



HAL
open science

Peur du vide ? L'économie graphique des inscriptions médiévales

Estelle Ingrand-Varenne

► **To cite this version:**

Estelle Ingrand-Varenne. Peur du vide ? L'économie graphique des inscriptions médiévales. *Viator*, 2020, 50 (1), pp.107-135. 10.1484/J.VIATOR.5.121359 . halshs-02985481

HAL Id: halshs-02985481

<https://shs.hal.science/halshs-02985481>

Submitted on 14 Feb 2022

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.

PEUR DU VIDE? L'ECONOMIE GRAPHIQUE DES INSCRIPTIONS MEDIEVALES

Estelle Ingrand-Varenne*

Abstract: During the later Middle Ages, new signs appeared in the graphic fields of inscriptions, filling blank spaces: line-fillers. Geometric forms, foliate motifs, and even animals (e.g., dragons) were introduced into epigraphic documentation at a moment of change in the graphic economy of inscriptions, in turn connected to changes in the linguistic and technical economy of writing. This article aims to explain the complex semiotic nature of these elements, their relationships with other features of writing such as the word, the line, the verse, and the text, and their roles in punctuating and visually articulating medieval inscriptions.

Keywords: epigraphy, inscription, punctuation, fear of space, *horror vacui*, graphic economy, blank, line-filler, linguistic, sign, line.

C'est sur un grand vide que s'achève le poème en vers léonins gravés sur les corniches du tympan de l'abbaye Sainte-Foy de Conques. Le vers conclusif est placé dans l'axe du Christ, rompant avec la disposition balancée des dix premiers hexamètres, et les lettres du dernier mot, *futurum*, ont été étirées pour se trouver, au seuil de l'enfer, juste au-dessous du portier et de la gueule du Léviathan. Le silence règne sous les pieds des damnés, mais surtout au-dessus de la tête de ceux qui vont pénétrer dans l'église, et à qui précisément s'adresse le distique final: *O peccatores transmutetis nisi mores / Judicium durum vobis scitote futurum* (Ô pécheurs, à moins que vous ne changiez votre manière de vivre / Sachez que le jugement futur sera rude pour vous) (fig. 1).¹ Il serait tentant de proposer de multiples interprétations de ce blanc plastique, particulièrement dans un espace aussi saturé d'images que le tympan de Conques. Constatons simplement qu'en ce début de XII^e siècle, alors que les vers précédents sont justifiés à droite et à gauche, ce vide d'écriture de plusieurs mètres n'a pas eu besoin d'être rempli et a été laissé comme tel.² Trois siècles

* Centre national de la recherche scientifique, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, Hôtel Berthelot (E13), 24 rue de la Chaîne TSA 81118, 86073 Poitiers Cedex 9, France, estelle.ingrand.varenne@univ-poitiers.fr. Cette étude est issue d'une communication prononcée au colloque international *Punctuation, Segmentation, Matérialité des textes* à l'Université de Salamanque (2015) pour lequel je remercie particulièrement Elena Llamas Pombo.

¹ *Corpus des inscriptions de la France médiévale* (désormais *CIFM*) 9, ed. Robert Favreau, Jean Michaud, Bernadette Lepland (Paris 1984) 17–25.

² Jean-Claude Bonne rappelle que, selon Mérimée, une inscription peinte d'une vingtaine de lettres devenues illisibles faisait suite au distique final, mais il ajoute que les repeints de ce genre sont plus tardifs et que le poème se suffit parfaitement à lui-même dans son état actuel: Jean-

plus tard, lorsqu'on crée une sacristie à l'intérieur de cette même église abbatiale et qu'on décore un des murs de peintures sur la vie de sainte Foy, on prend soin de combler chaque bout de ligne des vers occitans placés entre les scènes par un décor végétal (fig. 2).³

S'arrêter sur les bouts de ligne pourrait sembler un thème mineur et marginal. Pourtant, ces éléments de la partie droite du texte servent de point d'entrée pour comprendre les mutations dans la gestion de l'espace graphique et dans la perception de clôture du texte, particulièrement dans le domaine épigraphique, même si ce phénomène ne lui est pas réservé. Ce détail—le comblement de l'espace vierge—est l'indice d'un changement qui touche tant la ponctuation que la segmentation et la matérialité du texte. Pourquoi la fin de la ligne se libère-t-elle des signes alphabétiques tout en se chargeant de signes neufs dans le champ d'écriture? Quel rapport aux unités que sont le mot, le vers ou le texte dans une appréhension globale? Quelle perception du fond et du support peut-on en déduire?

Le grand écart chronologique des deux exemples de Conques permet de saisir d'emblée les changements profonds auxquels les inscriptions prennent part: graphique, avec le passage de l'écriture en majuscule à la minuscule, linguistique, avec le passage du latin aux langues vernaculaires. Ces deux changements majeurs ont partie liée avec la gestion graphique, l'économie des signes et du sens au sein de l'espace inscrit, examinée ici à travers la documentation épigraphique française du XII^e au XV^e siècle.

FAIRE LE VIDE ET GARDER LA LIGNE

Évoquer “la peur du vide” est un peu facile: nombre d'auteurs se sont référés à l'*horror vacui* des copistes pour expliquer la compacité de l'écriture médiévale

Claude Bonne, *L'Art roman de face et de profil. Le tympan de Conques* (Paris 1984) 215n35. Précisons aussi que le tympan de Conques n'est pas le seul à s'arrêter sur un blanc: l'inscription du tympan de l'église de Bellegarde dans le Cher s'achève sur un vide, mais il s'agit plus d'une marque d'inachèvement (le vers n'étant pas fini), qu'autre chose. Voir *CIFM* 27, ed. Estelle Ingrand-Varenne (Paris à paraître).

³ Ces peintures ont été redécouvertes en 1874. Voir Marco Piccat, “Une autre Chanson occitane? La légende de sainte Foy représentée en peinture murale dans l'abbatiale de Conques,” *Revue du Rouergue* 87 (2006) 309–326; Marc Thibout, “La légende de sainte Foy peinte sur le mur de la sacristie au transept de l'église de Conques,” *Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*, vol. 2 (Poitiers 1966) 1367–1370. La figure 2 montre la strophe XII: “O imperador malvat aissi es ay... crusel / que ajas aqui botat la pyeussela de bon zel / la terra deuria partir per lo mal que as perpetrat / per so car as mesa aqui la fe que re non ha fach?” C'est la voix de l'évêque Caprais que l'on entend ici, demandant à l'empereur Dacien la remise en liberté de Foy, et dénonçant la violence et l'injustice des accusations.

en plus des contraintes économiques.⁴ Des parallèles ont été établis avec l'appréhension du vide dans la philosophie: Aristote, dans sa *Physique*, avait soutenu la thèse d'un univers plein et l'impossibilité d'un espace vide de matière.⁵ L'expression est même passée dans le langage commun: "la nature a horreur du vide." Il ne s'agit pas de balayer cet argument qui reste pertinent, mais d'élargir la réflexion en glissant d'une expression à une autre, de "l'horreur" à la "la peur du vide," pour comprendre la traduction graphique de cette répulsion et de ce vertige exprimés au travers des émotions. De quel vide s'agit-il? Les études sur le blanc ont montré que celui-ci est pluriel⁶ et que sa vacuité intrinsèque fait qu'il ne prend sa signification que par allusion ou contamination.⁷

Parler des bouts de ligne présuppose de savoir où commence et où s'arrête la ligne. Il en va de même pour la notion de blanc, au sens d'"intervalle" pour reprendre le terme d'Anne-Marie Christin,⁸ qui est mesurable, graduable, orientable; mais encore faut-il que le champ d'écriture soit bien défini. Si la page constitue un cadrage évident pour l'écriture manuscrite, limitée par sa matérialité, celui-ci n'est pas toujours aussi facile à déceler sur un monument funéraire, un chapiteau ou un mur d'église. Sur les supports épigraphiques,

⁴ Henri-Jean Martin, *Histoire et pouvoirs de l'écrit* (Paris 1988) 165–166; Pascale Bourgain, "Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Âge?," *Bibliothèque de l'École des chartes* 147 (1989) 231–282, at 279; Anne Zali ed., *L'Aventure des écritures. La page* (Paris 1999) 72. Cependant, les scribes de l'Antiquité n'aimaient pas plus le vide: voir Paolo Poccetti, "La réflexion autour de la ponctuation dans l'Antiquité gréco-latine," *Langue française* 172 (2011) 19–35, at 20. Les historiens d'art ont aussi traité la question du blanc et du vide; en dernier lieu, voir Elina Gertsman, "Phantoms of Emptiness: the Space of the Imaginary in Late Medieval Art," *Art History* 41 (2018) 801–837, en particulier 833n5 où elle donne plusieurs autres exemples d'utilisation de l'argument de l'*horror vacui* pour les manuscrits, les enluminures, les cartes.

⁵ Les études sur le vide dans la physique et la philosophie médiévale ont bénéficié de travaux récents: Joël Biard, Sabine Rommevaux ed., *La nature et le vide dans la physique médiévale. Études dédiées à Edward Grant* (Turnhout 2012); Nicolas Weill-Parot, *Points aveugles de la nature. La rationalité scientifique médiévale face à l'occulte, l'attraction magnétique et l'horreur du vide (XIII^e-milieu du XV^e siècle)* (Paris 2013).

⁶ Voir par exemple les six blancs que distingue Michel Favriaud dans "Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche par la poésie contemporaine," *L'Information grammaticale* 102 (2004) 18–23; Carla Bozzolo, Dominique Coq, Denis Muzerelle, Ezio Ornato, "Noir et blanc. Premiers résultats d'une enquête sur la mise en page dans le livre médiéval," *La face cachée du livre médiéval. L'histoire du livre vue par Ezio Ornato ses amis et ses collègues* (Rome 1997) 473–508. On verra également avec profit l'étude de Paul Saenger, *Space Between Words: The Origins of Silent Reading* (Stanford 1997).

⁷ Ugo Dionne, *La voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque* (Paris 2008) 438–439.

