

Université de Neuchâtel
Faculté des lettres et sciences humaines
Institut d'histoire de l'art et de muséologie
Espace Tilo-Frey 1
2000 Neuchâtel

Iconographie de la donation de couple :
Étude et interprétation de l'ancien tympan du portail sud de la
collégiale de Neuchâtel



Ill. 1 : Barillier, *dessin du tympan du portail Saint-Pierre avant sa disparition en 1672*, avant 1672, dessin, Archives de l'État de Neuchâtel, sans cote, tiroir 231, avec l'intitulé : Monuments parlants de Jonas Barillier, fragments d'une copie par Frédéric Barillier, avant 1672.

Sous la direction de La Professeure
Laurence Terrier Aliferis

Loïc Beck
Master Sch – histoire de l'art
Rue des Moulins 27
2000 Neuchâtel
loicbeck95@gmail.com

Ce travail est une synthèse du Mémoire de master en sciences historiques de l'Université de Neuchâtel : « Iconographie de la donation de couple : Étude et interprétation de l'ancien tympan du portail sud de la collégiale de Neuchâtel », sous la direction de La Professeure Laurence Terrier Aliferis et soutenu le 9 septembre 2024.

Sommaire

Berthe et Ulrich, la représentation d'une donation de couple à Neuchâtel.....	1
1.1 Description du tympan.....	2
1.2 Méthodologie comparative et cadre comparatif.	3
2 La Donation, pratique et représentation.....	4
2.1 Pratique de la donation	4
2.2 Aperçu de l'évolution de l'iconographie de la donation entre les VI ^e et XI ^e siècles : des tournants importants	6
2.3 Les enjeux de la représentation de l'acte de donation	8
3 Les modalités de représentation des donations de couple	11
3.1 Les donations à quatre mains.....	12
3.2 Les doubles donations.....	17
3.3 Donatrices et donateurs sans objet de donation	19
3.4 Les donations asymétriques	23
3.5 Le tympan neuchâtelois : une donation asymétrique au profit de Berthe.....	27
4 Fonction et contexte de création de la scène du tympan neuchâtelois.	28
4.1 Une donation réalisée par Berthe.....	29
4.2 Donation <i>pro anima</i> et mise en scène du rôle de veuve	35
Conclusion	36
Bibliographie.....	39
Légendes des illustrations	44
Corpus.....	48

Berthe et Ulrich, la représentation d'une donation de couple à Neuchâtel

À la fin du XII^e siècle, Berthe et Ulrich II, seigneuresse et seigneur de Neuchâtel et des territoires environnants, se font représenter sur le tympan de l'église collégiale Notre-Dame de Neuchâtel dont le couple avait initié le chantier. Le tympan de la collégiale de Neuchâtel est réalisé entre 1191 et 1196¹. La scène illustre la donation d'une maquette miniature de l'église de la part du couple à la Vierge. Ce tympan est détruit au XVII^e siècle et nous avons connaissance de son apparence grâce à un croquis exécuté peu auparavant par un érudit neuchâtelois : François Barillier (Ill. 1). Il est enregistré dans le tiroir 231 sous le titre *Monument parlant de Jonas Barillier, fragments d'une copie par Frédéric Barillier*². Il est à ce jour la plus ancienne représentation connue du tympan, raison pour laquelle cette étude se base sur lui. Un élément de ce croquis a retenu notre attention : la manière dont ce couple est représenté. En effet, la maquette de l'église est offerte par Berthe, alors qu'Ulrich tient ses mains jointes devant lui sans présenter de don. Dans le contexte du XII^e siècle, dont la structure sociale fait des femmes des personnes inférieures aux hommes, cette manière de représenter un couple étonne. La représentation de Berthe se trouve investie d'une agentivité atypique pour l'image d'une femme laïque à cette époque.

La donation est une pratique structurante pour les sociétés du IX^e au XIII^e siècle et sa forme peut prendre des formes variées. Le type le plus répandu est la donation au sein d'une même famille, qui prend la forme de dot, de douaire ou de prix de la fiancée³. Une autre catégorie importante de dons est celle du don à l'Église ou du don à Dieu, réalisée par la noblesse au bénéfice des églises et des communautés religieuses. Cette catégorie constitue la majorité des témoignages de la pratique du don pour les XI^e et XII^e siècles⁴, car ces donations étaient mises par écrit. La donation réalisée par Berthe et Ulrich II fait partie de cette dernière catégorie.

La question que nous abordons dans cette étude est de savoir si l'étude d'un corpus d'œuvres présentant une scène de donation de couple et l'analyse de son iconographie

¹ Pour ces dates, voir : BECK Loïc, *Iconographie de la donation de couple : Étude et interprétation de l'ancien tympan du portail sud de la collégiale de Neuchâtel*, mémoire de master sous la direction de L. Terrier Aliferis, Université de Neuchâtel, août 2024.

² Le verso du dessin contient un fragment d'un journal intime. Il y est mentionné la date de 1672, qui correspond à l'année à laquelle le tympan a été détruit. Le dessin a donc très certainement été réalisé à cette date, peut-être au moment où son auteur a appris la destruction prochaine de l'œuvre.

³ VERDON Laure, « Don, échange, réciprocité. Des usages d'un paradigme juridique et anthropologique pour comprendre le lien social médiéval ». in : FAGGION Lucien, VERDON Laure (éd.), *Le don et le contre-don*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2010, pp. 15-16. Disponible à l'adresse URL : <https://books.openedition.org/pup/5509?lang=fr#bodyftn25>, consulté en ligne le 25 août 2025.

⁴ MAGNANI Eliana, « Le don au Moyen Âge. Pratique sociale et représentations perspectives de recherche », in : *Revue du MAUSS*, vol. 19, no. 1, 2002, p. 309.

permettent d'enrichir notre compréhension du tympan de Neuchâtel et d'y apporter un éclairage nouveau. Nous souhaitons proposer des hypothèses sur le contexte de création de l'œuvre ainsi que sur sa fonction. À l'instar de toute œuvre médiévale, le tympan de Neuchâtel est le fruit d'une commande, conçue et exécutée dans un but précis. Nous voulons également aborder la manière dont la relation entre Berthe et Ulrich est mise en scène. Nous souhaitons analyser comment cette relation est présentée au sein de l'image et examiner si cette mise en scène peut nous apprendre quelque chose du contexte de création de l'œuvre.

Pour réaliser ces objectifs, nous avons structuré ce travail en quatre chapitres. Après avoir présenté l'objet de l'étude et la méthodologie dans le premier chapitre, nous dédions le deuxième chapitre à l'analyse de la pratique de la donation et de ses représentations. Ces pratiques y sont analysées en s'appuyant sur des études récentes sur ces sujets, ce qui permet de souligner les principaux éléments qui constituent l'iconographie de la donation. Nous y décrivons également l'apparition des couples au sein de l'iconographie de la donation. Le troisième chapitre présente les œuvres du corpus réuni spécifiquement pour ce travail. Il nous donne l'occasion d'éclairer les différents aspects du tympan de Neuchâtel à la lumière des comparaisons effectuées avec le corpus. Il permet également de présenter notre catégorisation des représentations de couple fondée sur les typologies des différentes mises en scène des relations entre les personnages. Finalement, le dernier chapitre présente la principale hypothèse quant à la fonction et au contexte de création de l'œuvre.

1.1 Description du tympan

Cette section a pour but de décrire la scène de donation de couple qui était représentée au tympan de la collégiale de Neuchâtel. Pour cette description, nous nous basons sur le dessin de Barillier. En effet, comme écrit ci-dessus, le tympan a été détruit en 1672 et ne nous est connu qu'indirectement⁵. La scène figurait la donation d'église à la Vierge. Cette dernière occupait le centre de la composition. Ulrich se tenait à la droite de la Vierge, dans la place d'honneur. Représenté de profil et tourné vers la figure centrale, les mains jointes, il posait ses deux genoux à terre, dans une attitude de prière. Berthe se trouvait à gauche de la Vierge, également agenouillée, tenant dans ses mains la maquette de l'église qu'elle offre à la Vierge. Il s'agit d'une scène de donation avec un donateur ou donatrice avec maquette, thème iconographique

⁵ D'autres gravures du tympan existent, mais elles se basent non pas directement sur le tympan, mais sur le croquis de Barillier. Pour ces gravures, voir : GIRARDIER SEREX Lucienne, « Le portail roman de la collégiale de Neuchâtel : réflexions sur le discours des Comtes de Neuchâtel », in : *Revue historique neuchâteloise : musée neuchâtelois*, Neuchâtel : Société d'histoire et d'archéologie du canton de Neuchâtel, année 157, no 1-2, 2020, p. 41.

que nous traduisons du concept anglophone de *model-bearer* ou *donor-model*⁶. Une inscription accompagnait la scène soulignant à la fois le caractère fondateur du geste et la demande d'intercession pour le salut.

« + RESPICE VIRGO PIA ME BERTA SCAMARIA ET
SIMVL VLRIC Q[VOD] SIT FVGIENS INIMIC~ DAT
DOM[VS] H[EC] RIS. ~V FACIENTIB[VS] ET PARADISV[M]. »⁷

Le placement genré des personnages dans l'espace de la scène de donation est respecté. En revanche, le texte opère un renversement de cette hiérarchie. L'inscription *Maria*, ainsi que la représentation de cette dernière, se trouve placée sur un axe vertical au centre de l'image. Les noms de Berthe et d'Ulrich sont inversés par rapport à la place dans l'image. Berthe apparaît à la droite du terme *Maria*, et Ulrich apparaît à sa gauche. La singularité de la scène est corrigée par l'inscription, qui place l'action – le don – à la dextre de la Vierge. La relation entre le texte et l'image permet la reconnaissance du rôle et du geste de Berthe dans cette donation⁸. L'inscription permet de mettre en lumière ce que la structuration hiérarchique de l'image ne permet pas : le rôle de Berthe en tant que donatrice.

1.2 Méthodologie comparative et cadre comparatif.

Ce travail étudie le tympan neuchâtelois en adoptant une approche comparative qui permet de mettre en lumière les spécificités d'une représentation de couple. Les images proposent une mise en scène des relations entre les personnages représentés, permettant d'apporter des informations sur les relations de pouvoir alors en jeu et parfois d'éclairer le contexte de création des œuvres. Ces comparaisons se fondent sur des rapprochements iconographiques et sur des similitudes au niveau de la composition des images. Pour cela, un corpus d'œuvres a été établi sur la base de similitudes iconographiques avec l'objet de notre étude. Il regroupe des œuvres réalisées sur les territoires de l'Occident latin entre les X^e et XIII^e siècles. Il comprend principalement des sculptures monumentales et des enluminures, bien que notre recherche porte sur un large éventail de médium.

⁶ Le premier terme est employé par Klinkenberg, le second par Lipsmeyer. E. Klinkenberg, *Compressed Meanings: The Donor's Model in Medieval Art to around 1300 : Origin, Spread and Significance of an Architectural Image in the Realm of Tension between Tradition and Likeness*, Turnhout, 2009 et E. Lipsmeyer, *The Donor and His Church Model in Medieval Art from Early Christian Times to the Late Romanesque Period*, Ann Arbor, Michigan, 1985, p. 34.

⁷ « Vierge pieuse, ô sainte Marie, jette tes regards sur moi, Berthe / Ainsi que sur Ulrich, pour qu'il soit en train d'échapper à l'Ennemi. / Que cette maison donne à ceux qui la construisent la joie et le Paradis. » Cette traduction est celle de Laurence Terrier Aliferis. Voir : TERRIER ALIFERIS Laurence, « La commande de Berthe de Neuchâtel. Édifier et orner un portail au XIIe siècle », in : *Bulletin de l'IHAM*, à paraître.

⁸ TERRIER ALIFERIS, à paraître.

2 La Donation, pratique et représentation

La compréhension de la place particulière que joue la donation aux XI et XII siècle et sa mise en scène dans l'espace public à travers ses représentations est centrale à la compréhension de notre objet d'étude. Ce chapitre est dédié à la présentation de certains jalons de l'histoire de la pratique et de la représentation de la donation. Ces sections permettent de saisir le contexte historique et iconographique dans lequel le tympan neuchâtelois est réalisé. Nous traitons également de l'apparition des représentations de couple en Occident et présentons dans une dernière section les principaux enjeux qu'incarne sa représentation pour des laïcs, élément essentiel pour proposer des hypothèses d'interprétation du tympan neuchâtelois.

2.1 Pratique de la donation

Le but de cette section est de présenter la donation médiévale ainsi que son historiographie. Cette pratique a fait l'objet de récentes études qui remettent en question la conception traditionnelle calquée sur l'approche anthropologique de Mauss⁹. Les travaux de Mauss sur la donation ont servi de base de réflexion aux historiennes et historiens médiévistes pour étudier cette pratique¹⁰. Elle a été perçue sur le modèle du don et du contre-don, ou du don-échange. Le don est donc perçu dans une logique d'échange, cette pratique impliquant une réciprocité de la part du donataire. La donation oblige la personne qui le reçoit à répondre à cette faveur en offrant quelque chose en retour. Concernant les donations pieuses, les chartes et documents médiévaux traduisent pour certains cette conception du don. Par exemple, un seigneur réalisant un don à l'égard d'une communauté religieuse peut attendre de se voir accorder en retour des services liturgiques. Cette vision de la donation lui attribue une dimension sociale¹¹, dans le sens où elle structure les rapports entre les nobles et le clergé. Cependant, les récents travaux sur la pratique du don au Moyen Âge ont mis en lumière que la conception médiévale de cette pratique est plus complexe que ce que permet de décrire le schéma maussien calqué sur cette époque. En proposant une conception du don comme un acte

⁹ Voir : MAGNANI Eliana, « Les médiévistes et le don. Avant et après la théorie maussienne », in : *La Revue du MAUSS semestrielle*, vol. 31, n° 1, 2008, pp. 525-544. Disponible à l'adresse URL : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2008-1-page-525.htm>, consulté le 24 août 2025. Également VERDON 2010, pp. 9-12.

¹⁰ Eliana Magnani a étudié l'historiographie de la donation et son héritage maussien. Elle présente également les travaux de scientifiques cherchant à proposer une nouvelle conception du don. Voir : MAGNANI 2008, pp. 532-542.

¹¹ LAUWERS Michel, « La mémoire des ancêtres, le souci des morts. Fonction et usages du culte des morts dans l'Occident médiéval (diocèse de Liège XI^e – XIII^e siècles) », in : *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n° 11, 1993. Disponible à l'adresse URL : <http://journals.openedition.org/ccrh/2760>, consulté en ligne le 25 août 2025, p. 4.

collectif dont les motivations sont multiples, les chercheuses et chercheurs nous permettent d'appréhender la scène de donation sur le tympan de la collégiale avec une nouvelle approche.

En premier lieu, celle-ci considère que le don n'est pas un échange entre deux parties. Il est plus complexe, car il intègre un ensemble de protagonistes qui bénéficient directement ou indirectement de la donation. Michel Lauwers souligne l'importance des ancêtres et des pauvres dans la donation. Pour les ancêtres, la donation s'inscrit dans ce qu'il nomme le culte des morts¹². Au XII^e siècle, il est rare qu'un noble réalise une donation uniquement pour lui. Les membres de sa famille défunts sont régulièrement intégrés dans les donations *pro anima* et mentionnés dans les documents qui en témoignent¹³. Les fondations pieuses participent aussi à les intégrer en créant des lieux dédiés à la préservation de la mémoire des ancêtres¹⁴. Les pauvres sont également les bénéficiaires indirects des donations. Michel Lauwers définit le don comme « [...] le versant social de ce que le vocabulaire ecclésiastique nomme "l'aumône". »¹⁵. Les communautés religieuses avaient la charge de redistribuer aux pauvres une partie de certaines donations, en fonction de la nature du don¹⁶. La donation à une communauté religieuse, dont les pauvres profitent indirectement, est donc un moyen pour les nobles de réaliser un acte de charité. Cette assimilation du don à l'aumône est essentielle, car ce sont les pauvres qui permettent le salut des riches¹⁷.

En deuxième lieu, les dons réalisés ne sont pas perdus pour les donatrices ou les donateurs. Il existe des échanges entre les sphères terrestres et les sphères célestes. Eliana Magnani montre que les biens matériels donnés peuvent se transformer en biens célestes dont bénéficie la donatrice ou le donateur après sa mort¹⁸. Parfois, ces transformations peuvent être comprises de manière littérale, la personne décédée recevant concrètement l'objet offert en son nom. La personne réalisant une donation ne se sépare donc pas complètement de ce qu'elle

¹² Il écrit que « La pratique de la donation constitue l'une des principales formes médiévales (observable) du culte des défunts. », voir : LAUWERS 1997, p. 172.

¹³ C'est par exemple le cas d'Ulrich, qui réalise une donation pour le salut de son âme et la mémoire de ses parents et de son oncle. Voir : MATILE George-Auguste, *Monuments de l'Histoire de Neuchâtel: publiés par les ordres et aux frais de sa Majesté Frédéric-Guillaume IV, Roi de Prusse, Prince Souverain de Neuchâtel et Valangin*, Neuchâtel : Attinger, 1844, p. 37.

¹⁴ LAUWERS 1997, pp. 336-340.

¹⁵ LAUWERS 1997, p. 172.

¹⁶ LAUWERS 1997, pp. 179-178.

¹⁷ La conception de la donation au XII^e siècle est proche de celle évoquée dans l'Épître de Paul (2 Cor. 8 :14). Les riches doivent faire acte de charité vis-à-vis des plus pauvres. Par ces derniers, le don leur sera rendu, sous forme du salut après la mort. SANTINELLI Emmanuelle, « Chapitre VII. Les veuves et la mémoire », in : *Des femmes éplorées ?*, Presses universitaires du Septentrion, 2003, paragraphes 62-63. Disponible à l'adresse URL : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.54092>, consulté le 25 août 2025. Également MAGNANI Eliana, 2002, p. 312.

¹⁸ MAGNANI 2002, pp. 312-314.

donne, puisqu'elle, ou un membre déjà décédé de sa famille, en récupèrent une partie sous une forme ou une autre.

La pratique de la donation s'inscrit donc dans un système complexe de relations. Elle permet de créer ou d'entretenir ces dernières. Une donation ou une fondation pieuse offre également la possibilité de fabriquer ou de mettre en valeur une filiation avec un ancêtre prestigieux. Les dons aux communautés amènent à l'établissement de liens avec celles-ci. La donation est donc au cœur du tissu de relations sociales qui se tissent entre la noblesse, le clergé et les populations plus pauvres.

2.2 Aperçu de l'évolution de l'iconographie de la donation entre les VI^e et XI^e siècles : des tournants importants

Cette section retrace certains jalons de l'évolution des scènes de donations depuis leur apparition au VI^e siècle et dont la présentation est pertinente pour l'étude du tympan de Neuchâtel. Dès le haut Moyen-Âge, les scènes de donations mettent en image l'acte d'offrande accompli par un donateur envers une figure sacrée, le Christ, la Vierge, ou un saint. La première représentation connue est celle de la mosaïque de l'abside de la basilique Saints-Cosme-et-Damien, réalisée au VI^e siècle, où le pape Félix IV est figuré présentant l'église sous forme de maquette au Christ¹⁹. Les personnages représentés sont alors presque exclusivement des dignitaires ecclésiastiques de haut rang²⁰. Au VII^e siècle, sous l'épiscopat de Jean VII, le motif évolue. La Vierge est pour la première fois figurée comme donataire²¹. De plus, sur la mosaïque de l'oratoire de la basilique Saint-Pierre, le pape est représenté directement au côté de Marie : il s'agit de la première image au sein de laquelle aucun saint n'est placé entre le donateur et le donataire²². À partir du X^e siècle, ce motif iconographique connaît une inflexion majeure, avec l'apparition des laïcs dans ces scènes²³, qui ne subissent toutefois aucune modification du schème originel, à savoir un donataire central, entouré d'autres figures saintes, et les donateurs

¹⁹ LIPSMEYER 1985, p. 34.

²⁰ Certaines donations mettent en scène l'empereur, mais la majorité des scènes représentent un pape ou un haut dignitaire ecclésiastique. C. Jaeggi, « Donator oder Fundator ? Zur Genese des monumentalen Stifterbildes », *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 2002/3*, vol. 9 /10, 2004, p. 26-45.

²¹ Jusqu'alors, seul le Christ était représenté comme donataire. RUSSO Daniel, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident », in : IOGNA-PRAT Dominique *et al.* (éd.), *Marie: le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris : Beauchesne, 1996, p. 205.

²² LIPSMEYER 1985, pp. 43-44.

²³ C'est au X^e siècle que les représentations de laïcs se développent. La première œuvre, aujourd'hui perdue, date du IX^e siècle et représentait une scène à neuf figures incluant Charlemagne. Voir : E. Lipsmeyer, 1985, pp. 51-69. À notre connaissance, les folios 214v et 215r de l'évangélaire d'Egmond représentent à ce jour les premières représentations d'un couple laïc.

placés aux extrémités de la composition. Ce tournant, lié à l'essor des dynasties ottonienne et salienne, marque une ouverture progressive du motif à la sphère laïque : l'empereur, tout d'abord, avant de concerner une partie plus large de l'aristocratie²⁴. À notre connaissance, l'évangélaire d'Egmond comprend la première scène de donation de la part d'un couple laïc en Occident mettant en scène des nobles, et non un dignitaire ecclésiastique ou un empereur²⁵. Le pouvoir temporel mobilise l'iconographie des donations²⁶, qui devient alors un outil de légitimation et d'affirmation dynastique.

