

LA POÉTIQUE DE L'IMAGE. ENTRE LITTÉRATURE CLASSIQUE ET ÉPIGRAPHIE MÉDIÉVALE¹

THE POETICS OF IMAGE. BETWEEN CLASSIC LITERATURE AND MEDIEVAL EPIGRAPHY

Résumé : L'étude des relations entre texte et image a été très en vogue dans la médiévis-tique, mais elle n'a pas véritablement concerné le monde épigraphique; elle n'a pas non plus permis de clarifier les conditions de la cohabitation des deux systèmes sémiotiques, pas plus qu'elle n'a posé les grandes tendances du fonctionnement de l'écriture dans l'image. On ignore donc en grande partie aujourd'hui si la pratique de l'écriture dans l'image monu-mentale médiévale doit quelque chose à l'épigraphie romaine, et, si tel est le cas, quels ont été les vecteurs de ces influences ou les conditions de cette survivance. Au terme de cet arti-cle proposant un panorama des questions liées à l'épigraphie dans l'image, les traces de la pratique romaine des inscriptions dans les usages médiévaux n'apparaissent que de façon diffuse ; elles témoignent toutefois d'un certain nombre de constantes qui pourraient contri-buer à la définition des fondements de la praxis graphique en Occident.

Mots-clés : épigraphie médiévale, épigraphie romaine, esthétique, littérature classique, ekphrasis, description, poésie, Homère, Philostrate.

Abstract: The study of the relationships between text and image has been very fashionable in medievalism, but it did not really concern the epigraphic world; neither did it allow the clarification of the conditions of the coexistence of both semiotic systems, nor show the functioning of writing within the image. We thus largely ignore today whether the practice of writing in medieval monumental image owes something to Roman epigraphy, and, if that is the case, what were the vectors of these influences or the conditions of its survival. In this article presenting a panorama of the questions connected to epigraphy in the image, traces of the Roman epigraphic practice in the medieval one only appear diffusely; however, they bear witness to number of constants which could contribute to defining the foundations of graphic praxis in Western Middle Ages.

Keywords: Medieval epigraphy, Roman epigraphy, aesthetics, classic literature, ekphrasis, description, poetry, Homer, Philostratus.

Recibido: 06-06-2012

Informado: 17-06-2012

Definitivo: 17-06-2012

¹ Ce texte est le remaniement d'une conférence pro-noncée à Barcelone en décembre 2011. Pensée comme un séminaire, elle n'avait pas pour ambition initiale de voir le jour sous forme d'article; elle s'inscrit en effet dans une recherche de plus grande ampleur sur les relations entre écriture et image au Moyen Âge et ne constitue, en ce sens, qu'un excursus méthodologique. Nous li-vrons cependant le texte tel quel, sans image, afin d'in-

viter les lecteurs à examiner ou considérer de nouveau la question de l'inscription dans l'image et ses liens avec la grande histoire des pratiques graphiques, de l'Anti-quité à nos jours. Estelle Ingrand-Varenne, Eric Palazzo et Daniel Rico ont relu ce texte avec leur bienveillance habituelle; leurs remarques toujours pertinentes ont été intégrées. Qu'ils soient assurés de notre gratitude et de notre amitié.

I. INTRODUCTION

Penser un phénomène aussi universel et persistant que la production épigraphique au sein des sociétés à écriture (Christin 1995, 153) implique une perspective évolutive, voire génétique, de la documentation, dans laquelle une manifestation graphique donnée en remplace une autre, moins élaborée, ou moins à même de répondre aux exigences de communication de l'époque qui l'a créée. Une telle approche diachronique de l'inscription génère une vision progressiste de la documentation et invite à des rapprochements chronologiques contestables, parfois hasardeux. Si l'on ne peut écarter une forme de filiation, ou au moins d'influence, de l'épigraphie romaine sur l'épigraphie chrétienne puis médiévale en Occident, les comparaisons ou les mises en perspectives sont toujours dangereuses, dans la mesure où le statut de l'écriture et les modalités de sa production et de sa réception sont fondamentalement différents d'une culture à l'autre (Morsel 2000, 20).

De nombreux aspects de l'inscription et de son usage permettent de rendre compte du fossé qui sépare les pratiques épigraphiques antiques et médiévales (Debiais 2009, 68): valeur juridique de l'écriture exposée, diffusion de la pratique écrite dans les institutions administratives, civiques et militaires, liens entre écriture, pouvoir et religion, statut de la parole prononcée, enracinement et usage des sciences du langage (rhétorique, grammaire), relations entre écriture et langue latine, etc. Ce sont des aspects bien connus; certains peuvent sans doute encore être approfondis pour eux-mêmes, et non plus pour ce qu'ils expliquent des inscriptions antiques et médiévales (Morsel 2000, 16). Si l'on veut étudier les formes de survivance ou d'influence de l'épigraphie romaine dans les territoires de l'Occident médiéval, il convient en effet d'analyser davantage comment la documentation épigraphique fonctionne et à quel point elle intervient dans le façonnage des contours des pratiques écrites, plutôt que voir si ce que l'on sait des inscriptions correspond (ou non) à ce que suggère le reste de la documentation écrite.