⁸ Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet* (Paris 2009) 58.

l'écrit intervient en surplus et n'est pas forcément isolé des autres éléments de l'objet ou du bâtiment auquel il appartient.⁹ Ceci est particulièrement évident quand l'inscription pénètre dans le champ iconographique à l'époque romane. Si, à Conques, c'est un élément de la sculpture, la corniche, qui sert à la fois de cloison pour les images et de support linéaire pour l'écriture, dans les peintures réalisées vers 1100 dans la crypte de l'abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe, il en va autrement.¹⁰ On ne peut parler de vide autour des noms *Maximus*, *Savinianus* et *Ciprianus* dans les scènes de la passion des martyrs Savin et Cyprien réparties sur les parois nord et sud (fig. 3).¹¹ Même s'il y a du "blanc" ou plutôt de l'ocre jaune, c'est le fond même de l'image, lisse et unifié par l'enduit, abolissant tout repère et cadrage.¹² Dans les textes peints, c'est à partir du XIII^e siècle que l'on voit apparaître des points après des mots seuls, ou encore des cadres autour des noms, souvent pour les isoler d'un fond qui n'est plus neutre, mais étoilé, comme dans les peintures murales de l'Adoration des mages réalisées dans l'église de Sainte-Marie-aux-Anglais en Basse-Normandie, dans le premier quart du XIII^e siècle (fig. 4).¹³ Dans le domaine lapidaire, la question du remplissage apparaît au moment même où l'écriture commence à s'inscrire dans de vrais cadres moulurés, à la fin du XII^e siècle, et où l'inscription elle-même sert d'encadrement pour l'effigie du défunt sur les plates-tombes.¹⁴

⁹ Sur la définition de champ d'écriture, voir Ivan Di Stefano Manzella, *Mestiere di epigrafista. Guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo* (Rome 1987) 117–120; Armando Petrucci, *Jeux de lettres. Formes et usages de l'inscription en Italie XI^e-XX^e siècles* (Paris 1993) 10.

¹⁰ Les dispositifs d'écriture de l'ensemble de la crypte ont été très bien étudiés par Vincent Debais, dans *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800–1200)* (Paris 2017) 218–224.

¹¹ *CIFM* I-2, ed. Robert Favreau et Jean Michaud (Paris/Poitiers 1975) 107–109.

¹² La problématique est différente pour la sculpture car les blocs de pierre et les joints fournissent d'emblée des délimitations pour un champ d'écriture. L'enduit abolit tout cadrage; les repères doivent donc être trouvés ailleurs. Sur le rapport différent qu'entretiennent la peinture et la sculpture au fond, voir Bonne, *L'Art roman* (n. 2 above) 145. De façon plus générale, sur les questions de support et de surface, voir les réflexions de Jacques Fontanille, "Du support matériel au support formel," *L'écriture entre support et surface*, ed. Marc Arabyan, Isabelle Klock-Fontanille (Paris 2005) 183–200.

¹³ *CIFM* 22, ed. Robert Favreau et Jean Michaud (Paris 2002) 98–99. Les noms *Gaspar*, *Bautazar*, *Meclhion* et *Maria* sont extraits du fond étoilé par l'encadrement, sans doute réalisé après la peinture du nom lui-même. L'écriture est ici non seulement clôturée par ce cadre, mais de plus chaque nom s'achève sur un signe de ponctuation, un point médian.

¹⁴ Sur les questions d'encadrement, voir Estelle Ingrand-Varenne, "Inscriptions encadrées/encadrantes: de l'usage du cadre dans les inscriptions médiévales," *Apta compositio. Formes du texte latin au Moyen Âge et à la Renaissance*, ed. Christiane Deloince-Louette, Martine Furno, Valérie Méot-Bourquin (Genève 2017) 69–90.

Ainsi l'espace graphique et l'espace d'écriture se distinguent clairement, le premier étant, pour reprendre la distinction faite par Armando Petrucci, une aire quelconque, ouverte ou fermée, qui inclut des surfaces susceptibles de recevoir des inscriptions, tandis que l'autre est consciemment et artificiellement préparé pour l'apposition de l'écrit à l'intérieur d'une surface déterminée destinée à l'accueillir, et qui peut être la page d'un livre ou les dimensions d'une affiche ou l'emplacement d'une inscription. Ce sont les réglures, le cadre, les dispositifs (phylactère, banderole, livre etc.), les différents signes de monstration de l'appareillage de l'écrit qui créent un espace réservé par rapport à l'entourage, potentiellement inscriptible, et de ce fait participent aussi à la création du vide, du manque, lorsque l'attente n'est pas comblée, lorsqu'il n'y a pas adéquation totale entre programmation et réalisation.

L'inscription obituaire de Guillaume de Miramars (ou Miramas) mort en 1239, visible dans le cloître de Saint-Trophime d'Arles, occupe trois lignes et en laisse deux vides (fig. 5).¹⁵ La comparaison avec la quinzaine d'autres inscriptions des XII^e-XIII^e siècles du même cloître montre qu'elles sont presque toutes de contenu et de format assez semblable avec un cadre mouluré et des réglures pour cinq lignes. Or, des informations manquent concernant Guillaume, notamment le statut du défunt. Le texte, quoique complet, est donc plus court que les autres. L'inadéquation fait alors naître l'impression de vide. Si le cadre était réalisé en aval et non en amont, la question serait différente. La focalisation sur les éléments de remplissage ne doit pas laisser croire que le blanc est totalement éradiqué. Le vide ou l'espace vierge persiste et le choix de le remplir ou non relève toujours de la décision du peintre ou du sculpteur.

Évoquer les bouts de ligne, c'est aussi s'intéresser au processus de linéarisation. Une fois la surface délimitée, plusieurs procédés et ajustements sont nécessaires pour que le texte soit justifié à gauche et à droite (*ordinatio* très précise, variation des modules des lettres, resserrement, notamment par les abréviations et les jeux de lettres, dilatation de lettres etc.). L'ajout d'éléments de remplissage montre que les lignes ne sont plus pleines et qu'elles peuvent donc être inégales les unes par rapport aux autres. Face au blanc qui pourrait être laissé, l'ajout d'élément permet un *continuum* graphique à l'échelle de la ligne. En bouchant les trous et en mettant d'aplomb chaque ligne, recherchant

¹⁵ *CIFM* 14, ed. Robert Favreau, Jean Michaud et Bernadette Mora (Paris 1989) 69. Texte: *Anno D(omi)ni MCCXXXVIII VII idus novembris ob(iit) Vilelmus de Miramars. Orate pro eo.* Traduction: L'an du Seigneur 1239, le 7 des ides de novembre [7 novembre] mourut Guillaume de Miramars. Priez pour lui.

l'harmonisation entre l'espace graphique défini et le texte écrit, il assure sa rectitude.

Cette continuité graphique¹⁶ trouve un écho d'autant plus grand dans la documentation épigraphique où le blanc de séparation des mots a mis beaucoup de temps à s'introduire. Au moment où celui-ci pénètre dans l'écriture manuscrite, les inscriptions font clairement un autre choix sémiologique et adoptent un système d'interponctuation. Si quelques exemples mérovingiens et carolingiens montrent que la ponctuation intercalaire régulière entre les mots n'avait pas complètement disparu depuis l'Antiquité et que différentes pratiques écrites avaient cours en même temps, c'est entre le XI^e et la première moitié du XII^e siècle qu'a lieu la véritable phase d'essai de ces points intercalaires, avant de se répandre dans la seconde moitié du XII^e et au XIII^e siècle. Autrement dit presque en même temps, avec un petit décalage suivant les lieux, que la pratique de l'espace blanc dans l'écriture manuscrite.¹⁷ Dans les inscriptions, les séquences graphiques sont dès lors scandées par des points, trois points superposés à la verticale le plus souvent, ce qui a pour conséquence d'évacuer toutes les autres marques de ponctuation.¹⁸ Rappelons aussi que, dans l'écriture en capitales continue, il n'y a pas de hiérarchie entre les lettres, donc pas d'hyper-majuscule pour indiquer le début d'une phrase. Il faut attendre la minuscule gothique, et avec elle l'introduction de *littera notabilior*, pour que cette distinction soit marquée. Ainsi, l'espace vierge est petit à petit perçu comme vide, pensé comme à remplir, parce que c'est la continuité de la ligne qui prime.

DES FORMES EXOGENES, VARIEES, ET ORNEMENTALES

Quels sont les éléments employés pour combler l'espace vierge dans la documentation épigraphique et selon quelle chronologie? Il s'agit le plus souvent de signes non alphabétiques; aucun exemple de lettre annulée, biffée, ou exponctuée n'a été trouvé, alors que ces signes sont communs dans les manuscrits. Si certains éléments de ponctuation peuvent jouer ce rôle, il est surtout dévolu à des signes exogènes à l'écriture parce qu'ils relèvent d'autres catégories graphiques: les formes géométriques et figuratives. Le répertoire

¹⁶ Cette continuité graphique est évoquée par Pierre-Olivier Dittmar, "Les corps sans fins. Extensions animales et végétales dans les marges de la représentation (XIII^e-XIV^e siècle)," *Micrologus* 20 (2012) 25-42, at 38.

¹⁷ Saenger, *Space between words* (n. 6 above).

