

LE CHANT DES FORMES. L'ECRITURE EPIGRAPHIQUE, ENTRE MATERIALITE DU TRACE ET TRANSCENDANCE DES CONTENUS

Vincent DEBIAIS

Centre national de la recherche scientifique (France)

Avant-scène



Fig. 1: Hildesheim, cathédrale, plat de reliure de l'Évangélaire de Bernward (cliché DI).

Sur le célèbre plat de reliure de l'Évangélaire attribué à l'évêque Bernward d'Hildesheim, une Vierge à l'Enfant portant la palme du martyr est figurée en pied au centre de l'objet¹ [fig. 1]. Les vêtements de la Mère de Dieu et de son fils sont faits d'or, et les lettres grecques qui désignent la Vierge comme telle sont du même métal, tout comme le nimbe crucifère de Jésus et les lettres qui composent l'inscription servant de cadre à la présentation du mystère de l'Incarnation: *Hoc opus eximium Bernwardi presulis arte factum cerne Deus mater et alma tua*. Le mélange de l'or et de l'argent, cet *opus eximium*, produit de l'art de l'orfèvre, donne à voir et à lire la figure de Dieu représentée par

¹ Les références bibliographiques concernant ce superbe objet sont très nombreuses; on renverra en particulier au catalogue *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, ed. A. Eggebrecht, M. Brandt, Hildesheim, Bernward Verlag, 1993, pp. 570-578; voir également la belle monographie réalisée à l'occasion de l'exposition du manuscrit à Munich en 1993: *Das Kosbare Evangeliar des Heiligen Bernward*, ed. M. Brandt, Munich, Prestel, 1993. Pour les inscriptions de la reliure, voir *Die Inschriften der Stadt Hildesheim*, ed. Ch. Wulf, Wiesbaden, Ludwig Reichert Verlag, 2003, pp. 181-183.

l'image et par le Verbe. Placée en tête du livre d'évangile, c'est-à-dire de la fixation de la parole du Christ, le *Verbum incarnatus* du Credo, sur la peau du parchemin et dans les formes des lettres, cette inscription est une anticipation matérielle –monumentale– de ce que constitue l'évangélaire: l'activation de la présence sacramentelle du Christ dans le monde². Dans une mise en abîme du Verbe révélé, de la parole transcrite et du mot incarné dans la matière précieuse, l'Évangélaire de Bernward témoigne de la diversité des pratiques graphiques médiévales et de la matérialité essentielle de l'écriture dans la mise en voir du langage.

Introduction

Les quelques réflexions livrées ici n'ont nullement pour but d'opposer écriture manuscrite et écriture épigraphique, ce qui, dans le contexte de l'Occident médiéval, n'aurait pas plus de sens que d'intérêt³. Si les supports varient tout autant que les contenus, les techniques de réalisation ou les procédés de lecture, c'est en effet la même praxis graphique qui est en jeu, et sans doute bien plus encore la même culture visuelle qui s'exprime. Les variations matérielles ou textuelles doivent être envisagées comme autant d'adaptations intentionnelles aux objectifs et aux circonstances de la communication écrite⁴. Les clivages entre les différentes productions textuelles résultent davantage de séparations heuristiques, forcées ou imprécises, dans les champs disciplinaires des sciences auxiliaires de l'histoire que d'une réalité documentaire qui a souvent du mal à s'accommoder de ce découpage héritée du XIX^e siècle⁵. On trouve ainsi des textes semblables sur des supports différents, des graphies identiques pour tracer des textes sur des supports variés, le Moyen Âge jouant en permanence sur les similitudes et les divergences pour accorder à l'écriture une capacité à signifier encore plus étendue⁶.

² Eric Palazzo, «Le livre corps à l'époque carolingienne et son rôle dans la liturgie et de la messe et sa théologie», en *Quaestiones Medii Aevi Novae*, 15 (2010), pp. 31-63.

³ Pour un point bibliographique, voir en dernier lieu Eva Caramello, «Paléographie comparée des écritures épigraphiques et manuscrites: une méthodologie en évolution», en *Documenta & Instrumenta*, 2012, <http://revistas.ucm.es/index.php/DOCU/article/view/40489>.

⁴ Armando Petrucci, «Aspetti simbolici delle testimonianze scritte», en *Simboli e simbologia nell'alto medioevo*, Spolète, CISAM, 1976, t. II, pp. 813-844; Joseph Morsel, «Ce qu'écrire veut dire au Moyen Âge... Observations préliminaires à une étude de la scripturalité médiévale», en *Memini. Travaux et documents par la Société des études médiévales du Québec*, 4 (2000), pp. 3-43.

⁵ Louis Génicot, *Introduction à la typologie des sources du Moyen Âge occidental*, Turnhout, Brepols, 1972, p. 9.

⁶ Sur la relativisation nécessaire des séparations entre les différentes disciplines de l'érudition, voir les considérations paléographiques exposées dans Vincent Debais, Robert Favreau, Cécile Treffort, «L'évolution de l'écriture épigraphique en France au Moyen Âge et ses enjeux historiques», en *Bi-*

1. Questions de supports

Contrairement à ce qu'il a pu faire pour l'image par exemple⁷, le Moyen Âge n'a pas produit de réflexions spécifiques sur l'écriture épigraphique, sur son éventuelle singularité face à l'écriture manuscrite. Le phénomène graphique dans son ensemble a pourtant inspiré de nombreux écrits théoriques et, si l'on y trouve parfois la mention d'inscriptions⁸, celle-ci décrit la pratique graphique médiévale *en général* bien plus qu'elle n'engage de réflexions sur la spécificité de l'écriture épigraphique.

Les inscriptions bibliques constituent les mentions les plus nombreuses⁹, avec, en premier lieu, la péricope des Tables de la Loi rapportée dans le livre de l'Exode¹⁰. Par l'intervention graphique directe de Yahvé, la transcendance de la révélation se manifeste en même temps que s'affirme le statut particulier de l'écriture dans l'élaboration de la *Traditio* ainsi que son rôle dans la manifestation de la vérité. Avec la pierre blanche de l'Apocalypse, sur laquelle sont inscrits les noms des élus au moment du Jugement¹¹, c'est la dimension prophétique et eschatologique de l'annonce par l'écriture qui s'exprime: de même que Dieu crée le monde par la force du Verbe (*In principio erat Verbum*), le Christ à son retour reconnaît les siens par la transcription de leur nom sur la matière minérale. La révélation de saint Jean n'a sans doute pas fait le choix de la pierre pour la dimension épigraphique de l'écriture; l'objet *livre* est en effet trop présent dans l'ensemble du texte apocalyptique, et notamment dans son articulation narrative, pour que l'on ne voie pas dans cette mention d'inscription une mise en scène du *fait* graphique lui-même. D'autres épisodes bibliques et leurs commentaires médiévaux semblent insister en revanche sur cette spécificité épigraphique; c'est le cas

bibliothèque de l'École des chartes, 165 (2007), pp. 101-137. On verra dans le même volume l'article très stimulant de Jean Vézin, «Écritures imitées dans les livres et les documents du haut Moyen Âge», pp. 47-66.

⁷ Herbert L. Kessler, «Image Theory in an Ecclesiastic Space», en *Cinquante années d'études médiévales. À la confluence de nos disciplines. Actes du colloque organisé à l'occasion du Cinquantenaire du CESCO, Poitiers, 1er-4 septembre 2003*, ed. E. Palazzo, C. Galderisi, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 295-308.

⁸ Voir les réflexions développées par Cécile Treffort au sujet de l'invention de l'écriture: Cécile Treffort, «*Opus litterarum. L'inscription alphabétique et le rite de consécration de l'église (IX^e-XII^e siècle)*», en *Cahiers de civilisation médiévale*, 53 (2010), pp. 153-180.

⁹ De façon générale, la Bible est très présente dans les inscriptions comme dans le reste de la production écrite médiévale; voir à ce sujet Luce Pierti, «La Bible dans l'épigraphie de l'Occident latin», en *Le monde latin classique et la Bible*, dir. J. Fontaine, Ch. Pietri, Paris, Beauchesne, 1985, pp. 189-206.

¹⁰ Ex 32, 15: *Et reversus est Moses de monte portans duas tabulas testimonii manu scriptas ex utraque parte et factas opere Dei scriptura quoque Dei erat sculpta in tabulis.*

¹¹ Apoc 2, 17: *Dabo illi calculum candidum et in calculo nomen novum scriptum quod nemo scit nisi qui accipit.*

de la lamentation de Job, qui implore le ciel afin que ses paroles puissent être incisées pour l'éternité dans la pierre¹²; c'est également le cas des passages d'Habacuc et d'Ezéchiel qui font de la réalisation épigraphique une nécessité pour l'efficacité des prophéties.

1.1. Inscription vs. manuscrit: une invention de la scripturalité moderne?

Le silence des commentaires sur l'Écriture ou des écrits philosophiques quant aux caractéristiques épigraphiques du texte qu'ils rapportent n'est cependant pas synonyme de l'absence complète des inscriptions au sein de la production textuelle médiévale. Celles-ci apparaissent en effet très souvent dans les textes narratifs (chroniques, annales, histoires), dans les vies de saint, où elles figurent au titre de preuve ou de témoignage attestant la réalité d'un fait ou d'un personnage, ou encore dans les œuvres de fiction¹³.

Dans le récit contemporain de la translation de 1210 du corps de saint Brieuç de Saint-Serge d'Angers vers la Bretagne, on lit par exemple que l'on trouva dans le tombeau une plaque de marbre portant des lettres d'or incisées identifiant le corps du saint¹⁴; l'objet inscrit est décrit avec précision, comme c'est souvent le cas pour la découverte d'authentiques. Dans le *Chevalier à la charrette*, Chrétien de Troyes fait intervenir l'inscription à de nombreuses reprises, notamment lors de la visite par le chevalier du cimetière où reposeront les chevaliers de la Table ronde¹⁵. Si le poète fait une description des tombeaux portant les inscriptions, de la beauté des lettres gravées dans la pierre, il ne rapporte jamais le contenu des textes. Dans tous les cas, l'inscription «objet» compte plus que l'inscription «texte», les auteurs évoquant avant tout la *présence* graphique, celle d'une écriture singulière sur un support particulier.

