



L'écriture dans l'image peinte romane : questions de méthode et perspectives

Vincent Debiais

► To cite this version:

Vincent Debiais. L'écriture dans l'image peinte romane : questions de méthode et perspectives. Viator, 2010, 41, pp.95-126. 10.1484/J.VIATOR.1.100728 . halshs-00534589

HAL Id: halshs-00534589

<https://shs.hal.science/halshs-00534589>

Submitted on 17 Jun 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'ÉCRITURE DANS L'IMAGE PEINTE ROMANE: QUESTIONS DE MÉTHODE ET PERSPECTIVES

Vincent Debiais*

Abstract: This article reviews the place and the function of the epigraphic in Romanesque wall painting. Through a historiographical balance, we envisage at first the partial and limited treatment to which the historians of art have submitted the medieval inscription in the painted image and the numerous gaps in the definition of the status and the role of the monumental writing. The question of the manuscript *titulus* and its application in the decoration of the church shows how rich and complex were written practices in connection with images, and inserts the research on painted inscriptions in the field of the most recent works about relations between text and image. This large-scale research needs the support of numerous case studies; the analysis of inscriptions can that way take an essential position (through editing, restoring, and placing in archaeological and iconographic context) and enter into a broad reflection on medieval graphic practices. This article presents, in the form of prolegomena and methodological orientation, the major principles of this reflection.

Keywords: epigraphy, wall painting, medieval inscriptions, *titulus*, iconography, Uta Codex, manuscripts, literacy.

Si l'image peinte des XI^e–XII^e siècles est aussi vivante, aussi importante du point de vue de l'histoire des formes, c'est entre autre parce qu'elle constitue en Occident la manifestation la plus précoce d'un discours non textuel à l'échelle monumentale.¹ Si sa dimension symbolique est aussi déterminante, c'est parce que ce discours se teinte de *poesis*, de ce pouvoir d'évocation au-delà du contenu et de la forme de la représentation. L'écriture, en tant que présence graphique, accompagne très souvent les manifestations de la peinture monumentale des XI^e–XII^e siècles, mais l'objet épigraphique, qu'il identifie, commente, organise ou modifie la matière picturale, est rarement évoqué pour lui-même dans les études d'histoire de l'art. Les quelques travaux qui traitent de l'inscription peinte tendent assez régulièrement vers l'attributionnisme, avec la recherche dans le texte du nom de l'artiste, ou tombent dans une frénésie chronologique et ne voient dans la paléographie qu'un critère de datation, sans prendre en compte ni les spécificités techniques de l'inscription, ni son rôle dans l'organisation du discours en images. C'est pourtant parce que l'inscription est bien plus qu'un texte (bien plus qu'un contenu, en somme), que l'on peut envisager une étude complète de la présence de l'objet épigraphique dans les peintures monumentales médiévales. Chantier de grande ampleur, cette recherche doit s'appuyer sur de nombreuses études de cas accordant à l'analyse des inscriptions une place primordiale² (édition, restitution, mise en contexte archéologique et iconographique) et s'inscrire dans une réflexion large sur les pratiques graphiques médiévales; ce sont les grands principes de cette réflexion que nous livrons ici sous forme de prolégomènes et d'orientation méthodologique.

* Centre nationale de la recherche scientifique, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale Poitiers–France (CESCM UMR 6223 CNRS/Université de Poitiers).

¹ Cet article, fruit des premières réflexions sur les inscriptions peintes, doit beaucoup aux conseils et à l'amitié d'Éric Palazzo. Qu'il reçoive mes remerciements les plus sincères.

² Que l'on nous pardonne de renvoyer ici, à titre d'exemple de cette démarche, à notre article concernant les peintures murales de Saint-Savin-sur-Gartempe: Vincent Debiais, "Lieu d'image et lieu du texte. Les inscriptions dans les peintures murales de la voûte de la nef de Saint-Savin," in Éric Sparhubert, Cécile Voyer, eds., *L'image médiévale: fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel* (Turnhout 2010).

LA PLACE DE L'ÉCRITURE ÉPIGRAPHIQUE DANS LES RELATIONS TEXTE/IMAGE

L'étude des inscriptions placées dans la peinture ne constitue pas véritablement une nouveauté au regard de la production historiographique du siècle dernier. L'intérêt pour la question du *titulus* notamment est fort ancien, que l'on désigne par ce terme les sentences métriques accompagnant les enluminures en pleine page de l'époque carolingienne, ou les inscriptions de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge composées par les grands poètes pour des édifices de culte prestigieux.³ Cependant, l'étude plus générale des relations entre texte et image, qui fait l'objet, depuis une vingtaine d'années, d'une attention particulière chez les médiévistes, a rendu la question du *titulus* encore plus présente. Dans une recherche de la nature de ces relations et de la définition du rôle de l'un et de l'autre, de nombreuses rencontres scientifiques se sont ainsi déroulées en Europe,⁴ offrant dans le panorama bibliographique quelques synthèses sur un sujet sans doute inépuisable, ainsi qu'une multitude d'études ponctuelles dans des domaines très divers: manuscrits, enluminures, peintures murales, mosaïque, sculpture ... La place accordée aux documents épigraphiques est toutefois limitée dans ces recherches qui concernent davantage le monde des manuscrits que celui des images peintes ou sculptées, et ce même si le colloque d'épigraphie médiévale réuni en 1995 à Poitiers avait pour thème "Épigraphie et iconographie."⁵

Dans la plupart des cas, les relations entre texte et image sont pensées d'un point de vue fonctionnel; si les éventuelles influences des écrits sur la représentation figurée sont évoquées (sources, motifs, reprises), on assiste surtout à la mise en place d'une typologie du rôle des images dans le texte (enluminures, lettres ornées, illustrations) ou du texte dans les images (identification, commentaire, explication). Les circonstances génétiques de la cohabitation des deux formes de langage sont en revanche très rarement envisagées, pas plus que leurs conditions de réception. Bien plus, la question de l'existence même de l'écriture au cœur des images et la nature sémiologique du texte n'ont pas bénéficié, au sein de cette importante production bibliographique, d'une attention particulière.⁶ Il s'agit pourtant là de deux aspects fondamentaux pour la compréhension de la fonction de l'inscription, et qui permettent de déterminer les conditions de sa mise en place par l'artiste et de sa réception par le public des images médiévales.

³ Parmi les travaux les plus anciens sur les *tituli*, on verra Ernst Steinmann, *Die Tituli and die kirchliche Wandmalerei im Abendlande von V. bis zum XI. Jahrhundert* (Leipzig 1892); voir aussi Robert W. Gaston, *Studies in the Early Christian Tituli of Wall Decoration in the Latin West: the Tituli of St. Paulinus of Nola* (Londres 1969); Josef Engemann, "Zu den Apsistituli des Paulinus von Nola," *Jahrbuch für Antike und Christentum* XVII (1974) 24–46.

⁴ *Texte et image. Actes du colloque international de Chantilly, 13–15 octobre 1982* (Paris 1984); *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6^e International workshop on Medieval Societies, Érice, 17–23 octobre 1992* (Paris 1996); *Testo e immagine nell'alto medioevo 15–21 avril 1993* (Spolète 1994) 31–62; *Épigraphie et iconographie. Actes du colloque de Poitiers* (Poitiers 1996).

⁵ Cf. Bayer avait abordé à cette occasion la thématique des inscriptions accompagnant l'orfèvrerie mosane, Ch. Wulf celle des textes tracés dans les tapisseries, etc.

⁶ Les discussions tenues au cours du colloque sur "l'image légendée," réuni à Paris à l'automne 2008 par Ch. Heck, font exceptions à cette tendance; on verra en particulier dans les actes à paraître en 2009 les communications de D. Russo et de P. Skubiszewski.

Les inscriptions dans le décor (monumental ou non) ne sont pas davantage évoquées pour elles-mêmes dans la description des thèmes et des mises en œuvre artistiques; notamment en raison de cette approche fonctionnaliste, elles ne sont pas envisagées en tant qu'objet épigraphique—manifestation particulière de la *praxis* graphique médiévale—et encore moins en tant que système de sens. Elles sont au contraire considérées par l'historien comme un outil au service de l'image, dans une relation de dépendance servile entre un système sémiotique dominant (celui de l'image) et un auxiliaire textuel inopérant en dehors de son utilisation en contexte iconographique; il n'y a plus dès lors de complémentarité et d'enrichissement possible entre les deux formes de langage, mais bien une multiplication des significations de l'image au dépend du texte, appauvri et réduit au statut de faire-valoir.

