



Sulamith Brodbeck et Anne-Orange Poilpré (dir.)

Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial Byzance et Moyen Âge occidental

Éditions de la Sorbonne

Visibilité et présence des inscriptions dans l'image médiévale

Vincent Debiais

DOI : 10.4000/books.psorbonne.39861
Éditeur : Éditions de la Sorbonne
Lieu d'édition : Paris
Année d'édition : 2019
Date de mise en ligne : 18 décembre 2019
Collection : Byzantina Sorbonensia
ISBN électronique : 9791035105457



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 6 juin 2019

Référence électronique

DEBIAIS, Vincent. *Visibilité et présence des inscriptions dans l'image médiévale* In : *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et Moyen Âge occidental* [en ligne]. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2019 (généré le 08 janvier 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psorbonne/39861>>. ISBN : 9791035105457. DOI : 10.4000/books.psorbonne.39861.

Visibilité et présence des inscriptions dans l'image médiévale

Vincent DEBIAIS

L'EXEMPLE LIMINAIRE DE BAYEUX

La donation faite par l'évêque Odon de Bayeux vers 1080 à sa cathédrale ne contient pas seulement la célèbre broderie montrant la conquête de l'Angleterre par Guillaume le Conquérant¹. Elle comportait également une imposante couronne de lumière, aujourd'hui détruite, destinée à éclairer et orner le chœur de la cathédrale, où elle pouvait être vue jusqu'à la fin du XVI^e siècle. Grâce aux descriptions de l'objet, par le texte ou le dessin, attestées depuis le XII^e siècle, la couronne de lumière de Bayeux peut être rapprochée de plusieurs artefacts contemporains, très proches dans leur forme générale comme dans les images et les inscriptions qu'ils présentent². Le grand cercle de métal doré portant le luminaire était ponctué de tours, de bâtiments et de plaques sculptées de prophètes, d'apôtres et de l'Agneau de Dieu. Un long poème de cinquante vers avait également été tracé tout autour de la couronne de lumière et proposait l'*ekphrasis* monumentale de l'objet et de ses images, tout en offrant une interprétation classique du luminaire et de sa fonction comme anticipation de la Jérusalem céleste³.

Les descriptions anciennes et les comparaisons possibles avec les couronnes de lumière d'Aix-la-Chapelle, d'Hildesheim, de Grosscombouurg et de Liège montrent que, dans les conditions d'exposition et d'utilisation originales de l'objet à Bayeux, les images et le texte étaient sans doute très difficilement lisibles depuis le sanctuaire de la cathédrale⁴ ; présents dans le matériau, ils restent inaccessibles à la vue et

1. D. R. BATES, *The Character and Career of Odo, Bishop of Bayeux (1049/50-1097)*, *Speculum* 50/1, 1975, p. 1-20 ; L. MUSSET, *Un prélat du XI^e siècle. Odon de Bayeux*, *Annales de Basse-Normandie* 76, 1978-1979, p. 12-18. *L'Histoire de Guillaume le Conquérant*, éd. R. FOREVILLE, Paris 1952, p. 240 indique : *Odo ille, Baiocarum praesul, cognitus fuerat talis qui optime negotia sustinere valeret ecclesiastica et secularia. Bonitatem ejus et prudentiam primo testatur ecclesia Baiocensis, quam ipse multo studio egregie ordinavit atque ornavit.*
2. Cette couronne de lumière a fait l'objet d'une étude récente, principalement consacrée à la notion d'*ekphrasis* : V. DEBIAIS, *Ekphrasis from the Inside: Notes on the Inscription of the Crown of Light in Bayeux*, *English Language Notes* 53/2, 2015, p. 45-59.
3. *Corpus des inscriptions de la France médiévale*. Tome 22. *Calvados, Eure, Manche, Orne, Seine-Maritime*, éd. R. FAVREAU et J. MICHAUD, Paris 2002, p. 25-30.
4. Pour Hildesheim, voir *Die deutschen Inschriften 58: Stadt Hildesheim*, Weisbaden 2003, 25 ; pour la couronne d'Aix : *Die deutschen Inschriften 31: Aachen Dom*, Wiesbaden 1992, 28 et C. BAYER, *Die beiden grossen Inschriften des Barbarossa-Leuchters*, dans *Celica Iherusalem. Festschrift für Erich Stephany*, éd. C. BAYER et T. JÜLICH, Cologne 1986, p. 213-240 ; la couronne de Grosscombouurg est publiée dans A. LEGNER, *Deutsche Kunst der Romanik*, Munich 1982, p. 107 et 192-193.

encore davantage à l'esprit de ceux qui fréquentent le lieu. Le poème, complexe dans sa composition et développant les implications théologiques de la couronne de lumière et de ses images, était probablement inintelligible ; il ne donne en tout cas aucune information facilitant l'accès à la signification de l'objet. Les derniers vers du poème referment l'*ekphrasis* par une formulation originale qui montre que la fonction du texte n'est pas d'expliquer ou d'identifier le contenu de l'image :

La couronne et les tours qui la ceignent, que signifient-elle ? À notre avis, elles ne signifient rien d'autre assurément que ce qui est chanté, lu, dévoilé au peuple inculte⁵.

Partant, la vue et la lecture du texte ne sont pas nécessaires à l'interprétation du sens de la couronne de lumière, et la fonction de l'inscription se situe sur un autre registre que celui de la réception du texte et de l'image. Comme la plupart des inscriptions tracées au contact des images médiévales, le texte de Bayeux propose à la fois une densification de la signification du visuel et un dépassement de la forme. Il n'est pas un complément, secondaire ou facultatif, des figurations iconiques, mais entre au contraire dans la composition d'un objet complexe mêlant écriture et image⁶.

ÉCRITURE ET IMAGE

L'exemple liminaire de Bayeux pose la question de la visibilité et lisibilité des inscriptions médiévales placées au contact des images monumentales. Si cette question est aussi nécessaire que celle qui concerne la visibilité des images elles-mêmes, elle prend pourtant le contre-pied de la définition traditionnelle de l'épigraphie médiévale⁷ qui fait de la publicité et de la communication à grande échelle les fonctions essentielles de la pratique des inscriptions sur pierre, bois, mosaïque, verre, etc. L'affichage épigraphique et le recours à « l'écriture exposée » sont ainsi souvent décrits comme le moyen idéal pour transmettre une information pouvant être lue de façon répétée et immuable⁸. Parce que la réalité documentaire médiévale contredit largement cet aspect, et parce que la conception de l'écriture chrétienne va au-delà d'une stricte aptitude à transmettre un contenu textuel, on revient volontiers

5. *Circulus et turres circum quid significantes? Judicio nostro nil signat certius isto quod canitur legitur populoque rudi reseratur.*

6. DEBIAIS, Ekphrasis from the Inside (cité n. 2), p. 55-57.

7. R. FAVREAU, *Épigraphie médiévale*, Turnhout 1997 (L'Atelier du médiéviste 5), p. 5 : « L'épigraphie est la science de ce qui est écrit – c'est son étymologie – en vue de communiquer quelque élément d'information au public le plus large, et pour la plus large durée. Et l'objet de son étude, c'est naturellement le contenu du message qu'elle transmet ». La fonction publicitaire telle que l'a posée Robert Favreau, en rupture avec ce que l'on disait jusqu'alors des inscriptions, définies par la qualité durable de leur support, a été reprise, répétée et encore renforcée par l'historiographie espagnole notamment ; voir V. GARCÍA LOBO et M. E. MARTÍN LÓPEZ, *De epigrafía medieval. Introduccion y album*, León 1995.

