



HAL
open science

AU-DELÀ DES APPARENCES.

Vincent Debiais

► **To cite this version:**

Vincent Debiais. AU-DELÀ DES APPARENCES. : TEXTES POÉTIQUES ET IMAGES DANS LA SCULPTURE ROMANE DE BOURGOGNE. 2023. halshs-04310735

HAL Id: halshs-04310735

<https://shs.hal.science/halshs-04310735>

Submitted on 27 Nov 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

OpenEdition Search

TOUT OPENEDITION



VOL. 4/2022 - CONSULTER LES ARTICLES EN LIGNE

AU-DELÀ DES APPARENCES. TEXTES POÉTIQUES ET IMAGES DANS LA SCULPTURE ROMANE DE BOURGOGNE

27/10/2023 | VINCENT DEBIAIS | UN COMMENTAIRE

Résumé

L'écriture dans l'image médiévale est omniprésente, qu'il s'agisse d'œuvres monumentales ou du monde manuscrit. Généralement très courts, ces textes ont été traditionnellement interprétés comme les moyens d'une identification ou d'un commentaire des personnages et des scènes. Un examen attentif de la documentation montre en réalité que la plupart de ces textes ne cherchent en rien à résoudre l'image, son opacité, son ambiguïté ou sa polysémie – il y aurait là une contradiction avec les procédés créatifs à l'œuvre dans la culture visuelle du Moyen Âge. La forme poétique, l'élaboration de la syntaxe et la richesse du lexique de nombre de ces textes témoignent plutôt d'une volonté de dépasser par l'écriture ce que l'on voit dans l'image, et d'offrir ainsi aux constructions visuelles un sens augmenté. C'est en particulier le cas aux xi^e-xii^e siècles, au moment l'usage de la versification se généralise pour les textes tracés au cœur de l'image. Par l'écriture, l'art du Moyen Âge propose ainsi un nouveau chemin de signification par lequel on accède au sens de la forme peinte ou sculptée, mais aussi à la diversité de ses implications poétiques, théologiques ou liturgiques. Conformément à la théologie de l'image chrétienne, les relations texte/image font jaillir à la surface du matériau le contenu de la représentation et invitent le regardeur à pénétrer le sens de l'image. Dans cette communication qui prendra pour objet d'étude les inscriptions monumentales tracées dans la sculpture romane de Bourgogne, nous essaierons d'envisager la diversité formelle et fonctionnelle de ces textes conçus pour conduire la saisie de l'art au-delà des apparences.

Summary : Writing is everywhere in medieval images, whether in monumental works of art or in manuscripts. This type of inscriptions is most of the time very short and has traditionally been interpreted as a means of identifying or commenting on figures and scenes. A close examination of this documentation however shows that most of these texts make no attempt to solve or simplify images, their opacity, ambiguity, or polysemy – that would be a contradiction with the creative processes at work in medieval visual culture. Instead, the poetic form, elaborate syntaxis and rich lexicon of many of these texts testify to a desire to use writing to go beyond what we see in the image, and thus offer visual elaboration for an enhanced meaning. This was particularly the case for the 11th and 12th centuries, when verse inscriptions became the norm for texts written in the heart of images. Through writing, medieval art offers a new path to meaning, providing access not only to the meaning of the painted or sculpted form, but also to the diversity of its poetic, theological or liturgical implications. In tune with the theology of the Christian image, text/image relationships bring the content of the representation to the surface of the material, inviting the beholder to penetrate the meaning of the visual. In this paper, which takes as its object of study the monumental inscriptions in Romanesque sculpture of Burgundy, we attempt to consider the formal and functional diversity of these texts designed to understand art beyond its forms.

Affirmer qu'il existe des relations texte/image dans les pratiques culturelles du Moyen Âge occidental, c'est en l'état actuel des recherches enfoncer une porte ouverte, constater une réalité documentaire et se rendre à l'évidence des conditions de la production médiévale des œuvres visuelles¹. En employant le terme générique « relation », on n'explique rien cependant de la nature de ce rapport et on évite de pointer la diversité des formes d'interaction entre le texte et l'image. De fait, cette relation est souvent réduite à la notion de « source » qui établit le contenu du texte en origine de l'image, soit un réservoir de motifs et de structures qui passent par traduction visuelle dans la miniature, la

sculpture ou la peinture. Et l'on ne peut ignorer le nombre important de ces images médiévales qui mettent en scène un personnage ou un récit d'abord présent sous forme textuelle, à commencer par les Écritures, et pour lesquelles on peut effectivement remonter à la source de l'image par un cheminement linéaire d'équivalence et de redite. D'autres formules en revanche préfèrent puiser dans un ensemble de textes et de motifs des sujets recomposés par l'image sans que l'on puisse identifier précisément la source de la composition, ou au contraire choisir pour source de l'image une autre image². Pour d'autres productions encore, c'est l'image qui se trouve à l'origine d'un texte qui la décrit ou la commente. Les cas de figure sont donc nombreux et défient la linéarité d'une relation source-illustration ; il convient dès lors d'envisager un fonctionnement complexe, beaucoup plus en prise avec les relations médiévales entre motifs, qui placent les textes et les images dans un même réseau de significations au sein duquel les motifs, les thèmes, les sujets et les narrations circulent sans hiérarchie et sans direction, façonnant à chaque nouveau rebond dans le texte ou dans l'image une petite parcelle de la culture médiévale.



Fig. 1 : Clef de voûte de l'Agneau. Cluny, Musée Ochier © CESC/M/CIFM

Cette approche à la fois totale et lâche des relations texte/image au Moyen Âge permet également de revenir au degré zéro de ce rapport en envisageant d'abord les conditions matérielles d'existence des deux médias³. Si l'on ne pose plus la « source » comme clé de lecture exclusive, on peut revenir à des considérations simples mais essentielles concernant les moyens de la conjonction de l'écriture et de la figure par exemple, sans pour autant se départir de réflexions quant au sens et aux effets de cette conjonction. Prenons un exemple avec la clé de voûte monumentale du musée Ochier datée du deuxième quart du XII^e siècle et qui se trouvait autrefois dans le narthex de l'abbatiale de Cluny (fig. 1)⁴. Cette très belle pièce sculptée forme un médaillon contenant un agneau portant la croix. Sur la bordure du médaillon, on a mis en place un texte épigraphique qui entretient une relation avec

l'image puisqu'il enchâsse la figure de l'agneau dans un bandeau alphabétique. L'inscription publiée par le *Corpus des inscriptions de la France médiévale* compose le texte suivant : *In celo magnus hic parvus sculpor ut agnus* (« Grand dans le ciel, me voici ici sculpté petit comme un agneau »)⁵. Le texte latin forme un hexamètre léonin et, malgré la brièveté du vers, reflète la richesse des relations texte/image. Il propose d'abord une déclaration du statut d'image de la clé de voûte – l'agneau est petit dans la sculpture – et affirme dans le même temps le décalage entre le prototype de l'image (l'agneau dans les cieux) et sa matérialisation dans la clé de voûte. L'inscription évoque l'image tout en la dépassant. Elle engage une lecture de la sculpture en écart, un écart entre la toute-puissance céleste de Dieu et la fragilité de son incarnation et de son sacrifice dans la figure de l'agneau. Dans cette figure simple et dans son dépassement par l'inscription se nouent les enjeux de l'écriture épigraphique au Moyen Âge dès lors qu'elle se trouve au contact de l'image. Il ne s'agit pas de redire ce que montre la sculpture mais d'indiquer au contraire le moyen de lire au-delà des formes. Pour la clé de voûte de Cluny, cette invitation a recours à la poésie et suggère ce déplacement avec élégance par le jeu des rimes et la densité sémantique du vers, mais le texte était sans doute difficilement lisible quand il était exposé dans le narthex de l'église abbatiale. Dans tous les cas, l'écriture dans sa conjonction avec l'image dit plus ou dit autre chose que l'image.