Le déplacement de l'interrogation épigraphique, de la déduction du rôle de l'inscription (à partir de phénomènes exogènes) à une archéologie endogène de l'objet et de ce qu'il génère (Debiais 2010, 96), est nécessaire et implique, en tout cas pour le Moyen Âge, que l'épigraphie procède à un véritable *coming out* et qu'elle s'affiche sans complexe, non pas comme une discipline (ce qu'elle n'est pas réellement au sein de la médiévistique), mais plutôt comme une grille de lecture originale des phénomènes d'écriture exposée (Petrucci 1976, 841). Cette migration épistémologique vers un questionnement *ontologique* de l'inscription est en particulier indispensable quand on veut étudier le fonctionnement du système alphabétique en œuvre dans les inscriptions avec un autre système de signes, comme celui de l'image.

L'étude des relations entre texte et image a été très en vogue, au cours de ces 20 dernières années, dans la médiévistique, mais elle n'a pas véritablement concerné le monde épigraphique²; elle n'a pas non plus permis de clarifier les conditions de la cohabitation des deux systèmes sémiotiques, pas plus qu'elle n'a posé les grandes tendances du fonctionnement de l'écriture dans l'image. On ignore donc en grande partie aujourd'hui si la pratique de l'écriture dans l'image

² Les références bibliographiques sur cette question sont très nombreuses; on renverra principalement aux titres suivants: VV. AA., 1984, *Texte et image. Actes du colloque international de Chantilly, 13-15 octobre 1982*, Paris: Les Belles-Lettres; VV. AA., 1996, *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident mé-*

diéval. Actes du 6^e International workshop on Medieval Societies, Érice, 17-23 octobre 1992, Paris: Le léopard d'or; VV. AA., 1994, *Testo e immagine nell'alto medioevo 15-21 avril 1993*, Spolète: CISAM; VV. AA., 1996, *Épigraphie et iconographie. Actes du colloque de Poitiers*, Poitiers: CESC.M.

monumentale médiévale doit quelque chose à l'épigraphie romaine, et, si tel est le cas, quels ont été les vecteurs de ces influences ou les conditions de cette survivance. C'est le point que se proposent d'évoquer ces quelques pages.

2. L'ÉCRITURE DANS L'IMAGE

Si la thématique des relations écriture/image est aussi prégnante dans l'historiographie, c'est sans doute parce que la présence d'une inscription dans une construction visuelle ne relève que très rarement d'une contrainte ou d'une nécessité esthétique (Debiais 2011, 303). L'identification d'un personnage par une inscription nominale, le commentaire d'une scène ou la représentation de paroles échangées sont le produit d'un choix artistique, qu'il émane du concepteur ou de l'artiste lui-même. La présence de l'écriture dans une peinture ou une sculpture n'est pas le signe d'une limite, quelle que soit sa nature, dans la capacité de l'image à signifier ou à représenter (Debiais 2010, 110). De la même façon que toutes les constructions visuelles ne présentent pas d'inscriptions, deux images de contenu semblable peuvent faire état de compléments épigraphiques différents en fonction du sens que l'on a voulu générer par la mise en œuvre de la forme.

Or, ce dernier point est une constante entre Antiquité et Moyen Âge, indépendamment des différences fondamentales dans la définition et le rôle (religieux notamment) de l'image. Si l'art romain est majoritairement anépigraphe (et plus taciturne que l'art médiéval), on trouve cependant très souvent, dans les figurations à plat (peinture et mosaïque), des mots au contact de l'image. De forme, de longueur et de contenu divers, ces inscriptions sont en relation, comme les textes médiévaux, avec les représentations qu'elles identifient, commentent, font parler, signent, explicitent, transgressent ou contredisent.

Les inscriptions dans l'image romaine ont été étudiées de façon remarquable par M. Corbier dans plusieurs articles importants, puis dans la synthèse *Donner à voir, donner à lire* parue en 2006. Parmi les aspects principaux de ses travaux, retenons les points suivants: 1) L'inscription peut être placée au cœur de l'image ou en dehors du cadre, 2) L'inscription peut être présentée sur un support de l'écriture (rouleau, pancarte) ou sur le fond de l'image, 3) L'inscription est généralement assez courte, donnant un nom, une fonction, une signature, plus rarement un commentaire développé, 4) L'inscription informe plus qu'elle ne joue un rôle esthétique dans la composition (qui se traduirait, par exemple, par une mise en valeur graphique), 5) Malgré son intérêt incontestable, l'inscription dans l'image romaine ne saurait être la partie saillante de l'épigraphie antique, en raison du *manque d'invention* ou du *formalisme* du recours à l'inscription (Corbier 2006, 92).

À l'exception du dernier point, on pourrait facilement appliquer ces caractéristiques à l'épigraphie médiévale quand elle concerne des inscriptions en lien avec l'image, pour la plupart très courtes, simples dans leur contenu comme dans leur graphie, adoptant différents dispositifs sur le fond ou sur une couche intermédiaire de l'image.

