

# Sur l'écrit et son support dans le manuscrit roman

## De la seconde Bible de Saint Martial : BnF, ms lat 8 (1-2)<sup>1</sup>

**Bruno Haas**

En introduisant la notion d'écran dans l'horizon du questionnement de la graphématique, Anne-Marie Christin a posé un problème fondamental qu'il s'agira ici de reformuler afin de mener une réflexion historique sur l'usage de la lettre et ses caractéristiques graphiques aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles. Comme toute approche historique un tant soit peu radicale, celle-ci ne se limitera pas à utiliser la conceptualité de l'écran pour décrire ses variations historiques, elle visera en même temps à la relativiser, à en dégager les limites et à comprendre la manière dont elle est ancrée dans un état de choses résolument moderne.

Anne-Marie Christin a posé le problème, entre autres écrits, dans un essai consacré aux débuts de l'art de la mémoire<sup>2</sup>. Comme dans d'autres textes, elle y aborde le rapport entre idéogramme et alphabet phonétique en réduisant la problématique à une opposition, certes simplifiée, mais néanmoins opérante, au moins pour faire apparaître des questions qui nous concernent encore aujourd'hui. Que se passe-t-il lorsque l'écriture idéogrammatique cède la place à une écriture purement phonétique, c'est-à-dire à un « alphabet » ? D'une certaine manière, ce passage semble changer radicalement la nature du support sur lequel on est bien obligé de coucher les graphismes ; alors que, dans l'écriture idéogrammatique, les lettres pouvaient encore faire image, dans l'alphabet, elles finissent par s'y refuser.

C'est précisément au moment où le passage vers une écriture sans image s'est imposée qu'est né l'art de la mémoire, pratique foncièrement imaginaire. Anne-Marie Christin rappelle en effet à quel point il fut, à ses débuts chez Simonide,

<sup>1</sup> Cette contribution constitue la version courte d'un article dont le texte entier sera diffusé ultérieurement, avec l'accord de l'éditeur (on trouvera les références sur la page personnelle de l'auteur du site de l'université de Paris 1).

<sup>2</sup> Anne-Marie Christin, « La mémoire blanche », dans *Poétique du blanc. Vide et Intervalle dans la Civilisation de l'Alphabet*, Louvain, Peeters, 2000, p. 141-164.

une seconde écriture idéogrammatique du texte à réciter. Peu à peu, cette pratique idéogrammatique a reculé devant la prédominance de l'écriture alphabétique, que ce soit dans la rhétorique anonyme *ad Herennium* d'abord, puis dans celle de Cicéron et enfin, dans celle de Quintilien. La disparition de l'image dans l'écriture alphabétique provoqua donc une réapparition de l'image sur un autre niveau (la mnémotechnie), puis un lent recul. Or pour que l'image puisse apparaître, il lui faut un lieu. Dans la réalité pleine, il y a des choses, mais non point des images. Pour que l'image puisse émerger, il faut que les choses lui cèdent la place, qu'elles s'effacent et disparaissent en quelque sorte. Il n'y a pas d'image sans cette « différence iconique », c'est-à-dire sans qu'une chose s'efface et cède la place à quelque chose d'autre, à la chose de l'image<sup>3</sup>.

Mais comment appeler cet état intermédiaire au-delà des choses et en-deçà des images qui en émergent ? N'est-ce pas précisément ce que le mot « écran » donne à penser ? L'écran est une chose qui en cache une autre, mais qui, en elle-même, ne compte pas. C'est une espèce de paravent que l'on pose devant la cheminée pour atténuer, pour diffuser sa chaleur et pour se garantir d'éventuels éclats de braise. Il est là pour ne pas voir la cheminée, mais il n'est pas là pour lui-même. C'est un objet à la visibilité *négative*<sup>4</sup>. Mais il est impossible qu'une chose se limite à en cacher une autre, autrement dit qu'elle fasse uniquement office de négation ; pour cacher une chose, il faut bien être visible, c'est-à-dire montrer *autre chose*. L'invisible ne cachera jamais rien. Donc, l'écran est le lieu par excellence de l'émergence d'*autre chose*, c'est-à-dire de l'image, étant donné que c'est bien cela une image : une chose dans laquelle nous voyons « autre chose ». C'est donc ainsi que l'écran devient tout naturellement le *lieu* propre à l'image.

Entendons bien ce que cela veut dire. Ce n'est pas parce qu'on a posé un objet devant un autre que cet objet fonctionne forcément comme support d'image et comme « écran ». Pour cela, il faut encore que l'objet soit conçu et pensé comme un cache. C'est un acte signifiant sans lequel on ne fera jamais aucun pas vers l'expérience de l'image. Et l'écran devant la cheminée devient un support d'image dès lors que non seulement nous le voyons comme ce qui cache la cheminée, mais encore comme ce qui se résume à cette fonction négative, autrement dit comme quelque chose qui en même temps s'efface elle-même.

<sup>3</sup> La « différence iconique » est le terme central autour duquel Gottfried Boehm a élaboré sa théorie de l'image. Toute image est marquée par cette différence et cet écart qui s'installe entre l'objet support de l'effet imaginaire et ce qui émerge comme objet imaginé. Voir Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen : die Macht des Zeigens*, Berlin, Berlin University Press, 2007.

<sup>4</sup> Sur la négativité structurale de l'image, voir Gernot Böhme, *Théorie des Bildes*, Munich, Fink, 1999 avec une interprétation du Sophiste de Platon, p. 13-25, et passim.

C'est cette face effacée que Gottfried Boehm appelle le « fond » d'image (*Bildgrund*)<sup>5</sup>, dans la mesure où ce dernier serait capable de recevoir un graphisme *iconique*, graphisme frappé par la *différence* « iconique », et qui dès lors peut faire office d'image même s'il ne représente pas forcément un objet autrement connu ou identifiable<sup>6</sup>. Même une simple ligne tirée sur quelque support, tel un zip de Barnett Newman, peut se concevoir en ce sens comme un trait iconique<sup>7</sup> tiré sur un fond d'image faisant office d'écran, c'est-à-dire de plan d'effacement, autrement dit de ce qui s'efface afin de laisser voir autre chose. D'une certaine façon, la terminologie de la différence iconique permet de reformuler les problématiques qu'Anne-Marie Christin avait visées sous le titre de l'écran. Elle déplace pourtant le problème de l'écriture vers la question de l'image en pré-supposant que toute écriture, même alphabétique, produit les images de certaines figures servant de symboles plus ou moins phonétiques et que par conséquent, elle produit nécessairement un effet de différence iconique et d'effacement du « réel ».