C'est dans ce contexte qu'apparaissent alors les premières femmes laïques dans ces scènes de donation, en leur qualité d'épouses ou de mères. À l'exception de l'exemple de l'évangélaire d'Egmond, c'est sous la dynastie des Ottoniens que se développe la représentation de femmes laïques au sein des images²⁷. L'arrivée à la cour ottonienne durant la seconde moitié du X^e siècle de l'impératrice Théophano – originaire de la cour byzantine et épouse d'Otto II – contribue à la fois au développement du culte marial à la cour impériale²⁸ et à celui de la représentation de couples²⁹. Elle figure sur un ivoire au côté de son mari en train de se faire couronner par le Christ (Ill. 2), image très appréciée des empereurs et impératrices byzantines. Un autre ivoire la montre présentant son fils Otton III au Christ. Elle est accompagnée de son mari et de la Vierge (Ill. 3). Elle participe également à fonder des édifices religieux dédiés à cette dernière. La dynamique qui se met en place avec Théophano se poursuit avec les impératrices ottoniennes et saliennes qui viennent ensuite³⁰. À proximité de Neuchâtel, l'antependium de la cathédrale de Bâle présente la première scène de donation d'un couple impérial (Ill. 4). Henri II a commandité et offert cette œuvre à la cathédrale dans la première moitié du XI^e siècle³¹. Il s'agit d'une œuvre en or, dont les figures ont été réalisées grâce à la technique du repoussé. Le centre de la plaque représente le Christ sous une arche. À ses pieds

²⁴ LIPSMAYER 1985, pp. 43-44 et p. 78. Également CAVINESS Madeline, « Anchoress, Abbess, and Queen: Donors and Patrons or Intercessors and Matrons? », in : McCASH June (éd.), *The Cultural Patronage of Medieval Women*, Athens Ga : University of Georgia Press, 1996, pp. 113-124.

²⁵ Nous revenons plus en détail sur cette œuvre dans le chapitre dédié à la présentation du corpus. Voir *infra*.

²⁶ E. Lipsmeyer, 1985, p. 69.

²⁷ Certaines impératrices ottoniennes sont reines avant de devenir impératrices. Elles possèdent un pouvoir important et cela les rend visibles aussi bien à travers les images que les chartes. Sur ce sujet, voir : MATIS Hannah W, *A History of Women in Christianity to 1600*, Hoboken : Wiley Blackwell, 2023, pp. 114-115.

²⁸ CORBET Patrick, « Les impératrices ottoniennes et le modèle marial » in : IOGNA-PRAT Dominique *et al.* (éd.), *Marie: le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris : Beauchesne, 1996, pp. 125-126.

²⁹ Concernant Théophano, aucune représentation de donation en couple ne nous est parvenue. En revanche, une scène de couronnement et une scène de piété la représentent en couple.

³⁰ Sur le rôle joué par Théophano dans la production d'œuvre visuelle ottonienne et la fondation d'édifices religieux, voir : MATIS 2023, p. 115.

³¹ SÖLL-TAUCHERT Sabine « Die Goldene Altartafel – ein kaiserliches Geschenk für das Basler Münster », in : FEHLMANN Marc *et al.* (éd.), *Gold und Ruhm. Kunst und Macht unter Kaiser Heinrich II*, cat. expo, Munich, Hirmer, 2019, cat. 84, pp. 234-244.

sont représenté·e·s Henri II et son épouse Cunégonde. Les impératrices saliennes jouent un rôle pionnier en recourant à ces images pour affirmer leur famille comme puissante et légitime au regard du pouvoir dynastique³². À partir du XI^e siècle, les femmes nobles participent activement à la conservation et à la transmission de la mémoire familiale, notamment par le biais des donations et de leurs mises en image³³. Celles-ci prennent souvent la forme de donations conjugales, où la femme apparaît toujours aux côtés d'un homme – époux ou fils – dans une représentation spécifique que nous nommons *donation de couple*³⁴.

2.3 Les enjeux de la représentation de l'acte de donation

Le but de cette section est de présenter les enjeux mémoriels de l'acte de donation. Le don n'est pas étant la manifestation d'un acte. La mémoire est une dimension importante de la donation et de ses représentations. Elle est un enjeu central aux XI^e et XII^e siècles, ce qu'illustre entre autres l'importance accordée au culte des morts et au salut de l'âme des défunts. Elle participe également à l'établissement des pouvoirs politiques locaux³⁵. La parenté proche est souvent associée à la donation³⁶. Pour les descendants, conserver la mémoire des ancêtres revêt un rôle central dans l'acquisition d'un prestige et la légitimation de leur pouvoir et de leurs propriétés³⁷. De plus, le clergé s'impose comme acteur central de la préservation de la mémoire³⁸, le culte des ancêtres se développant alors sous sa supervision. Au sein de ce système de commémoration des morts, le clergé joue le rôle d'intercesseur³⁹. Les communautés

³² Nina Verbanaz présente la manière dont les impératrices saliennes utilisent la donation et ses représentations au service de leur dynastie et de la légitimation du pouvoir. Voir : VERBANAZ Nina, « Envisaging Eternity: Salian Women's Religious Patronage », in : *Historical Reflections*, vol. 43, no 1, 2017, pp. 33-44.

³³ SANTINELLI Emmanuelle, « Les femmes et la mémoire », in : BOUGARD François *et al.* (éd.), *Sauver son âme et se perpétuer*, Rome : Publications de l'École française de Rome, 2005, pp. 460-470. Sharon Farmer aborde également le rôle de persuasion que les femmes nobles endossent auprès de leurs maris à partir du milieu du XI^e siècle pour la réalisation des donations. Voir : FARMER Sharon, « Persuasive Voices: Clerical Images of Medieval Wives Author(s) », in : *Speculum*, vol. 61, no. 3, 1986, pp. 517-543. Disponible à l'adresse URL : <https://www.jstor.org/stable/2851594>, consulté en ligne le 25 août 2025. Madeline Caviness présente plusieurs exemples de donation réalisée par des religieuses, seule ou à deux. CAVINESS 1996, pp. 113-124.

³⁴ À notre connaissance, il existe une seule représentation dans la sculpture monumentale d'une donation réalisée par une femme seule. Il s'agit d'un relief sculpté de l'église Saint-Laurent d'Erwitte, en Allemagne, qui dépendait à sa création de l'archevêché de Cologne. La sculpture a été réalisée entre 1160 et 1170. Il s'agit d'une scène de donation. Une donatrice se tient inclinée et offre la maquette de l'édifice à la main de Dieu, qui apparaît dans le cadre supérieur droit. L'œuvre se trouve sur une abside. Voir : LOBBEDEY Uwe *et al.*, *Westphalie Romane*, La Pierre-qui-Vire : Zodiaque, 1999, pp. 342-343. La croix de Gisela présente deux donatrices, Gisèle de Hongrie et sa mère. Elle est réalisée dans la première décennie du XI^e siècle, et offre l'unique exemple d'une représentation de scène de donation de deux femmes laïques. Elle a été réalisée par Gisèle pour le salut de son âme et celle de sa mère décédée.

³⁵ LAUWERS 1997, pp. 192-193.

³⁶ MAGNANI Eliana, « Du don aux églises au don pour le salut de l'âme en Occident (IV^e-XI^e siècle) : le paradigme eucharistique », in : *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre*, Hors-série n° 2, 2008, p. 5.

³⁷ LAUWERS 1997, pp. 186-194.

³⁸ LAUWERS 1997, p. 193.

³⁹ LAUWERS 1993, p. 6.

religieuses qui reçoivent les donations s'engagent également à honorer la mémoire des donatrices et donateurs à travers divers services liturgiques⁴⁰. L'aumône et la prière pour le salut de l'âme d'une personne peuvent permettre à cette dernière d'être sauvée même si elle est décédée⁴¹. La mémoire est donc un enjeu individuel lié au salut de l'âme, mais aussi un enjeu politique, social et familial lié à l'instauration d'un pouvoir local⁴². La donation possède une dimension publique, car les textes sont rédigés et lus devant une assemblée⁴³. Le don est mis en scène, et sa dimension publique est une source de garantie de son respect. L'image du don participe à la construction et au développement de l'acte lui-même. En ce sens, les images participent à rendre visible la donation au sein de l'espace public.

Les actes de donation établissent un rapport étroit entre les seigneurs laïcs et le clergé. Qu'il apparaisse ou non sur la représentation, le premier jalon de l'acte de donation est toujours le clergé, les souverains laïcs ne pouvant pas se passer de leur intercession. C'est aux religieux qu'incombe la tâche de faire en sorte que les bénéficiaires spirituels de la donation reviennent aux personnes à l'origine de celle-ci⁴⁴. Néanmoins, l'acte de donation engendre un rapport de dépendance. Cette dernière est comprise comme « [...] un rapport au sein duquel les deux parties vont avoir l'avantage à l'établissement de la relation. »⁴⁵. Il s'agit d'une relation au sein de laquelle le clergé et les seigneurs trouvent leur compte et consolident mutuellement leur pouvoir. Aux XI^e et XII^e siècles, le pouvoir seigneurial s'appuie sur les communautés religieuses présentes sur les territoires qu'il administre et dont il dépend en partie⁴⁶. De son côté, la communauté qui reçoit la donation bénéficie de l'usage de celle-ci, qu'il s'agisse d'un édifice, d'un objet liturgique ou d'argent. Les communautés religieuses dépendent en partie des donations des seigneurs pour assurer leur existence⁴⁷.

Cette interdépendance entre le clergé et les seigneurs laïcs, consubstantielle de l'acte de donation, est essentielle à la compréhension de notre objet d'étude. Elle permet d'appréhender les enjeux que cristallise la donation représentée sur le tympan de Neuchâtel. La scène

⁴⁰ ROSENWEIN H. Barbara, *To Be the Neighbor of Saint Peter: The Social Meaning of Cluny's Property, 909-1049*, Ithaca, Etat de New-York : Cornell University Press, 1989, pp. 38-39.

⁴¹ MAGNANI 2002, p. 318.

⁴² LAUWERS 1993, p. 6.

⁴³ MAGNANI 2002, p. 311.

⁴⁴ Par exemple, Eudes de Saint-Maur, dans *Vie de Bouchard le Vénérable*, écrit en 1058 que « les serviteurs de Dieu doivent, aux jours dont nous avons parlé, célébrer solennellement l'anniversaire de ces époux, afin qu'il soit utile à leur âme d'avoir chéri ce lieu au-dessus de tous les autres, et voulu que leurs corps y fussent ensevelis ». Pour ce passage, et sur le sujet du rôle des communautés religieuses qui bénéficie d'une donation, voir : DEPREUX Philippe, « La dimension « publique » de certaines dispositions "privées" », in : BOUGARD François *et al.* (éd.), *Sauver son âme et se perpétuer*, Rome : Publications de l'École française de Rome, 2005, pp. 331-341.

⁴⁵ VERDON 2010, p. 13.

⁴⁶ LAUWERS 1997, pp. 193-194.

⁴⁷ JOBERT Philippe, *La notion de donation : convergences : 630-750*, Paris : Les Belles Lettres, 1977, p. 206.

neuchâteloise est représentée sur le portail principal de l'église Notre-Dame, à quelques pas seulement du château, centre du pouvoir politique qui s'établit au même moment dans la cité. Magnani souligne que pour les XI^e et XII^e siècles : « [...] les fondations ou restaurations d'églises et monastères sont l'un des éléments constitutifs du processus de "seigneurialisation" du pouvoir public. »⁴⁸. L'établissement de la famille à Neuchâtel s'accompagne d'une fondation pieuse. Cette dernière et sa représentation sur le tympan de l'édifice doivent donc permettre à Berthe et Ulrich de consolider leur pouvoir localement. Le rôle mémoriel et performatif de l'image est donc particulièrement visible à Neuchâtel. L'œuvre sculptée est intégrée au bâtiment fondé par Berthe et Ulrich, jouant pour chaque visiteuse et visiteur l'acte de donation, et réactualisant le souvenir du couple⁴⁹. La proximité entre le château – lieu de pouvoir temporel – et l'église Notre-Dame donne à l'image un double rôle de légitimation. L'œuvre légitime le pouvoir temporel en rappelant à chacune et chacun que la famille des de Neuchâtel, à la tête de la région, tire sa légitimité de son lignage avec les fondateurs de la cité⁵⁰.

Au moment où Ulrich s'installe à Neuchâtel, sa famille a participé à la fondation de deux édifices sur les territoires contrôlés par ce dernier. Guillaume de Glâne – le père d'Emma de Glâne, mère d'Ulrich – fonde en 1138 l'abbaye d'Hauterive⁵¹. Rodolphe et Mangold, respectivement père et oncle d'Ulrich, offrent des terres pour la fondation de l'abbaye de Fontaine-André⁵² dans la première moitié du XII^e siècle. Ulrich, avec l'accord de Berthe, réalise plusieurs donations à ces monastères au cours de sa vie⁵³. Il existe donc, proche de Neuchâtel, deux monastères desquels peut se rapprocher le couple pour réaliser des donations pour le salut de leur âme, et également pour trouver un lieu pour leur sépulture⁵⁴. Si Berthe et Ulrich décident néanmoins de fonder une église à Neuchâtel, c'est bien dans une optique de consolider le

⁴⁸ MAGNANI Eliana, « Don aux églises et don d'églises dans le sud-est de la Gaule », in : BOUGARD François *et al.* (éd.), *Sauver son âme et se perpétuer*, Rome : Publications de l'École française de Rome, 2005, pp. 387-388.

⁴⁹ Une telle représentation contribue à ce que Christine Sauer nomme la « mémoire sociale d'une personne ». La personne absente ou défunte continue d'être présente à travers les relations juridiques et sociales qu'elle a performées durant sa vie. Voir : SAUER Christine, *Fundatio und Memoria : Stifter und Klostergründer im Bild, 1100 bis 1350*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1993, pp. 19-20.

⁵⁰ L'endroit était déjà un lieu de pouvoir bourguignon, avec une forteresse construite par Rodolphe III à la fin du X^e siècle. Mais c'est la famille d'Ulrich et de Berthe qui fonde les édifices du pouvoir que nous connaissons aujourd'hui encore. C'est également l'arrivée de cette famille qui marque le développement de la ville. Voir : REYNIER Christian de, « Au cœur du projet politique et dynastique des comtes de Neuchâtel, la collégiale Notre-Dame et le château (XII^e-XIII^e siècle) », in : BAERISWYL Armand et NIEDERHÄUSER Peter (éd.), *Burgen, Adel, Kirchen*, n°3, Bern : Bernisches Historisches Museum, 2023, p. 111.

⁵¹ TREMP Ernst, *Liber Donationum Altaeripae : cartulaire de l'abbaye cistercienne d'Hauterive (XIII^e - XIII^e siècles)*, Lausanne : Société d'histoire de la Suisse romande, 1984, p. 5.

⁵² REYNIER Christian de, « L'abbaye prémontrée de Fontaine-André », in : *Archäologie Schweiz, Archéologie suisse, Archeologia svizzera*, n° 2, 2018, pp. 66-67.

⁵³ BECK 2024, pp. 18-19.

⁵⁴ Il s'agit de deux préoccupations importantes pour des seigneurs à cette période. Voir : ROSENWEIN 1989, p. 38.

pouvoir de leur lignage sur le lieu et ses alentours. La scène de donation du tympan de Neuchâtel traduit donc une double motivation, imbriquée, celle de consolider le pouvoir seigneurial de leur maison et celle de perpétuer leur mémoire.

C'est au sein des territoires impériaux que se développe tout particulièrement l'iconographie de la donation. Ses représentations au sein de la sculpture monumentale présentent une composition comparable⁵⁵. Le Saint-Empire présente une structure politique décentralisée, s'appuyant précisément sur des seigneurs locaux qui sont les relais du pouvoir impérial. Les donations ainsi que leurs mises en scène deviennent un moyen pour les seigneurs laïcs et leur famille d'affirmer leur pouvoir sur le territoire qu'ils administrent⁵⁶. Les territoires français en revanche sont soumis à un pouvoir qui devient de plus en plus centralisé à cette époque⁵⁷. Une corrélation se dessine donc entre les espaces dans lesquels les pouvoirs régionaux s'affirment et le développement de scènes de donation de couple. C'est ce contexte qui voit la mise en chantier de l'église neuchâteloise et de son tympan. Dans le prochain chapitre, nous verrons le corpus d'œuvres réuni pour ce travail, en présentant les différentes modalités de représentation de couple qui apparaissent alors.

3 Les modalités de représentation des donations de couple

Ce chapitre porte sur l'étude des différentes modalités de représentation du couple au sein de l'iconographie de la donation. Notre but est de mettre en lumière la manière dont la scène de donation neuchâteloise s'intègre dans la production culturelle de l'époque, tout en soulignant qu'elle possède certaines caractéristiques uniques. Pour ce faire, il est nécessaire d'intégrer et de comparer cette scène aux autres représentations de donation de couple que nous avons réunies pour cette étude. Le motif du couple donateur n'a jamais fait l'objet d'une étude systématique, malgré la parution de deux monographies consacrées au thème général de la donation⁵⁸. Récemment, Jacqueline Marx Leclercq aborde la représentation des donatrices et donateurs incluant des scènes de donation de couple, sans toutefois les analyser spécifiquement⁵⁹. Finalement, dans son étude parue en 2020, Juan Antonio Olañeta s'intéresse aux représentations de donatrices⁶⁰. Le couple y est donc abordé, mais seulement de manière

⁵⁵ MARX LECLERCQ 2018, pp. 201-204.

⁵⁶ MAGNANI 2002, p. 310.

⁵⁷ MACZEWSKA-PILCH Krystyna, *Tympanon fundacyjny z Olbina na tle przedstawień o charakterze donacyjnym*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973, pp. 147-148.

⁵⁸ KLINKENBERG 2009 et LIPSMEYER 1985.

⁵⁹ MARX LECLERCQ 2018, pp. 199-209.

⁶⁰ OLAÑETA Juan Antonio, « La representación de donantes y promotoras femeninas en el arte románico, estrategias, modelos y circunstancias », in : HUERTA Pedro Luis Huerta (éd.), *Féminas. El protagonismo de la mujer en los siglos del románico*, Palencia : Fundación Santa María la Real, 2020, pp. 75-115.

indirecte. En addition à la présentation de ce corpus, ce chapitre permet également de mettre en exergue que les scènes de donation de couple aux tympans des édifices forment un groupe homogène du point de vue de l'iconographie⁶¹.

Notre approche vise à restituer et à mettre en lumière les dynamiques et logiques sociales qui président à la représentation du couple dans les scènes de donation. Dans ce but, le corpus est structuré en quatre catégories iconographiques : les donations à quatre mains, dans lesquelles un objet est porté conjointement par deux personnes. Les doubles donations, dans lesquelles les deux protagonistes tiennent chacun et chacune un objet. Les donations sans objet, pour lesquelles seul le contexte de l'œuvre ainsi que l'attitude et la position dans l'espace des protagonistes permettent de les identifier comme des scènes de donation. Enfin les donations asymétriques, dont l'attitude des personnages est différente, et dont l'analyse permettra de jeter un regard nouveau sur les donations de couple dans leur ensemble.

3.1 Les donations à quatre mains

Cette modalité de représentation nécessite que la composition de l'image soit construite sur plusieurs registres. Le personnage recevant la donation est généralement figuré au registre supérieur, alors que le couple est représenté au registre inférieur, évitant ainsi que l'objet de la donation dissimule une partie du donataire. Les contraintes liées à l'espace occupé par cette représentation du couple et l'objet de leur donation amènent à la voir se développer en premier lieu dans les enluminures. En effet, au sein des territoires impériaux, la grande majorité des tympans est construite sur un seul registre⁶².

La donation de Dirk II et d'Hildegarde – comte et comtesse de Hollande – représentée sur deux enluminures de l'évangélaire d'Egmond, datées de 975, est non seulement représentative de ce type de donation, mais constitue également un jalon essentiel à plusieurs égards. Le couple y est figuré déposant le manuscrit sur l'autel de l'abbaye d'Egmond,

⁶¹ À notre connaissance, seul Tomasz Plóciennik expose clairement dans la conclusion d'un de ses articles que ces représentations de donation forment un groupe homogène, sur la base de leur iconographie et de leurs inscriptions. Voir PLÓCIENNIK Tomasz, « Les inscriptions des tympans polonais relatives aux fondations d'églises », in : *Épigraphie et iconographie*, Actes du Colloque du CESCO, 5-8 octobre 1995, n° 2, Poitiers : Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1996, p. 209.