Cette réduction de l'intérêt de l'inscription dans l'analyse des formes n'est pas propre aux recherches concernant les relations texte/image. En effet, un survol de la production en histoire de l'art (récente ou non) révèle, par-delà le relatif désintérêt des chercheurs pour l'existence même du texte, trois grandes tendances dans le traitement de l'inscription placée au contact de l'image. 1) L'inscription d'identification ou de commentaire est relevée parce qu'elle donne au sujet représenté un nom ou une indication d'ordre iconographique. 2) L'inscription de signature est quant à elle relevée pour son rôle dans l'attribution de l'œuvre peinte ou sculptée à un artiste ou à un atelier. Ces deux tendances assoient leur légitimité scientifique sur la définition même de l'épigraphie qui fait de l'aspect publicitaire la fonction principale de l'inscription et sa raison d'être dans le contexte médiatique du Moyen Âge.⁷ En utilisant l'inscription qui accompagne l'image pour l'identification du thème représenté ou de l'artiste qui a réalisé l'œuvre, les chercheurs s'inscrivent donc dans un usage médiéval qui justifie—sans pourtant la garantir—leur propre utilisation de l'écriture épigraphique. Une telle prise en compte utilitariste de l'existence du texte dans l'image empêche, dans la plupart des cas, de replacer l'inscription dans le contexte de production et de réception des phénomènes graphiques.⁸ Si la démarche n'en reste pas moins légitime, elle doit être utilisée avec prudence et complétée par une véritable réflexion sur la nature et la fonction réelle du texte dans l'image, au risque de réduire celui-ci à un simple réservoir de renseignements pour le chercheur désireux de pallier le silence de l'image.

La troisième tendance historiographique, la plus réductrice sans aucun doute mais aussi la plus fréquente dans les travaux, consiste à envisager l'inscription dans l'image comme un moyen de datation pour l'œuvre d'art, soit parce que le texte donne explicitement le renseignement, le plus souvent au cœur d'une formule plus large de signature ou de donation, soit par l'analyse paléographique. Cette utilisation pose plu-

⁷ Robert Favreau, *Épigraphie médiévale* (Turnhout 1995) 5.

⁸ À l'opposé de cette utilisation réductrice de la source épigraphique, on verra avec intérêt la synthèse de Cécile Treffort sur les épitaphes carolingiennes, dans laquelle l'auteur propose de façon exemplaire un traitement analytique et ambitieux de la production épigraphique pour la résolution d'une question historique importante, sans pour autant gommer les spécificités et l'intérêt de la dimension épigraphique des textes, mais en questionnant au contraire très pertinemment les enjeux de la réalisation des inscriptions dans le contexte politique et idéologique de l'Empire carolingien. Cécile Treffort, *Mémoires carolingiennes* (Rennes 2007).

sieurs problèmes méthodologiques. Elle implique d'abord le présupposé selon lequel texte et image ont été réalisés au même moment, ce qui est discutable pour un grand nombre des œuvres médiévales. Pour les textes ne donnant pas de façon explicite la date de réalisation de l'image, elle suppose ensuite l'exactitude de la datation paléographique pour pallier les limites de la datation stylistique; or, en l'état actuel de nos connaissances, la datation par l'écriture ne peut être plus précise que le demi-siècle pour les documents épigraphiques. La conjonction de ces deux difficultés génère enfin une grande confusion entre date du support, date de l'œuvre d'art et date du texte, ce flottement créant à son tour des phénomènes de "datation circulaire": une image datée par l'écriture devient, d'un discours historique à l'autre, un critère de datation pour le style de la même inscription!⁹

Cet attachement ponctuel et intéressé aux inscriptions n'est pas compensé par un travail de fond sur la nature et la fonction de l'écriture épigraphique dans l'image, et il semble que les développements que l'on trouve dans les discussions des colloques, pour autant qu'ils se veulent programmatiques et annoncent de grandes pistes de réflexion au sujet des *tituli*, soient jusqu'à présent restés sans suite. Si l'intérêt qu'il y aurait à analyser plus en détail ces courtes inscriptions est souvent signalé, notamment pour la connaissance du public des images, on évoque plus rarement la nécessité d'étudier l'objet épigraphique pour lui-même. Celui-ci n'est pas entendu comme un élément déterminant de l'image; il n'est pas non plus considéré comme la transposition d'un contenu, ce qui impliquerait d'étudier la forme, les modalités et les conditions de cette transposition. L'inscription apparaît bien davantage comme une émanation graphique, un contenu sans forme et sans réalité matérielle; c'est un objet *désémiotisé*, une signification sans mise en signe, un signifié sans signifiant. Cette désémiotisation a pour conséquence une absence de prise en compte des mécanismes d'émission et de réception de l'inscription, notamment des phénomènes de lecture et plus simplement de perception. On ignore alors les questions de mise en page, de langue ou de paléographie. Or, c'est parce que l'inscription constitue une réalité matérielle—contexte et objet, donc expérience de perception et de sens—qu'elle possède autant d'implication dans la mise en forme même de l'image.

Les phénomènes épigraphiques permettent par ailleurs de mesurer les implications *matérielles* de la présence des deux formes de langage (écriture et image) au sein d'un même système visuel, et non plus simplement dans le cadre très général de la pensée médiévale qui lui donne naissance. Dès lors que l'interrogation ne porte plus sur la recherche des textes pouvant servir de "source" pour la figuration, l'analyse des inscriptions permet d'envisager la place réelle de l'écriture—en tant que présence graphique—dans l'image considérée comme un objet;¹⁰ on se place désormais dans le do-

⁹ Il serait particulièrement instructif de compiler ces exemples de datation circulaire, en particulier pour les œuvres sculptées pour lesquelles les connaissances de la paléographie lapidaire ont permis d'affiner, souvent de manière excessive, les dates données à la sculpture; l'attribution de la même œuvre à un artiste ou à un chantier bien daté permet à son tour de fournir des indications chronologiques pour l'inscription qu'elle porte et de "confirmer" ce qu'elle donnait déjà nécessairement par les critères de datation stylistique.

¹⁰ Voir à ce sujet l'introduction de J. Baschet, *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval* (Paris 1996) 7–26.

maine de la proxémie, celui de l'étude des relations entre le signe et son espace d'exposition.¹¹ Ce détournement de l'analyse n'est en soi ni meilleur ni plus intéressant que les questionnements texte/image envisagés par la notion même d'iconographie; il déplace la problématique, de la possibilité d'existence d'une image à partir des textes médiévaux (relevant en fait d'une archéologie des phénomènes créatifs) vers l'étude de ce que l'image donne à voir et à lire grâce aux inscriptions (archéologie du texte et de l'image, donc des phénomènes graphiques).

LE CAS PARTICULIER DES IMAGES MONUMENTALES

Dans le cadre des relations texte/image, l'attachement presque exclusif au domaine manuscrit a considérablement réduit les études concernant les images *monumentales*, en peintures murales ou en mosaïque. À l'occasion du colloque de Poitiers, É. Palazzo proposait de prendre en compte les caractéristiques structurelles du décor médiéval pour résoudre les problématiques liées à la dimension monumentales et au contexte d'utilisation de ces images,¹² les conditions de leur perception octroyant des spécificités formelles et fonctionnelles au texte placé dans un discours iconographique.¹³ Quelques études ponctuelles ont démontré pourtant l'intérêt des inscriptions complétant les images monumentales, mais sans en tirer toutefois les conclusions nécessaires pour progresser sur la compréhension du phénomène.¹⁴ Les réflexions de ces auteurs se placent toutefois encore dans une perspective purement fonctionnelle: l'inscription est étudiée pour son rôle dans l'image et on retrouve les fonctions qui avaient déjà été mises en évidence dans l'article de R. Favreau paru en 1992 (identifi-

¹¹ Edward T. Hall, *La dimension cachée* (Paris 1971) 13: "Le terme de proxémie est un néologisme que j'ai créé pour désigner l'ensemble des observations et théories concernant l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique"; voir aussi Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale* (Bruxelles 1996) 69.