Le matériau du support est choisi pour sa capacité à traverser le temps, les faits attestés étant anciens (dans le cas de saint Brieuç) ou étrangers au lecteur

¹² Job 19, 23-24: *Quis mihi tribuat ut scribantur sermones mei? Quis mihi dat exarentur in libro. Stylo ferreo et plumbi lamina, vel celte sculpantur in silice?*

¹³ On verra par exemple les inscriptions qui interviennent au titre de personnage dans René d'Anjou, *Le livre du Cœur d'Amours Espris*, éd. J. Whartor, Paris, UGE, 1980.

¹⁴ BHL 1464; *Acta Sanctorum*, Mayo, t. I, 1866, p. 97: *Tunc apparuit beatissimi pontificis corpus cervino corio inclusum, ex quo venerandus abbas brachium alterum, duas corstas, et cervicis nonnihil detraxit deditque episcopo Briocensi. Reperta etiam in eadem capsula tabula marmorea in quam litteris aureis haec incisa fuerant: Hic jacet corpus beatissimi confessoris Brioci episcopi Britanniae, quoad detulit ad basilicam istam, quae tunc temporis erat capella sua, Ylispodius rex Britannorum.* Sur cette inscription, voir *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, Poitiers-Paris, CNRS Éditions, 24, 48, pp. 71-72 [dorénavant *CIFM*].

¹⁵ Chrétien de Troyes, *Le chevalier à la charrette*, éd. et trad. Jean Frappier, Paris, Champion, 1971, pp. 69-70. Sur ces inscriptions, voir Vincent Debiais, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale*, Turnhout, Brepols, 2009, pp. 9-10.

(comme chez Chrétien de Troyes), ou encore pour sa charge symbolique, son caractère précieux, peu commun, étrange... Une telle attention à la dimension *objectale* de l'inscription fournit une première indication quant au rapport entre écriture épigraphique et support: l'association entre présence des signes et emploi d'un matériau particulier semble suffisamment riche de sens pour que, dans la narration, les textes médiévaux lui accordent davantage de place qu'au contenu du texte.



Fig. 2: Angers, cathédrale, peintures murales de la vie de saint Maurille (cliché CЕССМ/СIFM).

L'intérêt des récits pour l'*aspect* de l'objet se note dans la richesse du vocabulaire employé pour décrire le matériau de l'inscription, sa couleur, sa beauté, son éclat, la teinte des lettres. La dimension «archéologique» des descriptions est en revanche fort limitée, les textes ignorant la forme du support, sa dimension ou sa localisation précise. C'est la présence de l'inscription (en tant que *portion de matière inscrite*) qui importe à l'auteur. La mise en images de tels récits, dans les manuscrits ou sur les monuments, montre que la représentation figure l'inscription sous la forme d'une image du texte¹⁶. C'est le cas par exemple dans les peintures de la vie de saint Maurille¹⁷ à la cathédrale d'Angers dans lesquelles l'artiste a choisi de reproduire deux

¹⁶ Il s'agit d'une thématique vierge de toute étude iconographique pour le Moyen Âge alors que les inscriptions dans les images de la Renaissance ont fait l'objet de plusieurs travaux d'excellente qualité. Afin de mesurer l'intérêt de ces réflexions, on renverra aux quelques pages qu'a consacrées Daniel Arasse aux signatures pseudo-épigraphiques peintes dans les tableaux du xvi^e siècle. Daniel Arasse, *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 32-37.

¹⁷ *CIFM*, 24, 11, pp. 30-32. Sur ces peintures, voir les très bonnes analyses Marie-Pascale Subes-Picot, «Le cycle peint au xiii^e siècle dans l'abside de la cathédrale d'Angers. De la dignité épiscopale à la dignité canoniale», *Fasti ecclesiae Gallicanae, t. VII, diocèse d'Angers*, Brepols, Turnhout, 2003, p. 56-74.

supports absolument identiques (ce qu'ils sont dans le texte hagiographique, puisqu'il s'agit d'une seule et même inscription) alors que la graphie, les formes d'abréviation, la mise en page varient d'une image à l'autre [fig. 2]. Dans une mise en abîme sur le mur du monument, l'inscription peinte devient citation de la *vita*, non pas tant par la reproduction du contenu de l'inscription que par la répétition de deux *imagines*¹⁸, l'une littéraire (dans le texte hagiographique), l'autre visuelle (dans la peinture).

1.2. L'inscription comme procédé discursif

Dans le cas de l'ensemble peint d'Angers comme dans de nombreux textes narratifs, l'inscription constitue un procédé discursif permettant de faire intervenir au cœur du discours le fait graphique dans son essence¹⁹. À l'époque carolingienne, les auteurs ont usé (et parfois abusé) de cette *rhétorique* épigraphique, notamment dans les poèmes. Dans les très nombreux *tituli* et *epitaphia*, on constate l'utilisation abondante du décalage (au sens esthétique du terme) entre le texte poétique manuscrit et de constantes références constantes à un environnement graphique monumental, soit un objet textuel possédant les caractéristiques visuelles d'une inscription²⁰, désignée par le mot *titulum* ou *carmen*²¹.

Dans ces textes²², les poètes s'efforcent de mettre sous l'œil de leur lecteur non seulement une série d'évocations poétiques, mais également un objet matériel qui assure la médiation entre le texte et ce qu'il désigne, le poème constituant de la sorte une double *imago*, littéraire et visuelle. Grâce à des constructions plus ou moins complexes, basées sur le principe de l'hypotypose²³,

¹⁸ Sur le concept très riche d'*imago*, voir les travaux aujourd'hui classiques de Jean-Claude Schmitt, «Écriture et image: les avatars médiévaux du modèle grégorien», *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Âge. Actes du colloque de Paris 1987*, éd. E. Baumgartner, Paris, ENS, 1988, pp. 119-128; voir du même auteur «La culture de l'imago», en *Annales ESC*, 51:1 (1996), pp. 3-36.

¹⁹ Vincent Debiais, «Épitaphes, inscriptions et textes funéraires pour la famille ducale de Normandie (de Rollon à Mathilde): une nécropole sans corps», texte d'une conférence prononcée lors du colloque *Fécamp et les sépultures des ducs de Normandie. Actes du colloque de Fécamp (novembre 2007)*; disponible en ligne: <http://univ-poitiers.academia.edu/VincentDebiais/Papers>

²⁰ Vincent Debiais, «Le décor par le vers: à propos des poèmes d'Ekkeart IV pour les images monumentales de Saint-Gall et Mayence», en *Culture manuscrite et épigraphie médiévale. Actes du troisième congrès international d'épigraphie médiévale (Poitiers, septembre 2009)*, éd. V. Debiais et C. Treffort, Rennes, PUR, 2013 (à paraître).

²¹ Voir sur ces textes la magistrale étude de Gaëlle Herbert de la Portbarrée-Viard, *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole. Le regard et la lumière, epist. 32 et carm. 27 et 28*, Leyden, Brill, 2006.

²² Pour un catalogue non exhaustif mais très complet de ces textes, voir Gustav Bernt, *Das lateinische Epigramm im Übergang von der Spätantike zum frühen Mittelalter*, Munich, Presses universitaires, 1968.

²³ On verra à titre d'exemple les textes composés par Bernowinus pour une église (*MGH, Poetae* 1,

l'inscription apparaît au fur et à mesure du déroulement du poème, entraînant le lecteur dans une découverte virtuelle et itérative du support et de son environnement. Alcuin invitait ainsi le lecteur pénétrant dans l'église Saint-Pierre de Salzbourg à prier pour son constructeur, l'évêque Virgile: *Quae cernis veniens, lector, haec inclita tecta Virgilius fecit, Domini deductus amore*²⁴. La formulation prête –et c'est à n'en pas douter l'intention d'Alcuin– à confusion. Désigne-t-il, par *lector*, le lecteur du poème manuscrit, le percepteur de son éventuelle réalisation épigraphique, ou encore les deux lecteurs? À quelle *imago* renvoie ensuite le verbe *cernere*: l'image matérielle de l'église Saint-Pierre ou l'image littéraire créée par le poème? Quel est le mouvement désigné enfin par *venire*: l'entrée dans l'église ou la démarche de lecture au cœur du poème?

Véritable invitation à pénétrer l'écriture, la formule traditionnelle *qui titulum legis* et ses variantes, fréquentes chez Raban Maur par exemple²⁵, se trouve ainsi enrichie d'une mise en contexte *topo-graphique* de l'inscription, en particulier quand celle-ci prend place dans un espace en création, espace qui est souvent l'objet même de la rédaction du poème²⁶. Cette poésie épigraphique ne propose pas de réflexions sur la fonction de l'inscription ou sur ses éventuelles singularités, formelles ou structurelles, face à l'écriture manuscrite. Elle se trouve toutefois placée au cœur de la rédaction poétique parce qu'elle *chosifie* le texte, qu'elle rend sensible l'*espacement* de l'écriture²⁷, son extension dans un lieu de lecture et un espace de perception. C'est de nouveau l'objet, en ce qu'il constitue un élément visuel, qui est mis en scène dans l'écriture médiévale et c'est sans aucun doute comme tel que l'inscription agit au cœur de son espace d'exposition, dans une confusion volontaire des frontières entre l'écriture exposée de l'inscription et l'écriture réservée de la création poétique²⁸.

pp. 414-416, c. 6 à 10) ou encore les vers, toujours pour une église, d'Hibernicus Exul (*MGH, Poetae I*, p. 401, c. 6-1). Sur ces questions, nous nous permettons de renvoyer à notre article: Vincent Debiais, «La vue des autres. L'ekphrasis au risque de la littérature médiolatine», en *Cahiers de civilisation médiévale*, 55 (2012), pp. 393-404.

