Portail roman de la collégiale de Neuchâtel

Réflexions sur le discours des comtes de Neuchâtel

Extrait du mémoire de Bachelor en Histoire médiévale, professeur J-D Morerod, de Lucienne Girardier Serex, prix d'excellence des Alumni de l'Université de Neuchâtel 2013.

En 1149, Ulrich de Fenis, fils d'Emma de Glâne, seigneur d'Arconciel, confirme au monastère cistercien de Hauterive, fondé par son parent, Guillaume de Glâne[1], le don des biens qui avait été fait *pro anima* par son père, Rodolphe ; Berthe, son épouse, alors à Neuchâtel est consultée pour l'occasion[2]. Ulrich, Berthe et leurs garçons quittent alors les méandres de la Sarine pour cette place forte, appelée « nouveau château », autrefois fortifiée par les rois de Bourgogne. Elle se trouve à proximité des terres des Fenis, au bord d'un bassin lago-fluvial qui relie la région au Rhin, à la frontière des langues germanique et romane. Le couple entame à Neuchâtel une campagne de construction de grande envergure qui verra s'ériger un palais ainsi qu'une église et des locaux pour un collège de chanoines. Le portail que nous nous proposons d'étudier fait partie de cet ensemble. Nous chercherons, par l'analyse iconographique, à inscrire cette famille seigneuriale dans les grands mouvements de pensée de l'époque afin d'en cerner la mentalité. Cette famille reçoit, vers 1196, le titre comtal. Elle a su, en quelques décennies, se créer un statut important, tant sur le point honorifique que pratique.

Le portail d'entrée d'une église est un lieu important, au seuil de l'espace sacré. Il véhicule un message qui, placé sous le regard de Dieu, ne saurait être banalisé. Il s'adresse à la sphère publique ; il est naturellement conçu pour marquer les esprits. Il accueille le croyant ou le met en garde de la sainteté du lieu, il est « mise en scène » de la divinité toute puissante (ou bienveillante) du Christ, de la Vierge ou du saint patron. Sa dimension permet le développement d'un discours dont l'importance que lui donnent ses créateurs nous permet d'approcher leurs références, et, nous l'espérons, d'appréhender leur mentalité.

Dans le cas de Neuchâtel, cette proposition est renforcée par le motif du « donateur-avec-maquette » qui, plus que les autres, est représentatif de la volonté propre du donneur d'ordre, ici Berthe, offrant la collégiale à sainte Marie. Ce portail possède plusieurs particularités qui nous permettent de nous approcher de la mentalité de leurs concepteurs. Premièrement, il s'agit d'un tympan marial, créé à une époque où ceux-ci n'étaient pas si nombreux. L'image de la Vierge, alors que son culte n'est pas encore universel, ni fixé théologiquement, est parlante en soi. D'autre part, il comprend aussi bien un bas-relief qu'une inscription, la combinaison des deux permettant un croisement des signifiants. A cela s'ajoute, dans le portail, la citation d'un verset biblique accompagnant une statue de

[1] HENRIET, J., *A l'aube de l'architecture gothique*, Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 343-4.
[2] MATILE, G.-A., *Monuments de l'histoire de Neuchâtel*, Neuchâtel : James Attinger, 1844, t. 1, p. 11.

saint Paul, dont les particularités nous permettent d'aller plus avant dans l'analyse du discours de la famille de Neuchâtel.

Description du portail

Nous nous appuierons sur :

- Le tympan du portail bâti au XII^e^ siècle, détruit en 1672, tel que relevé en 1672
- L'inscription du tympan, établie sur la base des sources disponibles
- Le portail sud de la collégiale (existant, reconstitué, statues du XII^e^ s. mutilées)

Pour raisons théologiques, le tympan marial de la collégiale a été détruit à la demande des pasteurs protestants de la ville, en 1672, si on en croit Jonas Boyve[3]. Le tympan roman ne nous est connu que par un dessin de l'ouvrage de Barillier. L'auteur de cette illustration est inconnu. Il est classé sous le nom d'un mystérieux Frédéric Barillier qui pourrait être François Barillier, petit-fils de l'initiateur des *Monuments parlants*[4]. Nous le nommerons « Barillier » pour des raisons de commodité. Il s'agit d'un croquis doublé d'un relevé de l'inscription[5]. On pourrait d'emblée critiquer l'utilisation d'une telle source. Au vu de son extrême importance, nous avons décidé de la traiter, avec les précautions qui s'imposent.

Plusieurs dessins du tympan de la collégiale nous sont parvenus. Malgré des différences notables, ils semblent issus de la même source : le dessin du tiroir 231, (Planche A). Ce dessin pourrait être celui d'un sauvetage puisqu'il semble contemporain d'avec la destruction du monument. En effet, au verso de cette page, figurent les éléments d'un journal intime. Ce journal raconte la mort de Charles-Paris d'Orléans-Longueville au « 31 de ce moy 1672 ». Or, selon Boyve, nous l'avons vu, c'est bien en 1672 que les chroniqueurs placent la destruction du tympan de la collégiale. Une étude matérielle de ce document reste à faire afin de s'assurer de son authenticité. Cependant aucun élément ne porte à se méfier de cet objet. La transcription de 1672 est celle qui comporte la citation la plus complète, sans essai d'interprétation précoce. On y trouve, au-dessous du croquis, une reproduction, comme relevée avec plus de soin, de la citation avec tous ses signes d'abréviation. L'attention portée par l'auteur aux détails nous montre qu'il s'agit là du travail d'une personne qui copie et non de quelqu'un qui trace rapidement l'objet de ses souvenirs[6].

On constate que le dessin de la planche B, réalisé aux alentours de 1840 par Franz Hegi, comme illustration pour *Les monuments de Neuchâtel* de F. Dubois de Montperreux (planche B), est déjà interprété puisqu'il marque de façon ostensible l'habillement des

---

[3] D'après J. BOYVE, cité par : MATILE, G.-A., *Musée historique de Neuchâtel et de Valangin*, t.1, Neuchâtel : Imprimerie Petitpierre, 184, p. 22.

[4] OGUEY, G., « Saint Guillaume : images perdues, images possibles » *in Revue historique neuchâteloise*, N°4, MOREROD, J.-D. et DAHHAOUI, Y., (Ed.), *Saint Guillaume de Neuchâtel : nouveaux documents, nouvelles perspectives, Actes du colloque du 11 octobre 2008*, 2009, p. 383.

[5] Dessin conservé aux archives de l'Etat sans cote, tiroir 231, avec l'intitulé : *Monuments parlants de Jonas Barillier, fragments d'une copie par Frédéric Barillier, avant 1672*.

6 Avec cependant moins de soin au niveau du dessin que de l'inscription. La comparaison d'un dessin de Barillier avec un tombeau original conservé, montre manifestement que l'auteur se préoccupe premièrement de la transmission du texte.

personnages en vue d'étayer la thèse de la représentation de Berthe de Bourgogne, connue pour avoir fait construire de nombreuses églises et de saint Ulrich, évêque d'Augsburg qui, en 923, aurait prétendument dédié la collégiale à Notre Dame[7]. Ces manipulations sont l'un des pièges majeurs de l'utilisation d'une telle source, puisque l'interprétation en est modifiée.

La collégiale dans l'empire romain-germanique

Observons premièrement le style architectural de notre portail, écrin du tympan. Sur la base de relevés archéotechniques, Christian de Reynier, archéologue du bâti au sein de l'office cantonal de la protection des monuments et sites, date la construction de la partie romane de la collégiale, dans laquelle est compris le portail étudié, de 1190 environ[8]. Ces données scientifiques, permettent de situer la construction à l'époque à laquelle Berthe et Ulrich, parents des premiers comtes, étaient installés à Neuchâtel[9]. Ces données sont soutenues par un document de 1185[10] qui mentionne la présence comme témoin d'un prévôt et de chanoines de Neuchâtel. On soulignera également le soutien du pape Clément III à la fondation du chapitre collégial le 2 mars 1191[11]. Dans une donation importante *pro anima*, faite en 1209, sous les yeux de l'évêque de Lausanne, Roger de Vico Pisano (copie vidimée), Ulrich de Neuchâtel, Berthe et leurs enfants sont nommés comme co-fondateurs, avec l'évêque, de l'église Sainte-Marie de Neuchâtel[12].

Lorsque Barillier relève l'inscription, il résume diverses hypothèses dont les deux premières situent la donation aux X et XI^{e} siècles[13], dont l'une est à l'origine de l'interprétation de la planche B. Au vu des arguments développés ci-dessus, ces hypothèses peuvent être écartées. Christophe Jörg, quant à lui, assure : « Es steht fest, dass die hier gennannte Bertha die Frau des Grafen Ulrich II von Neuenburg (gest. 1191) war[14]». Nous tiendrons à notre tour pour certain que les donateurs Berthe et Ulrich, qui figurent sur le tympan perdu de la collégiale, sont bien les seigneurs de Neuchâtel. C'est ainsi leur message, déposé à l'entrée de l'église qu'ils ont bâtie que nous tentons de déchiffrer.