¹² Éric Palazzo, "Tituli et enluminures dans le haut Moyen Âge (IX^e-XI^e siècles): fonctions liturgiques et spirituelles," *Épigraphie et iconographie. Actes du colloque tenu à Poitiers les 5-8 octobre 1995*, Robert Favreau, ed. (Poitiers 1996) 167-191, 169: "Dans le décor monumental des édifices religieux de l'Antiquité et du Moyen Âge, la perception et la compréhension d'une pensée, parfois il s'agit simplement d'un message didactique, a pu se faire sans qu'il ait été nécessaire de se référer obligatoirement et au Texte et à l'Image."

¹³ Ibid.: "Le caractère monumental de telles réalisations (fresques, mosaïques), avec les difficultés de perception concrète qui en découlent, empêche dans la plupart des cas ... d'élaborer des textes qui dépassent l'annonce ou le complément programmatique aux images monumentales qu'ils accompagnent."

¹⁴ On retiendra le travail d'U. Nilgen sur les *tituli* des absides italiennes (Ursula Nilgen, "Texte et image dans les absides des XI^e-XII^e siècles en Italie," *Épigraphie et iconographie*, ed. Favreau (n. 13 en haut) 153-165, celui d'H. Kessler sur les *tituli* de la nef de Saint-Martin de Tours, mais surtout l'article fondamental de Ch. Belting-Ihm sur le décor absidal des basiliques romaines; dans ce travail particulièrement bien documenté et illustré, l'auteur insiste, principalement pour les VI^e-VIII^e siècles, sur le contenu des *tituli* versifiés et sur leur fonction dans la description des édifices. À la fin de sa communication prononcée à Spolète en 1993, H. Kessler saluait la richesse de l'exposé de Ch. Belting-Ihm et reconnaissait l'intérêt culturel et historique de l'étude des inscriptions monumentales, notamment dans la connaissance du public des décors des églises romaines. Christin Belting-Ihm, "Zum Verhältnis von Bildprogrammen und *Tituli* in des Apsisdekoration früher westlicher Kirchenbauten," *Testo e immagine* (n. 4 en haut) t. II 839-886: [L'étude des *tituli*] "opens up thereby very rich questions also for the nature of the audience of texte and image. Even for those who cannot read, the presence of inscriptions had an impact, maybe especially for them."

cation, commentaire, exégèse),¹⁵ et qui servirent de base aux réflexions du colloque de Poitiers en 1995. Malgré la richesse de cet article ou l'intérêt des réflexions programmatiques de H. Kessler et de G. Cavallo à Spolète, les épigraphistes, en éditant les inscriptions et en les étudiant, ne sont pas allés plus loin dans la détermination du statut de l'écriture dans l'image, ou dans l'interprétation des formes et de l'emplacement des textes au sein des réalisations iconographiques monumentales. La seule étude complète réalisée à ce jour et portant exclusivement sur la présence des inscriptions dans les images peintes médiévales concerne les textes vernaculaires présents dans l'art italien, travaux rassemblés par C. Ciociola en 1997,¹⁶ avec une optique qui reste encore très limitée en ce sens, puisqu'elle se cantonne aux aspects linguistiques des compléments épigraphiques.¹⁷

POUR UNE ÉTUDE DES INSCRIPTIONS DANS LA PEINTURE MURALE

Dans cette prise en compte de la monumentalité de l'image, le décor peint dans les édifices religieux romans constitue un champ d'études aussi étendu que varié. Il faut toutefois s'interroger sur la légitimité d'une étude épigraphique limitée aux inscriptions présentes dans la peinture murale, et se poser la question de la singularité éventuelle de ce groupe d'inscriptions. En d'autres termes, les inscriptions peintes possèdent-elles des caractéristiques qui les distinguent des autres textes placés dans l'image et les identifient en tant que *corpus* ou *série* ? Si singularité il y a, elle ne se situe pas, c'est évident, dans la pratique même de l'écriture puisque le texte accompagne l'image aussi bien dans la peinture que dans la sculpture ou la mosaïque dans le monument, ou que l'enluminure dans le manuscrit. Elle ne semble pas se situer non plus dans la teneur des inscriptions qui présentent, au sein des textes peints comme dans les autres supports, une grande variété de contenus et de formes syntaxiques. On pourrait certes évoquer des dispositions et des mises en œuvre particulières des inscriptions dans les peintures murales mais celles-ci semblent davantage liées aux contingences techniques ou formelles des images peintes qu'à une spécificité épigraphi-

¹⁵ Robert Favreau, "L'apport des inscriptions à la compréhension des programmes iconographiques," *Lecturas de Historia del Arte* (1992) 33–50.

¹⁶ Claudio Ciociola, ed., *Visibile parlare. Le scritte esposte nei volgari italiani del medioevo al Rinascimento* (Naples-Rome 1997).

¹⁷ Il faut toutefois réserver une place particulière dans ce panorama aux travaux de S. Riccioni. À l'heure où commençait cette recherche sur la place des inscriptions dans les peintures monumentales romanes, l'historien de l'art italien publiait dans le *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre* un projet de recherches intitulé "Épiconographie de l'art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L'art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d'un nouveau langage." S. Riccioni y démontre l'intérêt de l'étude du texte placé au contact de l'œuvre d'art, quelle que soit sa forme, et se réclame en particulier des enseignements de H. Kessler. Il s'attache principalement aux inscriptions de la sculpture bourguignonne et des peintures romaines produites à Rome dans le contexte de la *renovatio Ecclesiae*. Avec une vocation clairement programmatique, l'auteur envisage la création d'une méthodologie originale permettant de prendre en compte toutes les spécificités de l'écriture et l'ensemble des caractères formels et figuratifs de l'image. Il propose ainsi une continuité de grande envergure à ses propres travaux portant sur les inscriptions romaines produites au moment de la Réforme grégorienne et sur les mosaïques de San Clemente de Rome. Stephano Riccioni, "Épiconographie de l'art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L'art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d'un nouveau langage," *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre* 12 (2008) <http://cem.revues.org/document7132.html>.

que; on peut de fait sans difficulté repérer des constantes dans les localisations des textes, indépendamment de la nature des représentations qu'ils accompagnent. Ce n'est donc pas une quelconque singularité de la forme ou la fonction de l'inscription peinte qui justifierait l'intérêt de son étude, mais bien plus le rapport qu'entretiennent le texte et l'image avec leur support et leur environnement monumental.

La mise en place du décor peint sur la structure même du bâtiment, dans une relation de compénétration totale des éléments architectoniques et des représentations, fournit en effet l'occasion de mesurer la dimension matérielle de l'écriture en même temps que son rapport à un milieu particulier, celui de l'église, lieu consacré, espace rituel et édifice de la communauté.¹⁸ Les inscriptions dans les peintures murales sont fréquentes tout au long du Moyen Âge. Elles sont plus ou moins nombreuses à l'intérieur d'un même ensemble et leur longueur, leur richesse ou leur complexité sont extrêmement variables d'une image à l'autre. Le fait d'écrire dans ou auprès de l'image peinte dans l'église est en revanche une pratique constante, indépendamment des variations stylistiques ou fonctionnelles de la peinture murale, et ce sont bien davantage la forme et la fonction de l'écriture épigraphique qui évoluent, sans que l'existence de cette pratique ne soit remise en cause. Les inscriptions sont toutefois particulièrement présentes dans les images monumentales produites entre le XI^e et le début du XIII^e siècle, dans une très large période de la peinture dite "romane." Elle correspond, d'un point de vue épigraphique, à un moment d'une extrême richesse, notamment dans la créativité graphique et littéraire, dans l'essor de nouvelles formes d'ornement des lettres et des cadres, dans la multiplication des usages de l'écriture exposée;¹⁹ bref, dans la constitution d'un nouvel *art d'écrire*, aussi original qu'éphémère. Au cours de ce temps artistique très large, on peut repérer, dans les formes et les fonctions des inscriptions, des évolutions sur la longue durée; adaptations, choix, influences, accidents ou transformations dont on peut déterminer sans aucun doute des équivalences avec l'histoire des images en général, et de leurs manifestations monumentales en particulier. Ces évolutions peuvent caractériser avec plus de précisions, grâce aux inscriptions, les changements qu'avait déjà notés J. Baschet dans l'organisation des images à l'intérieur des édifices, au tournant des XII^e-XIII^e siècles.²⁰ Étudier les inscriptions peintes sur une période aussi large a également l'avantage de résoudre en partie les difficultés posées par les datations souvent imprécises des ensembles peints. En l'absence de données archéologiques fiables ou d'indications historiques trop souvent inexistantes, un grand nombre de décor sont en effet datés au demi-siècle; ce problème méthodologique a évidemment des conséquences sur l'étude paléographique dans la mesure où il empêche parfois de classer les