²⁴ *MGH, Poetae I*, p. 340, c. CIX-24, v. 1-2.

²⁵ Voir en particulier les textes rédigés pour l'église Notre-Dame de Holzkirchen; *MGH, Poetae I*, p. 215-215, C. 49.

²⁶ Vincent Debiais, «Le décor par le vers...», *art. cit.* Il n'y a pas de meilleur exemple de cette utilisation des inscriptions que celle de Paulin de Nole dans sa lettre 32 adressée à Sévère. Gaëlle Herbert de la PortBarré-Viard, «Le discours sur les édifices religieux dans les *carmina* de Venance Fortunat: entre création poétique originale et héritage de Paulin de Nole», en *Camenae*, 11 (2012), p. 4.

²⁷ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, pp. 99-100.

²⁸ Sur les liens entre écriture et création de l'image, voir Jean-Yves Tilliette, *Des mots à la Parole. Une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000, p. 178: «Une telle valorisation de l'image est étrangère à la tradition rhétorique classique. Il ne s'agit plus seulement d'éclaircir, mais de renouveler, de créer: le lien entre image et thème peut devenir à ce point organique qu'il approche de l'union parfaite entre forme et substance qui caractérise l'œuvre vivante de nature».

À la fois texte et matière, idée et objet, l'inscription se définit, au-delà des contenus et des fonctions qu'elle partage avec d'autres productions écrites médiévales, par une étendue physique qui lui accorde une réalité *objectale* dans le milieu qui la reçoit²⁹. Dans la réception du document épigraphique, l'inscription ne se distingue donc des éléments qui l'entourent, dans l'église ou dans un lieu ouvert, que par les signes graphiques qu'elle porte. La communication épigraphique expose au passant une portion d'espace inscrit³⁰, quantité d'information visuelle reçue par le spectateur/lecteur potentiel de l'inscription. Comme le manuscrit, celle-ci se place donc dans un premier temps dans le domaine du visuel et du sensible. Elle cherche à donner à voir avant de donner à lire, et c'est pourquoi les conditions techniques de la réalisation de l'inscription cherche à figurer l'image d'un texte, parfois au détriment de sa lisibilité effective³¹.

2. Forme, format, poésie

La disposition de l'écriture, sa mise en scène sur le support, le choix des graphies et leur hiérarchisation tendent ainsi à fournir au percepteur une *forma* avant de lui proposer un texte. Les conditions médiévales de la lecture épigraphique n'ayant que peu de rapport avec celles de l'écriture manuscrite³², la perception d'un objet visuel constitue, dans de très nombreux cas, la seule opération cognitive entre le percepteur et le texte.

2.1. Codes de lecture

De cette limite –qui n'a rien de contradictoire avec la vocation publicitaire de la communication épigraphique– découle la fixation, tout au long du Moyen Âge, de codes de composition cherchant à définir la charge sémantique de l'inscription au-delà du texte et de son contenu. Ces tendances (qui ne deviennent jamais normes pour autant) interviennent dans la localisation des textes, de façon absolue (la position d'une inscription sur la porte, sur le sol, sur la voûte, sur une tombe, sur l'autel à l'intérieur d'un édifice) ou relative (la position d'un texte par rapport à un autre, avec la création, par série ou accumulation, d'un ensemble épigraphique). Elles interviennent également dans la disposition des

²⁹ Vincent Debiais, *Messages de pierre...*, lib. cit, p. 59 et sq.

³⁰ Armando Petrucci, *Jeux de lettres. Formes et usages de l'inscription en Italie (X^e-XV^e siècles)*, Paris, Presses de l'EHESS, 1993.

³¹ Ces réflexions doivent beaucoup aux travaux d'Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la dérision graphique*, Paris, Flammarion, pp. 107 et 117.

³² *Ibidem*, pp. 205 et sq.

textes, une mise en forme particulière signifiant visuellement une fonction déterminée. L'exemple le plus explicite est peut-être l'identification d'un personnage par une inscription en césure, de part et d'autre de ses épaules, ou la figuration de ses paroles par un texte placé sur un livre ou un rouleau³³.

Cette *formalisation* peut également recourir à des signes particuliers, communs aux mondes épigraphique et manuscrit, et qui, par leur épaisseur sémantique ou symbolique, déterminent pour l'inscription une fonction ou un statut; le signe introductif des documents diplomatiques que l'on retrouve dans plusieurs inscriptions du sud de la France reprenant le contenu de chartes ou de textes normatifs est un exemple tout à significatif de ces emprunts³⁴. Dans la mesure où les textes ne possèdent pas la même valeur juridique que les documents, le recours à ce signe de validation n'a pas pour objectif d'attester ou d'authentifier, mais plutôt de signifier, de façon iconique, par analogie, le statut et la teneur de l'inscription perçue³⁵.

La volonté de signifier au-delà de la lecture du texte explique également le choix de certaines formes graphiques, au premier rang desquels se trouve l'emploi systématique (au moins jusqu'en 1340 pour la France) de la majuscule. Au-delà des considérations esthétiques sur lesquelles il faudrait s'attarder, la persistance de la majuscule pour les inscriptions doit être comprise comme le recours à un code formel, *visuel* en ce sens, qui donne à voir une partie du sens de l'inscription (son caractère officiel, solennel ou plus simplement atemporel) par l'image des lettres³⁶.

La fixité de certains de ces dispositifs ne doit pas, comme on l'a trop souvent fait, être interprétée comme le signe du manque d'originalité et du conservatisme

³³ *Ibidem*, pp. 237-238. Voir Christian Heck, «Un nouveau statut de la parole? L'image légendée entre énoncé, commentaire, et parole émise», en *Qu'est-ce que nommer? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*, ed. Ch. Heck, Turnhout, Brepols, 2010, pp. 7-28.

³⁴ Voir par exemple les croix que l'on trouvait au début des anciennes chartes lapidaires de la ville de Blois rédigées au XII^e siècle. Sur ces pièces, Robert Favreau, «La notification d'actes publics ou privés par des inscriptions», *Cinquante années d'études médiévales. À la confluence de nos disciplines. Actes du colloque organisé à l'occasion du Cinquantenaire du CESC, Poitiers, 1^{er}-4 septembre 2003*, ed. Cl. Galderisi, É. Palazzo, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 637-664.

³⁵ Vincent Debiais, *Messages de pierre...*, lib. cit., pp. 93 et sq. Signalons qu'il manque à ce jour une véritable étude sur le statut juridique de l'inscription médiévale; en attendant, on verra avec profit le texte de Laurent Hablot, «L'héraldisation du sacré aux XII^e-XIII^e siècles. Une mise en scène de la religiosité chevaleresque?», en *Christianisme et chevalerie aux XII^e-XIII^e siècles*, ed. M. Aurell et C. Girbea, Rennes, PUR, 2011, p.211-237.

³⁶ Peu connu des épigraphistes, on verra en particulier l'article d'Hans Lund, «From Epigraph to Iconic Epigram: The Interaction Between Buildings and Their Inscriptions in the Urban Space», en *The Pictured Word. Word and Image Interactions 2*, ed. M. Heusser et alii, Amsterdam-Atlanta, GA, 1998, pp. 327-337. Voir également l'ouvrage classique de John Sparrow, *Visible Words: a Study of Inscriptions in and as Books and Works of Art*, Cambridge, UP, 1967. Sur ces questions, voir les travaux tout à fait passionnants d'Estelle Ingrand-Varenne (http://www.academia.edu/3233558/Abstract_thesis).

de l'écriture épigraphique, par opposition à la créativité du domaine manuscrit, mais bien au contraire être comprise comme un moyen –assez génial et incroyablement moderne, reconnaissons-le– de pallier les conditions particulières de la lecture épigraphique et d'optimiser la diffusion de l'information au-delà de toute connaissance des lettres et du contenu textuel, en basculant une partie du sens et de la capacité à signifier dans le domaine du visuel.

2.2. *Le signal épigraphique*

De nombreux objets épigraphiques acquièrent alors, dans les faits, les caractéristiques sémiologiques du *signal*: ils déclenchent la réception du message et en conditionnent, au moins en partie, l'interprétation, indépendamment du contenu du texte. Leur forme, leur localisation, leur contexte deviennent autant d'éléments qui donnent sens à l'écriture au-delà de toute expérience de lecture. La constance formelle, notamment dans l'occupation spatiale de l'écriture, devient ainsi le moyen de garantir la transmission d'une information, aussi simple et partielle soit-elle.

Dans le cas des inscriptions funéraires, la volonté de créer un signal commande une réponse de la part du percepteur du document, qui peut prendre des formes variées (prière spontanée, méditation, célébration liturgique). Les inscriptions obituelles³⁷, qui se contentent de rappeler le nom et la date de décès du défunt, adoptent ainsi un formulaire fixe construit autour du mot *obiit*, abrégé à l'initiale [fig. 3], et sont parfois disposées après une croix



Fig. 3: Tarbes, Notre-Dame-de-la-Sède, inscription obituaire (cliché CESC/CIFM).

³⁷ Pour les différents types d'inscriptions funéraires, voir les articles fondamentaux de Cécile Trefort, «Les inscriptions funéraires des XII^e et XIII^e siècles en France», en *Las inscripciones góticas. Actas del segundo congreso internacional de epigrafía medieval*, ed. V. García Lobo, León, CIHM, 2010, pp. 161-184 et «Espace ecclésial et paysage mémoriel (IX^e-XIII^e siècle)», en *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, dir. A. Baud, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2010, pp. 239-252.

(que l'on retrouve également dans les livres nécrologiques, créant ainsi une familiarité visuelle entre deux types textuels, malgré la différence de support et de contexte). L'image du texte est très simple et parfaitement identifiable³⁸. Ces inscriptions peuvent être regroupées dans des séries de textes formant un obituaire lapidaire³⁹. L'accumulation (qui constitue la mise en voir d'un réseau de relations textuelles) –par la répétition du formulaire– ou hypertextuelles –relations de parenté, dépendance hiérarchique, appartenance à une communauté– est elle aussi signifiante et se rapproche de ce que l'on trouve dans les manuscrits.

