HAL
open science

Des figures et Des lettres. Note méthodologique sur les inscriptions Dans la peinture murale romane de catalogne

Vincent Debiais

▶ To cite this version:

Vincent Debiais. Des figures et Des lettres. Note méthodologique sur les inscriptions Dans la peinture murale romane de catalogne. Revista de cultures medievals, 2015, 6, pp.48-66. 10.1344/Svmma2015.6.4 . halshs-02915615

HAL Id: halshs-02915615
https://shs.hal.science/halshs-02915615

Submitted on 14 Aug 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.

SVMMA Núm. 6 (Tardor 2015), 48-66 ISSN 2014-7023

Des figures et des lettres. Note méthodologique sur les inscriptions dans la peinture murale romane de Catalogne

Vincent Debiais

Centre national de la recherche scientifique.
Centre d'études supérieures de civilisation médiévale.
Poitiers, France

e-mail: vincent.debiais@univ-poitiers.fr

Rebut: 20 octubre 2015 | Revisat: 2 nov. 2015 | Acceptat: 14 desembre 2015 | Publicat: 21 desembre 2015 | doi: 10.1344/Svmma2015.6.4

Resume

Les inscriptions dans le corpus de la peinture murale catalane sont très nombreuses. Il constitue un vaste laboratoire d'étude pour comprendre comment l'inscription prend place dans le décor peint et comment les signes iconiques et alphabétiques interagissent à l'échelle du bâtiment, éventuellement dans la mise en scène du rituel liturgique. Cet article n'entend pas dresser le corpus complet des inscriptions peintes romanes de Catalogne ; il envisage plutôt de comment les relations texte/image montrent une écriture active pour produire du sens dans la dynamique générale de l'édifice (dynamique liturgique, communautaire, symbolique, etc.). En reposant la question de la « fonction » des inscriptions et en étudiant quelques inscriptions peintes, cette communication espère promouvoir une lecture plus fine des textes épigraphiques de la peinture catalane, plus respectueuse des relations originales qu'entretiennent, dans la création artistique médiévale, l'écriture et l'image.

Mots Clés: épigraphie médiévale, peintures murales, art roman, art catalan, liturgie, paléographie, inscription, iconographie, Bible.

Abstract

Inscriptions are numerous in the corpus of Catalan mural paintings, which thus provides a vast laboratory to understand the place of inscriptions in painted decoration and how iconic and alphabetic signs interact throughout the building, and possibly in the staging of the liturgical ritual. This article does not intend to draw up a complete corpus of Romanesque painted inscriptions in Catalonia; rather, it aims to consider how the relationship between text and image show the active role of writing in the production of meaning within the general dynamics of the building (liturgical, communal, symbolic dynamic, etc.). Raising the question of the "function" of inscriptions and studying some painted inscriptions, this paper hopes to promote a closer reading of the epigraphic texts of Catalan painting ; one that is more respectful of the original relationships existing between writing and image in medieval artistic creations.

Key Words: medieval epigraphy, mural paintings, Romanesque art, Catalan art, liturgy, palaeography, inscription, iconography, Bible.

Quiconque a fréquenté les salles médiévales du Musée national d'art catalan peut témoigner de la richesse de ses collections romanes ; quiconque s'est arrêté dans les salles consacrées à la peinture murale peut attester de l'originalité des thèmes représentés et de l'existence d'un style particulier à la Catalogne, spécialement actif dans la première moitié du XIIe siècle ; quiconque a eu la chance de visiter les églises romanes d'où proviennent ces peintures, au cœur des montagnes pyrénéennes, ne peut qu'admirer le dynamisme culturel et constructif qui anime la Catalogne du Moyen Âge central.[1]

Parmi ces visiteurs, combien auront cependant remarqué l'omniprésence de l'écriture dans les décors peints ? Aura-t-on noté que le Christ de Saint-Clément de Taüll est flanqué des lettres alpha et oméga, peintes dans un format pourtant monumental ? Aura-t-on remarqué que le collège apostolique à ses pieds est identifié par une longue inscription à l'échelle de l'abside (fig. 1 : vue générale abside) ? Aura-t-on déchiffré les textes placés près de la Crucifixion de Saint-Pierre de Sorpe ? Aura-t-on repéré que les archanges de Santa Maria d'Àneu sont accompagnés du texte du triple *sanctus* du début du Canon de la messe ? On peut légitimement en douter ; les cartels placés à l'aplomb des absides reconstituées au MNAC, à Barcelone, ne mentionnent *jamais* les inscriptions peintes dans les images, et il manque à ce jour une étude d'ensemble de l'écriture dans les peintures murales catalanes.

Le but de ce court article n'est pas de combler ce qu'il faut bien considérer comme une véritable lacune historiographique ;[2] il s'agit davantage de signaler quelques pistes de recherche dans ce domaine ainsi que certaines des spécificités de l'écriture dans l'image peinte dans la production épigraphique médiévale,[3] en particulier au sein du riche corpus des peintures murales romanes de Catalogne.