¹⁸ Sur la question du statut de l'église, en tant qu'espace séparé et doté de qualités particulières, on verra Dominique Iogna-Prat, *La Maison-Dieu. Une histoire monumentale de l'église au Moyen Âge* (Paris 2006), et le livre récent d'Éric Palazzo, *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme* (Turnhout 2008).

¹⁹ Sur ces questions paléographiques, voir Vincent Debais, Robert Favreau, Cécile Treffort, "L'évolution de l'écriture épigraphique en France au Moyen Âge et ses enjeux historiques," *Bibliothèque de l'École des chartes* t. 165 (1^{er} semestre 2007) 101-137.

²⁰ Jérôme Baschet, "Logique narrative, nœuds thématiques et localisation des peintures murales," *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge. Actes du 5^{ème} séminaire international d'art mural* (Saint-Savin 1992) 103-115.

formes de lettre en fonction du moment exact où elles ont été peintes (rendant tout dessin d'évolution formelle forcément caduque).

L'étude des inscriptions placées dans les peintures murales, telle qu'on l'entend ici, prétend analyser les rapports entre la pratique épigraphique et l'image; il s'agit donc uniquement d'étudier les textes peints possédant un lien avec une représentation figurée. On n'envisage pas seulement ici une relation de proximité spatiale, mais un rapport de sens; les textes de consécration tracés au cœur des programmes peints de Saint-Chef²¹ (fig. 1) ou de Taüll²² par exemple ne peuvent pas être considérés comme appartenant à la catégorie des inscriptions peintes dans l'image puisqu'ils n'ont d'autres liens avec le décor que leur situation dans l'église et la technique de réalisation, même si le fait d'avoir tracé le texte de consécration directement sur l'édifice grâce à la peinture (et non sur une pierre indépendante de l'architecture) est particulièrement significatif du rapport particulier de l'écriture au sacré tel qu'on le note tout au long du rituel de consécration de l'église ou de l'autel.²³ Les formes des inscriptions peuvent être très diverses, du texte versifié commentant un programme à un simple mot identifiant un personnage. Ainsi Noé est-il simplement accompagné de son nom (fig. 2) à la voûte de la nef de Saint-Savin (86);²⁴ Mathias est identifié par l'inscription *sanctus Mathias* (fig. 3) sur l'intrados de la chapelle de la Vierge dans la collégiale de Saint-Junien (87);²⁵ le Christ en majesté de Frétigny (28) est quant à lui flanqué des lettres alpha et oméga (fig. 4);²⁶ celui de la chapelle haute de Saint-Chef porte un livre sur lequel il est identifié par la citation biblique:²⁷ *Pax vobis ego sum* (fig. 5). La crucifixion de saint André sur le mur est de l'abside de Frétigny (fig. 6) est identifié par la phrase: *Andreas crucifigitur*.²⁸ L'ensemble du programme de l'Ascension au baptistère Saint-Jean de Poitiers est enfin commenté par un long texte placé sur le mur est de la salle centrale et inspiré des Actes des apôtres (fig. 7).²⁹ Cette

²¹ *Corpus des inscriptions de la France médiévale* [désormais *CIFM*] 17, I 21, p. 49–50, fig. 32. Situé dans la chapelle Saint-Clément, au-dessus du bras nord du transept, sur le mur oriental de l'abside, à 84 cm du sol, le texte de consécration de l'autel des archanges et de saint Georges est réparti sur cinq lignes, signifiées en clair sur le mur: *Consecratum est hoc altare in honore Domini nostri Ihesu Christi et sanctorum arcangelorum Michaelis Gabrielis et Raphaelis et sancti Georgii martiris*.

²² L'inscription de consécration de l'église Saint-Clément de Taüll a été publiée notamment dans *Catalunya romànica*. Tome 1: *Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu nacional d'art de Catalunya*, (Barcelone 1994) 326. Peint en deux tons alternés sur le fond rouge de l'abside principal, le texte est le suivant: *Anno ab incarnatione Domini 1123, idus decembris, venit Raimundus episcopus Barbastrensis et consecravat hanc ecclesiam in honore sancti Clementis martiris et ponens reliquias in altare sancti Corneli episcopi et martiris*. L'inscription est aujourd'hui conservée au MNAC à Barcelone.

²³ À ce sujet Cécile Treffort, "Une consécration à la lettre. Place, rôle et autorité des textes inscrits dans la sacralisation de l'église," *Mises en scène et mémoires de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval*, Dédier Méhu, ed., (Turnhout 2007) 219–251. Voir dans le même volume l'introduction de Didier Méhu, "Histoire et images de la consécration de l'église au Moyen Âge," 15–48, et en particulier 44–48.

²⁴ *CIFM* I-2, 74, p. 123.

²⁵ *CIFM* II, HV 85; Vincent Debiais, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale XIII^e–XIV^e siècle* (Turnhout 2009) 351.

²⁶ *Ibid.* 377.

²⁷ *CIFM* 17, I 22, p. 50–51, fig. 33–36.

²⁸ Vincent Debiais, *Messages de pierre* (n. 25 en haut) 378.

²⁹ *CIFM* I, 12, p. 13; Actes I, 11: *Viri Galilei quid statis adspicientes in caelum? Hic Jesus qui adsumptus est a vobis in caelum, sic veniet quemadmodum vidistis eum euntes in caelum*.

variété de fonction, de situation, de mise en forme littéraire ou encore d'extension syntaxique de l'écriture témoigne de la richesse sémantique offerte par l'introduction de l'inscription dans l'image.

LA QUESTION DU *TITULUS*

Au sein de cette diversité formelle et fonctionnelle, il faut réserver une place particulière au *titulus*, terme polysémique s'il en est, que l'on transpose parfois à tort du monde manuscrit au domaine monumental et qui finit par désigner tout type d'écrit en lien avec l'image.³⁰ En fait, dans le *titulus* manuscrit, la nature de cette relation de sens est particulière et ne se limite ni à la redite par le texte du contenu de l'image, ni à l'illustration par l'image du sens du texte. Une telle relation supposerait en effet que texte et image peuvent exister *avec le même sens* en l'absence de l'un ou de l'autre. Or, les études récentes sur les images manuscrites ont montré que cette relation est en réalité plus complexe, plus influente et affecte la signification des deux médias. Leur réunion au sein d'une même construction visuelle peut faire émerger un sens original qui s'exprime dans le système regroupant les signes lors d'une même opération de perception et d'interprétation. Dans la Crucifixion symbolique du Codex Uta (fig. 8),³¹ les textes placés sur la mandorle qui ceint le Christ en croix dans la partie supérieure, et la vie et la mort dans la partie inférieure de la page du manuscrit, peuvent à ce titre être considérés comme des exemples de *tituli*. La mort reçoit ce texte: *Mors devicta peris qui Christum vincere gestis*; la vie est quant à elle accompagnée du vers suivant: *Spirat post Dominum sanctorum vita per aevum*. Dans les deux vers léonins qui entourent le Christ, la victoire sur la mort est attribuée à la croix et au Christ, sagesse du Père qui triomphe de l'univers tout entier.³² Il n'y a pas de redondance entre le texte et l'image, les inscriptions en lettres d'or participant en réalité à la construction d'une signification différente, plus riche et plus complexe (une *sur-signification* en quelque sorte), faisant référence à la dimension eucharistique de la mort du Christ et à la valeur rédemptrice universelle de son sacrifice par la croix.³³ Ces deux *tituli* sont caractéristiques, dans leur contenu mais aussi dans leur construction (jouant notamment sur les oppositions, les balancements, les parallèles), des textes accompagnant les autres enluminures en pleine page du Codex Uta, et des *tituli* présents dans les manuscrits liturgiques réalisés à la même époque. Les textes opposant les ténèbres et la lumière révélée par le triomphe de la croix glorieuse du sacrifice sont particulièrement représentatifs de ce type de construction basée sur l'opposition et la mise en relation des contraires; tout autour de l'image, on lit ainsi le *titulus* suivant: *Mistica more crucis fit conversatio justis. Lux operum latum tenet et permansio longum; caelica spes titulum*