Selon Courvoisier, la collégiale de Neuchâtel a fait partie de la même campagne de construction que le *Grossmünster* de Zürich et la cathédrale de Bâle[15] (*Galluspforte,* planche I), ville avec laquelle les Neuchâtel ont de nombreuses interactions[16]. On trouvera à la collégiale plusieurs ressemblances avec les cathédrales de Spire, d'Andlau, de

---

[7] ALLANFRANCHINI, P., *Neuchâtel 1642-1942, Trois siècles d'iconographie*, Chézard-Saint-Martin : Editions de la Chatière, 2005, p. 199. Les monuments parlants reproduisent également ce tympan, nous ne l'évoquerons pas ici.
[8] BARTOLINI, L. et al., *Rodolphe, comte de Neuchâtel et poète*, Neuchâtel : Ed. Alphil et Musée d'art et d'histoire, 2006, p. 37.
[9] Berthe y est consultée pour la donation de 1149. MATILE, *Monuments…op. cit*, p. 11.
[10] COURVOISIER, J., « Les monuments d'art et d'histoire du canton de Neuchâtel » *in Les monuments d'art et d'histoire de la Suisse*, Bâle : Ed. Birkhäuser, 1955, p. 77.
[11] BARTOLINI, L. et al., *Rodolphe… op.cit.,* p. 13.
[12] MATILE, *Dissertation*… op. cit., p. 12
[13] OGUEY, *Monuments…op.cit.*, p. 9, 10
[14] JÖRG, *Corpus inscriptionum*, *op. cit*., p. 121.
[15] COURVOISIER, J., *Les monuments…op. cit.*, p. 75.
[16] Un de leur aïeul, Bourcard, était évêque de Bâle, leur fils Berthold sera prévôt de la cathédrale vers 1208. Le diocèse de Bâle a des intérêts et des terres dans les régions investies par les Neuchâtel. Voir BARTOLINI, L. et al, *Rodolphe*, op. cit., p.22.

Rosheim, d'Eisleben et de Murbach notamment, abbaye avec laquelle nos dynastes entretenaient des relations[17]. Selon Daniel Russo, au cours du XI^e^ siècle, le style du roman lombard en vient à relier les régions de la Lombardie et celles de la Germanie selon un axe vertical qui passe par la Suisse actuelle[18]. Nous retrouvons ces influences dans le complexe château-collégiale. En effet, le chevet est de type oriental, non trilobé, comme on peut le voir dans les églises alpines de Müstair et de Muralto. De même, on découvre de nombreuses concordances en Italie, comme à Ravenne ou à Vérone (Planche II). Cette constatation n'est pas étonnante si l'on tient compte du contexte politico-religieux à l'époque de la construction. Nous sommes en pleine période des luttes du sacerdoce et de l'empire, puis des guerres de Sicile. Les empereurs romains-germaniques, Frédéric Barberousse, puis son fils Henri VI, passent fréquemment les Alpes. Nous retrouvons le duc de Zähringen à Milan avec Barberousse, en 1176[19], puis l'empereur se déplace à Ravenne et à Venise. Pour les guerres de Sicile, Henri VI fait appel à de nombreuses troupes, les Bourguignons sont sollicités comme les autres, si on en croit les dires de Petrus de Ebulo dans sa chronique laudative[20]. A la suite de Marc Bloch, on voit mal comment le seigneur de Neuchâtel aurait pu se soustraire au devoir d'accompagner les seigneurs auxquels il était inféodé[21].

En résumé, la partie romane de la collégiale de Neuchâtel n'est pas une œuvre « provinciale ». Elle s'insère au contraire parfaitement dans l'image vigoureuse que l'on a de l'empire romain-germanique au XII^e^ siècle.

Le tympan

Pour décrire le tympan disparu, nous nous basons sur le dessin de la planche A que nous avons estimé le plus fiable. Trois personnages sont représentés : le premier est central, les deux autres sont agenouillés à sa droite et à sa gauche. Le personnage central est une femme assise sur ce qui semble être un trône, dont le large dossier dépasse sur l'arrière. La femme porte une coiffe ou un voile, elle est nimbée d'un halo sans fioritures. Du large plissé de sa robe sortent des chaussures pointues qui posent directement sur le bandeau inférieur. La grosse tache d'encre qui barre le dessin semble prendre sa source sur un détail perdu à la base du cou de la femme agenouillée et que nous retrouvons sur le personnage masculin : il semble que le personnage central ait les mains posées sur le cou des deux autres figures, ce que l'analyse de la position de ses bras confirme. Le personnage de gauche semble être un homme agenouillé en position de prière, les mains jointes. Il est tête nue, son vêtement ample est assez mal reproduit, une sorte d'écharpe lui court sur les épaules et sur le bord du vêtement jusqu'au bas du dessin. Le personnage de droite semble être une femme, elle porte une coiffe. Elle est agenouillée et enveloppée

[17] Selon BAUER, E., cité par DE REYNIER, C., *La première résidence des comtes de Neuchâtel : tentative d'interprétation archéologique des vestiges romans de l'aile sud-ouest du château de Neuchâtel*, Neuchâtel : Université, faculté des lettres, 2000, p. 35.
[27] RUSSO, D., « Les représentations mariales dans l'art d'Occident » *in* IOGNA-PRAT, D. et al., *Marie, le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1996, p. 237.
[19] RACINE, P., *Frédéric Barberousse, 1152-1190*, Paris : Perrin, 2009, p. 285.
[20] KÖLZER, T. u. STÄHLI, M., *Petrus de Ebulo, Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siliculus*, *Codex 120 II des Burgerbibliothek Bern*, Sigmaringen: J. Thorbecke Verlag, 1994, p. 177.
[21] BLOCH, M., *La société féodale, les classes et le gouvernement des hommes*, Paris : Albin Michel, 1949, p. 15.

dans un habit ample et manteau court bordé à mi-cuisse. Elle tient à bout de bras la maquette d'une église à un clocher qu'elle pose sur les genoux du personnage central. Le fond semble être bosselé, l'ensemble est entouré d'une inscription précédée d'une croix. Ici, le personnage central peut sans aucun doute être assimilé à la Vierge Marie puisque l'inscription la nomme clairement et que la collégiale lui est dédiée. Les mots VIRGO et SCA MARIA indiquent une dédicace à la Vierge, ce qui est confirmé par le document de 1209 qui nomme la collégiale « ecclesie sancte Marie Novi Castri[22]». Le chanoine anonyme, quant à lui l'appelle, au XV^{e} siècle : « Eglise de la Bienheureuse et Immaculée Vierge Marie du Mont de Neufchastel[23]». Détail significatif que nous tâcherons d'analyser : Marie ne porte pas l'enfant Jésus. Les deux autres personnages sont les commanditaires. En effet, ils sont représentés dans le motif de « donateur-avec maquette ». Dans son article sur un « donateur exemplaire », Bruno Boerner lie fortement le programme iconographique au discours du commanditaire. Dans son exemple d'un chapiteau de Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand, il montre que la construction est considérée comme une donation *pro anima*. Selon Elizabeth Lipsmeyer, la recherche du pardon et du salut éternel et la volonté tout humaine de faire mémoire sont effectivement à considérer comme les motivations principales des commanditaires[24]. Les scènes de donation représentent plus particulièrement la volonté du donateur puisqu'il se met lui-même en scène ; elles sont hautement significatives. Les variations par rapport au programme initial sont des indices à exploiter pour découvrir ses motivations personnelles. Nous prendrons soin de les relever lors de notre analyse.

Le portail

Le tympan est entouré de trois archivoltes simples supportées par des colonnes. Quatre de celles-ci sont détachées et comportent des chapiteaux à motifs végétaux. Les deux colonnes de devant sont encastrées, leur chapiteau tronqué porte des aigles. Les piédroits accueillent les statues encastrées de Pierre et Paul (Planche C)[25] qui, malgré leur mutilation ont pu être identifiés grâce à leurs attributs : la clef pour Pierre et la « Parole » pour Paul. La typologie de ces personnages est de style semblable à celle que l'on retrouve sur la Gallus Pforte de la cathédrale de Bâle et sur l'église de Saint-Ursanne. Paul tient la représentation stylisée d'une tablette sur laquelle est gravée une inscription. Celle-ci reproduit un extrait du verset biblique de la deuxième épître aux Corinthiens 12:7 :

> NE MAG[NITV]DO REVELACIONVM EXTOLAT ME DAT(VS) EST M(IH)I ANGEL(VS) SATANE[26].

---

[22] MATILE, *Monuments…op. cit*, p. 12.
[23] *Extrait des chroniques ou annales écrites autrefois successivement par les chanoines du chapitre de Notre Dame de Neuchâtel suivi du Recueil d'un chanoine anonyme*, Neuchâtel : J-P. Michaud, libraire, 1839, p.149.
[24] LIPSMEYER, E., *The donor and his church model in medieval art from early christian times to the late romanesque period*, universitiy microfilms international, 1981, p. 25.
[25] *La planche C montre l'état actuel du portail. La statue originale mutilée se trouve au Laténium.*
[26] JÖRG, C., *Die Inschriften der Kantone Freiburg, Genf, Jura, Neuenburg und Waadt* in «CORPUS INDCRIPTIONUM MEDII AEVI HELVETIAE, Die frühchristlichen und mittelalterlichen Inschriften des Schweiz», herausgegeben von Carl Pfaff, t. 2, Freiburg, 1984, p. 123.

Nous constatons que ce texte est exactement repris de la Vulgate[27]. Manquent une partie du verset que nous indiquons entre crochets. La TOB en donne la traduction suivante : « Et parce que ces révélations étaient extraordinaires, pour m'éviter tout orgueil, il a été mis [une écharde dans ma chair], un ange de Satan [chargé de me frapper, pour m'éviter tout orgueil]»[28].

Dans les différents ouvrages consultés sur la représentation médiévale, on mentionne plusieurs épisodes de la vie de saint Paul, mais aucun ne correspond à celui de II Corinthiens 12 : 7. Louis Réau seul le mentionne pour en constater le manque : « il (Paul) parle d'une épine fichée dans sa chair, d'où on a conclu qu'il était atteint d'une maladie […], l'iconographie religieuse n'a tenu aucun compte de ces données[29] », dit-il. Nous verrons que ce verset n'est pas non plus souvent commenté par les Pères de l'Eglise, ce qui en fait une particularité de notre portail. L'ange de Satan, sous forme d'un petit démon ailé, est représenté à la gauche de Paul, tenant dans ses mains sa queue en forme de flèche qu'il dirige sur l'apôtre.