L'épigraphie, parce qu'elle a longtemps réservé son attention aux inscriptions tracées sur matériau dur et durable, conformément à ce que la documentation antique a livré à la postérité, a négligé les textes peints au cours du Moyen Âge, que ce soit de façon pérenne à l'intérieur des édifices, ou de façon provisoire sur des pancartes ou des tables de bois.[4] Aussi l'étude des décors peints a-t-elle souvent « oublié » de décrire, reproduire et analyser les inscriptions tracées au cœur

[1] Cette courte note pose les jalons d'une enquête plus approfondie sur les inscriptions dans les peintures murales de la Catalogne romane commencée à l'invitation de Milagros Guardia et Carles Mancho ; je tiens ici à les remercier pour leur accueil à Barcelone et pour les conditions de travail qu'ils m'offertes lors de mes passages au MNAC. Une version plus documentée de cet article a été présentée lors du colloque ARS PICTA tenu à Barcelone en 2012 et les premiers résultats ont été publiées seront publiés début 2016 dans un volume dirigé par Nicolas Reveyron et Diane Daussy, consacré aux relations entre l'édifice médiéval et son décor.

[2] La thèse de doctorat de Marina Paniagua, commencée en 2015 à l'IRCVM-Université de Barcelone, permettra sans aucun doute de précieuses avancées sur ces questions.

[3] La bibliographie à ce sujet est considérable ; parmi les titres dont la lecture s'avère très utile, voir Belting-ihm 1994 ; Épigraphie 1996 ; Favreau 1988 ; Riccioni 2008. Pour une mise au point bibliographique plus large, je me permets de renvoyer à Debiais 2010.

[4] Pour une mise au point de l'épigraphie médiévale, de son objet, de ses méthodes, voir Favreau 1995 ; Treffort 2008a ; García Lobo1999.

ou en marge de l'image, pour finalement inventer un environnement pictural anépigraphe ou, dans le meilleur des cas, dans lequel le texte se réduit à un épiphénomène, anecdotique dans la mise en place du décor, insignifiant dans le fonctionnement de l'image, et transparent dans le commentaire de l'historien de l'art.[5] Des ensembles majeurs de la peinture murale médiévale restent ainsi largement à étudier dans leur dimension épigraphique et la prise en compte, l'édition et l'interprétation des inscriptions peintes à encore beaucoup à dire des usages médiévaux de l'image peinte.

Commençons par quelques remarques liminaires. Pour d'évidentes raisons de conservation, il est très difficile d'étudier les inscriptions dans la peinture murale avant l'époque romane et la plupart des conclusions qu'une telle étude pourrait tirer serait immanquablement frappée du sceau du « moment roman » et de ses caractéristiques formelles et esthétiques. Les inscriptions peintes ne semblent cependant pas avoir été plus présentes à un moment ou à un autre du Moyen Âge, et le nombre des textes romans augmente davantage en raison du nombre des peintures romanes conservées qu'en raison d'une quelconque spécificité romane de l'écriture peinte.[6] Les peintures de Saint-Pierre-les-Églises en France (Corpus 1974-2014, 2-1, 28-31) (fig. 2), ou de Reichenau-Oberzell en Allemagne[7] (fig. 3) témoignent en effet du fait que des inscriptions peuvent être tracées à l'intérieur de l'image pour le premier site, à sa marge pour le second, dans des décors du haut Moyen Âge. Plus tôt encore, les descriptions de Paulin de Nole rapportent que des inscriptions, parfois très longues, étaient tracées dès l'Antiquité tardive dans les peintures murales d'édifices importants (Gaston 1969 ; Engemann 1974 ; Herbert de la Portbarrée-Viard 2006). De la même façon, et si l'on déplace le curseur dans le dernier tiers du Moyen Âge, les peintures gothiques accordent elles aussi une place de premier plan à l'écriture, avec des dispositions et des contenus originaux évoquant ce que l'on trouve également à la même époque dans la tapisserie, entre autres.[8] Sans contradiction avec une telle constance dans l'emploi de l'écriture dans la peinture murale, le Moyen Âge central concentre cependant les inscriptions les plus diverses dans leur localisation, leur forme – linguistique et/ou paléographique – et leur relation avec l'image.

Les grands cycles connus pour la France (Saint-Savin, Ébreuil, Saint-Hilaire de Poitiers), mais surtout pour l'Italie (en particulier Ceri ou Vercelli), déploient, parfois dans un même lieu, l'écriture dans une grande variété de formes et de dispositions,[9] alternant les grandes inscriptions placées dans un bandeau sous ou sur les scènes, les textes courts au contact des figures, les

[5] Le livre très controversé de Lavin 1990 ne mentionne ainsi aucune inscription dans l'établissement des sens de lecture des cycles peints.
[6] Nous nous séparons ici des conclusions, par ailleurs excellentes, proposées par Riccioni 2008 quant à une éventuelle inflation épigraphique à l'époque romane, au contact des images, pour laquelle l'effet de source semble tout à fait important.
[7] Sur les inscriptions de Reichenau, voir Berschin 2005 : 215-228.
[8] Voir les parallèles avancés par Gérez 2007.
[9] Pour une vision d'ensemble des dispositions, voir Heck 2010.

citations biblique sur les phylactères, les commentaires exégétiques autour des médaillons, etc. (fig. 4 : Saint-Savin, scène des Tables de la Loi) L'écriture peinte devient alors partie intégrante de l'image ; elle scande son déroulement, en souligne les articulations, et participe à l'effet visuel du décor dans l'église (Debiais 2011).