³⁰ Sur la question du *titulus*, voir en particulier Éric Palazzo, "Tituli et enluminures ..." (n. 12 en haut); voir également Mickael Camille, "Word, Text and Image and the Early Church Fathers in the Egino Codex," *Testo e Immagine* (n. 4 en haut) 65-92, ainsi que Henry Mayr-Harting, *Ottonian Book Illumination. An Historical Study*, T. I: *Themes* (New York 1991) 44-46.

³¹ Cette enluminure d'une richesse époustouflante a bénéficié d'une étude remarquable par Adam S. Cohen, *The Uta Codex. Art, Philosophy and Reform in Eleventh-Century Germany* (University Park 2000) 55-75.

³² *Arce crucis herebum cosum loetumque diablum / haec patris omnipotens vicit sapientia Christus*. Adam S. Cohen, *The Uta Codex* (n. 31 en haut) 55.

³³ Henry Mayr-Harting, *Ottonian Book Illumination* (n. 30 en haut) 126.

secreta deique profundum. Ils sont dans le même temps assez différents des vers que l'on peut trouver dans les livres de l'époque carolingienne, plus elliptiques mais transcendant davantage la représentation. Dans la Crucifixion symbolique du Codex Uta, l'écriture est en *prise directe* sur l'image, par sa localisation d'abord (le *titulus* encadrant, délimitant, structurant la représentation), puis par son contenu (références directes aux sujets, multiplication des déictiques, emploi d'un vocabulaire précis et répétitif d'un texte à l'autre, etc.). Cette caractéristique des *tituli* du XI^e puis du XII^e siècle se retrouve de façon plus ou moins évidente dans les textes accompagnant la sculpture ou la peinture romane, mais de façon plus frappante encore l'orfèvrerie. L'exemple de l'inscription accompagnant la *sedes sapientiae* sur la face nord du tombeau de saint Junien dans la collégiale limousine suffit à illustrer cette communauté formelle entre le monde manuscrit et les textes épigraphiques (fig. 9),³⁴ sur la mandorle qui ceint la Vierge à l'Enfant, réalisée dans le dernier quart du XII^e siècle, une inscription à la fois descriptive et transcendante fait le parallèle entre l'incarnation du Christ et la création du monde, deux formes de matérialisation de la sagesse divine, grâce à un vocabulaire riche et poétique et à une série de balancements et d'opposition: *Ad collum matris pendet sapientia patris. Me Christi matrem prodo gerendo patrem. Mundi factorem genitrix gerit et genitorem. Maternos que sinus sarnat hic Dominus*.³⁵ On ne peut évidemment pas pousser trop loin les rapports entre les images ou les textes, mais les relations de sens entre le *titulus* de Saint-Junien et celui de la Crucifixion du Codex Uta ne sont probablement pas très différentes.

Il faut nettement distinguer les textes identifiant une scène ou un personnage représenté dans une enluminure et les textes plus complexes donnant une dimension sémantique supplémentaire à la figuration, les deux formes pouvant d'ailleurs cohabiter au sein d'une même image. Au fol. 4r du Codex Uta, l'enluminure en pleine page représentant la messe de saint Erhard est elle aussi accompagnée de très nombreux textes, dont plusieurs *tituli* complexes. D'autres figures sont en revanche simplement identifiées par un texte plus court, comme l'abbesse représentée en haut à droite de la page et accompagnée de l'inscription en lettres d'or *domina abbatissa* (fig. 10). Le saint célébrant la messe au centre de la page reçoit quant à lui une identification nominale simple, en césure de part et d'autre de ses épaules. Cette mise en forme monumentale de l'écriture, qui se rencontre très fréquemment en mosaïque ou dans les peintures murales de la même époque, correspond à l'environnement architectural de l'image; grâce aux gestes du saint et à l'emploi d'un dispositif particulier de l'écriture monumentale, le rituel figuré dans la miniature met en forme un lieu, celui de l'église, suggérée dans l'angle inférieur gauche de la page et pensée comme espace de la performance liturgique.

³⁴ *CIFM* II, HV 83, p. 185–189, fig. 78; voir Robert Favreau, Jean Michaud, "Les inscriptions du tombeau de Saint-Junien," *Actes du 102^e congrès national des Sociétés savantes, Limoges, 1977*. *Archéologie* (Paris 1979) 145–155.

³⁵ Traduction: Au cou de la Mère pend la sagesse du Père. Je m'affirme la mère du Christ en portant le Père. La mère porte le créateur et le père du monde. Ici le Seigneur pèse sur le sein maternel.

La structure syntaxique de l'énoncé du *titulus* manuscrit est très souvent complexe. La construction métrique, sans être systématique, semble avoir été privilégiée durant tout le Moyen Âge.³⁶ Si un mot, un adjectif ou une abréviation (initiale, sigle, *nomina sacra*, etc.) placés au contact de l'image doivent être étudiés pour comprendre le rôle et la forme de l'écriture dans la pratique figurative, ils ne peuvent être retenus dans la catégorie des *tituli*; en effet, si ces courtes séquences transforment éventuellement le sens originel de la représentation, l'absence de syntaxe complexe empêche la mise en œuvre entre le texte et le contenu iconographique d'une dialectique qui est propre au *titulus*. Son étendue est réduite (de 1 à 4 vers, le plus souvent un distique dans le cas de la métrique; une phrase complexe dans le cas de la prose). Les textes plus longs appartiennent rarement à la catégorie des *tituli* et doivent être considérés davantage comme la description de la représentation, de son contenu ou de sa réalisation matérielle; ils n'ont plus la relation de sens particulière, complémentaire et essentielle du texte et de l'image. Cette écriture brève associée à la complexité syntaxique donne naissance à un style caractéristique, élaboré jusqu'à la rupture de sens, usant de tournures elliptiques et de formules ramassées, parfois très denses. Le *titulus* joue et abuse ainsi de l'évocation et de l'ambiguïté, des proximités sémantiques et des associations phonétiques (rimes, assonances, etc.). Il devient très souvent, en ce sens, une approche *poétique* de l'image, à la frontière entre digression dans le thème et variation sur une communauté de signifiés par le texte et par la représentation. Il est une *récréation* par l'écriture (en même temps que *récréation* parce que genre littéraire), non pas tant d'un contenu, celui du discours en images (il y aurait alors là une redondance étrangère à la pratique du *titulus*), mais d'une intention exprimée dans la réunion des deux médias.

Peut-on, comme on l'a fait très souvent au sujet des inscriptions de l'Antiquité tardive, transposer la notion de *titulus* au domaine épigraphique en général et aux inscriptions accompagnant les images monumentales en particulier ? Il existe nécessairement des différences entre les deux types de textes mais, pour importantes qu'elles soient, elles n'affectent pas ce qui définit le *titulus* comme tel dans le panorama des textes produits au Moyen Âge et on peut retrouver des inscriptions peintes ou sculptées dans un édifice qui possèdent une part importante des caractéristiques formelles et fonctionnelles du *titulus* manuscrit. Les inscriptions gravées autour des scènes et des personnages sculptés sur les chapiteaux du rond-point du chœur de Cluny III peuvent être envisagées comme des *tituli*.³⁷ L'image n'est pas une illustration du texte (elle ne transcrit pas le contenu de l'inscription dans un discours iconographique); de la même manière, l'inscription ne se contente pas d'identifier ou de commenter la scène mais lui donne au contraire une autre portée, avec des harmoniques morales, théologiques ou liturgiques en fonction des chapiteaux. La complexité de la relation de sens entre texte et image se mesure en particulier dans la disposition du texte sur la bande médiane qui entoure le chapiteau des tons 5 à 8 (fig. 11). La mise en place circulaire de l'inscription donne l'image d'un texte unique et continu alors que le sens du poème ainsi constitué correspond à quatre moments (4 vers), renvoyant à 4 personnages re-

³⁶ Éric Palazzo, "*Tituli* et enluminures ..." (n. 12 en haut) 174.