L'inscription

L'inscription a été relevée une première fois par le chanoine anonyme. On la trouve dans un manuscrit conservé aux Archives de l'État de Neuchâtel, sous la cote « Recettes diverses 237 », Recueil du chapitre, folios 5r-7v[30] et sous forme facsimilée par Matile[31]. Le chanoine anonyme, probablement Jean Dubois, vers 1500, a certainement vu l'inscription en place. Cette source est donc primordiale. Remarquons qu'elle est « développée », c'est-à-dire rendue sans abréviations. Arnaud Besson en donne la transcription suivante.

> Respice virgo pia me bertham virgo maria et simul \vlricu*m*/ q*ui* sit fugiens Inimicu*m* dat domus hec usum facientibus et paradisum.

Vient ensuite le dessin de Barillier de 1672 qui offre un relevé avec les abréviations (Planche A). Ce document, découvert par Grégoire Oguey, nous semble de la plus haute importance. Il est moins ancien que celui du chanoine anonyme, mais il semble avoir été effectué avec un souci documentaire. Les abréviations conservées sont certainement authentiques : Barillier n'avait aucune raison d'en inventer, surtout pour le relevé qui figure au-dessous du dessin et pour lequel il aurait eu toute la place de recopier les mots *in extenso*. Le chanoine anonyme, par contre, qui livre ces phrases au milieu d'une chronique, a besoin de les développer et de restaurer les désinences qu'il croit correctes. Ce faisant, il interprète l'inscription. La même remarque est possible en ce qui concerne

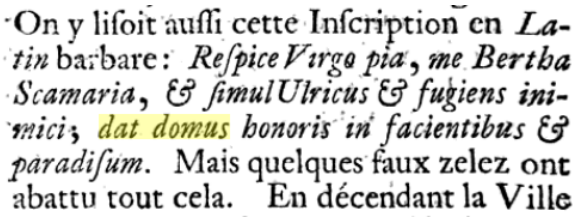
---

[27] WEBER, R, et al. (dir.), *Biblia sacra, iuxta vulgatem versionem*, Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, 1969, p.1800.
[28] MARGERAT, D. (dir.) et al., *Le Nouveau Testament commenté*, Texte intégral, TOB, Genève : Labor et Fides, 2012, p. 806.
[29] REAU, L., *Iconographie de l'art chrétien, Troisième partie « SUB GRATIA »*, PUF, Paris, 1957, p.1038.
[30] BESSON A., MOREROD J.-D. et OGUEY G. (dir.), *Le Recueil du chapitre collégial de Neuchâtel. Édition critique* : Éditions en ligne de l'Institut d'histoire de l'Université de Neuchâtel : www.unine.ch/manuscrits, 2012, Chronique de Neuchâtel I, consulté le 11 juillet 2013.
[31] MATILE, G.-A., *Dissertation sur l'église collégiale Notre-Dame de Neuchâtel avec planches et dessins*, Neuchâtel : Imprimerie J.Attinger, 1847, planche II par Antoine Sonrel.

les manuscrits postérieurs des *Monuments parlants*. Ils en donnent des restitutions avec quelques différences, retenons l'édition de Grégoire Oguey[32]:

RESPICE VIRGO PIA ME BERTA~ SCAMARIA ET SIMVL VLRICOx SIT FVGIENS INIMIC~
DAT~ DOM9 NRISV~ FACIENTIB9 ET PARADISV~.

Relevons une mention dans un « guide politico-touristique » de 1714 intitulé *Délices de la Suisse*[33] et dont l'auteur est un certain Kypseler de Munster[34] :


On y liſoit auſſi cette Inſcription en *Latin* barbare : *Reſpice Virgo pia, me Bertha Scamaria, & ſimul Ulricus & fugiens inimici; dat domus honoris in facientibus & paradiſum.* Mais quelques faux zelez ont abattu tout cela. En décendant la Ville

Nous n'avons pas trouvé la mention de cette source dans les documents consultés, pourtant, ce Kypseler, édité en 1714, a peut-être connu des nostalgiques de l'état primitif de la collégiale, ce que semble indiquer son ton amer : « Mais quelques faux zelez ont abattu tout cela ». Enfin, Christophe Jörg fait de l'inscription une édition sérieuse, toutefois sans pouvoir compter sur le relevé de 1672, qu'il ignorait[35]. Il est le seul à indiquer la croix placée au début de la phrase.

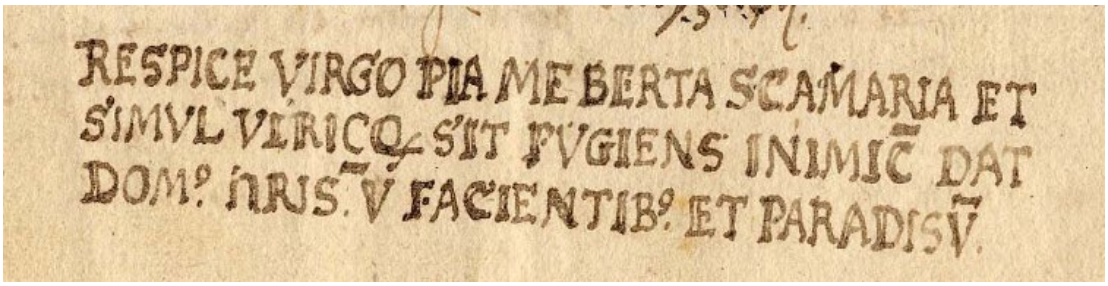
+ RESPICE VIRGO PIA ME BERTA(M) S(AN)C(T)A MARIA
ET SIMVL VLRICV(M) Q(VI) SIT FVGIENS INIMICV(M)
DAT DOM(VS) H(EC) RISV(M) FACIENTIB(VS) ET PARADISV(M)

En résumé, nous avons :

- Un relevé du XVI^e^ siècle, dit du chanoine anonyme, en écriture cursive. Inscription éditée par Arnaud Besson
- Un relevé double, dessin et inscription de 1672, dit de Barillier, à caractère documentaire, papier et encre de chine. Inscription non éditée
- Une citation du début du XVIII^e^ siècle, dite de Kypseler, sous forme imprimée
- Plusieurs copies du XVIII^e^ siècle, dessin et inscription, dans les manuscrits des *Monuments parlants* dits de Barillier, édition par Grégoire Oguey
- Plusieurs copies du XIX^e^ siècle sous forme de gravures ou d'aquatintes, selon une œuvre de Hegi initialement prévue pour les *Monuments de Neuchâtel* de Dubois de Montperreux en 1840
- Une édition de Christoph Jörg pour le CORPUS INSCRIPTIONUM MEDII AEVI HELVETIAE en 1984, basée sur les documents recensés à l'époque.

[32] OGUEY, *Monuments…, op. cit.,* p. 11.
[33] KYPSELER DE MUNSTER, Gottlieb, *Délices de la Suisse, une des principales républiques de l'Europe*, Leyde : chez Pierre Vander Aa, Marchand Libraire, 1714, p. 534.
[34] Derrière lequel se cache Abraham Ruchat.
[35] JÖRG, C., *Die Inschriften… op.cit.*, p. 120.

A notre connaissance, aucune édition n'a été faite de l'inscription de 1672 nouvellement retrouvée. Nous y avons travaillé avec Christine Morerod, tout en nous appuyant sur l'excellent travail de nos prédécesseurs.

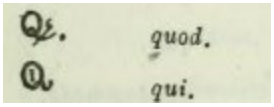


L'écriture est très claire. Nous lisons parfaitement la première phrase :

RESPICE VIRGO PIA ME BERTA SCAMARIA **ET**[36]

Le nom BERTA se lit sans H et sans tilde en remplacement du M de la désinence. Nous pouvons donc affirmer que BERTA ne porte pas la marque de l'accusatif. Notons que le nom Ulric devrait lui aussi porter sa désinence si celui de Berta était décliné, puisqu'ils sont reliés par la conjonction ET. On lirait alors VLRICV~. Les deux noms germaniques Berta et Ulric peuvent très bien, au XII[e] siècle, avoir été écrits sans désinence, ce qui indique un latin abâtardi, comme le souligne Kypseler. Le premier hexamètre vient étayer cette thèse : si on respecte la scansion latine, PIA doit être un ablatif. Or, se rapportant à VIRGO, il ne peut être que nominatif. Ce vers boiteux ne s'explique que par l'utilisation d'un latin tardif dans lequel la différence ne se fait plus, point de vue de l'accentuation, entre le nominatif et l'ablatif.

La seconde phrase permet quelques mises en lumière, notamment le *Ox*. Par le dessin très clair de Barillier, nous identifions un *quod* et non un *qui*, selon le dictionnaire des abréviations de Cappelli[37]. Or le QUI est la leçon généralement retenue par ceux qui identifient un Q, alors que la plupart négligent cet élément. Notons l'intéressant & (que) de Kypseler qui permet une inversion du sujet du verbe *fugere*.

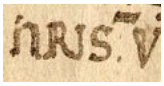


Le FVGIENS est bien visible dans cette seconde transcription, il n'y a donc pas de doute concernant ce mot, retenu dans toutes les transcriptions. INIMIC~ pose un léger problème. Le tilde ne remplace normalement que le M ou parfois le son ER. Mais on le trouve également pour des réductions plus conséquentes, selon le dictionnaire des abréviations de Chassant[38]. Sans le V~ final, nous ne pouvons pas nous prononcer sur la désinence de ce substantif. Kypseler relève *inimici*, nominatif pluriel, sujet de *fugiens*, fautif.

SIMVL VLRIC QVOD SIT **FVGIENS** INIMIC~ DAT

[36] Les mots soulignés en gras sont ceux qui ont été rapportés de la même façon par tous les transcripteurs.
[37] CAPPELLI, A., *Dizionario di abbreviature latine ed italiane : usate nelle carte e codici specialmente del medio-evo = Lexicon abbreviaturarum, 2a ed. completamente rifatta,* Milano : U. Hoepli, 1912.
[38] CHASSANT, L. Alph., *Dictionnaire des abréviations latines et françaises usitées dans les inscriptions latines et française usitées dans les inscriptions lapidaires et métalliques, les manuscrits et les chartes,* Saint-André des Arts : Jules Martin, libraire, 1884.