Les peintures murales catalanes ne font pas exception, même si les grandes inscriptions dont la mise en œuvre fait écho à la composition du décor sont rares. Les bandeaux qui délimitent les scènes reçoivent en effet peu d'inscriptions et, quand c'est le cas, à Saint-Clément de Taüll (Catalunya Romànica 1994 : 323-327) ou à Sorpe (Mancho 2000 ; Pagès 2008 : 115-142) par exemple, il s'agit de textes courts, d'inscriptions nominales qui auraient pu être inscrites au plus près de l'image, comme l'a été l'immense majorité des noms dans les différents ensembles peints. Comment interpréter une telle alternance intérieur/extérieur des scènes pour les inscriptions nominales ? Nous y reviendrons plus bas, l'explication d'un manque de place est peu satisfaisante – il y avait à Sorpe assez de « place » dans la scène de la vocation de l'apôtre pour tracer le nom de saint André (fig. 5). Dans la plupart des cas, il s'agit probablement d'une question relative au statut de l'image ; extraire le nom d'une figure du déroulement de la scène, c'est produire une image fixe, stable, iconique par-delà la narrativité en jeu dans le visuel. La variation de disposition des inscriptions nominales dans la nef de Santa Maria de Taüll est tout à fait significative en ce sens(Catalunya Romànica 1994 : 327 et sq.) : seuls les noms des saints Clément et Michel (fig. 6), représentés à la façon d'un portrait iconique, ont été inscrits dans un bandeau coloré servant de « piédestal » à l'image ; ailleurs, quand le saint est peint dans une scène narrative (saint Michel pesant les âmes, par exemple), le nom est inscrit au cœur de l'image.

Les longues bandes de couleur qui rythment le décor de Santa Maria de Taüll ne présentent aucune inscription, et l'occupation épigraphique de l'image reste donc discrète et il faut réserver une attention particulière au décor de Sant Pere de Sorpe. Du côté de l'Évangile, dans la nef, on voit un très beau panneau, au registre inférieur, représentant une Crucifixion lacunaire (fig. 7). L'élément le plus caractéristique de cet ensemble, somme toute très classique dans sa composition, est l'ange représenté à droite du bras transversal de la croix ; comme le décrit Marcello Angheben (2008), il porte « une étole sur l'épaule droite et un manipule sur le bras gauche. Il arbore ainsi les vêtements caractérisant le mieux l'officiant au moment où il célèbre la messe ». Il est identifié par une inscription fragmentaire peinte sur le fond de l'image, et balance un encensoir au plus près du crucifié, ce qui permettrait, toujours selon M. Angheben, l'attribution certaine d'une dimension liturgique à la scène représentée à Sorpe. On ne peut pas étudier cette scène et ses implications éventuelles sans prendre en compte l'inscription placée au-dessus de la Crucifixion dans le triple bandeau qui assure la transition entre la grecque et l'image du registre inférieur, qui occupait la partie supérieure dans un bandeau assurant l'association de l'inscription à la scène dans son ensemble, et non plus seulement à l'un des personnages du tableau, comme c'était le cas avec l'inscription de l'ange ou celle du porte-éponge.

L'analyse des fragments conservés aujourd'hui dans la Crucifixion montre que l'on avait peint ici une inscription métrique, composée très probablement d'au moins un distique élégiaque léonin où le mot *plorat* rime avec *orat*. Cette rime n'est pas inconnue dans l'épigraphie médiévale occidentale ; on la trouve à dans des inscriptions funéraires antérieures au XIIIe siècle, mais aussi dans plusieurs inscriptions en lien avec l'image, et notamment des images liées à la représentation de la croix (Crucifixion ou Descente de croix). On la trouve dans la très célèbre inscription de Silos : HIC OBIIT HEC PLORAT CARVS DOLET IMPIVS ORAT (García Lobo 1990) (fig. 8). Sans vouloir tisser de liens trop forts entre les deux images, la croix de Silos est également surmontée d'anges thuriféraires qui certes ne portent ni étole, ni manipule. Comme à Sorpe, l'inscription unit, dans une surenchère des déictiques, l'ensemble des personnages au sein d'une même composition. Elle appartient à un groupe de textes sur lequel M. Shapiro avait attiré l'attention des chercheurs dès 1939 (Schapiro 1939 : 364). La composition de Sorpe semble toutefois plus complexe, notamment par l'emploi du mot *cohors*, très rare dans les inscriptions médiévales, et il est sans doute difficile de verser tel quel ce texte au dossier constitué, entre autres, par la reliure de l'évangéliaire de saint Godehard, provenant d'Hildesheim et aujourd'hui conservée à la cathédrale de Trêves, sur laquelle on voit pourtant un ange montrant le tombeau vide aux Saintes Femmes, venues, encensoirs à la main, rendre hommage au corps du Seigneur, avec cette inscription : ANGELVS EXILARAT DOMINI QVOS MORS CRVCIARAT (Favreau 1997 : 98). L'inscription peinte au-dessus de la scène de Sorpe invite à replacer l'image dans une tradition de compositions complétées par un type d'inscriptions particulières, qui proposent une surdétermination du rôle de chacun des personnages plutôt qu'elle ne donne à l'image un sens global et synthétique dans le cadre d'une composition à grande échelle.