¹⁸ Estelle Ingrand-Varenne, "Trois petits points. L'interponctuation dans les inscriptions médiévales," *Ponctuer l'œuvre médiévale: des signes au sens*, ed. Valérie Fasseur, Cécile Rochelois (Genève 2016) 215-232.

géométrique, composé de traits droits ou ondulés,¹⁹ ou de formes plus élaborées telles que les rosaces, semble être le premier utilisé dans le domaine lapidaire, dès le XII^e siècle. Les deux distiques élégiaques léonins qui forment l'inscription de Guiran, mort en 1218 à Saint-Paul de Mausole à Saint-Rémy-de-Provence, s'achèvent ainsi sur deux rosaces (fig. 6).²⁰ La croix, quoique chargée de significations complexes sur lesquelles nous reviendrons, relève également de ces formes géométriques. Elle mérite une attention particulière, car elle occupe le terrain épigraphique depuis longtemps, mais au début des textes, particulièrement en milieu funéraire. Avec l'ajout en bout de ligne, certaines inscriptions, à l'instar de celle du chapelain de l'église d'Auvillar, près d'Agen, datant de 1187, se trouvent ainsi encadrées par deux croix.²¹

Le décor végétal est sans conteste le plus présent à partir du XIII^e siècle en fin de texte et surtout au XV^e siècle pour chaque bout de ligne: rinceaux de tiges végétales entrelacées, enroulées, feuilles, comme dans l'inscription de construction de chapelle en 1493 à Verruyes dans le Haut-Poitou (fig. 12), voire fleurs. On note une évolution du rinceau à la feuille seule, surtout d'acanthé. La présence du végétal en terrain épigraphique n'est pas si neuve. L'Antiquité affectionnait la feuille de lierre cordiforme appelée *hedera*, dont on trouve encore quelques prolongements dans l'épigraphie romaine au Moyen Âge.²² Qui plus est, les lettres pouvaient aussi être fleuries. Néanmoins, même si le rinceau est un élément constant du vocabulaire ornemental de l'Occident, avec une polyvalence sémiotique, il n'était pas rentré dans le champ d'écriture épigraphique jusqu'au XIII^e siècle, contrairement au livre où il prit d'abord place

¹⁹ Par exemple à la fin de la mention de construction par un frère hospitalier en 1291, aujourd'hui localisée au château de Plaincourault à Mérygnay (Indre): *CIFM* 25, ed. Vincent Debiais, Estelle Ingrand-Varenne (Paris 2014) 52–53.

²⁰ *CIFM* 14 (n. 15 above) 132–133. Texte: *Hanc cripta(m) fecit Guiranus et hic requiescit. Ce(n)tuplicata D(e)i premia de(n)tur ei. Annis ter senis Domini cum mille ducentis elapsis istum Fata tulere virum.* Traduction: Guiran fit faire cette crypte et il y repose. Que lui soient données au centuple les récompenses divines. L'an du Seigneur mil deux cents et trois fois six, les Parques emportèrent cet homme.

²¹ Inscription obituaire pour le chapelain R. Deslemos, Auvillar, 1187 (nouveau style). *CIFM* 8, ed. Robert Favreau, Jean Michaud, Bernadette Leplant (Paris 1982) 115–116. Texte: *K(alendi)s marcii incarnati Verbi anno MCLXXXVI obiit R(obertus) Deslemos, capellan(us) isti(us) eccl(esi)e.* Traduction: Aux calendes de mars [1^{er} mars], l'an du Verbe incarné 1186, mourut Robert Deslemos, chapelain de cette église.

²² Elle se trouvait surtout dans les inscriptions latines puis chrétiennes, très soignées, possédant un caractère religieux ou poétique. Elle tend à complètement disparaître à l'époque médiévale, même si on trouve des prolongements dans la documentation épigraphique romaine. Voir E. Otha Wingo, *Latin Punctuation in the Classical Age* (La Hague/Paris 1972) 122; Jean-Marie Lassère, *Manuel d'épigraphie romaine*, vol. 1 (Paris 2007) 56.

à l'initiale, avant d'en être chassé à l'époque gothique pour conquérir un nouveau champ d'action justement avec les saillies et terminaisons de lettres.²³

Quelques exemples de décor animal sont remarquables, car ils montrent l'étendue des possibilités que laisse cet espace vierge à combler. Le "bestiaire" épigraphique se limite à un seul animal: le dragon.²⁴ La plate-tombe de l'abbé Hugues de Faye mort en 1319 à l'abbaye de Nieul-sur-l'Autise, en Bas-Poitou, montre la transition entre végétal et animal puisqu'un rinceau s'y transforme en queue de dragon, comme en écho à l'animal sur lequel reposent les pieds de l'abbé (fig. 7).²⁵ Dans le bestiaire funéraire médiéval, le dragon est peu présent; les tombes montrent plus volontiers des chiens, des lions et quelques volatiles. Le dragon, classé parmi les monstres maléfiques, se trouvent à plusieurs reprises terrassé sous la crosse d'un abbé, ce qui peut renvoyer au monstre du Léviathan.²⁶ Cas plus anecdotique, une semelle a été gravée à la fin de l'inscription funéraire du frère Jacerme Deiremont (fin XIII^e–début XIV^e siècle), tel un attribut de la fonction de maître cordonnier qu'il exerçait à l'abbaye savoyarde de Hautecombe et qui est précisément rappelée sur la pierre à l'heure de sa mort: *Hic jacet frater Jacermus Deiremont magister sutor* (fig. 8).²⁷ Enfin, les baguettes décoratives observables dans les manuscrits ne se retrouvent pas dans les textes épigraphiques lapidaires, exception faite de l'inscription funéraire pour Renaud, ermite à Beaume-les-Messieurs dans le Jura, dans le

²³ Otto Pächt, *L'enluminure médiévale. Une introduction* (Paris 1997) 143–144. Sur le végétalisme, voir l'article de Jean-Claude Bonne, "Le végétalisme de l'art roman. Nature et sacralité," *Le monde végétal. Médecine, botanique, symbolique*, ed. Agostino Paravicini Bagliani (Florence 2009) 95–120, ainsi que Jean Givens, *Observation and Image-Making in Gothic Art* (Cambridge 2005), particulièrement le premier chapitre sur le naturalisme gothique, 5–36.

²⁴ Le dragon en bout de ligne ou comme élément de justification a été trouvé à trois reprises dans la documentation française, mais la liste n'est sans doute pas exhaustive: outre Nieul-sur-l'Autise, on le trouve dans l'inscription obituaire du chanoine Gautier, mort en 1280, peinte dans la cathédrale de Clermont-Ferrand: *CIFM* 18, ed. Robert Favreau, Jean Michaud, Bernadette Mora (Paris 1995) 184; dans l'inscription funéraire de Jacques Rainouard, datant de la fin du XIII^e siècle, conservée au Musée de Carpentras: dans ce cas le mot *amen* est étiré sur toute la dernière ligne et le dragon également végétalisé comble l'espace entre le M et le E: *CIFM* 13, ed. Robert Favreau, Jean Michaud, Bernadette Mora (Paris 1988) 149–150.

²⁵ Texte: *Hic jacet frater Hugo de Faya, abbas Niolencis, qui obiit prima die maii anno D(omi)ni 1319. Annima ejus requiescat in pace. Amen.* Traduction: Ci-gît frère Hugues de Faye, abbé de Nieul, qui mourut le premier mai de l'an du Seigneur 1319. Que son âme repose en paix. Amen.

²⁶ Voir Guillaume Grillon, *L'ultime message: étude des monuments funéraires de la Bourgogne ducale, XII^e–XVI^e siècles*, thèse de doctorat en Histoire médiévale sous la direction de Vincent Tabbagh, Université de Bourgogne (2011) 444–445.

²⁷ *CIFM* 17, ed. Robert Favreau, Jean Michaud, Bernadette Mora (Paris 1994) 150–151. Traduction: Ci-gît frère Jacerme Deiremont, maître cordonnier.

premier quart du XII^e siècle, mais la sculpture n'a pas été achevée.²⁸ De même, on ne trouve pas de saillie dans les marges, de rinceaux qui se développent pour former des cadres comme dans les livres enluminés.

La variété des formes admises, parfois au sein d'une même inscription,²⁹ même si elle tend à se réduire au végétal au XV^e siècle, montre que ce n'est ni la nature ni la forme de l'élément de remplissage qui a de l'importance, contrairement au signe de ponctuation, mais sa fonction même de remplissage. Ils chassent le vide graphique, mais sont eux-mêmes vides de sens. Cette variété prouve également la teneur ornementale des différentes formes, qui s'inscrivent dans le dispositif visuel global et pluri-sémiotique qu'est l'inscription (avec le cadre, les réglures, la ponctuation, les lettres etc.).

Le terrain épigraphique le plus fécond au XIII^e siècle est le texte peint, plus que le texte gravé, particulièrement les vitraux plus que les peintures murales. Les volutes végétales entourent les noms de personnage, ainsi en est-il des noms d'Anne et Joachim dans la verrière de la cathédrale Saint-Étienne de Bourges, peinte vers 1205–1214 pour représenter la parenté du Christ (fig. 9).³⁰ Deux raisons peuvent être données. La première est que le vitrail et la peinture murale servent aux arts de l'image et de l'ornementation, ce remplissage marque le raffinement. La deuxième est liée aux vitraux: sur ce type de support, ce ne sont pas les espaces blancs, mais les espaces noirs, non translucides qui sont pourchassés. Le verre de couleur devant recevoir une inscription était recouvert d'une légère couche de grisaille qui était ensuite grattée avec une pointe de bois ou à l'aiguille (technique d'enlèvement³¹) pour réaliser les lettres. Les espaces non-inscrits représentaient des zones d'opacité. Les décors étaient le moyen de laisser passer la lumière tout en resserrant le texte, ils étaient donc d'autant plus nécessaires.

Exogènes, variées et ornementales, telles sont bien les trois qualités que l'on peut reconnaître à ces formes occupant les bouts de lignes. Sans doute moins diverses que dans les manuscrits, elles sont en revanche beaucoup plus "exotiques" dans l'espace épigraphique, qui intègre peu d'éléments figurés ou

²⁸ *CIFM* 19, ed. Robert Favreau, Jean Michaud, Bernadette Mora (Paris 1997) 7–8.

²⁹ Tel est le cas dans la mention de travaux de réfection d'une église réalisés par Robaldus à Saint-Paul de Narbonne (Aude), datant de 1224 (*CIFM* 12, ed. Robert Favreau, Jean Michaud, Bernadette Mora, (Paris 1988) 53–54); ou encore dans la fondation de chapelle à Veules-les-Roses en Seine-Maritime en 1272 (*CIFM* 22, ed. Robert Favreau, Jean Michaud (Paris 2002) 359–360), où des formes ondulées alternent avec des fleurs, des rinceaux ou des fleurs de lys.