⁶² La majorité des portails sur les territoires impériaux ne possèdent pas de linteau sculpté. Voir : KALBAUM Ulrike, *Romanische Türstürze und Tympana in Südwestdeutschland: Studien zu ihrer Form, Funktion und Ikonographie*, Münster : Waxmann, 2011, p. 25. L'exemple de Bâle, dont la scène se construit sur deux registres – sur le tympan et le linteau – est atypique pour les portails germaniques. La construction des scènes au sein même du tympan se fait, en outre, majoritairement sur un seul registre horizontal. En France, le tympan de l'église Saint-Fiacre de Mervilliers présente une scène de donation dont l'action se base sur deux registres superposés, bien qu'il soit de taille modeste à l'instar d'une grande partie des tympans germaniques. À notre connaissance, les scènes de donation aux tympans d'églises germaniques sont toujours construites sur un seul registre.

aujourd'hui aux Pays-Bas. Le manuscrit a été réalisé vers 900, mais les folios 214v et 215r ont quant à eux été exécutés et ajoutés à la demande de Dirk II vers 975, alors qu'il vient de reconstruire l'abbaye, à laquelle il offre le codex⁶³. La représentation se déroule sur une double pleine page. La donation proprement dite du codex à l'abbaye se trouve sur le folio 214v (Ill. 5). Le couple tient conjointement l'ouvrage qu'il dépose sur l'autel placé au centre d'un espace architecturé. L'homme est représenté à gauche et la femme à droite, offrant ainsi la place d'honneur à Dirk II. Sur le folio 215r, le couple est agenouillé au pied de saint Adalbert – patron de l'abbaye d'Egmond – lui-même situé à la droite d'un Christ, représenté en buste dans une mandorle (Ill. 6). Comme précisé précédemment, il s'agit de la première scène de donation de la part d'un couple laïc ainsi que la première scène de donation incluant une femme pour l'Occident latin⁶⁴. Cette représentation, par sa mise en place en deux temps sur une double page, distingue bien la dimension terrestre de la donation de la dimension spirituelle des bénéficiaires qu'espèrent recevoir en retour Dirk II et Hildegarde. Tout d'abord, le couple offre le codex à l'abbaye d'Egmond, figurée par l'espace architectural et l'autel sur lequel le couple s'apprête à déposer le manuscrit. Ce faisant, Dirk II et Hildegarde font appel à l'intercession de saint Adalbert, comme en témoigne l'inscription à la troisième personne qui accompagne l'enluminure et qui demande qu'en échange du livre, le saint se souvienne du couple pour l'éternité. C'est la dimension terrestre du don qui est représentée ici. Le titulus accompagnant le premier folio permet tout d'abord de souligner une des fonctions centrales de l'acte de donation : « Dirk a donné ce livre, et aussi Hildegarde unie à lui par amour, au bienheureux père Adalbert, afin qu'il se souvienne d'eux dans l'éternité. »⁶⁵. Cette inscription met en lumière la fonction mémorielle de la donation. Le texte précise en effet que Dirk II et Hildegarde offrent le manuscrit au saint, afin que ce dernier se souvienne d'eux pour l'éternité et qu'il intercède pour eux auprès de Dieu. Une intercession est représentée sur le deuxième folio : saint Adalbert prie le Christ de veiller sur le couple, ainsi que l'exprime l'inscription au-dessus de la scène⁶⁶. L'intercession du saint est ainsi représentée dans une deuxième image, indépendante de celle du don. La donation de l'évangélaire d'Egmond s'inscrit ainsi dans une dynamique qui se développe à la fin du X^e siècle et qui consiste à fonder un édifice afin – entre autres – qu'il

⁶³ VON KERSSENBROCK-KROSIGK Gregor, « A Gift that Keeps on Giving: The Egmond Dedication Miniatures in the Light of Aristocratic Donation Activity Around 1000 », in : *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, vol. 9, no 2, 2024, pp. 2 et 7. Disponible à l'adresse URL : <https://digital.kenyon.edu/perejournal/vol9/iss2/1>, consulté le 25 août 2025.

⁶⁴ Ce travail portant sur l'Occident, nous ne tenons pas en compte ici de la mosaïque de Théodora à la basilique Saint-Vital de Ravenne. Cette œuvre s'inscrit dans une iconographie impériale byzantine.

⁶⁵ « *Hoc textum dedit almo patri Teodricus habendu[m] / Necne sibi coniuncta simul Hildgardis amore / Altberto quorum memor ut sit iure per evum* ». VON KERSSENBROCK-KROSIGK, 2024, p. 6.

⁶⁶ « *Summe d[eu]s rogito miserans conserva benigne / Hos tibi quo iugiter famulari digne laborent* ». Ibidem, p. 6.

serve de sépulture familiale⁶⁷. Dirk II et Hildegarde, ainsi que leurs enfants, sont en effet enterrés à l'abbaye d'Egmond.

La scène de donation du codex d'Egmond illustre une composition récurrente des images médiévales : l'homme occupe la place d'honneur à la droite de la figure sainte et la femme occupe l'espace de gauche⁶⁸. Dans les scènes de donation, cette structure est généralement respectée et le positionnement des protagonistes se fonde sur une hiérarchie, en l'occurrence basée sur le genre. Au sein des représentations de donation à quatre mains, deux œuvres proposent une inversion de placement du donateur et de la donatrice. La première est la représentation de la donation réalisée par Aliénor d'Aquitaine et Henri II d'Angleterre sur le vitrail de la Crucifixion de la cathédrale Saint-Pierre de Poitiers (Ill. 7), réalisé entre 1166 et 1173 ou 1174⁶⁹. Le couple présente ensemble une reproduction miniature d'un vitrail. Aliénor occupe la place d'honneur à la droite de Pierre, à qui la donation est dédiée⁷⁰. Louis Grodecki précise que le vitrail tenu par le couple, ainsi qu'une partie importante de l'inscription qui identifie Aliénor et Henri II, datent du XIX^e siècle. Ces retouches ne remettent toutefois pas en question l'identité des donateurs ni la lecture de la scène de donation⁷¹. La deuxième œuvre connue à adopter une inversion similaire est une miniature du *Liber Vitae* de New Minster, daté de 1031 (Ill. 8). Le roi Knut, accompagné de la reine Aelfgifu, place sur l'autel une croix dont il fait don à l'église de New Minster. La souveraine, à la place d'honneur, avance sa main droite dans la direction de l'autel, dans un mouvement qui accompagne le geste de donation, ne restant ainsi pas simplement témoin de la scène.

Cette inversion bouleverse une organisation de l'espace fondée sur des critères hiérarchiques et de genre. Une telle modification de la structure traditionnelle de l'image n'est pas anodine. Christine Hediger et Madeline Caviness avancent l'hypothèse que cette inversion s'explique par le fait que les œuvres ont été réalisées dans des territoires relevant respectivement directement d'Aliénor et d'Aelfgifu⁷². Dans ce contexte, ce serait elles qui assument l'initiative de la donation : leur époux en bénéficie indirectement, mais elles sont les véritables

⁶⁷ Les chartes témoignent de cette dynamique à partir de la fin du IX^e siècle. Certaines contiennent la mention de donation *ad sepulturam*, garantissant en échange d'un don le droit de se faire enterrer sur les terres d'une abbaye. À ce sujet, voir : ROSENWEIN, 1989, pp. 41-42.

⁶⁸ SCHLEIF Corine, « Men on the right – women on the left : (a)symmetrical spaces and gendered places », in : CHIEFFO RAGUIN Virginia et STANBURY Sarah (éd.), *Women's Space : Patronage, Place, and Gender in the Medieval Church*, Albany, State University of New York Press, 2005, pp. 221-224.

⁶⁹ HEDIGER Christine, « Female Donors of Medieval Stained-Glass Windows », in : CARSON PASTAN Elizabeth et KURMANN-SCHWARZ Brigitte (éd.), *Investigations in Medieval Stained Glass*, Leiden : Brill, 2019, p. 244.

⁷⁰ Concernant les différentes interprétations, voir : HEDIGER 2019, pp. 244-245.

⁷¹ GRODECKI Louis, BRISAC Catherine, *Le vitrail roman*, 2e éd., Fribourg : Office du Livre, 1983, p. 71.

⁷² GRODECKI 1983, pp. 244-245. Également CAVINESS 1996, p. 127.

protagonistes. Le contexte géographique est central, car même quand une femme ou une veuve est à l'initiative d'une donation, elle fait généralement représenter son mari à la place d'honneur⁷³. Patrick Corbet propose, quant à lui, une lecture théologique de cette inversion spatiale, en y voyant une volonté de créer un parallèle visuel entre la Vierge et la reine. Sur le vitrail de Crucifixion ainsi que sur la miniature du *Liber Vitae*, le Christ et la Vierge sont représentés au-dessus de la scène de donation. La Vierge prend place à la droite de son fils. En plaçant la souveraine à droite de la scène de donation – c'est-à-dire à la place d'honneur – l'image établit une relation verticale entre cette dernière et Marie au sein d'un même axe vertical. En inversant la position des personnages du couple, Aliénor et Aelfifu se retrouvent sous Marie, établissant une relation visuelle entre la souveraine terrestre et son modèle spirituel⁷⁴.

Le motif de la donation à quatre mains se trouve également mobilisé dans des représentations posthumes de couple réalisant une donation. Une enluminure du psautier dit d'Elisabeth, manuscrit réalisé entre 1201 et 1208 dans un monastère allemand, probablement celui de Reinhardsbrunn⁷⁵, montre le landgrave Hermann de Thuringe et son épouse Sophia de Wittelsbach (Ill. 9). Ils présentent ensemble une maquette du monastère à la Trinité et adoptent une attitude similaire. Ils tiennent la maquette de la main gauche et lèvent leur bras droit. L'image souligne l'unité du couple formé par Sophia et Hermann : la symétrie de leur attitude et de leur geste mettant en lumière leur participation commune à l'acte de fondation de l'édifice. La seconde enluminure, exécutée vers 1170, figure dans la *Vita Heinrici II. et Cunigundis*, réalisée à l'abbaye de Michaelsberg (Ill. 10)⁷⁶. Dans le registre supérieur, le Christ est entouré de saint Pierre et de saint Georges, les saints patrons de la cathédrale de Bamberg fondée par l'empereur Henri II et consacrée en 1012⁷⁷. Le registre médian montre justement Henri II et son épouse Cunégonde de Luxembourg, présentant une maquette de la cathédrale au trio céleste. Enfin, le registre inférieur présente le scribe ayant réalisé l'ouvrage – identifié comme Adalbert de Bamberg, Adalbertus Bambergensis – en train d'écrire⁷⁸. Une demi-sphère délimite clairement l'espace où se tient le scribe – alors vivant – de celui où se trouve le couple impérial. L'enluminure mobilise ainsi un vocabulaire visuel qui distingue le domaine terrestre du

⁷³ SCHLEIF 2005, pp. 137-138.

⁷⁴ CORBET 1996, p. 132.

⁷⁵ WOLTER VON DEM KNESEBECK Harald, « Der Elisabethpsalter in Cividale Del Friuli Und Der Thüringer Landgrafenhof », in : Wartburg-Jahrbuch 2001, Regensburg, 2002, p. 25.

⁷⁶ KLINKENBERG 2009, pp. 169-171.

⁷⁷ GREBE Anja «Der Bamberger Reiter im Kontext der mittelalterlichen Reiterskulptur», in : ALBRECHT Stephan *et al.* (éd), *Der Bamberger Dom im europäischen Kontext*, Bamberg, 2015, p. 196.

⁷⁸ KLINKENBERG 2009, p. 170.

domaine céleste, selon une logique spatiale déjà à l'œuvre dans le psautier d'Elisabeth. Les deux enluminures soulignent la manière dont ce type de représentation compartimente l'espace, en réservant une zone au donataire céleste et une autre à la donation terrestre. Dans les deux cas, la dévotion à quatre mains fonctionne non seulement comme acte dévotionnel, mais aussi comme dispositif de structuration symbolique de l'image, articulant hiérarchie spirituelle et mémoire dynastique.

Une représentation posthume du couple fondateur du monastère de Vilich apparaît sur le sceau de l'institution dès le deuxième quart du XIII^e siècle⁷⁹ (Ill. 11). Le comte Meringoz et son épouse Gerberga, à l'origine de la fondation de la communauté de chanoinesses, sont représentés au registre médian. Leur fille et première abbesse de la communauté – sainte Adélaïde – se tient au registre inférieur⁸⁰. Ce sceau, conçu non par la famille elle-même, mais par les chanoinesses, témoigne de la manière dont la mémoire de la fondation fut assumée et mise en scène par la communauté féminine qui en hérita.

Le motif de la donation à quatre mains semble également avoir été particulièrement apprécié dans la région auvergnate. Trois chapiteaux proposent en effet une donation de couple à quatre mains, dans les églises Saint-Beuzire de Trizac (Ill. 12), de Saint-Vital et Saint-Agricole de Bulhon⁸¹ (Ill. 13) et de Saint-Limin de Thuret⁸² (Ill. 14). Ces chapiteaux présentent des scènes similaires : au centre du chapiteau se trouve une colonne que tiennent ensemble un donateur et une donatrice. La main de Dieu apparaît au-dessus de la colonne à Trizac et Bulhon. Concernant le chapiteau de l'église Saint-Limin, il est difficile de déterminer s'il s'agit d'une donation réalisée par les deux personnes présentes sur le chapiteau ou si la femme offre la colonne à un clerc. La main de Dieu n'apparaissant pas sur ce chapiteau, il pourrait s'agir d'une donation individuelle de la donatrice. Cette dernière est rattrapée par un serpent sortant d'une tête démoniaque représenté sur l'autre face du chapiteau⁸³.

Cette catégorie de représentations offre une place importante aux femmes laïques, jusqu'alors absentes des images médiévales dans l'Occident latin. Loin de se voir attribuer un rôle passif d'observatrice, elles sont figurées au côté de leur mari, de rôle et de taille égale à ce

⁷⁹ C. Sauer, *Fundatio und Memoria : Stifter und Klostergründer im Bild, 1100 bis 1350*, Göttingen, 1993, pp. 210-211.

⁸⁰ KLINKENBERG 2009, p. 167.

⁸¹ Pour les chapiteaux de Bulhon et de Trizac, voir : CRAPLET Bernard, *Auvergne romane*, 5e éd., Saint-Léger-Vauban : Zodiaque, 1988, pp. 172 et 341.

⁸² OLANETA 2020, pp. 109-110.

⁸³ La présence d'un personnage démoniaque derrière une personne réalisant une donation se retrouve sur un chapiteau de déambulatoire de l'église Saint-Nectaire.

dernier. Seuls leurs placements dans l'espace permettent de déceler l'asymétrie de leurs positions hiérarchiques dans la société.

3.2 Les doubles donations

La deuxième typologie de donation de couple est celle de la double donation, dans laquelle chaque protagoniste est représenté avec un objet distinct. À l'instar de la donation à quatre mains, cette catégorie se caractérise par une forte symétrie et une forme d'égalité entre les deux parties dans l'acte de donation. Le tympan hongrois de Szentkirály (Ill. 15), daté vers 1230, présente un couple encadrant le Christ en majesté, assis au centre de la composition⁸⁴. Si aucun document ne permet d'attester qu'il s'agit d'un couple marié, leur représentation conjointe au sein du tympan suggère néanmoins un lien de parenté. Les deux figures sont tournées vers le Christ, selon une disposition hiérarchisée. L'homme occupe la place d'honneur et tient dans ses deux bras une maquette d'église, tandis que la femme présente un fragment de colonne, constitué d'un fût et de sa base. Cet élément architectural, bien que partiel, pourrait symboliser de manière métonymique l'édifice dans son ensemble⁸⁵. Sur ce constat, l'une des hypothèses avancées propose que la femme a participé au même titre que le donateur à la construction de l'édifice⁸⁶. Une autre hypothèse envisage que la femme offre non pas un élément constructif, mais une relique : un fragment de la colonne de la Flagellation⁸⁷. Qu'elle soit architecturale ou cultuelle, l'offrande féminine est pleinement intégrée au langage visuel du tympan, soulignant la complémentarité des deux figures et la reconnaissance de leur double rôle dans l'acte de fondation.

En Pologne, deux tympan mettent en scène une double donation de couple. Ils se trouvent dans la ville de Strzelno. Le premier a été détruit et n'est connu qu'à travers un moulage en plâtre (Ill. 16). Il se trouvait au-dessus de la porte sud de l'église Saint-Procope. La scène qui y figure représente le Christ trônant entouré d'un couple. Il s'agit d'un noble nommé Wszebor et de son épouse⁸⁸, dans une composition qui accorde à l'homme la place d'honneur

⁸⁴ BARRAL I ALTET Xavier, « Nouvelles Propositions pour le Tympan roman de Szentkirály et l'Iconographie de la Donatrice », in : VARGA Livia *et al.* (éd.), *BONUM UT PULCHRUM : Essays in Art History Honour of ERNŐ MAROSI on His Seventieth Birthday*, Budapest : Hungarian Academy of Sciences, Institute of Art, 2010, pp. 166-167.

⁸⁵ On retrouve, par exemple, des donateurs offrant des colonnes sur les chapiteaux auvergnats de Notre-Dame-du-Port et de Saint-Nectaire. Il est possible que la colonne soit utilisée comme métonymie pour tout l'édifice, selon BASCHET Jérôme *et al.*, « Chapitre III - Saint-Nectaire : déploiements figuratifs et auto-glorification de l'Ecclesia », in : *Images Re-vues*, Hors-série 3, 2012, p. 62. Disponible à l'adresse URL : <http://imagesrevues.revues.org/1611>, consulté en ligne le 25 août 2025.

⁸⁶ BARRAL I ALTET 2010, p. 173.

⁸⁷ BARRAL I ALTET 2010, pp. 173-177.

⁸⁸ KLINKENBERG 2009, pp. 191-192.

à la droite du Christ. Il offre à ce dernier une maquette reproduisant fidèlement l'édifice qu'il a fondé. Son épouse offre quant à elle un manuscrit. Quant au tympan du portail de l'abbatiale Sainte-Trinité-et-Notre-Dame (Ill. 17), la donataire est également placée au centre, entourée de deux personnages. Il s'agit de sainte Anne, à laquelle un donateur tend une maquette d'église à sa droite et une donatrice offre un manuscrit à sa gauche. Il n'est pas possible de déterminer s'il s'agit d'un époux et d'une épouse. L'inscription accompagnant le tympan mentionne uniquement le donateur sous le nom de Pierre, vraisemblablement Piotr Wszeborowic⁸⁹. Les deux tympan de Strzelno de celui de Szentkirály ont souvent été rapprochés en raison de leur iconographie commune. L'attitude adoptée par les couples sur ces tympan a été mise en relation avec celle adoptée par des paires de donateurs masculins, à l'instar de ceux de Sigolsheim (Ill. 18) – église Saints-Pierre-et-Paul – ou de Moosburg – église Saint-Castulus (Ill. 19)⁹⁰.

L'évangélaire d'Henri le Lion (Ill. 20), réalisé vers 1188 à l'abbaye d'Helmarshausen, offre également un exemple de double donation⁹¹. Au folio 19r, Henri fait don de l'évangélaire et son épouse Mathilde d'Angleterre tient une fibule à pendentif⁹². Saint Blaise et saint Gilles – les deux patrons de Brunswick – saisissent avec bienveillance le poignet de la donatrice et du donateur, afin de les guider vers la Vierge. Cette composition associe une double donation différenciée à une médiation sainte. Cette miniature ainsi qu'un poème accompagnant l'évangélaire permettent de souligner les implications mémorielles de cette médiation. L'ouvrage est commandé par Henri le Lion dans un contexte politique tendu qui l'oppose à l'empereur Frédéric Barberousse avec pour conséquence une perte de certains territoires⁹³. La préservation du souvenir du couple d'Henri et de Mathilde possède un double enjeu : dynastique et liturgique. L'évangélaire est offert à l'église Saint-Blaise de Brunswick, ville sur laquelle Henri possède des droits héréditaires. La donation permet d'ancrer la cité comme un centre de pouvoir familial⁹⁴. En faisant don d'un autel dédié à la Vierge et de l'évangélaire, Henri s'assure que la communauté religieuse de l'édifice participe également à la préservation du souvenir de sa famille. Le clergé endosse le rôle d'intercesseur⁹⁵, car les communautés

⁸⁹ PLÓCIENNIK 1996, p. 205.

⁹⁰ PLÓCIENNIK 1996, p. 205. Voir également MACZEWSKA-PILCH 1973, pp. 147-148.

⁹¹ OEXLE Otto Gerhard, « Lignage et parenté, politique et religion dans la noblesse du XIIe s. : l'évangélaire de Henri le Lion », in : *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 36, n° 144, 1993, p. 318. Disponible à l'adresse URL : https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1993_num_36_144_2568, consulté en ligne le 24 août 2025.

⁹²OEXLE 1993, p. 318.

⁹³ OEXLE 1993, p. 309.

⁹⁴ Le poème rappelle d'ailleurs les origines illustres de Mathilde et d'Henri, issus respectivement d'une dynastie royale et d'une dynastie impériale. OEXLE 1993, p. 350.

⁹⁵ LAUWERS 1993, p. 6.

religieuses qui reçoivent les donations s'engagent à honorer la mémoire des donatrices et donateurs à travers divers services liturgiques⁹⁶. L'intercession des saints, qui les guident en les tenant par le poignet vers la Vierge, doit leur garantir la vie éternelle. Marie trône derrière un phylactère proclamant *Venez avec mon aide au royaume de la vie*, exprimant ce que le couple espère recevoir à travers sa donation⁹⁷. L'intermédialité entre le texte du phylactère, le poème et le geste de saint Blaise et saint Gilles souligne l'importance de l'intercession pour la préservation du souvenir d'Henri et Mathilde, et des enjeux dynastiques, politiques et liturgiques liés à la donation et à sa représentation.