³⁷ *CIFM* 19, SL 33 et 34, p. 91-95, fig. 112-121.

présentés autour de la corbeille. C'est le contenu des inscriptions qui explique cette unité en faisant de la lecture circulaire de l'inscription un mouvement qui permet de s'élever d'une position basse dans le cinquième ton (*Ostendit quintus quam sit quisquis tumet imus*) à une position supérieure, celle des saints et des béatitudes dans le huitième (*Octavus sanctos omnes docet esse beatos*).³⁸ Ces inscriptions, d'une qualité paléographique remarquable, en symbiose complète avec l'œuvre sculptée, peuvent être rapprochées, dans leur contenu, mais également dans leur disposition ou leur syntaxe de certains *tituli* produits pour des images manuscrites de la même époque. On n'y décèle pas d'autonomie de langage entre le texte et l'image, à la différence d'autres inscriptions monumentales qui se contentent d'identifier une scène ou un personnage. L'inscription qui identifie le diable dans l'un des chapiteaux du rond-point du chœur de Chauvigny et qui se contente, par le texte *hic est diabolus* (fig. 12), de nommer le personnage représenté au-dessous,³⁹ ne peut pas de fait appartenir à la catégorie des *tituli*, pas plus d'ailleurs que l'inscription identifiant la scène du meurtre d'Abel sur un chapiteau de Moissac (fig. 13).⁴⁰ En effet, ces deux images existeraient (et existent dans d'autres sites) avec le même sens malgré l'absence d'inscription, de la même façon que les représentations identifiées par une courte inscription nominative dans le Codex Uta jouerait le même rôle sans la présence de l'écriture.

L'ensemble peint dans la crypte de Saint-Savin permet quant à lui de constater, comme dans le domaine manuscrit, la cohabitation de plusieurs types épigraphiques au sein d'une même composition iconographique.⁴¹ Sur le mur est et dans la première travée orientale, des inscriptions nominatives identifient les saints représentés de part et d'autre de la fenêtre d'axe et sur les parois nord et sud;⁴² une inscription générale, aujourd'hui en partie perdue, décrivaient le cortège des saints dans son ensemble.⁴³ Ces deux groupes épigraphiques ne se rapprochent pas de la pratique des *tituli* manuscrits dans la mesure où ils constituent une redite par l'écrit du contenu iconographique. À la voûte de la première travée en revanche, l'inscription métrique placée autour de la mandorle du Christ est plus complexe, aussi bien sur le plan syntaxique que sur le plan sémantique: *Dat sanctis dignas mirabili sorte coronas. Sit clarus iudex meritum splendidus index* (fig. 14). La distribution des couronnes évoquée dans le texte n'est pas représentée, ni à la voûte, ni dans le reste des images hagiographiques de la crypte, même si les saints peints à l'aplomb de la mandorle sont effectivement couronnés. Grâce à l'inscription que l'on peut cette fois-ci assimiler à un *titulus*, le Christ devient *clarus iudex* de la cause des saints; il est celui qui guide (*index*) le peuple des justes vers la gloire, dans une affirmation de la valeur rédemptrice de l'*imitatio Christi*. La tension linéaire des épisodes peints sur la voûte et sur les murs de la crypte entraîne l'ensemble de l'image vers la représentation du Christ à l'est, mais le sens

³⁸ Ibid. Sur les rapports entre les images et les inscriptions des chapiteaux de Cluny III, voir la thèse en cours de Sébastien Biay à l'Université de Poitiers-CESCM (dir. Claude Andrault-Schmitt).

³⁹ CIFI 1-2, 17, face est, p. 22-24, fig. 22.

⁴⁰ CIFI 8, TG 51, face est, p. 181-182, fig. 212.

⁴¹ Pour les inscriptions de la crypte, voir CIFI 1-2, 60-63, p. 101-119.

⁴² On lit encore des restes d'inscriptions pour Savine, Savin, Prudence, Fercinte et Florent.

⁴³ L'inscription devait commencer de la façon suivante: *Hic densus est confessorum cetus...*

sacrificiel de cette tension ne se trouve révélé que grâce au contenu de l'inscription. Sa disposition circulaire et l'emploi d'une capitale presque en dehors du temps (par son hiératisme et son classicisme) contribuent pour leur part à placer la représentation du Christ dans une temporalité différente de celle qui s'exprime dans le récit hagiographique figuré plus à l'ouest dans la crypte. Il y a donc bien, dans le cas de cette inscription de Saint-Savin, la dialectique et le rapport de sens particulier que l'on rencontre dans les manuscrits du haut Moyen Âge et elle pourrait de fait être considérée comme un *titulus*.

D'autres textes monumentaux sont encore plus évidents dans leur similitude avec les pratiques manuscrites. L'un des exemples les plus démonstratifs de ces similitudes est l'inscription placée sous la mosaïque du cul-de-four de l'oratoire de Théodulphe à Germigny-des-Prés.⁴⁴ Malgré de nombreuses restaurations, la localisation et le contenu du texte sont originaux et attribuables à Théodulphe lui-même. L'inscription, placée sur deux lignes à la marge de l'image, donne le texte suivant: *Oraculum sanctum et cerubin hic aspice spectans et testamenti en micat archa Dei. Haec cernens precibusque studens pulsare Tonantem Theodulfum votis jungito quaeso tuis* (fig. 15).⁴⁵ Si son contenu se retrouve dans l'image, l'écrit ne double pas pour autant la représentation; les vers de Théodulphe n'assurent pas uniquement une description de l'œuvre mais évoquent au contraire des éléments absents de la mosaïque, notamment ce Dieu Tonnant signifié par l'Arche d'alliance. La dialectique texte/image fonctionne une nouvelle fois comme dans la crypte de Saint-Savin pour la création d'une représentation complexe, à la fois affirmation de l'impossibilité même de la représentation de la divinité, et transcendance de la matière, louange à Dieu (*micat archa Dei*) et prière permanente (*precibus, votis*). La composition métrique, le vocabulaire et la dimension exégétique ancrent pleinement cette inscription dans la grande tradition carolingienne du *titulus*. Les différences entre *titulus* manuscrit et inscription accompagnant le décor monumental ne se situeraient donc pas dans ce qu'il y a d'essentiel dans la manifestation graphique, mais bien davantage dans le rapport de l'écriture à son support. La participation du texte au monument sur lequel il est inscrit et son insertion dans un milieu soumis à un statut sacré et à des activités rituelles (qui lui confèrent un rapport au temps et à l'espace particulier), engage sur l'écriture peinte dans l'église un questionnement singulier pour la résolution duquel il serait sans doute judicieux d'abandonner le terme de *titulus* qui gomme les spécificités de la mise en contexte monumentale et qui ne peut être appliqué de fait qu'à un nombre restreint d'inscription.

⁴⁴ Sur Germigny-des-Prés, on verra May Vieillard-Troiekouroff, "Germigny-des-Prés, l'oratoire privé de l'abbé Théodulphe," *Dossiers de l'archéologie. Charlemagne et la Renaissance carolingienne* n° 30 (1978) 40–49; Anne-Orange Poilpré, "Le décor de l'oratoire de Germigny-des-Prés: l'authentique et le restauré," *Cahiers de civilisation médiévale* 41 (1998) 281–298.

⁴⁵ L'analyse la plus récente du texte est due à Cécile Treffort, *Paroles inscrites. À la découverte des sources épigraphiques latines du Moyen Âge* (Rosny-sous-Bois 2008) 78–82.

