



Espaces libérés du sens et de l'imagination. Quelques éléments de réflexion dans les inscriptions médiévales (VIII^e -XIV^e siècle)

Vincent Debiais

► To cite this version:

Vincent Debiais. Espaces libérés du sens et de l'imagination. Quelques éléments de réflexion dans les inscriptions médiévales (VIII^e -XIV^e siècle). Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge, 2020, 132 (1), 10.4000/mefrm.7241 . halshs-02533763

HAL Id: halshs-02533763

<https://shs.hal.science/halshs-02533763>

Submitted on 9 Apr 2020

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.

Espaces libérés du sens et de l'imagination. Quelques éléments de réflexion dans les inscriptions médiévales (VIII^e-XIV^e siècle)

Vincent Debiais



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/mefrm/7241>

ISSN : 1724-2150

Éditeur

École française de Rome

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2020

ISBN : 978-2-7283-1404-1

ISSN : 1123-9883

Référence électronique

Vincent Debiais, « Espaces libérés du sens et de l'imagination. Quelques éléments de réflexion dans les inscriptions médiévales (VIII^e-XIV^e siècle) », *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge* [En ligne], 132-1 | 2020, mis en ligne le 02 avril 2020, consulté le 06 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/mefrm/7241>

Ce document a été généré automatiquement le 6 avril 2020.

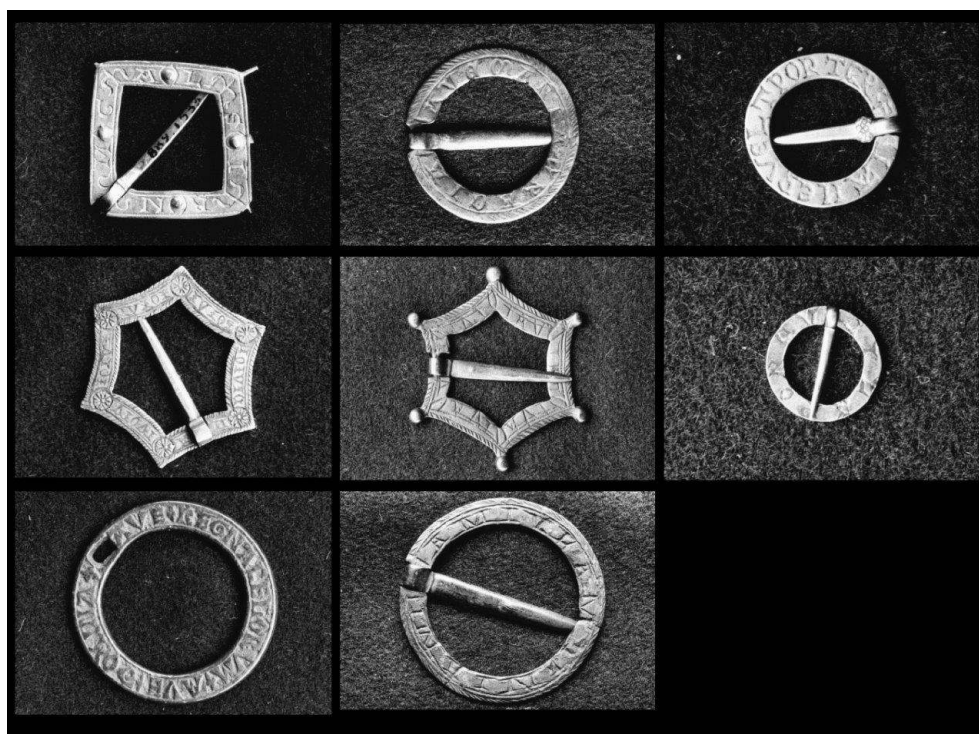
© École française de Rome

Espaces libérés du sens et de l'imagination. Quelques éléments de réflexion dans les inscriptions médiévales (VIII^e-XIV^e siècle)

Vincent Debiais

- 1 On conserve au Musée Dobrée de Nantes une série importante de fibules (ou agrafes de parure) inscrites et datant du XIII^e ou du XIV^e siècle¹ (fig. 1). De formes et de matériaux divers, elles présentent des caractères incisés sur l'une des faces du bijou, tantôt à l'avant, tantôt au revers, et composent des inscriptions plus ou moins déchiffrables : des fragments de textes classiques (*Amor vincit omnia*), des devises (« Bien ait qui me porte »), des marques de propriété (« Jeanne ruelt me porte »), des incipit de prière (*Ave Maria gratia plena*)². On trouve également des suites de caractères alphabétiques dont la lecture, et encore davantage le sens, restent pour le moins obscurs. Peut-être forment-ils la réduction à l'initiale de formules ; peut-être transcrivent-ils le son d'une récitation ; peut-être sont-ils un simulacre d'écriture. L'éditeur du texte – s'il s'agit bien d'un texte – se trouve quoi qu'il en soit bien démuné au moment de publier les fibules de Nantes. Il peut cependant faire deux constats. D'abord, il faut remarquer que des bijoux avec ce type d'inscriptions (à Nantes, mais aussi dans d'autres collections en Europe) présentent les traces inscrites au revers de la boucle, occultant de la sorte le texte contre le vêtement et le corps de celui qui la porte³. Second constat : par comparaison avec les formules contenues dans les livres de charmes et sur certaines amulettes, on pourrait avec prudence attribuer une vertu prophylactique à de telles inscriptions⁴. Le texte, aussi mystérieux soit-il, et peut-être plus justement la présence de l'écriture, possèderaient ainsi le pouvoir de protéger celui qui touche, active ou voit l'inscription.

Fig. 1 – Nantes, Musée Dobrée. Série des fibules inscrites © CESC/CIFM.