C'est à ce phénomène essentiel des cultures visuelles et écrites du Moyen Âge que ce court texte est consacré. Le champ est large et interroge bien des aspects de la fabrique et de la réception de l'art médiéval ; c'est la raison pour laquelle les relations texte/image ont fait l'objet d'une importante production bibliographique depuis le milieu des années 1990. Plutôt que de résumer ces recherches nombreuses, le texte ici présenté propose de se limiter à cette tension entre l'évidence et le dépassement que suggère la clé de voûte de Cluny. Pour cela, et pour ne pas se noyer dans un océan d'œuvres mêlant écriture et image, il joue la carte régionale en se concentrant sur quelques exemples bourguignons produits à l'époque romane, des exemples bien connus pour la plupart et dont l'étude s'appuie sur les travaux réalisés sur la sculpture de Bourgogne, des travaux qui ont parfois pris en compte les inscriptions mais qui les ont aussi parfois ignorées. On procèdera ici en trois temps menant de l'évidence des textes les plus courts au rôle de l'écriture dans la création de la narration en images, avant de terminer par la notion d'émergence et ce que doit la création aux inscriptions poétiques.

Évidence

Le premier élément à relever est l'omniprésence de ces interactions entre l'écriture et l'image dans la sculpture bourguignonne. Il suffit d'ouvrir n'importe quel catalogue ou répertoire pour apercevoir sur les planches la présence de l'écriture sur la pierre. Je prends l'exemple des volumes de la collection *Zodiaque* consacré, entre autres, à la *Bourgogne romane* dans lequel les inscriptions sont particulièrement sensibles en raison du traitement photographique particulier, de l'amplification des volumes et de la qualité de la composition de l'ouvrage⁶. Cluny, Autun, Vézelay, Tournus, Mâcon ; ces hauts-lieux de l'art roman sont également des sites fondamentaux pour l'épigraphie médiévale, et la présence de l'écriture dans la pierre de ces églises est tout à fait sensible⁷. On aurait tort cependant de faire de cette présence une particularité régionale. En réalité, la coprésence du texte et de l'image au sein d'un même paradigme visuel (un chapiteau, un médaillon, une scène peinte, un sceau, une enluminure manuscrite) est un trait définitoire de la culture visuelle du Moyen Âge, qui mêle à l'envi les signes al-

phabétiques et les signes iconiques dès lors que l'intention esthétique le requiert⁸. Les liens entre écriture et image sont évidents dans leur réalité documentaire ; on trouve de l'écriture partout dans l'image, en Occident comme en Orient, à tel point qu'on finit par ne plus la voir et ne plus la lire, et qu'on évite ainsi de s'interroger sur ce que l'écriture fait à l'image et inversement. On confond l'omniprésence de ce lien avec le systématisme. On trouve certes de très nombreux exemples de cette co-présence, en Bourgogne comme ailleurs, mais cela ne veut pas dire que toutes les images sont complétées par une inscription. Le Moyen Âge n'a élaboré aucune norme à ce sujet, et il faut donc voir dans chacune de ces rencontres un choix, une décision plastique et technique qui cherche à produire un sens particulier de l'objet inscrit.



Fig. 2 : Identification dans la scène de la Transfiguration. Charliu, ancien prieuré Saint-Fortunat, portail © CESCO/CIFM

Cette tendance à ne plus lire les textes vient du fait que bien des inscriptions dans la sculpture sont constituées de nom isolé et qui semblent redire par l'écrit ce que montre déjà l'image. L'arcature supérieure du tympan de la Cène à Charliu, déployant la scène de la Transfiguration, daté du deuxième quart du XII^e siècle, témoigne de cet usage sans surprise de l'écriture dans l'image (fig. 2)⁹. Tous les personnages sculptés sur le demi-cercle sont identifiés par une inscription nominale très simple tracée au plus près de la figure. La sculpture est abîmée dans la partie supérieure du portail et l'identification des figures du Christ et de Moïse est problématique, mais l'on peut déduire après l'examen des autres personnages que des attributs permettaient de les distinguer et d'ainsi reconnaître dans une scène mêlant la figure du Christ, des apôtres, Moïse et un personnage prophétique tendant une banderole la scène de la Transfiguration. Il serait tentant de voir alors dans les inscriptions une forme de redondance et donc la mise en œuvre superflue de l'écriture. Or, ce serait là appliquer notre vision contemporaine de la redondance et notre goût pour l'économie de la désignation, deux phénomènes tout à fait incongrus pour le Moyen Âge. Il n'y a pas volonté ici de dire l'évidence de l'identité des personnages mais plutôt de faire de l'écriture du nom un attribut supplémentaire de la figure. C'est en particulier le cas pour le nom des saints. Plusieurs traités de la fin de l'époque carolingienne, rédigés principalement dans le nord de l'empire, affirment ainsi que parmi les éléments qui définissent le

saint et qui peuvent éventuellement être considérés comme une relique se trouvent l'ombre, la voix et le nom¹⁰. Il n'y a donc pas redondance au tympan de Charlieu, mais la volonté de sculpter dans la pierre *tous* les éléments qui font de la figure qui elle est, de garantir la complétude de son image.