Or pour Anne-Marie Christin, l'écriture alphabétique au sens strict du terme, celle qui exclut l'idéogramme, représente une étape marquante dans l'histoire de l'écriture ; elle aurait motivé l'émergence d'une nouvelle pratique de l'image fonctionnant comme contre-poids et comme réponse à ce qui ressemble bien à une dénégation de l'ordre imaginaire. L'émergence de l'imaginaire mnémotechnique apparaît sous sa plume comme une conséquence inévitable de l'introduction de l'écriture phonétique, étant donné que le support de cette écriture se transforme en écran dès lors que l'écriture s'y pose, c'est-à-dire un lieu vacant, tout prêt à accueillir autre chose, l'expression d'un désir halluciné, ou, pour le dire avec les mots d'Anne-Marie Christin, le « rêve » d'un « jardin », paradisiaque, autrement dit d'un rêve qui selon Freud réalise un désir<sup>8</sup>.

L'écriture phonétique transforme le support en écran et provoque par là l'émergence d'un nouveau type d'imaginaire, prêt à reparaître à peine on relâche la bride. La suppression de l'imaginaire, la réduction de l'iconicité mnémotechnique, Christin l'aperçoit comme une forme de répression et de discipline.

<sup>5</sup> Voir Gottfried Boehm, Matteo Burioni (dir.), *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, Munich, Fink, 2012.

<sup>6</sup> G. Boehm (dir.), *Was ist ein Bild ?*, Munich: Fink, 1994, et en particulier l'essai introductif, « Die Wiederkehr der Bilder », p. 11-38. On comparera l'essai plus ancien de Gottfried Boehm, « Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers », dans Rüdiger Bubner, Konrad Kramer, Reiner Wiehl (dir.) *Ist eine philosophische Ästhetik möglich ?*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1973, p. 118-138.

<sup>7</sup> Dans la même direction voir l'étude volumineuse de Manfred Sommer, *Von der Bildfläche : eine Archäologie der Lineatur*, Berlin, Suhrkamp, 2016. On comparera par contre Hubert Damisch, *Traité du trait, Tractatus tractus*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

<sup>8</sup> A.-M. Christin, *op. cit.*, p. 153.

Il y a cependant une différence structurale entre le fond d'image au sens de Boehm et l'écran au sens de Christin. Car ce dernier devrait être un cas particulier du premier. L'idéogramme s'inscrit aussi sur quelque support. Si l'expérience de l'écran est donc spécifiquement liée à la dénégation de l'image dans l'écriture phonétique, force est de reconnaître qu'il représente un type particulier de support et que l'imaginaire qui apparaît au fond de l'écran aura donc une autre structure que celle des idéogrammes et des images le précédant. Mais si l'on peut distinguer déjà deux types de support, pourra-t-on en trouver davantage ? Y a-t-il une histoire des supports d'image ? Et si oui, quelle terminologie choisir pour la saisir ? Peut-on dire, par exemple, que toute image se constitue dans un « fond d'image » comme le fait Boehm ? Ne vaudrait-il pas mieux inscrire le phénomène du « fond d'image » dans un contexte historique plus circonscrit et réserver cette terminologie à ce seul contexte ? De même, l'écran au sens de Christin n'est peut-être pas une structure universelle qui vaille pour toute écriture phonétique, voire pour tout graphisme. Nous essayerons d'introduire dans ce qui suit une perspective plus historique et de réélaborer les catégories descriptives à partir des documents eux-mêmes. Car qu'est-ce qui assure que la catégorie de « fond » (en sens du *Grund*, ou du *Bildgrund*, de Boehm) décrit toute forme de graphisme, des peintures rupestres préhistoriques jusqu'à Matisse et au-delà ? que la catégorie d'« écran » (Christin) permet de saisir la spécificité de la problématique de l'écriture telle qu'elle se posa à la société archaïque qui inventa l'alphabet phonétique, alors qu'elle domine en fait notre propre approche de l'écriture sur ordinateur ?

Ne faut-il pas reconnaître, dans la prose d'Anne-Marie Christin elle-même, un flottement, signe d'une perplexité foncière devant la diversité des phénomènes ? Car que veut-elle dire au juste quand elle parle de cet « espace d'accueil préalable à toute formulation » qui « tient de l'écran, du rêve, et du jardin<sup>9</sup> » ? Dans cette formulation, je perçois le lointain écho d'une tournure provenant d'une de ses poésies de jeunesse :

[...]  
 Suivre la trace d'un regard  
 Dans l'air très pâle où notre image  
 N'eut pas le temps de s'imprimer  
 [...] <sup>10</sup> »

L'*air pâle* où notre image manque de s'imprimer, dit une expérience d'écran brumeux telle que les années 70 la découvrirent suite à l'arrivée massive du téléviseur dans les ménages. Le vocabulaire de l'écran prend toute sa virulence dans le contexte de l'histoire récente des médias, raison de plus pour nous pencher

<sup>9</sup> A.-M. Christin, 2000, *op. cit.*, p. 161.

<sup>10</sup> A.-M. Christin, *La Pierre et le miroir*, s.l., Jean Subervie, 1972, p. 28.

sur l'histoire plus reculée afin de découvrir d'autres moyens, peut-être moins anachroniques, de description.

Dans un autre contexte, j'ai tenté d'inscrire une catégorie aussi générale que celle du « fond » (*Grund* et *Bildgrund*) dans une perspective historique, car elle ne me paraissait pas pouvoir décrire d'une façon universelle ce qui se passe lorsqu'un trait est gravé, dessiné ou imprimé sur quelque surface. J'ai notamment tenté de montrer que l'image à l'époque « gothique » ne fonctionne pas selon le principe de la superposition d'un plan sur l'autre, mais bien plutôt selon le paradigme d'une figure (*imago*) qui se fixe dans un corps d'image. Qu'est-ce qu'un « corps d'image » ? Le corps d'image, on peut se l'imaginer en partant du vitrail qui nous donne les exemples les plus sensationnels et les plus frappants de cette conception. Mais une fois qu'on l'a saisi dans ce médium particulier, ce paradigme se révèle d'une grande richesse pour penser et comprendre la manière dont sont conçues les images réalisées dans d'autres techniques, et notamment dans l'enluminure. Le vitrail ancien, tel que nous le connaissons après 1200 dans les grands cycles de Chartres et ailleurs, montre toujours une ou plusieurs « figures » (normalement les figures de quelque personnage, saint ou non) entourées de ce qui est convenu à tort d'appeler un « fond », soit bleu, soit rouge. Les « fonds » verts, encore en usage à la fin du XII<sup>e</sup> siècle (comme l'attestent les panneaux du *Jugement de Salomon* à la cathédrale de Strasbourg), disparaissent pendant une assez longue période au cours du XIII<sup>e</sup> siècle pour ne refaire surface qu'au XIV<sup>e</sup> siècle, comme on l'observe par exemple dans les vitraux de Saint-Ouen à Rouen. Sauf que ce « fond » bleu ou rouge n'est tout simplement pas un fond. Pour être un fond, il faudrait que la figure apparaisse comme superposée et que le fond semble donc couvert et pour ainsi dire caché par la figure. En réalité, le bleu et le rouge apparaissent toujours comme englobant la figure, qui dès lors ne s'y superpose pas, mais s'y inscrit. Le bleu et le rouge fonctionnent comme autant de pierres précieuses transparentes et néanmoins colorées au cœur desquelles se loge la figure. N'oublions pas que le latin du XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles entend par l'« *imago* » précisément la figure et non point le dessin ou la peinture dans son ensemble. L'*imago* s'inscrit toujours dans un corps d'image. On comprend fort bien qu'il ne saurait y avoir aucune place, dans un tel corps d'image, pour des fonds lointains, et que la représentation des paysages est donc exclue de ce type de peinture. Pour exprimer le voyage et le lointain, on passe plutôt d'un corps d'image à l'autre comme le fit le Maître du Bon Samaritain de Chartres dans la représentation de l'aubergiste qui accueille le samaritain avec son malade au bout de leur voyage (baie 44)<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Voir Bruno Haas, *Die ikonischen Situationen*, Paderborn, Fink, 2005, chap. 2.