Finalement, une double donation est visible sur le linteau de la porte des Princes à la cathédrale de Notre-Dame-de-l'Assomption-au-Ciel-et-Saint-Géminien à Modène, sculpté au début du XII^e siècle⁹⁸. Le linteau gravé illustre différents épisodes de la vie de saint Géminien, dont une scène d'offrande. L'une d'elles le représente en face de l'empereur Jovien et de son épouse venus le remercier d'avoir délivré leur fille d'un démon. Le couple impérial offre chacun un objet distinct : respectivement un calice et un *codex legis* d'une part et un pallium d'autre part (Ill. 21)⁹⁹. La disposition du couple ne suit pas la symétrie axiale habituellement associée aux représentations de double donation. Ici, les donateurs ne sont pas placés de part et d'autre du saint, mais alignés l'un derrière l'autre. Cette organisation est dictée par la contrainte formelle du linteau. Toutefois, l'idée d'une action conjointe est maintenue.

3.3 Donatrices et donateurs sans objet de donation

La troisième catégorie qui ressort de l'examen du corpus est celle de la donation de couple desquels l'objet de la donation est absent. En effet, dans certains cas, les donatrices et donateurs se représentent sans aucun attribut, leur statut étant simplement souligné par leur attitude de piété et leur position dans la composition¹⁰⁰. Il s'agit d'une position dans laquelle le personnage représenté pose un ou deux genoux à terre et porte ses mains jointes à la hauteur de son visage.

⁹⁶ ROSENWEIN 1989, pp. 38-39.

⁹⁷ Un phylactère sur lequel est inscrit «*Venez avec mon aide au royaume de la vie*» est placé devant la Vierge, exprimant ainsi l'idée que leur donation leur permettra d'obtenir la vie éternelle grâce à l'intercession commune des saints et de la Vierge. OEXLE 1993, p. 318.

⁹⁸ LABANDE-MAILFERT Yvonne, « L'iconographie des laïcs dans la société religieuse aux XI^e et XII^e siècles », in : *I laici nella «Societas christiana» dei secoli XI e XII*. Atti della terza Settimana internazionale di studio Mendola, 21-27 août 1965, Milan : Società editrice Vita Pensiero, 1968, p. 509.

⁹⁹ ANGHEBEN Marcello, « La porta dei principi de la cathédrale de Modène et la Renaissance du droit romain : pour une approche critique des rapports entre les arts figurés et la réforme ecclésiastique des XI^e-XII^e siècles » in : JURKOVIĆ Miljenko *et al.* (éd.), *Repenser l'histoire de l'art médiéval en 2023 : Recueil d'études Offertes à Xavier Barral i Altet*, Zagreb : International Research Center for Late Antiquity and the Middle Ages, 2023, pp. 297-298.

¹⁰⁰ MARX LECLERCQ 2018, p. 204.

Dès lors que cette posture est adoptée en lien avec la donation, elle l'est également au sein de l'iconographie des Rois mages¹⁰¹. Cette attitude apparaît dans les images médiévales au moment où la société se structure autour de l'établissement de relations et de liens vassaliques¹⁰².

L'illustration la plus emblématique d'un couple de donateurs sans objet se trouve sur l'antependium de la cathédrale de Bâle (Ill. 4). Au centre de la plaque se tient le Christ, sous une arcature. À ses pieds figurent Henri II et son épouse Cunégonde, représentés en taille réduite, soulignant leur humilité face à la majesté divine. Le couple adopte une attitude de profonde vénération peu usitée en Occident, la *proskynesis*, adoptée en revanche fréquemment dans le monde byzantin¹⁰³. Ils sont allongés à plat ventre, face contre terre, les bras tendus vers la figure centrale. Henri II a commandé cette œuvre, probablement à un atelier de Bamberg, pour l'offrir à la cathédrale avant 1019¹⁰⁴. Des couples représentés en *proskynesis* apparaissent également sur le tympan du portail de l'église Santa Maria Maggiore à Monte Sant'Angelo, dans le sud de l'Italie (Ill. 22) et sur le tympan du portail de l'ancienne abbatale hongroise de Bâtmonostor (Ill. 23). Ce dernier, réalisé au début du XIII^e siècle, reprend la même iconographie¹⁰⁵, mais dans ce cas, elle pourrait s'expliquer par la proximité culturelle avec les territoires byzantins. Ces exemples font toutefois figure d'exceptions, car la *proskynesis* ne s'impose pas durablement en Occident et demeure marginale par rapport aux postures symétriques et aux gestes d'offrandes plus explicites.

Les couples de donatrices et de donateurs sans objet sont largement représentés aux abords du Rhin. Le portail occidental de l'abbaye d'Alpirsbach, réalisé vers 1150, met en scène la donation du comte Adalbert de Zollern et de son épouse Adelheid¹⁰⁶ (Ill. 24). Le Christ, imberbe, trône au centre du tympan dans une mandorle tenue par deux anges¹⁰⁷. Adalbert, dans l'écoinçon gauche, est agenouillé dans une posture de dévotion, tandis qu'Adelheid, à

¹⁰¹ BEAUD Mathieu, « Chapitre 1. La mutation du noyau iconographique au XII^e siècle », in : *Ces Rois mages venus d'Occident*, Éditions de la Sorbonne, 2022. Disponible à l'adresse URL : <https://doi.org/10.4000/books.pSORbonne.112261>, consulté le 24 août 2025.

¹⁰² BEAUD Mathieu, *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du X^e au XII^e siècle : le thème des Rois Mages et sa diffusion*, Thèse de doctorat sous la direction de Daniel Russo, Université de Bourgogne, 2012, p. 64.

¹⁰³ FRANCESCO Rico, *Donor Portraits in Byzantine Art : The Vicissitudes of Contact between Human and Divine*, Cambridge : Cambridge University Press, 2018, pp. 55-60.

¹⁰⁴ SÖLL-TAUCHERT 2019, pp. 234-244.

¹⁰⁵ Le musée de Sambor dans lequel le tympan est conservé décrit le couple comme étant deux apôtres. Néanmoins, Xavier i Altet y voit un couple. BARRAL I ALTET 2010, pp. 172-173. Au regard de la coiffe portée par le personnage de droite sur le tympan de Bâtmonostor, qui semble similaire à celle portée par la donatrice du tympan de Szentkirály (voir *infra*), nous pensons également qu'il s'agit d'un couple plutôt que d'apôtres.

¹⁰⁶ REINLE Adolf, « Les débuts de la sculpture romane dans la région du lac de Constance », in : *Cahiers de civilisation médiévale*, Poitiers : Université de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1972, p. 184.

¹⁰⁷ KALBAUM 2011, pp. 185-192.

l'extrémité droite, adopte une attitude symétrique. Tous deux sont représentés en habits monastiques¹⁰⁸, ce qui reflète leur décision de rejoindre la communauté qu'ils avaient fondée après avoir exercé des charges politiques¹⁰⁹. Une inscription court le long du tympan. Tirée de l'évangile selon saint Jean, elle assimile le Christ à une porte par laquelle le salut est possible¹¹⁰. La composition repose sur une forte symétrie, non seulement dans l'attitude des deux donateurs, mais aussi dans celle des anges encadrant la mandorle. Une scène très proche se trouve sur le tympan de l'église Saint-Laurent de Laitre-sous-Amance (Ill. 25). Néanmoins, en l'absence d'inscription accompagnant le tympan, l'identification du couple représenté est incertaine, car les visages sont fortement endommagés. Le personnage de gauche porte une barbe, encore visible, mais le visage de celui de droite a complètement disparu. Une autre variante est illustrée par le tympan alsacien de l'église Saint-André de Meistratzheim (Ill. 26). Réalisé aux alentours de 1200¹¹¹, il présente cinq figures disposées sous des arcs en plein cintre. Ulrike Kalbaum identifie les deux donateurs comme étant des clercs. Toutefois, l'état très dégradé de la figure de droite ne permet pas d'exclure qu'il puisse s'agir d'une donatrice. Cette incertitude justifie l'intégration de ce tympan au corpus des représentations de donations de couple, bien qu'il ne soit pas possible d'affirmer avec certitude le genre des figures représentées.

Finalement, le portail de l'abbatiale d'Andlau en Alsace, réalisé au milieu du XII^e siècle, propose une représentation unique sur la base des connaissances actuelles¹¹². Dix couples de donateurs sont représentés sur les montants du portail, cinq de chaque côté (Ill. 27). Chaque couple est représenté sous une arcature, dans une composition organisée verticalement. Les différentes figures constituant ces couples ne présentent aucun attribut de la donation, mais n'adoptent pas non plus l'attitude de piété. La structure des couples est identique : l'homme est placé du côté intérieur tourné vers l'entrée de l'église, tandis que la femme se trouve à ses côtés, vers l'extérieur. Conformément aux hiérarchies sociales, la place d'honneur, plus proche de l'axe divin, est réservée à l'homme, mais leurs épouses sont fortement associées à l'unité du couple dans l'acte fondateur ou mémoriel. Une composition proche de celle d'Andlau se retrouve sur une dalle funéraire à Schaffhouse (Ill. 28). Réalisée à la fin du XI^e siècle ou au

¹⁰⁸ Selon Adolf Reinle, Adalbert et Adelheid portent des vêtements monastiques. Voir : REINLE 1972, p. 184. Ulrike Kalbaum présente également le vêtement d'Adalbert comme celui d'un clerc. En revanche, il n'est pas aussi affirmé sur l'habit d'Adelheid, qui selon lui pourrait également être une robe de femme mariée. Voir : KALBAUM 2011, p. 189.

¹⁰⁹ KALBAUM Ulrike, *Romanische Türstürze und Tympana im Elsass : Studien zu ihrer Form, Funktion und Ikonographie*, Münster : Waxmann, 2021, pp. 187 et 191. Également REINLE 1972, p. 184.

¹¹⁰ Jn, 10, 9.

¹¹¹ KALBAUM 2011, pp. 180-183.

¹¹² MEYER Jean-Philippe, « Deux Sculpteurs Du XIIe Siècle En Alsace : Les Maîtres d'Eschau et d'Andlau », in : *In situ*, vol. 17, no. 17, 2011, Disponible à l'adresse URL : <https://journals.openedition.org/insitu/7601#quotation>, consulté en ligne le 25 août 2025.

début du XII^e¹¹³, elle représente Eberhard et Ita von Nellenburg – un couple comtal de la région de Zurich – sous des arcades. Au registre supérieur, le comte offre au Christ une *festuca*, tandis qu’au registre inférieur, Ita fait don d’un rouleau – certainement la charte de fondation de l’abbaye – à Sainte-Agnès de Rome.

À l’instar des deux premières catégories, les couples des scènes de donation sans objet se caractérisent par une attitude similaire. L’analyse des différentes typologies de représentation des couples vues jusqu’ici met en évidence une volonté de symétrie dans la figuration des membres. Homme et femme sont représentés à la même échelle, dans des postures équivalentes et occupant une place comparable dans l’espace figuratif. Une égalité iconographique leur est ainsi accordée¹¹⁴. L’utilisation du terme d’égalité dans le contexte médiéval revêt bien évidemment un sens particulier, qui requiert de la prudence. Il ne s’agit pas d’une remise en question des hiérarchies de genre, mais plutôt d’une reconnaissance du rôle actif de la femme dans l’acte commémoratif. L’homme occupe en effet systématiquement la place d’honneur à la droite de la figure sainte, mettant ainsi en lumière sa place de premier plan dans la hiérarchie sociale¹¹⁵. Toutefois, lorsque la scène inclut des objets de donation, la femme y participe pleinement. Dans le cas où l’homme présente une maquette d’église, elle tient un objet liturgique ou un élément architecturé. Elle n’est pas reléguée au rôle de témoin, mais bien comme partie prenante de la donation. En l’absence d’objets, elle adopte là encore une position similaire à celle de l’homme. Autre aspect significatif, la parité des tailles confirme l’attention portée à une représentation conjointe et équilibrée du couple.

Il est donc envisageable que cette manière de représenter le couple ait été un moyen de souligner la participation active de l’épouse. Une autre hypothèse serait que l’initiative revienne à l’épouse, le mari n’y jouant aucun rôle, comme cela est avancé par Hediger et Caviness pour le vitrail de la Crucifixion de la cathédrale Saint-Pierre de Poitiers¹¹⁶. Les femmes mariées n’ont en effet pas la possibilité de se faire représenter sans leur mari. L’absence de documents pouvant fournir des informations sur les donations ne permet pas d’avancer des arguments définitifs pour soutenir ces hypothèses¹¹⁷.

¹¹³ GUYAN Walter Ulrich, « Das Salvator-Kloster zu Schaffhausen : Ergebnisse der Allerheiligen-Grabung von 1963-1965 », In : *Revue suisse d'art et d'archéologie*, Band 36, 1979, p. 194.

¹¹⁴ Cette égalité iconographique est soulignée par OLAÑETA 2020, pp. 109-110 et BARRAL I ALTET 2010, p. 178.

¹¹⁵ La seule exception à notre connaissance est le tympan de l’église Sainte-Marie-sur-le-Sable à Wrocław en Pologne (voir *infra*).

¹¹⁶ CAVINESS 1996, pp. 128-129 et HEDIGER 2019, pp. 244-245.

¹¹⁷ Hediger présente en conclusion de son article l’exemple de la donation d’un calice. Un document témoigne du fait que ce calice est un don de Alheiyt Groningh. Néanmoins l’inscription présente sur ce dernier demande de prier pour Henric et son épouse. L’épouse en question, Alheiyt, n’est pas nommée. L’absence de document

Les représentations de couples examinées jusqu'ici mettent en scène des personnages plus ou moins contemporains de leur représentation. Il s'agit de portraits de donatrices ou de donateurs, réalisés de leur vivant, ou bien par leurs descendants ou héritiers peu de temps après leur disparition¹¹⁸. C'est le cas, par exemple, du sceau du monastère de Vilich ou de la miniature de la *Vita Heinrici II. et Cunigundis*. Cette dernière image met en scène une figure célèbre, Henri II, représenté deux siècles après sa mort. Ces œuvres sont réalisées alors que les monastères ont besoin de se référer à des fondatrices et fondateurs de prestige afin d'affirmer leurs droits¹¹⁹. Pour d'autres œuvres, il est possible d'identifier une commande directe du couple représenté, à l'instar de la miniature du psautier d'Elisabeth ou du vitrail de la crucifixion. À l'inverse, certaines œuvres témoignent de l'usage du motif du couple dans des contextes narratifs, mobilisant des personnages légendaires ou mythiques, comme en témoigne la scène de Modène¹²⁰. Concernant les œuvres pour lesquelles les informations sur le contexte de création manquent, il est ardu de déterminer si les personnes représentées sont décédées ou non au moment de la réalisation de l'œuvre¹²¹.

3.4 Les donations asymétriques

Nous avons jusqu'ici présenté les différentes modalités de représentation des donations de couple. Quelle que soit la forme iconographique adoptée, les personnages laïcs y sont toujours représentés de manière symétrique dans une attitude similaire. Cette égalité de traitement souligne que la donation est conçue comme un acte collectif, engageant les deux membres du couple à parts égales¹²². Toutes les typologies précédemment évoquées mettent ainsi en valeur l'égale participation de chacun·e à l'acte de donation. Or, une quatrième modalité se distingue, précisément par son caractère asymétrique. Il s'agit d'œuvres dans lesquelles un seul des deux protagonistes réalisant la donation est représenté, tandis que l'autre, sans geste actif, semble assister à la scène. Ce déséquilibre iconographique suggère une

concernant les actes de donation empêche de prendre pleinement conscience de rôle de premier plan qu'y jouent parfois les femmes. Voir : HEDIGER 2019, pp. 247-248.

¹¹⁸ Le terme portrait n'a pas ici le sens de représentation réaliste d'une personne. La conception du portrait comme une image réaliste apparaît plus tard. Voir OLARIU Dominic *et al.*, *le portrait individuel, réflexion autour d'une forme de représentation XIIIe – XVe siècle*, Berne, 2009.

¹¹⁹ KLINKENBERG 2009, pp. 168-169.

¹²⁰ Même si le couple impérial de la scène fait référence à des personnages historiques, leur présence dans les scènes de la vie de saint Géminien leur attribue un statut à part.

¹²¹ Les personnes décédées occupent une place importante dans les scènes de donation. Les études sur le sujet ne s'attardent que peu sur cela. Seul Juan Antonio Olañeta consacre une partie importante de son article à ce sujet. Voir : OLANETA 2020, pp. 89-101.

¹²² C'est également l'avis de Krystyna Maczewska-Pilch. Voir : MACZEWSKA-PILCH 1973, p. 147.

dissymétrie dans l'engagement du couple et, parfois, une autre fonction est assignée au conjoint passif.

Le codex *aureus Spirensis* (Ill. 29), réalisé entre 1043 et 1046, présente une scène de donation qui se déroule sur une double page¹²³. Sur le feuillet de gauche, l'empereur Conrad II et l'impératrice Gisèle de Souabe sont représenté·e·s de manière posthume¹²⁴. Ils se prosternent devant un Christ en gloire, dont ils embrassent les pieds. Le feuillet de droite met en scène la donation de leur fils et héritier, Henri III. Il est représenté à la dextre de la Vierge, lui offrant un codex. Son épouse, Agnès de Poitiers, à gauche de Marie, se fait couronner par cette dernière. Cette double page souligne la manière dont la donation et sa représentation sont liées à la *memoria* et à ses enjeux. La présence de Conrad et Gisèle, couronné·e·s, ancre et légitime le pouvoir d'Henri et d'Agnès. Ces miniatures participent à créer un lien étroit entre les femmes de la dynastie salienne et la Vierge. Gisèle porte une robe de la même couleur que celle de Marie, créant ainsi un parallèle entre les deux femmes et Agnès est couronnée par la Vierge. L'association de ces deux femmes à Marie participe à renforcer le pouvoir dynastique des Saliens. Elles sont également étroitement liées aux diverses donations vis-à-vis de la cathédrale de Spire et leur légitimité découle de leur lignage et de leur lien avec la Vierge¹²⁵. Si Agnès ne participe pas directement à la donation, elle n'est pas pour autant figurée en témoin passive de la scène. Le parallèle que l'image tisse entre elle et Marie lui offre un rôle actif dans la scène qui s'y déroule. Par la suite, elle sera liée aux donations faites à la cathédrale de Spire et à la mère de Dieu, sa sainte patronne¹²⁶.

Le tympan polonais de l'abbaye d'Ołbin, appelé tympan de Iaxa (Ill. 30), représente une donation de deux nobles polonais au Christ. La fondation de l'abbaye est datée de 1139, et le tympan a été réalisé dans la deuxième moitié du XIIe siècle¹²⁷. La figure à la droite du Christ est identifiée comme le prince Boleslaw IV. Il est accompagné de son fils Leszek. Le tympan est abîmé et seul un fragment de ce personnage apparaît aujourd'hui. Il adoptait certainement une position de piété similaire à celle du personnage dans l'écoinçon de droite. La figure debout à la gauche du Christ est le comte Iaxa, accompagné de sa femme que l'inscription identifie comme Agatha. Le prince et le comte tiennent dans leurs mains deux maquettes. Celle tenue

¹²³ VERBANAZ 2017, p. 37.

¹²⁴ OLAÑETA 2020, pp. 88-89.

¹²⁵ VERBANAZ 2017, pp. 36-37.

¹²⁶ VERBANAZ 2017, p. 37.

¹²⁷ Krystyna Maczewska-Pilch propose de le dater entre 1161 et 1163 : MACZEWSKA-PILCH 1973, p. 148. Tomasz Plóciennik propose quant à lui la date de 1176, voir : PLÓCIENNIK Tomasz, « L'épigraphie du tympan de Iaxa à Wrocław », in : Cahiers de civilisation médiévale, vol. 40, n°157, Janvier-mars 1997, pp. 103-118. Disponible à l'adresse URL : https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1997_num_40_157_2677, consulté en ligne le 25 août 2025, p. 110.

par le comte est une représentation de l'église Saint-Michel d'Oſbin qu'il a fondée, et qui accueillait très certainement ce tympan à l'origine¹²⁸. Il s'agit donc d'une double donation réalisée par deux nobles, accompagnés par un membre de leur famille. Agatha est représentée derrière son mari. Elle adopte la position de dévotion courante au XII^e siècle – à genoux et les mains jointes – et s'insère ainsi dans la structure du tympan. Malgré cette représentation asymétrique, la construction de l'église a été terminée par Agatha à la mort de son mari¹²⁹. La double donation représentée au tympan n'offre pas la possibilité de représenter Agatha en face de son mari.

En France, le folio 5v du cartulaire de l'abbaye de Vierzon (Ill. 31) met en scène un couple. À l'instar du tympan de Iaxa, la femme ne fait pas face à son mari, mais est placée derrière lui. Un troisième personnage laïc les accompagne ; tous trois font face à un groupe de trois clercs. Seul le mari tient un codex, qu'il offre à l'abbé placé en vis-à-vis. Cette scène illustre la donation du prieuré de Vierzon par le seigneur Ambran à l'abbé Aimeri¹³⁰. L'image accompagne trois donations attribuées au seigneur¹³¹. Cette représentation a été réalisée par les moines de l'abbaye de Vierzon environ trois siècles après la mort du seigneur et de son épouse. Par conséquent, elle ne relève pas d'une démarche mémorielle. Les moines cherchent ici à légitimer leurs droits sur le prieuré de Vierzon. L'asymétrie du couple s'explique par les motivations des religieux qui ont fait réaliser cette œuvre. Les clercs ne cherchent pas à honorer la mémoire des donateurs, mais à asseoir la légitimité de leurs possessions¹³². La représentation de la donation est mise au service de ce projet.