- 2 Les objets conservés à Nantes posent des questions analogues à celles qui se présentent à chaque fois que l'on envisage une *agentivité* du signe alphabétique⁵ et qui consistent, pour les résumer, à identifier le « lieu » de la dimension pragmatique des lettres : réside-t-elle dans le contenu du texte qu'elles forment, dans la trace graphique produite, dans le geste qui la matérialise, dans l'objet dans lequel elles s'incarnent, ou encore dans la lecture, silencieuse ou sonore, de l'inscription ? Dans tous les cas, l'écriture engage un corps : celui du scribe, qui par ses gestes matérialise la lettre dans l'objet ; celui du porteur de l'objet inscrit, support par synecdoque de l'écriture, écran de projection de la formule ; celui du lecteur enfin, regardeur en mouvement, entre distance et intimité. Si les colophons accordent une place poétique centrale au corps fatigué et torturé du scribe⁶, c'est pour mieux rappeler que l'écriture est médiatisée par le processus kinésique ; elle est le produit d'une élaboration chorégraphique, d'un déplacement dans l'espace. Sa perception engage quant à elle les sens dans le temps de la lecture, puis la mémoire et l'imagination dans la persistance du contenu⁷.
- 3 Un tel engagement du corps prend davantage d'importance encore quand l'écriture se met à l'échelle du lecteur et qu'elle se déploie dans l'espace qu'il parcourt de son regard et de ses mouvements. L'écriture monumentale permet ainsi d'engager un regardeur *en contexte*, et de mettre en relation la dimension salutaire, prophylactique ou curative du lieu – avec ses images, ses ornements, ses usages – et le texte qu'il se *présente* (au sens étymologique) à l'intérieur ou à l'extérieur du bâtiment⁸. Cette note voudrait, à partir de quelques exemples épigraphiques du Moyen Âge, envisager cette interaction du corps et de l'écriture, et montrer comment on a cherché à passer, par le texte, du mouvement du corps au mouvement de l'esprit.

Entrer dans le texte

- 4 Les inscriptions médiévales tracées près de la porte d'accès à l'édifice ecclésial renseignent de façon explicite sur cette mutation⁹. Elles s'adressent directement au lecteur en mouvement qui s'avance, qui s'approche, qui marche vers la porte. Le franchissement est décrit, dans les textes souvent gravés au linteau ou sur l'archivolte du portail, comme le moyen d'une conversion et la première étape du salut. Robert Favreau a fait le point sur ces formules¹⁰. Citons seulement pour exemple le programme épigraphique complexe du portail de l'église Saint-Pierre de Vandeins (France, Ain, XII^e siècle) (fig. 2) :

Que la toute-puissante Bonté exauce ceux qui entrent. Que l'ange de Dieu protège ceux qui sortent. Que la majesté du Seigneur bénisse aussi cette église. Lorsque le pécheur s'approche de la table du Seigneur, il importe qu'il abandonne les fautes de tout son cœur¹¹.

Fig. 2 – Vandeins, église Saint-Pierre. Tympan © CESC/CIFM.



- 5 Entrer, sortir, s'approcher : trois verbes pour décrire le corps en mouvement dans un lieu, l'église, et dans un temps, l'eucharistie. L'écriture installe dans la pierre du bâtiment une métamorphose – changement de lieu, changement d'état. Elle fait émerger du matériau les propriétés sacramentelles de la porte, figure architectonique du Christ et chemin de la rédemption¹². Au tympan de la façade occidentale de l'église de Saint-Marcel-lès-Sauzet (France, Drôme, seconde moitié XIII^e siècle), on lisait les trois vers :

Vous qui passez, qui venez pleurer vos péchés, passez par moi car je suis la porte de la Vie ; je suis la porte de la vie, je veux vous épargner ; je vous appelle, venez¹³.

- 6 L'inscription donne la parole au Christ qui interpelle le lecteur tel qu'il se présente devant la porte ; elle fixe dans la pierre une liturgie de la réconciliation ; elle stabilise dans l'écriture le pouvoir purificateur du sacrement, de la même façon que l'image sculptée projette la présence du Christ à l'extérieur de l'église. Il est évident que

l'écriture ne fait pas l'agentivité de la porte – une porte non inscrite est tout autant l'indice du Christ que celle de Saint-Marcel-lès-Sauzet. Elle permet en revanche de l'*inventer* pour le lecteur, de le manifester de façon monumentale. Il ne s'agit pas d'expliciter ce qu'est la porte mais davantage d'engager le lecteur dans une relation au temps et à l'espace du texte. Ainsi, le heurtoir de la porte occidentale de l'abbatiale Saint-Léger d'Ébreuil (France, Allier, début XII^e siècle) présentant l'inscription suivante « Voici la porte par laquelle les justes reviennent vers la Patrie » offre moins une glose générale sur le sens de la porte qu'une invitation pour le lecteur à considérer sa propre relation à l'instant du franchissement¹⁴ (fig. 3). La présence récurrente des déictiques, des démonstratifs et de l'impératif singulier fait de la communication épigraphique le moyen d'une mise en œuvre personnelle de la lecture et de ses effets¹⁵ – c'est dans l'établissement d'une relation entre le message et le lecteur (relation d'action, de réponse, de mutation) que l'on entend ici la notion d'effet¹⁶. L'inscription matérielle et l'hyper-contextualisation du message épigraphique transforment le caractère universel du texte et les généralités doctrinales en occasions répétées de transformation individuelle dans l'intimité de la relation à l'écriture.

Fig. 3 – Ébreuil, abbatale Saint-Léger. Heurtoir © CESC/CIFM.



- 7 Les inscriptions en lien avec l'image, qu'elle soit peinte, sculptée ou en mosaïque, insistent de fait sur les conditions de cette relation au texte¹⁷ ; une relation patiente, profonde, presque contemplative si l'on en croit certains *tituli* carolingiens¹⁸. Alcuin manie, par exemple, avec une grande dextérité le vocabulaire de la vue pour décrire l'attitude du lecteur face aux inscriptions qu'il compose pour l'église et les bâtiments conventuels de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers à la fin du VIII^e siècle : *adspicere, cernere, videre, legere*¹⁹. Le texte est conçu comme le moyen d'approcher avec vénération les autels et les reliques qu'ils contiennent ; c'est parce que le lecteur lit l'inscription qu'il peut prier avec ferveur et application. Face à la présence cachée, retenue, latente

du saint dans l'image ou dans la relique, l'écriture est le moyen d'apercevoir par les signes ce que les objets contiennent²⁰.