Dans l'enluminure, bien entendu, il ne peut pas y avoir de corps d'images aussi transparents que dans les vitraux, mais la conception de l'image est pourtant fort similaire. Les traités d'art parlent non pas d'un fond, mais d'un champ, *campus*<sup>12</sup>. Ce champ est souvent doré, mais il peut très bien être rouge ou bleu. Comment la figure s'inscrit-elle au creux de son champ, quel rapport plastique s'installe-t-il entre le champ et la figure ? Le champ est là pour permettre à la figure d'« émerger » et de se loger un peu comme une sculpture est logée dans une niche. Le fond d'or sert notamment à mettre en relief les couleurs, qui s'en détachent d'autant mieux que le métal bien poli des « fonds » d'or reflète tantôt la lumière, tantôt les ombres, ce qui le fait paraître tantôt brillant de clarté, tantôt particulièrement obscur, alors que la couleur, plus mate, reste égale à elle-même sous tous les angles et dans tous les éclairages. À côté de l'éclat doré d'un métal reflétant la lumière, la couleur montre une luminosité atténuée ; contre un fond métallique éteint, elle se détache par une luminosité quasiment phosphorescente et douce. La figure se détache ainsi et prend corps, sa corporéité finit par apparaître avec une force et une intensité qu'aucun autre style ni aucune autre technique picturale n'ont plus jamais atteintes depuis. Pour s'en apercevoir, il est pourtant impérativement nécessaire d'observer les œuvres en question sous des conditions d'éclairage convenables. Les musées actuels, hélas, ne les proposent plus que dans des cas exceptionnels<sup>13</sup>. Dans ce sens, on peut dire que le « champ » donne lieu à l'image, qu'il la loge. Réduire cette fonction à la logique de la superposition serait en méconnaître les possibilités et la logique propres.

Dans ce qui suit, je voudrais étudier l'usage des couleurs, du « fond » et d'autres paramètres graphiques dans un manuscrit de la fin du XI<sup>e</sup> siècle. Cette étude détaillée permet de poser un certain nombre de jalons pour l'étude de l'écriture et de son « support » à l'époque romane ; elle permet notamment de préciser le vocabulaire à utiliser et de se faire une idée de l'étendue des questions sur le plan historique et anthropologique<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Sur la notion du *campus*, *campo*, « Feld » etc., voir Anna Bartl, Christoph Krekel, Manfred Lautenschlager, Doris Oltrogge, *Der « Liber illuministarum » aus Kloster Tegernsee. Edition, Übersetzung und Kommentar der kunsttechnologischen Rezepte*, Stuttgart: Steiner, 2005, notamment la notice p. 692-693. Peter Cornelius Claussen, « Goldgrund », dans *Kritische Berichte* 35, 2007, p. 64-67 avec des références à la littérature plus ancienne.

<sup>13</sup> Malgré l'existence de travaux sérieux sur l'argument, ces règles de base ne semblent plus connues dans le milieu. Voir Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Hamburg, Gebrüder Mann, 1954.

<sup>14</sup> Sur l'anthropologie historique, voir Jean-Claude Schmitt, « L'anthropologie historique de l'Occident médiéval. Un parcours », dans *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 06/ 2010, revue électronique, <<https://journals.openedition.org/acrh/1926#bodyftn32>>, et Jacques Berlioz, Jacques Le Goff, Anita Guerreau-Jalabert, « Anthropologie et Histoire », dans *L'Histoire médiévale en France. Bilan et perspectives*, Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur (dir.), Paris, Seuil, 1991, p. 267-304.

Il s'agit du manuscrit Latin 8 (1-2) de la Bibliothèque Nationale de France, la « seconde Bible de Saint Martial de Limoges<sup>15</sup> ». Les conditions de conservation du manuscrit sont fort convenables, son style est assez uniforme. J'ai pu mener une étude de l'ensemble des initiales en couleur, ainsi que de certaines parties en noir à la lumière du jour. Dans les analyses qui suivent, je vais décrire un certain nombre d'effets chromatiques fondamentaux pour la compréhension du fonctionnement graphique de l'écriture dans ce manuscrit, mais qui n'apparaissent pas avec la même évidence sur les reproductions, même de qualité. Voici les conditions d'éclairage qui peuvent être considérées comme suffisantes :

1. Il est impérativement nécessaire de supprimer toute source de lumière artificielle et de se limiter à la lumière du jour<sup>16</sup>.

2. L'éclairage ne doit pas être diffus. Il est très utile de faire varier l'équilibre entre les métaux et les couleurs en changeant d'angle d'observation et en observant les changements dans l'éclairage ambiant. Cela présuppose une salle inégalement éclairée et les changements d'éclairage naturel plus ou moins brusques qui ne manquent jamais.

3. L'éclairage ne doit pas être trop fort. On obtient des résultats particulièrement convaincants dans une lumière plutôt basse. Par contre, je le répète, tout changement d'éclairage est utile à l'observation. Sous ces conditions, même un instant d'éclairage franc et fort peut produire un effet visuel intéressant et instructif. Ce qu'il faut éviter, c'est une lumière forte continue, et ceci non pas seulement pour des raisons de conservation, mais encore pour des raisons d'étude.

4. Toutes ces conditions étaient remplies dans les *scriptoria* et bibliothèques, églises etc. des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles.

Je ne reviendrai pas sur ces conditions nécessaires pour une étude empirique rigoureuse de l'usage des couleurs dans le manuscrit médiéval. Il faut les avoir en tête dans l'ensemble de ce qui suivra. Ceci étant dit, je voudrais enfin attaquer l'étude du manuscrit en question.