Aussi peut-on établir une liste de constantes entre les deux documentations. 1) L'inscription dans l'image ne se définit pas en ce qu'elle est justement *placée dans l'image* mais *en relation topographique* (au sens premier du terme de topo-graphie) avec une construction visuelle, qu'elle se trouve pour cela au cœur du discours iconographique ou placée en marge ou sur le cadre de l'image. 2) Elle possède une relation de sens (augmentée d'une relation de proximité) avec un élément de l'image, l'image dans son ensemble, son contexte, son concepteur, son réalisateur ou son public. 3) Elle implique la cohabitation plus ou moins harmonieuse de deux systèmes de signes (iconiques

et alphabétiques), qui fusionnent ou non dans l'œuvre visuelle pour la création d'un sens augmenté, modifié, enrichi ou subverti. 4) Enfin, l'écriture dans l'image constitue la démonstration de la perméabilité et de la malléabilité du concept de signe, dans son acception antique de *signum* ou *nota*, repris et interprété par la philosophie chrétienne, et notamment par saint Augustin; en d'autres termes, la permanence d'une sémiologie première, à la fois très riche dans ses implications et très souple dans ses modes de fonctionnement.

3. DE L'ANTIQUITÉ AU MOYEN ÂGE

On le voit très nettement, ces constantes concernent davantage le fonctionnement du texte dans une image donnée que la nature de l'écriture. Dès lors, il n'y a pas de difficulté à envisager une permanence formelle des inscriptions dans l'image entre l'Antiquité romaine et le Moyen Âge occidental. En effet, si le christianisme bouleverse la philosophie de la parole et les théories de la représentation (Henry 2000, 18), son ancrage dans la philosophie classique et dans les héritages de la rhétorique reste toutefois prédominant jusqu'à la Renaissance du ^{xiii} siècle et l'étude renouvelée des postulats aristotéliens, notamment pour l'analyse des textes et des énoncés (Rosier-Catach 2004, 483).

Mis à part ce premier élément de réponse, comment expliquer la constance de ces pratiques épigraphiques? De la même façon que l'on doit envisager un changement radical de la nature de l'écriture, il faut également penser l'émergence de conceptions tout à fait nouvelles quant à l'*imago*, son articulation avec les notions de ressemblance, de dissemblance, de mimésis, d'équivalence et d'altérité (Wirth 1999, 50-77). Les similitudes que l'on repère dans la disposition ou le contenu des inscriptions ne concernent pas forcément les rapports de sens entre texte et image. Le statut de l'image et sa capacité à représenter (au sens de *rendre présent à nouveau*) sont en effet trop différents entre le monde antique et le Moyen Âge pour penser que les inscriptions nominales, aussi constantes soient-elles, jouent par exemple un rôle identique sur la longue durée (Didi-Hubermann 1990, 174).

Dans la mesure où la nature de l'écriture est culturellement structurante et comme les contours de la notion d'*imago* sont trop mouvants à l'échelle de l'Occident, faut-il voir dans la permanence de l'écriture dans l'image monumentale, et dans la régularité de ses formes, l'expression de structures culturelles plus profondes (comme si les deux manifestations étaient intrinsèquement liées, et ne pouvaient apparaître l'une sans l'autre, quelle que soit la scripturalité qui les développe), ou faut-il y voir (au contraire, ou de façon complémentaire) la reprise par le Moyen Âge de modèles antiques (Christin 1999, 153-155)?

Dans le paysage monumental des cités de l'Antiquité tardive, un certain nombre d'œuvres d'art sont à la disposition des artistes, et ont pu servir de modèle, de source ou d'influence, y compris dans leur usage de l'écriture. Les œuvres perdues et décrites par la littérature classique portent parfois des inscriptions, mais celles-ci ne sont pas rapportées *in extenso* et les détails de leur mise en œuvre sur la peinture ou la mosaïque sont trop peu nombreux pour avoir servi de modèle ou de source d'inspiration pour les artistes chrétiens (Treffort 2007, 188-200). On ne peut pas écarter, pour cet aspect comme pour bien des données de la culture écrite des ⁱⁱⁱ-^v siècles, le recours à des procédés d'imitation, ou du moins de citation, de l'héritage de la Rome antique. Il reste néanmoins assez difficile de tracer ces emprunts, et de les caractériser sémantiquement autrement qu'en constatant l'absence de solution de continuité malgré le changement de statut de l'image et de l'écriture avec le christianisme.

4. L'ARTICULATION DES DISCOURS

Parmi les différences majeures pouvant séparer les deux pratiques épigraphiques, l'articulation des formes du discours entre parole, écriture et image est centrale. À Rome, l'écriture est largement répandue dans les usages publics comme dans la sphère domestique; elle reste cependant une forme altérée ou inférieure du langage (Corbier 2006, 88) qui, dans sa version alphabétique, n'est qu'une représentation limitée des sons de la langue articulée (qui, elle, peut être déclamée, chantée, criée). La parole prononcée conserve donc la primauté. La tension artistique, qui se trouve toujours dans l'idée de *représentation*, s'exprime ainsi dans le recours à l'écriture comme forme inférieure de représentation ou de fixation du langage (Valette-Cagnac 1997, 35-50).

Pour le Moyen Âge, cette tension se déplace du rapport oral-écrit (les deux termes ne constituant que deux déclinaisons du même principe fondateur de *logos*) vers le couple écrit-image, deux possibilités inégales de représenter la vérité et l'essence du divin (Boulnois 2008, 69-88). Là où l'écriture ne se posait que comme système imparfait de la transcription de l'idée, l'inscription apparaît au contraire comme une forme essentielle de la manifestation de la divinité parce qu'elle est à la fois l'une des modalités de l'incarnation, et l'une des formes de la révélation dans son ensemble (Henry 2000, 18). Cette particularité du Moyen Âge chrétien interdit de considérer l'écriture comme une redondance de l'image; il n'y a pas de redite, d'équivalence des deux systèmes, mais, dans le cas d'une similitude des contenus, une mise au carré ou une mise au cube (si l'on considère que l'acte d'inscrire est en soi vecteur de signification) plutôt que la mise en équation d'un même sujet (Debiais 2010, 120).