Le tympan de la porte Saint-Gall de la cathédrale de Bâle, réalisé dans les années 1180¹³³, propose une composition asymétrique à six figures (Ill. 32). Le Christ siège au centre, entouré de saint Pierre à sa droite et de saint Paul à sa gauche. Un donateur, dans l'écoinçon gauche, pose un genou à terre et présente une maquette de la porte. Dans l'écoinçon droit sont représentés deux personnages. Le premier est une femme, peut-être la femme du donateur ou

¹²⁸ PLÓCIENNIK 1997, p. 109.

¹²⁹ PLÓCIENNIK 1997, p. 110.

¹³⁰ MAGNANI Eliana, RUSSO Daniel, « Histoire de l'art et anthropologie, Autour de la notion de " présentation " », Journée d'étude du 28 Mars 2008, Dijon, *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, 2008, p. 5. Disponible à l'adresse URL : <https://journals.openedition.org/cem/4222>, consulté le 25 août 2025.

¹³¹ L'authenticité des chartes est remise en question. Voir : TESSIER Georges, « Les chartes du monastère de Dèvre et la valeur historique du cartulaire de Vierzon », in : *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1931, tome 92, p. 30.

¹³² Les droits des moines sur Vierzon sont attaqués. Ils se font chasser de Vierzon quelques temps à la fin du XI^e siècle. Les chartes et les illustrations qui les accompagnent permettent aux moines d'affirmer leurs droits sur Vierzon. TESSIER 1931, pp. 41-42.

¹³³ BOERNER Bruno, « Überlegungen zum Programm der Basler Galluspforte », in : *Kunst + Architektur in der Schweiz*, n° 45, vol. 3, 1994, p. 238. Disponible à l'adresse URL : <https://doi.org/10.5169/seals-393990>, consulté le 25 août 2025.

une femme de sa parenté. Elle se tient debout sans attribut de donation. Saint Paul, à ses côtés, saisit son poignet de la main gauche et la désigne au Christ de sa main droite. Finalement, à l'extrémité droite de la composition, un ange pose sa main sur l'épaule de la femme¹³⁴. Le geste de saint Paul, consistant à tenir le poignet d'un personnage, est similaire à celui de saint Blaise et saint Gille au folio 19r de l'évangélaire d'Henri le Lion¹³⁵. Il se retrouve également sur deux chapiteaux auvergnats de Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand (Ill. 33) et de Saint-Nectaire (Ill. 34). Ce geste signifie la médiation du salut : il indique que le don ouvre l'accès au salut éternel, souvent en opposition aux forces démoniaques¹³⁶.

Une rare œuvre représente une scène de donation effectuée par une femme : il s'agit du tympan de l'église Sainte-Marie-sur-le-Sable à Wrocław en Pologne, réalisé vers 1150¹³⁷ (Ill. 35). Marie et son fils trônent au centre de la composition. À leur droite, une donatrice, debout, présente une maquette d'église. De l'autre côté, un homme se tient également debout, mais avec les genoux légèrement fléchis et les mains jointes. Il est imberbe, donc jeune, et vêtu d'une tunique courte. La donatrice est identifiée par l'inscription comme étant Maria et le donateur Świętosław. Il s'agit de la femme et du fils de Piotr Włostowica, un noble polonais influent. Elle seule accomplit le geste de la donation¹³⁸. La relation entre texte et image vient appuyer l'asymétrie de l'acte de donation : Marie est représentée à la place d'honneur et elle s'exprime à la première personne dans l'inscription accompagnant le tympan¹³⁹. Sur la base du rôle de premier plan joué par une femme et du lien filial mis en scène, le tympan de Wrocław peut être mis en relation avec le tympan d'Egmond-Binnen, réalisé entre 1121 et 1130. Ce dernier fut commandé par la comtesse de Hollande Petronilla¹⁴⁰ (Ill. 36), qui se fit aussi représenter avec son fils Dirk VI, alors que saint Pierre, patron de l'abbaye, se trouve au centre de la composition. Dirk VI occupe la place d'honneur à la droite du saint. Néanmoins, Petronilla est la commanditaire et la donatrice de l'œuvre. En effet, l'inscription accompagnant le tympan

¹³⁴ LINDNER Arthur, *Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz*, Strassburg : J.H. Ed. Heitz, 1899, p. 175.

¹³⁵ Voir *supra*.

¹³⁶ Les chapiteaux auvergnats matérialisent explicitement le combat spirituel dans lequel s'intègre la donation. L'interprétation de Baschet va dans ce sens : BASCHET 2012, p. 62.

¹³⁷ KLINKENBERG 2009, pp. 190-191.

¹³⁸ Le tympan de l'ancien monastère bénédictin de Sainte-Marie de Holzzelle propose également une scène dans laquelle une femme prend place à droite de la Vierge. Le tympan est très abimé, rendant ainsi sa lecture difficile. Néanmoins, il s'agit vraisemblablement d'une nonne et non pas d'une laïque. Voir : MACZEWSKA-PILCH 1973, p. 73.

¹³⁹ « Moi, Marie, je donne ce temple à Toi, Marie, mère de grâce. Swentoslaus, mon descendant, offre ce temple ». traduction par T. Plóciennik à partir de la transcription : « HAS MATRI VENIAETIBI DO MARIA MARIAE HAS OFFERT AEDES SWENTOSLAVS MEA PROLES ». PLÓCIENNIK 1996, pp. 202-203.

¹⁴⁰ VIS G.N.M., « Petronella de Flinke: Gravin Petronella van Holland en de voorgedij over het klooster Egmond in de jaren 1121-1130 », in : MOSTERT M. *et al.* (éd.), *Vrouw, familie en macht. Bronnen over vrouwen in de Middeleeuwen*, Hilversum, 1990, p. 193.

indique que la comtesse *orne* l'œuvre alors que son fils prie¹⁴¹. Celui-ci est représenté imberbe, ce qui souligne sa jeunesse. C'est le texte qui crée l'asymétrie, en présentant Petronilla comme réalisant activement la donation et son fils comme témoin pieux de celle-ci.

Ces deux œuvres représentent un jalon essentiel dans l'étude des donations de couples. Elles sont les seules images connues de donation de couple réunissant une mère et son fils et elles offrent dans le même temps une représentation asymétrique de cette donation, puisque la mère occupe le premier plan. Petronilla est veuve et régente du comté au moment de commander le tympan d' Egmond-Binnen¹⁴². Par conséquent, elle se trouve dans une situation dans laquelle le douaire lui revient. Elle peut donc user librement des biens de son défunt mari¹⁴³. Concernant le tympan de Wrocław, la place occupée par Marie trouve une explication dans la disgrâce que connaît son mari au moment de la réalisation du tympan. Il est emprisonné par Władysław II, fils aîné du duc de Pologne¹⁴⁴. Maria dispose certainement d'une certaine liberté en l'absence de son mari. Ces exemples tendent à montrer que les femmes réalisent parfois seules des donations, soit parce que leur mari est décédé, soit parce qu'il est absent. Mais même dans ces contextes particuliers, les femmes continuent à lier donations et mémoire familiale, comme en témoigne l'intégration de leur fils à ces scènes.

3.5 Le tympan neuchâtelois : une donation asymétrique au profit de Berthe

Le tympan neuchâtelois appartient à la quatrième typologie présentée dans ce chapitre : les donations asymétriques. L'analyse de notre corpus met en évidence deux caractéristiques distinctives du tympan neuchâtelois, dont la compréhension s'avère cruciale pour une appréhension complète de cet élément architectural. En premier lieu, la relation entre Berthe et Ulrich est asymétrique, alors qu'une majorité des représentations de notre corpus cherche au contraire à présenter le couple à travers une certaine égalité. En second lieu, la relation

¹⁴¹ « Ici prie Dirk – Petronilla orne cette œuvre » Traduction par nos soins à partir de la transcription : « HIC THIDERICVS ORAT OPVS HOC PETRONILLA DECORAT », proposée par PLÓCIENNIK 1996, p. 208.

¹⁴² VIS 1990, pp. 181, 187 et 193.

¹⁴³ Les veuves ont en théorie le pouvoir de gérer une partie des biens qui leur reviennent après la mort de leur mari : le douaire. Dans les faits, ce pouvoir est contesté et la veuve va souvent avoir des difficultés à la gérer comme elle le souhaite. Sur ce sujet concernant les IX^e et X^e siècles, voir : NELSON Janet L., « The wary Widow », in : WENDY Davies et FOURACRE Paul (éd.), *Property and Power in the Early Middle Ages*, Cambridge : Cambridge University Press, 1995, pp. 82-113. Voir également : SANTINELLI Emmanuelle. « Chapitre II. La perte du protecteur ». in : *Des femmes explorées ?*, Presses universitaires du Septentrion, 2003, paragraphe 66. Disponible à l'adresse URL :

<https://doi.org/10.4000/books.septentrion.54068>, consulté le 25 août 2025. Les veuves vont souvent avoir besoin de l'accord de leur famille, dont leurs fils, pour utiliser leur argent. Cela peut permettre d'avancer une nouvelle hypothèse sur la présence de Dirk VI et de Świętosław aux côtés de leurs mères.

¹⁴⁴ MILIS Ludo « les origines des abbayes de Ślęza et du Piasek à Wrocław », in : *Roczniki Humanistyczne*, tome 19, no. 2, 1971, , p. 19-20.

asymétrique est au bénéfice de Berthe, qui est représentée comme donatrice active, alors qu'Ulrich apparaît comme un donateur passif. Seuls deux autres tympan – ceux d'Egmond et de Wrocław – mettent en scène une femme occupant le premier rôle au sein de la donation. Par conséquent, notre corpus permet de souligner que le tympan de Neuchâtel présente des caractéristiques iconographiques atypiques : le rôle de Berthe, qui réalise la donation, ainsi que la relation au sein du couple que présente la scène, sont autant d'éléments inhabituels pour le XII^e siècle.

Ces éléments permettent d'affirmer un point essentiel dans l'analyse du tympan neuchâtelois. En effet, nous constatons que la question n'est pas de savoir si Berthe a réalisé ou non la donation évoquée sur le tympan. Le fait qu'elle soit représentée effectuant la donation indique que c'est bien elle qui la réalise. La société du XII^e siècle propose un cadre hiérarchique strict dans lequel les femmes sont inférieures aux hommes. Ce que montre l'étude de notre corpus, c'est qu'une femme n'est pas représentée sans raison dans une position de pouvoir ou d'agentivité. L'enjeu concernant le tympan de Neuchâtel doit dès lors être de comprendre quelles dynamiques sociales ont permis à Berthe de réaliser cette donation.

4 Fonction et contexte de création de la scène du tympan neuchâtelois.

À travers ce chapitre, nous voulons affirmer la place particulière qu'occupe Berthe sur le tympan neuchâtelois. Cette position a été soulignée à travers la littérature sur le sujet, dans laquelle il est mentionné que Berthe offre la maquette. Néanmoins, le déséquilibre que cela crée dans sa relation avec Ulrich n'est jamais mis en avant ou questionné. À l'instar des chroniqueurs médiévaux, la littérature se refuse à penser que la donation représentée ait pu être réalisée par Berthe¹⁴⁵. L'impossibilité de penser que Berthe peut être la donatrice et la personne ayant supervisé la création du tympan biaise selon nous la compréhension du tympan et oriente les interprétations qui peuvent en être faites¹⁴⁶.

L'observation du tympan montre que son rôle en tant que donatrice est mis en évidence à la fois par l'image et par l'inscription. Elle est représentée en train de réaliser seule cette donation et elle s'exprime à la première personne à travers l'inscription. Ce rôle est également confirmé par les comparaisons établies au chapitre précédent. La mise en place d'un corpus et

¹⁴⁵ Sur cette tendance des chroniqueurs médiévaux à partir du principe qu'une donation est réalisée par un homme, voir : SCHULENBURG TIBBETTS Jane, « Female Piety and the Building and Decorating of Churches, cA. 500–1150 », in : MARTIN Therese (éd.), *Reassessing the Roles of Women as « makers » of Medieval Art and Architecture*, Boston : Brill, 2012, pp. 246.

¹⁴⁶ Il s'agit au minimum du tympan. Elle a également pu superviser le portail dans son ensemble voire les travaux de l'église.

son analyse permettent de mettre en lumière le caractère atypique de la relation entre Berthe et Ulrich au sein d'une représentation de couple aux XI^e et XII^e siècles. Ces éléments soulignent que Berthe est bien représentée comme donatrice sur le tympan de Neuchâtel, alors qu'Ulrich joue un rôle secondaire.

Le corpus permet également de souligner qu'aucune réponse simple ne peut être apportée aux questions que la place de Berthe soulève. La mise en scène des rapports hommes-femmes est codifiée au sein de l'iconographie de la donation. L'analyse du corpus a mis en lumière que l'attitude et le positionnement d'une femme laïque dans les scènes de donation répondent à des normes. La représentation de Berthe réalisant la donation ne relève pas du hasard. De la même manière, certaines donatrices du corpus possèdent un pouvoir politique considérable, qui ne provient pas de leur union avec un homme. Aliénor est duchesse d'Aquitaine et Emma de Normandie vient d'une famille puissante et porte déjà le titre de reine par son premier mariage¹⁴⁷. Malgré le pouvoir qu'elles possèdent, indépendamment de leur mariage, elles sont représentées réalisant une donation conjointement avec leur époux. Par ailleurs, les œuvres les figurant sont réalisées sur des territoires leur appartenant en propre¹⁴⁸. Le rang social de Berthe avant son mariage avec Ulrich ou les possibles richesses qu'elle a apportées en dot ne permettent pas non plus d'expliquer le rôle joué par Berthe. Deux hypothèses ressortent de l'analyse du corpus : elle peut se faire représenter en train de réaliser seule l'acte de donation soit en tant que mère, soit en tant que veuve. L'hypothèse qu'elle réalise cette donation accompagnée de son fils Ulrich III est peu probante¹⁴⁹. Subsiste alors l'hypothèse que Berthe réalise seule cette donation en sa qualité de veuve, hypothèse que nous allons étudier dans la prochaine section.

4.1 Une donation réalisée par Berthe

Dans cette section, nous approfondissons l'hypothèse selon laquelle Berthe est veuve au moment de la réalisation du tympan et que, par conséquent, il s'agit d'une représentation posthume d'Ulrich II, son époux. Trois arguments principaux soutiennent cette thèse. Le premier s'appuie sur le fait que les veuves possèdent une plus grande liberté, économique entre autres, qu'une femme mariée. Le deuxième se base sur l'interprétation du deuxième vers de l'inscription interprété comme une référence au diable. Le dernier repose sur une comparaison avec une œuvre enluminée qui présente des similitudes avec le tympan neuchâtelois. Mais avant

¹⁴⁷ CAVINESS 1996, p. 124-127.

¹⁴⁸ CAVINESS 1996, p. 127.

¹⁴⁹ Nous avons présenté et critiqué cette hypothèse dans notre mémoire. Voir : Beck 2024, pp. 77-78.

toute chose, cette hypothèse provient du fait qu'Ulrich n'apparaît pas dans une charte datée de 1192 et dans laquelle sont mentionnés ses deux fils alors à la tête du territoire. Cela laisse supposer soit qu'il est mort soit qu'il n'est pas présent à Neuchâtel¹⁵⁰.

Le premier argument pour soutenir l'hypothèse que Berthe est représentée en tant que veuve au portail de Neuchâtel se base donc sur la distinction qu'il existe entre une femme mariée et une veuve au sein de la noblesse. Au XII^e siècle, ces deux termes définissent deux catégories distinctes. Une épouse ou une femme dont le mari est décédé sont soumises à des conditions de vie et à des contraintes différentes. Les femmes mariées n'ont pas accès à leur patrimoine, géré par leur mari, et elles sont juridiquement placées sous l'autorité de ce dernier¹⁵¹. Les veuves quant à elles jouissent d'une plus grande liberté économique et sociale. Il s'agit donc de deux catégories différentes au sens où les conditions juridiques et économiques ne sont pas les mêmes. Par ailleurs, les termes d'*épouse* et de *veuve* sont bien plus usités que le terme de *femme* dans les textes à cette époque¹⁵². Une femme est déterminée par son statut marital et la distinction qui en découle joue un rôle important au sein des donations. Les femmes mariées jouent un rôle important dans ces actes. En effet, une partie importante des donations pieuses est directement ou indirectement le fait de ces dernières¹⁵³. Farmer souligne le rôle des femmes mariées qui jouent de leur influence auprès de leur époux afin de le pousser à effectuer des donations. Les veuves quant à elles jouissent d'une partie de leur patrimoine, qui leur permet également de réaliser des donations. Cela s'accompagne d'un devoir de mémoire vis-à-vis de leur défunt mari, qui les pousse également à réaliser des donations *pro anima*. Pour les veuves, les donations peuvent donc être motivées par une piété personnelle, mais également par un devoir matrimonial. Il est attendu des femmes qu'elles veillent à la mémoire de leur défunt mari et qu'elles œuvrent au salut de son âme¹⁵⁴.

Cette distinction met en lumière le fait que les femmes mariées n'ont pas la possibilité de réaliser des donations seules. Elles n'ont ni la liberté économique ni la liberté juridique pour le faire. Pour les donations ou les fondations pieuses, elles doivent donc convaincre leur mari. Cela a une conséquence claire : même dans le cas où elles porteraient seules le projet d'une fondation pieuse, assureraient son financement – avec l'accord de leur mari – et la supervision des travaux, les chartes et les représentations les présenteraient agissant de concert avec leur

¹⁵⁰ Le fait que le mari ne soit pas présent sur le territoire ne semble pas pour autant permettre à son épouse de se faire représenter comme donatrice.

¹⁵¹ SCHULENBURG TIBBETTS 2012, pp. 246-247.

¹⁵² MAILLET Clovis, *Les genres fluides : de Jeanne d'Arc aux Saintes trans*, Paris : Arkhé, 2020, pp. 15-16.

¹⁵³ Concernant les fondations pieuses, voir : FARMER 1986, pp. 521-526.

¹⁵⁴ SANTINELLI 2005, pp. 462-470.

époux¹⁵⁵. Parfois, les chroniqueurs mentionnent uniquement le mari, partant du principe que l'homme est nécessairement à l'origine d'un projet de donation¹⁵⁶. Cette tendance à concevoir les couples agissant de concert dans les réalisations pieuses se retrouve figurée dans l'iconographie des donations. Comme l'étude du corpus l'a souligné, la majorité des scènes de donation représente le couple de manières symétrique et équilibré. Les veuves quant à elle jouissent d'une plus grande liberté, notamment économique¹⁵⁷. Elles ont parfois accès à une partie de la fortune de leur mari et celui-ci est le principal bénéficiaire des donations qu'elles réalisent¹⁵⁸. L'exemple du tympan d'Egmond souligne que certaines veuves parviennent à se faire représenter comme principale donatrice. C'est seulement une fois veuve que les femmes ont la liberté de réaliser des donations comme elle le souhaite, n'étant plus assujettie à un homme et ayant théoriquement le contrôle sur ses biens¹⁵⁹. Sur la base de ces informations, la meilleure explication au fait que Berthe soit représentée réalisant la donation est son possible statut de veuve.

Le deuxième argument repose sur l'analyse du deuxième vers de l'inscription du tympan du portail neuchâtelois. En effet, le sens de ce vers pose des difficultés de compréhension. Il est inscrit : « simul \vlicum/ qui sit fugiens Inimicum »¹⁶⁰. Les difficultés se trouvent cristallisées dans le terme d'*inimicum*. Les traductions proposent le terme d'ennemi¹⁶¹. Ce mot fait en premier lieu référence aux ennemis militaires. Serex critique cette interprétation, soulignant le fait qu'il est inconcevable que la famille des de Neuchâtel inscrive dans la pierre de l'église nouvellement bâtie une demande pour qu'Ulrich réussisse à fuir devant un ennemi physique¹⁶². Il est en effet impensable que les personnes ayant réalisé le tympan aient souhaité que l'inscription souligne la lâcheté d'Ulrich face à un ennemi. Christo Jörg propose de comprendre le terme *inimicum* comme faisant référence à l'ennemi spirituel, à savoir le diable et ses démons¹⁶³. Dans ce cas, Berthe demande à la Vierge de permettre à Ulrich d'échapper au mal

¹⁵⁵ SCHULENBURG TIBBETTS 2012, pp. 246-247.

¹⁵⁶ SCHULENBURG TIBBETTS 2012, pp. 246.

¹⁵⁷ Elles ont en théorie le pouvoir de gérer une partie des biens qui leur reviennent après la mort de leur mari (le douaire). Dans les faits, ce pouvoir est contesté et la veuve va souvent avoir des difficultés à la gérer comme elle le souhaite. Sur ce sujet concernant les IX^e et X^e siècle, voir : NELSON 1995, pp. 82-113. Voir également : SANTINELLI 2003, paragraphe 66. Disponible à l'adresse URL : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion>, consulté le 25 août 2025.