Sur le folio I, 101v, au début du livre Ruth, on trouve l'initiale / en couleurs, mais sans figures (fig. 1). La structure chromatique de cette initiale correspond à un standard répandu : la lettre elle-même est peinte en jaune sur le parchemin blanc. Le pigment jaune semble avoir quelque peu perdu de son intensité. Nous

<sup>15</sup> J'indiquerai les pages par le numéro du volume en chiffres latins, suivi du numéro du folio. Je remercie Charlotte Denoël pour m'avoir donné la possibilité d'étudier le manuscrit dans d'excellentes conditions. Sur le manuscrit, on consultera le catalogue d'exposition *Chefs d'œuvres romans de Saint-Martial de Limoges*, sous la direction de Charlotte Denoël et Alain-Charles Dionnet, Heule, Éditions Snoeck, 2019, dans lequel paraîtra une étude de Charlotte Denoël sur notre manuscrit.

<sup>16</sup> L'usage de bougies présenterait sans doute une exception intéressante qui n'a pas encore pu être étudiée pour des raisons évidentes.

retrouvons le même pigment à de très nombreuses reprises, par exemple sur les folios I, 170v, I, 171r, II, 4r, etc. La lettre I est placée dans son ensemble sur un champ pourpre. Ce champ est peint autour de la lettre comme pour la servir, il s'élargit ici et là pour mieux contenir les petites protubérances qui décorent le corps de la lettre. Sauf à de très rares exceptions (comme par exemple la lettre A, fol. I, 91r) le champ montre toujours ces complications du contour. Le rapport entre jaune et pourpre domine quasiment l'intégralité des initiales de notre manuscrit. Nous allons décrire son fonctionnement un peu plus loin en évitant le vocabulaire anachronique de la complémentarité et du clair-obscur<sup>17</sup>.



Fig. 1: « Seconde Bible de Saint Martial de Limoges » vol. I, fol 101v. © Bibliothèque nationale de France

La lettre est cernée par un contour en rouge vermillon qui forme des intrications fort méandreuses, c'est-à-dire des nœuds très ingénieux en haut et en bas de la lettre. Ces deux nœuds s'inscrivent chacun dans un champ vert. Sur le tronc de la lettre enfin, on discerne une bande ornementale en noir avec des incisions en blanc et quelques points rouge vermillon. À côté de ces couleurs principales, on peut encore en citer deux autres, subordonnées, le contour rouge vermillon autour du champ en pourpre, et les contours noirs qui cernent les contours de la lettre dont nous venons de voir qu'ils sont engagés aussi dans le dessin des nœuds méandreux en haut et en bas.

Il est possible de ramener les couleurs principales à une liste assez courte. Nous avons distingué du jaune, du pourpre, du rouge vermillon, du vert, du noir et du blanc. À ces couleurs, nous allons ajouter encore le bleu qui manque dans l'initiale sous examen, mais qui apparaît dans bien d'autres initiales, et toujours avec

<sup>17</sup> On verra que cette précaution historique n'est pas le cas d'une pédanterie philologique excessive, mais qu'elle permet d'accéder à des strates de sens d'un intérêt majeur tout en garantissant une proximité aux données esthétiques de l'objet.

une fonction très particulière que nous allons étudier. Nous y ajoutons aussi les dénominations des deux métaux, l'argent et l'or, dont on verra la fonction essentielle.

L'observation de notre initiale sous les conditions d'éclairage ici précisées donne à peu près les résultats que voici. Le contraste entre jaune et pourpre est très fort : la lettre se détache puissamment du pourpre qui devient très profond dans la pénombre. Elle apparaît dès lors dans une certaine plasticité, comme une chose ou un objet que l'on pourrait prendre dans la main. La bande ornementale en noir suggère un morceau de bois sculpté. Disons donc que la lettre se comporte un peu comme une figure dans un corps d'image. Elle n'apparaît pas comme une forme couchée sur un fond, mais plutôt comme un objet logé dans une niche, dans un lieu que nous appellerons dès maintenant son « champ ». Ce champ est de couleur pourpre. Il est inscrit sur le parchemin, dans l'une des deux « colonnes ». Il y prend place un peu comme un chapiteau « historié » prend place sur une colonne dans une architecture romane. Pour l'instant, ce ne sont que des jeux de mots ; mais on verra par la suite que ces jeux de mots disent avec une grande exactitude ce dont il s'agit.

Le rouge vermillon aide à distinguer le jaune du pourpre. Dans la pénombre, le rouge vermillon paraît plus obscur qu'en pleine lumière. Il renforce ainsi la scission entre le pourpre et le jaune. Le contour rouge est un très ancien dispositif stylistique que nous observons fréquemment dans la mosaïque tardo-antique et byzantine. Comme dans la pénombre le rouge perd plus vite sa couleur que le vert et le jaune<sup>18</sup>, on l'utilisa très tôt pour souligner des contours. Le contour rouge est obscur comme le contour noir, mais il est plus brûlant, plus intense et plus profond. Il aide à fermer la forme sur elle-même et à la profiler contre son champ. L'effet est particulièrement intéressant dans une lumière intermédiaire lorsque la rougeur est encore bien reconnaissable. Or, nous avons vu que les contours entrent à certains endroits dans des jeux de nœuds très développés et qu'ils quittent à ces endroits-là le champ pourpré pour entrer dans un champ vert. Là où le rouge vermillon se détache du vert, il ne fonctionne plus du tout comme une expression de l'ombre et de la clôture des corps, mais bien plutôt comme un motif brillant sur un champ qui le met en relief.

Les lacets rouge vermillon apparaissent donc ici selon deux fonctions bien distinctes. D'abord, ils cernent une forme jaune dans un champ pourpré ; ils raffermissent une forme qu'ils servent par leur obscurité relative. Ensuite, le rapport se renverse, ils deviennent eux-mêmes un motif qui gagne en brillance par le fait

<sup>18</sup> Cet effet chromatique est connu aujourd'hui sous le nom de l'effet de Purkinje, d'après le nom de son inventeur moderne.

d'entrer dans un champ qui n'est plus pourpré, mais vert. Il y a un effet d'alternance. C'est le champ qui alterne ; tantôt il est pourpré, tantôt il est vert. Du moment que la ligne rouge vermillon entre dans le champ vert, elle devient brillante et saillante ; du moment qu'elle le quitte pour revenir vers le champ pourpré, elle se soumet à la forme qu'elle cerne, elle s'éteint pour exprimer la clôture du corps de la lettre.