- 8 C'est en particulier le cas dans le long poème composé vers 790 pour l'image d'une croix et son contexte monumental, à savoir une église monastique à Cologne ou à Salzbourg²¹. Sur près de trente vers destinés à être inscrits dans l'église, Alcuin règle l'attitude du lecteur et commande ses réactions face à l'objet. Dans un schéma complexe mêlant lecture du texte, contemplation de la croix et déambulation dans l'édifice, l'écriture conduit son lecteur à dépasser l'expérience des sens pour lire dans l'interligne de l'inscription le mystère de la rédemption par la croix. On reconnaît dans ce schéma le paradoxe, apparent seulement, de la pensée chrétienne entre la prégnance de la sensorialité dans la relation de l'homme au monde et l'ineffabilité du plan de Dieu²². Or, l'écriture chrétienne est le moyen de résoudre ce paradoxe en dévoilant ce qu'il faut lire de la transcendance des *realia*. On ne manquera pas de signaler que c'est dans les inscriptions qu'il compose pour la porte de la basilique et l'autel d'or de Saint-Denis que Suger souligne avec le plus de force le dépassement des matériaux²³. En fixant dans un texte monumental l'objet de son manifeste esthétique, Suger accorde à l'inscription une vertu heuristique pour accéder à un au-delà du sensible. L'engagement du lecteur n'est plus seulement physique ; il devient spirituel et poétique en ce qu'il produit précisément une nouvelle création dans la remise en forme du visuel par l'écriture²⁴.

Mouvement et parcours spirituel

- 9 Plutôt que de fournir les moyens d'une identification ou d'un commentaire, les inscriptions au contact de l'image empruntent ce chemin discursif et engagent le lecteur dans l'intervalle qui sépare la représentation de la figure, et ce selon des modalités phénoménologiques étendues : voir au-delà de l'image ; imaginer au-delà des sens ; signifier dans le texte²⁵.
- 10 Dans le domaine épigraphique, le distique inscrit au tympan de l'église San Miguel de Estella (Espagne, Navarre, deuxième moitié du XII^e siècle) illustre de façon presque caricaturale ce fonctionnement tout en posant de façon lapidaire les fondements d'une théologie chrétienne de l'image (les deux vers ont été composés à cet effet par Baudri de Bourgueil vers 1100)²⁶. Sur la mandorle présentant le Christ en majesté, l'inscription propose le texte suivant :

Ni Dieu, ni l'homme ne sont présents dans l'image que tu vois ; mais l'image que tu vois figure Dieu et l'homme. (fig. 4).

Fig. 4 – Estella, église Saint-Michel. Tympan de la porte nord.



- 11 L'image contient et figure, et l'écriture manifeste (elle invente, en ce sens) les conditions de la représentation ; elle en donne la modalité en révélant le lien entre ce que l'on voit en lisant le texte et ce qu'il faut déceler dans la forme. L'écriture rend visible et lisible les moyens de parvenir au sens de l'image ; elle donne moins à voir un contenu qu'un procès de signification.
- 12 Dans ce contexte, il faut évoquer une fois de plus la mosaïque carolingienne de Germigny-des-Prés (France, Loiret, c. 806) pour ce qu'elle indique de la capacité de l'écriture à engager le lecteur au-delà de la forme de l'image de l'arche d'alliance au centre et les grandes figures des chérubins de part et d'autre, l'ensemble sous une main divine émergeant des nuées au sommet du cul-de-four²⁷. À la base de la voûte, une inscription sur deux lignes propose un long *titulus* composé par Théodulf d'Orléans (fig. 5) :

Contemple ici le saint propitiatoire et les chérubins, et vois comme brille l'arche de l'Alliance de Dieu, et voyant cela, en t'efforçant par les prières de toucher Celui qui tonne, associe, je te le demande, Théodulf à tes vœux²⁸.

Fig. 5 – Germigny-des-Prés, oratoire. Mosaïque de l'abside.



- 13 Il faut d'abord constater l'insistance, comme chez Alcuin, sur le vocabulaire de la vue ; et on ne peut pas attribuer la répétition des verbes *aspice... spectans... cernens* dans le texte à la faiblesse métrique de son auteur. L'encouragement à regarder l'image est avant tout une invitation à voir au-delà de l'image et à contempler ce qu'elle révèle sans pour autant le montrer²⁹. Tous les éléments convoqués à l'abside, qu'ils soient visuels, textuels ou architecturaux, cherchent à guider le lecteur au-delà de l'image, à voir dans l'objet *arca testamenti* le contenant et le contenu du mystère divin. Il ne s'agit plus dès lors de recevoir l'image, mais de la pénétrer et d'en déceler la véritable profondeur, celle-là même qui est mise en volume dans la forme de la conque absidale. La répétition des verbes *aspice* et *spectans* proclame cette redondance nécessaire du « regarder en regardant » qui permet de dépasser la forme de l'image pour atteindre, au terme du parcours sensoriel et spirituel, le sens de la représentation. Il faut dès lors envisager la position du corps du lecteur au pied de la voûte, les yeux levés vers l'image et voyant au-delà de la mosaïque ; le texte décrit en quelque sorte la projection des sens vers l'ouverture que constitue la main divine au-dessus de l'arche d'alliance, et ce que propose l'inscription c'est finalement la formulation poétique de ce parcours spirituel qu'on envisageait déjà avec Suger : du matériel à l'immatériel, du formel à l'immanent.
- 14 Avec la mosaïque de Germigny il ne s'agit plus seulement de lire puis voir, ou de lire et voir simultanément, mais de lire, voir et imaginer au-delà du texte. Le fonctionnement complexe de l'imagination, bien étudié récemment pour le domaine littéraire par Michelle Karnes, permet d'investir l'écart entre ce qui est montré dans l'image et ce qui est dit dans le texte³⁰. La correspondance terme à terme entre l'inscription et l'image est en effet bien peu fréquente et leur relation est rarement celle d'un unisson. Cette distance n'est pas l'indice d'une incapacité des artistes ou des concepteurs du visuel à dire le monde de la même façon par le texte et par l'image ; elle est au contraire le produit d'une volonté de produire les conditions d'une nouvelle élaboration picturale dans la combinaison de ce que transmettent le texte et l'image au sein d'un même

paradigme. L'effet de l'écriture dépasse ainsi largement le commentaire d'une image réelle placée au contact de l'inscription, mais affecte le fonctionnement du visuel dans son ensemble. L'écrit produit quelque chose *dans* l'image ; il produit quelque chose *de* l'image.