¹⁵⁸ SANTINELLI 2005, p. 462.

¹⁵⁹ McCASH June, « The Cultural Patronage of Medieval Women : An overview », in : McCASH June (éd.), *The Cultural Patronage of Medieval Women*, Athens Ga : University of Georgia Press, 1996, pp. 9-10.

¹⁶⁰ « [veille] en même temps sur Ulrich pour qu'il soit en train d'échapper à l'ennemi ». Voir *supra*.

¹⁶¹ Voir en particulier : JÖRG Christoph, *Die Inschriften der Kantone Freiburg, Genf, Jura, Neuenburg und Waadt*, Fribourg : Universitätsverl., 1984, p. 120-122.

¹⁶² GIRARDIER SEREX 2020, pp. 65-66.

¹⁶³ JÖRG 1984, pp. 121-122.

et adresse une supplication pour le salut de l'âme de son époux. Serex souligne par ailleurs la présence d'un démon sur le portail à côté de Paul. Pour elle, cette présence vient appuyer sa thèse selon laquelle, à Neuchâtel, *inimicum* renvoie à un ennemi spirituel.

L'étude de la pratique de la donation et ses témoignages permettent d'éclairer ce vers et soulignent la pertinence de la proposition avancée par Christoph Jörg. La donation permet à une personne d'être sauvée même après sa mort. En d'autres termes, il est possible d'effectuer une donation *pro anima* pour le salut de quelqu'un déjà décédé¹⁶⁴. Comme mentionné ci-dessus, au XII^e siècle, il est attendu d'une veuve qu'elle veille au salut de l'âme de son mari, en priant pour lui et en réalisant l'aumône en son nom¹⁶⁵. Certains témoignages concernant les veuves et leurs actions en faveur de leur défunt mari soulignent que l'âme des défunts est perçue comme étant retenue prisonnière par des démons jusqu'à ce que leurs péchés soient expiés¹⁶⁶. Cette idée se trouve représentée sur certains tympan auvergnats déjà mentionnés dans ce travail. Les chapiteaux de Saint-Nectaire (Ill. 34) et de Saint-Limin de Thuret (Ill. 14) mettent en scène un donateur ou une donatrice qui tente d'échapper au diable ou à un démon. À Saint-Nectaire, il prend l'apparence d'un homme casqué et retient le donateur par les cheveux. À Thuret, il s'agit d'un visage duquel sortent des serpents dont l'un vient mordre les fesses de la donatrice. Sur les deux chapiteaux, une figure saisit leur poignet et semble les soustraire à l'emprise des démons. On retrouve aussi ce geste sur un chapiteau de Notre-Dame-du-Port, qui représente une donation en lien avec le thème de la psychomachie, du combat pour l'âme. Les vertus triomphent des vices alors que le donateur offre un chapiteau et qu'un ange vient le saisir par le poignet. La donation leur apporte le soutien de Dieu – des puissances célestes – sous la forme d'un ange¹⁶⁷ et leur offre ainsi la possibilité d'échapper à l'emprise d'un démon. Ce que soulignent les exemples, aussi bien textuels que visuels, c'est qu'au XII^e siècle, aux yeux des vivants, les défunts, ayant péché, doivent réellement échapper à l'emprise du mal.

Au vu des exemples présentés ci-dessus, le vers de Neuchâtel concernant Ulrich semble faire référence au combat spirituel que mène celui-ci contre des démons du fait des péchés qu'il a pu commettre. Berthe espère que la donation qu'elle réalise pour elle et pour son époux lui

¹⁶⁴ MAGNANI 2002, p. 318. Ce sujet a déjà été discuté dans la section les enjeux de la représentation de l'acte de donation. Voir *supra*.

¹⁶⁵ SANTINELLI 2003, paragraphe 6. Disponible à l'adresse URL : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.54092>, consulté le 25 août 2025.

¹⁶⁶ MAGNANI 2002, p. 313.

¹⁶⁷ Concernant Thuret, il n'est pas certain qu'il s'agisse d'une donatrice seule. L'autre figure est peut-être un laïc qui réalise la donation avec elle. Toutefois, le fait qu'il saisisse la donatrice par le poignet nous amène à penser qu'il puisse s'agir d'une scène similaire à celle de Saint-Nectaire ou de Clermont-Ferrand.

permette d'être sauvé. Si le terme d'*inimicum* est compris comme faisant référence à l'ennemi spirituel, alors il faut en déduire qu'il est décédé au moment de la réalisation du tympan.

Finalement, le dernier argument repose sur des comparaisons avec deux œuvres. La première concerne le tympan de la porte de Saint-Gall (Ill. 32). Juan Olañeta propose une interprétation intéressante de la scène bâloise. Selon lui, la femme représentée n'est pas donatrice, mais bénéficiaire d'une donation *pro anima*. Elle serait morte au moment de la commande et le donateur aurait réalisé l'offrande pour le salut de son âme. À partir des IX^e et X^e siècles, l'idée que la donation *pro anima* peut bénéficier non seulement au donateur, mais également à sa parenté, vivante ou décédée, se répand en effet en Occident¹⁶⁸. Le geste de saint Paul, désignant la femme au Christ et la guidant, ainsi que la présence de l'ange, conforte cette hypothèse¹⁶⁹. La dissymétrie dans la représentation du couple s'expliquerait alors non par une hiérarchie genrée, mais par une répartition des rôles entre donateur actif et bénéficiaire spirituelle. Si l'hypothèse de Juan Olañeta se révèle correcte concernant le tympan bâlois, alors elle permettrait d'avancer la même hypothèse concernant Neuchâtel, sur la base des similitudes iconographiques entre les deux œuvres et de leur proximité géographique. Les relations mises en scène entre le couple laïc sur les deux tympan sont en effet très proches, avec une inversion de rôle concernant la donation.

Nous souhaitons proposer une dernière comparaison dans ce chapitre, entre le tympan neuchâtelois et deux miniatures de l'évangélaire de Saint-Mihiel. Il s'agit d'un évangélaire réalisé au *scriptorium* de Reichenau. Notre intérêt se porte sur les folios 253v et 254 de ce manuscrit (Ill. 35 et Ill. 36). Leur datation est discutée, mais les dernières études s'accordent à y voir une production ottonienne réalisée aux alentours de 1040¹⁷⁰ ou peu après 1053¹⁷¹. L'iconographie des miniatures et le texte qui les accompagne font preuve d'une grande singularité¹⁷². La miniature du folio 253v présente en particulier une iconographie d'une

¹⁶⁸ Le don *pro anima*, au lieu de rester un acte individuel devient collectif. Voir : JOBERT 1977, pp. 223-224.

¹⁶⁹ Les contacts physiques entre personnages saints et laïcs sont rares. La main de l'ange sur l'épaule de la donatrice nous rappelle le geste de saint Félix qui pose la sienne sur l'épaule de Turtura, femme décédée qui est représentée dans une fresque des catacombes de Commodilla.

¹⁷⁰ La datation dépend de la date de la mort de Werner. Son identité est débattue. S'il s'agit de Werner Ier, qui a épousé Irmengarde de Nellenburg, alors la réalisation de miniature est à dater vers 1040. En effet, Werner meurt dans une bataille en Bohême à cette date. Voir : PALAZZO Eric, « *Vitiatio sepulchri et donatio pro anima* dans l'illustration de l'évangélaire de Saint-Mihiel », in : CHARRON Pascale *et al.* (éd.), *La pensée du regard*, Turnhout : Brepols, 2016, pp. 271-280. Également PLATELLE Henri, *Présence de l'au-delà*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2004. Disponible à l'adresse URL :

<https://books.openedition.org/septentrion/53452>, consulté en ligne le 25 août 2025.

¹⁷¹ Le Getty Museum, lieu de conservation du manuscrit, avance la date de 1053. Cette date correspond à la mort de Werner II, fils de Werner I et d'Irmengarde, à la bataille de Civitate. La raison avancée par l'institution n'est pas très claire. Elle accorde la commande des miniatures à Irmengarde de Nellenburg, mais date le manuscrit par apport à la date de mort de son fils, bien que l'inscription fasse référence à son mari.

¹⁷² PALAZZO 2016, p. 273.

donation de couple atypique. Deux personnages sont représentés sur un fond uni. Le personnage de droite est un homme, que l'inscription permet d'identifier comme Werner. Sa jambe gauche est levée afin d'indiquer un mouvement. Il tient dans ses mains tendues devant lui un manuscrit. Derrière Werner se trouve une femme, que l'inscription nomme Irmengarde. Elle tient Werner dans ses bras et vient soutenir de sa main droite les bras de Werner qui tendent l'objet de la donation. Les deux personnages regardent devant eux, en direction des donataires représentés sur le folio 254. La miniature décorant ce dernier folio représente le Christ siégeant. Il regarde dans la direction de Werner et Irmengarde et les accueille de sa main droite. Derrière lui se tient saint Michel. Les deux folios sont encadrés à leur base et sur leur sommet par un bandeau de couleur. Le texte de dédicace y est inscrit. Il est le suivant :

« Laudis amore tuae, michaek archangele sancte
Ex irmingarde sunt bona parata labore
Tu Suscepta Deo presenta pro We[r]nhero
Qui suus ante fuit coniunx, dum corpore vixit
Cuius animam fac perpeti pace beatam »¹⁷³

La représentation accompagnée de son inscription ne laisse aucun doute sur le fait qu'il s'agit de la représentation d'une donation *pro anima* d'une veuve pour son mari décédé¹⁷⁴. Le texte indique que Werner est mort. La donation est réalisée par Irmengarde au nom de son époux. Il s'agit donc de la représentation d'une donation *pro eius anima*¹⁷⁵, réalisée pour une personne décédée. Les donations des veuves pour l'âme de leur mari sont attestées par un nombre important de chartes¹⁷⁶. Cette pratique a laissé une trace considérable dans les sources sur les XI^e et XII^e siècles, attestant ainsi de l'importance de cette pratique. En revanche, les miniatures de cet évangélaire sont un exemple unique de la représentation de ce type de donation. Cette pratique s'inscrit pour les veuves dans le devoir de mémoire qui incombe à ces dernières une fois leur mari décédé. Le folio est donc une représentation de ce type de donation, qui met en scène la dévotion de l'épouse et le souvenir du mari.

¹⁷³ « Pour l'amour de ta gloire, ô saint archange Michael / Ces dons ont été préparés par les soins d'Irmengarde / Après les avoir accueillis, présente-les à Dieu pour Wernher / Qui fut jadis son époux au cours de sa vie mortelle. Fais que maintenant son âme se réjouisse dans la paix sans fin ». Cette traduction est présentée par Eric Palazzo, qui l'emprunte à Patelle. Voir : PALAZZO 2016, p. 274. Les deux derniers vers, non reproduits ici, sont une formule de protection du manuscrit, demandant à la personne voulant abîmer l'ouvrage d'y renoncer.

¹⁷⁴ PLATELLE 2004, paragraphe 29,

¹⁷⁵ SANTINELLI 2003, paragraphes 12-22. Disponible à l'adresse URL :

<https://doi.org/10.4000/books.septentrion.54092>, consulté le 25 août 2025.

¹⁷⁶ Un tiers des donations de veuves dans les chartes sont réalisées pour le salut de l'âme de leur mari. Ce pourcentage est certainement plus important encore. Voir : SANTINELLI 2003, paragraphes 12-13. Disponible à l'adresse URL : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.54092>, consulté le 25 août 2025.

4.2 Donation *pro anima* et mise en scène du rôle de veuve

Sur la base du nombre important de donations réalisées par des veuves pour leur mari, l'absence quasi totale de représentation peut surprendre. Néanmoins, l'étude des scènes de donation se heurte à la difficulté d'identifier les personnages présents. De plus, si leurs noms sont donnés, il n'est pas garanti que des sources permettent d'obtenir des informations à leur sujet. Ces difficultés représentent un obstacle important à l'analyse des scènes de donation dans le but de les rapprocher de ce type précis de don. Le codex commandité par Irmengarde représente donc un exemple unique qui nous permet de savoir qu'il s'agit de la donation d'une veuve. Néanmoins, il est possible que d'autres représentations de l'époque mettent également en scène une donation au nom d'une personne décédée et que les informations manquent aujourd'hui pour pouvoir l'affirmer. Juan Olañeta a une approche intéressante et novatrice des scènes de donation féminine qui vont finalement lui permettre d'envisager différemment les donations de couple en général et celle de Bâle en particulier. Dans les scènes de donation féminine, il envisage la possibilité que la donatrice puisse être accompagnée d'une représentation *post mortem* d'un membre de sa parenté. Étant donné que la société médiévale accordait aux femmes un rôle central dans la préservation de la mémoire des ancêtres et de leur époux, cette approche apparaît particulièrement pertinente pour l'analyse de leur représentation. Il est essentiel de considérer le rôle assigné aux femmes ainsi que les opportunités dont elles disposent pour exprimer leur agentivité, tant dans les textes que dans les images, pour l'étude des scènes de donation de couple, car cette approche offre un nouveau point de vue. Elle permet tout d'abord d'analyser ces scènes à la lumière du contexte historique dans lequel elles s'inscrivent et ainsi de les envisager différemment. Cela amène par exemple Juan Olañeta à suggérer que le donateur sur le tympan de Bâle est veuf. Si sa conclusion concerne une donation réalisée par un homme, sa réflexion passe par le rôle joué par les femmes. Cette ouverture est intéressante.

Nous avons vu que nous pouvions justifier la théorie que Berthe est veuve au moment de la conception du tympan et qu'elle pouvait, en fonction de ce statut, posséder une certaine autonomie financière. Le texte du tympan peut suggérer que l'âme d'Ulrich n'est pas en paix et que son épouse remplit le rôle qui lui revient en intercédant auprès de la Vierge pour son salut. À ce stade, les miniatures de l'évangélaire de Saint-Mihiel amènent donc à questionner la scène de donation neuchâtelaise à la lumière de nouvelles considérations. Si Irmengarde soutient son époux afin de rendre possible une donation *post mortem*, Berthe pourrait également être en train de venir en aide à Ulrich, décédé, non pas en le soutenant physiquement, mais en portant une donation qu'il n'est plus à même de faire lui-même, raison pour laquelle il est

représenté les mains vides. L'explication de la donation *pro anima* en faveur d'un défunt permet d'avancer une explication quant au placement dans l'espace des différents protagonistes. Ulrich se voit attribuer la place d'honneur au côté de la Vierge, car c'est en son nom qu'est réalisée la donation. Mais c'est Berthe qui est représentée avec l'objet du don, car c'est elle qui le transmet et qui agit pour venir en aide à son époux défunt en rappelant ses bonnes œuvres à la donataire. Nous avons vu avec Magnani que les dons terrestres peuvent devenir des objets utiles dans l'au-delà¹⁷⁷. Nous pourrions peut-être avancer que la maquette de la collégiale, tendue à la Vierge, parviendra par son intermédiaire à Ulrich qui en aura alors l'utilité. De la même manière que pour les miniatures, Berthe est mentionnée en premier dans l'inscription accompagnant l'image.

Nous ne connaissons pas la part que Berthe a prise dans le projet de la collégiale. Il peut s'agir d'un projet commun, voire d'un projet que Berthe aurait mené avec l'accord de son mari. Pour le tympan cependant, selon l'hypothèse de départ, Ulrich est décédé au moment de son élaboration et c'est Berthe qui le commande, le fait concevoir et exécuter. Il illustrerait une donation de couple dont l'un des deux protagonistes est décédé. Nous avons vu que cette idée repose sur une certaine interprétation de l'inscription du tympan, sur une charte de 1192, dans laquelle Ulrich II n'apparaît pas ainsi que sur une comparaison avec le tympan de Bâle. Mais la comparaison avec le codex commandité par Irmengarde permet selon nous de proposer une interprétation plus précise encore. Par le tympan, Berthe atteindrait trois buts. Tout d'abord, elle rappellerait publiquement la volonté d'Ulrich dans la réalisation de la collégiale. Ensuite elle implorerait la Vierge en se faisant l'intermédiaire d'une donation qu'Ulrich ne peut plus faire et qui doit racheter l'âme de son époux. Elle offre un soutien physique à son époux incapable d'agir seul. Finalement, le fait qu'elle porte la maquette lui permet de se représenter en train de performer dans l'espace public ce que la société et sa famille attendent d'elle. Cet élément, plutôt inhabituel, mérite d'être souligné.

Conclusion

Nous achevons l'étude du tympan de l'église Notre-Dame de Neuchâtel qui, par la représentation atypique du couple donateur, nous a conduit à nous pencher sur plusieurs éléments mis en perspective grâce à nos comparaisons avec le corpus. Nous avons pu démontrer que l'insertion du tympan neuchâtelois dans un corpus d'œuvres comprenant des scènes de donation permet de présenter des comparaisons qui amènent un éclairage nouveau sur notre objet d'étude. Tout d'abord, les femmes laïques réalisant seules une donation dans une scène

¹⁷⁷ MAGNANI 2002, pp. 312-314.

représentant un couple sont rares et un contexte spécifique permet normalement de donner une explication à une telle représentation. Les exemples étudiés montrent qu'il s'agit d'un contexte dans lequel la femme représentée est veuve ou que le pouvoir familial se trouve menacé. De plus, les différentes œuvres observées nous ont également amenés à prendre en considération la manière dont les rapports entre la paire de donatrices ou donateurs étaient représentés. Ces rapports cherchent souvent à mettre en scène une certaine égalité en faisant figurer les deux personnages dans des attitudes similaires. Les œuvres présentant un déséquilibre dans la mise en scène de cette relation, dont le tympan de Neuchâtel fait partie, sont rares. Notre corpus nous a donc amenés à définir que le contexte de création de l'œuvre était particulier. Les récentes études sur la pratique de la donation, les études sur le veuvage ainsi que les comparaisons avec les tympan de Bâle, d'Egmond et de Wrocław nous ont permis de présenter des arguments venant soutenir ou questionner différentes hypothèses quant aux contextes de création de l'œuvre neuchâteloise.

Sur la base des éléments apportés par l'étude du corpus, nous considérons que l'hypothèse selon laquelle Berthe est veuve au moment de la réalisation du tympan est la plus à même d'expliquer le caractère atypique de cette scène. Si cette hypothèse est correcte, il serait pertinent d'interpréter cette représentation comme une donation *pro anima* réalisée par Berthe au nom d'Ulrich. Le rapprochement avec les miniatures de l'évangélaire de Saint-Mihiel et le couple Irmengarde et Werner offre un éclairage nouveau sur la scène de donation neuchâteloise et le rapport entre Berthe et Ulrich. Finalement, le tympan de la collégiale de Neuchâtel semble offrir une image saisissante du rôle joué par Berthe vis-à-vis de sa famille. Il ouvre une fenêtre d'étude sur la place que peut occuper une veuve ou une mère de famille dans les images produites au XII^e siècle. La dimension de cette scène est avant tout familiale, voire intime, même si son côté performatif ne doit pas être oublié. Bien que n'apportant pas de réponse définitive au rôle joué par Berthe dans la fondation de la collégiale, l'analyse du tympan permet de souligner son rôle dans l'établissement du pouvoir de sa famille dans la région et sa participation active aux chantiers des lieux de pouvoir dynastique.

Ce travail ouvre également des pistes de réflexion. Nous n'avons dédié qu'un court chapitre à l'analyse de la Vierge. Il serait très intéressant de se pencher sur la mise en scène du rapport entre donataires et donatrices ou donateurs. Nous pensons également qu'une étude sur les liens entre Berthe et la Vierge, sur la base de l'analyse des autres œuvres de donation incluant Marie et des donatrices, pourrait apporter de nouveaux éléments. Nous avons également pu observer dans ce travail une répartition inégale des représentations de scènes de donation sur les tympan des églises dans l'Occident latin. La majorité de ces scènes se trouvent

sur les territoires impériaux, alors qu'elles n'apparaissent pas ou peu en France et en Espagne. En revanche, ces territoires présentent un nombre important de tympanes représentant *l'Adoration des mages*. Nous avons rapidement présenté une similitude entre l'attitude du premier mage et celle des donateurs. Toutefois, aussi bien la donation que *l'Adoration des mages* font référence à la pastorale de l'aumône. Nous pensons que l'étude des scènes de donation et de *l'Adoration des mages* en lien avec leur répartition géographique aurait toute sa raison d'être. Finalement, nous considérons que les scènes de donation de couple pourraient faire l'objet d'une étude détaillée et approfondie, qui permettrait également de questionner l'interprétation de certaines scènes de donations, à l'instar du tympan de la Galluspforte de Bâle.

Bibliographie

ANGHEBEN Marcello, « La porta dei principi de la cathédrale de Modène et la Renaissance du droit romain : pour une approche critique des rapports entre les arts figurés et la réforme ecclésiastique des XIe-XIIe siècles » in : JURKOVIC Miljenko *et al.* (éd.), *Repenser l'histoire de l'art médiéval en 2023 : Recueil d'études Offertes à Xavier Barral i Altet*, Zagreb : International Research Center for Late Antiquity and the Middle Ages, 2023.