Deux couleurs font ici office de champ, le pourpre et le vert. Une troisième couleur présente la « chose », le jaune. Une dernière couleur change de fonction selon sa position, le rouge vermillon, qui est tantôt contour, tantôt « chose » lui-même. Cette chose est subordonnée à la chose principale ; elle est ornement. Pareillement le champ vert est subordonné au champ pourpré. Nous dirons donc que le champ est fondamentalement pourpré, mais qu'il accueille une variation verte. C'est dire que le fond n'est pas formé d'une seule couleur. Le fond a lui-même une « forme ». Puis, la chose-lettre agite le fond dans son alternance.

Dans la peinture plus moderne, aucun « fond » ne sera jamais autre chose qu'uniforme et monochrome. On le pense comme ce qui s'oppose à une « forme », et qui de ce fait n'est pas une forme soi-même, mais plutôt un reste, d'apparence « neutre ». Le fond devance toute « décision plastique », et la forme est forcément couchée dessus. Il est vrai qu'on aime souligner l'émergence d'une « dialectique » entre fond et forme, voire à en faire l'un des principaux enjeux formels de la peinture. Mais avec ou sans cette dialectique, l'idée fondamentale du fond uniforme et de la trace ou du trait, bref du graphisme qui s'y inscrit n'en est pas moins confirmée.

Dans notre manuscrit, le champ (et non pas le fond) apparaît bien plutôt comme quelque chose qui accompagne une « chose », la lettre, et non comme le fond d'une « forme », d'une « trace » ou d'un « trait » premier. Cette « chose » est une figure ou espèce (*species*), une *imago* pour le dire en un mot, qui d'une certaine façon peut exister en soi-même, et en tout cas indépendamment du parchemin qui la supporte. Les images sont pourtant des choses « spirituelles », c'est-à-dire très subtiles et fuyantes, il faut les fixer pour les rendre stables et visibles. Le champ permet de fixer et d'arrêter l'image, mais il permet aussi de lui donner un relief, et ceci non seulement, je le répète, par le procédé tout simple de la superposition, mais encore par les effets de l'alternance du champ. Le pourpre devient vert, et les lacets rouge vermillon quittent la simple fonction de contour pour devenir des ornements à part entière. La « chose », la lettre, n'en devient que plus présente et plus plastique, elle gagne en réalité et insistance qu'aucun illusionnisme à base de perspective ne saurait jamais produire.

Cette description suggère déjà un ajustement important pour la terminologie du fond et de l'écran. Si, en effet, la lettre apparaît comme une « chose » posée dans

un champ, l'idée d'un plan d'effacement ou d'un écran comme fondement ne semble plus nécessaire pour penser l'écriture. La lettre est une chose comme une autre. Il n'est pas nécessaire de penser le parchemin comme un écran. Plus encore, lorsqu'on le pense comme écran, on risque de méconnaître l'essence de la lettre et de la lecture telles qu'elles ont été élaborées au XII<sup>e</sup> siècle. Nous risquons alors d'ériger en constantes anthropologiques des expériences qui au contraire correspondent à une aire culturelle et historique très restreinte.

En fait, les conceptions courantes du « fond » et de l'« écran » partent du principe que pour faire une image, il faut un lieu, une surface, un plan. Ce plan, on l'imagine souvent limité par un cadre, au-delà duquel, idéalement, le plan continue. Cette conception de l'image est foncièrement solidaire d'une conception moderne de l'espace comme infini. On sait bien que cette conception de l'espace est complètement inconnue au Moyen Âge et que ce dernier lui préfère une conception « topologique ». L'espace, c'est un système de « lieux », les lieux sont articulés, mais il n'y a pas d'« espace » préalable pour les accueillir. L'usage du champ dans la peinture romane correspond très exactement à cette conception de l'« espace » (comme nous continuons à dire d'une façon anachronique). Le lieu, c'est ce qui comprend la chose, comme la cruche contient l'eau. En ce sens, le champ contient la forme. Mais tout lieu est fini, l'idée d'un lieu ou espace infini paraît contradictoire et du moins impensable dans le cadre de cette conception. L'idée de la superposition n'a donc pas de sens face au graphisme médiéval. Il appartient à la logique de la superposition imaginaire que, derrière un objet, il y en a forcément un autre. Dès que, entre deux figures, nous apercevons un bout de fond, nous le comprenons comme ce qui serait visible derrière les figures. Nous attendons un fond de paysage, un ciel, quelque chose. Le champ qui accueille une forme ou une figure comme le lieu accueille la chose ne fait que la cerner ; il n'y a aucune raison d'attendre quelque chose de visible « derrière » le lieu. Il y a un autre lieu derrière le lieu, mais étant donné que c'est un autre lieu, il ne fait plus partie de l'image. Derrière l'image, la réalité continue. L'image ne l'interrompt même pas. Tout au plus y fait-elle irruption. Notre première approche empirique et descriptive nous oblige donc à réviser la terminologie fondamentale et à poser des questions très générales.

Il faudrait préciser cette analyse par la comparaison d'autres initiales, par exemples les I du manuscrit. On s'aperçoit alors que la couleur du champ général peut changer pour le bleu. Le bleu produit un effet très particulier dans la fonction du champ. Tant que la lettre ne faisait que se détacher du champ pourpré, c'était comme si elle était un objet plastique qu'il s'agissait de mettre en valeur. Mais ici, le bleu ajoute un aspect plus intensément imaginaire. Le bleu n'est pas seulement une couleur de champ ; elle est la couleur de l'*autre* champ, c'est-à-

dire d'un champ que l'on pourrait rattacher à la fonction grammaticale du parfait, c'est-à-dire d'une certaine forme de récit et de mémoire, appartenant à une autre réalité que celle où nous nous trouvons présentement. Or nous avons déjà rencontré une différence entre des couleurs de champ, la différence entre le pourpre et le vert. Nous disions que le champ vert est subordonné au champ pourpré. Leur rapport, disions-nous, est caractérisé par une alternance, par un revirement dialectique. Par leur alternance, ils faisaient apparaître les lacets rouge vermillon tantôt comme les contours plutôt sombres du corps de la lettre, tantôt comme des méandres libres et brillants. Ce genre d'alternance est une possibilité du champ, elle est réalisée ici par les couleurs pourpre et verte.