La dernière phrase compte deux abréviations en forme de 9, suivies d'un point. Il s'agit du signe –VS, soit DOMVS et FACIENTIBVS. PARADISV~ est là encore très clair, il s'agit de PARADISVM. Cette dernière phrase offre un casse-tête que nous n'avons pas su résoudre. Il s'agit de l'agglomérat :



Le chanoine anonyme propose *hec usum*, Jörg transcrit H(EC) RISV(M) et en déduit RISVM, Oguey transcrit NRISV~ et l'interprète en CHRISTVM. Nous nous permettons deux constats :

La première graphie ne correspond en tous les cas pas à un N, lettre qu'on trouve à plusieurs reprises dans l'inscription. La lettre H est proposée par plusieurs de nos transcripteurs : le chanoine avec hec (transcription Besson), Kypseler avec HONORIS. C'est aussi la solution choisie par Jörg, mais il nous manque un modèle.

Cappelli donne le signe HEC qui semble ici bien à sa place.

Le tilde, signe d'abréviation, n'est pas placé au-dessus de la lettre comme il se doit. Or, dans ses deux transcriptions, Barillier le situe à la même place, soit entre et au-dessus des deux lettres S et V, S étant de plus suivi d'un point. On pourrait imaginer pour ces abréviations : SANCTA VIRGO, mais cela ferait, avec DOMVS, deux sujets non coordonnés au verbe « donner ». De plus, à la fin de la phrase, le composé ET PARADISVM demande un second mot à l'accusatif qui lui soit coordonné. Les noms commençant par *ris*- sont très peu nombreux aussi bien en latin classique qu'en latin médiéval. On ne voit pas ce que pourrait signifier une abréviation ici. Il est tentant de voir une erreur dans le placement de ce signe qui devrait se trouver sur le V de manière à nous offrir un -VM. La plupart des transcripteurs choisissent RISUM. Kypseler ne se résout pas à coller le V au mot précédent, il l'interprète comme un IN.

DOMUS HEC RIS. ~V **FACIENTIBUS ET PARADISUM**

En l'état, nous ne pouvons souscrire à l'interprétation CHRISTVM. Le Christ ne saurait être identifié à NRI. Si cela le caractérise bien lorsqu'il est sur la croix, n'oublions pas qu'il s'agit d'une insulte : Le Nazaréen, « roi des juifs », qu'on ne saurait reprendre dans un autre contexte. Les initiales qui le qualifient partout ailleurs dans la collégiale sont IHS : « Jésus, sauveur des hommes ». RISUM semble intéressant. Si sa composante « rire » semble inappropriée, rappelons que Hildebert de Lavardin, qu'il n'est pas incongru de convoquer ici, a opposé *risum* à *tristities* dans son épigramme des « Contraires »[39]. Cette épigramme semble d'ailleurs intéressante pour nous puisqu'on y retrouve Paradisum à la rime.

[39] DAUNOU, P. C. F. et al. *Journal des sçavants,* avril, mai, juin 1708, Tome quarantième, Amsterdam : Janssons à Waesberg, 1708, p. 549.

Turbat hyems florem, nox lucem, larva decorem,
Ariditas rorem, mors vitam, corvus olorem,
Triſtities riſum, labor otia, ſtyx Paradiſum,
Noctua pavonem, lupus agnum, Davus Adonem.

Notre transcription, en l'état, et sous réserve de découvertes épigraphiques, est la suivante, en respectant cette fois la disposition sur le tympan :

+ RESPICE VIRGO PIA ME BERTA SCAMARIA ET SIMVL VLRIC QVOD SIT FVGIENS INIMIC~
DAT DOMVS HEC RIS. ~V FACIENTIBVS ET PARADISVM

Nous en proposons la traduction suivante que nous discuterons :

Jette tes regards, Vierge de tendresse, Sainte Marie, sur moi, Berthe et en même temps sur Ulrich – parce qu'il est sans doute en train (de fuir) d'échapper à l'Ennemi (aux ennemis) [ou : en raison de quoi, l'Ennemi est certainement en fuite]. Cette maison donne à ceux qui oeuvrent la joie et le Paradis.

Essai d'interprétation

L'idée est moins ici d'interpréter le tympan de Neuchâtel que de rechercher les influences intellectuelles de ses commanditaires. Nous nous nous trouvons devant une image forte, bien définie, celle d'une Vierge en Majesté, d'un couple de « donateurs-avec-maquette », d'une inscription et d'un passage biblique. Nous pouvons dès lors tenter une recherche sur le discours des Neuchâtel à partir du portail de la collégiale.

Il est impossible dans le cadre de cet article, d'entreprendre l'historique du culte marial. Nous en tracerons les grandes lignes, utiles pour analyser un tympan monumental représentant une Vierge en majesté, sans enfant, au XII^e^ siècle, dans l'empire romain-germanique. « En 431, le concile d'Ephèse proclamait Marie mère de Dieu « Theotokos » : le début du V^e^ siècle voit donc l'émergence du culte de la Vierge Marie »[40]. Ainsi, selon P.-A. Mariaux, le premier acte concernant le culte marial est un acte officiel, théologique et qui remonte aux débuts de la chrétienté d'empire. La Vierge, mère de Dieu, est alors utilisée comme instrument contre l'hérésie arienne.

Rome ne cesse, au cours des siècles, de lui dédier des églises et de l'utiliser de manière théologique, mais son image n'est pas universellement diffusée. Par le sentier des récits apocryphes et des pèlerinages, Marie se creuse une place au sein de la piété populaire encore empreinte de paganisme. Elle fera lentement son entrée dans la statuaire par le biais des statues-reliquaires. On pourrait citer la vierge à l'enfant d'Essen, en bois et en or, figure ottonienne du X^e^ siècle. Selon Patrice Corbet, Marie aurait également joué un rôle politique, permettant de justifier la place prépondérante des impératrices ottoniennes, notamment Théophano, princesse de Constantinople, épouse d'Otton II. Théophano

[40] MARIAUX, P.- A., *Warmond d'Ivrée et ses images, politique et création iconographique autour de l'an mil*, Thèse de doctorat de l'université de Lausanne, Berne : Peter Lang, 2002, p. 195.

aurait importé en Occident une part de l'iconographie byzantine[41].

C'est surtout sur les gravures d'ivoire et dans les documents que cet art éclate, ainsi que la gloire de Marie et des impératrices. Nous retiendrons que le culte de la Vierge, initié officiellement par l'Eglise, contient des éléments laïques et païens. L'image mariale est l'objet d'enjeux politico-religieux, elle n'est donc jamais anodine.

Regardons son développement au niveau monumental. C'est premièrement le Christ qui est représenté sur le tympan des églises romanes, le « Christ-Porte » par lequel on doit passer pour voir le Père, selon l'Evangile de Jean et l'Apocalypse. Cependant le culte de Marie, prenant de l'ampleur, a poussé les commanditaires à l'introduire elle-aussi au tympan des portails. Selon Emile Mâle, c'est par la scène de l'adoration des mages que l'on commence à la représenter[42], comme sur le portail du dôme de Vérone, construit entre 1120 et 1187. Marie est assise en majesté sur un trône et reçoit l'adoration des mages en même temps que son fils. Ici, c'est le fils qui est honoré.

C'est à Chartres, selon Emile Mâle, que la Vierge reçoit pour la première fois la place de majesté sans que les mages aient besoin d'être représentés[43]. Ce tympan date de 1145 environ et présente la Vierge dans une géométrie semblable à celle de Neuchâtel. Elle est assise sur un trône, entourée de deux anges. Elle tient Jésus sur les genoux. Dans cette configuration, on ne la trouve nulle part sans son fils : elle est mère de Dieu. Un nouveau thème apparaît à la cathédrale de Senlis, vers 1185, celui du couronnement de la Vierge où celle-ci apparaît au même niveau que le Christ, couronnée sur le trône, après avoir été enlevée du tombeau par les anges (planche III).

En résumé, l'image monumentale de la Vierge se développe au XII^{e} siècle en parallèle d'une théologie mariale qui s'affirme. Avant le XIII^{e} siècle, la Vierge en majesté n'est représentée sans son fils, enfant ou adulte, que dans des scènes bibliques ou mariales identifiables.

La scène de donation avec maquette est un thème extrêmement riche et trop complexe pour l'exposer de manière satisfaisante dans cet article. Nous nous basons sur la thèse d'Elisabeth Lipsmeyer à laquelle nous renvoyons le lecteur. Selon cette chercheuse, depuis au moins le VI^{e} siècle, aucune période dans l'histoire de l'art médiéval occidental n'a manqué de représentation de donateurs tenant le modèle de l'église qu'ils avaient offerte, fondée ou rénovée[44]. Selon Lipsmeyer, le donateur tenant son modèle est un motif générique important dans le vocabulaire de la décoration du haut christianisme occidental. La persistance de cette image dans les compositions du christianisme antique, carolingien, ottonien, roman, gothique, renaissance et baroque donne à ce motif une légitimité historique, bien qu'il n'ait pas été standard dans le répertoire de l'art chrétien, majoritairement biblique.

Les processions triomphales des empereurs romains dans lesquelles on portait des modèles réduits des places fortes remportées par l'armée victorieuse sont l'une des influences possibles. Le texte du Nouveau Testament qui permet de relier cet habitus avec le christianisme, est celui de l'adoration des mages, comme nous l'avons vu plus haut.