Inviter à regarder plus précisément les inscriptions peintes ne doit pas conduire à les couper drastiquement du reste de la production épigraphique d'une part, et des autres formes d'écriture dans l'image d'autre part. La technique employée, l'échelle du décor et la fonction des lieux peints représentent certes des contingences avec lesquelles il convient de lire les inscriptions ; elles ne génèrent cependant pas une documentation autonome qui fonctionnerait sans prendre en compte ce que le Moyen Âge a établi de la théorie de l'image et de la cohabitation des signes alphabétiques et iconiques.[10] Les études s'attachant à un type d'images ou de supports ne mettent en lumière que des déclinaisons d'une même pensée visuelle qui s'exprime universellement dans la production artistique d'une époque donnée. Les inscriptions dans la peinture murale ne constituent donc pas *a priori* un ensemble différent des inscriptions placées dans l'image sculptée par exemple[11] – c'est ce que démontre la construction particulière de l'inscription de Sorpe. Et les spécificités éventuelles d'un texte sont d'abord induites par les conditions particulières de l'implantation de l'écriture dans une image donnée, avant d'être la conséquence de la technique employée dans le décor qui reçoit l'écriture. C'est la raison pour laquelle les inscriptions peintes

[10] Sur ces questions en particulier, voir Favreau 1992 ; Debiais 2013a.
[11] Pour les inscriptions dans l'orfèvrerie et la démonstration d'une éventuelle spécificité de ce type de textes, voir Bayer 1996.

partagent un grand nombre de leurs propriétés et de leurs dispositifs avec ce que l'on trouve dans l'image manuscrite, dans la sculpture, dans l'orfèvrerie, etc.

Parmi ces traits communs de la peinture et des autres supports se trouve le fait que l'écriture partage très souvent le « fond » de l'image, sans cadre, sans cartouche, sans mise en forme particulière des lettres dans le décor, pour des inscriptions simples donnant le plus souvent une information d'identification de la figure auprès de laquelle elles sont placées. À Santa Maria de Taüll, c'est le cas pour les textes donnant le nom de la Vierge et de saint Michel, au mur sud, ou des rois mages et des paons, au mur est ; à Saint-Clément de Taüll, le nom des évangélistes a été tracé de la même façon à l'abside. Cette « absence » de dispositif permet de conjoindre l'écriture et l'image, de les rapprocher tout à fait et de les faire coïncider totalement dans le matériau. Dans le cas des inscriptions nominatives, et plutôt que d'envisager une solution *a minima*, tracer sans dispositif un texte sur le fond de l'image avec laquelle il entretient des relations de sens établit une équivalence, du moins une parité, entre la figuration par l'image et la figuration par l'écrit ; et c'est sans doute pourquoi il s'agit de la forme la plus fréquemment retenue dans les peintures murales romanes catalanes, et au-delà – c'est le dispositif choisi en exclusivité pour toute la voûte de la nef de Saint-Savin-sur-Gartempe par exemple (Favreau 1976).

L'apparente simplicité de la mise en œuvre de telles inscriptions, avec un dispositif absent ou transparent, a deux conséquences méthodologiques majeures : 1) elle a souvent conduit à penser que l'inscription était placée « là où elle pouvait », là où l'artiste « avait eu la place de la tracer » ; 2) elle a également empêché de regarder avec précision comment cohabitent signes alphabétiques et signes iconiques. En bref, il n'y aurait rien à dire d'inscriptions aussi banales et la redondance limpide entre le contenu de l'image et celui du texte serait la preuve définitive de leur manque d'intérêt… C'est pourtant s'opposer là à la réalité documentaire d'une part, qui montre que l'écriture dans l'image n'est jamais ni systématique, ni évidente ; au statut du signe (et du signe alphabétique en particulier) dans la culture médiévale d'autre part, qui empêche d'envisager des mises en œuvre dépourvues de tout sens ; aux conditions pratiques de la réalisation du décor enfin, qui suppose une planification et une mise en ordre des différents éléments matérialisés sur l'enduit. En d'autres termes, le peintre introduit une inscription dans l'image parce que celle-ci génère un effet dans le décor, effet qui réside à la fois dans le contenu du texte, sa disposition et les conditions de sa mise en œuvre. Partant, tous les textes présents dans la peinture murale présentent un intérêt pour une meilleure compréhension du sens et des intentions des décors médiévaux.

Comme les inscriptions placées sur les autres supports, les textes dans la peinture murale entretiennent des relations à l'image à des échelles variables, et peuvent ainsi concerner une figure, une scène, un ensemble d'image, le décor dans son ensemble, ou encore l'édifice dans lequel celui-ci prend place.[12] Les principes ecdotiques de l'épigraphie médiévale privilégient une

[12] Pour une prise en compte de l'échelle de l'édifice dans la mise en place du décor, voir Kessler 2003 ; Baschet, Bonne, Dittmar 2012.

lecture fragmentée des ensembles inscrits, séparant les inscriptions les unes des autres selon le découpage en « notice ». Dans l'édition des inscriptions de la voûte de Saint-Savin, le *Corpus des inscriptions de la France médiévale* présente les textes les uns à la suite des autres en fonction de leur localisation au nord ou au sud de la nef, indépendamment des cycles dans lesquels ils prennent place et des dispositifs retenus pour leur introduction dans l'image. Le volume de la *Catalunya Romànica* consacré aux collections du MNAC et reproduisant les inscriptions peintes dans les principaux ensembles peints déposés à Barcelone fait quant à lui le choix de reproduire de façon non systématique les textes en fin de notice ou en lien avec une image en particulier, et ne permet pas de mesurer la densité graphique de ces peintures, ni de comprendre les enjeux sémantiques de l'écriture dans l'image. Si l'établissement de principes généraux semble impossible en raison de l'unicité de chaque décor, l'éditeur des inscriptions devrait dans tous les cas proposer deux analyses différentes : une première analyse de détails de chacune des inscriptions livrant toutes les informations quant à la paléographie, la disposition, le contenu, etc. ; une seconde à l'échelle du décor fournissant les indications quant à la place et la fonction de l'écriture épigraphique dans un ensemble peint donné. Ce double report permettrait au lecteur de comprendre l'inscription dans son contexte.