Les inscriptions tumulaires (qui identifient la sépulture du défunt et la localisent dans un espace déterminé, généralement très large) prennent elles aussi des codes de composition simples et répétitifs, notamment avant le XIII^e siècle, quand l'objet support adopte, de façon presque exclusive, la forme du couvercle de la sépulture: plate-tombe, effigie funéraire, dalle ornée ou sculptée. L'image du texte cherche alors à représenter visuellement l'inhumation, ses conditions, voire le corps du défunt par l'espace d'écriture, indiquant au percepteur la fonction tumulaire du texte. Dans certains cas, cette association est renforcée par la régularité de la disposition du contenu textuel à la surface de la dalle, le lieu du texte acquérant un contenu sémantique qui permet au lecteur d'associer une information à une étendue de matière et de saisir visuellement le message par sa répartition sur le support⁴⁰. À la dimension iconique de la mise en forme et de la mise en page du texte sur la pierre ou le métal («iconique» parce qu'elle renvoie à l'image d'un texte particulier), s'ajoute donc une valeur visuelle du mot (*l'image acoustique* de F. de Saussure⁴¹) qui ne peut s'envisager que dans un rapport signifiant de l'inscription à son support, donc de l'écrit à la matière.

2.3. *Questions de mots: épigraphie et inscription*⁴²

Le rapport particulier de l'écriture à la matière est *per se* présent dans les mots «épigraphie» et «inscription», désignant respectivement la discipline et

³⁸ On verra par exemple à ce sujet les inscriptions obituaires autrefois conservées dans le cloître de la cathédrale Notre-Dame-de-la-Sède à Tarbes (65) mentionnant simplement, après une croix, une date et l'initiale du défunt. Voir *CIFM* 8, HP 16-23, pp. 108-112.

³⁹ À ce sujet, voir Cécile Treffort, «Espace ecclésial...», *art. cit.*, pp. 247-249; Vincent Debiais, «Écrire sur, écrire dans, écrire près de la tombe. Les aspects topographiques de l'inscription funéraire (IX^e-XII^e siècle)», en *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 42 (2011), pp. 17-28.

⁴⁰ Vincent Debiais, *Messages de pierre...*, *lib. cit.*, p. 262.

⁴¹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1964, p. 99.

⁴² Natalia Rodríguez Suárez, «Un repaso a través de los conceptos de Epigrafía e inscripción», *Documenta & Instrumenta*, 10 (2012), <http://revistas.ucm.es/index.php/DOCU/article/view/40488>

son objet d'étude. Le second terme n'est pas la transposition latine du premier, d'origine grecque, car la variation du préfixe implique un changement du rapport entre le signe et le fond (réel et sémiotique) qui lui sert de support. La problématique du *fond*, de la nature de l'arrière-plan dans l'écriture, dépasse bien évidemment le cadre strictement épigraphique et concerne de façon essentielle le domaine manuscrit comme le livre imprimé⁴³. La dimension matérielle impose pourtant, dans le cadre des inscriptions, des considérations très particulières.

Le mot «épigraphe» renvoie à un supplément de matière, à une couche ajoutée à la surface du support; cette superposition ne fait pas naître de relation organique entre le signe et l'objet qui le porte, l'indépendance structurelle de l'un et de l'autre pouvant se manifester par la variation des techniques de réalisation. L'inscription peinte sur un enduit appliqué sur le mur d'un édifice constitue un exemple très parlant d'une telle superposition des couches sémiotiques. Si le rapport particulier du texte à la matière ne disparaît pas pour autant, il se comprend désormais dans une relation globale à l'édifice, réuni en un matériau unique par la couche fédératrice de l'enduit qui gomme en même temps qu'il soude le parement des blocs individuels. Dans le cas de la peinture murale, on peut vraiment parler du matériau *support* de l'inscription: la pierre de l'édifice reçoit et supporte la couche de texte; l'épigraphe s'appuie sur cette base matérielle pour mieux se répandre dans son lieu d'exposition.

L'emploi du préfixe *in-* dans le terme «inscription» laisse envisager un rapport plus complexe, plus essentiel entre la matière et l'écriture, une pénétration du signe dans la pierre ou le métal qui ne se contente plus de supporter une couche textuelle mais qui devient, par annexion du signe, texte ou image du texte. Il y a dans «inscription» l'idée d'une fusion entre le signe et le matériau qui est étrangère au principe du *support*. L'usage de cette symbiose dans le processus de communication est parfaitement conscient chez les médiévaux et la réalisation d'une inscription directement sur un bloc de pierre, sans intermédiaire entre le message et la matière qu'il pénètre, est un acte très riche de sens⁴⁴.

En latin classique, le verbe *inscribere* gomme la différence que nous posons ici comme fondamentale entre inscription et épigraphe puisqu'il peut aussi bien signifier «écrire sur» que «inscrire». Au Moyen Âge en revanche,

⁴³ Sur la question du fond, les réflexions de Jean Claude Bonne sont tout à fait importantes; voir principalement «De l'ornemental dans l'art médiéval (VII^e-XII^e siècle). Le modèle insulaire», en *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6^e «International workshop on Medieval Societies», Erice, 17-23 octobre 1992*, Paris, Le léopard d'Or, 1996, pp. 207-249.

⁴⁴ Vincent Debiais, «Écrire sur, écrire dans, écrire près de la tombe...», *art. cit.*, p. 20 au sujet de l'inscription pour l'évêque Pierre Mimet à Périgueux (*CIFM* 5, D21, pp. 35-36, fig. 14.).

ce verbe semble réservé à des actions où le fait d'inscrire *dans* la matière prend véritablement du sens; son usage est donc fortement limité et on lui préfère *superscribere*, équivalent exact du grec *epigraphēin*. Deux extraits de l'*Historia ecclesiastica* d'Ordéric Vital permettent de mesurer l'écart entre les deux pratiques⁴⁵. Quand il rapporte l'épithaphe de l'abbé de Troarn Durand⁴⁶, mort en 1088, l'auteur décrit ainsi la mise en place du texte: *Venerabiles discipuli glebam religiosi doctoris in capitulo suo reverenter sepelierunt et in candido lapide, qui superpositus est, epitaphium hoc addiderunt*⁴⁷. Dans ce cours passage, on mesure sans peine l'empilement des strates de signes dans la construction du monument: le corps du défunt, la sépulture, le monument funéraire proprement dit, puis une pierre blanche (référence directe à la pierre de l'Apocalypse), un texte enfin qui n'est qu'ajouté (on mesure dans le verbe *addidere* la fonction de support jouée par le minéral).

Ordéric Vital rapporte également l'épithaphe de Gauthier II Giffard⁴⁸ inhumé en 1102 dans l'ancien prieuré clunisien Sainte-Foy de Longueville-sur-Scie. Il introduit ainsi le texte: *In introitu vero basilicae Virginis Mariae apud Longvillam sepultus est. Super quem hujus modi epitaphium in maceria, picturis decorata, scriptum est*⁴⁹. La formulation montre qu'il n'est plus question ici de strates sémiotiques, mais d'une compénétration entre le défunt et l'inscription citée à la suite de cette courte description; c'est la matière du tombeau (*maceria*) qui permet cette fusion. Le contenu du texte pour Gauthier témoigne par ailleurs de la volonté fréquente de la part des émetteurs du message funéraire d'ancrer physiquement le souvenir du défunt dans l'espace d'inhumation, notamment aux vers 1-4: *Stemma Giffardorum Gualterius ingenuorum quae meruit vivens busta sepultus habet. Templi fundator praesentis et aedificator, hoc velut in proprio conditus est tumulo*⁵⁰. L'association *templum-tumulum* prend son sens dans la médiation de l'écriture placée dans la matière entre les lieux de mémoire, la matière inscrite jouant le rôle d'interface visuelle⁵¹.

Chez Gauthier II Giffard, la compénétration entre le texte de l'épithaphe, le matériau de la tombe, le corps du défunt et l'église priorale façonne un espace

⁴⁵ Orderic Vital, *Historia ecclesiastica*, ed. y trad. M. Chibnall, Oxford, Clarendon Press, 1969-1990, 5 vols.

⁴⁶ *CIFM* 22, 58, pp. 103-104.

⁴⁷ Orderic Vital, *Historia ecclesiastica...*, ed. cit., t. IV, pp. 164-165.

⁴⁸ *CIFM* 22, 176, pp. 264-265.

⁴⁹ Orderic Vital, *Historia ecclesiastica...*, ed. cit., t. VI, p. 36.

⁵⁰ *CIFM* 22, 176, pp. 264-265. Traduction: «Gauthier, de l'antique souche des nobles Giffard dont il mérita d'être de son vivant, possède, inhumé ce mausolée. Fondateur et bâtisseur du présent temple, il y est enseveli comme si celui-ci était son propre tombeau».

⁵¹ Vincent Debiais, «Écrire sur, écrire dans, écrire près de la tombe...», art. cit., p. 357.

de réception particulier pour le message épigraphique; l'édifice, fondation du défunt mais surtout espace de sa commémoration, devient un lieu inscrit à la mémoire de Gauthier. L'inscription agit sur la dimension mémorielle de l'église Sainte-Foy en monumentalisant la présence inamovible du défunt. L'écriture épigraphique possède ainsi la capacité d'édifier des lieux textuels; c'est le lecteur qui se déplace au gré de la prise de connaissance du texte ou des circonstances de lecture. Par la symbiose avec le matériau, le texte est localisable, l'espace dans lequel on peut le lire lui donnant très souvent une partie de son sens. C'est dans une certaine mesure –et dans une certaine mesure seulement– une spécificité de la communication par l'inscription que celle de mettre en forme un lieu inscrit, physique, autour duquel s'organise la lecture, phénomène mouvant au Moyen Âge plus qu'à tout autre époque⁵². C'est dans son rapport particulier avec la matière que l'inscription acquiert cette capacité et qu'elle peut donc l'étendre à des textes par définition mobiles parce qu'inscrits sur des objets liturgiques, des ornements ecclésiastiques ou domestiques, des bijoux, etc.