---

[41] CORBET, P., « Les impératrices ottoniennes et le modèle marial » *in* IOGNA-PRAT, *Marie*…, *op.cit*., pp. 110, s.
[42] MÂLE, E., *L'art religieux du XIIe siècle en France, étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris : Armand Colin, 1947, p. 428.
[43] *Ibid*., p. 431.
[44] LIPSMEYER, E., *The donor …op. cit.,* p. 2.

On retrouve ce motif au temps de l'essor de la personnification de la Vierge. Notons les points qui nous intéressent pour la composition de notre tympan.

Ce motif obéit à des normes d'honneur et de préséance, établies dès l'empire romain. Dans les compositions chrétiennes, la personne honorée est toujours le Christ ou la Vierge avec l'enfant, rarement le saint patron de l'église. Ils sont généralement assis sur un trône et entourés d'une mandorle, en tous les cas, manifestement plus grands que leurs adorateurs[45]. La hiérarchie céleste et terrestre est strictement respectée. On trouve les archanges et les anges, puis les apôtres et les saints, enfin le donateur, toujours en position d'humilité. En ce qui concerne les apôtres, Pierre et Paul sont les plus souvent représentés ; ils font symétrie, l'un à gauche, l'autre à droite du Christ. Rome en a fait son emblème de « ville aux deux apôtres », dans l'idée de la succession de Pierre[46] et cette influence s'est répandue telle quelle à travers l'Europe. On peut cependant trouver saint Jean l'Evangéliste et saint Jean le Baptiste ou des saints martyrs. Le donateur est généralement apparié avec le saint patron de l'église. Cela signifie que son offrande est mise à égalité avec la couronne du martyr et cela justifie la présence du donateur parmi la *gens* céleste[47]. Le donateur est positionné généralement à gauche de la fresque, c'est-à-dire à la droite du Christ. Il offre son modèle, les mains voilées en signe de respect. Au cours des siècles, la formule s'est raccourcie, pouvant passer de neuf à deux personnages. Nous observons une autre évolution : la personnalité des donateurs. Dans les premiers siècles, le donateur était la personnalité la plus élevée de la hiérarchie religieuse : le pape. Puis on voit dans cette position des cardinaux, des évêques puis des moines, enfin, dès le IX^{e} siècle, des laïques incarnant le pouvoir temporel. Otton premier s'est fait représenter en donateur sur les ivoires dit de Magdebourg[48] (planche IV). Sur cet ivoire, ce que Lipsmeyer appelle *le programme* est bien respecté, la hiérarchie céleste et terrestre est rendue visible par la hauteur des personnages : Christ occupe la plus haute position, puis les anges, les apôtres et les saints. Enfin, Otton est positionné à gauche, portant un modèle de ses mains voilées. Cependant, cette représentation comporte un changement par rapport aux précédentes : la composition due à l'exigüité de la plaque d'ivoire est verticale au lieu d'être horizontale. Ce qui permet – et, selon Lipsmeyer, cela est fait de façon délibérée – de placer le donateur en réalité au plus près du Christ. Si près que celui-ci peut poser sa main sur le modèle en signe d'acceptation du don. Le symbole est extrêmement fort et montre la vitalité de ce programme de « donateur-avec-maquette » dans l'empire romain-germanique. Le motif ensuite ne cessera d'évoluer. Lipsmeyer décrit, à la fin du XI^{e} siècle une pièce de monnaie sur laquelle Henri IV s'est fait représenter avec la cathédrale de Speyer.

> *Henry*, dit-elle, *presents Speyer Cathedral to no one; instead, he holds it as its guardian, its benefactor, its authority. The coin is a clarification of his views on the relationship between Sacerdotium and Imperium*[49].

En résumé, le motif de « donateur-avec-maquette » est généralement inséré dans une composition très stricte et fortement hiérarchisée. C'est un motif impérial d'origine

[45] *Ibid*., p. 21
[46] *Ibid*., p. 24.
[47] *Ibid*., pp. 19 et 25.
[48] *Ibid*., p. 52-53.
[49] *Ibid*., p. 75.

byzantine, très usité dans l'empire ottonien. Il a été également largement exploité par les papes. Ainsi, les deux pouvoirs s'en sont servis pour proclamer leur immédiateté avec le ciel.

Après l'énumération de ces repères iconographiques, on est immédiatement frappé, à Neuchâtel, par l'absence de l'enfant Jésus sur les genoux de la Vierge en majesté. Jörg le signale déjà dans son recensement des inscriptions, en émettant une simple interrogation : *mit Kind ?*[50] Cette représentation ne correspond à aucune des catégories énumérées. Le fait ne saurait être anodin. L'adoration de la Vierge pour elle-même est un fait théologique et non un simple détail. Il est donc primordial d'étudier cette anomalie. Sur le dessin de Barillier, la maquette de l'église prend la place de l'enfant. Les donateurs sont alors rapprochés de la figure tutélaire qui, dans cette position, nous l'avons vu, semble poser ses mains sur leurs épaules. Cette situation pose plusieurs problèmes[51].

Notons premièrement que le tympan de la *Galluspforte* de la cathédrale de Bâle, jusqu'ici jugé très proche stylistiquement de celui de Neuchâtel, reprend, lui, le thème de donateur-avec-maquette de manière parfaitement classique : c'est un thème à sept figures, le donateur, petit et agenouillé à l'extrême gauche du tympan, présente sa maquette à un Christ en majesté. Nous pourrons donc considérer les écarts par rapport à l'iconographie usitée dans leur propre sphère culturelle comme encore plus signifiants de la volonté des commanditaires neuchâtelois. Il y en a deux d'importance : la Vierge sans le Christ et des donateurs, en couple, rapprochés de leur figure tutélaire, la maquette étant tenue par la donatrice, placée à la droite du tympan. La première question est théologique. Le remplacement du Christ par la Vierge en majesté indique une théologie particulière dont il nous faudra retrouver les traces. Le geste d'affection d'une Vierge qui pose ses bras sur des mortels est également étonnant et mérite d'être étudié. La seconde question est stylistique. Les deux motifs étudiés, tels que figurés, ne correspondent pas à l'art monumental du temps. En effet, nous n'avons pas trouvé ces particularités dans la représentation monumentale romane. Nous basant sur l'expertise d'Emile Mâle, qui montre que certains tympans dérivent de manuscrits[52], nous nous sommes permis de tenter cette hypothèse. Nous avons découvert des sources manuscrites qui semblent correspondre à notre tympan, ainsi que des ivoires. Tous sont antérieurs à l'époque considérée mais surtout, ils sont de la sphère politique et culturelle des Neuchâtel.

Le premier document représente Marie couronnant Otton I ou III dans la *Missa pro regibus*, par l'évêque Warmund d'Ivrée. La date de ce document oscille selon les différentes analyses entre 969 et 999[53]. Nous ne pouvons pas ici relever toutes les

---

[50] JÖRG, *Die Inschriften... op. cit*. p. 121.

[51] Il faut souligner ici que nous avons remarqué une erreur de géométrie dans le dessin : Barillier ne représente pas le bas-relief de plein cintre, ce qu'il était assurément, comme on peut encore le voir aujourd'hui. Le tableau perd ainsi de la largeur. Le geste de donation manque alors d'espace et la maquette se trouve placée sur les genoux de Marie. Dans une configuration en plein cintre, les donateurs pourraient être plus distants. Il resterait alors de la place pour la maquette et la Vierge pourrait conserver son fils sur les genoux. Cependant, on voit mal comment Barillier aurait pu omettre l'enfant Jésus si celui-ci avait été représenté. Dans un premier temps, nous avons choisi de faire confiance au dessinateur car le geste que semble faire la Vierge, qui pose ses bras sur les épaules des donateurs, aurait été impossible si ceux-ci avaient été plus éloignés. Il semble peu probable que le dessinateur ait inventé un tel geste. Nous reviendrons sur ce point important dans un article ultérieur.

[52] MÂLE, *L'art religieux ...op. cit.*, p. 4, 9 et 20.

[53] MARIAUX, *Warmond ...op. cit.*, planche 1.

subtilités d'une telle image. Pierre-Alain Mariaux en a fait une étude complète à laquelle nous nous référons. Cette image s'insère dans la *rénovatio* d'Othon III qui, selon Mariaux, résulte d'une lente évolution liée à la notion d'empire chrétien qui remonte à Constantin[54]. Un empire où se mêlent la royauté et le sacerdoce, dont nous savons que le conflit, né sous Henri IV, n'est pas encore réglé à la fin du XII^e^ siècle. On peut y observer une Marie individualisée qui, prenant la place du Christ, couronne l'empereur. Pour Warmund, Marie est l'épouse du Christ, c'est-à-dire l'*Ecclesia*. Dans cette scène, la *potestas* du roi est soumise à l'*auctoritas* du sacerdoce[55].