Nous avons ainsi tendance à ne pas voir ces textes simples – qui forment la très grande majorité des inscriptions dans l'image médiévale – dès lors qu'ils ne nous paraissent pas utiles pour identifier des personnages parfaitement reconnaissables par ailleurs. Ils seraient superflus indépendamment du traitement épigraphique dont ils ont bénéficié, des éventuelles difficultés techniques de leur gravure et plus généralement de l'intention d'écriture. On attribue ainsi, par inertie, aux artistes médiévaux une capacité à l'inutile dès lors que nous n'avons plus besoin de leur explication épigraphique face à une image évidente. En revanche, on attribue au même geste qui consiste à donner en écriture ce que la sculpture donne en image une soudaine utilité quand l'évidence disparaît – en tout cas pour notre regard depuis le contemporain. L'identification du Léviathan sculpté sur un relief des environs de 1100 de Saint-Philibert de Tournus¹¹ par une courte inscription nominale devient « utile » parce qu'elle spécifie la forme très générique de la créature représentée qu'à première vue on aurait du mal à identifier plus précisément que comme un monstre (fig. 3). L'écriture permet de passer du général au particulier, de la catégorie à l'individu, dans un processus de spécification très bien documentée dans la pensée médiévale et qui accorde au nom propre la capacité du singulier¹². Malgré la simplicité apparente de l'inscription, cette mise en œuvre épigraphique traduit matériellement une conception fine du pouvoir de la nomination et des limites de la forme à dire le particulier. Indépendamment de la concision du texte se joue une intention créative tout à fait originale qui cherche non pas à constater l'évidence, mais à la générer par la double action de l'image et de l'écriture. Cette coprésence est une déclaration : ce qui apparaît est ce qui est nommé, et n'est *que* cela. De nombreux chapiteaux de la Madeleine de Vézelay témoignent de cet usage en limitant les inscriptions à l'exposition des noms des personnages représentés qu'il s'agisse de saints, d'archanges, d'évangélistes...¹³. La position de ces chapiteaux dans l'abbatiale et la hauteur des colonnes empêchent dans la plupart des cas de lire les inscriptions depuis le sol de l'église. Cela confirme que ces inscriptions échappent à une quelconque utilité pour le spectateur des images de Vézelay – et on peut sans doute étendre ce principe à la plupart des images inscrites au Moyen Âge. Il y aurait en effet aucun intérêt à envisager un échec programmé de la communication épigraphique. Si les inscriptions servent à quelque chose, il faut donc envisager qu'elles agissent en amont de leur réception et qu'elles servent à la conception de l'image plutôt qu'à sa réception par le spectateur médiéval ou l'historien de l'art contemporain.



Fig. 3 : Relief du Leviathan. Tournus, abbatale Saint-Philibert © CESCO/CIFM

C'est l'étymologie d'*évidence* : apparaître complètement au dehors. Avec la mise en place d'un nom auprès d'une figure, l'inscription, aussi simple soit-elle, fait surgir tout ce que la sculpture cherche à mettre en forme. L'écriture produit ainsi une opération de révélation, elle déchire le voile de la forme pour rendre évident le contenu de l'image. C'est ce qu'il se passait déjà avec l'agneau de Cluny. C'est ce qui explique également la gravure de texte simple pour des personnages parfaitement reconnaissables par ailleurs, ou encore la répétition d'un même nom pour un personnage représenté à plusieurs reprises dans une même scène. Toujours à Vézelay, le personnage de Tobie est identifié deux fois sur un chapiteau de la tribune, à chacune de ses occurrences en image (fig. 4)¹⁴. Dans le chapiteau des tentations de saint Benoît, le diable, sculpté pourtant sans ambiguïté formelle, est cependant nommé deux fois par l'inscription *diabolus* sur la face est¹⁵. Sur le chapiteau de Daniel dans la fosse aux lions, on a complété le nom du personnage d'un complément de lieu permettant l'évidence de la scène : *Daniel in lacu leonum*¹⁶. Cette simple mention qui s'apparente aussi bien à l'identification d'un type iconographique qu'au titre du chapiteau permet de placer le personnage en relation avec les autres figures sur le chapiteau et relier l'homme et à l'animal dans une même action plutôt que les séparer en faisant des lions un élément de l'ornement de la corbeille, par exemple – ce genre de fonctionnement englobant par l'écriture est très fréquent sur les chapiteaux du cloître de Moissac qui nomme les choses et les hommes dès lors qu'ils sont acteurs et donc sujets de l'image (fig. 5)¹⁷.



Fig. 4 : Chapiteau de Tobie. Vézelay, église abbatiale de la Madeleine © CESC/CIFM



Fig. 5 : Chapiteau de l'Annonciation. Moissac, cloître de l'abbaye Saint-Pierre © CESCO/CIFM

Il ne faut sans doute pas considérer ces inscriptions comme des textes d'identification à l'attention d'un lecteur potentiel qui trouverait dans l'écriture le moyen de pallier les limites de l'image à signifier. Cela supposerait en effet que de telles limites existent pour le Moyen Âge, que le lecteur est plus à même d'accéder au sens de l'écriture qu'au sens de l'image, enfin que l'écriture est plus accessible matériellement que l'image. Peut-être convient-il davantage de voir dans ce recours à l'écriture brève un moyen de l'artiste pour produire une image évidente, indépendamment de la lecture du texte. Il n'y a donc pas d'identification mais d'institution de l'image par l'écriture, ce qui permet de dépasser une correspondance exacte entre ce que l'on voit et ce que l'on lit dans la sculpture romane.

Narration

Toutes les inscriptions médiévales en lien avec l'image ne possèdent pas la brièveté du nom seul, et bien des textes sont en réalité plus élaborés sur le plan syntaxique. Ils sont l'occasion de dépasser l'évidence et d'introduire dans la fixité de l'image une dimension narrative, ou bien en livrant à l'écriture la description de l'action, ou bien en faisant entrer dans la sculpture la voix des personnages ou le son de leurs actions. C'est ce que l'on peut voir sur le chapiteau des disciplines d'Emmaüs, daté de la fin du XI^e siècle, dans le sanctuaire de la cathédrale de Chalon-sur-Saône. Commençons par décrire l'objet. Sur la face principale, le Christ prend un repas avec deux disciples et bénit le pain conformément au récit de l'évangile de Luc¹⁸. Dans la fixité de l'image sculptée sur la corbeille et dans les

gestes du Christ, la face principale suspend la narration en un instant précis et montre ainsi une action. Le chapiteau de Chalon porte également une inscription épigraphique gravée sur les trois faces exposées : *Apparens binis post pascham Dominus peregrinis, in medio residens dedit his panem benedicens. Visibus amborum excedit* (« Apparaissant aux deux pèlerins après Pâques, le Seigneur assis entre eux leur donna le pain en le bénissant. Il échappe à leur regard »)¹⁹. La gravure du texte a tiré parti des trois faces du chapiteau, mais elle a pris soin de conjointre – matériellement, visuellement et sémantiquement – le cœur du texte décrivant le geste de bénédiction et la mise en image de ce point central du récit (fig. 6). Sur les deux autres faces exposées, on lit la partie du texte relative à l'apparition puis à la disparition du Christ quand ces deux scènes ne sont pas représentées sur le chapiteau. Seul le texte les évoque, les contient pour inscrire la scène de la face principale dans une succession d'événements narratifs tout en les retenant dans la pierre ; comme si l'inscription faisait émerger là à la surface du chapiteau ce que le motif du damier – très original – sculpté sur les faces latérales retient dans la corbeille. Tout se passe de sorte que la relation entre l'écriture et l'image signale un changement de régime dans la visibilité de l'action. Sur les faces latérales, la disjonction entre le texte et la sculpture met en image les phénomènes d'apparition et de disparition, qui par définition résistent à la traduction littérale de l'image (fig. 7). Sur la face principale en revanche, et dans la mise en concordance du vu et du lu, il s'agit de mettre en scène le principe de révélation et de la reconnaissance, celui-là même qui est en jeu dans le récit de l'Évangile – d'où l'insistance textuelle et visuelle sur le geste de la bénédiction.