- 15 Comme à Germigny-des-Prés, il s'agit d'établir ce que l'écriture dans l'image induit sur le regardeur du texte, à la fois lecteur de l'inscription et spectateur de l'image. Les questions techniques d'accès à l'écriture (taille des lettres, hauteur du texte, condition d'illumination et de couleurs) et intellectuelles d'accès à son contenu (langue, prosodie, lexique, poétique) influent certes sur l'agentivité présumée de l'écrit, son efficacité réelle sur le lecteur, mais elles ne la déterminent pas pour autant totalement³¹. Il n'y aurait aucun sens en effet à envisager que l'on a placé une inscription d'identification illisible ou incompréhensible sur une image à moins de considérer ou bien que les concepteurs du paradigme visuel soient engagés dans une stratégie volontaire de l'échec, ou bien que l'effet de l'écriture concerne moins le lecteur que l'image elle-même et son concepteur. Il y a bien, au contraire, une volonté d'installer l'écriture dans une « présence³² » qui échappe, dans son efficacité, à toute entreprise de lecture³³. C'est en tout cas ce que laisse penser un certain nombre d'inscriptions médiévales destinées, au moment de leur installation dans l'image, à augmenter ou prolonger le sens de la figure au-delà de la forme et de ses limites.
- 16 Dans la scène figurant la harangue de Guillaume devant ses soldats dans la Broderie de Bayeux (France, Calvados, c. 1100), l'image est coiffée d'une inscription indiquant que le duc invite ses troupes à combattre *sapienter* et *viriliter*³⁴. Rien dans la scène ne pourrait être l'indice de ce contenu, au-delà de toute figuration. Cependant, on peut difficilement envisager qu'il s'agit pour l'artiste d'indiquer là ce que le spectateur de l'objet « lira » de l'image, et on devrait davantage voir dans cette inscription l'un des moyens de la figuration : en introduisant matériellement cette mention épigraphique dans le tissu, l'artiste a fait entrer les deux propriétés *sapienter* et *viriliter* dans l'image, indépendamment de leur lecture. Il a ainsi produit une image parfaite de ce qu'il devait figurer, dans une rencontre de la textualité et du textile – une image façonnée des signes alphabétiques et iconiques. C'est le même processus à l'œuvre pour les inscriptions qui font apparaître dans les images les paroles prononcées par les figures peintes ou sculptées, pour lesquelles l'intention artistique semble être moins celle de transmettre au spectateur le contenu de la scène que celle de représenter complètement la narration, y compris dans la dimension sonore d'un matériau muet par nécessité³⁵. Dans la permanence de l'écriture épigraphique, les paroles à l'œuvre dans le récit s'installent et persistent au-delà de leur performance éventuelle par le lecteur de l'inscription ou dans les usages du contexte d'exposition. Sur le chapiteau de l'annonce aux bergers de la collégiale Saint-Pierre de Chauvigny (France, Vienne, XII^e siècle), la face donnant sur le sanctuaire est coiffée de l'inscription *Dixit gloria in excelsis*³⁶ (fig. 6). Elle reprend les paroles de l'ange et du chœur céleste de l'évangile de Luc en y ajoutant le verbe *dixit* au passé, formulation que l'on ne retrouve telle quelle ni dans le texte biblique, ni dans la liturgie. La mise en scène de ce chant de louange semble moins destinée à éclairer un lecteur potentiel sur le sens de l'image, par ailleurs assez explicite, qu'à fixer dans le chapiteau l'acclamation angélique en ce qu'elle définit l'image de l'annonciation elle-même. L'artiste, le concepteur ou le sculpteur aurait eu recours au moyen graphique pour façonner une image par nature sonore, et l'installer

dans le lieu où l'ange sculpté rejoint le chœur des chanoines entonnant le *Gloria* à chaque célébration de l'eucharistie.

Fig. 6 – Chauvigny, église Saint-Pierre. Chapiteau de l'annonce aux bergers (© CESC/CIFM).



- 17 À Bayeux comme à Chauvigny, l'écriture produit un dépassement de la forme et la création d'une nouvelle image, superposant à l'image matérielle (le contour de la pierre, la texture de la couleur, l'étendue des fonds) une image seconde obtenue par incrément grâce au contenu et à la disposition de l'inscription. Celle-ci fait émerger du matériau le contenu et le sens de l'image telle qu'elle a été pensée, conçue et mise en œuvre par l'artisan. Sa réception appartient à un autre mouvement de cognition et d'imagination, extrêmement difficile à saisir dans la mesure où il ne laisse aucune trace dans l'objet visuel.

L'écriture comme véhicule

- 18 S'il semble manifeste que l'écriture dans l'image possède effectivement un effet, il est en revanche plus difficile d'établir que celui-ci concerne une quelconque forme de thérapie. La mise en accord grâce à l'écriture d'une image mentale et de sa transcription matérielle répond certes à une volonté de perfection, à savoir l'intention laudative de produire une image digne et véritable, dans la démarche du *faber orans* décrite par Edgar de Bruyne comme l'un des traits caractéristiques de la création esthétique du Moyen Âge³⁷. Les nombreuses signatures épigraphiques sur les œuvres médiévales mentionnant le nom de l'artiste ou de l'artisan et le verbe désignant son action sur le matériau témoignent d'une conception engagée et engageante du producteur d'image³⁸. Plutôt que de voir dans cette pratique graphique l'autocélébration ou la glorification de la figure ou du statut social de l'artiste, il convient de considérer la signature comme l'indice d'une conception transcendante de

la création, dans laquelle inscrire l'œuvre de son nom, c'est se placer sous le regard de Dieu, Créateur des créateurs³⁹. L'ostentation du nom de *Gislebertus* au portail de la cathédrale Saint-Lazare d'Autun (France, Saône-et-Loire, milieu XII^e siècle)⁴⁰, gravé précisément au centre du tympan, sous les pieds du Christ, empêche, parce qu'elle est la plus connue des signatures médiévales, de remarquer que la plupart d'entre elles sont en réalité difficilement lisibles, voire invisibles. Comme pour les commentaires ou les identifications, l'inscription agit ici indépendamment de toute lecture et son agentivité réside dans sa mise en œuvre dans le matériau et dans sa relation avec l'image, et avec l'œuvre d'art et son lieu en général.