Le bleu fonctionne autrement. Dans l'initiale I du folio II, 127r (fig. 2), nous saisissons aisément que le corps de la lettre, fondamentalement, est toujours posé sur un champ pourpré, que le pourpre domine donc le rapport à cette chose qui est une lettre, mais le bleu fait apparaître un autre ordre de choses. Pour saisir la différence entre pourpre et bleu, essayons d'abord de décrire la façon dont ces deux couleurs se présentent. Le pourpre est une couleur solennelle et précieuse. Elle fonctionne un peu comme un tapis, elle est un lieu (*locus*) qui accueille des choses précieuses sans doute encore dans la tradition du chromatisme impérial romain<sup>19</sup>. Dans ce sens, le pourpre pourrait tout particulièrement convenir à l'or qui parmi les couleurs tient le premier rang. Au regard du pourpre, le bleu par contre apparaît comme une couleur neutre. C'est, pour le dire ainsi, un pourpre dénudé de sa splendeur. Nous sommes encore avant le début du XII<sup>e</sup> siècle. La montée du bleu s'affirmera seulement au tournant du siècle, que ce soit en héraldique ou dans la peinture des vitraux où les bleus deviennent de plus en plus profonds et intenses<sup>20</sup>. Lorsque nos enlumineurs veulent donner le maximum de splendeur, ils utilisent l'or qu'ils combinent toujours avec le pourpre et jamais directement avec le bleu. Le bleu ne saurait en aucune façon remplacer le pourpre ; il est réservé à une fonction subalterne qui plus tard dans l'histoire l'emportera de loin sur le pourpre, mais nos enlumineurs n'y sont pas encore. Le bleu est un pourpre appauvri et neutralisé, mais c'est aussi, par rapport au pourpre, un *autre* champ qui marque un *autre* lieu, le lieu du parfait et de la narration et, disons-le, d'un certain type de fiction.

Ceci apparaît dans un autre I du même manuscrit au folio II, 184v (fig. 3) où la lettre se détache comme toujours d'un champ pourpré, mais dotée, cette fois-ci,

<sup>19</sup> Voir à ce sujet le livre déjà ancien de G. Haupt, *Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters*, Dresden, Dittert, 1941.

<sup>20</sup> Sur l'histoire des couleurs voir notamment Michel Pastoureau, *Figures et couleurs : études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Léopard d'or, 1986, et *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Léopard d'or, 1989.

d'un médaillon rond dans lequel on voit, inscrite au milieu d'un champ parfaitement bleu, la figure d'un personnage « grotesque » qui tient un couteau dans chacune de ses mains. Le champ bleu se distingue très nettement du champ vert (et rouge vermillon) qui appartient aux nœuds.

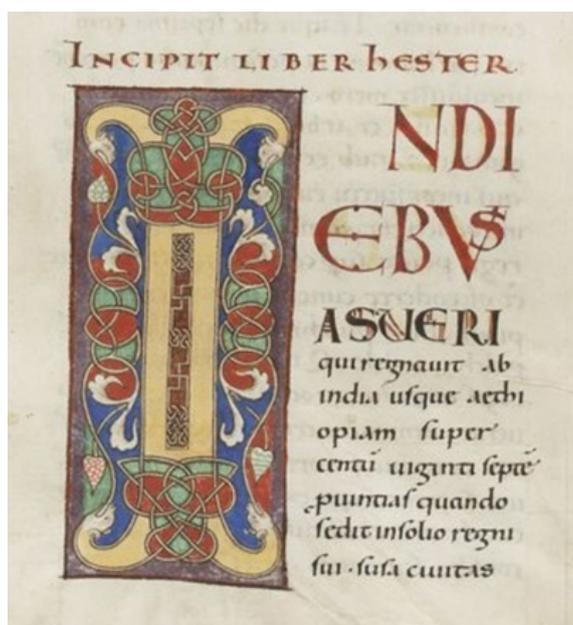


Fig. 2 : « Seconde Bible de Saint Martial de Limoges », vol. II, fol. 127r. © Bibliothèque nationale de France



Fig. 3 : « Seconde Bible de Saint Martial de Limoges », vol II, fol. 184v. © Bibliothèque nationale de France

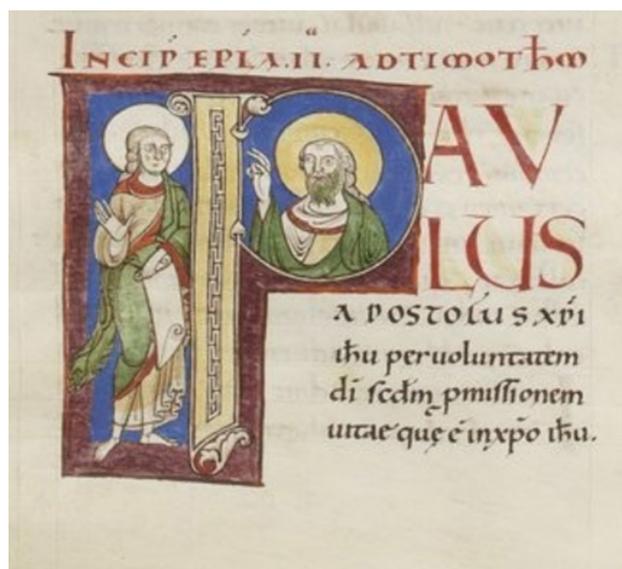


Fig. 4 : « Seconde Bible de Saint Martial de Limoges », vol. II, fol. 258r.

© Bibliothèque nationale de France

Dans une initiale P, celle de la seconde lettre de Saint Paul à Timothée, fol. II, 258r (fig. 4), nous pouvons observer comment le bleu peut être conçu comme couleur du champ. D'une part, il s'inscrit dans un médaillon parfaitement rond, comme nous venons de l'observer au fol. II, 184v. Cette fois-ci, ce lieu est réservé par la forme propre de la lettre, il n'a plus le statut d'une décoration. La couleur bleue indique bien pourtant que ce lieu est *autre* par rapport au champ qui accueille l'objet lettre, jaune encore. Au milieu de ce champ apparaît Saint Paul en train de parler. Or, à gauche du tronc de la lettre P, on voit se dégager un second champ bleu, cerné de pourpre comme il se doit et dans lequel se détache une seconde figure, Timothée. Timothée et Paul ne se trouvent pas dans le même champ. Et pour cause. S'ils avaient habité ensemble, Paul n'aurait pas eu à écrire une lettre. D'un champ à l'autre, il y a un grand espace, un temps prolongé à parcourir. Cet espace et ce temps n'empêchent pas pour autant que Paul adresse la parole à Timothée. Simplement, c'est une parole qui va d'un lieu à un autre, une parole qu'il faut écrire et puis « envoyer » par quelque messenger, c'est l'épître de Saint Paul à Timothée. Voilà ce qui apparaît merveilleusement dans la peinture de l'initiale. Nous avons cité un exemple plus tardif de cette technique narrative dans un vitrail de la cathédrale de Chartres<sup>21</sup>.