L'inscription *Ego sum lux mundi* à Saint-Clément de Taüll peut ainsi être lue selon ces deux échelles.[13] (fig. 9) À l'échelle microscopique, regarder le texte peint sur le livre, c'est ainsi d'abord s'interroger sur l'état actuel de la peinture et constater l'épaisseur des repeints et des restaurations ; c'est remarquer la disposition particulière du texte, qui fait fi de la figuration du codex ouvert pour figurer l'inscription sur deux lignes continues séparées par une double réglure ; c'est noter le traitement particulier de l'espace blanc sur le livre, « comblé » par la pseudo-épigraphie rappelant les plumes des ailes des archanges. Regarder la forme des lettres sur le livre, c'est admirer la recherche graphique et noter la présence des perles ornementales sur la plupart des lignes droites ; c'est constater l'alternance des épaisseurs des traits ; c'est remarquer la complexité des conjonctions dans le mots *mundi* ; c'est enfin analyser comment le module des signes s'élargit à l'extérieur des pages pour renforcer l'effet d'ouverture du codex. Lire le texte ainsi peint sur le livre, c'est identifier la citation de l'évangile selon saint Jean et remarquer l'écart entre la citation et la nature de la représentation ; c'est mettre le texte de Saint-Clément de Taüll avec les nombreuses inscriptions de cette même citation pour des images du Christ dans l'art médiéval. À l'échelle macroscopique cette fois, le choix de la phrase de l'Évangile selon saint Jean peut être mis en relation avec certains détails iconographiques qui mettent le regard et la vue au centre de l'image de Taüll – les six yeux de l'agneau de Dieu au sommet de la voûte n'étant que le plus évident de ces détails. Or, il est évident que cette seconde approche, à l'échelle du décor, ne peut être réalisée sans la première qui permet d'établir le texte, de le décrire et d'en mesurer l'authenticité ; l'inscription étant toujours composée de plusieurs éléments, une étude épigraphique doit prendre en compte tous les aspects du texte, de sa forme, de son contenu, de sa localisation, etc.

[13] Sur ce type d'inscriptions, voir Favreau 2010 ; Debiais 2013b.

L'ensemble des entreprises d'édition des inscriptions médiévales en Europe ont traditionnellement privilégié l'un ou l'autre composante du système « inscription ». Le *Corpus des inscriptions de la France médiévale* s'attache ainsi plus particulièrement au contenu de l'inscription, à sa dimension textuelle ; le très récent corpus des inscriptions médiévales italiennes est focalisé sur les questions paléographiques et sur le nombre et la forme des signes sculptés ou peints; l'entreprise espagnole du *Corpus inscriptionium Mediae Aevii Hispaniae* se consacre quant à elle à la dimension « diplomatique » des textes épigraphiques. Aussi justifiables et fécondes soient-elles, ces différentes approches ont eu tendance à extraire l'inscription de son environnement – iconique, architectural ou archéologique – pour produire un texte brut et indépendant, sans relation formelle ou sémantique avec ce qui l'entoure. C'est problématique pour tous les types de texte, mais ça l'est encore davantage quand cet environnement, dans les images qu'il déploie, contient l'explication de l'introduction, des conditions la mise en place, et de la forme de l'écriture.[14]

Les inscriptions médiévales en lien avec une image sont très nombreuses et concernent tous les supports. De façon générale, le choix d'un matériau particulier ou d'une forme donnée ne permet pas de présumer du contenu du texte tracé. Cependant les inscriptions peintes ne sont qu'à de très rares exceptions en lien avec un élément autre qu'une image ou un décor dans son ensemble. Elles présentent très souvent le nom d'un personnage, le titre d'une scène, le *titulus* interprétant une composition, le contenu des paroles prononcées par l'un des protagonistes de l'image. On a ainsi peu confié à l'écriture peinte l'affichage des textes médiévaux, probablement pour des raisons simples de conservation. Les inscriptions peintes de l'époque romane sans lien apparent avec l'image sont pour la plupart des textes en lien avec la consécration d'un édifice ou la dédicace d'un autel ; les inscriptions de Saint-Chef-en-Dauphiné (Corpus 1974-2014, 17, I 21 : 49-50, fig. 32), de Cluny (Corpus 1974-2014, 19, SL 29 : 87-88, fig. 110), de Cizay-la-Madeleine (Corpus 1974-2014, 24 : 120) et de Saint-Clément de Taüll (Catalunya Romànica 1994 : 326) (fig. 10) sont les exemples les plus connus de cette pratique graphique. Comment expliquer ce phénomène ? Une réponse simple consiste à envisager la peinture comme le moyen technique le plus souple pour placer un texte « où l'on veut », sans avoir à rapporter un objet extérieur à la construction, sans intervenir dans l'œuvre de la chapelle ou de l'église. Elle n'est cependant pas satisfaisante dans la mesure où la documentation montre beaucoup de ces textes gravés dans la pierre, sur une place indépendante ou directement dans le mur de l'édifice. Une autre explication consiste à voir dans l'écriture peinte sur un enduit formant une couche unique (qui réunit l'ensemble d'une construction donnée) le moyen d'étendre le contenu du texte à l'édifice tout entier, sans le limiter aux frontières d'un bloc de pierre ou de tout autre élément autonome (Gagne 2010 ; Treffort 2008b).