BASCHET Jérôme *et al.*, « Chapitre III - Saint-Nectaire : déploiements figuratifs et auto-glorification de l'Ecclesia », in : *Images Re-vues*, Hors-série 3, 2012, p. 62. Disponible à l'adresse URL : <http://imagesrevues.revues.org/1611>, consulté en ligne le 25 août 2025.

BARRAL I ALTET Xavier, « Nouvelles Propositions pour le Tympan roman de Szentkirály et l'Iconographie de la Donatrice », in : VARGA Livia *et al.* (éd.), *BONUM UT PULCHRUM : Essays in Art History Honour of ERNŐ MAROSI on His Seventieth Birthday*, Budapest : Hungarian Academy of Sciences, Institute of Art, 2010.

BEAUD Mathieu, *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du X^e au XII^e siècle : le thème des Rois Mages et sa diffusion*, Thèse de doctorat sous la direction de Daniel Russo, Université de Bourgogne, 2012.

BEAUD Mathieu. « Chapitre 1. La mutation du noyau iconographique au XII^e siècle », in : *Ces Rois mages venus d'Occident*, Éditions de la Sorbonne, 2022, disponible à l'adresse URL : <https://doi.org/10.4000/books.pSORBONNE.112261>, consulté le 12 juillet 2024.

BOERNER Bruno, « Überlegungen zum Programm der Basler Galluspforte », in : *Kunst + Architektur in der Schweiz*, n° 45, vol. 3, 1994, article disponible à l'adresse URL : <https://doi.org/10.5169/seals-393990>, consulté le 19.08.2024

CAVINESS Madeline, « Anchoress, Abbess, and Queen: Donors and Patrons or Intercessors and Matrons? », in : McCASH June (éd.), *The Cultural Patronage of Medieval Women*, Athens Ga : University of Georgia Press, 1996.

CORBET Patrick, « Les impératrices ottoniennes et le modèle marial » in : IOGNA-PRAT Dominique *et al.* (éd.), *Marie: le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris : Beauchesne, 1996.

CRAPLET Bernard, *Auvergne romane*, 5e éd., Saint-Léger-Vauban : Zodiaque, 1988.

DEPREUX Philippe, « La dimension « publique » de certaines dispositions “privées” », in : BOUGARD François *et al.*, (éd.), *Sauver son âme et se perpétuer*, Rome : publications de l'École française de Rome, 2005.

FARMER Sharon, « Persuasive Voices: Clerical Images of Medieval Wives Author(s) », in : *Speculum*, vol. 61, no. 3, 1986, pp. 517–543, article disponible à l'adresse URL : <https://www.jstor.org/stable/2851594>, consulté en ligne le 25 août 2025.

FRANSES Rico, *Donor Portraits in Byzantine Art : The Vicissitudes of Contact between Human and Divine*, Cambridge : Cambridge University Press, 2018.

GIRARDIER SEREX Lucienne, « Le portail roman de la collégiale de Neuchâtel : réflexions sur le discours des Comtes de Neuchâtel », in : *Revue historique neuchâteloise : musée neuchâtelois*, Neuchâtel : Société d'histoire et d'archéologie du canton de Neuchâtel, année 157, no 1-2, 2020.

GREBE Anja «Der Bamberger Reiter im Kontext der mittelalterlichen Reiterskulptur», in : ALBRECHT Stephan *et al.* (éd.), *Der Bamberger Dom im europäischen Kontext*, Bamberg, 2015.

- GRODECKI Louis, BRISAC Catherine, *Le vitrail roman*, 2e éd., Fribourg : Office du Livre, 1983.
- GUYAN Walter Ulrich, « Das Salvator-Kloster zu Schaffhausen : Ergebnisse der Allerheiligen-Grabung von 1963-1965 », In : *Revue suisse d'art et d'archéologie*, Band 36, 1979.
- HEDIGER Christine, « Female Donors of Medieval Stained-Glass Windows », in : CARSON PASTAN Elizabeth et KURMANN-SCHWARZ Brigitte (éd.), *Investigations in Medieval Stained Glass*, Leiden : Brill, 2019.
- JAEGGI Carola, « Donator oder Fundator?: Zur Genese des monumentalen Stifterbildes. », in : *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 2002/3*, vol. 9 /10, 2004.
- JOBERT Philippe, *La notion de donation : convergences : 630-750*, Paris : Les Belles Lettres, 1977.
- JÖRG Christoph, *Die Inschriften der Kantone Freiburg, Genf, Jura, Neuenburg und Waadt*, Fribourg : Universitätsverl, 1984.
- KALBAUM Ulrike, *Romanische Türstürze und Tympana in Südwestdeutschland: Studien zu ihrer Form, Funktion und Ikonographie*, Münster : Waxmann, 2011.
- KALBAUM Ulrike, *Romanische Türstürze und Tympana im Elsass : Studien zu ihrer Form, Funktion und Ikonographie*, Münster: Waxmann, 2021.
- KLINKENBERG Emanuel, *Compressed Meanings: The Donor's Model in Medieval Art to around 1300 : Origin, Spread and Significance of an Architectural Image in the Realm of Tension between Tradition and Likeness*, Turnhout : Brepols, 2009.
- LABANDE-MAILFERT Yvonne, « L'iconographie des laïcs dans la société religieuse aux XI^e et XII^e siècles », in : *I laici nella «Societas christiana» dei secoli XI e XII*. Atti della terza Settimana internazionale di studio Mendola, 21-27 août 1965, Milan : Società editrice Vita Pensiero, 1968.
- LAUWERS Michel, « La mémoire des ancêtres, le souci des morts. Fonction et usages du culte des morts dans l'occident médiéval (diocèse de Liège XI^e –XIII^e siècles) », in : *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n^o 11, 1993, article disponible à l'adresse URL : <http://journals.openedition.org/ccrh/2760>, consulté en ligne le 25 août 2025.
- LAUWERS Michel, *La mémoire des ancêtres, le souci des morts : morts, rites et société au Moyen Age (diocèse de Liège, XI^e-XIII^e siècles)*, Paris : Beauchesne, 1997.
- LINDNER Arthur, *Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz*, Strassburg : J.H. Ed. Heitz, 1899.
- LIPSMAYER Elizabeth, *The Donor and His Church Model in Medieval Art from Early Christian Times to the Late Romanesque Period*, Ann Arbor, Michigan : Univ. Microfilms International, 1985.
- LOBBEDEY Uwe et al., *Westphalie Romane*, La Pierre-qui-Vire : Zodiaque, 1999.
- MACZEWSKA-PILCH Krystyna, *Tympanon fundacyjny z Olbina na tle przedstawień o charakterze donacyjnym*, Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973.
- MAGNANI Eliana, « Le don au Moyen Âge. Pratique sociale et représentations perspectives de recherche », in : *Revue du MAUSS*, vol. 19, no. 1, 2002.

MAGNANI Eliana, « Don aux églises et don d'églises dans le sud-est de la Gaule », in : BOUGARD François *et al.* (éd.), *Sauver son âme et se perpétuer*, Rome : Publications de l'École française de Rome, 2005.

MAGNANI Eliana, « Du don aux églises au don pour le salut de l'âme en Occident (IV^e-XI^e siècle) : le paradigme eucharistique », in : Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre, Hors-série n° 2, 2008.

MAGNANI Eliana, « Les médiévistes et le don. Avant et après la théorie maussienne », in : *La Revue du MAUSS semestrielle*, vol. 31, n° 1, 2008, p. 525-544, URL : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2008-1-page-525.htm>, consulté le 24 août 2025.

MAGNANI Eliana, RUSSO Daniel, « Histoire de l'art et anthropologie, Autour de la notion de " présentation " », Journée d'étude du 28 Mars 2008, Dijon, *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, 2008. Disponible à l'adresse URL : <https://journals.openedition.org/cem/4222>, consulté le 25 août 2025.

MAILLET Clovis, *Les genres fluides : de Jeanne d'Arc aux Saintes trans*, Paris: Arkhé, 2020,
MATIS Hannah W, *A History of Women in Christianity to 1600*, Hoboken : Wiley Blackwell, 2023.

MARX LECLERCQ Jacqueline, « Les fondateurs, commanditaires et donateurs sur les façades romanes, entre tradition, reformulation des modèles et innovation », in : BORLÉE Denise et RIVIÈRES CIAVALDINI Laurence (éd.), *Mélanges offerts à Fabienne Joubert : Faire et bien faire : commande et création artistiques au Moyen Age*, Firenze : L.S. Olschki, (coll. Rivista d'arte), 2018.

MATILE George-Auguste, *Monuments de l'Histoire de Neuchâtel: publiés par les ordres et aux frais de sa Majesté Frédéric-Guillaume IV, Roi de Prusse, Prince Souverain de Neuchâtel et Valangin*, Neuchâtel : Attinger, 1844.

MATIS Hannah, *A History of Women in Christianity to 1600*, Hoboken : Wiley Blackwell, 2023.

McCASH June, « The Cultural Patronage of Medieval Women : An overview », in : McCASH June (éd.), *The Cultural Patronage of Medieval Women*, Athens Ga : University of Georgia Press, 1996.

MEYER Jean-Philippe, « Deux Sculpteurs Du XII^e Siècle En Alsace : Les Maîtres d'Eschau et d'Andlau », in : *In situ*, vol. 17, no. 17, 2011, article disponible à l'adresse URL : <https://journals.openedition.org/insitu/7601#quotation>, consulté en ligne le 25 août 2025.

MILIS Ludo « les origines des abbayes de Ślęza et du Piasek à Wrocław », in : *Roczniki Humanistyczne*, tome 19, no. 2, 1971.

NELSON Janet L., « The wary Widow », in : WENDY Davies et FOURACRE Paul (éd.), *Property and Power in the Early Middle Ages*, Cambridge : Cambridge University Press, 1995.

OEXLE Otto Gerhard, « Lignage et parenté, politique et religion dans la noblesse du XII^e s. : l'évangélique de Henri le Lion », in : *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 36, n° 144, 1993, article disponible à l'adresse URL : https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1993_num_36_144_2568, consulté en ligne le 24 août 2025.

OLAÑETA Juan Antonio, « La representación de donantes y promotoras femeninas en el arte románico, estrategias, modelos y circunstancias », in : HUERTA Pedro Luis Huerta (éd.), *Féminas, El protagonismo de la mujer en los siglos del románico*, Palencia : Fundación Santa María la Real, 2020.

OLARIU Dominic *et al.*, *le portrait individuel, réflexion autour d'une forme de représentation XIII^e – XV^e siècle*, Berne, 2009.

PALAZZO Eric, « *Vitatio sepulchri et donatio pro anima* dans l'illustration de l'évangélaire de Saint-Mihiel », in : CHARRON Pascale *et al.*, (éd.), *La pensée du regard*, Turnhout : Brepols, 2016.

PLATELLE Henri, *Présence de l'au-delà*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2004, livre disponible à l'adresse URL :

<https://books.openedition.org/septentrion/53452>, consulté en ligne le 25 août 2025.

PLOCIENNIK Tomasz, *Les inscriptions des tympans polonais relatives aux fondations d'églises*, in : *Épigraphie et iconographie*, actes du Colloque du CESCO, 5-8 octobre 1995, n° 2, Poitiers : Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1996.

PLÓCIENNIK Tomasz, « L'épigraphie du tympan de Iaxa à Wrocław », in : *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 40, n°157, Janvier-mars 1997, pp. 103-118, disponible à l'adresse URL : https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1997_num_40_157_2677, consulté en ligne le 13 août 2024.

REINLE Adolf, « Les débuts de la sculpture romane dans la région du lac de Constance », in : *Cahiers de civilisation médiévale*, Poitiers : Université de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1972.

REYNIER Christian de, « L'abbaye prémontrée de Fontaine-André », in : *Archäologie Schweiz, Archéologie suisse, Archeologia svizzera*, n° 2, 2018.

REYNIER Christian de, « Au cœur du projet politique et dynastique des comtes de Neuchâtel, la collégiale Notre-Dame et le château (XII^e-XIII^e siècle) », in : BAERISWYL Armand et NIEDERHÄUSER Peter (éd.), *Burgen, Adel, Kirchen*, n°3, Bern : Bernisches Historisches Museum, 2023.

ROSENWEIN H Barbara, *To Be the Neighbor of Saint Peter: The Social Meaning of Cluny's Property, 909-1049*, Ithaca, Etat de New-York : Cornell University Press, 1989.

RUSSO Daniel, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident », in : IOGNA-PRAT Dominique *et al.* (éd.), *Marie: le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris : Beauchesne, 1996.

SANTINELLI Emmanuelle. « Chapitre II. La perte du protecteur ». in : *Des femmes explorées ?*, Presses universitaires du Septentrion, 2003, disponible à l'adresse URL :

<https://doi.org/10.4000/books.septentrion.54068>., consulté le 25 août 2025.

SANTINELLI Emmanuelle, « Chapitre VII. Les veuves et la mémoire », in : *Des femmes explorées ?*, Presses universitaires du Septentrion, 2003,

<https://doi.org/10.4000/books.septentrion.54092>, consulté le 25 août 2025.

SANTINELLI Emmanuelle, « Les femmes et la mémoire », in : BOUGARD François *et al.* (éd.), *Sauver son âme et se perpétuer*, Rome : Publications de l'École française de Rome, 2005.

SAUER Christine, *Fundatio und Memoria : Stifter und Klostergründer im Bild, 1100 bis 1350*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1993.

SCHLEIF Corine, « Men on the right – women on the left : (a)symmetrical spaces and gendered places », in : CHIEFFO RAGUIN Virginia et STANBURY Sarah (éd.), *Women's Space : Patronage, Place, and Gender in the Medieval Church*, Albany, State University of New York Press, 2005.

SCHULENBURG TIBBETTS Jane, « Female Piety and the Building and Decorating of Churches, cA. 500–1150 », in : MARTIN Therese (éd.), *Reassessing the Roles of Women as « makers » of Medieval Art and Architecture*, Boston : Brill, 2012.

SÖLL-TAUCHERT Sabine, « Die Goldene Altartafel – ein kaiserliches Geschenk für das Basler Münster », in : FEHLMANN Marc *et al.* (éd.), *Gold und Ruhm. Kunst und Macht unter Kaiser Heinrich II.*, cat. expo, Munich, Hirmer, 2019, cat. 84.

TERRIER ALIFERIS Laurence, « La commande de Berthe de Neuchâtel. Édifier et orner un portail au XIIe siècle », in *Bulletin de l'IHAM*, à paraître.

TESSIER Georges, « Les chartes du monastère de Dèvre et la valeur historique du cartulaire de Vierzon », in : *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1931, tome 92.

TREMP Ernst, *Liber Donationum Altaeripae : cartulaire de l'abbaye cistercienne d'Hauterive (XIIe - XIIIe siècles)*, Lausanne : Société d'histoire de la Suisse romande, 1984.

VERBANAZ Nina, « Envisaging Eternity: Salian Women's Religious Patronage », in : *Historical Reflections*, vol. 43, no 1, 2017.

VERDON Laure, « Don, échange, réciprocité. Des usages d'un paradigme juridique et anthropologique pour comprendre le lien social médiéval », in : Lucien Faggion, Laure Verdon (éd.), *Le don et le contre-don*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2010, pp. 9-22, disponible à l'adresse URL : <https://books.openedition.org/pup/5509?lang=fr#bodyftn25>, consulté en ligne le 25 août 2025.

VIS G.N.M., « Petronella de Flinke: Gravin Petronella van Holland en de voorgedij over het klooster Egmond in de jaren 1121-1130 », in : MOSTERT M. *et al.* (éd.), *Vrouw, familie en macht. Bronnen over vrouwen in de Middeleeuwen*, Hilversum, 1990.

VON KERSSENBROCK-KROSIGK Gregor, « A Gift that Keeps on Giving: The Egmond Dedication Miniatures in the Light of Aristocratic Donation Activity Around 1000 », in : *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, vol. 9, no 2, 2024, article disponible à l'adresse URL : <https://digital.kenyon.edu/perejournal/vol9/iss2/1>, consulté le 25 août 2025.

WOLTER VON DEM KNESEBECK Harald, « Der Elisabethpsalter in Cividale Del Friuli Und Der Thüringer Landgrafenhof », in : *Wartburg-Jahrbuch 2001*, Regensburg, 2002.

Légendes des illustrations

Ill. 1 : François Barillier, dessin du tympan de la collégiale, mai 1672, dessin, Neuchâtel, Archives de l'État (AEN), sans cote, tiroir 231, avec l'intitulé : *Monuments parlants de Jonas Barillier, fragments d'une copie par Frédéric Barillier, avant 1672.*

Ill. 2 : Auteur inconnu, *plaque d'ivoire d'Otton et Theophano*, quatrième quart du Xe siècle, ivoire, H. 18,5cm x L. 10,6cm x P. 0,85cm, musée de Cluny, Cl. 392.

© Musée de Cluny, disponible à l'adresse URL :

<https://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/ivoire-christ-otton-theophano.html>, consulté le 14 juillet 2024.

Ill. 3 : Artiste inconnu, *Plaque d'ivoire Otto Imperator*, quatrième quart du Xe siècle, ivoire, meseo delle arti decorative.

© Castello Sforzesco / Piazza Castello, disponible à l'adresse URL :

<https://artidecorative.milanocastello.it/en/galleria-fotografica-highlights/allImages>, consulté le 14 août 2024.

Ill. 4 : Antependium provenant de la cathédrale de Bâle, première moitié du XI^e siècle, chêne, or, pierreries, H. 120cm x L. 177,5cm, P. 13cm, Cl. 2350. © Musée de Cluny, disponible à l'adresse URL : <https://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/devant-autel-cathedrale-bale.html>, consulté en ligne le 7 juillet 2025.

Ill. 5 : Évangélaire d'Égmond, Gand, vers 975, La Haye, National Library of the Netherlands, KW 76, fol. 214v. © Koninklijke Bibliotheek National Library of the Netherlands, disponible à l'adresse URL : https://www.kb.nl/en/search/content?trefwoord=egmond&sort_by=search_api_relevance&sort_order=DESC, consulté le 4 juillet 2025.

Ill. 6 : Évangélaire d'Égmond, Gand, vers 975, La Haye, National Library of the Netherlands, KW 76, fol. 215r. © Koninklijke Bibliotheek National Library of the Netherlands, disponible à l'adresse URL : https://www.kb.nl/en/search/content?trefwoord=egmond&sort_by=search_api_relevance&sort_order=DESC, consulté le 4 juillet 2025.

Ill. 7 : Poitiers, cathédrale Saint-Pierre, centre du chevet plat, *Vitrail de la Crucifixion*, détail : partie inférieure du vitrail, donation du vitrail par Éléonore d'Aquitaine et Henri II d'Angleterre, vers 1165.

© lanouvellerepublique.fr, photographie de Patrick Lavaud, disponible à l'adresse URL :

<https://www.lanouvellerepublique.fr/vienne/alienor-d-aquitaine-du-palais-a-la-cathedrale>, consulté le 5 juillet 2025.

Ill. 8 : *Liber vitae de New Minster*, Winchester, 1031, Londres, British Library, Stowe MS 944, fol. 6r.

© British Library. © Courtesy British Library, disponible à l'adresse URL :

<https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2011/06/the-new-minster-liber-vitae.html>, consulté le 6 juillet 2025.

Ill. 9 : Psautier d'Élisabeth, abbaye de Reinhardsbrunn (?), entre 1201 et 1208, Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Archivi e Biblioteca, MS. 137, fol. 167v. © Istituto Pio Paschini per la storia della Chiesa in Friuli, disponible à l'adresse URL :

<https://www.librideipatriarchi.it/en/books/st-elizabeths-psalter/>, consulté le 6 juillet 2025.

Ill. 10 : *Vita Heinrich II. et Cunigundis*, Bamberg, abbaye de Michaelsberg, avant 1170 et vers 1225, Bamberg, Staatsbibliothek Bamberg RB. Msc. 120, fol. 1v. © Staatsbibliothek Bamberg, disponible à l'adresse URL :

<https://www.bavikon.de/object/bav:SBB-KMB-00000BAV80012002>, consulté le 6 juillet 2025.

Ill. 11 : *Matrice du sceau de l'abbaye Saint-Pierre de Vilich*, entre 1220 et 1230 (matrice), laiton, H. 8.2cm x L. 6.5cm x P. 1.8cm. © Lempertz, disponible à l'adresse URL : <https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1097-1/2135-rhineland-13th-century.html>, consulté le 5 juillet 2025.

Ill. 12 : Trizac, église Saint-Beauzire, chœur, chapiteau, XII^e siècle. © Bildarchiv Foto Marburg, photographie de Franz Dury, disponible à l'adresse URL : https://www.bildindex.de/document/obj20244459?part=1&medium=fmb24127_06, consulté le 7 juillet 2025.

Ill. 13 : Bulhon, église Saint-Vital et Saint-Agricole, chœur, chapiteau, XII^e siècle. © The Index of Medieval Art, Princeton University, disponible à l'adresse URL : <https://theindex.princeton.edu/s/view/ViewWorkOfArt.action?id=00AF4E4F-3F7B-40C7-9B30-0414F0EDED4F>, consulté le 7 juillet 2025.

Ill. 14 : Thuret, église Saint-Limin, nef sud, chapiteau, XII^e siècle. © Bildarchiv Foto Marburg, photographe inconnu, disponible à l'adresse URL : <https://www.bildindex.de/document/obj20808327?part=0&medium=fm174340>, consulté le 7 juillet 2025.