³⁰ *CIFM* 26, ed. Estelle Ingrand-Varenne (Paris 2016) 57–60.

³¹ Cette technique permet un travail de grande précision et de grand raffinement; elle était très utilisée dans l'ornementation et a été souvent comparée au travail de l'orfèvre.

ornementaux dans l'espace réservé à l'écriture, peut-être parce que c'est l'écriture elle-même qui est ornement. Intrusions exceptionnelles et spatialement réduites au Moyen Âge central, le phénomène s'amplifie et envahit tout le texte à la fin du Moyen Âge, au moment où l'espace épigraphique s'ouvre à d'autres types de signes: fleur de lys (en début de texte principalement), armoiries (mais non intégrées à la ligne proprement dite), manicule.

UNITES DE LANGUE ET DE DISCOURS

Nous avons jusqu'ici déconnecté les aspects graphiques des aspects linguistiques et sémantiques, or la fonction de remplissage des bouts de ligne se double d'une fonction de bornage, de clôture, si l'on ne regarde plus l'espace vierge comblé, mais ce qui le précède. Trois types d'unité sont ainsi mises en évidence: la macrostructure textuelle, le vers, le mot. Ces unités ne sont pas en concurrence les unes avec les autres, car elles touchent des échelles différentes.

Considérons d'abord le cas où le blanc et donc le remplissage n'interviennent qu'à la dernière ligne, les autres étant justifiées à droite et à gauche. Il apparaît plus précocement que le marquage à chaque ligne et perdure jusqu'au XV^e—début XVI^e siècle. La forme géométrique ou végétale joue alors le rôle de butoir et manifeste visuellement la fin du texte par un changement d'ordre sémiotique. Cette borne, par exemple sur la plaque funéraire de Mabille, fondatrice de l'abbaye de Fours-lès-Pujaut dans le Gard, morte en 1239³² (fig. 10) ou dans le cartouche de la tapisserie flamande de la Légende de la Sainte Croix réalisée au milieu du XV^e siècle,³³ a un effet rétroactif sur l'ensemble du texte dont il souligne l'unité. Cette unité est par ailleurs perceptible d'un seul coup d'œil grâce à la disposition choisie. Le décor en bout de ligne fait alors partie du "système démarcatif" du texte³⁴ et rejoint en ce sens le rôle des signes de ponctuation forts. Il peut se cumuler avec d'autres marqueurs de clôture présents à l'intérieur même du texte, tels que l'expression *Amen*, une formule finale

³² *CIFM* 13 (n. 23 above) 63–64: *Anno ab incarnatione Domini 1238 pridie nonas junii obiit domina Mabilla filia Petri de Albarono priorissa que constituit istud monasterium feria VI luna prima in ipsa die sol passus est eclipsim*. Traduction: L'an de l'incarnation du Seigneur 1239, la veille des nones de juin [4 juin] mourut dame Mabille, fille de Pierre d'Albaron, prieure, qui fonda ce monastère à la sixième férie, premier jour de la lune. Ce jour-là eut lieu une éclipse de soleil.

³³ Deux tapisseries de la Légende de la Sainte Croix (aujourd'hui au Museo de tapices de La Seo à Saragosse mais provenant des Pays-Bas méridionaux) illustrent le vol de la vraie Croix par le roi Perse Chosroès, sa défaite contre Héraclius sur le Danube et l'humble entrée à Jérusalem d'Héraclius, à pied et en chemise. Sur les quatre cartouches, trois sont terminés par un remplissage des bouts de ligne.

³⁴ Dionne, *La voie aux chapitres* (n. 7 above) 12.

comme *anima requiescat in pace*, un pentamètre final ou une descente rythmique.

Le deuxième type d'unité mis en valeur est le vers. On l'observe dès le XII^e siècle, dans des inscriptions poétiques dont les vers sont mis en ligne, bien que cette disposition du texte poétique ne soit pas le cas le plus fréquent aux XII^e–XIV^e siècles.³⁵ De manière plus générale, le vers a sans aucun doute joué un rôle important dans la création d'un *habitus*³⁶ d'absence de coupure et parallèlement d'une acclimatation au vide. Les fins de vers peuvent être suivies de rinceaux, mais aussi de points seuls. Dans l'inscription pour la réfection d'un pilier dans la crypte de Sainte-Eutrope à Saintes en 1477, le point n'a pas de valeur syntaxique, mais il souligne la frontière sonore que forme la pause terminale, la rime, et sert de justification de droite (fig. 11).³⁷ Christiane Marchello-Nizia avait déjà remarqué ce phénomène dans les œuvres littéraires des XII^e–XIII^e siècles de langue française.³⁸ Il apparaît tardivement dans les textes épigraphiques (XV^e siècle), car le point est enfin libéré de sa fonction d'interponctuation. N'étant plus entre les mots, il peut jouer un autre rôle.

Situés à la fin du texte ou à la fin du vers, les décors de bout de ligne peuvent s'arrimer aux signes de ponctuation. Dans les peintures murales de Conques (fig. 2), les mots sont séparés par un point médian et chaque vers est encadré par deux points (sauf le vers initial de la strophe qui a une lettrine rubriquée), qui servent de point d'ancrage, de tuteur, pour rester dans le domaine végétal, à partir duquel se développe le rinceau ou la feuille. Ainsi, la végétalité est à la fois en rupture complète dans l'ordre des signes, mais permet par cet ancrage dans la ponctuation une transition naturelle. Le signe de ponctuation devient alors le pivot de cette articulation sémiotique. Cette tendance, évidente dès le

³⁵ Contrairement d'ailleurs à ce que l'on observe dans les manuscrits en langue vulgaire, comme l'a démontré Geneviève Hasenohr, "Traductions et littérature en langue vulgaire," *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, ed. Henri-Jean Martin, Jean Vézin (Paris 1990) 235–237.

³⁶ Le terme d'*habitus*, issu de la sociologie, désigne l'ensemble de dispositions durables, acquises, des traits ou expériences incorporés et devenus réflexes. Cette notion joue un rôle majeur en linguistique, puisqu'elle symbolise la capacité acquise du locuteur et/ou du rédacteur à manier la langue avec spontanéité; elle est particulièrement efficiente, comme l'a montré Benoît Grévin par exemple, pour montrer comment l'éducation scolaire vise à transformer la maîtrise des langues référentielles (c'est-à-dire les langues de prestige, normée et grammatisée). Voir Benoît Grévin, *Par chemin des cieux. Essai sur le Moyen Âge du langage* (Paris 2012) 385–386.

³⁷ Texte gravé: Loys tres puissant roy regn(an)t / De p(ar) q(u)i je suis tout refait / L'eglise de ceans tenant / Jehan Grani que xvii / L'on disoit l'an mil cccc / Et lx accompli et fait / Au mois d'avril fuz en cet sens / Que me voies yci parfait.

³⁸ Christiane Marchello-Nizia, "Ponctuation et 'unités de lecture' dans les manuscrits médiévaux, ou: je ponctue, tu lis, il théorise," *Langue française* 40 (1978) 33–34n1.

XIII^e siècle, par exemple dans les peintures du symbole des évangélistes dans l'abside du baptistère Saint-Jean de Poitiers,³⁹ s'observe au moins un siècle plus tôt: la *positura* placée à la fin de l'inscription de consécration de l'autel des apôtres Simon et Jude, dans l'église Saint-Jean-de-Montierneuf à Poitiers en 1081, est étirée jusqu'au bout de la ligne.⁴⁰

La troisième unité est enfin celle du mot. Si l'espace s'est libéré à la fin de chaque ligne, c'est parce que le scribe privilégiait non plus la lettre et la ligne en tant que continuité, mais l'individualité des mots. Cette conscience forte à la fin du Moyen Âge se traduit par divers moyens graphiques tels que le blanc, l'adjonction de lettre muette qui aide à la lisibilité, les abréviations finales, ou encore des bizarreries visuelles de la langue française, x, y, z.⁴¹ Parmi ces moyens figure l'intégrité du mot qui n'est désormais plus coupé de manière irrégulière et écartelé entre deux lignes, sans signallement de cette coupure, comme c'était le cas dans le texte funéraire pour Mabilie préalablement cité (deux dernières lignes : P/ASSUS) (fig.10).⁴² Dans l'inscription de construction de chapelle en 1493 par Antoine Charron, à la commanderie Saint-Rémy de Verruyes, non seulement les unités lexicales sont évidentes, mais les unités syntaxico-sémantiques sont également mises en valeur à chaque ligne: la première donnant le complément de temps (l'an 1493), la deuxième le groupe nominal sujet (frère Antoine Charron), la troisième l'expansion du nom (commandeur de ceans) et la quatrième le verbe et son complément d'objet (fit faire cette chapelle) (fig. 12).

En privilégiant l'unité du mot, l'unité du texte est perdue, ce n'est plus un ruban d'écriture même s'il y a une continuité graphique. L'espace graphique est tout aussi plein, mais il est haché à chaque fin de ligne et séquencé, ce qui n'est pas sans impact sur la perception visuelle du texte et la lecture, car les bouts de

³⁹ *CIFM* I-1, ed. Robert Favreau, Jean Michaud (Poitiers 1974) 17; *CIFM Hors-série Poitiers*, ed. Robert Favreau (Paris 2017) 64.

⁴⁰ *CIFM* I-1 (n. 38 above) 85–86; *CIFM Hors-série Poitiers* (n. 38 above) 154–155.

⁴¹ Nina Catach, "Les signes graphiques du mot à travers l'histoire," *Langue française* 119 (1998) 10–23.