Nous trouvons la seconde représentation dans le Codex Guta-Sintram de Strasbourg (planche V). Ce codex est sorti en 1154 de l'atelier d'enluminure de l'abbaye de Marbach. Il s'agit à nouveau d'une scène de donation d'un codex. Le moine Sintram, l'enlumineur et la moniale Guta, qui en a écrit le texte, entourent une Vierge assise sur un trône, couronnée et sans enfant. L'inscription nous révèle que Marie accepte le don et promet en échange le repos éternel aux donateurs. Notons la position des personnages : l'homme est à la droite de la Vierge, soit à gauche de la représentation, la femme lui faisant symétrie. Cette disposition correspond au dessin primitif de Barillier. Un manuscrit pour la cathédrale de Spire, daté entre 1043 et 1046, combine un couronnement avec une donation (planche VI). Daniel Russo nous conduit dans son analyse :

> Marie trône seule, *Theotokos* sans enfant. Tel le Christ souverain, elle accorde la couronne à l'impératrice et accepte le livre que lui remet l'empereur : à son tour, elle préside une scène d'investiture composée d'après les schémas de l'iconographie christique, mais avec un contenu qui souligne la réunion en la personne du souverain des deux pouvoirs. Marie est le principe qui couronne l'ensemble de la construction. Située à l'intérieur du même édifice qu'Henri III et Agnès, elle synthétise le mélange réussi du temporel et du spirituel dans l'empire ottonien. Elle ne porte sur elle aucun signe visible de sa prééminence et n'est accompagnée d'aucun titre royal inscrit. Vêtue simplement d'un manteau et d'un voile, nimbée d'un rond sans ornement, elle est désignée comme *Sca Maria*, se suffisant à elle-même.[56]

Cette image ottonienne s'approche fortement des caractéristiques fondamentales de notre tympan neuchâtelois. Nous voyons que, dans les manuscrits - et particulièrement les manuscrits ottoniens - la Vierge Marie s'arroge plus rapidement des droits que dans l'iconographie monumentale. Elle est utilisée par les empereurs pour définir leur relation non pas au pape, mais à l'*Ecclesia*. C'est devant elle qu'ils s'inclinent et c'est d'elle qu'ils reçoivent leur couronne. Nous noterons dans la dernière image analysée, le geste de familiarité, du moins de proximité, qu'esquisse la Vierge à l'égard d'Agnès, située à sa gauche. Nous trouvons des scènes de proximité dans quasiment le même contexte. Un ivoire ottonien, de la collection de Magdebourg, montre un geste fort, celui du Christ couronnant l'empereur et l'impératrice, Otton II et Theophano en un geste de familiarité et de protection. Dans une représentation issue des « Péricopes d'Henri II » (vers 1002-1012), les souverains, bien que plus petits par déférence, sont inclus dans la sphère céleste, et touchés par le Christ qui les couronne ; l'impératrice est placée à sa gauche. On s'approche ici à nouveau du programme iconographique du tympan de la collégiale.

---

[54] MARIAUX, *Warmond …op. cit.*,p. 63.
[55] *Ibid*., p. 237.
[56] RUSSO, *Les représentations…*op. cit., p. 231.

En résumé, nous constatons que si le motif monumental du « donateur-avec-maquette » a été choisi par les seigneurs de Neuchâtel, ceux-ci ont pris la liberté de s'en éloigner d'un point de vue formel. A la suite d'Emile Mâle pour les tympans qu'il a analysés, nous pensons que celui de Neuchâtel trouve ses références dans les manuscrits. L'agencement des personnages, dont nous avons vu qu'il est d'une grande importance dans le discours des commanditaires, semble être calqué sur des documents de la sphère ottonienne. Ceux-ci amènent le thème du pouvoir et du sacerdoce. L'empereur possède un pouvoir, qu'il sait soumis à l'autorité de l'Eglise mais, pourrait-on dire, dans une sorte d'immédiateté avec le Christ. On peut se demander si, de la part des Neuchâtel, il n'y a pas volonté de rappeler cette position ottonienne en pleine lutte du sacerdoce et de l'empire.

Regardons si l'inscription peut nous aider à élucider ce tableau. Le caractère de l'adresse est important : « *Respice, Virgo pia, Sancta Maria* ». Regarde ! Pose tes regards ! telle est la demande. Le verbe *respicere* est le même qu'utilise Marie elle-même au moment de l'annonciation : *respexit Deus humiliatem ancilliae suae*, Dieu a jeté ses regards sur l'humilité de sa servante. Saint Bernard, qu'il est légitime de convoquer, puisque la famille de Neuchâtel est liée aux cisterciens par les dons réguliers qu'elle octroie à l'abbaye de Hauterive, a commenté ce passage dans l'une de ses homélies mariales[57]. Il y souligne l'importance de l'humilité qui, mieux que la virginité, est nécessaire pour entrer dans le Royaume des cieux. Il y fustige ceux qui se laissent enfler d'orgueil et qui se plaisent à côtoyer les princes ou à dominer les hommes. Il présente cette lutte contre l'orgueil comme une lutte contre Satan (*Satanas*, p. 124).

C'est ici que l'inscription sur la tablette que tient la statue de saint Paul est intéressante. Elle vient confirmer l'allusion à la théologie mariale bernardine qui souligne l'humilité de la Vierge et la donne en exemple. Nous lisons le verset de la seconde épître aux Corinthiens, chapitre 12, verset 7 : « Et parce que ces révélations étaient extraordinaires, pour m'éviter tout orgueil, il m'a été mis [une écharde dans ma chair], un ange de Satan, [chargé de me frapper, pour m'éviter tout orgueil][58]. »

Comme Bernard nous avait orientés sur la relation entre Marie et l'humilité, nous nous sommes tournés vers les homélies d'Amédée de Lausanne. Convoquer Amédée est tout aussi pertinent que d'en référer à Bernard, qui fut d'ailleurs son maître. En effet, les Neuchâtel, fréquentent les évêques de Lausanne que nous voyons intervenir dans leurs affaires[59]. Par ailleurs, leur fils Berthold sera trésorier de Lausanne en 1196, puis en sera évêque. Conon d'Estavayer, chanoine de la cathédrale de Lausanne en 1200[60], indique que les homélies y étaient lues « les samedis à matines[61] ». D'autre part, nous l'avons vu, les Neuchâtel sont des habitués de l'abbaye de Hauterive avec laquelle ils traitent régulièrement. Un manuscrit du XIII^{e} siècle, conservé à l'abbaye, collectionnant les huit homélies et y joignant des lettres, nous montre que ces textes étaient lus aussi dans cette

---

[57] BERNARD DE CLAIRVAUX, *A la louange de la Vierge Marie*, introduction, traduction, notes et index par HUILLE, M.-I. et REGNARD, J., Paris : Ed. Cerf, Sources chrétiennes, 2009, p. 117 ssq.
[58] TOB, MARGERAT, D. et al., *Le Nouveau Testament* …op. cit., p. 806.
[59] Landri en 1162, Roger en 1180, etc. voir MATILE, *Monuments…op. cit*., à ces dates.
[60] SANTSCHI, C., « Conon d'Estavayer » *in Dictionnaire historique de la Suisse* : http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F12612.php, consulté le 11 juillet.
[61] AMEDEE DE LAUSANNE, *Huit homélies mariales*, introduction et notes par le chanoine BAVAUD, G., Paris : Ed. Cerf, Sources chrétiennes, 1960, p. 7.

institution[62]. Bien que légérement plus tardifs que la construction du portail, ces documents permettent de dire que les Neuchâtel, ont pu entendre les homélies d'Amédée. Les hymnes d'Amédée ne sont bien entendu pas des programmes iconographiques. Ils nous aident à comprendre la théologie mariale de la famille de Neuchâtel, si celle-ci les prennent bien comme référence. Nous nous sommes penchés sur la VIII[e] homélie[63] : « La gloire de la bienheureuse Vierge ». Amédée commence son homélie par la description des délices de la Vierge ; il justifie sa célébration par ses mérites. Il la nomme reine du ciel, mère de la vie, source de miséricorde. Plus loin, il la qualifie de *viventum mitissima*, la plus douce parmi les vivants. Cela nous semble correspondre à l'adjectif PIA, lu dans l'inscription, qui contient une acception de tendresse respectueuse. Amédée l'utilise d'ailleurs aussi dans ce sens : *divinae piétatis*, divine tendresse, pour qualifier l'action de Marie auprès des affligés ou lorsqu'il l'interpèle : *O clemens, o pia, o dulcis Maria* ! Cela correspondrait, si le fait est bien avéré, à ce qu'il nous a semblé voir sur le dessin de Barillier, c'est-à-dire ce geste de tendresse de la Vierge qui pose ses mains sur les épaules des donateurs. On y voit la translation d'un don d'amour par la tendresse divine qui correspond au SIMVL de l'inscription : « Regarde-le en même temps que moi… » et à l'enluminure de l'Evangile de Spire.

Amédée considère ensuite « la gracieuse tige sortie de la racine de Jessé, élevée au-dessus de tous les arbres du paradis ». Or le portail de la collégiale contient une forte composante végétale. Les deux colonnes saillantes, qui portent en quelque sorte le tympan sont en fait des arbres. On pourrait n'y voir que des « palmettes » décortives, mais Gérard de Chapeaux et Sébastien Sterckx, dans leur étude sur les symboles médiévaux, nous avertissent que les motifs végétaux sur les chapiteaux, notamment, ne sont pas à négliger. Leur analyse du très riche symbole de l'arbre de Jessé est trop importante pour la développer ici, nous prions le lecteur de s'y référer[64]. L'arbre du paradis est par ailleurs une piste pour expliquer la présence du mot PARADISVM sur l'inscription, mot rare sur les tympans dans cette acception. En effet, selon Calvin Kendall[65], nous trouvons dans les inscriptions épigraphiques, pour souhaiter le ciel aux bienfaiteurs ou aux usagers d'une église, les expressions suivantes : *in ethere / salvet in eternum / super aethera / caelorum / via celestis / retribuens celo / migranti iusto coelestis panditur aula / superna (Rome) / caelorumregnum / petit astra*. Le mot *paradisus* n'y est utilisé que dans son acception de paradis terrestre. Il la trouve notamment à Modène : *dum deambularet dominus in paradisum*. Il s'agit bien là du jardin d'Eden. Le mot *paradisum,* dans son acceptation de vie après la mort, est, par contre, souvent utilisé dans les textes, notamment chez saint Bernard, si on en croit la compilation de Franz Blatt[66]. Une autre justification de l'utilisation de *paradisus* pourrait être la présence de ce mot au début du chapitre II Cor. 12, dont le verset 7 est inscrit sur la tablette de Paul : l'apôtre raconte qu'il a été enlevé au paradis (*raptus est in paradisum*).