- 19 À Saint-Pierre de Chauvigny, le nom du sculpteur du ou des chapiteau(x) a été placé sur la face ouest du chapiteau dans l'axe de l'église, surplombant ainsi l'autel, et dans le champ de vision du prêtre célébrant face à l'est et élevant les espèces consacrées à hauteur de l'inscription⁴¹ (fig. 7). Cette disposition très en vue permet-elle à *Godefridus* d'être associée explicitement aux prières sur l'autel ? Rien ne permet de l'attester. En revanche, la position du nom au contact de l'image de majesté au cœur du sanctuaire associe *de facto* le sculpteur aux noms prononcés à voix haute ou à voix basse lors des cérémonies. L'emploi de la première personne dans l'expression *me fecit* fait parler la pierre, la sculpture, mais surtout la Vierge à l'Enfant de la scène de l'Adoration des mages qui recommande de façon permanente l'artiste à Dieu⁴². L'intercession s'incarne dans l'objet grâce à l'écriture qui garantit par contact son efficacité. L'inscription s'adresse ainsi moins au lecteur qu'à Dieu, aux saints ou aux figures représentées dans l'image.

Fig. 7 – Chauvigny, église Saint-Pierre. Signature de *Gofridus*.



- 20 Dès lors, et par analogie, il faut également envisager que certains noms peints ou gravés dans les images, parfois pour des figures au demeurant parfaitement reconnaissables, constituent une forme d'*invocation*. Elles fixeraient dans l'écriture l'exclamation du regardeur de l'image ou celle de son concepteur – prière brève, suspendue dans le moment de sa prononciation et devenue objet dans le matériau. Une

telle fonction de l'écriture expliquerait, en partie du moins, le nombre important de noms seuls placés au plus près des figures dans les images médiévales, quelle que soit la technique de réalisation – constante qui disparaît pour diverses raisons avec l'invention et l'application de la perspective. L'écriture transformerait par exemple l'image des saints sur le mur circulaire de l'abside de Saint-Clément de Taüll (Espagne, Catalogne, c. 1140) en une acclamation⁴³ : il ne s'agit plus de figurer mais de louer et d'invoquer. L'inscription devient litanie et invocation permanente. La répétition à l'identique du nom du même personnage, souvent un saint, dans les vitraux narratifs de la cathédrale de Bourges par exemple, peut ainsi s'expliquer, au-delà d'une identification dans la plupart des cas impossible en raison des conditions d'implantation de l'écriture, par la volonté d'acclamer ou d'invoquer la figure à chacune de ses apparitions en image. Il faut pour envisager une telle pratique la replacer dans la tradition qui fait du nom l'un des attributs sacrés du saint, avec ses reliques, sa maison, sa voix, son ombre⁴⁴. De façon plus générale, l'épaisseur du nom dans la théologie chrétienne – ce nom qui contient l'essence de l'être, son identité, qui le distingue et le construit – accorde à son écriture une agentivité réelle dans de nombreux domaines, à commencer par la liturgie. L'inscription des noms sur les tables d'autel au haut Moyen Âge permet ainsi d'associer la mémoire de leurs détenteurs au sacrifice eucharistique et au *memento*⁴⁵. Les noms des pèlerins inscrits au cours des siècles sur les parties inférieures des murs de la basilique Saint-Marc à Venise témoignent sous forme de graffiti de leur passage dans l'église, mais leur assurent surtout une permanence au contact du *locus sanctus*. Démarche de mémoire, démarche de salut, le recours à l'écrit est engagement dans le temps et dans l'espace du sacré. Si l'on pouvait faire fi des questions méthodologiques (et notamment des enjeux de datation), il faudrait analyser avec précision les marques alphabétiques laissées au cours du temps au plus près des images romanes peintes dans les absides catalanes, à hauteur de main. De tels gestes spontanés d'écriture renvoient à une pratique efficace de la mise en signe du langage qui articule la trace et son support : marquer l'image, c'est investir le saint de son nom, c'est entrer dans son amitié.

Conclusion

- 21 L'éventail des pratiques graphiques envisagé dans cette note est très large : des fibules magiques aux appels au lecteur en passant par les *tituli* et les signatures d'artistes, ce panorama témoigne de la diversité formelle et fonctionnelle des inscriptions au contact de l'image tout en posant l'agentivité de l'écriture comme dénominateur commun. Si l'inscription peut parfois être considérée comme prophylactique, thérapeutique (au sens spirituel) ou invocatoire, elle propose toujours un dépassement de l'image et fait dialoguer ce qui est vu avec ce qui est lu pour l'élaboration d'une réalité visuelle nouvelle et enrichie de l'imagination du regardeur.
- 22 En plaçant le lecteur au centre du processus de signification, en l'appelant par son nom, en l'invitant à découvrir le contenu et le sens de l'image, l'inscription ne soigne pas mais invite à se soigner. Elle met en mouvement physiquement et spirituellement, entre permanence et actualité. L'écriture incarne un contenu dans un objet – processus sacramentel de métamorphose : ce qui est évoqué ou invoqué devient présent et agit. En ce sens, l'écriture épigraphique, par l'entrelacement matériel qu'elle propose entre l'idée et l'objet, est une forme radicale d'énonciation et, partant, est dotée d'une

efficacité langagière dans son contexte d'exposition. Par les questions soulevées par le concept de « bibliothérapie », et malgré le caractère rapide de cette présentation, c'est une nouvelle façon d'envisager l'inscription qui s'ouvre désormais pour dépasser les lectures magiques ou fantasmées, parfois tout à fait étrangères aux pratiques de la culture écrite médiévale. Il faudrait certes historiciser chacun des phénomènes épigraphiques envisagés ici. Les conditions de lecture, les formes textuelles, les lieux d'exposition, les contextes intellectuels, les circonstances pratiques et symboliques du recours aux inscriptions sont propres à chaque geste d'écriture et si effet il y a, il est entièrement lié à l'ensemble de ces variables. C'est la raison pour laquelle l'usage épigraphique échappe, durant tout le Moyen Âge, à toute tentative de réglementation. On produit finalement une inscription dès lors que l'incarnation du message textuel dans un lieu et un matériau particulier est susceptible de produire un effet de communication, réel ou fictif, matériel ou spirituel.