L'ÉTUDE DES INSCRIPTIONS PEINTES: MODUS OPERANDI

L'étude des inscriptions dans les peintures murales constitue un problème épigraphique original en même temps qu'un vaste questionnement médiologique et esthétique. Pour y répondre, l'inscription peut être abordée sous trois aspects fondamentaux qui résultent de la déconstruction du système de signes mis en œuvre par le vecteur épigraphique. La lettre est l'unité sémiologique primordiale de l'inscription; l'approche paléographique, essentiellement formelle, permet une réflexion sur le contenu plastique de la lettre, sur les choix chromatiques, sur les ductus employés et leurs évolutions, altérations, transformations, etc. Elle offre à son tour la possibilité de déterminer une première *paléographie* des inscriptions peintes (tant au niveau génétique qu'au niveau du résultat), en mettant en relation les formes rencontrées dans les peintures murales avec les graphies employées dans d'autres manifestations écrites, qu'il s'agisse de techniques plus ou moins semblables, comme la paléographie manuscrite, l'enluminure ou le vitrail, ou plus éloignée, comme dans le monde lapidaire ou dans l'orfèvrerie. L'étude de la paléographie des lettres placées en contexte iconographique montre que les choix formels effectués par les peintres trouvent leur justification dans un environnement graphique réunissant des signes de nature différente dans le but de constituer un *système* cherchant la cohérence et la correspondance modulaire et chromatique.⁴⁶ L'introduction de signes graphiques participe dès lors à l'enrichissement esthétique du discours en images, et rapproche par là même la lettre du motif ornemental, en passant de la littéralité de l'inscription à la capacité ornementale de l'image du texte. Dans la collégiale de Saint-Junien (87), la figuration de Thomas Becket a été complétée, de part et d'autre, par l'adjonction d'un texte d'identification (fig. 16).⁴⁷ La paléographie tourmentée est caractéristique de l'écriture de transition du début du XIII^e siècle dans laquelle les capitales romaines y côtoient les lettres onciales. L'inscription ne présente que peu d'embellissements notables, sauf quelques hastes redoublées. Les données formelles sont, en revanche, en accord avec la représentation du saint: les formes arrondies des lettres respectent parfaitement la structure de l'image (plissé des vêtements, courbes de l'architecture), tandis que les droites des lettres comme le *H* et le *T* correspondent à la position hiératique du saint et à la rectitude de certaines lignes (forme de l'étole, piliers de l'arcade). L'inscription, dont la recherche esthétique est évidente, devient dans ce cas un véritable complément iconographique de la peinture. Le texte introduit des éléments de décor supplémentaires au centre de la composition peinte, comme il le fait également dans la représentation de la Vierge dans la chapelle Saint-Michel de Rocamadour, où l'inscription de la Salutation évangélique correspond parfaitement d'un point de vue formel à la scène peinte et sert davantage le décor que l'identification de l'épisode biblique, d'ailleurs tout à fait reconnaissable.⁴⁸

L'inscription doit ensuite être considérée en tant qu'objet, en tant qu'unité graphique signifiante. Sans descendre au niveau du texte et de son contenu sémantique, l'inscription, dans sa localisation et dans sa mise en forme, constitue un élément à part

⁴⁶ Vincent Debiais, *Messages de pierre* (n. 25 en haut) 256.

⁴⁷ *CIFM* II, HV 85.

⁴⁸ *CIFM* 9, L 23, p. 107, fig. 76.

entière du discours iconographique, en organisant la matière picturale, en tissant des relations visuelles et sémantiques entre des objets particuliers, en séparant ou en réunissant les images, en différenciant les registres d'un même ensemble, etc. En se faisant tour à tour cadre, sol, bandeau ou mur, l'écriture, par son pouvoir iconique, devient un objet supplémentaire dans la construction du discours iconographique, qu'il s'agisse d'une narration ou non, et se fait image dans l'image (*imago texti* au service de l'*imago*), devenant souvent attribut d'un personnage ou moyen d'identification d'une scène. Sans qu'il y ait nécessairement soumission de l'une à l'autre, l'image du texte participe alors à la mise en forme de l'image monumentale et entretient avec l'édifice ou l'objet-support les mêmes relations de contexte que la matière picturale. Aussi peut-elle très souvent renforcer les liens d'appartenance de l'un à l'autre en soulignant l'organisation architectonique de l'édifice ou en marquant visuellement son utilisation liturgique, funéraire, etc.

L'inscription est enfin un contenu textuel. En effet, si l'objet épigraphique est avant tout, dans la démarche de perception, l'image d'un texte, il est également, dans l'acquisition des connaissances, contenu et signifié. Aussi l'inscription signifiant l'identification d'un personnage dans une scène constitue-t-elle, au même moment, le moyen de la transmission d'une donnée isolable (le nom, la fonction, un qualificatif de ce personnage). L'étude des inscriptions dans les peintures murales fait apparaître certaines constantes dans le contenu des textes et permet d'en établir une typologie fonctionnelle (commentaire, identification, légende, extrapolation, etc.). En ce sens, les inscriptions ont très nettement tendance, à l'époque romane, à créer, par leur contenu, des relations de sens entre différentes images, ou entre différents objets au sein de la même unité iconographique, pour offrir au spectateur une matière picturale organisée, structurée, séparée et enchaînée par l'écriture, sa forme et son contenu.

En plus d'une relation à l'image que l'on pourrait comparer à ce que l'on rencontre dans les enluminures accompagnées de textes, la dimension monumentale de la peinture romane impose aux inscriptions une relation particulière à l'édifice, au contexte bâti et à l'espace sacré qu'il manifeste. C'est dans cette compénétration du *monument* et du *document* que se mesure la capacité ordonnatrice de l'écriture. L'appréhension du contenu de l'inscription pose plusieurs difficultés méthodologiques. Il s'agit d'abord de déterminer, comme pour les images, la réalité de la lisibilité des inscriptions en contexte monumental, celles-ci étant placées parfois dans des lieux difficiles d'accès, peu éclairés, dans des mises en place complexes. Une fois résolues ces questions cognitives (sans doute en partie grâce à la dimension iconique de l'écrit d'une part, et à la répétition des motifs épigraphiques d'autre part), il faut s'accommoder des difficultés quant à la diffusion de la lecture dans la société médiévale des XI^e-XIII^e siècles et déterminer le public réel de ces inscriptions. Si la question, sans être rhétorique, est probablement insoluble, elle doit néanmoins être posée pour nuancer des conclusions trop générales sur la portée et le rôle des inscriptions peintes. Au-delà de ces réflexions, communes à l'ensemble de la médiévistique dès lors qu'elle s'interroge sur les transferts d'informations par l'écrit dans une société encore largement soumise, au XIII^e siècle, à un état intermédiaire de *literacy*, l'approche du contenu des inscriptions se révèle très fructueuse à l'heure de comprendre les relations texte/image et de déter-

miner le rôle des phénomènes de redondance entre motif épigraphique et unité iconographique, de complémentarité entre les systèmes graphiques, etc.

CONCLUSION: ÉCRITURE ET IMAGE

Le rapprochement entre le texte et l'image qu'impose, entre autres, la pratique du *titulus* et que suggère la plupart des titres de la bibliographie sur le sujet reflète une réalité médiévale dans laquelle l'écriture et la figuration sont pensées comme deux systèmes complémentaires d'expression; si la théologie fabrique tout au long du Moyen Âge une échelle de valeurs entre les deux modes graphiques, notamment en ce qui concerne leur capacité à signifier la vérité, et donc l'essence même de Dieu, leurs relations ne sont jamais exclusives, l'écriture ne sachant être pensée sans les signes permettant de la représenter, et l'image sans les textes permettant de la reconnaître et de l'interpréter. Il n'y a donc pas de concurrence sémiotique entre les deux systèmes graphiques mais bien davantage une compénétration des modèles au service de l'expression d'une transcendance. Les textes médiévaux instaurent ainsi très souvent une dialectique des formes et des fonctions du texte et de l'image;⁴⁹ cette dialectique se trouve à l'origine de l'élaboration des canons doctrinaux réglant, dans la pensée chrétienne, les principes de la figuration et des normes esthétiques dans la mise en place des images. Le dialogue entre écriture et représentation accorde toutefois l'autorité suprême à la parole, au *verbum Dei* de la révélation, dans sa forme oralisée ou dans sa transposition par écrit. La représentation, sans toujours être soumise dans son résultat plastique au texte, s'inscrit donc dans un schéma d'influence dépendant d'un acte premier de langage, parlé ou écrit. Le primat des Écritures explique, pour une raison ou pour une autre, l'ensemble des réticences et des limites apportées par toute la théologie chrétienne à la représentation, en particulier à celle de la divinité, les querelles de l'iconoclasme n'étant que l'un des épisodes les mieux documentés de cette tension entre une vérité révélée par la voix et transmises par le texte, et une image toujours susceptible de tromper et d'être vénérée en lieu et place du vrai Dieu. L'étude des inscriptions dans les peintures monumentales romanes permet de placer cette dialectique texte/image dans l'espace sacré médiéval et de mesurer les implications visuelles, mais aussi symboliques et médiatiques, de l'introduction de l'écriture au cœur des représentations peintes.