8. Le concept d'écriture exposée a été forgé par A. PETRUCCI, *Potere, spazi urbani, scrittura esposta: proposte ed esempi*, dans *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*, Rome 1985, p. 85-97 ; voir également A. PETRUCCI, *Jeux de lettres. Formes et usages de l'inscription en Italie (XI^e-XX^e siècle)*, Paris 1993.

aujourd'hui sur la dimension publicitaire de la communication épigraphique⁹. On constate, d'une part, l'illisibilité voire l'invisibilité d'un grand nombre d'inscriptions et, d'autre part, on considère, comme on le fait pour l'image, la présence du texte comme élément fondamental du processus qui conduit à l'affichage d'une inscription¹⁰.

Le texte n'est plus dès lors destiné à être vu, encore moins à être lu, mais à être, c'est-à-dire à exister sous forme épigraphique dans un contexte donné¹¹ ; c'est évidemment ce qu'il faut envisager pour Bayeux. La prise en compte d'une efficacité ontologique de l'inscription n'annule en rien son utilité ou sa fonctionnalité¹² – il n'y aurait aucun sens à supposer la volonté d'un échec conscient et programmé du recours à l'écriture – mais invite à déplacer l'effet de l'inscription, de la réception de l'image ou du décor vers son émission ; en d'autres termes, à remonter l'écriture épigraphique dans le scénario de la création du visuel. L'inscription servirait à la réalisation de l'image plus qu'à son interprétation par un regardeur/lecteur éventuel. Dès lors, la lisibilité du texte concerne davantage les acteurs de l'image (créateur, concepteur, commanditaire ou artiste) que son public¹³. C'est en tout cas l'hypothèse formulée dans cet article à partir de quelques exemples hispaniques, en rappelant qu'une inscription illisible n'est pas une inscription absente, de la même manière qu'une inscription invisible peut, en raison de sa nature épigraphique durable, devenir lisible dans certaines circonstances et acquérir alors une fonction didactique ou, plus généralement, communicative.

Il convient d'abord de signaler que l'écriture est omniprésente dans les images médiévales, dans le décor monumental comme dans le monde manuscrit. Les inscriptions habitent ainsi la sculpture, la peinture, la mosaïque, le textile, les vitraux, dans une grande variété de formes et de contenus¹⁴. Les relations entre le texte et l'image sont elles aussi très diverses, des plus simples aux plus complexes.

9. Voir en dernier lieu les contributions rassemblées dans *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, éd. A. EASTMOND, New York 2015 ; voir aussi A. PETRUCCI, Aspetti simbolici delle testimonianze scritte, dans *Simboli e simbologia nell'alto medioevo*, Spolète 1976 (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo 23), p. 813-846.
10. Parmi la bibliographie de plus en plus riche sur la notion de présence, je signale en particulier H. U. GUMBRECHT, *Production of Presence. What Meaning cannot convey*, Stanford 2004, ainsi que le désormais classique Y. BONNEFOY, *La présence et l'image*, Paris 1983.
11. V. DEBIAIS, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale*, Turnhout 2009, p. 247-276.
12. Sur la notion d'agentivité des objets et des images, voir A. GELL, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford/New York 1998 ; voir aussi H. BREDEKAMP, *Théorie de l'acte d'image*, Paris 2015.
13. J'ai proposé en détail cette orientation dans V. DEBIAIS, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)*, Paris 2016.
14. Pour un bilan bibliographique sur ces questions, voir V. DEBIAIS, Stratification, montage, symbiose. Les textes et les images du calice et de la patène de Saint-Godehard d'Hildesheim, *Perspectives médiévales* [en ligne] 38, 2017, mis en ligne le 1^{er} janvier 2017 ; voir aussi C. HECK, Un nouveau statut de la parole ? L'image légendée entre énoncé, commentaire et parole émise, dans *Qu'est-ce que nommer ? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*, éd. C. HECK, Turnhout 2010, p. 169-185 ; *Épigraphie et iconographie. Actes du colloque de Poitiers (1995)*, éd. R. FAVREAU, Poitiers 1996.

Si quelques inscriptions peuvent éventuellement identifier scènes et personnages, les textes contribuent plus généralement à étendre, préciser ou détourner ce que donne à voir l'image. En d'autres termes, écriture et image proposent, par leur rencontre dans le matériau, un agencement particulier des signes destiné à produire un sens spécifique, propre au paradigme ainsi généré. L'écriture ne se limite pas à compléter l'image en proposant une légende ou un label ; les deux catégories de signes iconographiques et alphabétiques fonctionnent en réalité en symbiose pour répondre à la nécessité artistique ou figurati e.

ÉVIDENCE ET TRANSPARENCE

Il est très difficile de faire une archéologie de la réception et les conditions médiévales d'accès aux inscriptions ne peuvent qu'exceptionnellement être établies ; elles varient en tout cas d'un objet à l'autre et aucune règle ne semble pouvoir être dictée. Les textes des chapiteaux de Cluny (fig. 1) et de Moissac (fig. 2) sont-ils, par exemple, à envisager de la même façon¹⁵ ? Quiconque a tenté de prendre une photographie d'inscription sait que les conditions d'éclairage sont fondamentales pour percevoir et lire le texte. Qu'en est-il dans un cloître, dans le chœur d'une église ou la voûte d'une nef ? Indépendamment de la lecture effective du contenu, considérons toutefois qu'il existe une différence entre les inscriptions qui s'imposent, dans leur présence graphique et pour des raisons d'échelle, à la vue du regardeur et qui marquent l'espace ecclésial de leur présence, comme le texte sur le livre du Christ en majesté de Saint-Clément de Taüll (fig. 3) ou celui gravé autour de la mandorle du Christ du tympan de Saint-Michel d'Estella par exemple (fig. 4)¹⁶, et les inscriptions que l'on pourrait qualifier de « transparentes », dont la présence doit être révélée grâce à un examen attentif de l'image, comme le texte gravé sur la poitrine de Judas au portail de la collégiale Sainte-Marie de Sangüesa, en Navarre (fig. 5)¹⁷.