Dans l'initiale de la seconde lettre à Thimothée, on saisit donc le statut de l'image par rapport à la lettre. La lettre est l'objet principal, l'image lui est associée. On peut pour un instant oublier la lecture et se perdre dans l'image. Nous voyons alors qu'autour de cette lettre, et dans l'*autre* champ, dans le bleu, quelque chose s'est installé, quelque chose a surgi tout près de cet objet énigmatique qu'est une lettre, et c'est une image. La lettre a donc pu donner lieu à l'image ; il

<sup>21</sup> Voir plus haut, le vitrail du Bon Samaritain, p. 5.

est possible que la lettre soit même le seul lieu qui lui convienne vraiment. Qu'est-ce à dire dans le cadre de la topologie dont les lignes de force commencent à se dégager ? Cela veut dire premièrement que la lettre est un lieu fondateur, un lieu dont la fonction consiste à donner lieu à d'autres lieux, c'est-à-dire à les situer et à les orienter. La lettre marque un lieu de référence. Ce lieu, il est élaboré comme un *locus* et τόπος à partir d'un contenant, le champ<sup>22</sup>. En rapport à ce lieu fondateur émerge ensuite un second lieu, dépendant du premier et situé par rapport à lui, le lieu de l'image. Nous disons donc dans un sens littéral : La lettre donne lieu à l'image.

Nos observations nous permettent maintenant de poser une observation fondamentale et d'en apprécier la signification. *La lettre fonctionne comme une chose*. En tant que telle, elle n'a pas besoin ni d'un fond ni d'un écran pour apparaître. Elle est une chose. Dans les exemples que nous avons observés jusqu'à présent, elle était toujours colorée en jaune (gl). Mais ce jaune signifie et suggère l'or, le « métal », celui qui, par son contraste aux « couleurs », produit, nous l'avons évoqué, la plasticité et la réalité de la « chose » graphique<sup>23</sup>. Dans notre manuscrit, il y a un certain nombre d'initiales dorées, par exemple aux folios I, 41r, I, 208v, II, 54r, II, 74v (fig. 6), II, 102r, II, 173r (fig. 5) dont le traitement et la mise en contraste correspond très exactement à ce que nous avons observé jusqu'à présent sur des lettres peintes en jaune. La comparaison montre que l'effet visé est fondamentalement le même. Ceci nous permet de souligner encore une fois la choséité des lettres proprement dites : elles ne sont pas peintes, mais fabriquées comme des objets d'orfèvrerie. Elles le sont même là où elles ne sont pas formées d'or, mais seulement peintes en jaune. Le jaune remplace l'or, il faut avoir pratiqué la peinture romane et plus généralement médiévale pour savoir que l'ellipse y est courante et qu'une couleur peut très bien être exprimée par une autre.

<sup>22</sup> Le terme latin *locus* est la traduction habituelle du terme grec τόπος présent dans le corpus des textes platoniciens et aristotéliens sur le sujet.

<sup>23</sup> En réalité, ce jaune sert de sous-couche aux dorures de certaines lettres, et l'on peut donc supposer qu'il était censé être doré par la suite. Mais il me semble difficile d'apprécier à sa juste mesure le sens exact et la valeur d'un état provisoire d'achèvement des objets d'art du moyen âge. En effet, l'état provisoire d'achèvement est si fréquent dans le domaine de l'architecture ou celui du manuscrit d'apparat qu'il me semble utile parfois d'en prendre en considération le fonctionnement particulier.



Fig. 5 : « Seconde Bible de Saint Martial de Limoges », vol II, fol. 173r.

© Bibliothèque nationale de France

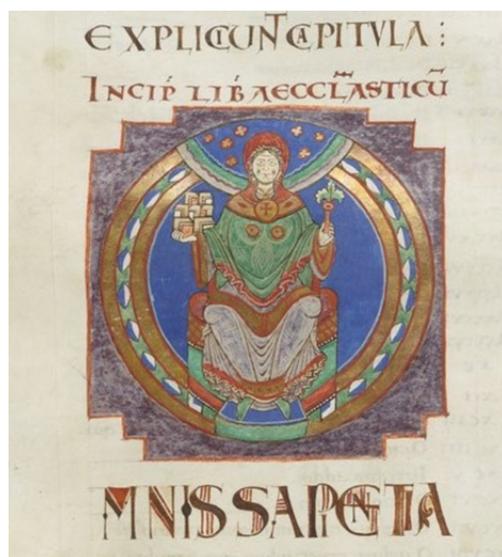


Fig. 6 : « Seconde Bible de Saint Martial de Limoges », vol. II, fol. 74v.

© Bibliothèque nationale de France

Nous avons tenté d'expliquer la façon dont la lettre est posée sur le feuillet et de situer l'image par rapport à la lettre. Nous avons même suggéré un rapport essentiel entre la lettre et l'image. Il n'est pas certain que cette hypothèse couvre, à l'époque examinée ici, toute sorte d'image, étant donné que l'on pourrait considérer certaines images comme indépendantes du contexte plastique d'une écriture. Dans notre manuscrit aussi, on trouve un petit nombre d'images qui ne sont pas directement accolées contre une lettre, voir par exemple les folios I, 4v, I, 82r et II, 254v. Qu'en est-il, par ailleurs, des images installées dans des églises, sur les chapiteaux et les tympans, ou encore de certains crucifix, et dont on peut dire qu'ils ne sont pas directement liés à quelque lettre ? Je pense que le chapiteau et le tympan montrent bien l'intrication foncière et essentielle de l'imagerie romane avec l'écriture ; n'oublions pas que les colonnes d'une église ont un

nombre, que leur forme droite ressemble au graphisme de l'écriture, qu'il est tout de même assez caractéristique de l'imagerie romane d'être toujours quelque peu « marginale » et de ne pas occuper les lieux « principaux » d'un temple. Mais cette problématique nous mènerait trop loin. Pour nous, il doit suffire de bien cerner la façon dont la lettre et l'image s'articulent dans le manuscrit. Nous constatons que la lettre situe l'image dans l'*autre* champ et que ce champ est bleu, que le bleu est une couleur subordonnée, du moins encore au tournant du XI<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle. Ce constat a des conséquences sur la conception et l'expérience de la lecture.

Comment a-t-on lu des lettres « choses » ? Est-il possible d'apprendre quelque chose sur la pratique de la lecture en partant d'une analyse déictico-fonctionnelle des initiales ? Il me semble que oui, pourvu que nous ayons la patience de suivre les indications qui nous sont données par cet objet technique prodigieux qu'est le livre peint et d'en faire nous-même l'expérience<sup>24</sup>. Pour ce faire, il peut être utile de nous tourner un instant vers des pages d'écriture sans initiale peinte, les plus nombreuses, et de loin, même dans un manuscrit aussi somptueux que le présent.