⁴² Le trait d'union entre deux parties d'un mot apparaît en Angleterre à la fin du x^e siècle et fut introduit sur le continent par les manuscrits d'Abbon de Fleury; son emploi ne se généralise qu'un siècle plus tard (voir Jean Vézin, "La ponctuation du VIII^e au XII^e siècle," *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, ed. Henri-Jean Martin, Jean Vézin (Paris 1990) 439–445, at 441; voir aussi Saenger, *Space between words* (n. 6 above) 65–67). Il est rarement employé dans les inscriptions; la tapisserie de Bayeux offre sans doute un des seuls exemples, qui plus est précoce, dans le mot *venit* à la 5^e scène montrant la traversée vers la côte normande sur deux nefs (*CIFM* 22 (n. 13 above) 33–44); on peut en voir un à la deuxième ligne d'une inscription funéraire de 1311 provenant du couvent des Franciscains de Valcabrière et conservée au Musée des Augustins de Toulouse (galerie lapidaire, n^o 74).

ligne même s'ils sont silencieux, créent du bruit. Néanmoins, comme l'écrit Ugo Dionne au sujet de la division romanesque, "c'est en s'offrant tout entière au regard, en affichant sans réserve l'appareil qui la signale et la désigne, qu'elle passe le plus souvent inaperçue."⁴³ Les bouts de ligne rejoignent en cela la discrétion des éléments de ponctuation.

Ces éléments de clôture sont à mettre en rapport avec d'autres marquages d'articulations qui se développent dans l'écriture manuscrite permettant un meilleur repérage visuel, comme le paragraphe. Cette dernière unité est d'ailleurs rare pour ne pas dire absente de la documentation épigraphique par rapport aux manuscrits. On ne trouve pas de pied-de-mouche, ces signes de paragraphe fréquemment utilisés à l'époque scolastique, sans doute parce que la plupart des textes sont trop brefs—même s'ils s'allongent au bas Moyen Âge—pour que plusieurs unités aient besoin d'être distinguées.⁴⁴ Il n'est pas nécessaire de se repérer dans le texte ou de créer des subdivisions.

OUVRIR L'ESPACE A D'AUTRES SIGNES NON ALPHABETIQUES

L'invasion du champ d'écriture épigraphique par ces signes autres que les alphagrammes et les ponctogrammes a sans doute facilité l'entrée en lice de nouveaux logogrammes au bas Moyen Âge, pour reprendre la taxinomie des unités de la langue écrite établie par Jacques Anis.⁴⁵ C'est sur deux symboles remplaçant des mots, sorte de corolaire du développement des bouts de lignes, que nous voudrions terminer cette étude.

Sur une bague en or du XV^e siècle conservée au Musée Dobrée de Nantes se lit l'inscription suivante: "A (cœur) loial, foi assurée."⁴⁶ Le mot 'cœur' n'est pas écrit, mais le symbole bilobé a été incisé à sa place. Le XV^e siècle voit ainsi

⁴³ Dionne, *La voie aux chapitres* (n. 7 above) 9.

⁴⁴ Sur la brièveté des inscriptions, voir: Estelle Ingrand-Varenne, "La brièveté des inscriptions médiévales: d'une contrainte à une esthétique," *Medievalia* 16 (2013) 213–234.

⁴⁵ Dans les travaux de Jacques Anis, ces catégories servent à décrire l'usage contemporain de la langue française; elles sont néanmoins tout à fait opérantes pour étudier l'écriture médiévale, car elle s'appuie sur l'unité du graphème, dont on peut distinguer trois classes: alphabétiques ou alphagrammes (signes alphabétiques utilisés comme lettres ou comme chiffres), ponctuo-typographiques ou topogrammes (marques typographiques ou de ponctuation; il s'agit de signes non autonomes s'appuyant sur les alphagrammes), logogrammatiques ou logogrammes (signes remplaçant une séquence d'alphagrammes sous une forme matérielle indécomposable; cette classe regroupe des graphèmes assez hétérogènes, ne pouvant être admis dans les deux catégories précédentes). Voir Jacques Anis, "Pour une graphématique autonome," *Langue française* 59 (1983) 31–44, et *L'écriture: théories et descriptions* (Bruxelles 1988) 77–86.

⁴⁶ P. de Lisle du Dreneuc, P. Soulard, G. Durville, *Catalogue du Musée archéologique de Nantes* (Nantes 1903) 120.

l'apparition d'un nouveau signe, ou plutôt l'utilisation d'un dessin déjà existant, un pictogramme, qui devient logogramme: le cœur, entendu ici comme le siège des sentiments, particulièrement de l'amour humain. Il ne s'agit pas d'une particularité épigraphique, puisqu'on trouve des exemples manuscrits de cet emploi. Dans le *Champion des dames* de Martin Le Franc, manuscrit composé vers la fin de l'année 1441 ou au début de 1442, en réponse à la deuxième partie du *Roman de la Rose* de Jean de Meung, nombreuses sont les occurrences de cœurs de couleur rouge au sein même du texte pour remplacer le terme lui-même. Pour manifester le pluriel, deux cœurs sont même dessinés côte à côte.⁴⁷

Comme l'avait déjà souligné Jacques Le Goff, du XIII^e au XV^e siècle, "l'idéologie du cœur s'épanouit et prolifère à la faveur d'un imaginaire qui confine parfois au délire."⁴⁸ L'allégorie du cœur inspire au roi René d'Anjou le *Livre du Cœur d'Amours Espris*, en 1467, puisque c'est ainsi qu'il nomme son héros.⁴⁹ La forme du cœur avec ces deux lobes devient aussi celle de manuscrits dit alors cordiformes, comme le chansonnier de Jean Montchenu en 1470.⁵⁰ Que l'on pense aussi à Jacques Cœur, grand argentier du Royaume de France sous Charles VII, dont les armoiries parlantes étaient composées de trois coquilles Saint-Jacques, pour son prénom, et de trois cœurs, pour son nom.⁵¹ Sa devise elle-même jouait sur les mots: "A vaillans cuers riens impossible." Le thème du "martyre du cœur" apparaît au dernier siècle du Moyen Âge, l'organe devenant alors le lieu privilégié de la souffrance. La sculpture est aussi touchée par ce phénomène, même s'il est plus présent dans la littérature et la peinture. Les Saints Sépulcres monumentaux—ici entendus dans le sens précis de la représentation du Christ étendu sur le tombeau, tel un gisant—qui se développent à la fin du Moyen Âge, particulièrement en région rhénane, ont la particularité de posséder une cavité située à l'endroit même du cœur du Crucifié, dont on se sert pour conserver les hosties.⁵² Ces quelques exemples et l'histoire

⁴⁷ Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 12476.

⁴⁸ Jacques Le Goff, Nicolas Truong, *Une histoire du corps au Moyen Âge* (Paris 2003) 173–174.

⁴⁹ Dans les images accompagnant le texte du roman, nombre de cœurs sont représentés: au fol. 122v^o de l'un d'eux (BnF, MS Français 24399, provenant de Provence et réalisé vers 1480–1485), la représentation visuelle montre Chère aimable et Courtoise manière en train de tendre un filet pour attraper les cœurs volants.

⁵⁰ BnF, MS Rothschild 2973.

⁵¹ D'azur à la fasce d'or, chargées de trois coquilles de sable accompagnées de trois cœurs de gueules.

⁵² Isabelle Raviolo, "L'étincelle de l'âme et la cavité à l'endroit du cœur du Christ dans les Saints Sépulcres monumentaux," *Revue des sciences religieuses* 88/1 (2014), <http://rsr.revues.org/1127>. Voir les deux ouvrages qui ont servi de fondation à cet article: Sylvie

de ce symbole permettent de comprendre dans quel contexte mental, culturel et artistique ce pictogramme a pu devenir logogramme.⁵³

Que s'est-il passé sur le plan graphique? Le mode idéographique existait déjà à travers les abréviations, par exemple les trois possibilités d'écrire le mot 'et' (l'esperluette qui est une ancienne ligature carolingienne,⁵⁴ la note tironnienne qui a une forme de 7,⁵⁵ et le Z barré), mais leur fonctionnement était différent. Dans le cas de l'emploi du cœur, il ne s'agit pas d'un mot-outil usuel, type de mots qui donnent lieu à certains signes d'abréviation. De plus, ce n'est pas une question d'abrégement en vue d'un gain d'espace ou du temps; le symbole est employé car il a plus de poids que le mot. La réduction qu'il propose est une concentration plus forte et sans doute avec un impact visuel important pour le regardeur. Il faut enfin noter qu'il apparaît dans les textes en langue vernaculaire.

Le seul autre signe qui, dans le domaine épigraphique, a la même capacité de passer de pictogramme à logogramme est la croix. Ainsi, à peu près à la même époque, à la fin du XIV^e siècle, le plat inférieur d'une reliure commandée par Jean de Berry pour un manuscrit du chapitre de Saint-Pierre-le-Puellier de Poitiers datant du XII^e siècle⁵⁶ montre l'emploi du signe graphique de la croix pour le mot: "S(ainte) Loubete, qui aporta la vraye (croix) a s(aint) Pere Puelier."⁵⁷ Comme nous l'avons vu, la croix est un signe déjà employé et aux significations multiples qui peuvent différer d'un type de document à un autre,⁵⁸ la valeur de ponctuation ou le marquage de début de texte n'évacue pas

Aballea, *Les saints sépulcres monumentaux du Rhin supérieur et de la Souabe* (Strasbourg 2003); Maurice Beck, *Le Cœur du Christ dans la mystique rhénane: une page d'histoire et d'iconographie* (Sélestat 1978). Sur le phénomène plus général des répliques du Saint-Sépulcre sur la longue durée, voir la synthèse de Justin E.A. Kroesen, *The Sepulchrum Domini through the Ages: Its Form and Function* (Leuven/Paris/Sterling 2000).

⁵³ Pour une histoire complète, voir l'ouvrage récent de Marilyn Yalom, *The Amorous Heart. An Unconventional History of Love* (New York 2018) particulièrement les chapitres 5, 6 et 8.

⁵⁴ Jean-Gérard Lapacherie, "L'esperluète généralisée. De l'idéogramme dans l'écriture du français," *Le Débat* 62 (1990) 67-74; Gérard Blanchard, "Nœuds & esperluettes," *Communication et langages* 92 (1992) 85-101.

⁵⁵ Denis Muzerelle, "Aperçu sommaire (et perspectives nouvelles) sur les notes tironniennes," *Écriture abrégées (notes, notules, messages, codes...) L'abréviation entre pratiques spontanées, codifications, modernité et histoire*, ed. Nelly Andrieux-Reix, Sonia Branca-Rosoff, Christian Puech (Paris 2004) 191-210.