Dans les deux cas, et indépendamment de la lisibilité du texte, la présence de l'inscription distingue au cours du processus artistique l'image ou l'élément de l'image de son environnement – une image inscrite n'est pas identique à la même image anépigraphie. Dans le relief de l'Ascension dans le cloître de Santo Domingo de Silos, seule la figure de l'apôtre Pierre porte des traces alphabétiques – elle est marquée par la présence des lettres (fig. 6)¹⁸. On n'emploie pas ici le mot *identificatio*

15. Sur les chapiteaux de Cluny, voir *CIFM* 19, SL 33-34, p. 91-96 et S. BIAY, *Les chapiteaux de la troisième église abbatiale de Cluny (fin XI^e-début XII^e siècle) : étude iconographique*, thèse de doctorat sous la direction de C. Andrault-Schmitt, Université de Poitiers 2011 (thèse consultable en ligne <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00671485>). Sur les chapiteaux de Moissac, voir *CIFM* 8, TG 13-52, p. 136-183 et I. H. FORSYTH, *Word-Play in the Cloister at Moissac*, dans *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century: Essays in Honor of Walter Cahn*, éd. C. HOURIHANE, Princeton 2008, p. 154-178. Les inscriptions des chapiteaux de Moissac sont remarquablement analysées dans Q. CAZES et M. SCELLÉS, *Le cloître de Moissac*, Bordeaux 2001.
16. Respectivement *Catalunya Romànica*, Barcelone 1994, 1, p. 323-327 et *Navarre romane*, La Pierre-qui-Vire, 1967, p. 318.
17. *Ibid.*, p. 22 et 192.
18. V. GARCÍA LOBO, *La epigrafía del claustro de Silos*, dans *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro (1088-1988)*, Burgos 1990, p. 85-104.

Droits numériques non obtenus.

Figure 1 - Chapiteau des premiers tons, Cluny, musée du Farinier
(photo : CESCO/CIFM).

Droits numériques non obtenus.

Figure 2 - Chapiteau du martyr des saints Fructueux, Euloge et
Augure, cloître, Moissac (photo : CESCO/CIFM).

Droits numériques non obtenus.

Figure 3 - Peintures murales de l'abside, Saint-Clément, Taüll
(photo : Ars Pictra).

Droits numériques non obtenus.

Figure 4 - Tympan du portail nord, Saint-Michel, Estella
(photo : V. Debiais).

Droits numériques non obtenus.

Figure 5 - Statues colonnes, dont Judas, Sainte-Marie, Sangüesa
(photo : V. Debiais).

Droits numériques non obtenus.

Figure 6 - Relief de l'Ascension, cloître de Santo Domingo, Silos
(photo : Santiago Abella).

à dessin, dans la mesure où celui-ci suppose une lecture effective, sans doute discutable à Silos. La présence des lettres constitue en revanche un signal visuel, sans doute emphatique, qui met l'accent sur une partie de l'image et qui en oriente peut-être la lecture et l'interprétation ; elle attire en tout cas l'attention, en tant qu'événement dans le visuel. Elle est l'indice d'une intention particulière des acteurs de l'image, intention qui peut rester silencieuse pour le regardeur et qui n'existe plus, une fois le geste artistique consommé, que dans l'œuvre et la conjonction des signes.

Les textes gravés ici dans la pierre sont très courts, très simples et ne présentent qu'un nom. Or, cette apparente simplicité ne présume en rien du caractère anecdotique ou non de l'écriture dans l'image. À Silos par exemple, la distinction de la figure de Pierre par l'inscription sur le nimbe propose un discours particulier. De la collégialité instituée par la figuration du groupe, la similarité des postures et la répétition du nimbe émerge une figure particulière, distincte, celle du premier apôtre ; placé à l'aplomb de la main de l'ange qui émerge des nuées, Pierre est institué par la présence graphique comme une figure à part au sein du collège des apôtres. Dans le caractère distinctif de l'écriture, Pierre est déjà au-delà de l'Ascension, il est en marche pour témoigner, et son nom dans la pierre contribue à faire sortir la sculpture de l'événement figé en proposant déjà une séquence, un récit en image. Dans la création du relief sculpté, le recours à l'inscription est un moyen graphique de passer de l'image-événement à l'image-récit. Dans la perception de l'œuvre, la présence de l'écriture attire l'attention du regardeur sur la figure de Pierre en tant qu'acteur particulier du collège apostolique. La lecture effective de son nom tracé sur le nimbe est d'autant moins nécessaire qu'elle traduit sous forme verbale ce qu'exprime déjà l'image par la représentation des clés dans les mains de l'apôtre. La fonction de l'inscription ne concerne donc pas (ou pas seulement) l'identification de la figure. L'écriture, aussi brève et évidente soit-elle, provoque un agencement particulier du discours visuel.

À Silos, le nom de Pierre est gravé sur le nimbe de l'apôtre. La mise en scène de l'écriture sur un élément aussi signifiant que le nimbe contribue sans doute à renforcer la présence de l'inscription. Écrire sur le nimbe, c'est écrire sur la lumière de la gloire. Dans la perception de l'image, l'écriture pourrait agir comme une amplification du statut surnaturel résidant dans la lumière du nimbe. Il faut donc envisager une interaction entre l'inscription et son dispositif dans l'image, interaction qui dépasse très largement la notion de « support ». En effet, la pierre, l'enduit ou le métal ne supportent pas l'écriture¹⁹. La mise en œuvre des signes dans ou sur le matériau n'est pas de l'ordre de la superposition. Il s'agit davantage de phénomènes symbiotiques dans lesquels les couleurs, les formes, les localisations, les dispositions des lettres et des éléments graphiques qui les lient à l'image se mêlent pour offrir à la vue du regardeur un objet visuel complexe mais solidaire. Dès lors, il ne faut pas s'interroger sur la possibilité de voir l'inscription seule dans le décor, comme si tout ce qui la « supportait » dans l'édifice disparaissait dans la perception pour offrir un objet épigraphique autonome, flottant dans un espace a-sémiotique. C'est au contraire parce qu'il y a connexion entre inscription et décor qu'il peut y avoir présence.

19. V. DEBIAIS, Le chant des formes. L'écriture épigraphique, entre matérialité du tracé et transcendance des contenus, *Revista de poética medieval* 27, 2013, p. 101-129.

L'IMPORTANTE VISIBILITÉ DES DISPOSITIFS

Le repérage de l'inscription dans l'image n'est pas qu'une affaire de taille ou de mise en couleur, comme on pourrait l'envisager avec le nom de Judas à Sangüesa. Il concerne aussi la distinction d'un espace graphique au sein de l'image susceptible d'isoler les signes alphabétiques. Quand le texte est placé sur le fond de l'image, sur l'enduit dans la peinture murale ou sur la pierre dans la sculpture, seule la forme des lettres distingue l'inscription de son environnement, et la connaissance préalable de cette forme – la capacité à repérer l'écriture en tant que modalité particulière d'utilisation des signes – est un prérequis pour une éventuelle fonction de l'écriture dans l'image pour le public médiéval. Dans les peintures murales de l'abside d'Estaon (fig. 7)²⁰, les lettres formant le nom des figures ou le chant liturgique que celles-ci entonnent dans la scène de la *Majestas Domini* sont placées au cœur de l'image, directement sur le fond coloré du cul-de-four, et s'entremêlent aux éléments figurés des vêtements, des ailes, de la mandorle, des attributs, etc. Si l'on fait abstraction de la nature distinctive des signes alphabétiques (une lettre n'est pas qu'un assemblage de droites et de courbes, une forme singulière), seule la différence chromatique permet de séparer les inscriptions des autres éléments de l'image²¹. Ce type d'agencement non contraint des lettres sur le fond de l'image permet à l'inscription d'occuper exactement la même portion du matériau et, dans le cas d'inscriptions nominatives, permet la représentation selon deux modalités graphiques d'une même réalité visuelle. Il ne s'agit donc pas de voir dans cette économie des dispositifs un agencement par défaut des lettres dans l'image – elle ne diminue en rien la présence de l'inscription²². En revanche, cet enchevêtrement peut entraver la visibilité des textes quand la mise en œuvre d'un lieu spécifique de l'image pour l'inscription projette les lettres dans le décor en distinguant visuellement les deux types de signes.