L'insertion de signes au cœur de la réalité physique du matériau crée dans tous les cas un *hic et nunc* difficilement comparable à l'expérience physique du manuscrit. Si la dimension matérielle de l'inscription doit bien évidemment être prise en compte dans la durée, pour sa capacité à résister aux attaques du temps, elle doit surtout être envisagée dans l'instant de la lecture et de l'appréhension visuelle de l'objet textuel⁵³. Les Tables de la Loi de l'Ancien Testament rendent sensible cette tension entre la stabilité de la parole de Dieu et la mouvance de son usage et de son interprétation, entre la fixité de la vérité, inscrite du doigt de Dieu dans la pierre et gardée dans l'Arche d'alliance, et l'itinérance du peuple élu⁵⁴.

2.4. Fixité et stabilité des formats épigraphiques

En dehors de la création d'une constance topographique, la fixité concerne également les données formelles de la réalisation des inscriptions. L'usage

⁵² Armando Petrucci, «Lire au Moyen Âge», en *Mélanges de l'École Française de Rome. Temps modernes, Moyen-Âge*, 96:2 (1984), pp. 603-616; Suzanne Reynolds, *Medieval Reading. Grammar, Rhetoric and the Classical Text*, Cambridge, CUP, 1996; Peter Saenger, «Manières de lire médiévales», en *Histoire de l'édition française. T. I: Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVIII^e siècle*, ed. R. Chartier et H.J. Martin, Paris, Fayard, 1989, pp. 147-161. Pour une bibliographie détaillée, voir Vincent Debiais, *Messages de pierre..., lib. cit.*, pp. 185-198.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ André Wenin, «La théophanie du Sinaï (Ex 19, 9-20, 21). Une approche narrative», *Voir les Dieux, voir Dieu*, dir. Fr. Dunand, Fr. Boespflug, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2002, pp. 57-77.

systématique de la capitale, que nous avons déjà envisagé ici pour sa capacité à signifier visuellement l'écriture exposée, peut sans doute également être considéré comme une figuration plastique de la stabilité. L'usage de la capitale pourrait correspondre à la volonté de placer l'écrit (l'objet, sa forme et son contenu) dans une temporalité particulière, au-delà des évolutions, en dehors d'un mouvement des formes; d'extraire en quelque sorte l'écriture de son contexte formel. On peut certes opposer à l'atemporalité l'idée d'une référence, pas forcément contradictoire d'ailleurs, à l'*antiquitas*, donc à l'*auctoritas*. La capitale serait un moyen d'ancrer le texte dans une tradition graphique; elle serait le signe en même temps qu'un facteur de stabilité face à l'agitation du temps et du monde.

La fixité topographique et temporelle offerte au message par la réalisation épigraphique permet au contenu du texte de s'émanciper de la présence de l'émetteur, comme c'est le cas dans tout acte de communication écrite. À la différence du manuscrit cependant, dans lequel la parole transcrite reste mobile ou dissimulable (ce qui constitue pour certains textes un avantage, voire une nécessité), l'exposition épigraphique est publique et permanente. Les circonstances de lecture, même si elles évoluent en fonction de chaque percepteur du texte, sont assurées d'une constance dans le cadre de l'inscription, permettant la réactualisation perpétuelle du message, justification de la matérialisation épigraphique des inscriptions funéraires par exemple. On garantit ainsi par l'inscription l'adéquation immuable entre un contenu textuel et une opération de cognition. Cette fixité apparaît davantage comme un moyen de garantir l'efficacité de la communication épigraphique que comme une contrainte matérielle engendrée par la forme de l'objet textuel.

Grâce à la compénétration entre l'écriture et le matériau dans lequel on a gravé le texte, l'autonomie du message est particulièrement grande dans l'inscription, si grande d'ailleurs que la matière inscrite en vient à assumer seule le rôle d'émetteur du message, le monument ou l'objet support prenant la parole et annonçant lui-même à son public la teneur des informations émises lors de l'acte premier de communication. Le dialogue qui s'instaure entre le texte et le lecteur dans le cadre des *pierres qui parlent* n'est pas une spécificité médiévale; les inscriptions funéraires de l'Antiquité, surtout à Rome, avaient déjà l'habitude d'interpeller le passant pour l'inviter à méditer sur la fragilité de l'existence humaine⁵⁵. Ce type d'inscriptions perdure tout au long du Moyen Âge, son succès reposant sur une ambigüité recherchée quant à la nature du

⁵⁵ Voir sur ces questions antiques deux ouvrages fondamentaux: Emmanuelle Valette-Cagnac, *La lecture à Rome*, Paris, Belin, 1997; Jasper Svenbro, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1988.

locuteur: s'agit-il du défunt placé sous la pierre ou du monument funéraire lui-même? Quand une dalle sans représentation (comme c'est pratiquement la norme avant 1200) s'adresse au lecteur par l'habituel *tu qui me aspicias*, que lui invite-t-elle à regarder? Le monument, le corps ou le texte⁵⁶? L'ambiguïté se lèvera peu à peu dans le monde funéraire, à mesure que les représentations des défunts se feront plus explicites et que la méditation sur la fugacité de la vie humaine et les limites du corps disposeront d'un support visuel pédagogique. Dans les transis de la fin du Moyen Âge, c'est bien le cadavre qui interpelle le lecteur et qui lui déclare: *quod es fui, quod sum eris*⁵⁷.



Fig. 4: Brioude, église Saint-Julien, mention d'un artiste sur un heurtour (cliché CESC/M/CIFM).

Le domaine funéraire permet la présence du corps pour justifier l'exposition d'une parole épigraphique. Pour d'autres inscriptions en revanche, l'ambiguïté demeure. Les signatures (d'artistes ou de commanditaires) la cultivent tout au long du Moyen Âge et il ne fait pas de doute que c'est le rapport du travail de l'*artifex* à l'*opus* et à la matière qui commande l'emploi de formulations construites autour de *me fecit*, *me sculpsit*, *me fecit fieri*, *me fieri jussit*⁵⁸ [fig. 4]. Le travail de l'artiste, qui a pris forme dans la pierre ou le métal, prend vie dans l'écriture épigraphique et devient

expérience de langage vocal, et plus seulement visuel.

⁵⁶ Vincent Debiais, «L'inscription funéraire des XI^e-XII^e siècles et son rapport au corps», en *Cahiers de civilisation médiévale*, 54 (2011), pp. 337-362.

⁵⁷ Les inscriptions présentant cette formule qui invite le lecteur à méditer sur la futilité du monde sont très nombreuses. Sur cette question de la vanité des gloires matérielles, voir Robert Favreau, «L'épithaphe d'Henri II Plantagenêt à Fontevraud», *Cahiers de civilisation médiévale*, 50 (2007), pp. 3-10.

⁵⁸ Sur les formules employées dans les signatures épigraphiques d'artistes ou d'artisans, on verra Robert Favreau, «Les commanditaires dans les inscriptions du haut Moyen Âge occidental», en *Committen-ti e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale*, Spolète, CISAM, 1992, pp. 681-727; voir également l'excellent article de Jacqueline Leclercq-Marx, «Signatures iconiques et graphiques d'orfèvres dans le Haut Moyen Âge. Une première approche», en *Gazette des Beaux-Arts*, 137 (2001), pp. 1-16. On verra également les recherches menées à l'École Normale de Pise sous la direction de M.M. Donato; pour une vue générale: *Le opere e i nomi. Prospettive sulla firma medievale*, dir. M.M. Donato, Pise, ENP, 2000. Voir aussi Pierre-Alain Mariaux, «Quelques hypothèses à propos de l'artiste roman», *Médiévales*, 44 (2003), pp. 199-214.

Les rédacteurs d'inscriptions médiévales ont poussé plus avant encore cette confusion entre le verbal, l'écrit et le visuel en signant leur travail par des formules du type *me scripsit*⁵⁹. Dans ce cas, il n'y a plus de médiation (celle du corps, dans les inscriptions funéraires, ou celle de l'œuvre, dans les signatures d'artistes); c'est l'écriture elle-même (en ce qu'elle est réalité incarnée dans la matière) qui se répand par la voix dans l'espace d'exposition de l'inscription.

3. La voix des pierres

Nous en venons aux questions sonores, bouclant ainsi la boucle depuis la révélation orale de Yavhé au Sinaï évoquée au début de ce panorama. Quand elle se présente en lien avec l'iconographie, l'épigraphie doit très souvent assurer la représentation de paroles prononcées par les personnages figurés dans les scènes peintes ou sculptées. L'écriture joue alors un rôle dans une iconographie du verbe, dans la création d'un acte de langage écrit qui ne se limite jamais à la transposition d'un fait immatériel en une réalité sensible, mais qui sert également un récit pourvu d'une intensité narrative, dramatique ou poétique. Le recours à l'écriture épigraphique dans de telles représentations ne doit donc pas être envisagé comme une nécessité ou une contrainte (le nombre de scènes dans lesquelles l'écriture est absente mais qui sont cependant lisibles le démontre sans peine) mais relève bien d'un choix de la part des concepteurs du programme ou des réalisateurs de l'image de faire «voir les voix⁶⁰».

3.1. Figurer la parole

Il existe une forte valeur ajoutée iconique à la figuration de l'écriture dans l'image que l'on ne saurait réduire à une quelconque contingence narrative⁶¹. On peut étendre cette réflexion à l'image manuscrite, l'écriture de la parole adoptant d'ailleurs sur tous les supports des formes de représentation et des mises en page similaires: phylactère, rouleau, livre, banderole, etc. Le rapport à la matière ajoute cependant à la pratique épigraphique du

⁵⁹ Sur ces expressions, voir Vicente García Lobo, María Encarnación Martín López, *De epigrafía medieval. Introducción y Álbum*, León, Universidad de León, 1995, p. 27.