⁴⁹ On verra à ce sujet l'étude précieuse d'Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge V^e–XVI^e siècle* (Paris 2008).

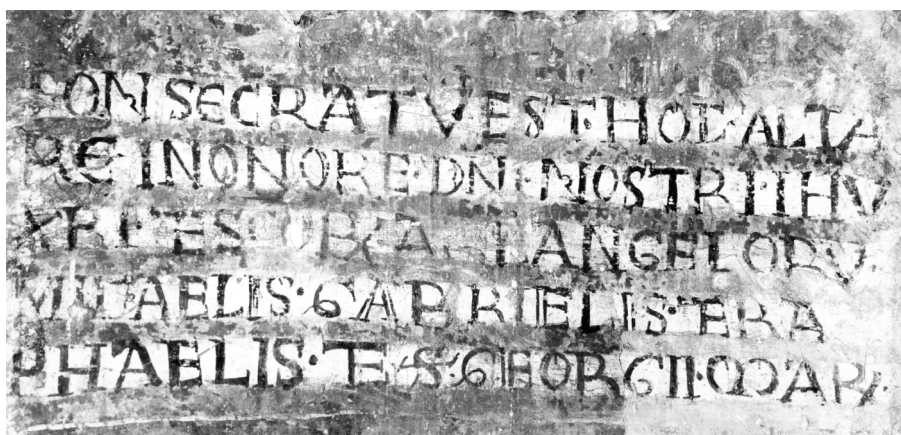


FIG. 1. Saint-Chef (Isère, France), église, chapelle Saint-Clément, mur oriental de l'abside. Inscription de consécration de l'autel des archanges et de saint Georges. Cliché J. Michaud CIFM/CESCM.



FIG. 2. Saint-Savin (Vienne, France), abbatale, voûte, côté nord, registre supérieur, dernière scène avant le transept. Identification de Noé dans la scène de vendange. Cliché V. Debiais.



FIG. 3. Saint-Junien (Haute-Vienne, France), collégiale, chapelle de la Vierge, intra-dos. Identification de saint Mathias. Cliché J. Michaud CIFM/CESCM.



FIG. 4. Fréigny (Eure-et-Loir, France), église, cul-de-four. Citation de l'alpha et l'oméga dans la représentation du Christ en majesté. Cliché V. Debiais.



FIG. 5. Saint-Chef (Isère, France), église, chapelle haute. Citation biblique accompagnant le Christ en majesté. Cliché J. Michaud CIFM/CESCM.



FIG. 6. Fréigny (Eure-et-Loir, France), église, mur oriental de l'abside. Identification dans la scène de la crucifixion d'André. Cliché V. Debiais.



FIG. 7. Poitiers (Vienne, France), baptistère Saint-Jean, salle centrale. Commentaire de la scène de l'Ascension. Cliché J.-P. Brouard CIFM/CESCM.

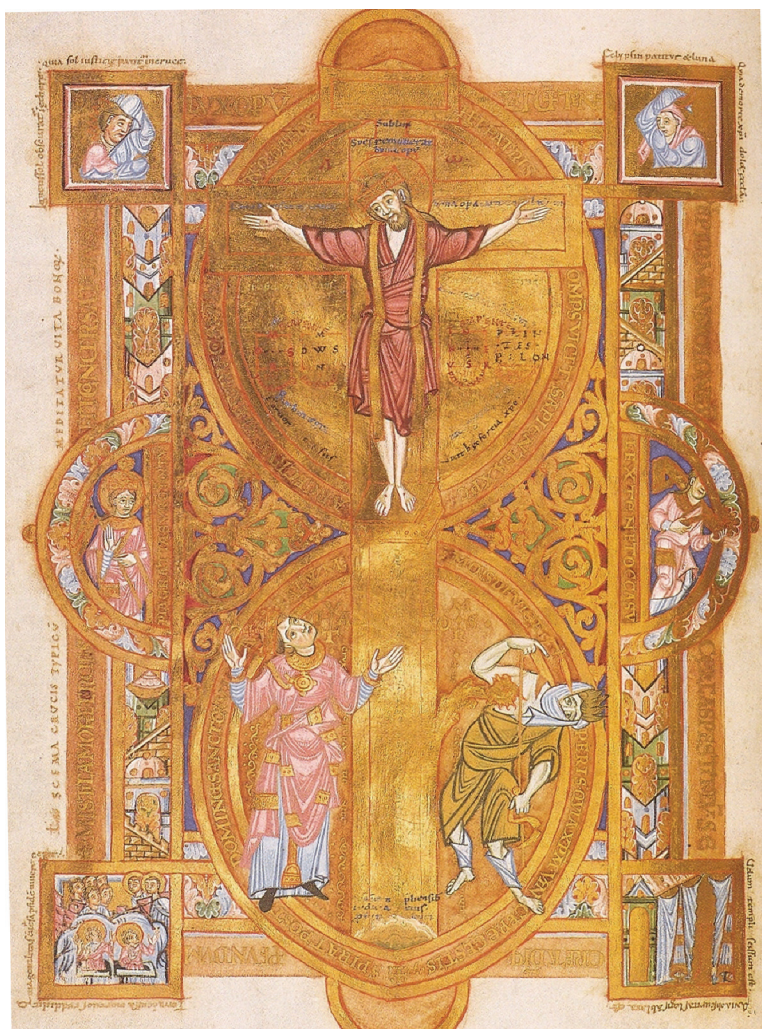


FIG. 8. Munich (Bavière, Allemagne), Stadtbibliothek, Clm. 13601, fol. 3v. Crucifixion symbolique.



FIG. 9. Saint-Junien (Haute-Vienne, France), collégiale, tombeau de saint Junien. Commentaire sur la *sedes sapientiae*. Cliché J. Michaud CIFM/CESCM.



FIG. 10. Munich (Bavière, Allemagne), Stadtbibliothek, Clm. 13601, fol. 4r. Messe de saint Ehard.



FIG. 11. Cluny (Saône-et-Loire, France), Musée du Farinier, chapiteau VIII. Inscription pour les tons musicaux 5 à 8. Cliché J. Michaud CIFM/CESCM.



FIG. 11. Détail.



FIG. 11. Détail.



FIG. 11. Détail.



FIG. 11. Détail.



FIG. 12. Chauvigny (Vienne, France), église, rond-point du chœur, côté sud, chapiteau. Inscription identifiant le diable. Cliché J. Michaud CIFM/CESCM.



FIG. 13. Moissac (Tarn-et-Garonne, France), abbaye, cloître, galerie occidentale, face est. Identification du meurtre d'Abel. Cliché J. Michaud CIFM/CESCM.



FIG. 14. Saint-Savin (Vienne, France), abbatale, crypte, travée orientale, voûte. Inscription accompagnant le Christ en gloire. Cliché J.-P. Brouard CIFM/CESCM.



FIG. 15. Germigny-des-Prés (Loiret, France), cul-de-four. Inscription commentant les mosaïques carolingiennes. Cliché J. Michaud CIFM/CESCM.



FIG. 16. Saint-Junien (Haute-Vienne, France), collégiale, bas-côté sud. Identification de Thomas Becket. Cliché J. Michaud CIFM/CESCM.