Fig. 6 : Chapiteau des disciples d'Emmaüs, face principale. Chalon-sur-Saône, cathédrale, sanctuaire, pilier séparant le chœur du bas-côté nord © CESCO/CIFM



Fig. 7 : Chapiteau des disciples d'Emmaüs, face latérale. Chalons-sur-Saône, cathédrale, sanctuaire, pilier séparant le chœur du bas-côté nord
© CESC/CIFM

Comme pour la clé de voûte de Cluny, l'inscription de Chalons-sur-Saône recourt à une forme métrique pour dire le récit et accentuer son aspect essentiel. Elle se compose ainsi de deux hexamètres léonins riches dont le dernier mot, *benedicens*, se situe à l'extrémité de la face sud ; le texte tracé sur la face est, *visibus amborum excedit*, forme le premier hémistiche d'un autre vers, hexamètre ou pentamètre, mais aucune trace supplémentaire ne permet de l'établir. On pourrait même envisager que la suspension de l'écriture en cours de vers, au milieu du récit, cherche à traduire dans la poésie la disparition du Seigneur à la suite du repas. Ce n'est qu'une hypothèse, mais la capacité de la poésie à suggérer le récit dans la fixité de la sculpture, et de façon plus générale pour mettre en relation les différents éléments sculptés, est une constante en Bourgogne comme ailleurs dans l'art médiéval. L'historiographie a depuis longtemps pointé le recours fréquent au vers pour les textes en lien avec l'image et fait de l'utilisation du *titulus* l'une des manifestations les plus courantes de la relation texte/image²⁰. Par *titulus*, il faut entendre un court texte composé d'un ou deux vers généralement proposant une lecture de l'image centrée ou bien sur sa description, ou bien sur son exégèse, mettant en mots le contenu et le sens de la composition. On peut prendre, pour exemple, les deux vers tracés au tympan et au linteau de l'ancien monastère Saint-Sauveur, aujourd'hui conservés au musée de la Porte du Croux, à Nevers (fig. 8). L'ensemble sculpté est daté de la deuxième moitié du XII^e siècle. Au tympan, la sculpture montre la scène de la remise des clés par le Christ à saint Pierre entouré des apôtres ; dans la partie supérieure de l'image, on lit : *Visibus humanis monstratur mistica clavis* (« La clé mystique est montrée aux regards humains »). Sur le linteau, au-dessus de la porte d'entrée donc, une

nouvelle inscription donne le texte suivant : *Porta poli pateat huc euntibus intus et extra* (« Que la porte du ciel s'ouvre pour ceux qui entrent en ce lieu, et qui en sortent »)²¹. Deux hexamètres ici, le premier à rime riche pour donner le sens de l'image et du lieu. On constate parfaitement ici le fonctionnement du *titulus* qui emprunte certains éléments à ce que l'on voit matériellement dans la sculpture et son contexte d'une part, et qui tire le sens des objets vers leur interprétation en ajoutant à l'évidence l'invisible de la glose d'autre part. On sent, dans l'exemple de Nevers, une volonté d'élaboration exégétique – il s'agit pour l'écriture de montrer ce que l'image contient. Mais les ambitions de ce type d'inscriptions sont très diverses. Dans le *titulus* gravé au-dessus du chapiteau, daté du premier quart du XII^e siècle, présentant le combat de l'ange et du démon à l'entrée de la cathédrale Saint-Vincent de Mâcon, on lit aujourd'hui avec beaucoup de difficulté l'inscription : *Demonius cognatur intraere vetatur. Angelus obstat ei predictus ense* (« Le démon se prépare à entrer ; il en est empêché. L'ange muni d'une épée, lui fait obstacle »)²². Tout à fait narrative, l'inscription traduit graphiquement cette narration dans le chapiteau dont la composition contrainte réduit l'effet récit de l'image. En effet, les deux figures mentionnées dans le texte, l'ange et le démon, ne sont pas sculptées sur les mêmes faces et ne présentent donc pas de relation visuelle. C'est le *titulus* qui, en inscrivant la tension de la scène dans le chapiteau, prend en charge ce récit et crée un lien de syntaxe entre des éléments isolés. La disposition et le contenu du *titulus* permet de lier les deux faces du chapiteau et d'introduire une relation de cause/conséquence dans l'image.



Fig. 8 : Tympan et linteau de l'ancien monastère Saint-Sauveur. Nevers, musée de la Porte du Croix © CESC/CIFM

L'écriture poétique du *titulus* permet d'injecter du rythme dans l'image, de créer des relations avant/après entre les figures, ou encore de renvoyer à un état révolu de l'image, désormais absent de la peinture ou de la sculpture. On pourrait prendre, pour exemple paradigmatique d'un tel renvoi à l'histoire absente de l'image, la célèbre clé de voûte de l'*ecclesia* de Vézelay. Comme c'était le cas à Cluny, les sculpteurs ont ici fait le choix d'une disposition circulaire du texte, gravé sur le médaillon

contenant la figure féminine tenant dans sa main gauche une petite église et un étendard dans sa main droite (fig. 9). L'inscription donne le texte suivant : *Sum modo fumosa sed ero post hec speciosa* (« Je suis maintenant enfumée, mais après cela je serai d'une grande beauté »)²³. *Titulus* ô combien paradoxal puisqu'il apparaît tout à fait en décalage avec le contenu de l'image, splendide, triomphante, monumentale, éternelle – en un mot, *speciosa*. Le présent de *sum modo fumosa* paraît révolu dans l'image du médaillon, et le futur de *ero* semble déjà accompli dans la sculpture, que ce soit dans la figure féminine ou dans la maquette de l'église. Le *titulus* permet ainsi de faire entrer de l'histoire dans la sculpture et d'indiquer ce qui ne s'y trouve pas ou plus.



Fig. 9 : Clé de voûte de l'église de l'eccllesia. Vézelay, musée lapidaire (prov. : église, pilier entre la nef et le bas-côté sud) © CESC/CIFM

C'est avec cet objectif que l'écriture fait entrer dans la scène peinte ou sculptée la parole, la voix, le son des dialogues ou des événements. Le bandeau extérieur de la mandorle du Christ d'Autun porte une inscription métrique, deux hexamètres très connus, qui proclame (fig. 10) : *Omnia dispono solus meritosque corono. Quos scelus exercet me iudice pena coercet* (« Moi seul dispose de tout et couronne les mérites. Quant au péché, en tant que juge, je le châtie et le réprime »)²⁴. La construction du premier vers déplace le texte de l'extérieur de l'image au cœur de la figure en plaçant les mots sur les lèvres entr'ouvertes du Christ. Dans le second vers, c'est l'incise *me iudice* qui fait de la phrase une même déclaration prononcée par le trônant. Dans cette voix qui s'échappe de la pierre grâce à l'écriture épigraphique se tient une affirmation de nature théologique quant au rôle du Christ dans le Jugement dernier. Parce qu'il se manifeste en image et en parole, ce rôle est doté d'une actualité pal-

pable, audible et invite à prendre très au sérieux les scènes de jugement sculptées au tympan d'Autun. Le « je » et le présent de la mandorle sont de l'ordre du maintenant et du toujours tandis que les autres inscriptions séparant les registres sont au futur de l'annonce et dans l'incertitude de la prophétie. Le choix de *tituli* pour cette déclaration est d'une efficacité poétique redoutable : l'accumulation des verbes d'action, leurs relations narratives, les échos sonores dans les rimes, l'association à la césure de *solus* et de *me* sont autant de tours prosodiques permettant à la voix d'acquérir une intensité d'évocation remarquable. Cette voix qui est propulsée par la mandorle au-delà de l'image, c'est bien celle du Christ Juge, présent en toutes lettres dans la sculpture d'Autun. En toutes lettres, mais pas forcément en signes visuels. L'écriture prend alors en charge la manifestation de ce qui reste dissimulé dans les formes de l'image.