⁶⁰ Sur cette citation biblique, voir l'article de Jean-Marcel Vincent, «Ils virent les voix. Réflexions théologiques sur la vision dans l'Ancien Testament», en *Études théologiques et religieuses*, 78 (2003), pp. 1-23.

⁶¹ Sur ces questions, voir Vincent Debais, «Lieu d'image et lieu du texte. Les inscriptions dans les peintures murales de la voûte de la nef de Saint-Savin», en *L'image médiévale: fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*, éd. É. Sparhubert, C. Voyer, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 301-323.



Fig. 5: Conques, abbatale, livre tenu par un ange au tympan (cliché de l'auteur).

support de l'écriture une dimension particulière dans le sens où le rouleau ou le livre employé dans la sculpture ou l'orfèvrerie pour porter la parole est réellement un *objet*, et non plus sa *représentation* comme dans le monde manuscrit⁶². Les livres de pierre tenus par les anges au tympan de Conques *sont* des livres⁶³ [fig. 5]; le rouleau déplié tenu par l'évangéliste Matthieu à la façade de la cathédrale du Mans *est* un rouleau⁶⁴ [fig. 6]. Dans l'image manuscrite, la pratique du support de l'écriture pour signifier la parole réserve en réalité un espace, un lieu d'image à l'acte verbal et c'est parce que son tracé sépare, par la forme ou la couleur, ce lieu d'un autre qu'il

peut donner à voir la parole (ce qui explique que de nombreux rouleaux peints dans les images manuscrites ne portent pas de traces d'écriture). On y figure une action bien plus qu'un contenu. Dans le domaine épigraphique, les choses vont encore plus loin dans la mesure où l'espace inscrit s'exclut du plan de l'image pour pénétrer la matière; le livre ne figure plus seulement l'acte de la parole mais devient lui-même parole incarnée dans le matériau, un contenu devenu réalité tangible⁶⁵.

Cette autonomie de la parole –une «vie de la lettre» en quelque sorte– se note en particulier dans le fait que certaines mises en forme épigraphiques font l'économie, surtout à partir du XIII^e siècle, du support habituel de l'écriture, notamment le rouleau, pour figurer la parole prononcée. Dans la scène de l'apparition du Christ à Marie-Madeleine, très fréquente dans la peinture murale à compter de 1180, notamment dans l'Ouest de la France, les paroles du

⁶² Anne-Orange Poilpré, *Majestas Domini. Une image de l'Eglise en Occident (V^e-IX^e siècle)*, Paris, Cerf, 2005, pp. 145 et sq.; Herbert L. Kessler, «*Aliter enim videtur pictura, aliter videntur litterae*: Reading Medieval Pictures», en *Scrivere e leggere nell'alto medioevo*, Spolète, CISAM, 2012, pp. 701-726.

⁶³ *CIFM* 9, A 10, 36, p. 21: Sur le livre, on lit: *Signatur liber vitae*.

⁶⁴ *CIFM* 24, 224, pp. 229-230; on peut y lire: *Liber generationis Jhesu Christi*.

⁶⁵ Vincent Debiais, «Au-delà de l'efficacité: figurer les paroles de Dieu dans les images monumentales romanes (XI^e-XII^e siècle)», en *Cahiers de Fanjeaux. La parole sacrée: Formes, fonctions, sens (X^e-XIV^e siècle)*, 47 (2012), à paraître; Daniel Rico Camps, *Las voces del Románico. Arte y epigrafía en San Quirce de Burgos*, Murcia, Nausicaã, 2008.

Christ *noli me tangere* sont peintes devant la bouche du Christ, inclinées en direction de la femme agenouillée à ses pieds, sans intermédiaire entre l'écriture et le fond de l'image⁶⁶. Dans cette scène, la parole est d'autant plus importante que le Christ est redevenu *Verbum Dei* par le sacrifice sur la croix; son corps, s'il conserve sa réalité charnelle comme le montre le doute de Thomas, n'est plus celui de l'Incarnation. Il a changé de nature pour adopter un état transitoire vers la Gloire, ce qui invite le Christ à écarter le geste de Marie-Madeleine. L'incarnation du Sauveur passe alors par la présence de sa voix, par une profondeur de la parole que rend visible *en négatif* l'absence de support de l'écriture dans la scène du *noli me tangere*.

La place accordée dans la création visuelle à l'acte d'énonciation est telle qu'il peut devenir dans certains cas un élément à part entière de l'image et intervenir au titre de *figure* dans la narration⁶⁷. Sur l'un des chapiteaux de Moissac représentant la nudité d'Adam à la suite de la faute⁶⁸, la plus grande partie de la corbeille (restée vierge de toute sculpture pour mieux donner à voir le dépouillement charnel d'Adam) est occupée par une inscription gravée sans cadre ni support. Elle se développe librement dans l'espace et se répand comme les paroles qu'elle transcrit: *Adam, ubi es?* Comme pour le *noli me tangere*, la mise en page (ou plus justement la libération des contraintes de la mise en page) accorde à l'écriture une vitalité qui fait écho à l'intensité dramatique de la scène, et accorde à l'énonciation une présence physique et matérielle; il ne fait aucun doute que cette mise en tension de la chair dans ce qu'elle a de cru avec la nudité d'Adam et de la parole *chosifiée* dans la pierre est parfaitement consciente de la part des concepteurs de ce chapiteau. Elle amorce une dialectique entre le



Fig. 6: Le Mans, Musée (provenance: cathédrale), statue de l'évangéliste Matthieu (cliché CЕСSM/CIFM).

⁶⁶ On verra à titre d'exemple les peintures murales de l'église du Grand-Madieu en Charente, datées du XIII^e siècle. *CIFM* 1-3, Ch 27, p. 45.

⁶⁷ Sur la notion de «figure», on verra l'introduction passionnante de l'ouvrage d'Anne-Marie Christian, *L'invention de la figure*, Paris, Flammarion, 2011.

⁶⁸ *CIFM* 8, TG 51, p. 181-182.

verbe et le corps qui est au centre de toutes les mises en scènes artistiques et rituelles au Moyen Âge.

3.2. *Le chapiteau des musiciens de David à Moissac*

La présence matérielle de l'écriture, son institution dans la pierre ou le métal, et son activité dans la matérialisation des contenus, sont encore accentuées quand texte et image coïncident dans un même objet. Il y alors une multiplication de figures composées de signes alphabétiques et iconiques pour la création d'un discours visuel complexe; le matériau et la technique d'exécution contribuent fortement à cette création et ne peuvent pas –une fois de plus– être simplement envisagés comme des contingences matérielles abstraites des procès de signification. Il ne s'agit pas ici de reprendre l'ensemble du dossier très riche quant aux relations texte/image au Moyen Âge; nous renvoyons le lecteur à la très riche bibliographie sur le sujet⁶⁹ et aux nouvelles orientations formulées au cours de la première décennie du XXI^e siècle⁷⁰. Nous proposerons une seule étude de cas dans cet article, celle du chapiteau de David à Moissac dans lequel s'entremêlent lettres, images et sons au cœur de la pierre.

Le chapiteau de David et ses musiciens dans la galerie sud du cloître de Moissac [fig. 7] présente sur ses faces le roi psalmiste et quatre instrumentistes⁷¹. Comme sur 30 autres chapiteaux du cloître, on lit sur celui-ci des inscriptions finement gravées sur la corbeille, sur ce qui constitue le fond apparemment vierge de la *domus Domini* nommée sur la face sud, près de David.

⁶⁹ Parmi la bibliographie considérable sur le sujet, on citera les ouvrages collectifs suivants: *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^e «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)*, dir. R. Favreau, Poitiers, CESCUM, 1996.

⁷⁰ Plus récemment, de nouvelles approches des phénomènes graphiques permettent d'entrevoir la complexité des relations entre l'écriture et les autres signes, qu'il s'agisse de «l'exégèse visuelle» étudiée par le Père Sicart chez Hugues de Saint-Victor (*Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle. Le Libellus de formatione arche de Hugues de Saint-Victor*, Turnhout, Brepols, 1993), du concept «d'épiconographie» forgé par Stefano Riccioni à partir des œuvres italiennes («L'*Epiconografia*: l'opera d'arte medievale come sintesi visiva di scrittura e immagine», en *Medioevo: arte et storia. X^e Convegno internazionale di studi*, Milan, CSM, 2009, pp. 465-480).

⁷¹ Sur ce chapiteau, voir en dernier lieu Quitterie Cazes, *Le cloître de Moissac, chef-d'œuvre de la sculpture romane*, Toulouse, Sud-Ouest, 2001, n° 28, pp. 110-111; plus spécifiquement pour les inscriptions, voir *CIFM* 8, TG 17, pp. 143-144, fig. 122-125. De façon générale, parmi l'imposante bibliographie sur Moissac, les inscriptions sont particulièrement bien traitées par Leah Rutchick, *Sculptures programs in the Moissac Cloister. Benedictine Culture, Memory Systems and Liturgical Performance*, PhD, Chicago, 1996.



Fig. 7: Moissac, cloître, chapiteau des musiciens de David (cliché CЕСSM/CIFM).

Les inscriptions n'ont pas été mises en place à l'intérieur d'un champ épigraphique particulier. L'agencement des lettres respecte une linéarité horizontale stricte qui contraste, en partie au moins, avec les lignes de force verticales qui s'expriment dans la sculpture des personnages et de leur instrument. La graphie employée est régulière mélangeant capitales et majuscules gothiques. L'alternance des droites et des courbes répond au phénomène rythmique du basculement horizontal/vertical de la structure de la corbeille.