⁵⁶ Poitiers, Médiathèque François-Mitterrand, MS 425 (105).

⁵⁷ Robert Favreau, "La reliure du livre de Saint-Pierre-le-Puellier," *Le supplice et la gloire. La croix en Poitou* (Paris/Poitiers 2000) 119-120. Traduction: Sainte Loubette, qui apporta la vraie Croix à Saint-Pierre-le-Puellier. *CIFM Hors-série Poitiers* (n. 38 above) 116-117.

⁵⁸ Sur ses différents sens en contexte diplomatique, voir Peter Rück ed., *Graphische Symbole in mittelalterlichen Urkunden. Beiträge zur diplomatischen Semiotik* (Sigmaringen 1996).

forcément sa capacité d'invocation.⁵⁹ De plus, elle peut intervenir à l'intérieur d'un texte poétique pour isoler les vers, mais aussi à l'intérieur d'une phrase comme à l'intérieur d'un mot: deux croix entourent le mot *virtus* placé au milieu de la phrase gravée sur une des voussures internes du portail occidental de l'ancienne église priorale de Saint-Pompain dans le Bas-Poitou,⁶⁰ tandis que sur le fer à hosties du XIV^e ou XV^e siècle conservé à Nieul en Charente, une croix sépare les lettres du nom du Christ et de Jésus: +X+P+S+I+H+S+.⁶¹ Son emploi en tant que logogramme est beaucoup plus rare, mais l'atmosphère scripturale environnante, très ouverte à la variété et la diversification des types de signes, comme en témoignent les bouts de lignes et le cœur, a certainement favorisé son emploi. En outre, dans le cas de la reliure offerte par Jean de Berry, ce signe renvoie au contexte iconographique environnant, à la croix que sainte Loubette tient entre les mains, juste à côté de l'inscription, et à celle du plat supérieur, puisqu'une crucifixion y est représentée avec le commanditaire agenouillé au bas. On observe ainsi un jeu de relation entre ces trois croix d'échelles très différentes, mais se référant toutes à la croix du Christ.⁶²

Un exemple précoce d'un tel logogramme se trouve gravé, dans les dernières années du X^e siècle, dans une inscription se trouvant aujourd'hui sur le mur extérieur du déambulatoire de l'église Saint-Hilaire-le-Grand à Poitiers. Le texte se développe sur six lignes: *Gunter[ius] repet(it) / sign(u)m [crucis] ecceq(ue) quis hic / Hugo meus / grammas / nepos compo/suit istas.*⁶³ Les deux premières lignes sont en caractères plus petits que les autres et l'écriture est ramassée grâce à des abréviations et des jeux de lettres (conjonction, entrelacement, enclavement).⁶⁴ À l'intérieur du mot *signum*, après la première syllabe, se trouve

⁵⁹ Voir l'analyse que propose Benoît-Michel Tock de la fonction des signes graphiques dans: Benoît-Michel Tock, *Scribes, souscripteurs et témoins dans les actes privés en France (VII^e-début XII^e siècle)* (Turnhout 2005) 151 et 187-189.

⁶⁰ *CIFM* I-3, ed. Robert Favreau, Jean Michaud (Poitiers 1977) 167-168. Texte: *Gilglemmu[s] fecit hoc + Virtus + mutrit superbiam*. Traduction: Guillaume a fait ceci. La Vertu meurtrit la Superbe.

⁶¹ Sur ce fer à hosties, voir Xavier Barbier de Montault, "Les fers à hosties de l'arrondissement de Confolens," *Bulletin de la Société archéologique et historique de Charente* V (1895), 177-231, 195-196.

⁶² L'inscription de sainte Loubette vient non seulement identifier la sainte, mais aussi commémorer l'événement pour lequel elle est connue. Servante boiteuse de sainte Hélène au IV^e siècle, elle aurait apporté à Poitiers une relique de la vraie Croix, selon une tradition très locale et légendaire.

⁶³ *CIFM* I-1 (n. 38 above) 61-64; *CIFM Hors-série Poitiers* (n. 38 above) 116-117.

⁶⁴ Sur le mécanisme et le développement des jeux de lettres: Estelle Ingrand-Varenne, "L'écriture en jeu et enjeux d'écriture dans la pratique épigraphique française," *Homo Ludens, Homo Loquens. Le Jeu et la Parole au Moyen Âge*, ed. María Pilar Suárez (Madrid 2013) 345-

dessinée une croix avec des empattements, dans laquelle une partie sert de lettre G. Il semble bien qu'il faille développer le mot *crucis*, et écrire *signum crucis*, car ainsi le texte est formé de deux hexamètres: *Gunterius repetit signum crucis ecceque quis hic/ Hugo meus grammas nepos composuit istas*.⁶⁵ Le sens du texte reste opaque et a fait l'objet de nombreuses hypothèses, mais il est probable que Gunterius demande que son épitaphe soit signée, puisqu'à l'époque les signatures étaient représentées dans les chartes par une croix, si l'on suit la proposition de Robert Favreau.

Cet excursus à travers le champ des symboles montre que seuls deux d'entre eux ont eu la capacité de pénétrer l'univers de la lettre et devenir logogrammes dans la documentation épigraphique: la croix et le cœur, le symbole divin et le symbole humain par excellence, pourrait-on dire. On ne trouve pas de rebus dans les inscriptions, par exemple pour donner le nom d'une personne, alors que ceux-ci se développent dans d'autres sources.⁶⁶ La logique d'un rebus est d'ailleurs différente car, même s'il transforme l'écrit en image, il relève peut-être davantage de l'énigme, suivant sa complexité. Les logogrammes, tout comme les bouts de lignes ou encore les signes de ponctuation, montrent à l'évidence que l'espace d'écriture n'est plus le terrain de jeu réservé aux signes alphabétiques. Le remplacement progressif des chiffres romains, utilisant les notations alphabétiques de type capitales, par les chiffres dits arabes, et l'utilisation combinée des chiffres et des lettres pour donner une date par exemple, participent du même phénomène. Ils témoignent aussi de l'importance du pôle visuel et spatial de l'écriture (pas seulement épigraphique, puisque ces signes se trouvent dans la culture écrite au sens large) et des propriétés iconiques inhérentes à celle-ci.

CONCLUSION

Croix, rosaces, tiges, feuilles, fleurs, dragons, tous ces éléments font intrusion dans l'espace d'écriture, qui n'est plus uniquement celui de la lettre ou des

360; Carlo Tedeschi, "Histoire et préhistoire des 'jeux de lettres,'" *In-Scriptio* (2017) <http://in-scriptio.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=196>.

⁶⁵ Traduction: Gunterius réclame un signe de croix et voici qui il est; Hugues mon neveu a composé ces lettres.

⁶⁶ Béatrice Fraenkel, "Rebus-Signatures," *Sign and Design: Script as Image in a Cross-Cultural Perspective (300–1600 CE)*, ed. Brigitte Miriam Bedos-Rezak, Jeffrey Hamburger (Washington DC 2016) 71–84; Claire-Akiko Brisset, Florence Dumora, Marianne Simon-Oikawa ed., *Rébus d'ici et d'ailleurs: écriture, image, signe* (Paris 2018).

signes de ponctuation, à un moment d'effervescence sémiotique et de réflexion sur les unités textuelles et leurs articulations visuelles.⁶⁷

La nature sémiologique de ces éléments en bout de ligne est complexe. Signes de segmentation mais aussi, paradoxalement, signes de continuité, leur but est d'assurer l'équilibre et la stabilité de la ligne, de permettre la jointure dans un champ d'écriture délimité, alors que les unités lexicales, textuelles et prosodiques sont de plus en plus individuées graphiquement. Signes de ponctuation ou, plus exactement, en prolongement et renfort de ceux-ci, ils marquent la clôture, tout en lui ajoutant une dimension esthétique. Signes de matérialité, parce qu'ils renvoient à l'espace bi- voire tridimensionnel du support, leur emploi et leur chronologie diffèrent d'un matériau à l'autre (la pierre des tombes, le verre des vitraux, l'enduit des murs, le métal précieux des objets liturgiques, le tissu des tapisseries) et relèvent d'artisans, de techniques et de traditions graphiques différentes.

L'observation des bouts de ligne du XII^e au XV^e siècle met en évidence les mutations que connaît l'économie graphique des inscriptions au cours de ces siècles. Cette économie graphique doit être pensée comme une mobilisation, une articulation, une circulation, traversée par différentes dynamiques et établissant une complicité dans la relation entre les signes. Elle n'est pas autonome et a partie liée avec l'économie linguistique et avec l'économie technique ou gestuelle, ainsi qu'avec l'économie de l'image le cas échéant. Elle n'est surtout jamais systématique car chaque inscription est unique. L'élargissement progressif du matériau graphique dont disposent les inscriptions au cours des siècles,⁶⁸ marqué par l'hétérogénéité et une forte teneur ornementale, ne doit pas pour autant faire oublier l'articulation de ces nouvelles formes avec les mots, le sens, la langue, le langage. Elles s'inscrivent pleinement dans le dispositif global et pluri-sémiotique qu'est le texte épigraphique, ou encore dans la "grammatologie de l'espace inscrit" pour reprendre une expression d'Anne-Marie Christin.⁶⁹

⁶⁷ Elena Llamas Pombo, "La construction visuelle de la parole dans le livre médiéval," *Diogenes* 196 (2001) 40–52.

⁶⁸ Pour une vision d'ensemble du matériau graphique des inscriptions, voir: Estelle Ingrand-Varenne, *Langues de bois, de pierre et de verre. Latin et français dans les inscriptions médiévales* (Paris 2017) 199–212.

⁶⁹ Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique* (Paris 1995) 13, il s'agit du titre donné à la première partie de son ouvrage et qui traite des signes, supports et systèmes. Le terme de grammatologie a été inventé par Gelb, assyriologue et historien des écritures des années 1950, et fut popularisé par l'ouvrage de Jacques Derrida de 1967. Il est ré-analysé par Isabelle Klock-Fontanille, "Repenser l'écriture. Pour une grammatologie intégrationnelle," *Actes Sémiotiques* 119 (2016) <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5623>.