Pour illustrer l'importance du dispositif dans la perception de l'image, revenons un instant à Saint-Clément de Taüll où l'on a peint vers 1130 un vaste programme d'images dans toute la partie orientale (fig. 3). La plupart de ces peintures sont aujourd'hui conservées au Musée national d'art catalan à Barcelone, mais les récentes découvertes sur place montrent que c'est l'ensemble de l'édifice qui était peint de la sorte²³. Dans l'abside centrale, des figures d'apôtres sont placées sous la voûte, de face, séparées les unes des autres par des colonnes. Le nom de chacune d'elles est peint dans un bandeau sombre qui se déploie sur l'ensemble du mur semi-circulaire

20. *Catalunya romànica* (cité n. 16), I, p. 366-369 ; M. PAGÈS PARETAS, Les pintures romàniques de l'antiga església de Santa Eulàlia d'Estaon: la seva història i la seva cronologia, *Urgellia* 15, 2005, p. 657-683.
21. Sur ces questions, voir C. TREFFORT, *De inventoribus litterarum* : l'histoire de l'écriture vue par les savants carolingiens, *SVMMA. Revista de Cultures Medievales* 1, 2013, p. 38-53.
22. Sur la notion de dispositif, voir D. RUSSO, Des lettres sur l'image dans l'art du Moyen Âge, dans *Qu'est-ce que nommer ?* (cité n. 14), p. 127-144. Par opposition, sur la disposition des inscriptions, voir C. 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, dans *Épigraphie et iconographie* (cité n. 14), p. 1-25.
23. *Catalunya Romànica* (cité n. 16), I, p. 323-327. En dernier lieu sur les peintures de Taüll, voir F. CHORDÀ RIOLLO, *El àbside de Sant Climent de Taüll*, Madrid 2012.

Droits numériques non obtenus.

Figure 7 - Peintures murales de l'abside, Sainte-Eulalie, Estaon
(photo : Ars Picta).

et qui présente une liste ininterrompue de noms. À l'isolement des figures par l'architecture s'oppose donc l'unicité du déploiement graphique qui permet de matérialiser et de mettre en évidence la collégialité des apôtres dans le sanctuaire. Visuellement, le déploiement des lettres sur le bandeau construit une image organique à l'échelle de la partie orientale de l'église, et seule la présence des lettres, en ce qu'elle ponctue le décor par leur dessin, permet au regardeur de percevoir cette unité. Le recours à l'écriture épigraphique est indissociable du dispositif qui la lie à l'image (l'inscription n'est pas qu'un contenu textuel). Pour le regardeur à Taüll, l'inscription du collège apostolique est silencieuse : elle ne dit rien du nom des apôtres ; elle contribue par sa présence et sa forme à l'organisation visuelle du décor sans pour autant faire passer le regardeur par la lecture des mots peints dans le bandeau.

Un tel effet épigraphique sur la structure du visuel est à envisager pour la plupart des textes dont le dispositif reprend un élément de l'image (cadre, mandorle, bandeau, registre, architecture) qui délimite plus ou moins hermétiquement un thème, un motif ou une représentation, et qui le sépare du contexte non figural, d'un autre motif, ou d'une autre image. Dans la mandorle qui ceint le Christ en

majesté au tympan du portail nord de l'église Saint-Michel d'Estella, est inscrit un célèbre distique composé par Baudri de Bourgueil vers 1100 (fig. 4), et repris par Guillaume Durand dans le *Rationale divinorum officio*: *Nec Deus est nec homo presens quam cernis imago. Sed Deus et homo quem sacra figu e at imago*²⁴. Les deux vers sont gravés de part et d'autre de la figure en majesté, et la présence visuelle des lettres, profondément gravées, renforce la matérialité très marquée de la mandorle, particulièrement saillante sur le fond du tympan. Que voit le regardeur de l'image ? Le texte s'impose sans aucun doute à la vue en même temps qu'il souligne la forme et la présence visuelle de la mandorle, distinguant la figure et du Christ du reste de l'image. L'inscription est-elle lisible depuis le parvis de l'église ? C'est plus difficile à établir. Dans tous les cas, et indépendamment de la diffusion du distique dans le monde manuscrit et dans les œuvres d'art contemporaines, la composition du *titulus* et ses implications quant à la théologie de l'image chrétienne ne rendent pas la figure d'Estella plus explicite. La lecture effective du texte n'est pas synonyme d'un accès simplifié au visuel. En isolant l'image du Christ des autres éléments sculptés au tympan, le texte sur la mandorle contribue cependant à l'institution de la sculpture en figure : l'homme représenté dans la mandorle est encadré par l'inscription, il s'agit bien d'une image. Le choix dans le dispositif permet au concepteur de l'image d'appréhender le texte comme signe indépendamment de la lecture effective du texte. Le silence lexical de l'inscription ne la rend pas absente pour autant, et c'est dans la conjonction des signes iconiques et alphabétiques que réside l'effet de la figuration

Les inscriptions tracées sur les dispositifs présentant l'image sont très variées dans leur contenu (commentaire général, identification, exégèse morale ou symbolique) et leur forme syntaxique (substantifs ou noms isolés, phrases en vers ou en prose). Placées physiquement au contact de l'image et de ce qu'elle n'est pas ou plus, à l'interface entre l'élément du visuel qu'elles enserrent et ce qui l'entoure, elles proposent visuellement un discours englobant sur l'image. D'un point de vue lexical également, les textes désignent à la fois ce qu'ils ceignent et ce qu'ils dépassent – c'était déjà le cas à Saint-Michel d'Estella, mais c'est également le cas dans les grandes inscriptions circulaires de Saint-Marc de Venise²⁵, ou encore dans les inscriptions centrales de la broderie de la Création de Gérone, datée des environs de 1075, et dans laquelle les textes circulaires désignent aussi bien la figure du Pantocrator, au centre de l'inscription, que les scènes de la Genèse rayonnant depuis le bandeau inscrit (fig. 8)²⁶.