Sur ce chapiteau, comme bon nombre de chapiteaux de Moissac, l'épigraphiste relève l'organisation particulière des lettres, cette *decorative distortion* signalée par M. Schapiro⁷², le *word-play* si bien décrit par I. Forsyth⁷³, et ce

⁷² Meyer Schapiro, «The Romanesque Sculpture of Moissac», en *The Art Bulletin*, 13:3 (1931), pp. 349-351 et 13:4 (1931), pp. 464-531.

⁷³ Ilene Forsyth, «Word-Play in the Cloister at Moissac», en *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century: Essays in Honor of Walter Cahn*, ed. C.P. Hourihane, Princeton, Index of Christian Art,

que les auteurs du *Corpus des inscriptions de la France médiévale* se sont contentés de signaler comme «une erreur du lapicide». Elle affecte tous les niveaux du fonctionnement de la lettre: 1) l'identité du signe puisque, par un jeu de symétrie frontale, les lettres sont gravées pour certaines en miroir; 2) l'assemblage du mot dans l'espace de la ligne puisqu'il faut lire des parties du texte de droite à gauche; 3) le sens de lecture des unités linéaires puisque l'on trouve une disposition en boustrophédon pour deux musiciens (en sachant que c'est un boustrophédon particulier, une forme d'écriture spéculaire).

Le fait que la mise en œuvre de l'écriture affecte ces trois dimensions oblige à voir un contenu sémantique dans cette organisation, un *fonctionnement* en lien avec la corbeille sur laquelle se répand l'écriture, et pas seulement une erreur du lapicide ou encore un «manque de place». Il est en revanche très difficile de voir ce que produit ce fonctionnement en termes de sens; les textes inscrits en écriture spéculaire semblent jaillir de l'instrument mais on ne peut assurer qu'il représente la musique ou le son produit par le personnage.

Le contenu de l'inscription (que la conjonction *et* de la face ouest invite à lire comme un texte unique) est simple: *D(avid) citara(m)p(er)cutiebat in domo D(omi)ni; Asaph cu(m) lira, Eman cum rota, Etan cum timphano et Iditun cum cimbali*s. Il est introduit par le nom du psalmiste, une description de son geste musical, de son instrument et du lieu d'exécution. Sur les autres faces, on lit le nom du musicien et celui de son instrument. Le sens de lecture circulaire établi ici est dicté par la présence du *et* sur la face ouest, identifiée comme la dernière, celle qui conclut l'énumération; la présence de David trônant sur l'une des deux faces consécutives pourrait constituer un élément syntaxique et rythmique dans l'enchaînement des figures; l'image se développe ensuite dans le mouvement suggéré par la position du roi et l'emploi de la conjonction de coordination sur la face ouest. L'image du roi musicien accompagné de 4 instrumentistes connaît diverses organisations des figures: en carré ou en cercle autour du roi; horizontale, en bandeau, deux musiciens de part et d'autre du roi. L'espace de représentation fourni par le chapiteau programme le recours à cette seconde solution; elle fragilise cependant un peu le principe d'une lecture circulaire de la corbeille, comme pouvait le laisser penser la syntaxe de l'inscription.

La structure du chapiteau de Moissac donne-t-elle à voir quatre images différentes, quatre performances sonores réparties sur les quatre faces de la corbeille? Ou, en d'autres termes, y a-t-il l'expression d'un ensemble musical? de relations de duo, de trio? Comment se placent les instrumentistes par

rapport à David? La sculpture est très endommagée et ne permet pas de caractériser ces relations avec précision grâce au jeu de regard ou de présentation de l'instrument. Ethan et Idithum sont isolés sur les faces nord et ouest tandis qu'une relation claire s'installe entre David et Asaph, Asaph et Eman, plus difficilement pour Ethan et Idithum. Cependant, à l'échelle de la corbeille, la localisation des quatre personnages dans le son produit par David les réunit dans leur capacité à jouer de concert. Les positions relatives des personnages suggèrent un «rythme collectif» plus que des relations isolées entre certains instrumentistes du cortège. Le contenu de l'inscription de la face sud confirmerait en effet cette dynamique par la présence du seul verbe d'action, *percutiebat*; si la cithare résonne seule au départ dans la maison du Seigneur, elle est rejointe, sur la corbeille et dans la création de la musique, par les autres instruments.

Le contenu de l'inscription ne reprend aucune citation biblique de façon littérale; les quatre noms Asaph, Eman, Ethan et Idithun ne se retrouvent d'ailleurs jamais ensemble dans l'Écriture⁷⁴. Sur le chapiteau de Moissac comme dans les enluminures carolingiennes ou ottoniennes à 4 instrumentistes, David est la «figure centrale et dominante⁷⁵». Sans vouloir suggérer une analogie trop forte entre cette image et des représentations manuscrites, pour la plupart antérieures, signalons que l'on trouve dans un manuscrit de la Bibliothèque vaticane (ms. Pal. 39, f. 44, seconde moitié du XI^e siècle, Italie) une disposition en bandeau des musiciens nommés par une inscription en écriture spéculaire; on ne peut cependant pas créer de liens directs entre la performance musicale et ce type de graphie, dans la mesure où la partie supérieure de cette page présente également des inscriptions identiques pour l'arche d'alliance et les anges. S'il remarquait effectivement le caractère conscient de l'alternance des sens de lecture, M. Schapiro s'est bien gardé de proposer une interprétation du sens de cette graphie, en écartant toutefois l'hypothèse d'une évocation de l'écriture hébraïque⁷⁶.

Le début de l'inscription n'est pas sans évoquer le répons de la neuvième leçon du deuxième dimanche après Pâques; on le trouve aussi pour des occasions différentes, comme la dédicace de l'église, mais son usage est très majoritairement indiqué pour le temps pascal. Il est notamment présent dans

⁷⁴ Isabelle Marchesin a parfaitement fait le point, aux pages 14-19 de son livre, sur la fixation de l'image-type du roi musicien entouré de quatre instrumentistes, regroupés pour «leurs caractères communs de *cantores* et de musiciens». L'auteur insiste également sur le fait que les personnages sont surmontés d'inscriptions nominatives dans de nombreuses images, sans pour autant que cela soit systématique. Isabelle Marchesin, *L'image organum: la représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Turnhout, Brepols, 2000.

⁷⁵ Quitterie Cazes, *Le cloître de Moissac...*, *lib. cit.*, p. 110.

⁷⁶ Meyer Schapiro, «The Romanesque Sculpture of Moissac...», *art. cit.*, p. 291.

les livres liturgiques produits à Moissac: *Decantabat populus in Israel alleluia et universa multitudo Jacob canebat legitime et David cum cantoribus citharam percutiebat in domo Domini et laudes Deo canebat alleluia alleluia*⁷⁷. Comme c'est souvent l'usage, il ne s'agit pas d'une reprise directe, littérale mais d'une évocation du chant liturgique dont le premier thème est la louange du peuple d'Israël par le chant et la musique. Gunilla Iversen a montré que la musique et la performance des chantres sont au cœur des thématiques développées par la poésie liturgique, principalement dans les tropes (surtout pour le *sanctus*), mais également dans les proses des psaumes et dans les séquences d'alléluia⁷⁸. Sur le chapiteau de Moissac, le complément *cum cantoribus* a été omis; on trouve deux points en lieu et place de cette expression mais la répétition de ce signe au cœur des autres inscriptions empêche d'y voir le signe de l'éllision. En revanche, on peut se demander si la présence des musiciens sur le chapiteau et dans l'écriture ne vient pas prendre la place centrale réservée à la voix dans le texte du répons (*decantabat, canebat, cantoribus, canebat laudes Deo*), la voix «n'étant pas distinguée sur un plan strictement mécanique des autres types de sons⁷⁹». En d'autres termes, l'incarnation par l'écriture dans la pierre du nom des musiciens et de leur instrument permettrait la création d'une image qui viendrait visuellement plus qu'alphabétiquement compléter la citation liturgique inscrite sur tailloir du chapiteau.

L'image opère ainsi une fusion, sur la corbeille, du fond et de l'écriture tracée en creux dans une étendue de matière qui ne peut pas être considérée comme une absence de contenu ou de signification visuelle. Les signes s'enracinent dans une matière qui n'est pas seulement un support; dans le même temps, la présence de l'écriture institue *l'être* (le minéral, le végétal, l'élémentaire) dans le voir et le faire. Le fond devient, par la présence de l'écriture, une image de ce que la représentation génère, à savoir, dans le cas du chapiteau de David à Moissac, la musique, ce qui vibre, résonne et se propage de façon dynamique dans la maison du Seigneur.

4.3. Lettres de pierre et son

La question de la matérialisation des signes alphabétiques dans le discours iconique se trouve encore accentuée par l'éventuelle intervention de

⁷⁷ *Corpus antiphonarium officii*, ed. R.J. Hesbert, Rome, Herder, 1970, t. IV, n° 6400, p. 102.

⁷⁸ Gunilla Iversen, «*Psallite Regi nostro, psallite: singing 'Alleluia' in Ninth-Century Poetry*», en *Sapientia et Eloquentia. Meaning and Functions in Liturgical Poetry, Music, Drama, and Biblical Commentary in the Middle Ages*, ed. G. Iversen, N. Bell, Turnhout, Brepols, 2009, pp. 9-58.

⁷⁹ Gunilla Iversen, «Poésie liturgique et célébration eucharistique», *Pratiques de l'eucharistie dans les Eglises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, dir. D. Rigaux, Paris, IEA, 2009, pp. 817-841.