Les mutations de la gestion de l'espace d'écriture a-t-elle des rapports directs avec l'emploi d'une langue ou d'une autre? Pour le dire autrement, passé le constat de la concomitance des changements évoqués en toile de fond dès l'introduction, les langues vernaculaires (d'oïl et d'oc dans la documentation étudiée) déploient-elles différemment du latin le matériau graphique qu'elles ont en commun? Faut-il voir une relation entre le choix d'une langue et la mobilisation des signes? Peut-être, mais celle-ci est fort difficile à déterminer, à cause de la complexité des enjeux et de l'unicité de chaque inscription, et elle n'est pas de l'ordre du simple corollaire. Une étude de quelques cas épigraphiques a montré que, dans des contextes de bilinguisme, il n'y avait pas de modification de traitement graphique (forme de lettres, ponctuation, mise en page),⁷⁰ mais la question reste ouverte. La même interrogation peut être formulée sur les liens entre l'ajout de ces signes et les changements dans la hiérarchie des écritures, l'esthétique de la minuscule gothique ou encore les graffitis.⁷¹ De telles études restent encore à mener, prenant appui sur une échelle plus vaste permettant de déceler l'émergence de vraies tendances, dépassant le caractère local de tel ou tel phénomène.

Si les remplissages des fins de lignes disparaissent à la Renaissance avec le retour au texte centré ainsi qu'un espace et un alphabet capital désormais calculés selon des proportions géométriques plus ou moins dérivées des modèles antiques, ces signes de clôture ne sont toutefois pas sans quelque descendance: le cul-de-lampe, motif ornemental figurant en fin de chapitre, la feuille aldine sont les héritiers de ces éléments, le trait que l'on tire à la suite de la somme sur les chèques aujourd'hui en est peut-être un autre vestige.

⁷⁰ Estelle Ingrand-Varenne, "The Use of Vernacular and its Graphic and Material Shape in the Epigraphic Discourse: Three Case Studies of Western France," *Ruling the script: formal aspects of medieval written communication*, ed. Sébastien Barret, Dominique Stutzmann, Georg Vogeler (Turnhout 2016) 357-377. Le reproche que nous pourrions faire à notre propre étude avec le recul est le fait que ces contextes bilingues ont peut-être entraîné un lissage et une harmonisation des pratiques graphiques.

⁷¹ L'étude des graffitis peine par l'absence de corpus, mais l'examen des graffitis carcéraux du château de Selles à Cambrai, au bas Moyen Âge et dans les premiers siècles de l'époque moderne, montre qu'aucun comblement des bouts de ligne n'a été gravé. Voir Clément Dussart, *Les graffiti de la période médiévale et de la première modernité. L'exemple du château de Selles à Cambrai*, thèse de l'École nationale des chartes (2019).



FIG. 1. Le blanc sous les pieds des damnés au tympan de l'église abbatiale de Conques (Aveyron). Détail. Cliché: Estelle Ingrand-Varenne.



FIG. 2. Strophe XII de la Chanson de sainte Foy, peinte sur la façade de la sacristie, à l'intérieur de l'église abbatiale de Conques (Aveyron). Cliché: Estelle Ingrand-Varenne.



FIG. 3. Peintures murales de la passion des saints Savin et Cyprien (3^e comparution et condamnation au supplice de la roue et des lions) dans la crypte de l'église abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe (Vienne). Cliché: Jean-Pierre Brouard, CIFM/CESCM.



FIG. 4. Peintures murales de l'Adoration des mages réalisées dans l'église de Sainte-Marie-aux-Anglais (Calvados). Cliché: Jean Michaud, CIFM/CESCM.



FIG. 5. Inscription obituaire de Guillaume de Miramars dans le cloître de Saint-Trophime d'Arles (Bouches-du-Rhône). Cliché: Jean Michaud, CIFM/CESCM.



FIG. 6. Inscription funéraire pour Guiran dans le cloître de Saint-Paul de Mausole à Saint-Rémy-de-Provence (Bouches-du-Rhône). Cliché: Jean Michaud, CIFM/CESCM.



FIG. 7. Plate-tombe de l'abbé Hugues de Faye à l'abbaye de Nieul-sur-l'Autise (Vendée), détail. Cliché: Jean-Pierre Brouard, CIFM/CESCM.



FIG. 8. Inscription funéraire du frère Jacerne Deiremont, maître cordonnier à l'abbaye de Hautecombe (Savoie). Cliché: Jean Michaud, CIFM/CESCM.

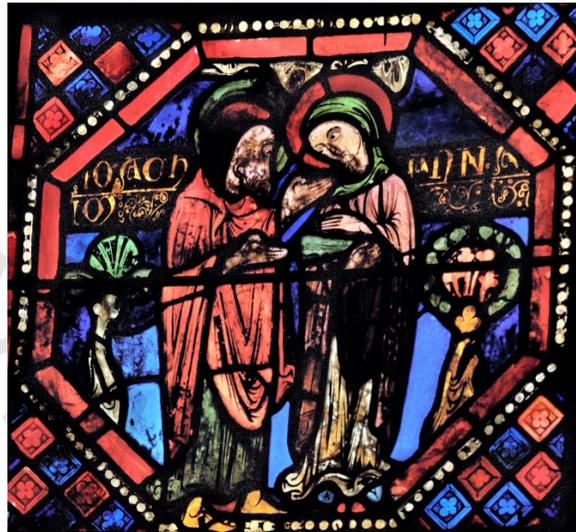


FIG. 9. Vitrail de saint Jean l'Évangéliste (*Corpus vitrearum* baie 22, 2^e registre, Anne et Joachim) à la cathédrale Saint-Étienne de Bourges (Cher). Cliché: Vincent Debais, CIFM/CESCM.



FIG. 10. Inscription funéraire de Mabille, fondatrice de l'abbaye de Fours-lès-Pujaut (Gard), morte en 1239. Cliché: Jean Michaud, CIFM/CESCM.



FIG. 11 : Inscription pour la réfection d'un pilier dans la crypte de Sainte-Eutrope à Saintes (Charente-Maritime). Cliché: Thierry Grégor CESC.M.

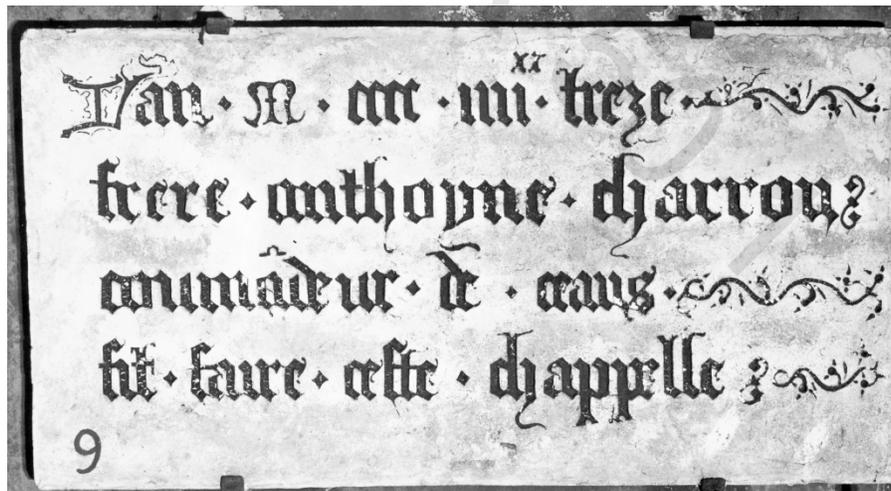


FIG. 12. Inscription de construction de chapelle dans la commanderie de Saint-Rémy de Verruyes (Deux-Sèvres). Cliché: Jean Michaud, CIFM/CESC.M.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

- Corpus des inscriptions de la France médiévale* I-1, édité par Robert Favreau et Jean Michaud. Poitiers 1974.
- Corpus des inscriptions de la France médiévale* I-2, édité par Robert Favreau et Jean Michaud. Paris/Poitiers 1975.
- Corpus des inscriptions de la France médiévale* I-3, édité par Robert Favreau, Jean Michaud. Poitiers 1977.
- Corpus des inscriptions de la France médiévale* 8, édité par Robert Favreau, Jean Michaud, et Bernadette Leplant. Paris 1982.
- Corpus des inscriptions de la France médiévale* 9, édité par Robert Favreau, Jean Michaud, et Bernadette Leplant. Paris 1984.
- Corpus des inscriptions de la France médiévale* 12, édité par Robert Favreau, Jean Michaud, et Bernadette Mora. Paris 1988.
- Corpus des inscriptions de la France médiévale* 13, édité par Robert Favreau, Jean Michaud, et Bernadette Mora. Paris 1988.
- Corpus des inscriptions de la France médiévale* 14, édité par Robert Favreau, Jean Michaud, et Bernadette Mora. Paris 1989.
- Corpus des inscriptions de la France médiévale* 17, édité par Robert Favreau, Jean Michaud, et Bernadette Mora. Paris 1994.
- Corpus des inscriptions de la France médiévale* 18, édité par Robert Favreau, Jean Michaud, et Bernadette Mora. Paris 1995.
- Corpus des inscriptions de la France médiévale* 19, édité par Robert Favreau, Jean Michaud, et Bernadette Mora. Paris 1997.
- Corpus des inscriptions de la France médiévale* 22, édité par Robert Favreau et Jean Michaud. Paris 2002.
- Corpus des inscriptions de la France médiévale* 25, édité par Vincent Debiais et Estelle Ingrand-Varenne. Paris 2014.
- Corpus des inscriptions de la France médiévale* 26, édité par Estelle Ingrand-Varenne. Paris 2016.
- Corpus des inscriptions de la France médiévale* 27, édité par Estelle Ingrand-Varenne. Paris à paraître.
- Corpus des inscriptions de la France médiévale Hors-série Poitiers*, édité par Robert Favreau. Paris 2017.
- Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 12476.
BnF, MS Français 24399.