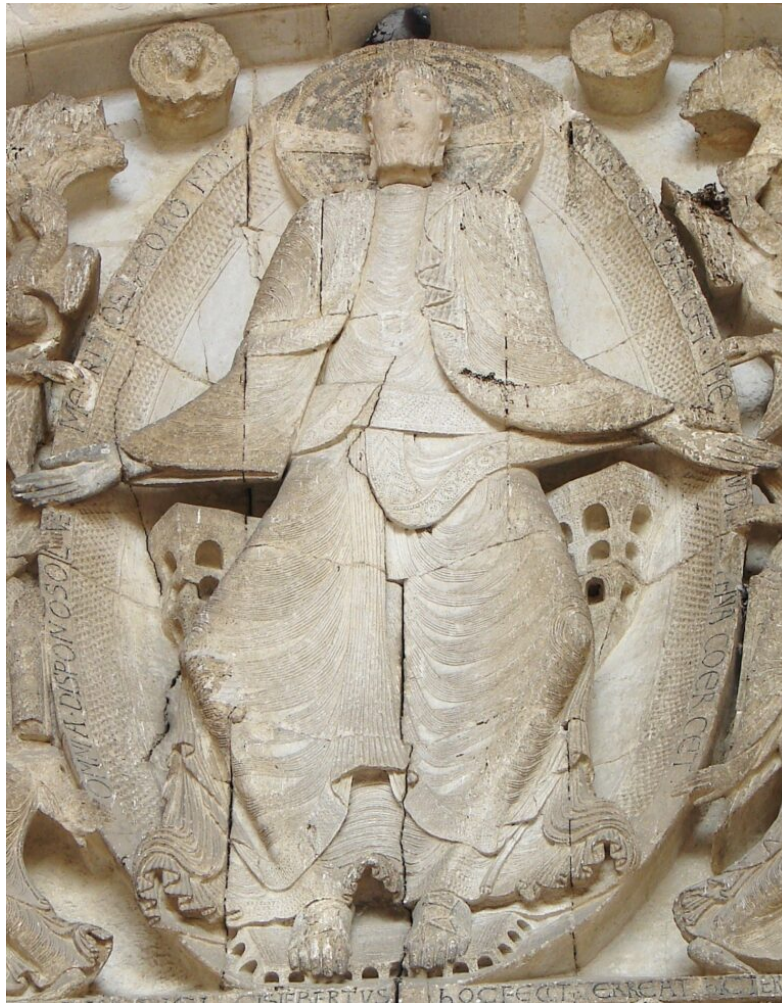


Fig. 10 : Mandorle du Christ. Autun, cathédrale Saint-Lazare, portail occidental, tympan © OCMJ

Émergence

Avec l'inscription de la mandorle d'Autun ou celle du médaillon de Cluny, on est bien loin de simples noms semés à la surface des chapiteaux de Vézelay par exemple. Il y a dans ces vers une richesse poétique et théologique qu'une lecture rapide de l'œuvre sans l'écriture ne permet évidemment pas d'apprécier²⁵. Ces inscriptions font partie intégrante de la production poétique du Moyen Âge occidental et on ne peut que reconnaître une proximité de composition, des circulations dans le lexique et les formules, et plus encore une même conception de ce que fait l'écriture au visuel. Dans le domaine

épigraphique, prendre en compte la complexité poétique du *titulus*, c'est en faire l'un des éléments essentiels mis en œuvre par les artistes médiévaux pour interroger le statut et la fonction de l'image au Moyen Âge²⁶. Dans cet usage, il ne s'agit plus d'instituer la figure ou d'injecter du temps dans l'image fixe, mais plutôt de dépasser ce que l'on tient pour acquis dans les formes du visuel ; faire que l'œuvre sculptée atteigne grâce à la rencontre du texte et de l'image une autre dimension de signification. Dire plus, dire autre chose, dire autrement, dire contre : dans tous les cas, faire émerger à la surface de l'image un sens *autre*. Empêtré dans une tradition historiographique qui subit, toujours et malgré tout, par habitude ou inertie, les conséquences d'une lecture de l'image médiévale comme la « Bible des illettrés », on a parfois du mal à ne pas faire du texte – premier dans le scénario de la création et dans la hiérarchie des savoirs – le moyen d'assurer l'efficacité catéchétique de la figuration. Du haut de sa supériorité, le texte aurait la capacité de purifier l'image de ses ambiguïtés, de ses limites, de ses confusions, de ses imperfections, pour atteindre sans accident son public. Simplification, épuration, levée de doute seraient les vertus de l'inscription dans l'image, rendue plus lisible et plus évidente grâce à l'écriture.