Cette caractéristique a une conséquence majeure, à savoir qu'une inscription donnée ne peut pas être envisagée sans l'image dans laquelle elle existe, de la même façon que la poésie latine ne peut être envisagée sans la voix qui la récite et la poésie liturgique médiévale sans la mélodie qui l'accompagne. Le Moyen Âge n'envisage pas l'écriture dans l'image comme un complément ou une adjonction, mais comme un élément syntaxique à part entière, indispensable à la génération du sens de l'image (Debiais 2010, 120). Une telle conception fusionnelle des systèmes de signes peut expliquer en partie pourquoi les inscriptions présentes sur les œuvres d'art figurées de l'Antiquité ont rarement été relevées, reportées et transcrites par les recueils ou sylloges médiévaux, qui reprennent les inscriptions romaines pour ce qu'elles constituent en tant que texte, ou autrement dit, en termes de ressources formulaires ou poétiques. Si le contexte est parfois décrit, il n'est jamais assez précis pour recréer, par l'esprit, l'image en question, à la différence de ce que l'on verra plus loin au sujet de l'*ekphrasis*.

On conserve, par la force des choses, assez peu d'inscriptions antiques tracées sur des œuvres aujourd'hui perdues; et on ne peut que difficilement apprécier le regard porté par les auteurs médiévaux sur l'usage épigraphique dans l'image romaine. Si certains auteurs de l'Antiquité tardive font référence à l'utilité pédagogique de l'écriture pour identifier une représentation et distinguer les figurations païennes et chrétiennes, il s'agit plutôt d'exemples théoriques que de témoignages *archéologiques*.

Les différences d'articulation entre les formes du discours de l'Antiquité au Moyen Âge sont également tout à fait sensibles dans les dispositifs employés pour isoler, mettre en avant ou plus simplement rendre lisible l'inscription dans le champ iconographique (Corbier 2006, 99). Dans tous les cas, les artistes ont très fréquemment utilisé des supports traditionnels de l'écriture manuscrite ou monumentale: le livre sous forme de *volumen*, puis de *codex* (avec une multitude de déclinaisons possibles, plus ou moins signifiantes en fonction des époques et du type d'image), la banderole et le phylactère (particulièrement utilisé pour la figuration des paroles prononcées dans l'espace de l'image), l'écrêteau ou la pancarte, la tablette, le médaillon, le bouclier... Cette solution permet d'abord de faire appa-

raître l'écriture comme telle dans l'image, et de résoudre ainsi en partie les difficultés inhérentes à la cohabitation de deux systèmes de signes au sein d'une construction visuelle unique. Elle facilite également le repérage du texte dans le tissage de l'image. Elle permet ensuite de façonner des relations entre différents éléments de l'image, de créer du rythme. Elle permet enfin d'exclure ou de souligner un élément particulier de l'image, et donc d'en favoriser une lecture programmée.

Au-delà de cette permanence des supports (que l'on serait tenté d'élever au rang de *constante*, comme on l'a fait plus haut pour d'autres points communs aux inscriptions antiques et médiévales), on remarquera toutefois, en suivant M. Corbier, qu'il existe une correspondance plus étroite dans l'art antique entre le support utilisé pour figurer l'écriture et ce qu'il devrait contenir réellement (Corbier 2006, 105): on ne trouve pas, dans une scène de dialogue, un phylactère inscrit de paroles qui ne sont pas prononcées dans l'image par le personnage représenté. Dans l'art médiéval de l'Occident, cette correspondance est moins stricte et l'inscription peinte sur un livre ne donne pas forcément le contenu du livre; même chose pour les phylactères ou les pancartes (Heck 2009, 9 *et sq.*). Cette variation n'est pas insignifiante: elle suggère un fonctionnement différent de l'image et du texte.

Pour schématiser, on dira que là où l'art antique fonctionnait par juxtaposition, l'art médiéval opère par recoupement; là où l'art antique créait une stratification très étanche du sens, l'art médiéval propose une résonance des contenus dans la création d'une composition complexe et polyphonique. Le phylactère et le livre ne servent donc pas seulement à introduire l'écriture dans l'image; ils ne sont pas qu'un moyen, un artifice ou même un dispositif; ils constituent effectivement des éléments syntaxiques.

L'image médiévale, comme l'image antique avant elle, relève d'une construction; sa dimension naturaliste ou réaliste est dans tous les cas limitée par les contours de la notion de *représentation*. L'inscription peinte ou sculptée dans l'image n'a donc pas d'existence physique, empirique en dehors de ce qu'elle est aussi représentation et construction visuelle du langage. La présence des livres, des phylactères et des autres supports de l'écriture ne répondent pas à la dynamique créative du trompe-l'œil ou, à l'opposé, du réalisme³. Aussi l'articulation des discours visuels ne se place-t-elle pas dans une logique de ressemblance, de mimésis, ou de relation du même au même. Pour reprendre les mots de M. Corbier, l'inscription dans l'image romaine «en dit toujours plus (et autre chose) que la figure», ce qui correspond parfaitement au rapport antique oral-écrit-image (Corbier 2006, 95). Pour le Moyen Âge, on ne peut pas formuler les choses de la sorte, dans la mesure où l'écriture ne dit rien d'une image; c'est la conjonction des deux formes de représentation (en ce qu'elle est construction syntaxique) qui génère du sens. C'est du contact ou de la friction des deux systèmes de signes que naît l'*imago*.