24. H. L. KESSLER, *Neither God nor Man: Words, Images, and the Medieval Anxiety about Art*, Freiburg 2007 consacre une grande partie de l'ouvrage à la figure d'Estella et la circulation de ce distique dans les œuvres médiévales.
25. Cet ensemble épigraphique, encore largement à analyser en détail, a récemment fait l'objet d'une étude par K. KRAUSE, *Die Inschriften der Genesismosaiken*, dans *The Atrium of San Marco in Venice. The Genesis and Medieval Reality of the genesis Mosaics*, éd. M. BÜCHSEL, H. L. KESSLER et R. MÜLLER, Berlin 2014, p. 143-176.
26. M. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *El tapiz de la Creación*, Gérone 2011 ; R. SWANSON, *El brodat de la Creació de la catedral de Girona. Noves propostes per a la seva iconografia i funcionalitat*, mémoire de Master, Université de Barcelone 2012.

Droits numériques non obtenus.

Figure 8 - Broderie de la Création, cathédrale de Gérone
(photo : Cathédrale de Gérone).

La perception de l'écriture dans l'image se fait également grâce aux dispositifs que sont les supports traditionnels de l'écriture : livres, phylactères, tablettes... Comme les bandeaux et les cadres, ces derniers organisent visuellement l'image, y compris (et peut-être surtout) quand ils sont anépigraphes : les phylactères font apparaître le son de la parole transmise ou échangée, le livre manifeste l'autorité ou le témoignage dans des motifs iconographiques assez stables comme la *Majestas Domini*, la *Traditio legis*, l'Annonciation, etc.

DONNER À VOIR, DONNER À LIRE

Le choix d'inscrire ces éléments structurants est l'indice de la volonté d'épaissir le sens de l'image, ou bien en donnant à lire (ou du moins à voir) un texte correspondant parfaitement à la scène et susceptible d'être reconnu par le regardeur, ou bien en introduisant un texte original ou dissonant qui vient modifier la nature de l'image²⁷.

27. J'ai ailleurs eu l'occasion d'analyser les différentes modalités d'intervention de l'écriture dans le « fonctionnement de l'image » : V. DEBIAIS, *Mostrar, significa, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales, Codex Aquilarensis 29*, 2013, p. 169-186.

Les peintures récemment restaurées de Saint-Thomas de Fluvia, en Catalogne, illustrent assez bien ce choix qui, dans les conditions médiévales de la perception de l'image, réside sans doute exclusivement dans le geste créatif et la composition du programme, et qui échappe en grande partie à l'image reçue par les fidèles fréquentant l'église²⁸. Le cul-de-four de l'abside a été peint d'une large *Majestas Domini* accompagnée de chérubins et de séraphins, comme c'est souvent le cas dans cette partie des Pyrénées (fig. 9). Les évangélistes ont été figurés, à l'image du Christ, avec un livre ouvert et inscrit, dispositif fréquent aussi bien dans l'art monumental que dans l'enluminure. Cependant, on ne lit à Fluvia ni l'*incipit* des évangiles, ni les vers du *Carmen Paschale* de Sédule Scott – autre solution fréquente pour l'image des évangélistes²⁹. D'après ce que l'on peut lire encore sur le livre tenu par le lion de Marc, on avait peint des versets bibliques originaux ; dans ce cas, il s'agit du verset 14 du chapitre 16 de l'évangile de Marc³⁰, cité ici dans une version liturgique correspondant à la leçon de la fête de l'Ascension (fig. 10)³¹. Si l'inscription est visible et probablement lisible depuis le sanctuaire de Saint-Thomas de Fluvia, il était sans doute assez difficile pour les fidèles assistant aux offices de repérer cette variante qui, au-delà du caractère anecdotique, presque transparent, de l'intervention épigraphique, possède des implications importantes dans la composition des images de l'abside. En effet, si l'on envisage la célébration de l'Ascension dans son ensemble, on voit que les textes liturgiques³² – absents des peintures de Fluvia – font écho aux figures représentées dans la grande scène du cul-de-four. On pourrait alors voir dans l'image de la *Majestas Domini* également une image de l'Ascension, précisée en quelque sorte dans sa signification par le texte affiché par l'évangéliste Marc. Sans pouvoir exclure une orientation destinée au public des images, cette décision graphique engage au premier chef le concepteur qui trouve dans le recours épigraphique le moyen de produire une nouvelle image. Avec Fluvia se met en place une triple articulation de la relation texte/image : 1) la présence du lieu inscrit dans l'image (le livre ouvert) structure la composition et participe à la fixité du motif ; 2) la présence de l'écriture épaisit l'image en convoquant chez le regardeur un texte possible (l'*incipit* des évangiles, par exemple) en fonction du contexte iconographique ; 3) la mobilisation du contenu de l'inscription (une citation liturgique pour la solennité de l'Ascension) transforme la nature de l'image et propose un dépassement de la peinture.

28. *Catalunya Romànica* (cité n. 16), 9, p. 853-863.

29. R. FAVREAU, Épigraphie et miniatures. Les vers de Sedulius et les évangélistes, *Journal des Savants* 1, 1993, p. 63-87.

30. *Novissime recumbentibus illis Undecim apparuit, et exprobravit incredulitatem illorum et duritiam cordis, quia his qui viderant eum resurrexisse, non crediderant.*

31. *In illo tempore: Recumbentibus undecim discipulis, apparuit illis Jesus...*

32. Voir en particulier l'offertoire (*Ascendit Deus in jubilatione et Dominus in voce tubae, alleluia ; Corpus antiphonalium officii*, Rome 1968, t. III, p. 59, n. 1490) et l'antienne de communion (*Psallite Domino qui ascendit super caelos caelorum ad Orientem, alleluia ; ibid.*, t. III, p. 59, n. 7445).

Droits numériques non obtenus.

Figure 9 - Peintures murales de l'abside, Saint-Thomas, Fluvia
(photo : V. Debiais).

Droits numériques non obtenus.

Figure 10 - Peintures murales de l'abside, détail du livre de Marc, Saint-Thomas, Fluvia
(photo : V. Debiais).

Les moyens de production du visuel à Fluvia montrent que les relations texte / image ne cherchent pas nécessairement la mise en accord de l'image et de l'inscription ; des phénomènes d'écart, de discordance, de contradiction émergent de la documentation, non pas comme l'indice d'une incapacité de l'écriture et de l'image à dire la même chose, mais comme l'empreinte de mécanismes créatifs qui trouvent dans la conjonction des signes alphabétiques et iconiques le moyen de représenter ce qui se trouve au-delà de la forme. Une telle conception, absolument dynamique, est très éloignée de ce que l'historiographie a généralement envisagé des relations texte / image et il faut constater que les inscriptions ne servent que très rarement « d'explication aux programmes iconographiques », pour reprendre le titre d'un chapitre du manuel de Robert Favreau, le père de la discipline épigraphique en France³³. Elle est de la même façon très éloignée de ce que le Moyen Âge lui-même a dit du rôle de l'écriture dans l'image³⁴. Le passage très célèbre des *Libri Carolini* distinguant par l'écriture l'image de la Vierge de celle de Vénus est, comme le reste de l'ouvrage, de l'ordre de la systématisation militante de pratiques artistiques qui échappent en Occident, à cette époque comme pour les époques suivantes, à toute forme de normalisation cadrée par une théologie dogmatique de l'image³⁵ :

Le nom du saint sur une image ne confère pas non plus à cette dernière le droit d'être vénérée. Qu'on montre donc à un partisan des images les portraits de deux belles femmes en lui disant que l'une d'entre elles est Marie et l'autre Vénus. Tous deux se ressemblent à s'y méprendre par la figure, les couleurs et le panneau, et ne se différencient que par le titre qui ne les rend ni saints ni condamnables³⁶.