Un simple survol de la sculpture bourguignonne de l'époque romane permet de se rendre compte que tout cela est faux, et que l'inscription dans l'image *travaille* à autre chose. Prenons un nouvel exemple des plus connus pour la Bourgogne, avec les très belles inscriptions tracées sur les chapiteaux du rond-point de l'abbatiale de Cluny. Ces textes métriques d'une immense complexité ont fait l'objet de plusieurs études mais on doit sans aucun doute à Sébastien Biay la proposition la plus audacieuse, obtenue grâce à une mise en relation très poussée de l'image au cœur du médaillon et de l'inscription qui l'entoure²⁷. Le fonctionnement du texte et de l'image est ici celui d'une expansion du sens, d'un dépassement de l'évidence au profit d'une lecture complexe du sens théologique de la musique liturgique pour deux chapiteaux, des vertus pour un troisième. Sur les quatre faces des deux chapiteaux de la musique, on voit huit personnages – musiciens, jongleurs ou danseurs. Leurs mouvements sont tenus dans un espace de présentation ceint d'une bordure (quatre amandes et une ceinture) servant de champ épigraphique pour huit vers complexes. La qualité remarquable de la sculpture de ces chapiteaux n'est plus à démontrer mais il faut souligner combien l'écriture cherche à répondre à l'élégance des figures. Elle ne s'arrête pas à la forme des lettres ni à la disposition du texte mais s'étend au contenu des *tituli* qui prennent en charge l'introduction du sens anagogique dans la forme de la sculpture. Deux exemples pour illustrer ce travail d'approfondissement : *Tertius impigit Christumque resurgere fingit* (« Le troisième ton célèbre et symbolise la résurrection du Christ ») (fig. 11) ; *Ostendit quintus quam sit quisquis tumet imus* (« Le cinquième ton montre à quel point sera abaissé quiconque s'enfle d'orgueil »)²⁸ (fig. 12). Le jeu consistant à déplacer ce que l'on voit vers ce qu'il faut lire fait reposer son efficacité sur une appréhension tout à fait synchronique de l'écriture et de l'image et sur une attention au détail dans la localisation des mots par rapport aux signes visuels, sur la force des rimes, sur les échos déclenchés d'un vers à l'autre. Il n'y a rien d'immédiat dans ce processus de connaissance car l'inscription ne cherche pas à donner les clés intellectuelles pour reconnaître dans la figure du musicien une personnification du ton musical, mais elle entend faire le lien entre la pratique de la musique et les qualités spirituelles du son, à la fois tout à fait inaccessibles par les sens corporelles et échappant par définition à la représentation dans la sculpture. L'écriture épigraphique est le moyen de fixer dans les signes cet univers intangible de significations mais il serait erroné de considérer qu'elle le fait pour assurer l'efficacité de la communication artistique – pour faire de

l'image de Cluny une vignette catéchétique. Les textes et les images de ces chapiteaux étaient sans doute difficile à voir et à lire depuis le sanctuaire, la complexité formelle et métrique réservait l'accès au sens à une part réduite du public médiéval, un public par ailleurs le plus à même de connaître déjà les enjeux interprétatifs de la conjonction texte/image. Les textes des chapiteaux de Cluny ne simplifient l'image en aucune manière, bien au contraire. Ils propulsent sur le champ épigraphique la signification profonde de l'image qui échappe à la mise en forme de la sculpture et convoque dans l'objet un univers entier de savoirs et d'interprétations.



Fig. 11 : Musicien du troisième ton. Cluny, Musée du Farinier © CESCO/CIFM



Fig. 12 : Musicien du cinquième ton. Cluny, Musée du Farinier © CESCO/CIFM

Dans la bibliographie, la richesse interprétative des inscriptions médiévales est souvent engloutie sous l'abondance des formes épigraphiques simples, composées d'un nom seul. Difficile en effet d'envisager une profondeur d'exégèse dans le mot *paradisus* tracé sur l'arcade abritant trois personnages

sur le chapiteau de Saint-Révérien, daté de la première moitié du XII^e siècle²⁹ (fig. 13), et ce même si la brièveté du texte, sa transparence manifeste, permet de passer d'une figuration générique de trois personnages à une image complète du paradis, sur un chapiteau opposant enfer et paradis sur les différentes faces. Par ailleurs, on a pu réduire la possibilité interprétative de l'inscription en raison de la récurrence des verbes établissant des relations simples entre l'écriture et l'image. Pas de commentaire, pas de glose dans les verbes signifiant « montrer », « figurer », « représenter », « dire », « signifier », très courant dans les textes du Moyen Âge, y compris dans les *tituli* prompts pourtant à creuser l'écart entre ce qu'il faut entendre de l'image et ce que montre la forme³⁰. Les deux textes de Cluny cités plus haut s'en remettent à de telles désignation dans les verbes *impigit*, *fingit*, *ostendit* tandis que le reste des hexamètres pointent vers des éléments intangibles de la théorie musicale. Le médaillon du zodiaque dans le narthex de Vézelay procédait par désignation également avec l'inscription fragmentaire *Omnibus in membris designat imago decembris* (« L'image de décembre désigne en tous ses membres... »)³¹ (fig. 14). On a là un nouvel hexamètre léonin qui reprend une formule métrique courante, *imago designare*. Parce qu'elle est récurrente précisément, on peut analyser ce que les inscriptions cherchent à manifester par ce terme, *designare*, tout ce qui n'est pas dans l'image ; à Vézelay, la personnification de la saison ou du temps qui passe dans une figure humaine.



Fig. 13 : Identification du Paradis. Saint-Révérien, église, chapiteau de la deuxième colonne du rond-point, côté sud © CESC/M/CIFM



Fig. 14 : Le mois de décembre. Vézelay, La Madeleine, narthex, porte centrale, voussure interne, premier médaillon à droite © CESCO/CIFM

Avec les verbes « montrer » ou « figurer », les inscriptions pourraient donner l'impression de dire le contenu et le sens de l'image et il serait tentant d'y lire une simple explication. C'est ce que l'on peut voir avec les textes en prose commençant par *hic* ou *ubi* et donnant le contenu de la scène. La broderie de Bayeux offre un répertoire considérable de ces textes déictiques³², mais c'est aussi le cas sur un chapiteau du haut Moyen Âge dans une petite église de Castille pour la scène de Daniel dans la fosse aux lions : *Ubi Daniel missus est in lacum leonum*³³, pour l'identification des éléphants sur le célèbre chapiteau d'Aulnay-de-Saintonge : *Hi sunt elephans*³⁴, ou encore sur la plaque attribuée au maître de Cabestany figurant la scène de la pêche miraculeuse et aujourd'hui conservé au musée Mares de Barcelone : *Ubi Dominus aparuit discipulis in mari*³⁵ (fig. 15). Les exemples semblent plus rares dans la sculpture bourguignonne, mais ils sont nombreux en peinture. Quoi qu'il en soit, dans le cas de la prose ou du vers, il ne s'agit jamais de redire l'image, mais d'en révéler quelque chose de plus. L'inscription consacrée à la damnation au tympan d'Autun possède une même volonté d'inscrire l'explication proposée par le texte dans le lieu de l'image : *Terreat hic terror quos terreus alligat error, nam fore sic verum notat hic horror specierum* (« Que cette terreur terrifie ceux qu'enchaîne la terrestre erreur car, en vérité, l'horreur de ces images annonce ce qui les attend »)³⁶. Deux éléments principaux ressortent de cette sentence toute en allitérations et assonances : d'abord, l'évocation – et non la description – du contenu de l'image (on ne retient de la sculpture que l'horreur et ce qu'elle produit sur l'affect) ; ensuite, le fait que l'inscription fait du tympan une image (*specierum*) qui annonce l'avenir. Cette inscription s'éloigne ainsi plus qu'il n'y paraît de l'immédiateté des images du tympan pour faire émerger à la surface de la pierre les émotions contenues dans les images et provoquées chez le

regardeur d'une part, et pour s'interroger sur la fonction des scènes dans le parcours spirituel de celui qui franchit le portail de Saint-Lazare.