BIBLIOGRAPHIE

- Arnulf 1997 = A. Arnulf, *Versus ad picturas. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*, Berlin, 1997.
- Bernt 1968 = G. Bernt, *Das lateinische Epigramm im Übergang von der Spätantike zum frühen Mittelalter*, Munich, 1968.
- Boulnois 2008 = O. Boulnois *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^e-XVI^e siècle)*, Paris, 2008.
- Caramello 2013 = E. Caramello, *La corporalité de l'acte d'écrire dans les images et les textes de l'époque romane*, dans *Revue d'Auvergne*, 610, 2012, p. 161-173.
- Carruthers 2012 = M. Carruthers, *Intention, sensation et mémoire dans l'esthétique médiévale*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 55/4, 2012, p. 367-378.
- Carruthers 2013 = M. Carruthers, *The experience of beauty in the Middle Ages*, Oxford, 2013.
- Catalunya romànica 1994 = Catalunya romànica, 1, *Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu nacional d'art de Catalunya*, Barcelone, 1994.
- Charles 1977 = M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, 1977.
- Chastang 2008 = P. Chastang, *L'archéologie du texte médiéval. Autour de travaux récents sur l'écrit au Moyen Âge*, dans *Annales. Histoire, sciences sociales*, 63-2, 2008, p. 245-269.
- De Bruyne 1946 = E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Paris, 1988 (Bruges, 1946), 3 vols.
- Debiais 2013 = V. Debiais, *Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales*, dans *Codex Aquilarensis*, 29, 2013, p. 169-186.
- Debiais 2017 = V. Debiais, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)*, Paris, 2017.

- Dietl 2008 = A. Dietl, *Der Sprache der Signatur: die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, Munich, 2008.
- Evans 1922= J. Evans, *Magical jewels of the Middle Ages and the Renaissance, particularly in England*, Oxford, 1922.
- Favreau 1969 = R. Favreau, *L'épigraphie médiévale*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 12-48, 1969, p. 393-398.
- Favreau 1975 = R. Favreau, *L'inscription du tympan nord de San Miguel d'Estella*, dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, 133, 1975, p. 237-246.
- Favreau 1991 = R. Favreau, *Le thème épigraphique de la porte*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 34, 1991, p. 267-279.
- Favreau 1992 = R. Favreau, *Les commanditaires dans les inscriptions du haut Moyen Âge occidental*, dans *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto Medioevo occidentale (4-10 aprile 1991)*, Spolète, 1992, p. 681-727.
- Favreau 2001 = R. Favreau, *Commanditaire, auteur, artiste dans les inscriptions médiévales*, dans *Auctor et auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale. Actes du colloque de Saint-Quentin en Yvelines (14-16 juin 1999)*, Paris, 2001, p. 37-59.
- Gell 1998= A. Gell, *Art and agency. An anthropological theory*, Oxford, 1998.
- Goody 1977= J. Goody, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, 1978 [1977 pour l'édition anglaise].
- Gumbrecht 2004 = H.U. Gumbrecht, *Production of presence. What meaning cannot convey*, Stanford, 2004.
- Heck 2010 = Ch. Heck, *Un nouveau statut de la parole ? L'image légendée entre énoncé, commentaire et parole émise*, dans Ch. Heck (éd.), *Qu'est-ce que nommer ? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*, Turnhout, 2010, p. 7-28.
- Ingrand-Varenne 2013 = E. Ingrand-Varenne, *La brièveté dans les inscriptions médiévales : d'une contrainte à une esthétique*, dans *Medievalia*, 16, 2013, p. 213-234.
- Ingrand-Varenne 2017 = E. Ingrand-Varenne, *Langues de bois, de pierre et de verre. Latin et français dans les inscriptions médiévales*, Paris, 2017.
- Karnes 2011= M. Karnes, *Imagination, meditation, and cognition in the Middle Ages*, Chicago, 2011.
- Kendall 1998= C.B. Kendall, *The allegory of the church. Romanesque portals and their verse inscriptions*, Toronto, 1998.
- Kessler 2007= H.L. Kessler, *Neither god nor man: words, images, and the medieval anxiety about art*, Fribourg, 2007.
- Lecouteux 1996 = Cl. Lecouteux, *Charmes, conjurations et bénédictions. Lexique et formules*, Paris, 1996.
- Mineo 2015 = E. Mineo, *Las inscripciones con me fecit: artistas o comitentes?*, dans *Románico*, 20, 2015, p. 106-113.
- Mineo 2016a = E. Mineo, *L'artiste, l'écrit et le monument. Signatures épigraphiques en France au Moyen Âge central*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2016, 2 vols.