La continuité de l'enduit permet ainsi de lire le contenu épigraphique d'un décor donné à l'échelle de l'édifice qui l'accueille, et non plus comme une suite d'inscriptions disjointes. À

[14] Pour une lecture exemplaire des relations entre texte et image, voir avec profit Thuno 2011.

Saint-Clément de Taüll toujours, le fait que le bandeau sombre utilisé pour le mur circulaire de l'abside se retrouve aussi dans la travée droite et dans le mur oriental pour les noms des autres saints permet ainsi de réunir grâce au dispositif l'ensemble des figures qui acclament la *majestas Domini* au cul-de-four. À n'en pas douter, et indépendamment de la découverte récente des inscriptions du mur est, l'édition des inscriptions de ce décor séparerait les noms en plusieurs ensembles en fonction de leur localisation ou en fonction des figures auxquelles ils renvoient. La lecture solidaire des peintures de la partie orientale de l'édifice invite cependant à concevoir (visuellement et intellectuellement) les inscriptions comme un texte continu et à les associer par l'écriture et par l'image en un collège unique et élargi.

L'appréhension des décors dans leur ensemble ne doit cependant empêcher de regarder les inscriptions *de près*, et d'analyser la forme des lettres qui les composent. La paléographie des inscriptions, pour diverses raisons historiographiques, est la plupart du temps envisagée d'un point de vue lapidaire – les caractères épigraphiques *sont* par inertie les capitales romaines incisées dans la pierre (Gray 1948 ; Deschamps 1929 ; Debiais, Favreau, Treffort 2007). Les formes des lettres peintes, comme celles des inscriptions en relief sur le métal, ou encore celles faites de tesselles dans la mosaïque, sont très peu connues dans le détail du geste qui les réalise et dans les moyens graphiques mobilisés. Les ensembles peints en Catalogne au XIIe siècle présentent des graphies très proches d'une église à l'autre ; il s'agit d'une écriture mixte, présentant à la fois des ductus de capitales, très droits, et des formes inspirées des majuscules gothiques aux ductus tout en rondeur. Si elle est plus ou moins élaborée en fonction des sites, la graphie est assez uniforme ; elle présente un module étroit et des formes peu ornées, et se caractérise principalement par l'alternance très prononcée entre les traits épais et plus fins, imitant, reproduisant ou citant l'opposition plein/délié de l'écriture manuscrite (Smith M., Stirnemann 2007). Quand elles sont placées dans des bandeaux, les lettres sont plus homogènes que quand elles ont été peintes sans dispositif sur le fond de l'image, comme si le bandeau avait la capacité, en proposant un espace d'écriture programmé, au moins en hauteur, à « guider » et à « stabiliser » la forme des lettres. Dans tous les cas, les exemples catalans montrent des inscriptions et des images dont les proportions et les jeux chromatiques se répondent et le texte se détache du reste de la composition autant qu'il s'y intègre.

L'inscription ne paraît ainsi jamais incongrue ou malvenue et aucun texte ne paraît avoir été installé dans l'image après coup. L'écriture ne vient pas se superposer à un décor qui existerait sans elle dans un état ou projet primordiale. L'inscription et l'image appartiennent ainsi à un moment graphique, à un même geste artistique destiné à produire du visuel, et cherche à répondre à un projet satisfaisant en termes esthétiques et sémantiques. La forme des lettres et les caractéristiques paléographiques sont donc le produit de choix de la part des maîtres d'œuvre de la peinture murale et obéissent aux mêmes enjeux quant à la composition, la cohérence, l'effet

et le rendu.[15] Cette donnée de terrain répond assez fidèlement à ce que l'on sait de la façon dont les peintures ont été réalisées – l'absence de dessin préparatoire pour la plupart des inscriptions est conforme à l'absence d'esquisse pour les figures. Elle invite également à la prudence dans l'utilisation de l'écriture pour la datation des ensembles peints ; la forme retenue pour les lettres étant liée par nature aux conditions de mise en place et de signification de la peinture dans laquelle on les trouve, les risques de raisonnement téléologiques sont très importants…

Une chose reste certaine : c'est la même créativité qui s'exprime dans la peinture des figures et dans le tracé des inscriptions. Les signes alphabétiques participent autant à la richesse visuelle de la conque absidiale de l'église d'Estaon par exemple qu'à l'identification des figures qui l'habitent (Pagès 2005); (fig. 11) l'enchevêtrement des lettres répond à la densité des objets, animaux, créatures peints au cul-de-four ; les échos formels sont nombreux entre textes et images qui ne forment qu'une seule et même composition visuelle exposée dans l'église et proposée à la vue d'un hypothétique spectateur. L'analyse des inscriptions, qui apparaît encore trop souvent comme une option retenue par quelques chercheurs zélés, est donc en réalité nécessaire pour rendre compte de la réalité des décors peints, en particulier dans la Catalogne romane où l'écriture atteint une densité peu courante dans le panorama de l'art médiéval européen. Les inscriptions sont ainsi présentes dans quatorze des seize ensembles peints présentés au MNAC; on y lit près de trois cents mots, pour un total de deux mille cinq cents lettres, et l'épigraphiste a là rassemblée à sa disposition l'une des plus riche collection paléographique du Moyen Âge.

[15] Sur ces questions, voir Kendrick 1999 ; Jantzen 1940.