L'image médiévale inscrite ne relève donc pas seulement du visible ou du formel, mais du visuel parce qu'elle peut donner à lire sans nécessairement donner à voir (Debiais 2011, 321). Elle se situe dans le domaine de la suggestion et de l'évocation. Or, cette caractéristique des inscriptions médiévales en lien avec l'image s'enracine pleinement dans le fonctionnement poétique en œuvre dans la littérature classique connue du Moyen Âge, et à la source de la culture artistique (et visuelle) de l'Occident médiéval. S'il existe une survivance ou une mémoire de l'Antiquité dans les inscriptions médiévales en lien avec l'image, elle se situe davantage dans une permanence des codes poétiques de la littérature que dans une reprise des formes matérielles ou textuelles de l'épigraphie romaine. L'articulation des discours et des dispositifs est en effet beaucoup plus proche de ce que met en jeu la composition littéraire classique que de la pratique graphique proprement dite.

³ Je m'écarterai ici des propositions de M. Corbier quant au *danger* que représente, pour le caractè-

re naturaliste de la peinture romaine, l'insertion de l'écriture.

5. LE TRANSFERT DE LA *POESIS* : DE L' *EKPHRASIS* AU *TITULUS*

La mobilisation des recours poétiques pour la construction de l'image est présente dans l'ensemble de la littérature classique, à chaque fois qu'il s'agit de décrire par les mots, et notamment par le vers, une forme, un lieu, un objet ou une scène. Elle apparaît cependant avec plus de netteté encore dans l'*ekphrasis* (Webb 1999, 61), dans la description imagée de l'œuvre d'art réelle ou fictive. Le prototype de ce genre de composition se trouve au chant 18 de *L'Iliade* (v. 479-607) où le lecteur assiste à la description détaillée des scènes représentées par Héphaïstos sur le bouclier d'airain fondu pour Achille. Commenté à de nombreuses reprises aussi bien pour son contenu que pour sa construction littéraire, ce passage offre trois indications importantes pour notre propos: 1) la distinction entre les ornements variés et la multitude des images, 2) les précisions quant au matériau et à la disposition des images en 5 bandes et un triple bandeau et 3) l'intervention de l'intelligence de l'artiste/artisan dans la conception et l'agencement du programme iconographique.

«Il posa sur un tronc une vaste enclume, et il saisit d'une main le lourd marteau et de l'autre la tenaille. Et il fit d'abord un bouclier grand et solide, aux ornements variés, avec un contour triple et resplendissant et une attache d'argent. Et il mit cinq bandes au bouclier, et il y traça, dans son intelligence, une multitude d'images»⁴.

Le texte homérique ne comporte aucune indication quant à la présence éventuelle d'inscriptions sur le bouclier, mais le rapport entre les images fondues sur l'airain et le langage (oral puis écrit) est évident et *premier* dans la composition des vers 479-607. Si l'on a souvent mis en relation ce passage et des objets semblables (parfois reconstruits à partir du passage de *L'Iliade*), l'image existe avant tout dans le poème, en tant que mouvement poétique. En langue grecque, l'*ekphrasis* devient un véritable genre littéraire qui culmine dans la rédaction des *Tableaux* (*Eikones*) de Philostrate (III^e siècle); l'auteur décrit (ou dépeint) 64 scènes mythologiques dans une suite de poèmes, dont la dimension narrative ne concerne plus que la scène représentée et le rapport du spectateur à l'œuvre. Le regroupement des tableaux dans une même galerie constitue un artifice littéraire utilisé pour dynamiser l'exposition du poème:

«Tu reconnais, mon enfant, que ce sujet est tiré d'Homère; mais peut-être n'y as-tu pas songé. En voyant le feu vivre dans l'eau, ton esprit n'aura été occupé que de ce spectacle merveilleux: cherchons ce que cela peut signifier. Mais consens d'abord à détourner tes regards pour te représenter la description d'Homère, dont s'est inspiré l'artiste. Tu te rappelles ce passage de l'Iliade où Homère nous montre Achille s'élançant pour venger Patrocle, où les dieux se préparent à combattre les uns contre les autres. Le peintre n'a point voulu nous mettre sous les yeux tous les événements de cette guerre divine, il n'en a choisi qu'un seul, Héphaestos se précipitant sur le Scamandre avec impétuosité, avec fureur. Considère maintenant le tableau: tout est tiré de là. [...] Le feu ne jette point un éclat rougeâtre, n'a point son aspect accoutumé; mais il brille comme l'or ou les rayons du soleil. Homère n'est pour rien dans ce détail»⁵.

Si un certain nombre de réflexions de Philostrate concernent la représentation et la ressemblance entre sujet et figuration, elles sont davantage une célébration des adéquations entre un thème-source et une composition —picturale et/ou littéraire— qui en est l'illustration, plutôt qu'une discussion terme à terme des types de discours, dans une forme primitive de *paragone*.

⁴ On renvoie ici à la traduction publiée dans la collection des Universités de France aux Belles-Lettres (Paris, 1937).