- Mineo 2016b = E. Mineo, *Œuvre signée, œuvre anonyme : une opposition apparente. À propos des signatures épigraphiques d'artistes au Moyen Âge*, dans *L'anonymat dans les arts et les lettres au Moyen Âge*, Nice, 2016, p. 37-52.
- Morsel 2000 = J. Morsel, *Ce qu'écrire veut dire au Moyen Âge. Observations préliminaires à une étude de la scripturalité médiévale*, dans Memini. Travaux et documents de la Société des études médiévales du Québec, 4, 2000, p. 3-43.
- Ong 1982 = W.J. Ong, *Orality and literacy. The technologizing of the word*, Londres, 1982.
- Palazzo 1996 = É. Palazzo, *Tituli et enluminures dans le haut Moyen Âge (IX^e-XI^e siècles) : fonctions liturgiques et spirituelles*, dans R. Favreau (éd.), *Épigraphie et iconographie*, Poitiers, 1996, p. 167-191.
- Palazzo 2012 = É. Palazzo, *Le visible, l'invisible et les cinq sens dans le haut Moyen Âge. À propos de l'iconographie de l'ivoire de Francfort*, dans S. Daussy et al. (éd.), *Matérialité et immatérialité dans l'Église au Moyen Âge. Actes du colloque organisé par le Centre d'études médiévales de l'Université de Bucarest*, Lille, 2012, p. 11-38.
- Palazzo 2014 = É. Palazzo, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, 2014.
- Palazzo 2016 = É. Palazzo, *Peindre c'est prier. Anthropologie de la prière chrétienne*, Paris, 2016.
- Parkes 2008 = M., *Their hands before our eyes. A closer look at scribes*, Londres, 2008.
- Passeron 1989 = R. Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, 1989.
- Petrucchi 1976 = A. Petrucci, *Aspetti simbolici delle testimonianze scritte*, dans *Simboli e simbologia nell'alto Medioevo. Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo*, Spolète, 1976, p. 813-846.
- Petrucchi 1985 = A. Petrucci, *Potere, spazi urbani, scritture esposte: proposte ed esempi*, dans *Culture et idéologie dans la genèse de l'état moderne*, Rome, 1985, p. 85-97.
- Reynhout 2006 = L. Reynhout, *Formules latines de colophons*, Turnhout, 2006, 2 vols.
- Russo 2010 = D. Russo, *Des lettres sur l'image dans l'art du Moyen Âge*, dans Ch. Heck (éd.), *Qu'est-ce que nommer ? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*, Turnhout, 2010, p. 127-144.
- Thiofrid d'Echternach 1996 = Thiofridi abbatis Epternacensis flores epytaphii sanctorum, Michele Ferrari (éd.), Turnhout, 1996 (CCCM, 133).
- Treffort 2004 = C. Treffort, *Les graffitis sur tables d'autel aux époques pré-romane et romane. Note à propos des inscriptions de l'autel de Gellone*, dans X. Barral i Altet, Ch. Lauranson-Rosaz (éd.), *Saint-Guilhem-le-Désert. La fondation de l'abbaye de Gellone. L'autel médiéval*, Saint-Guilhem-le-Désert, 2004, p. 137-146.
- Treffort 2008 = C. Treffort, *Paroles inscrites. À la découverte des sources épigraphiques latines du Moyen Âge*, Rosny-sous-Bois, 2008.
- Treffort 2019 = C. Treffort, *Les inscriptions de Germigny et la production épigraphique de Théodulf d'Orléans*, dans *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, h.s., 11, 2019, mis en ligne le 09 avril 2019, consulté le 27 octobre 2019, URL : <http://journals.openedition.org/cem/16066>
- Viard 2006 = G. Viard, *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole. Le regard et la lumière, epist. 32 et carm. 27 et 28*, Leyde, 2006.

Vogt-Spira 2008 = G. Vogt-Spira, *Senses, imagination, and literature. Some epistemological considerations*, dans S. Nichols, A. Kablits, A. Calhoun (éd.), *Rethinking the medieval senses : heritage, fascinations, frames*, Baltimore, 2008, p. 51-72.

Webb 1999= R. Webb, *The aesthetics of sacred space: narrative, metaphor and motion in 'Ekphraseis' of church buildings*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 53, 1999, p. 59-74.

NOTES

1. Toutes les références aux inscriptions connues ou conservées pour le territoire de la France médiévale renvoient à leur publication au sein du *Corpus des inscriptions de la France médiévale* [dorénavant abrégé *CIFM*]. Les vingt-cinq premiers volumes de la collection sont disponibles sur la plateforme Persée : <https://www.persee.fr/collection/cifm> ; consulté le 1^{er} décembre 2018. Pour les inscriptions tracées sur les fibules du Musée Dobrée de Nantes : *CIFM* 23, 2008, 83-102, p. 93-106.

2. Respectivement *CIFM* 23, 2008, 83, p. 93 ; 86, p. 95-96 ; 97, p. 102-103 ; 89, p. 97-98.

3. La position du texte à l'avant ou au revers dépend de la position de l'aiguille qui sert à tenir les deux pièces de vêtement contre la boucle. Déterminer le sens d'utilisation de la fibule peut être complexe, mais il semble que la façon dont est placée l'articulation entre l'aiguille et la boucle invite à déterminer la position de l'inscription contre le vêtement, l'autre face de la boucle étant alors ornée de motifs ornementaux.

4. Sur la question des formules « magiques », prophylactiques ou talismaniques, voir Lecouteux 1996 ; et sur leur usage dans les inscriptions, voir Evans 1992.

5. La notion d'agentivité est empruntée à Gell 1998 (« agentivité » traduit l'anglais « agency ») ; son application à l'écriture médiévale est au cœur des recherches sur la culture écrite depuis l'appropriation par les médiévistes des travaux de Ong 1982 et Goody 1977, soit à partir des années 1990. On verra pour un bilan historiographique sur cette question Morsel 2000, p. 5-7 et 10-11 et Chastang 2008, p. 249-252.

6. Reynhout 2006 a rassemblé un grand nombre de ces formules dans lesquelles les scribes s'étendent sur les conditions matérielles, physiques et spirituelles de l'action d'écrire, transcrivant en poésie ce que Parkes 2008 avait analysé d'un point de vue paléographique ; pour un bilan général de ces questions, Caramello 2012, p. 168-170.

7. Les sens ont fait l'objet de travaux récents pour le Moyen Âge ; voir la synthèse de Palazzo 2014 ; sur le lien entre les sens, la lecture et la mémoire, Carruthers 2012 et Voght-Spira 2008, p. 51.

8. C'est tout le sens des descriptions poétiques de bâtiments dans la littérature antique, tardo-antique et médiolatine, et le recours à l'*enargeia*. On verra sur ce sujet Webb 1999 et Viard 2006.

9. Kendall 1998 ; Debiais 2017.

10. Favreau 1991.

11. *CIFM* 17, 1994, A14, p. 21-22, fig. 16-17 : *Omnipotens bonitas exaudiat ingredientes. Angelus ejus Dei custodiat egredientes. Majestas Domini benedicat et edem. Ad mensam Domini peccator quando propinquat ut fraudes ex toto corde relinquat.*

12. C'est le sens de nombreuses inscriptions identifiant la porte de l'église et la porte du ciel ; c'est le cas pour la petite église de Genens (Montréal, Gers, France début XII^e siècle)

où l'inscription *Vere non est aliud nisi domus Dei et porta sancta celi* est placée au-dessous d'un chrisme monumental au portail sud ; CIFM 6, 1981, G55, p. 59-60, fig. 33 ; cité par Favreau 1991, p. 270.