---

[62] MOREROD, Jean-Daniel, *Genèse d'une principauté épiscopale, la politique des évêques de Lausanne (IXe-XIVe siècle)*, Lausanne : Bibliothèque historique vaudoise, 2000, p. 152.
[63] AMEDEE DE LAUSANNE, *Huit homélies …, op. cit.*, p. 207, ssq.
[64] CHAMPEAUX, G. de et STERCKX, S., *Introduction au monde des symboles*, La Pierre-qui-Vire : Zodiaque, sans date, pp. 327, ssq.
[65] KENDALL, C. B., *The Allegory of the Church. Romanesque portals and their verse inscriptions*, Toronto, 1998, dans tout l'ouvrage.
[66] BLATT, F., *Novum Glossarium Mediae Latinitatis : ab anno DCCC usque ad annum MCC / ed. curavit Consilium academiarum consociatarum ; [...] conficiendo praefuit,* Bruxelles : Hafniae, 1957, p. 268, ssq.

C'est ici qu'il faut parler des apôtres Pierre et Paul qui figurent au milieu de ces colonnes-arbres. La référence à Rome semble évidente puisque les deux apôtres en sont les représentants[67]. Les historiens de l'art s'accordent sur ce point : le motif a essaimé depuis la *caput mundi*. Les deux apôtres sont présents sur les tympans de Bâle et de Saint-Ursanne. Mais ici, ils sont évacués du tympan et se retrouvent en tant que colonnes de soutien à la Vierge, le symbole est parlant. Nous trouvons cette configuration dans un poème de Hildegarde, le 25e répons aux apôtres :

> Ô très lumineuse troupe des Apôtres
> Qui t'élèves dans la vraie connaissance […]
> Tu es la race des colonnes les plus robustes
> Qui soutient dans toute sa beauté
> L'Epouse de l'Agneau
> Pour la joie duquel
> Elle est mère et vierge
> Portant un étendard *(ipsa mater et virgo est vexillata)* [68].

Quant à Amédée, il place Marie, reine du ciel, dans les cieux, « avec une incroyable majesté ». Nous l'avons dit : il ne faut pas considérer poèmes et homélies en tant que programmes iconographiques, mais ce sont certainement des références qui permettent aux Neuchâtel de représenter Marie en gloire, motif qui n'est pas d'origine biblique, sans craindre de commettre d'erreur théologique. La Vierge Marie qui est représentée sur le tympan de Neuchâtel pourrait représenter l'Eglise, dont Rome est le soutien, mais non la personnification. Nous confirmerions ainsi la relation avec les documents ottoniens dont c'est justement le discours.

Parlons maintenant des aigles, dernière figure de ce portail. Ce symbole ne saurait être négligé puis qu'il est posté en avant-plan ainsi qu'aux quatre coins du château et sur le second chapiteau principal du chœur. V.H. Debidour décrit cet animal comme « justiciable d'un symbole double[69] ». Dans l'immense majorité des cas, selon cet auteur, l'aigle est du côté de Dieu. Il symbolise le Christ, le Christ de l'ascension. Retrouvons Amédée qui termine son homélie ainsi :

> Qu'il nous soit donné d'être de leur nombre […] (les sauvés), ô clémente, ô tendre, ô douce Marie, pour qu'au jour de la colère, de la tribulation et de l'angoisse nous ne soyons pas punis selon nos crimes, mais que par toi, Notre-Dame, nous soyons trouvés dignes de la miséricorde de celui qui est remonté au Père pour préparer une place à ses serviteurs. Qu'il les place […] aux demeures resplendissantes du Paradis : notre Seigneur Jésus-Christ[70].

Le Christ ne figure pas sur les genoux de la Vierge puisqu'elle représente l'*Ecclesia*, mais il ne saurait être absent du portail. C'est ainsi que l'aigle, symbole du Rédempteur, le premier, accueille les croyants au seuil de l'église.

Si l'épître aux Corinthiens nous a orientés sur le thème de l'orgueil, nous avons noté qu'il y a bien d'autres textes bibliques qui permettraient de traiter ce thème. Il nous semble donc important de concevoir cette épître comme une référence complémentaire

---

[67] Notons, dans la bulle du pape Célestin III en 1195, l'expression qu'il utilise lorsqu'il promet sa protection à l'église Sainte-Marie de Neuchâtel : *sub beati Petri et nostra protectione* (MATILE, *Monuments... op.cit.*, p. 35.)
[68] HILDEGARDE DE BINGEN, *Louanges*, Poésies complètes traduites du latin et présentées par Laurence Moulinier, Paris, Ed. Orphée, la différence, 1990, p.51.
[69] DEBIDOUR, V.-H., *Le bestiaire sculpté en France*, Paris : Athaud, 1961, p. 290.
[70] AMEDEE, *Homélies, op. cit*., p. 221-223.

pour l'établissement du programme iconographique de notre tympan. Nous savons que cette lettre a comme thème le don des communautés à l'Eglise représentée par les apôtres et leur équipe de prédicateurs : « Celui qui sème copieusement, copieusement récoltera » (2 Cor. 9 :6). C'est aussi dans cette lettre qu'apparaît la notion de l'Eglise en tant que vierge pure, présentée au Christ : « Je vous ai accordé à un seul homme pour présenter une vierge pure au Christ » (2 Cor.11 :2). Nous retrouvons ici les deux éléments principaux de notre tympan.

Reprenons notre inscription :

ET SIMUL ULRICH QVOD SIT FVGIENS INIMIC~.

Le quod que nous avons identifié introduit un élément de certitude « parce que, en raison de quoi », alors qu'il est suivi de SIT, verbe être au subjonctif qui induit un doute ou une question. Dans notre première traduction, Berthe interpelle Marie et lui dit au sujet de son époux : « Regarde-le en même temps que moi, parce qu'il est, sans doute, en train de … ». Ulrich n'est pas présent, nous pouvons le tenir pour sûr. Il semble éloigné pour longtemps. Est-il déjà mort, comme l'ont supposé tous les commentateurs jusqu'ici ? FVGIENS est un participe présent, Ulrich est donc « en train de faire » quelque chose. Qu'est-il en train de faire ? En latin classique, *fugere* signifie fuir ou « échapper à ». Si Ulrich est vivant, l'option de la fuite face à un ennemi militaire n'est pas possible. Jamais sa famille, que nous savons unie et fière, ne se permettrait de ternir ainsi son honneur. On peut penser à l'acception « échapper à ». Si l'Ennemi est identifié au Diable, comme le suggère Jörg[71], alors Ulrich est mort. Le doute introduit par le subjonctif signifierait qu'il a commis un péché difficilement pardonnable. Cependant, le présent utilisé dans la seconde phrase de l'inscription donne l'assurance formelle que cette « maison donne le Paradis ». L'auteur de l'inscription est donc certain de cette issue, ce qui est contradictoire avec un doute émis envers le destin de l'âme d'Ulrich. L'Ennemi auquel on espère qu'il échappe, pourrait se cacher derrière les guerres successives entre l'empereur et le pape qui, nous l'avons vu, semblent préoccuper la famille. Le diable n'est-il pas celui qui divise ? Alors que cette querelle rebondit fortement sous le règne de Barberousse, les Neuchâtel, nous l'avons vu, se sont peut-être trouvés aux côtés de l'empereur et des Zähringen au plus fort du conflit. Chelini précise la suite des faits : « La lourde défaite qu'il (Barberousse) subit le 29 mai à Legnano, devant les troupes de la Ligue Lombarde l'obligea à composer. En 1177, par la paix de Venise, Frédéric Barberousse reconnut Alexandre III, abandonna son dernier antipape et renonça à se mêler de l'élection pontificale[72] ». Nous ne détaillerons pas ici cette querelle à rebondissements. La succession de Barberousse, que les tenants du pape avaient identifié à l'antéchrist[73], laissait peut-être entrevoir une entente plus solide. Une réconciliation qui fasse écho à celle à laquelle l'apôtre Paul appelle les Corinthiens qu'il supplie : « soyez réconciliés avec Dieu ! » (2 Cor. 5 : 20). Ulrich s'est-il impliqué dans les négociations qui mèneront Henri VI, successeur de Barberousse à se faire couronner par le pape en 1191 ?

Cette cérémonie, dirigée par Célestin III, eut lieu à Pâques 1191 à Saint-Pierre de Rome[74]. Petrus de Ebulo, qui la décrit en détail, représente les diverses étapes d'un

---

[71] JÖRG, *Die Inschriften... op. cit*. p. 122.
[72] CHELINI, J., *Histoire religieuse de l'occident médiéval*, Paris, Armand Collin, 1968, p.246.
[73] RACINE, P., *Frédéric Barberousse…op. cit.,* 373.
[74] CHELINI, J., *op.cit.,* p. 249.

couronnement selon la coutume franque, dont le but est de souligner la dépendance de l'empereur vis-à-vis du pape[75]. On y observe notamment la remise de l'épée, du sceptre (virga), de l'anneau et de la couronne[76]. Rien ne nous permet d'affirmer une quelconque participation des Neuchâtel à cette cérémonie ou même à sa facilitation. Ce sont de trop petits seigneurs pour figurer dans les chroniques et pour avoir une réelle influence. Cependant nous avons vu qu'il est probable qu'Ulrich ait été impliqué militairement dans cette querelle, rien ne l'en empêche en tous les cas, puisqu'aucun document n'est produit à son nom entre 1173 et 1179. S'il a participé personnellement à cette lutte causée par l'orgueil de son suzerain, il semble cohérent qu'il ait souhaité s'engager pour la réconciliation des pouvoirs. J.D. Morerod signale à cette période que « Ulrich devait être entré en contact avec le pape, puisque le 2 mars 1191, Cément III prit le chapitre sous sa protection et vanta les mérites de son fondateur[77]». L'absence définitive d'Ulrich après la donation *pro anima* de 1191 et la bulle de Célestin III de 1195 en faveur de Notre-Dame de Neuchâtel[78] peuvent également le suggérer. Le doute émis par le subjonctif au cœur de l'inscription serait alors dû à l'ignorance où l'on était du succès de la mission à laquelle Ulrich participait. Il est possible, dès lors, qu'il ait trouvé la mort durant son voyage en Italie. En voyant, comme Jörg, le diable dans le mot *inimicus*, non celui qui ravit l'âme, mais celui qui divise, nous obtenons une interprétation cohérente : dans le conflit du sacerdoce et de l'empire, les Neuchâtel semblent se positionner dans une perspective de réconciliation. Elle n'est bien entendu pas la seule possible, cependant, le schéma ottonien de la *potestas* soumise à l'*auctoritas* de l'Eglise, repris sur le tympan correspond à cette conception, du moins telle qu'elle peut avoir été comprise au XII^{e} siècle. Ces considérations vont dans le sens de la politique que mènera bientôt Berthold, fils des fondateurs, lorsqu'il sera nommé évêque de Lausanne[79]. Cette attitude correspond également au développement constant que les documents nous permettent de percevoir dans le comté de Neuchâtel, développement économique qui ne se conçoit qu'en temps de paix, sous le regard bienveillant du ciel.