⁵ Nous citons ici le début du livre 1 (description du Scamandre) dans la traduction ancienne d'A. Bougot (Paris, 1891) revue par Fr. Lissarague (Paris, 1991).

La littérature latine présente elle aussi de nombreux exemples d'*ekphrasis*, en prose ou en vers; le bouclier d'Enée est décrit par Virgile au livre 8 de *L'Enéide* et les fresques de Carthage au livre 1 (v. 450-493). La fresque représentant Troie dans la maison de Trimalcion est rapportée par Pétrone dans le *Satyricon*. Qu'elle soit intégrée au cœur d'une narration de grande échelle ou isolée en structures autonomes, l'*ekphrasis* se caractérise par une abondance des déictiques visant à localiser l'image, une surenchère dans les détails quant aux matériaux, aux couleurs, aux textures et aux motifs représentés, une participation plus ou moins heureuse du lecteur à la découverte des scènes et une mise en exergue de l'adéquation littérale entre sujet et forme de la représentation (James, Webb 1991, 6-7).

Les survivances des pratiques ekphrasiques sont nombreuses dans la littérature médiévale, même si elles apparaissent plus souvent sous forme de structures fossiles qu'en tant que genre littéraire, statut que l'*ekphrasis* n'obtiendra qu'à la Renaissance. Les descriptions de monuments ou d'œuvres d'art sont courantes dès l'Antiquité chrétienne et reprennent les mêmes caractéristiques que celles de l'*ekphrasis* classique, en attachant toutefois une importance supplémentaire à l'interprétation de l'image dans une dynamique non littérale. L'écriture est une reformulation de la matière picturale. La lettre 27 de Paulin de Nole adressée à Sévère est sans doute l'un des plus beaux témoignages de la littérature ekphrasique pour le haut Moyen Âge (Herbert de la Portbarrée-Viard 2006, 49); en décrivant le complexe de Nole, ses bâtiments et ses images, Paulin propose au destinataire de la lettre, une promenade iconique et épigraphique dans laquelle l'écriture intervient non seulement pour *dire* et commenter l'image, mais également pour *faire* l'image grâce à la réalisation de *tituli* pour des scènes aussi complexes que la fameuse mosaïque de l'abside de l'église, aujourd'hui perdue. Dans cette lettre de Paulin comme dans la plupart de ses poèmes (en particulier le *carmen* 32), l'image chrétienne, à la différence de son ancêtre antique, possède une densité sémantique majeure, une épaisseur qui supporte l'interprétation par l'écriture (par l'*ekphrasis* ou le *titulus*). L'articulation des discours entre art de la vue et art du langage ne se situe plus sur le plan fonctionnel, mais bien sur le plan sémantique, et réside dans la capacité des signes à dire l'indicible.

L'enracinement par l'écriture de l'invisible est encore plus présent après les querelles iconoclastes, dans la mesure où l'Église d'Occident reconnaît que la divinité ne peut pas *en soi* se présenter dans l'image; cette dernière doit être envisagée comme l'une des modalités de son apparition, et ne peut donc pas être vénérée en dehors de la présence d'une *virtus* particulière (reliques, images miraculeuses). L'adéquation entre l'image et sa source n'est plus seulement circonstancielle, mais elle est en réalité impossible à obtenir, que ce soit par la description ou par une mise en scène épigraphique. Sans perdre complètement son rôle dans la génération du récit en images, l'inscription médiévale cherche davantage à articuler la représentation avec ce qu'elle ne figure pas (pour une raison ou pour une autre) ou ce qu'elle figure différemment (Debiais 2011, 320). Le discours épigraphique *dans* l'image médiévale est ainsi avant tout un discours *sur* l'image, et sur ce qu'elle donne à voir plus qu'à lire. Ce n'est pas l'image en ce qu'elle est résultat plastique qu'évoque l'inscription, mais en ce qu'elle est médialité entre un objet idéal et une représentation considérée comme un *possible*.

Plusieurs inscriptions inspirées d'un poème d'Hildebert de Lavardin témoignent de cette conception, en affirmant que l'image n'est pas ce que le spectateur voit mais bien ce qu'elle montre: on peut lire ainsi au tympan de l'église de San Miguel d'Estella, en Navarre que «ce n'est pas un homme, ce n'est pas un dieu que tu vois sur cette image, mais il est homme et Dieu, celui que cette image désigne»⁶. Autour d'une Vierge à l'Enfant produite en Limousin dans le dernier quart du

⁶ Sur les inscriptions de cette nature, qui constituent un sujet de recherche en elles-mêmes et sur lesquelles

nous ne pouvons malheureusement pas nous attarder, on verra les développements du beau livre de Kessler 2007.

XII^e siècle, on lit que «sur le sein de la Mère repose la sagesse du Père»⁷, interprétation à la fois près proche du contenu sémantique de l'objet, mais très au-delà de son contenu formel. Dans ces deux exemples, il n'y a pas redondance; il n'y a pas exégèse non plus. Il ne s'agit pas d'expliquer l'image, de la rendre plus compréhensible. Le sens n'est ni aplani, ni compressé; il est au contraire dilaté, amplifié, transformé, mis en perspective et en résonance.