13. CIFM 16, 1992, D66, p. 183-185, fig. 117-120 : *Vos qui transitis qui crimina flere venitis per me transite quoniam sum janua vite. Janua sum vite volo parere : clamo venite.*

14. CIFM 18, 1995, A9, p. 13-14, fig. 9 : *Adest porta per quam justi redeunt ad patriam.*

15. L'importance des déictiques a été soulignée par Ingrand-Varenne 2013, p. 228 et Ingrand-Varenne 2017, p. 167-198.

16. On suivra sur cette question les travaux de Charles 1977, p. 79.

17. Debiais 2013, p. 182-185 ; voir plus récemment la synthèse proposée par Debiais 2017.

18. On verra les textes rassemblés par Bernt 1968 et Arnulf 1997.

19. CIFM 1 (1974), 31-58, p. 35-59.

20. MGH, *Poetae latini medii aevi*, t. I, p. 334, c. CVIII-1 articule ainsi les verbes *cernis* et *videas* pour le lecteur, et les mots *reliquias* et *condita* pour ce que le texte décrit.

21. MGH, *Poetae latini medii aevi*, t. I, p. 337, c. CIX-10 et CIX-11.

22. On verra au sujet de la relation entre invisible et sensorialité Palazzo 2012 à propos de l'ivoire de Francfort.

23. Suger *Œuvres* 1996, p. 116 ; Carruthers 2013, p. 39.

24. On verra volontiers, pour une définition de la poïétique, dans sa relation spécifique à la création artistique Passeron 1989.

25. Sur la question de l'écriture dans l'image, voir en dernier lieu Debiais 2017 ; voir aussi Forsyth 2008 ; Palazzo 1995.

26. Favreau 1975 ; Kessler 2007 : *Nec Deus est nec homo presens quam cernis imago. Sed Deus et homo quem sacra figurat imago.*

27. L'inscription de l'abside de Germigny a été publiée et commentée à de nombreuses reprises. Voir en particulier Treffort 2008, p. 78-82 ; Boulnois 2008, p. 21-24 ; Russo 2010, p. 136-137 ; Treffort 2019, par. 31-36.

28. *Oraculum sanctum et cerubin hic aspice spectans et testamenti en micat arca Dei. Haec cernens precibusque studens pulsare Tonantem Theodulfum votis jungito quaeso tuis.*

29. Ces réflexions reprennent en substance l'analyse faite dans Debiais 2017, p. 127-130.

30. Karnes 2011.

31. Entre ici en jeu toute l'épaisseur « symbolique » de l'écriture médiévale telle qu'elle a pu être définie par Petrucci 1976.

32. Le terme est ici employé dans le sens que lui donne en particulier Gumbrecht 2004, soit un effet matériel sur le sens et le corps.

33. Une telle conception relativise, c'est un fait, la dimension publicitaire de l'écriture épigraphique telle qu'établie par Favreau 1969, p. 395 ; elle est en revanche conforme à l'aspect contextuel de cette dimension publicitaire tel qu'il a été présenté par Petrucci 1985 dans la notion d'écriture exposée.

34. Les inscriptions de la broderie de Bayeux ont été publiées et commentées de façon systématique dans CIFM 22 (2002), 10, p. 33-44.

35. Christian Heck a consacré récemment une étude de fond sur la figuration des paroles sur les phylactères dans les images médiévales, mais la dimension sonore n'est évoquée que de façon superficielle : Heck 2010, p. 14-15.
36. *CIFM* 1-2 1975, 17, p. 22-24, fig. 23.
37. De Bruyne 1946, t. 1, p. 260 *et sq.* ; voir la reprise et le développement de ces idées dans Palazzo 2016.
38. La question des signatures épigraphiques a été abordée par Favreau 1992 ; Favreau 2001 ; Dietl 2008.
39. Ces problématiques ont récemment fait l'objet d'une relecture complète par Mineo 2016a ; en attendant la publication de cette très belle thèse de doctorat, Mineo 2016b.
40. *CIFM* 19 1997, SL 4, p. 56-58, fig. 48-52.
41. *CIFM* 1-2, 1975, 18, p. 25-26, fig. 25-27.
42. Mineo 2015.
43. *Catalunya romànica* 1, 1994, p. 320 *et sq.*
44. On pense ici en particulier aux développements de Thiofrid d'Echternach dans ses *Flores epytaphii sanctorum* ; Thiofrid d'Echternach éd. 1996.
45. Treffort 2004.

RÉSUMÉS

Les inscriptions médiévales comportent très souvent un appel au lecteur. Elles l'interpellent au moment d'entrer dans l'église, l'invitent à contempler les images, l'encouragent à prier pour le salut des défunts. Elles produisent ainsi une interaction entre le corps du lecteur et l'objet graphique, interaction qui repose sur la perception physique et sensorielle du texte. Parce que les inscriptions ne sont cependant pas toujours lisibles, l'effet de l'écriture réside aussi parfois dans le contenu et la présence du texte, et l'écriture cherche alors à associer le contenu de l'inscription à un lieu, à une image ou à une cérémonie. Cette courte note se propose ainsi de penser la notion d'effet dans les pratiques épigraphiques médiévales, en particulier quand elles sont en lien avec l'image, et d'envisager le rôle de l'inscription dans le parcours spirituel de lecture et de contemplation du visuel.

Many medieval inscriptions show expressions inviting the readers to stop by the texts and read them. These formulae call them out when they enter the church; they invite them to stare at images; they beg them to pray for the eternal rest of the deceased souls. By doing so, inscriptions produce an interaction between the reader's body and the graphic object based on the physical and sensorial perception of the text. But because inscriptions are not always visible nor legible, the effect of writing also lies in the content and presence of the text, and it aims to associate the content of the inscription with a specific location, image or circumstance. In this short article, we try to consider the notion of effect in medieval epigraphic practices, in particular when they take place among images, and to determine the role of inscriptions in the spiritual journey of seeing, reading, and contemplation of medieval visual culture.

INDEX

Mots-clés : Épigraphie, inscription, image, pragmatique, imagination

Keywords : Epigraphy, inscription, image, pragmatic, imagination

AUTEUR

VINCENT DEBIAIS

EHESS-AHLoMA, INHA, Paris - vincent.debiais@ehess.fr