On ne peut certes pas exclure que la mention, même invisible ou illisible, d'un nom sur une image est parfois le moyen pour l'artiste de figurer une chose plutôt qu'une autre, Marie plutôt que Vénus. Il semble cependant que l'inscription n'en vient que rarement à servir d'attribut au point de distinguer deux représentations. Comme à Fluvia, l'écriture intervient plutôt pour composer l'image au-delà de la forme et de ses limites éventuelles.

33. FAVREAU, *Épigraphie médiévale* (cité n. 7), p. 257-274.

34. Sur ces distorsions entre discours et pratiques, voir O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (v^e-xv^e siècle)*, Paris 2008, p. 363-389.

35. J.-C. SCHMITT, L'Occident, Nicée II et les images du VIII^e au XIII^e siècle, dans *Nicée II : 787-1987. Douze siècles d'images religieuses. Actes du colloque international tenu au Collège de France (2-4 octobre 1986)*, éd. F. BOESPFLU et N. LOSSKY, Paris 1987, p. 271-301 fait le point sur ces questions ; voir également les réflexions fondamentales de H. BELTING, *Image et Culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris 1998 et d'A. FREEMAN, *Scripture and Images in the Libri Carolini*, dans *Testo e immagine nell'alto Medioevo*, Spolète 1994 (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo 41), p. 163-188.

36. *Opus Caroli regis contra synodum (Libri Carolini)*, éd. A. FREEMAN et P. MEYVAERT, Hanovre 1998 (MGH, Leges, Concilia 2, supplementum 1), III, c. IV, 16, p. 528-529.

LES CONTRETEMPS DE L'IMAGE

Si les inscriptions servent moins à la compréhension par le public des images médiévales qu'à leur création par les artistes ou les concepteurs, certains textes illisibles peuvent être abordés non plus pour ce qu'ils expliqueraient ou identifieraient de la peinture ou de la sculpture mais pour ce qu'ils indiquent des intentions figuratives à l'origine du geste artistique. Leur présence serait celle du geste du sculpteur ou du peintre, indépendamment de leur lecture éventuelle par le spectateur.

Pour aborder cette question centrale, voyons le texte gravé sur le chapiteau représentant Daniel dans la fosse aux lions, placé au sommet d'une colonne de la croisée du transept de la petite église préromane de San Pedro de la Nave, dans la province espagnole de Zamora (fig 11)³⁷. La construction de l'édifice remonte à la fin du VII^e siècle ; déplacée pierre à pierre au début du XX^e siècle pour éviter sa destruction ; l'église conserve aujourd'hui sa physionomie d'origine, ainsi qu'une partie de son décor sculpté. Le chapiteau de Daniel dans la fosse aux lions est en très bon

Droits numériques non obtenus.

Figure 11 - Chapiteau de Daniel dans la fosse aux lions, San Pedro de la Nave
(photo : Common Medias)

37. R. BARROSO CABRERA et J. MORIN DE PABLOS, *La iglesia de San Pedro de la Nave*, Madrid 1997.

état de conservation³⁸. Appuyée contre le mur occidental de la croisée, la corbeille est sculptée sur trois faces. Les deux faces latérales présentent deux personnages en pied : au nord, l'apôtre Philippe soulève une couronne au-dessus de sa tête ; au sud, l'apôtre Thomas porte une tablette inscrite du nom EMMANUEL. Sur l'abaque, coiffant les deux figurations, deux inscriptions nominales ont été gravées, donnant les textes suivants : au nord, SANCTUS FILIPPUS APOSTOLUS ; au sud, SANCTUS TOMAS. La grande face du chapiteau, orientée vers l'est et vers le sanctuaire, présente une scène imposante sur la corbeille sculptée en haut-relief. On y voit un personnage vêtu d'une longue tunique, les bras levés en position d'orant, les pieds dans un élément aquatique. Il est flanqué de deux lions sculptés en diagonale selon la forme de la corbeille ; gueule ouverte, ils déploient ostensiblement leur langue qu'ils approchent des pieds du personnage. Figée dans un instant, l'image est toutefois animée d'une énergie plastique : la tension des muscles des fauves et les mouvements agitant l'eau et le vêtement du personnage semblent faire vibrer la sculpture du temps du récit. Sur l'abaque, une longue inscription débutant par une petite croix donne le texte suivant : + UBI DANIEL MISSUS EST IN LACUM LEONUM. Le chapiteau conjoint ainsi pleinement l'écriture et l'image selon des modalités et des contenus différents. Depuis la nef de l'église, le thème du chapiteau est parfaitement identifiable ; les détails de la sculpture et l'inscription sont en revanche difficilement repérables, même si la présence graphique, sur la grande face comme sur les faces latérales, est assez claire.

Au-delà de leurs variations syntaxiques évidentes, les inscriptions de la face centrale et des faces latérales sont très différentes dans la relation qu'elles entretiennent avec le visuel. Si les noms de Thomas et Philippe peuvent renvoyer directement au contenu de l'image, ce n'est pas le cas de la longue inscription de la face orientale. L'œuvre produite dans la réunion du texte et de l'image fait écho au texte biblique du livre de Daniel 6, 16-24³⁹. L'inscription peut être envisagée comme un condensé