En résumé, la famille de Neuchâtel se reposerait sur l'iconographie ottonienne pour exposer un discours à la fois politique et théologique. Sans s'imposer l'ascèse cistercienne, elle semble croire à la valeur des prières de cette institution à qui elle emprunte sa théologie mariale. Son discours est celui de la réconciliation entre une Eglise pure et un Empire dénué d'orgueil à laquelle elle a peut-être activement participé.

En conclusion, l'analyse du portail de Neuchâtel nous mène vers une riche interprétation. Nous réalisons premièrement que les références des fondateurs de la collégiale de Neuchâtel, qui pourtant sillonnent certainement l'empire, sont livresques, ce que confirme le goût pour la poésie de Rodolphe, fils des fondateurs. Le caractère marial du tympan et la politique de donation des Neuchâtel à l'égard des monastères prémontrés et cisterciens, deux ordres voués à la Vierge, justifie à nos yeux le recours aux écrits mariaux d'auteurs de la mouvance bernardine. Ceux-ci mettent en avant l'humilité

[75] KÖLZER, T. u. STÄHLI, M., *Petrus de Ebulo, ...op. cit.*, p. 175.
[76] *Ibid*., feuillet 105.
[77] BARTOLINI, L. et al., *Rodolphe, ...*, p. 13. Acte signé du Latran, répertorié de manière erronée par MATILE sous l'année 1309. MATILE*, Monuments..., op.cit*. t.2, p. 300.
[78] MATILE, *Monuments...op.cit.,* p. 31, selon Choupard et p. 35, copie non vidimée.
[79] MOREROD, J.-D. *Genèse..., op.cit.,* pp. 198-201.

et la pureté de la Vierge, c'est-à-dire d'une *Ecclesia* aux mœurs réformées tournée entièrement vers le service de Dieu. C'est ainsi qu'elle retrouve l'*auctoritas* qui lui appartient sur la *potestas*. Cependant la figure de l'apôtre Paul semble mettre en garde les deux pouvoirs face à l'orgueil dont l'un et l'autre pourraient s'enfler. Ce triomphe de l'humilité semble bien étonnant à prôner de la part d'une famille qui érige un palais d'une splendeur exceptionnelle pour l'époque et qui recherche le titre comtal. Il nous semble qu'on peut convoquer Rodolphe qui donne, dans l'un de ses poèmes d'amour, une sorte de définition du pouvoir :

> La clémence (genâde) doit surpasser la toute-puissance à force de générosité.
> La clémence va bien au pouvoir[80].

La référence à une conception du pouvoir ottonienne d'avant la querelle des investitures que nous avons cru déceler dans la composition du tympan va dans le même sens. Dans le contexte de la lutte du sacerdoce et de l'empire, la famille de Neuchâtel, pourtant de tradition fidèle à l'empire, semble s'inscrire dans une politique de conciliation qu'elle clame fièrement au portail de son église collégiale et que nous retrouverons dans l'épiscopat de Berthold de Neuchâtel. Soit un pouvoir temporel « clément », selon le mot de Rodolphe, soumis volontairement à l'Eglise bienveillante dont une Vierge Marie affectueuse est l'image.

L'intérêt de Rodolphe de Neuchâtel pour les poèmes courtois et les langues romanes indique une culture cosmopolite en phase avec la vigueur de l'empire. Le parcours de son frère Berthold montre une intelligence politique orientée vers la concorde. Les références ayant selon nous guidé la conception du tympan de la collégiale, aussi bien stylistiques que théologiques, sont parfaitement en accord avec les deux portraits des descendants des donateurs. Nous avons donc découvert une famille concernée au plus haut point par la politique impériale et ses rapports avec l'Eglise. Nous l'avons vue désireuse de favoriser un partage harmonieux des pouvoirs, soumis tous deux à la main de Dieu. Cette conciliation a peut-être un but ultime, celui d'une paix qui permette la prospérité de la terre. Nous trouvons en effet chez les descendants de la famille de fins administrateurs qui ont su développer qui son diocèse, qui son comté. Berthe et Ulrich de Neuchâtel, en construisant un palais et une église, sous le regard affectueux de la Vierge, ont ainsi inauguré une sorte de « recette du succès » qui a permis à cette famille, en des temps troublés et malgré les deuils, de poser les bases d'un comté opulent et qui sait, peut-être, d'obtenir le Paradis.

[80] BARTOLINI L. et al., *Rodolphe…, op. cit.*, p. 70.

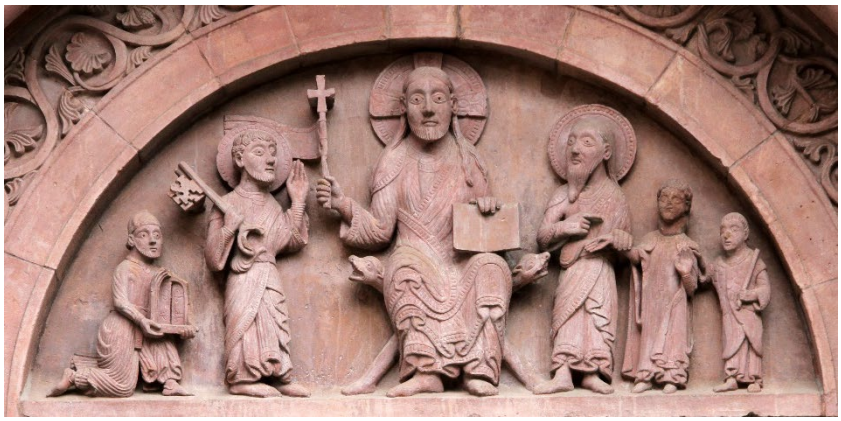
Planches :

A. Dessin retrouvé en 2009 par Grégoire Oguey, 1672 – Archives du Prince, tiroir 231.

B. Dessin de Dubois de Franz HEGI (1840 environ), in DUBOIS DE MONTPERREUX, *Les monuments de Neuchâtel*. Source : JÖRG.

C. Partie droite du portail, colonnes à motifs végétaux, aigle. Statue de saint Paul et diable. Crédit photo : wikimedia commons, Rama, 2007.

D. Détail, aigle, photo Lucienne Serex, 2013.

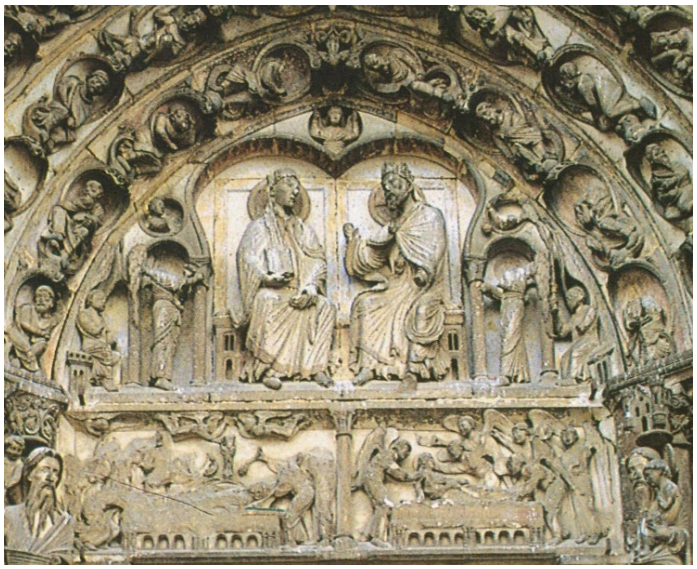


I. Tympan de la Gallus Pforte, Münster in Basel. Le donateur de la porte agenouillé à gauche, Pierre et Paul aux côtés du Christ.

Crédit photo : Gerd Eichmann. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Basel-Muenster-Galluspforte-08-Tympanon-gje.jpg

II. Tympan du Duomo de Vérone. La vierge « Theotokos » dans le motif des Rois mages.

Crédit photo : http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Portale_Duomo_di_Verona.jpg



III. Tympan marial de la cathédrale de Senlis. Le couronnement de la Vierge.

Crédit photo : http://nevsepic.com.ua/uploads/posts/2011-07/1310906830_1170-le-portail-ouest-de-senlis-the-western-gate-of-senlis_www.nevsepic.com.ua.jpg

IV. Otton premier en donateur avec modèle, planche ivoire de la collection dite de Magdebourg.

Crédit photo : http://www.archeurope.com/uploads/images/Ottonian/Magdeburg%20Ivories/013.jpg

V. Codex Guta-Sintram de Stassbourg.
Crédit Photo :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pharm_0035-2349_1963_num_51_178_9117

VI.Evangiles de Spire (image rognée), Vierge en majesté, sans enfant avec Henri III et Agnès de Poitou, Echternach en 1043 et 1046, auj. Madrid Escorial, vit. 17.
Crédit photo :

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heinrich_III_und_Agnes_Speyer.jpg