Bibliographie

Angheben, M., 2008. « Théophanies absidales et liturgie eucharistique. L'exemple des peintures romanes de Catalogne et du Nord des Pyrénées comportant un séraphin et un chérubin », *Les fonts de la pintura romànica*, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona : 57-96.

Baschet, J., Bonne J.-Cl., Dittmar P.-O., 2012. « Chapitre IV – Notre-Dame-du-Port : un puissant végétalisme et sa relève architecturale », *Images Re-vues*, Hors-série 3, http:// imagesrevues.revues.org/1865.

Bayer, Cl., 1996. « Essai sur la disposition des inscriptions par rapport à l'image : proposition d'une typologie basée sur des pièces de l'orfèvrerie rhéno-mozane », Épigraphie et iconographie. Actes du colloque tenu à Poitiers les 5-8 octobre 1995, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale : 1-25.

Belting-Ihm Ch., 1994. « Zum Verhältnis von Bildprogrammen und *Tituli* in des Apsisdekoration früher westlicher Kirchenbauten », *Testo e immagine nell'alto Medioevo 15-21 aprile 1993*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo : 839-886.

Berschin, W., 2005. *Mittellateinische Studien*, Heidelberg, Mattes Verlag.

Catalunya Romànica, 1994. *Catalunya Romànica*, I, Barcelona, Enciclopèdia catalana.

Corpus 1974-2014. *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, Paris : Centre national de la recherche scientifique ; Poitiers : Université de Poitiers

Debiais, V., 2010. « L›écriture dans l›image peinte romane. Questions de méthodes et perspectives », *Viator*, 41 : 95-125.
—2011. « Lieu d'image et lieu du texte. Les inscriptions dans les peintures murales de la voûte de la nef de Saint-Savin », *L'image médiévale: fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, Turnhout, Brepols : 301-323.
—2013a. « Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales », *Codex Aquilarensis*, 29 : 169-186.
—2013b. « Au-delà de l'efficacité. Figurer les paroles de Dieu dans les images monumentales romanes », *La parole sacrée. Formes, fonctions, sens. Cahiers de Fanjeaux*, 47 : 27-48.

Debiais, V., Favreau, R., Treffort, C., 2007. « L'évolution de l'écriture épigraphique en France au Moyen Âge et ses enjeux historiques », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 165 : 101-137.

Deschamps, P., 1929. « Étude sur la paléographie des inscriptions lapidaires de la fin de l'époque mérovingienne aux dernières années du XIIe siècle », *Bulletin monumental*, 88 : 5-81

Engemann J., 1974. « Zu den Apsistituli des Paulinus von Nola », *Jahrbuch für Antike und Christentum*, XVII : 24-46

Épigraphie, 1996. Épigraphie et iconographie. Actes du colloque tenu à Poitiers les 5-8 octobre 1995, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale.

Favreau, R., 1976. « Les inscriptions de l'église de Saint-Savin-sur-Gartempe », *Cahiers de civilisation médiévale*, 21 : 9-37.
—1988. « Peinture et épigraphie. La chapelle du Liget », *Peintures murales romanes. Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Sainte-Lizaigne, Plaincourault*, Orléans, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale : 41-50.
—1992. « L'apport des inscriptions à la compréhension des programmes iconographiques », *Lecturas de Historia del Arte* : 33-50
—1995. Épigraphie médiévale, Turnhout, Brepols.
—1997. « L'apport des inscriptions à l'histoire des anges à l'époque romane », *Les anges et les archanges dans l'art et la société à l'époque pré-romane et romane. Les cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 28 : 91-110.
—2010. « Des inscriptions pour l'image du Christ », *Qu'est-ce que nommer ? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*, Turnhout, Brepols : 169-185.

Gagné. A., 2010. « L'écriture et la matière dans la construction de l'*ecclesia* (France, XIe-XIIIe siècle) », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, 15, 1 : 425-437.

Garcia Lobo, V., 1990. « La epigrafia del claustro de Silos », *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro (1088-1988)*, Silos, Abadía de Silos : 85-104.
—1999. « La escritura publicitaria en la Península Ibérica. Siglos X-XIII », *Inschrift und Material, Inschrift und Buchschrift. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik. Ingolstadt 1997*, Munich, Bayerische Akademie der Wissenschaften : 151-190.

Gaston, R.W., 1969. *Studies in the Early Christian* Tituli *of Wall Decoration in the Latin West : the* Tituli *of St. Paulinus of Nola*, Londres, University of London.

Gérez, M., 2007. « Cartouches, phylactères, inscriptions libres : le texte dans les tapisseries de la fin du Moyen Âge », *Lecture, représentation et citation : l'image comme texte et l'image comme signe (XIe-XVIIe siècle). Actes du colloque du 13 décembre 2002, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3*, Lille, Université Charles de Gaulle – Lille 3 : 147-169.

Gray, N., 1948. « The Paleography of Latin Inscriptions in the Eight, Ninth and Tenth Centuries », *Papers of the British School at Rome*, 16 : 38-171.

Heck, Ch., 2010. « Un nouveau statut de la parole ? L'image légendée entre énoncé, commentaire, et parole émise », *Qu'est-ce que nommer ? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*, Turnhout, Brepols : 7-28.

Herbert de la Portbarrée-Viard G., 2006. *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole. Le regard et la lumière (epist. 32 et carm. 27 et 28)*, Leiden, Brill.

Jantzen, H., 1940. « Das Wort als Bild in der frühmittelalterlichen Buchmalerei », *Historisches Jahrbuch*, 60: 507-513.