38. L'étude la plus complète sur les chapiteaux de San Pedro de la Nave est due à R. CORONEO, I capitelli di San Pedro de la Nave, dans *Medioevo: immagine e racconto. Proceedings of the symposium of Parma, 27-30 settembre 2000*, Parma 2003, p. 130-141. Notre analyse du chapiteau ici développe en français un texte paru à l'origine en anglais : V. DEBIAIS, Lettering Medieval Imagination. A Note on the Inscriptions and Images of Daniel Capital in San Pedro de la Nave, dans *Proceedings of the 2016 Art Readings of the Bulgarian Institute of Art Studies, April 2016, Sofia, Bulgaria. Institut of Art Studies, Texts. Inscriptions. Images*, éd. E. MOUTAFOV et J. ERDELJAN, Sofia 2017, p. 145-157.
39. Alors le roi donna l'ordre qu'on amenât Daniel, et qu'on le jetât dans la fosse aux lions. Le roi prit la parole et dit à Daniel : « Puisse ton Dieu, que tu sers avec persévérance, te délivrer ! » On apporta une pierre, et on la mit sur l'ouverture de la fosse ; le roi la scella de son anneau et de l'anneau de ses grands, afin que rien ne fût changé à l'égard de Daniel. Le roi se rendit ensuite dans son palais ; il passa la nuit à jeun, il ne fit point venir de concubine auprès de lui, et il ne put se livrer au sommeil. Le roi se leva au point du jour, avec l'aurore, et il alla précipitamment à la fosse aux lions. En s'approchant de la fosse, il appela Daniel d'une voix triste. Le roi prit la parole et dit à Daniel : « Daniel, serviteur du Dieu vivant, ton Dieu, que tu sers avec persévérance, a-t-il pu te délivrer des lions ? » Et Daniel dit au roi : « Roi, vis éternellement. Mon Dieu a envoyé son ange et fermé la gueule des lions, qui ne m'ont fait aucun mal, parce que j'ai été trouvé innocent devant lui ; et devant toi non plus, ô roi, je n'ai rien fait de mauvais ». Alors le roi fut très joyeux, et il ordonna qu'on fit sortir Daniel de la

de l'épisode dans son ensemble, même si elle est assez proche du texte latin du verset 16 : *Miserunt eum in lacu leonum*, événement qui déclenche le châtement infligé à Daniel en même temps qu'il en prédit le déroulement. Le contenu de l'image est, quant à lui, plutôt en relation avec le temps long du récit et le résultat de l'action en cours dans la sculpture. Écriture et image présentent ainsi non pas une contradiction mais une disjonction temporelle qui ne se retrouve pas, par exemple, dans les compositions des faces latérales. L'inscription de la face orientale commence par une croix, suivie du mot *ubi*. Très fréquent dans les œuvres visuelles, ce terme crée un lien sémantique entre le contenu de l'inscription qu'il introduit et la représentation qu'il jouxte. Il doit surtout être compris dans le sens d'une indication de lieu⁴⁰ : ce que désigne le mot *ubi*, c'est le lieu de l'image, à savoir, pour San Pedro de la Nave, le chapiteau, l'étendue matérielle de pierre ordonnée par le travail du sculpteur, où texte et image sont le lieu visuel de la scène de Daniel dans la fosse aux lions. L'inscription n'identifie donc pas à proprement parler l'image. Le mot *ubi* est d'ailleurs encore plus fréquent dans les rubriques des manuscrits où il introduit un contenu « à venir » qui sera développé par écrit, et éventuellement en images, à la suite de l'inscription dans le lieu constitué des feuillets de parchemin. Le mot *ubi*, dans le manuscrit comme dans le chapiteau, est donc lié à la conception du lieu d'écriture et d'image comme une *pagina*, un espace à domestiquer, construire, et habiter par le sculpteur, selon les réflexions de Raban Maur au ix^e siècle, par exemple⁴¹. Le texte commençant par *ubi* constitue un seuil, une indication programmatique qui ne donne pas pour autant l'intégralité du récit déclenché par l'écriture. Il l'annonce au contraire en un lieu spécifique

Parce qu'il n'y a pas redondance entre le texte et l'image, la disjonction entre le texte, très proche de Dn 6,16, et l'image, plus en lien avec Dn 6,20 ou 6,23, est le résultat d'un procédé de composition mêlant écriture et image pour produire, dans une représentation nécessairement une, figée, statique, le contenu dynamique d'un récit. La forme de la corbeille – l'*ubi* de l'image – met en scène le lieu de la scène – l'*ubi* du récit. Elle programme un espace clos, le *lacum leonum* mentionné dans l'inscription. Le sol de la fosse est occupé par un décor aquatique dans lequel s'enfoncent les pieds du personnage central, également mentionné dans le texte. Plutôt que de supposer un « lapsus iconographique » pour la présence de l'eau⁴², ce détail (au sens plein du mot) traduit la volonté de faire écho au mot *lacus* qui signifie aussi bien la fosse que le réservoir d'eau ou encore l'étang, le lac, la citerne. Dans

fosse. Daniel fut retiré de la fosse, et on ne trouva sur lui aucune blessure, parce qu'il avait eu confiance en son Dieu. Le roi ordonna que ces hommes qui avaient accusé Daniel fussent amenés et jetés dans la fosse aux lions, eux, leurs enfants et leurs femmes ; et avant qu'ils fussent parvenus au fond de la fosse, les lions les saisirent et brisèrent tous leur os.

40. Sur le mot *ubi* dans les inscriptions en lien avec l'image, voir J.-C. SCHMITT, Broder les rythmes. À propos de la Tapisserie de Bayeux, dans *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 16, 2010, p. 23-34.
41. RABAN MAUR, *In honorem sanctae Crucis*, éd. M. PERRIN, Turnhout 1997, p. 59 par exemple avec l'introduction du poème C5 : *In hac igitur pagina crux sancta per medium tendit quattuor quadrangulas formas circa latera ejus positas habens : ad ostendendum utique caelestis aedificii structuram, Ecclesiae videlicet Dei vivi, quae et domus ejus est, columna et fi mamentum veritatis.*
42. L'expression est de CORONEO, I capetelli di San Pedro de la Nave (cité n. 38), p. 138.

le récit biblique, Daniel est en tout cas enfermé dans un lieu clos et scellé par le roi ; l'espace de l'image – l'*ubi* – correspond à ce lieu clos, fermé par l'abaque, scellé par l'écriture, de la même façon que la bouche de la fosse est marqué du sceau du roi. L'écriture dans l'image n'est pas seulement mobilisée pour son contenu, pour ce qu'elle peut produire d'identification ou de commentaire, mais aussi pour ce qu'elle produit visuellement, comme signe iconique, comme *forme* dans la composition du récit en images. À la différence des faces latérales, où les éléments végétaux pénètrent le champ de l'image, la face principale présente ainsi une image hermétique : Daniel est seul parmi les lions et coupé du monde extérieur. C'est de cet isolement absolu, renforcé visuellement par la profondeur de la sculpture, que naît le miracle du salut du condamné. La prière de Daniel à son Dieu fait abstraction des frontières de la fosse dans le récit biblique et de la corbeille dans l'image pour atteindre son objectif. Daniel est ainsi figuré au centre de la corbeille, en position d'orant, les bras levés, paumes largement ouvertes. Il met en contact l'eau du fond de la cuve de son supplice et l'abaque qui la scelle, dans un mouvement ascendant qui contraste avec l'orientation des fauves, tournés vers les pieds de Daniel. Leur gueule ostensiblement ouverte laisse apparaître leurs dents et leur langue, dans une posture antinaturelle chargée de mettre en image la férocité des lions en même temps que leur soumission à la volonté divine convoquée par la prière de Daniel.