Fig. 15 : Scène de la pêche miraculeuse. Barcelone, musés Mares © Catalunya Romànica

Nous pourrions clore cette promenade épigraphique en Bourgogne avec l'exemple du tympan de la Cène à Saint-Bénigne de Dijon, daté de la seconde moitié du XII^e siècle, aujourd'hui conservé au musée archéologique de la ville (fig. 16). Il présente un ensemble complexe d'inscriptions qui illustrent parfaitement le déplacement suscité par l'écart entre le texte et l'image, ce déplacement de l'évidence à l'émergence. Décrivons d'abord l'objet. La scène du dernier repas est sculptée au centre du tympan et est circonscrite de deux inscriptions très riches. La première est placée sur l'arc au-dessus de l'image : *Esca Deus mitis fons vivus veraque vitis, pro vite meritis sacer est cibus Israelitis* (« Dieu, douce nourriture, source vive et vraie vigne, en vertu des mérites de sa vie est l'aliment sacré pour les Israélites »)³⁷. En deux hexamètres léonins assonancés, l'inscription ne décrit pas la scène mais évoque l'association entre Dieu et la nourriture du sacrifice. Il s'agit d'une réflexion théologique générale rappelant la dimension rituelle du repas eucharistique et l'inscrivant dans la tradition de l'Ancien Testament. Ces deux vers contiennent ainsi une double distance par rapport à l'image ; d'abord en renvoyant à l'antétype de l'eucharistie tandis que la sculpture montre son accomplissement dans le Christ ; ensuite en accordant à l'épisode évangélique la réalité liturgique de « l'aliment sacré ». La structure du *titulus*, dense et évocatrice, est là pour donner à lire cette distance et invite à s'interroger sur ce que montre vraiment l'image aux moines qui passaient en-dessous pour se rendre au réfec-

toire de Saint-Bénigne. De la même façon que l'image tire le passé vétérotestamentaire de l'inscription vers l'histoire du Christ, le contexte archéologique de la conjonction texte/image associe le temps des Israélites, la Passion et la vie monastique dans un même paradigme visuel.

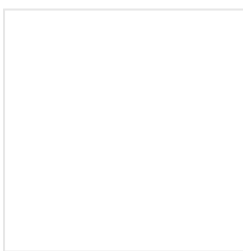


Fig. 16 : Tympan de la Cène. Dijon, Musée archéologique (prov. : Saint-Bénigne) © CESC/M/CIFM

À la base du même objet à Dijon, on lit une nouvelle inscription métrique qui produit un écart d'une autre nature : *Cum rudis ante forem dedit hunc mihi Petrus honorem, mutans horrorem forma meliore priorum* (« Devant la porte, alors que j'étais brut, Pierre m'a donné cette parure, changeant en une forme meilleure ma primitive laideur »). Changement de ton et changement d'objet pour ce texte, puisque l'inscription abandonne la Cène pour se concentrer sur le travail artisanal à l'origine de la forme du tympan. Ce Petrus est celui qui donne une forme au matériau brut et le conduit de l'horreur à la beauté. Le *titulus* propose moins une signature d'artiste qu'un manifeste théorique de l'intervention artistique – on connaît un certain nombre de ces « signatures » pour la sculpture bourguignonne, comme le texte tracé sur le bord inférieur du tympan de Til-Châtel, daté de la seconde moitié du XII^e siècle et donnant le texte *Petrus Divionensis fecit istum lapidem* (« Pierre de Dijon a fait cette pierre »)³⁸. L'inscription de Dijon se saisit quant à elle des réflexions médiévales sur le rôle de l'artiste/artisan qui, s'il ne crée rien, transforme le matériau en forme, et par l'écriture la forme en idée. Pierre a transformé la pierre en image en la sculptant de la scène du repas, et l'image en idée en faisant émerger par l'écriture le sens eucharistique de la Cène. Les inscriptions ne sont là, dans la surface de la pierre, pour simplifier quoi que ce soit de l'image pour le spectateur, mais elles pourraient être considérées comme le moyen pour son créateur de parfaire l'image et de la livrer tout entière au matériau ; de faire émerger le visible et l'invisible à la surface de la pierre.

Conclusion

Avec ces quelques exemples, l'article ne prétend pas ici avoir épuisé la documentation épigraphique en lien avec la sculpture romane de Bourgogne. Il a laissé de côté des inscriptions importantes qui auraient mérité le temps de la lecture et de l'interprétation – en particulier au tympan de Saint-Sauveur de Nevers ou encore le tympan d'enfeu de Saint-Bénigne de Dijon. Il n'a pas épuisé non plus les questions soulevées par la pratique qui consiste à mêler l'écriture et l'image sur le même support pour produire un objet visuel dense, complexe et toujours à investir. Parmi les points qu'il faudrait traiter se trouve la problématique de l'accès au texte ; accès physique et matériel – l'inscription doit d'abord être vue ; accès intellectuel – l'inscription doit être lue et comprise, ensuite. De façon générale, on a vu que les textes dans l'image possèdent une fonction limitée dans le cadre d'une communication à grande échelle et que les occasions doivent être rares pour lesquelles l'inscription permet d'identifier une scène ou un personnage. Pour les inscriptions les plus simples, il faut concevoir l'écriture comme le moyen d'instituer la figure en ce qu'elle représente, tout à fait et exclusivement. Pour les inscriptions les plus complexes, il faut envisager l'écriture comme un moyen de dépasser, contourner et étendre l'image en révélant à sa surface les idées, les concepts, le récit enfermés dans les plis de la sculpture. Dans les cas, l'inscription ne semble pas agir dans la réception de l'image mais dans sa conception. Elle est l'un des recours mobilisés par l'artiste pour produire une image adéquate qui existe dans la perfection de l'écriture indépendamment de sa réception. C'est là une faculté d'existence tout à fait conforme à la culture écrite du Moyen Âge central, en jeu également dans la copie des manuscrits, dans la pratique diplomatique des chartes et des contrats et dans les techniques d'archivage. L'écriture dans l'image médiévale, dès lors que l'on fait l'effort intellectuel et historien d'échapper à l'évidence, devient une véritable fenêtre ouverte sur la pensée visuelle du Moyen Âge. Elle est aussi un plaidoyer pour une lecture des inscriptions pour ce qu'elles font à l'image médiévale et non pour ce que à quoi elles servent à l'histoire de l'art.