Fig. 8: Saint-Quentin-de-Baron, église, chapiteau du chantage (cliché CESC/M/CIFM).

l'écriture dans la représentation du son ou de la musique. Nous ne prendrons ici qu'un exemple, presque caricatural, celui de Saint-Quentin de Baron (33) [fig. 8], datant probablement du XII^e siècle⁸⁰. Sur le chapiteau nord entre la nef et le chevet de l'église, on a sculpté un religieux à l'horizontale, la bouche largement ouverte. Il tient dans sa main droite un livre ouvert, inscrit d'un texte, et effectue de sa main gauche un geste de l'index en direction de la face ouest du chapiteau où est sculpté le livre duquel sort un élément végétal se déployant sur toute la longueur de la face ouest. Le texte inscrit sur le livre ouvert est difficile à établir. Les auteurs de *Guyenne romane* ont transcrit *canta debe debe*, sans donner d'indications quant à l'interprétation du texte⁸¹; les auteurs du *Corpus des inscriptions de la France médiévale* ont quant à eux édité le texte *cantta CDEBEDEBE*, en faisant des neuf dernières lettres une forme alphabétique de transcription des intervalles entre les notes⁸². Les mêmes auteurs indiquent par ailleurs que l'on a gravé au-dessus des premières «notes» un signe ressemblant à un neume⁸³.

Le contenu de l'image (de même que certains détails dans le dispositif, dont les réglures de la page de gauche) induit un certain nombre de choix éditoriaux

⁸⁰ *CIFM* 5, G 35, pp. 124-125, fig. 81. Scott Brown a présenté en 2012 à l'International Congress on Medieval Studies de Kalamazoo une très belle communication sur ce chapiteau; on renverra le lecteur à cette future publication pour toutes les informations complémentaires. Je remercie très amicalement son auteur pour les échanges fructueux que nous avons eus au sujet de ce chantage.

⁸¹ *Guyenne Romane*, dir. P. Dubourg-Novès, Saint-Léger, Zodiaque, 1969, p. 256.

⁸² *CIFM* 5, G 35, pp. 124.

⁸³ *Ibidem*: «Les signes gravés après *cantta* semblent assez proches du dessin de certains neumes. Ceux-ci s'employèrent concurremment avec la notation alphabétique. Il est possible que le lapicide ait commencé par vouloir graver les neumes correspondants et y ait renoncé soit parce que la gravure lui parut peu explicite, soit devant la difficulté».

que l'on ne peut maintenir face à la sculpture. Les auteurs du *CIFM* identifient le personnage comme «un moine en train de psalmodier un chant». La transcription proposée découle de cette identification, possible certes, mais qui constitue néanmoins une lecture *difficilior* présentant l'inconvénient d'être déduite de l'image en même temps qu'elle en confirme l'interprétation. De la même façon que l'on a vu un neume à la ligne 2, on peut proposer une transcription du texte en *cantare debet*, obligation répétée à maintes reprises dans l'ensemble des règles monastiques et qui correspond bien à la sculpture, notamment par sa présence sur le livre, signe de l'*auctoritas* de l'écrit. Il est vrai que la lecture du *CIFM* convient parfaitement à une représentation du chant, la forme impérative de *canta* renvoyant directement à la performance sonore; elle convient d'ailleurs presque trop bien et nous écarte de l'interrogation sur tout ce qui, dans l'image, peut également générer du sonore en complément ou en juxtaposition de l'écriture, comme le végétal naissant du livre ou l'index pointé. On ne peut par ailleurs manquer de remarquer l'analogie entre le livre ouvert et les traits du visage du moine, bouche et œil largement ouverts (la dimension sensorielle est assez claire). L'écriture ne peut donc pas être étudiée pour son seul contenu au risque de ne pas voir son articulation syntaxique avec le reste de la composition.

À l'opposé d'un tel exemple se trouvent l'ensemble des manifestations écrites reprenant le contenu des textes liturgiques effectivement chantés lors des offices, de ces textes qui ne peuvent pas être pensés, selon Gunilla Iversen, sans la mélodie qui les accompagnait⁸⁴. De telles inscriptions peuvent être tracées en dehors de toute représentation musicale, parfois en dehors du contexte iconique. Doit-on accorder à l'écriture un pouvoir d'activation suffisant pour être considérée néanmoins comme la représentation d'un phénomène sonore et musical? Comment mesurer la charge mélodique de ces textes courants mais infinis dans leurs variations? Y a-t-il derrière chaque texte repris de l'hymnologie, de la poésie liturgique, un contenu musical? Si tel est le cas, quel est son ampleur en termes de sens? Quels sont ses effets sur l'image?

⁸⁴ Gunilla Iversen, *Chanter avec les anges. Poésie dans la messe médiévale: interprétations et commentaires*, Paris, Cerf, 2001.

Conclusion

Comme toutes les formes graphiques médiévales, l'écriture épigraphique donne vie au signe; elle lui accorde une existence physique dans un espace donné. Placée dans une très grande majorité des cas jusqu'au XI^e siècle dans les édifices de culte, en contact avec l'espace intérieur du bâtiment, l'inscription offre les moyens d'une performance visuelle de l'écriture dans un lieu où la parole est mise en scène dans les célébrations liturgiques mais aussi dans l'essence même de l'église bâtiment⁸⁵. L'écriture dans la matière, peinte sur l'enduit (peau du monument) ou sculptée dans la pierre (squelette de la construction), constitue ainsi une interface entre le texte et sa performance sonore, dans le chant ou la lecture liturgique. Si la question du matériau doit effectivement intervenir dans la définition de l'inscription, c'est bien pour mettre en lumière cette relation particulière du signe à son support qui est toujours plus complexe que la contingence matérielle. Dans un sermon pour la fête de saint Étienne, saint Augustin écrit, à propos d'une inscription qu'il a fait graver à Hippone⁸⁶: «Lisez les quatre vers que nous avons écrits dans ce sanctuaire. Lisez-les, retenez-les, conservez-les dans votre cœur. Nous les avons fait écrire en cet endroit afin que chacun puisse les lire s'il le veut et quand il veut. Ils sont peu nombreux, pour que chacun puisse les retenir; ils sont écrits dans un endroit public, pour que tous les lisent. Pas besoin de chercher un livre: que cette voûte soit votre livre⁸⁷». Par voûte, il ne faut pas se limiter au support de l'inscription mais plutôt voir dans cet élément d'architecture une métonymie de l'église; c'est l'écriture dans la pierre qui permet de passer du lieu du signe à l'espace du verbe.

La dimension physique de l'écriture influe sur le corps du scripteur –sa main bien sûr, mais aussi son bras, son dos– par le geste et la posture adoptée lors du tracé des lettres⁸⁸. Elle se manifeste dans les outils, les savoir-faire, les lieux d'écriture, du scriptorium à l'atelier du lapicide. Elle s'incarne dans les matériaux sur lesquels, par addition ou soustraction de matière, on forme les lettres et les compléments techniques (éléments de mise en page, réglures, cadres), syntaxiques (ponctuation, hiérarchisation des différentes parties du

⁸⁵ Dominique Iogna-Prat, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2006, p. 284.

⁸⁶ Je remercie mon ami Éric Palazzo pour cette référence.

⁸⁷ Augustin, sermon 319 pour la fête de saint Étienne, 8. *Patrologia Latina* 38, 1442.

⁸⁸ Sur cette question, voir l'excellent livre de Malcolm Parkes, *Their Hands Before Our Eyes. A Closer Look at Scribes*, Londres, Ashgate, 2008; voir aussi le bel article d'Eva Caramello, «La corporalité de l'acte d'écrire dans les images et les textes de l'époque romane», *Le corps à l'époque romane*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires, 2013 (à paraître).

texte) ou décoratifs du texte. Elle est particulièrement mise en avant dans le texte des colophons laissés par les scribes à la fin des manuscrits qui invitent le lecteur à prier pour eux en raison des souffrances physiques endurés dans l'écriture. Une telle manifestation *chosifiée* de l'écriture, associée intrinsèquement au matériau qui la reçoit (qui lui donne corps), à la technique de réalisation et à l'arrière-plan symbolique et poétique de ces mêmes matériaux, accorde aux objets inscrits –en ce qu'ils sont justement identifiables comme des objets, qu'il s'agisse de charte, ou encore plus d'inscription– une valeur particulière, un rapport ontologiquement signifiant du signe et de la matière.

Recibido: 11/02/2013

Aceptado: 15/03/2013



RÉSUMÉ: Opposer écriture manuscrite et écriture épigraphique n'aurait dans le contexte culturel de l'Occident médiéval pas plus de sens que d'intérêt. Si les supports varient tout autant que les contenus, les techniques de réalisation ou les procédés de lecture, c'est la même praxis graphique qui est en jeu, et sans doute bien plus encore la même culture visuelle qui s'exprime. Les variations matérielles ou textuelles sont des adaptations aux objectifs et aux circonstances de la communication écrite. À la fois texte et matière, idée et objet, l'inscription se définit, au-delà des contenus et des fonctions qu'elle partage avec d'autres productions écrites médiévales, par une étendue physique qui lui accorde une réalité *objectale*. La communication épigraphique expose au passant une portion d'espace inscrit, quantité d'information visuelle reçue par le spectateur/lecteur potentiel de l'inscription. Comme le manuscrit, celle-ci se place donc dans un premier temps dans le domaine du visuel et du sensible. Elle cherche à donner à voir avant de donner à lire, et c'est pourquoi les conditions techniques de la réalisation de l'inscription cherche à figurer dans la matière l'image d'un texte.

ABSTRACT: In the cultural context of Medieval West, it would have no more sense than interest to set manuscript and epigraphic written practices. Content, material support, techniques of realization and processes of reading change from one media to another, but it is still the same graphic praxis and the same visual culture. Material or textual variations are adaptations to objectives and circumstances of written communication. At the same time text and material, idea and object, the inscription is defined by a physical extent which gives it objecthood and materiality, whatever its content and function. Epigraphic communication exposes to passers-by a portion of inscribed space, a quantity of visual information received by the potential spectator/reader of the inscription. As the manuscript, it first takes place in the field of visual and sensitive. It gives something to see and not to read, and that is why technical conditions of the realization of an inscription try to represent in material the image of a text.

MOTS-CLÉ: Epigraphie médiévale. Iconographie médiévale. Esthétique. Sculpture romane. Moissac. Musicologie.

KEYWORDS: Medieval Epigraphy. Medieval Iconography. Aesthetics. Romanesque sculpture. Moissac. Musicology.