BnF, MS Rothschild 2973.
Poitiers, Médiathèque François-Mitterrand, MS 425 (105).

ETUDES

- Aballea, Sylvie. *Les saints sépulcres monumentaux du Rhin supérieur et de la Souabe*. Strasbourg 2003.
- Anis, Jacques. *L'écriture: théories et descriptions*. Bruxelles 1988.
- . “Pour une graphématique autonome.” *Langue française* 59 (1983) 31–44.
- Barbier de Montault, Xavier. “Les fers à hosties de l’arrondissement de Confolens.” *Bulletin de la Société archéologique et historique de Charente* 5 (1895) 177–231, 195–196.
- Beck, Maurice. *Le Cœur du Christ dans la mystique rhénane: une page d’histoire et d’iconographie*. Sélestat 1978.
- Biard, Joël, et Sabine Rommevaux, ed. *La nature et le vide dans la physique médiévale. Études dédiées à Edward Grant*. Turnhout 2012.
- Blanchard, Gérard. “Nœuds & esperluettes.” *Communication et langages* 92 (1992) 85–101.
- Bonne, Jean-Claude. *L’Art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*. Paris 1984.
- . “Le végétalisme de l’art roman. Nature et sacralité.” *Le monde végétal. Médecine, botanique, symbolique*, édité par Agostino Paravicini Bagliani, 95–120. Florence 2009.
- Bourgain, Pascale. “Qu’est-ce qu’un vers au Moyen Âge?” *Bibliothèque de l’École des chartes* 147 (1989) 231–282.
- Bozzolo, Carla, Dominique Coq, Denis Muzerelle, et Ezio Ornato. “Noir et blanc. Premiers résultats d’une enquête sur la mise en page dans le livre médiéval.” *La face cachée du livre médiéval. L’histoire du livre vue par Ezio Ornato ses amis et ses collègues* (Rome 1997) 473–508.
- Brisset, Claire-Akiko, Florence Dumora, et Marianne Simon-Oikawa, ed. *Rébus d’ici et d’ailleurs: Écriture, image, signe*. Paris 2018.
- Catach, Nina. “Les signes graphiques du mot à travers l’histoire.” *Langue française* 119 (1998) 10–23.
- Christin, Anne-Marie. *L’image écrite ou la déraison graphique*. Paris 1995.
- . *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l’alphabet*. Paris 2009.

- Debiais, Vincent. *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800–1200)*. Paris 2017.
- Dionne, Ugo. *La voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*. Paris 2008.
- Di Stefano Manzella, Ivan. *Mestiere di epigrafista. Guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo*. Rome 1987.
- Dittmar, Pierre-Olivier. “Les corps sans fins. Extensions animales et végétales dans les marges de la représentation (XIII^e-XIV^e siècle).” *Micrologus* 20 (2012) 25–42.
- Dussart, Clément. *Les graffiti de la période médiévale et de la première modernité. L'exemple du château de Selles à Cambrai*. Thèse de l'École nationale des chartes 2019.
- Favreau, Robert. “La reliure du livre de Saint-Pierre-le-Puellier.” *Le supplice et la gloire. La croix en Poitou*, 119–120. Paris/Poitiers 2000.
- Favriaud, Michel. “Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche par la poésie contemporaine.” *L'Information grammaticale* 102 (2004) 18–23.
- Fontanille, Jacques. “Du support matériel au support formel.” *L'écriture entre support et surface*, édité par Marc Arabyan et Isabelle Klock-Fontanille, 183–200. Paris 2005.
- Fraenkel, Béatrice. “Rebus-Signatures.” *Sign and Design: Script as Image in a Cross-Cultural Perspective (300–1600 CE)*, édité par Brigitte Miriam Bedos-Rezak et Jeffrey Hamburger, 71–84. Washington DC 2016.
- Gertsman, Elina. “Phantoms of Emptiness: The Space of the Imaginary in Late Medieval Art.” *Art History* 41 (2018) 801–837.
- Givens, Jean. *Observation and Image-Making in Gothic Art*. Cambridge 2005.
- Grévin, Benoît. *Parchemin des cieux. Essai sur le Moyen Âge du langage*. Paris 2012.
- Grillon, Guillaume. *L'ultime message: Étude des monuments funéraires de la Bourgogne ducal, XII^e-XVI^e siècles*. Thèse de doctorat en Histoire médiévale sous la direction de Vincent Tabbagh, Université de Bourgogne 2011.
- Hasenohr, Geneviève. “Traductions et littérature en langue vulgaire.” *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, édité par Henri-Jean Martin, Jean Vézin, 235–237. Paris 1990.
- Ingrand-Varenne, Estelle. “La brièveté des inscriptions médiévales: d'une contrainte à une esthétique.” *Medievalia* 16 (2013) 213–234.

- . “L’écriture en jeu et enjeux d’écriture dans la pratique épigraphique française.” *Homo Ludens, Homo Loquens. Le Jeu et la Parole au Moyen Âge*, édité par María Pilar Suárez, 345–360. Madrid 2013.
- . “Inscriptions encadrées/encadrantes: de l’usage du cadre dans les inscriptions médiévales.” *Apta compositio. Formes du texte latin au Moyen Âge et à la Renaissance*, édité par Christiane Deloince-Louette, Martine Furno, et Valérie Méot-Bourquin, 69–90. Genève 2017.
- . *Langues de bois, de pierre et de verre. Latin et français dans les inscriptions médiévales*. Paris 2017.
- . “Trois petits points. L’interponctuation dans les inscriptions médiévales.” *Ponctuer l’œuvre médiévale: des signes au sens*, édité par Valérie Fasseur et Cécile Rochelois, 215–232. Genève 2016.
- . “The Use of Vernacular and Its Graphic and Material Shape in the Epigraphic Discourse: Three Case Studies of Western France.” *Ruling the Script: Formal Aspects of Medieval Written Communication*, édité par Sébastien Barret, Dominique Stutzmann, et Georg Vogeler, 357–377. Turnhout 2016.
- Klock-Fontanille, Isabelle. “Repenser l’écriture. Pour une grammatologie intégrationnelle.” *Actes Sémiotiques* 119 (2016) <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5623>.
- Kroesen, Justin E. A. *The Sepulchrum Domini through the Ages: Its Form and Function*. Leuven 2000.
- Lapacherie, Jean-Gérard. “L’esperluète généralisée. De l’idéogramme dans l’écriture du français.” *Le Débat* 62 (1990) 67–74.
- Lassère, Jean-Marie. *Manuel d’épigraphie romaine*. Paris 2007.
- Le Goff, Jacques, et Nicolas Truong. *Une histoire du corps au Moyen Âge*. Paris 2003.
- Lisle du Dreneuc, P. de, P. Soulard, et G. Durville. *Catalogue du Musée archéologique de Nantes*. Nantes 1903.
- Llamas Pombo, Elena. “La construction visuelle de la parole dans le livre médiéval.” *Diogène* 196 (2001) 40–52.
- Marchello-Nizia, Christiane. “Ponctuation et ‘unités de lecture’ dans les manuscrits médiévaux, ou: je punctue, tu lis, il théorise.” *Langue française* 40 (1978) 32–44.
- Martin, Henri-Jean. *Histoire et pouvoirs de l’écrit*. Paris 1988.
- Muzerelle, Denis. “Aperçu sommaire (et perspectives nouvelles) sur les notes tironniennes.” *Écriture abrégées (notes, notules, messages, codes...)* *L’abréviation entre pratiques spontanées, codifications, modernité et*

- histoire*, édité par Nelly Andrieux-Reix, Sonia Branca-Rosoff, et Christian Puech, 191–210. Paris 2004.
- Pächt, Otto. *L'enluminure médiévale. Une introduction*. Paris 1997.
- Petrucchi, Armando. *Jeux de lettres. Formes et usages de l'inscription en Italie XI^e-XX^e siècles*. Paris 1993.
- Piccat, Marco. "Une autre Chanson occitane? La légende de sainte Foy représentée en peinture murale dans l'abbatiale de Conques." *Revue du Rouergue* 87 (2006) 309–326.
- Pocetti, Paolo. "La réflexion autour de la ponctuation dans l'Antiquité gréco-latine." *Langue française* 172 (2011) 19–35.
- Raviolo, Isabelle. "L'étincelle de l'âme et la cavité à l'endroit du cœur du Christ dans les Saints Sépulchres monumentaux." *Revue des sciences religieuses* 88/1 (2014) <http://rsr.revues.org/1127>.
- Rück, Peter, ed. *Graphische Symbole in mittelalterlichen Urkunden. Beiträge zur diplomatischen Semiotik*. Sigmaringen 1996.
- Saenger, Paul. *Space Between Words: The Origins of Silent Reading*. Stanford 1997.
- Tedeschi, Carlo. "Histoire et préhistoire des 'jeux de lettres.'" *In-Scriptio* (2017) <http://in-scriptio.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=196>.
- Thibout, Marc. "La légende de sainte Foy peinte sur le mur de la sacristie au transept de l'église de Conques." *Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*, vol. 2, 1367–1370. Poitiers 1966.
- Tock, Benoît-Michel. *Scribes, souscripteurs et témoins dans les actes privés en France (VII^e-début XI^e siècle)*. Turnhout 2005.
- Vézin, Jean. "La ponctuation du VIII^e au XII^e siècle." *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, édité par Henri-Jean Martin et Jean Vézin, 439–445. Paris 1990.
- Weill-Parot, Nicolas. *Points aveugles de la nature. La rationalité scientifique médiévale face à l'occulte, l'attraction magnétique et l'horreur du vide (XIII^e-milieu du XV^e siècle)*. Paris 2013.
- Wingo, E. Otha. *Latin Punctuation in the Classical Age*. La Hague/Paris 1972.
- Yalom, Marilyn. *The Amorous Heart: An Unconventional History of Love*. New York 2018.
- Zali, Anne, ed. *L'Aventure des écritures. La page*. Paris 1999.