Vincent Debiais

[More Posts](#)

Follow Me:



1. Voir la synthèse bibliographique dans Vincent Debiais, *La croisée des signes. L'écriture et l'image médiévale (800-1200)*, Paris, Éditions du Cerf, 2016, p. 333-349 ; voir aussi entre autres sur ce sujet : *Texte et image. Actes du colloque international de Chantilly (13-15 octobre 1982)*, Paris, Les Belles-Lettres, 1984 ; *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6^{ème} International workshop on Medieval Societies, Erice, 17-23 octobre 1992*, Paris, Le Léopard d'or, 1996 ; *Testo e immagine nell'alto medioevo (15-21 avril 1993)*, Spolète, CISAM, 1994 ; *Épigraphie et iconographie. Actes du colloque de Poitiers (1995)*, Poitiers, CESC, 1996 ; pour l'épigraphie médiévale, voir à titre d'exemple Jacqueline Leclercq-Marx, « Les œuvres romanes accompagnées d'une inscription. Le cas particulier des monstres », *Cahiers de civilisation médiévale* 40-157 (1997), p. 91-102 ; Ilene Forsyth, « Word-Play in the Cloister at Moissac », *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century: Essays in Honor of Walter Cahn*, éd. C.P. Hourihane, Princeton, Index of Medieval Art, 2008, p. 154-178 ; Didier Méhu, « Images, signes et figures de la consécration de l'église de l'Occident médiéval. Les fonts baptismaux de l'église Saint-Boniface de Freckenhorst (XII^e siècle) », *Mises en scène et mémoires de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval*, éd. D. Méhu, Turnhout, Brepols, 2007, p. 285-327 [↔]

2. Jean Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècle)*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 223 par exemple [↔]
3. sur ce sujet, voir Clemens Bayer, « Essai sur la disposition des inscriptions par rapport à l'image : proposition d'une typologie basée sur des pièces de l'orfèvrerie rhéno-mosane », *Épigraphie et iconographie. Actes du colloque de Poitiers (1995)*, Poitiers, CESC, 1996, p. 1-25 [↔]
4. *Bourgogne romane*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1958, p. 138 et pl. 39 [↔]
5. Les transcriptions et les traductions des inscriptions mentionnées dans cet article proviennent des volumes du *Corpus des inscriptions de la France médiévale* [dorénavant CIFM] ; les volumes concernant la Bourgogne sont disponibles en ligne sur Persée : <https://www.persee.fr/collection/cifm> ; pour le texte de Cluny, voir CIFM 19, SL 35, p. 96, fig. 111 [↔]
6. Janet T. Marquardt, *Zodiaque. Making Medieval Modern (1951-2001)*, University Park, Penn State University Press, 2015 fait le point sur les conditions photographiques de publication des volumes de la collection Zodiaque [↔]
7. voir par exemple les réflexions de Jean Michaud, « Les inscriptions romanes des musées Ochier et du Farinier à Cluny », *Cahiers de civilisation médiévale* 38-150 (1995), p. 165-172 [↔]
8. Vincent Debiais, « L'écriture dans l'image peinte romane : questions de méthode et perspective », *Viator* 41 (2010), p. 95-125 [↔]
9. CIFM 18, L 6, p. 59-60, fig. 65-69 [↔]
10. Sur ces questions, voir Estelle Ingrand-Varenne, « Le nom et l'être : de la théorie aux mises en forme épigraphiques », *Writing Names in Medieval Sacred Spaces. Inscriptions in the West, from Late Antiquity to the Early Middle Ages*, éd. E. Ingrand-Varenne et E. Pallottini, Turnhout, Brepols, 2023, p. 9-40 [↔]
11. CIFM 19, SL 85, p. 139, fig. 160 [↔]
12. Vincent Debiais, « Le nom, marque dans l'image et marqueur de l'objet », *Writing Names in Medieval Sacred Spaces. Inscriptions in the West, from Late Antiquity to the Early Middle Ages*, éd. E. Ingrand-Varenne et E. Pallottini, Turnhout, Brepols, 2023, p. 137-166 [↔]
13. CIFM 21, 211-216, p. 234-237 [↔]
14. CIFM 21, 216, p. 237, fig. 137 [↔]
15. CIFM 21, 213, p. 235 [↔]
16. CIFM 21, 214, p. 236, fig. 136 [↔]
17. Sur l'écriture dans les chapiteaux de Moissac, voir Ilene Forsyth, « Word-Play in the Cloister at Moissac », *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century: Essays in Honor of Walter Cahn*, éd. C.P. Hourihane, Princeton, Index of Medieval Art, 2008, p. 154-178 ; Vincent Debiais, « Las cabras de Moissac. De una imagen a otra », *Románico* 20 (2015), p. 194-201 [↔]
18. Lc 24, 13-32 [↔]
19. CIFM 19, SL 17, p. 76-77, fig. 96-98 [↔]
20. Elisabeth Teviotdale, « Latin Verse Inscriptions in Anglo-Saxon Art », *Gesta* 35-2 (1996), p. 99-110 ; Neil Stratford. « Verse tituli and Romanesque Art », *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century: Essays in Honor of Walter Cahn*, Princeton, Index of Christian Art, 2008, p. 136-153 [↔]
21. CIFM 19, N 13, p. 39-40, fig. 22-27 [↔]
22. CIFM 19, SL 56, p. 115, fig. 142 [↔]
23. CIFM 21, 219, p. 239-240, fig. 138 [↔]
24. CIFM 19, SL 4, p. 56-58, fig. 48-52 [↔]
25. Sur ce type de textes, voir Arwed Arnulf, *Versus ad picturas. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1997 [↔]
26. Jacqueline Leclercq-Marx, « Les inscriptions dans l'œuvre de frère Hugo », *Autour de Hugo d'Oignies*, Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, 2003, p. 133-152 [↔]
27. Sébastien Biay, « Building a Church with Music : The Plainchant Capitals at Cluny (1100) », *Resounding Images : Medieval Intersections of Art, Music and Sound*, éd. S. Boynton, D. J. Reilly, Turnhout, Brepols, 2015, p. 221-236 [↔]
28. CIFM 19, SL 33, p. 91-94, fig. 112-119 [↔]
29. CIFM 19, N 19, p. 46, fig. 38 [↔]
30. Vincent Debiais, « Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales », *Codex Aquilarensis* 29 (2013), p. 169-186 ; Herbert L. Kessler, *Neither God Nor Man : Words, Images, and the Medieval Anxiety about Art*, Friebourg-en-Brisgau, Rombach, 2007 [↔]
31. CIFM 21, 209, p. 232-233, fig. 131 [↔]
32. CIFM 22, 10, p. 33-44 [↔]
33. Roberto Coroneo, « I capetelli di San Pedro de la Nave », *Medioevo : immagine i racconto. Actes du colloque de Parme (27-30 septembre 2000)*, éd. A. Quintavalle, Milan, Electa, 2003, p. 130-141 [↔]
34. CIFM I-3, CM 4, p. 81-82, fig. 53 [↔]

35. *Catalunya romànica* I, p. 103 et XXIII, p. 312-313 [[↔](#)]

36. *CIFM* 19, SL 4, p. 56-58, fig. 48-52 [[↔](#)]

37. *CIFM* 20, 27, p. 31-32, fig. 9 et 11-12 [[↔](#)]

38. *CIFM* 20, 105, p. 110-111, fig. 18 [[↔](#)]



[← ART MÉDIÉVAL](#) [← ART ROMAN](#) [← COMMENTAIRE](#) [← ÉPIGRAPHIE](#) [← GLOSE](#) [← HISTOIRE DE L'ART](#)
[← ICONOGRAPHIE](#) [← POÉSIE](#) [← SCULPTURE](#) [← TITULUS](#)

Rechercher dans OpenEdition Search

Vous allez être redirigé vers OpenEdition Search

Dans tout OpenEdition

Dans Carnet parodien d'histoire de l'art et d'archéologie

RECHERCHER