Ill. 15 : Tympan provenant du portail de l'église paroissiale de Szentkirály, vers 1230, marbre jaune, H. 88cm x L. 120cm x P. 24cm, Magyar Nemzeti Galéria (galerie nationale hongroise), inv. 55.976. © Szépművészeti Múzeum - Magyar Nemzeti Galéria, disponible à l'adresse URL : <https://en.mng.hu/artworks/34446/>, consulté le 5 juillet 2025.

Ill. 16 : Strzelno, église Saint-Procope, copie en plâtre, œuvre originale détruite en 1945, réalisée au début du XIII^e siècle. © Bildarchiv Foto Marburg, photographie de Christofer Herrmann, disponible à l'adresse URL : <https://www.bildindex.de/document/obj20063927?medium=fmd466438>, consulté le 6 juillet 2025.

Ill. 17 : Strzelno, abbatale Sainte-Trinité-et-Notre-Dame, fin du XII^e siècle ou début du XIII^e siècle, grès, H. 70cm x L. 145cm. © Bildarchiv Foto Marburg, photographie de Christofer Herrmann, disponible à l'adresse URL : <https://www.bildindex.de/document/obj20063932?medium=fmd466459>, consulté le 6 juillet 2025.

Ill. 18 : Sigolsheim, église paroissiale Saint-Pierre-et-Saint-Paul, portail sud, tympan, vers 1200, grès rouge, H. 101cm x L. 205cm. © Bildarchiv Foto Marburg, photographe inconnu, disponible à l'adresse URL : <https://www.bildindex.de/document/obj20441111?medium=fr00707b12&part=1>, consulté le 6 juillet 2025.

Ill. 19 : Moosburg an der Isar, église Sankt Kastulus, portail ouest, tympan, début du XII^e siècle, pierre calcaire. © Bildarchiv Foto Marburg, photographie d'Albert Hirmer, disponible à l'adresse URL : <https://www.bildindex.de/document/obj20684874?medium=fm1852647&part=1>, consulté le 6 juillet 2025.

Ill. 20 : Évangélaire d'Henri le Lion, abbaye d'Helmarshausen, vers 1188, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 30055, fol. 19r. © Bayerische Staatsbibliothek, disponible à l'adresse URL : <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00112672?page=22,23>, consulté le 7 juillet 2025.

Ill. 21 : Modène, cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption-au-Ciel-et-Saint-Géminien, porte sud, linteau, détail : l'empereur Jovien et son épouse offrent des cadeaux à Saint-Géminien, vers 1110-1115. © Bildarchiv Foto Marburg, photographie d'Albert Hirmer, disponible à l'adresse URL : <https://www.bildindex.de/document/obj20088590?medium=fm1867708&part=1>, consulté le 7 juillet 2025.

Ill. 22 : Monte Sant'Angelo, Santa Maria Maggiore, portail, tympan, vers 1198.
© Bibliotheca Hertziana, photographie de Sybille Ebert-Schifferer, disponible à l'adresse URL :
<https://www.bildindex.de/document/obj08133382?medium=bhim00015380&part=2>, consulté le 7 juillet 2025.

Ill. 23 : Tympan provenant de l'abbatiale Batmonostor, XIII^e siècle, matériaux inconnu, dimension inconnue, Musée de la ville de Sombor, numéro d'inventaire inconnu. © The Sombor City Museum, disponible à l'adresse URL :
<https://gms.rs/en/collections/archaeological-department/>, consulté le 7 juillet 2025.

Ill. 24 : Alpirsbach, église paroissiale, ancienne église du monastère bénédictin de la Sainte-Trinité, Sainte-Croix et Saint-Benoît, portail ouest, tympan, grès jaune, environ 266 cm x 145 cm, vers 1150. © Kloster Alpirsbach, disponible à l'adresse URL :
<https://www.kloster-alpirsbach.de/wissenswert-amuesant/stilgeschichte>, consulté le 7 juillet 2025.

Ill. 25 : Laître-sous-Amance, église Saint-Laurent, portail ouest, deuxième moitié du XII^e siècle. © Bildarchiv Foto Marburg, photographe inconnu, disponible à l'adresse URL :
<https://www.bildindex.de/document/obj20792378?part=0&medium=fm39437>, consulté le 7 juillet 2025.

Ill. 26 : Meistratzheim, ancienne église Saint-André, actuellement chapelle du cimetière mur nord de la nef, deuxième moitié du XII^e siècle. © Ministère de la Culture (France), Médiathèque du patrimoine et de la photographie (objets mobiliers), disponible à l'adresse URL : <https://collectif-objets.beta.gouv.fr/objets/182740>, consulté le 7 juillet 2025.

Ill. 27 : Andlau, anciennement église Sainte-Richarde, aujourd'hui église Saints-Pierre-et-Paul, portail ouest, grès gris, 330cm x 57 cm (profondeur ?), milieu du XII^e siècle, détail : couple de donateurs représentés sur les pilastres.
© The index of medieval art, Princeton University, disponible à l'adresse URL :
<https://theindex.princeton.edu/s/view/ViewWorkOfArt.action?id=0C511DCD-1188-4F53-BDD9-B070CC4262BA>, consulté le 7 juillet 2025.

Ill. 28 : Dalle funéraire, fin XI^e ou début XII^e siècle, grès, H. 200cm x L. 75cm, Schaffhouse, Museum zu Allerheiligen. © The Index of Medieval Art, Princeton University, disponible à l'adresse URL :
<https://theindex.princeton.edu/s/view/ViewWorkOfArt.action?id=43A70A0A-A64F-4B5A-8B4A-6C57E6C1F404>, consulté le 7 juillet 2025.

Ill. 29 : *Codex Aureus Spirensis*, abbaye d'Echternach, entre 1043 et 1046, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial (bibliothèque royale de l'Escorial), RBME Vitrimas 17, fol. 3r.
© Patrimonio Nacional, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, consulté à l'adresse URL :
<https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/13250#?xywh=-3195%2C-209%2C8884%2C4160>, consulté le 7 juillet 2025.

Ill. 30 : Tympan dit de Iaxa, tympan de l'ancienne chapelle Saint-Michale à Ołbin, entre 1160 et 1163, grès, H. 88,5cm x L. 144cm x P. 28cm, Muzeum Architektury we Wrocławiu (Musée de l'Architecture de Wrocław), inv. MAt I-1. © Muzeum Architektury we Wrocławiu, disponible à l'adresse URL :
<http://ma.wroc.pl/en/collection/item/mat-i-1/>, consulté le 7 juillet 2025.

Ill. 31 : Cartulaire de l'abbaye de Vierzon, diocèse de Bourges, vers 1101-1200, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms latin 9865, fol. 5v. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, , disponible à l'adresse URL :
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8538803m/f20.item>, consulté le 7 juillet 2025.

Ill. 32 : Bâle, cathédrale Notre-Dame, Galluspforte (porte de Saint-Gall), tympan du portail du croisillon nord, grès rouge, vers 1200.

© Bildarchiv Foto Marburg, photographie de Glassner Schmidt, disponible à l'adresse URL : <https://www.bildindex.de/document/obj20830616?medium=fm1556058&part=2>, consulté le 7 juillet 2025.

Ill. 33 : Clermont-Ferrand, collégiale Notre-Dame-du-Port, chœur, chapiteau face sud, détail : un ange et un donateur, XII^e siècle. Source : The Index of Medieval Art, Princeton University, disponible à l'adresse URL :

<https://theindex.princeton.edu/s/view/ViewWorkOfArt.action?id=3819D792-A23E-4D65-86A8-239EE1C7182D>, consulté le 7 juillet 2025.

Ill. 34 : Saint-Nectaire, église Saint-Nectaire, rond-point, face orientale du deuxième chapiteau nord, détail : la donation de Ranulfo, entre 1080-1100 ou entre 1146 et 1178. Source : The Index of Medieval Art, Princeton University, disponible à l'adresse URL :

<https://theindex.princeton.edu/s/view/ViewWorkOfArt.action?id=9B2BAD2B-D10F-4311-B4C8-BFB116C42920>, consulté le 7 juillet 2025.

Ill. 35 : Wrocław, église Sainte-Marie-sur-le-Sable, nef latérale sud, tympan dit de Marie et Świętosław, vers 1150, grès. © Bildarchiv Foto Marburg, photographie de Christofer Herrmann, disponible à l'adresse URL :

<https://www.bildindex.de/document/obj20459955?medium=fmd453159>, consulté le 7 juillet 2025.

Ill. 36 : Tympan provenant de l'abbatiale d'Egmond, entre 1121 et 1130, grès rouge de Bunter avec détails en plomb, sculpture sur pierre, H. 88 cm x L. 175 cm x P 12,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. BK-NM-1914. Source : Rijksmuseum, disponible à l'adresse URL :

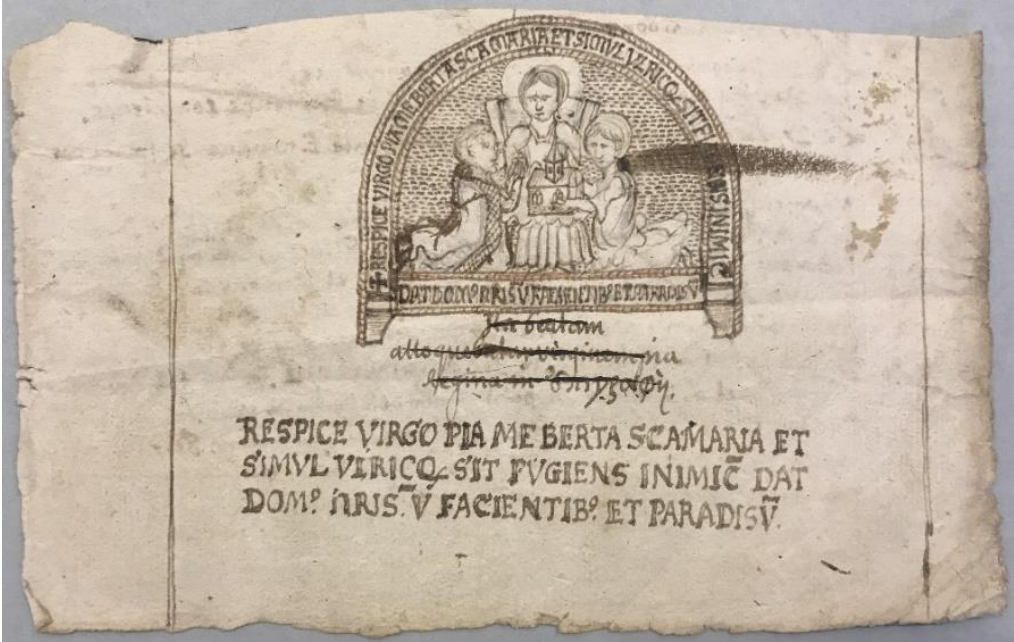
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.24229>, consultée le 7 juillet 2025.

Ill. 37 : Évangélaire de Saint Mihiel, abbaye de Reichenau, vers 1053, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 125, fol. 253v. Source : J. Paul Getty Museum, disponible à l'adresse URL : <https://www.getty.edu/art/collection/object/10P3TC>, consultée le 7 juillet 2025.

Ill. 38 : Évangélaire de Saint Mihiel, abbaye de Reichenau, vers 1053, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 125, fol. 254r. Source : J. Paul Getty Museum, disponible à l'adresse URL : <https://www.getty.edu/art/collection/object/10P3TC>, consultée le 7 juillet 2025.

Corpus

III. 1.



III. 2.



III. 3.



III. 4.



III. 5.



III. 6..



III. 7.



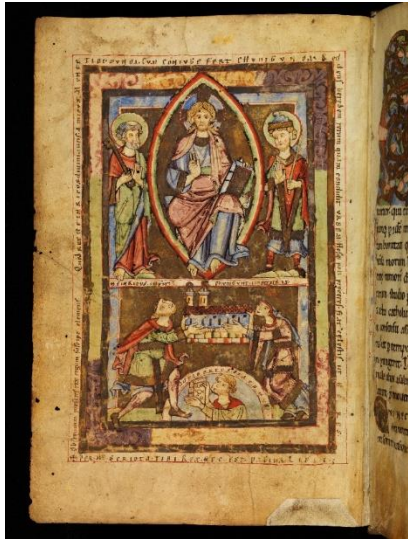
III. 8.



III. 9.



III. 10.



III. 11.



III. 12.



III. 13.



III. 14.



III. 15.



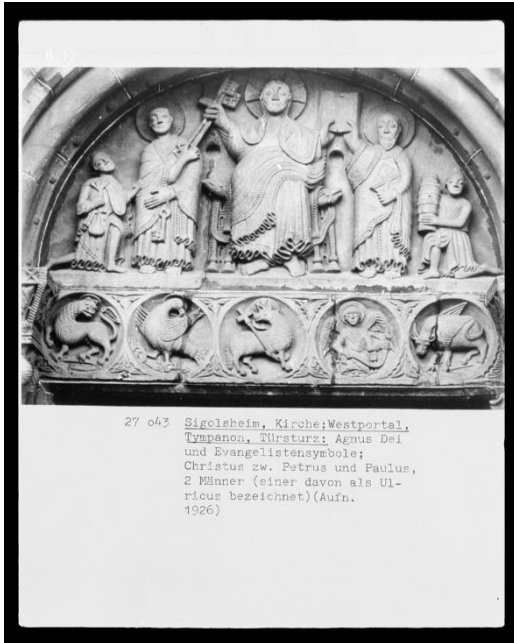
III. 16.



III. 17.



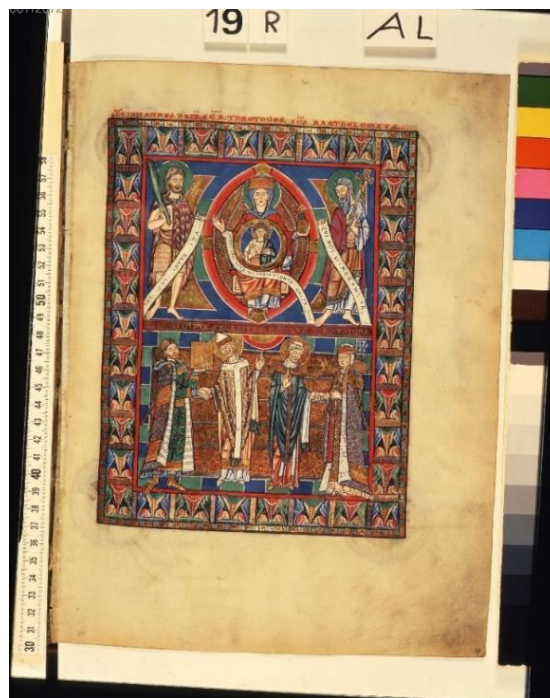
III. 18.



III. 19.



III. 20.



III. 21.



III. 22.



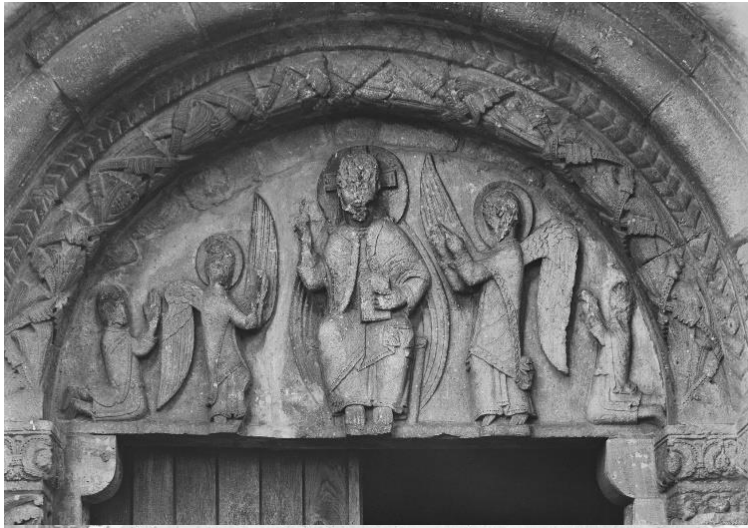
III. 23.



III. 24.



III. 25.



III. 26.



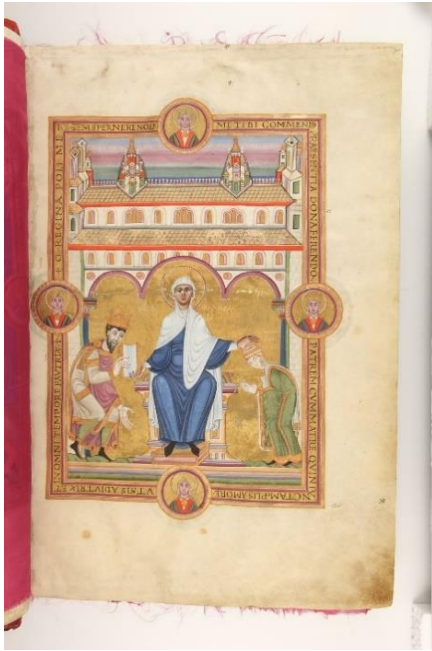
III. 27.



III. 28.



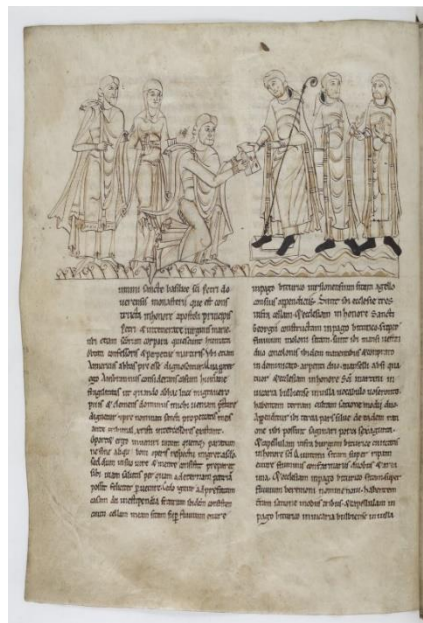
III. 29.



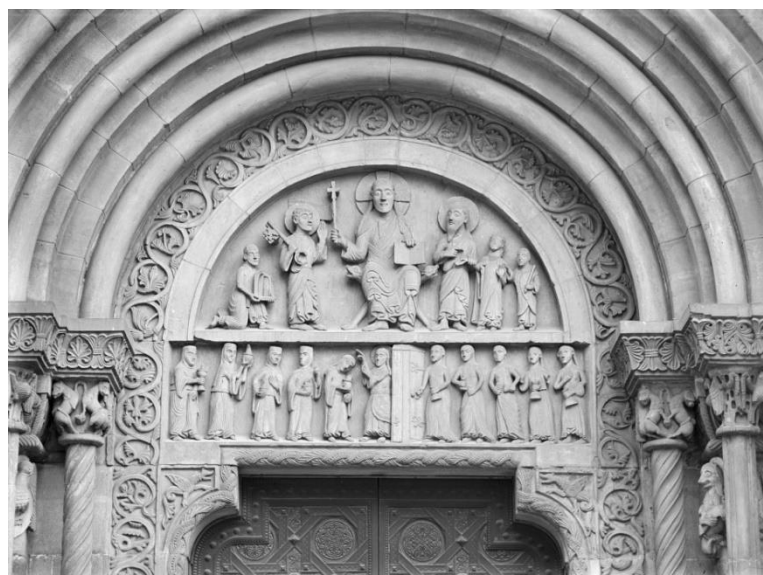
III. 30.



III. 31.



III. 32.



III. 33 .



III. 34.



III. 35.



III. 36.



III. 37.



III. 38.



Déclaration sur l'honneur*

Par la présente, j'affirme avoir pris connaissance des documents d'information et de prévention du plagiat émis par l'Université de Neuchâtel et m'être renseigné-e correctement sur les techniques de citation.

J'atteste par ailleurs que le travail rendu est le fruit de ma réflexion personnelle et a été rédigé de manière autonome.

Je certifie que toute formulation, idée, recherche, raisonnement, analyse ou autre création empruntée à un tiers est correctement et consciencieusement mentionnée comme telle, de manière claire et transparente, de sorte que la source en soit immédiatement reconnaissable, dans le respect des droits d'auteur et des techniques de citations.

Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer clairement, correctement et complètement est constitutif de plagiat.

Je prends note que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat (pouvant aller jusqu'au renvoi de l'université).

Je suis informé-e qu'en cas de plagiat, le dossier sera automatiquement transmis au rectorat.

Au vu de ce qui précède, **je déclare sur l'honneur ne pas avoir eu recours au plagiat ou à toute autre forme de fraude.**

Nom : Beck

Prénom : Loïc

Cursus : Master

Faculté d'inscription : Lettres et sciences
humaines

Lieu et date : Neuchâtel, le 30.08.2025

Signature : 

Ce formulaire doit être dûment rempli par tout étudiant ou toute étudiante rédigeant un travail substantiel (notamment un mémoire de bachelor ou de master) ou une thèse de doctorat. Il doit accompagner chaque travail remis au professeur ou à la professeure.

* Formulaire largement inspiré de la Directive de la direction 0.3 bis, intitulée Formulaire Code de déontologie en matière d'emprunts, de citations et d'exploitation de sources diverses, de l'Université de Lausanne, du 23 avril 2007 et adapté aux besoins de l'Université de Neuchâtel.