La forme et le contenu de ce type d'inscription, que l'on désigne pour l'épigraphie médiévale sous le nom de *titulus* (Debiais 2010, 105; Arnulf 1997, 17) s'inspirent très largement des procédés de composition en œuvre dans la poésie classique; elles font, pour certaines, étalage de la connaissance et de la réappropriation des œuvres de Virgile, d'Horace ou d'Ovide (Favreau 1995, 195-197). Il ne s'agit pas simplement d'une familiarité de lexique (évidente, surtout depuis l'époque carolingienne); il s'agit également de la reprise de certains tours poétiques destinés à construire un univers de significations possibles, sur lesquelles s'articule une lecture symbolique, morale, historique de l'image. Aussi l'écriture épigraphique dans l'image n'est-elle pas une glose mais le moyen de créer un univers de significations de nature poétique susceptibles d'être reçues, senties, éventuellement interprétées⁸.

L'inscription médiévale n'est donc qu'exceptionnellement une interprétation de l'image. Elle est l'un des recours permettant de mettre en place la signification en tant que processus. C'est sans doute dans ce sens qu'il faut interpréter les textes que rédige Suger de Saint-Denis vers 1100 pour différentes parties ou ornements de l'abbatiale parisienne (Verdier 1982, 341); son objet n'est pas tant de donner l'explication des images mais d'en confier le contenu à l'écriture qui permettra au lecteur de passer «des formes matérielles aux réalités immatérielles» (Russo 2010, 135).

Il s'opère, entre Antiquité et Moyen Âge, une migration des recours poétiques en jeu dans les relations texte/image. Pratiquement limitée à Rome aux descriptions animées des images et des œuvres d'art, la poésie investit pleinement le corps des images médiévales dans la composition syntaxique des formes, mais également dans la rédaction de textes poétiques complexes, généralement assez courts, destinés à suggérer un sens dilaté de la figure. La pratique du *titulus* médiéval a été rapprochée de celle de l'épigraphe antique. Les deux types de texte présentent un certain de points communs: la brièveté, la mise en abîme du thème et du vocabulaire, la saturation sémantique et la polysémie, les constructions en parallèle ou en opposition et le caractère très dynamique de l'écriture (Arnulf 1997, 17; Debiais 2010, 123). Plusieurs différences majeures séparent pourtant les deux pratiques. Le *titulus* n'existe pas sans image; il se définit comme tel parce qu'il fonctionne avec des signes iconiques alors que l'épigraphe, la sentence ou l'énigme (qui possède également un vocabulaire très imagé) ne suppose pas la concomitance d'une image. À la différence de l'épigraphe, le *titulus* médiéval n'est pas décontextualisable; il est créé, circule et opère son sens pour une image donnée, dans un contexte donné. On assiste donc bien à un transfert des caractères poétiques de l'*ekphrasis* vers le *titulus*, ce dont témoignent les textes présentant à la fois la description d'images et de lieux, et des compositions épigraphiques (réelles ou imaginaires) inscrites au moins par le texte sur ces objets. La partie ekphrasique est vidée de son contenu suggestif qui passe dans l'inscription, la différence de statuts entre les deux textes pouvant être renforcée par un passage de la prose au vers, comme dans le texte de Suger.

⁷ *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, 1977, Poitiers: CESC, vol. II, HV 83, 185-187.

⁸ On s'écarte ici de la position généralement admise, selon laquelle l'inscription permet de rendre une image plus compréhensible ou plus explicite. La docu-

mentation montre en réalité que la vertu de clarification est assez peu répandue dans les inscriptions médiévales et que la lecture du texte, si elle est possible, n'apporte que très rarement des éléments permettant de mieux ou de bien comprendre une image.

6. *VT PICTURA POESIS*

L'écriture n'est pas uniquement un moyen de comprendre l'image, mais également le procédé poétique permettant de donner à voir une image en ce qu'elle est image, en ce qu'elle est création de nature artistique, et plus seulement la transposition, dans les arts de la vue, d'une quantité de langage donné. La convocation des moyens de l'*ekphrasis* antique dans la poésie médiévale pour l'image, et dans ses manifestations épigraphiques, aboutira à une forme originale de réflexion sur l'art, inséparable de la définition de la poésie, que l'on repère, surtout à partir des années 1100.

Ut pictura poesis, écrivait Horace, 'il en est de la poésie comme de la peinture'. Cette doctrine correspond à la conception antique de l'*ekphrasis*, telle que nous l'avons décrite plus haut. Le texte reprend le contenu et les formes d'évocation de la peinture dont il propose une lecture qui a une couleur, une lumière, un agencement. La Renaissance reprendra cette phrase d'Horace sur un contresens, en déclarant «qu'il est en de la peinture comme de la poésie», et appliquant une démarche de langage à la peinture. L'image n'est plus vue alors qu'à travers la grille de lecture que représente l'art poétique, et son fonctionnement interprété à la lumière du langage écrit; l'image a donc une grammaire, un lexique, une rhétorique.

À ces deux positions très différentes répond la position médiévale qui n'est ni un compromis, ni une synthèse, mais une élaboration originale de l'articulation des discours. C'est l'idée d'une forme première de la poésie qui s'exprime dans la friction de l'image et du texte, celle d'une genèse du sens qui se donne à voir; c'est l'art en processus qui s'affiche ainsi sur les murs des églises ou sur les sculptures du Moyen Âge.