Kendrick, L., 1999. *Animating the Letter : The Figurative Embodiement of Writing from Late Antiquity to the Renaissance*, Columbus, Ohio State University Press.

Kessler, H. L., 2003. « Il ciclo di San Pietro in Valle : fonti e significato », *Gli affreschi di san Pietro in Valle a Ferentillo. Le storie dell'antico e del nuovo testamento*, Naples, Electa : 77-117.

Lavin, M. A., 1990. *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches (431-1600)*, Chicago, University of Chicago Press.

Mancho, C., 2000. « Les peintures de Sant Père de Sorpe : prémices d'un ensemble presque ignoré », *Les hommes et leur patrimoine en Comminges. Identités, espaces, cultures, aménagements du territoire*, Saint-Gaudens, Societé des études du Comminges : 545-572.

Pagès i Paretas, M., 2005. « Les pintures romaniques de l'antiga església de Santa Eulàlia d'Estaon : la seva història i la seva cronologia », *Urgellia*, 15 : 657-683.
—2008. *La pintura mural romànica de les Valls d'Àneu*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Riccioni, S., 2008. « 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

Schapiro, M., 1939. « From Mozarabic to Romanesque in Silos », *The Art Bulletin* , 21-4: 364.

Smith, M., Stirnemann, P., 2007. « Forme et fonction des écritures d'apparat dans les manuscrits latins (viiie-xve siècle), *Bibliothèque de l'École des chartes*, 165-1 : 67-100.

Thuno, E., 2011. « Inscriptions and Divine Presence. Golden Letters in the Early Medieval Apse Mosaic », *The Iconicity of Script, Word and Image*, 27 : 279-291.

Treffort, C., 2008a. *Paroles inscrites. À la découverte des sources épigraphiques latines du Moyen Âge*, Rosny-sous-Bois, Bréal.

—2008b. « 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 d'église dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols : 219-251.

Fig.1: Barcelone, MNAC, peintures murales de l'église Saint-Clément de Taüll.

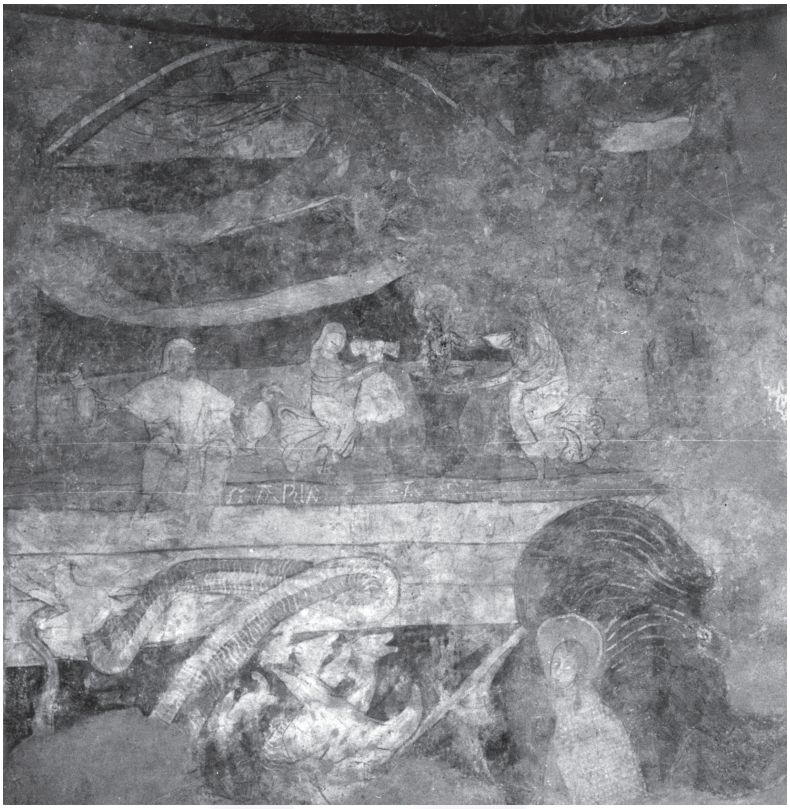

Fig. 2 : Saint-Pierre-les-Églises, abside, Nativité.

Fig. 3 : Reichenau-Oberzell, église Saint-Georges, peintures murales de la nef, Jésus calmant la tempête.

Fig. 4 : Saint-Savin-sur-Gartempe, abbatiale, nef côté, côté nord, Moïse recevant les tables de la Loi.

Fig. 5 : Barcelone, MNAC, peintures murales de l'église Saint-Pierre de Sorpe, mur nord, vocation des premiers apôtres.

Fig. 6 : Barcelone, MNAC, peintures murales de l'église Sainte-Marie de Taüll, nef, côté sud, saint Michel.

Fig. 7 : Barcelone, MNAC, peintures murales de l'église Saint-Pierre de Sorpe, mur nord, Crucifixion.

Fig. 8 : Santo Domingo de Silos, abbaye, cloître, relief de la Descente de croix.

Fig. 9 : Barcelone, MNAC, peintures murales de l'église Saint-Clément de Taüll, abside centrale, livre tenu par le Christ en majesté.

Fig. 10 : Barcelone, MNAC, peintures murales de l'église Saint-Clément de Taüll, nef, côté nord, inscription de consécration.

Fig. 11 : Barcelone, MNAC, peintures murales de l'église Sainte-Marie d'Estaon, mur circulaire de l'abside, scène du baptême du Christ.