Quoi qu'il en soit, le caractère synthétique de l'image de la corbeille accentue la disjonction entre le contenu de la sculpture et celui de l'inscription. Image et texte ne sont pas à l'unisson : pris séparément, ils ne disent pas la même chose. L'inscription fixe dans la pierre un instant, celui de la condamnation de Daniel, alors que l'image propose un récit, soit la mise en séquence d'événements (prière – action divine – salut). Dans une lecture indépendante des deux types de signes, on ne pourrait que constater le décalage de contenus et envisager l'inscription comme le titre de l'image – un titre cependant imparfait, incapable de donner à lire ce que l'image donne à voir. Mais ce serait à lire l'œuvre de San Pedro de la Nave telle qu'elle apparaît aujourd'hui aux historiens de l'art et aux épigraphistes et non telle qu'elle fut conçue au VIII^e ou au IX^e siècle. Réunis dans la profondeur de la pierre, texte et image ne forment qu'un paradigme visuel qu'il faut lire de façon solidaire. L'inscription n'est dès lors pas indépendante de l'image, et l'une et l'autre doivent être lues dans une continuité qui est celle du matériau. La dynamique visuelle descendante créée par la position des lions et surtout par la forme de la corbeille conduit le regard (en ce qu'il est la résultante du procédé créatif) de l'abaque vers le fond de la cuve. Elle met en scène d'abord le lieu de l'image, l'espace du récit par la croix et le mot *ubi* ; elle expose ensuite le motif en jeu dans l'image qui est aussi la cause, l'élément déclencheur de la séquence narrative : DANIEL MISSUS EST IN LACUM LEONUM. Les deux extrémités de l'inscription servent d'accroche à la ligne qui délimite l'espace de la corbeille et qui, avec la réglure du texte, forme une séquence alphabétique continue sur la face principale. Ce couvrement met en image la fermeture de la cuve et la marque du sceau fait par le roi. Si l'on poursuit la descente à l'intérieur de l'image (en suivant à la fois le récit biblique et la composition de la sculpture), l'inscription que touche Daniel avec ses mains levées permet de passer à la supplique du personnage enfermé et à son résultat, à savoir la domestication des fauves qui, dans leur attitude de soumission, transforme le lieu du supplice mentionné dans l'inscription en lieu de grâce évoqué dans l'image.

La réunion de l'écriture et de l'image donne à voir une succession complexe d'événements sur le chapiteau de San Pedro de la Nave au sein d'une image fixe et unique. Partant, la mise en mouvement de cette séquence narrative par l'écriture et l'image se fait dans la capacité imaginative (au sens étymologique du terme) mobilisée par l'œuvre d'art⁴³. Par définition, la disjonction entre le texte et l'image produit des espaces de liberté interprétative, dans la réception de l'œuvre mais surtout dans sa création, où le visuel peut agir pour atteindre la représentation de quelque chose qui lui échappe, d'un sens situé au-delà de la forme. À San Pedro de la Nave, l'ange n'est mentionné ni dans le texte ni dans l'image ; Daniel, bien que sauf, est toujours enfermé dans la fosse. C'est en dépassant ce que l'on voit, dans la conjonction de l'écriture et de l'image, que la suite du récit biblique peut être envisagée en images – mentales cette fois-ci. Or, c'est bien le décalage de contenu entre le texte et l'image institué dans un *ubi* matériel qui engage la création de ces nouvelles images.

Un tel jeu sur les temps de l'image se trouve, par définition, au-delà de ce que fixe le ciseau dans la pierre ou la brosse sur l'enduit. La rencontre de l'écriture et de l'image autorise la transgression de la forme, et permet de produire, dans le geste artistique d'écrire, du mouvement au-delà de la fixité, de la narration au-delà de l'iconicité ; *in fin*, une image au-delà de l'image⁴⁴.

L'ÉCRITURE OU L'ARTISTE EN PRÉSENCE

Dans la documentation, l'inscription apparaît très rarement comme un moyen de lever une ambiguïté, ou bien parce qu'elle n'est pas nécessairement lisible ou visible, ou bien parce qu'elle fait référence à une figure de manière explicite. Dans les deux cas, la mobilisation épigraphique concerne davantage le créateur de l'œuvre que son spectateur. Si l'inscription ne peut servir à l'identification par le spectateur, elle sert au créateur à instituer ce qu'il produit en tant qu'image, en tant que représentation. La plupart des inscriptions dans l'image monumentale (et dans l'image médiévale en général) sont donc réflexives et concernent l'acte créatif lui-même, comme on l'a vu à Estella. Elles proposent un discours sur l'œuvre en tant qu'action figurative, et non en tant que produit reçu par le spectateur. La lisibilité, sans disparaître, devient relative, et si la présence de l'écriture est fondamentale, c'est parce qu'elle est trace du geste créatif. La conception d'une œuvre qui, malgré sa fixité, est toujours le signe d'un processus créatif explique pourquoi un très grand nombre d'inscriptions, parfois très simples en apparence, se trouvent en décalage avec l'image, en contrepoint, en syncope ou en dissonance.

43. Au sens où l'entend M. KARNES, *Imagination, Meditation, and Cognition in the Middle Ages*, Chicago 2011 dans son étude fondamentale sur les mécanismes de l'imagination médiévale.

44. Voir à ce propos ce qu'écrit pour le haut Moyen Âge H.L. KESSLER, *Aliter enim videtur pictura, aliter videntur litterae*. Reading Medieval Pictures, dans *Scrivere e leggere nell'alto Medioevo*, Spolète 2012 (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo 59), p. 701-726.

Il ne s'agit pas, avec cette démonstration, de faire disparaître le récepteur de l'inscription, mais de concevoir la conjonction de l'écriture et de l'image dans le décor monumental du Moyen Âge sur le principe d'une symbiose ou, pour reprendre une terminologie médiévale, sur celui d'une *mixtio*⁴⁵ : écriture et image, tout en conservant leurs propriétés, présentes et identifiables, fusionnent dans un nouvel objet complexe. Le spectateur de l'image inscrite reconnaît dans la présence des lettres l'action du concepteur et interprète éventuellement, grâce au dispositif et au contenu du texte, ses intentions figuratives et spirituelles.

En faisant remonter l'inscription dans le scénario de l'œuvre d'art, de sa réception vers sa conception, il faut discuter la fonction « didactique » des textes épigraphiques dans l'image, qui est davantage le fait des épigraphistes et des historiens de l'art que celui des acteurs de la communication visuelle et verbale au Moyen Âge. Et on attribuerait plus volontiers aux inscriptions dans l'image une pragmatique de l'ordre de la poétique : la conjonction de l'écriture et de l'image génère un sens augmenté, dilaté du visuel parce qu'elle réunit justement dans le produit de l'art les traces de sa création et les effets de son exposition. La question n'est donc plus de savoir si on peut lire ou non une inscription médiévale ; il faut désormais chercher à analyser les modalités, les raisons et les effets de la conjonction du texte et de l'image.

Vincent Debiais
CRH-AHLoMA
EHESS/CNRS, Paris

45. S. CAROTTI, *Mixtio et reactio* au Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècle), dans *Terres médiévales*, éd. B. RIBÉMONT, Paris 1993, p. 35-70.