7. CONCLUSION

Dans les travaux de M. Corbier, une place très importante est donnée à la réception de l'image et du texte par le public, lettré ou non, de l'Antiquité en signalant les fonctions de l'écriture dans l'image pour le spectateur: identification, commentaire, interpellation. L'auteur se place ainsi dans une quantification et une qualification de la réaction du public, et donc dans une approche sociologique, intéressante même si les résultats sont difficiles à analyser. Pour le Moyen Âge, la diffusion restreinte de l'écriture et de la lecture avant 1200 empêche de tirer des conclusions du même ordre et, de façon générale, il est sans doute plus intéressant d'envisager l'inscription dans l'image pour ce qu'elle nous enseigne de la création de l'œuvre d'art, en laissant de côté le caractère très hypothétique de la réception.

Au terme de ce qui reste un survol des questions liées à l'épigraphie dans l'image, les traces de la pratique romaine des inscriptions dans les usages médiévaux n'apparaissent que de façon diffuse; elles témoignent toutefois d'un certain nombre de constantes qui pourraient contribuer à la définition des fondements de la praxis graphique en Occident.

VINCENT DEBIAIS
 CNRS. Centre d'études supérieures de civilisation médiévale
 Université de Poitiers
 Hôtel Berthelot BP 603
 24, rue de la Chaîne
 86 022 Poitiers cedex
 France
 vincent.debiais@univ-poitiers.fr

BIBLIOGRAPHIE

- ARNULF, A., 1997, *Versus ad picturas. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*, Berlin: Deutscher Kunstverlag
- BOULNOIS, O., 2008, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^e-XV^e siècle)*, [Des travaux], Paris: Seuil.
- CHRISTIN, A.-M., 1995, *L'image écrite ou la déraison graphique*, [Champs], Paris: Flammarion.
- DEBIAIS, V., 2009, «Taire ou pointer le traître ? Trahison et mémoire dans la communication épigraphique au Moyen Âge», en: Billoré, M., Soria, M. (eds.), *La trahison au Moyen Âge. Actes du colloque tenu à Lyon les 11-13 juin 2008*, [Histoire], Rennes: PUR, 67-83.
- , 2010, «L'écriture dans l'image peinte romane. Questions de méthodes et perspectives», *Viator* 41, 95-125.
- , 2011, «Lieu d'image et lieu du texte. Les inscriptions dans les peintures murales de la voûte de la nef de Saint-Savin», en: Sparhubert, E., Voyer, C. (eds.), *L'image médiévale: fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*, [Culture et société médiévales 22], Turnhout: Brepols, 301-323.
- DIDI-HUBERMAN, G., 1990, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, [Critique], Paris: Editions de minuit.
- FAVREAU, R., 1995, *Épigraphie médiévale*, [L'atelier du médiéviste], Turnhout: Brepols.
- HECK, Ch., 2010, «Un nouveau statut de la parole ? L'image légendée entre énoncé, commentaire, et parole émise», en: Heck, Ch. (ed.), *Qu'est-ce que nommer? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*, Turnhout: Brepols, 7-28.
- HENRY, M., 2000, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris: Seuil.
- HERBERT DE LA PORTBARRE-VIARD, G., 2006, *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole. Le regard et la lumière, epist. 32 et carm. 27 et 28*, Leyden: Brill.
- JAMES L., WEBB R., 1991, «To understand ultimate things and enter secret places: Ekphrasis and Art in Byzantium», *Art History* 14-1, 1-16.
- KESSLER, H. L., 2007, *Neither God nor Man. Words, Images and the Medieval Anxiety about Art*, Berlin: Rombach.
- MORSEL, J., 2000, «Ce qu'écrire veut dire au Moyen Âge... Observations préliminaires à une étude de la scripturalité médiévale», *Memini. Travaux et documents par la Société des études médiévales du Québec* 4, 3-43.
- PETRUCCI, A., 1976, «Aspetti simbolici delle testimonianze scritte», en: *Simboli e simbologia nell'alto medioevo*, Spolète: CISAM, t. II, 813-844
- ROSIER-CATACH, I., 2004, *La parole efficace. Signe, rituel, sacré*, [Des travaux], Paris: Seuil.
- RUSSO D., 2010, «Des lettres sur l'image dans l'art du Moyen Âge», en: Heck, Ch. (ed.), *Qu'est-ce que nommer? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*, Turnhout: Brepols, 127-144.
- TREFFORT, C., 2007, *Mémoires carolingiennes. L'épithaphe entre célébration mémorielle, genre littéraire et manifeste politique (milieu VIII^e-début XI^e siècle)*, [Histoire], Rennes: PUR.
- VALETTE-CAGNAC, E., 1997, *La lecture à Rome. Rites et pratiques*, [L'Antiquité au présent], Paris: Belin.
- VERDIER, Ph., 1982, «Saint-Denis et la tradition carolingienne des tituli. Le *De rebus in administratione sua gestis* de Suger», en: *La chanson de geste et le mythe carolingien. Mélanges René Louis*, Saint-Père-sous-Vézelay: Musée archéologique, t. I, 341-359.
- WEBB, R., 1999, «The Aesthetics of Sacred Space : Narrative, Metaphor, and Motion in 'Ekphrasis' of Church Buildings», *Dumbarton Oaks Papers* 53, 59-74.
- WIRTH, J., 1999, *L'image à l'époque romane*, [Histoire], Paris: Le Cerf.