Ces pages plus courantes comportent le texte écrit avec une encre noire tirant plus ou moins vers le brun. Le texte est scandé de certaines initiales de taille un peu plus large que les autres et qui marquent toujours un paragraphe. Elles sont parfois fort nombreuses, notamment dans les évangiles, et tout particulièrement dans les récits de la passion du Christ, où, à certains endroits, chaque réplique un peu décisive reçoit sa propre initiale. Ces initiales ne donnent pourtant jamais lieu à des élaborations picturales plus importantes, ces dernières étant rigoureusement réservées aux débuts des livres. C'est pourquoi, assez curieusement, on constate que les initiales les plus somptueusement peintes tombent régulièrement sur les paroles particulièrement peu significatives, celles qui d'aventure se trouvent au début des textes en question. Souvent, les petites initiales qui scandent un texte sont écrites en rouge vermillon, mais parfois elles le sont en noir comme le reste du texte, et c'est la version la plus simple qui demande le moins de travail et qui permet donc plus vite d'achever le manuscrit. Je tends par conséquent à voir dans les initiales noires des ellipses pour des initiales rouge vermillon. Celles-ci me semblent mieux correspondre aux intentions des

<sup>24</sup> La déixis fonctionnelle est une technique d'analyse des objets plastiques dont les bases théoriques ont été jetées dans une série de publications plus anciennes, voir B. Haas, « Il Colore: Filosofia Naturale e Pittura tra Rinascimento e Barocco », dans *Paragone Arte* LII, series 3, n° 39 (619), Sept. 2001, p. 3-34 ; « Über deiktisch-funktionale Werkanalyse: Hegel – Duchamp – Van Gogh » (Sur l'analyse déictico-fonctionnelle: Hegel – Duchamp – Van Gogh), dans C. Bussmann und F. Uehlein (dir.), *Wendepunkte. Interdisziplinäre Arbeiten zur Kulturgeschichte*, Pommersfeldener Beiträge vol. 11, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2004, p. 139-172; *Die Freie Kunst. Beiträge zu Hegels Wissenschaft der Logik, der Kunst und des Religiösen*, Berlin, Duncker und Humblot, 2003 ; *Die ikonischen Situationen*, Paderborn, Fink, 2015.

copistes. Autrement dit, lorsqu'on veut saisir l'expérience de la lecture, il vaut mieux partir des initiales rouges, quitte à suppléer à l'absence de rouge en l'imaginant là où la convention veut qu'il y en ait. Pour décrire la spécificité de l'usage du rouge dans les initiales, nous pouvons nous tourner vers une page où les copistes et peintres les ont mises en scène eux-mêmes, par exemple dans la très belle initiale du folio II, 102r (fig. 7) au début du second livre Paralipomenon (*Chroniques II*). Le roi Salomon est assis au creux de la lettre C par laquelle débute ici le texte. « Confortatus est ergo salomo filius david in regno suo... ». La lettre C est écrite en or sur un champ pourpré comme il se doit ; le roi apparaît à l'intérieur d'un champ bleu. À droite, on voit deux autres lettres appartenant au début du texte, ON, rouge vermillon sur blanc.

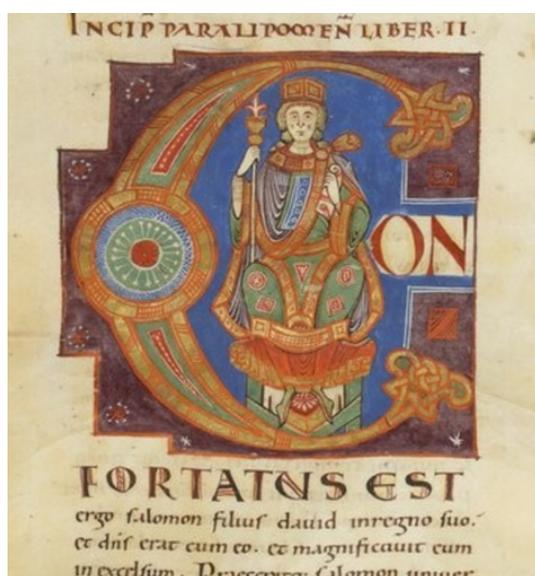


Fig. 7: « *Seconde Bible de Saint Martial de Limoges* », vol. II, fol. 102r. © Bibliothèque nationale de France

Une analyse détaillée montrerait que la résistance et opacité de la lettre-chose n'est pas juste négative, car elle comporte aussi une part de promesse et de provocation. La lettre-chose se propose et s'impose comme un questionnement. Elle fonctionne très littéralement comme un « pro-blème ». Le problème est une chose qui est lancée devant nous et qui par conséquent nous provoque et nous questionne, c'est ce que veut dire le mot grec πρό-βλημα. Dans l'initiale, la lettre apparaît donc comme un problème en ce sens précis. N'oublions pas qu'elle l'était très littéralement pour la plupart des hommes et des femmes de cette époque qui ne savaient pas lire. Le problème appelle une solution. La solution est donnée, elle encore, sous la forme d'une lettre, mais d'une lettre dans une autre position où la lettre suggère par ses caractéristiques formelles qu'elle fournit et dévoile ce que l'autre renferme de mystère. Simplement, même révélé, le mystère reste entier bien entendu, ceci est d'ailleurs une particularité des « mystères de la foi ». Ces deux positions constituent apparemment les deux

faces d'une seule et même médaille. Il est même probable que ni l'une ni l'autre ne seraient seulement pensables sans quelque rapport mutuel.

L'initiale peinte est l'exception dans les manuscrits, et la plupart du temps, les pages sont écrites en noir avec quelques lettres en rouge. Pour l'apprécier, disons donc avant tout que le livre est là pour révéler quelque chose. Cette fonction se manifeste dans l'éclat doré de la lettre et de son champ exprimé par la série alchimique et ses ellipses<sup>25</sup>. Ce faisant il suggère quand même la présence d'une noirceur par le fait, paradoxalement, de la cacher et de la renfermer. Ce noir, on pourrait dire qu'il habite le livre lorsqu'il est fermé. C'est ce qui apparaît dans de nombreuses représentations de livres fermés comme par exemple dans la main de *Sapientia* au folio II, 74v (fig. 6) de notre manuscrit. La couverture des livres peut avoir différentes couleurs, mais, sur le côté, des traits noirs indiquent la succession des feuillets. En réalité, ces traits ne sont pas un élément accidentel ; ils suggèrent un noir structural qui habite le livre à l'état fermé mais qui néanmoins ne se présentera jamais étant donné qu'il suffit d'ouvrir le livre pour qu'il n'y soit plus, sauf sous la forme de l'écriture, bien entendu. Le noir de l'écriture se comprend dès lors moins comme quelque chose qui s'ajoute au blanc de la page, qui se pose dessus et qui fait trait et trace, que comme l'envers du livre, comme ce qu'il recèle et renferme dans la splendeur de la révélation du livre fondamental, du *biblion*.

Pourquoi insister autant sur la nature du noir dans les livres ? C'est qu'il faut enfin comprendre que l'écriture, au XII<sup>e</sup> siècle, n'est pas d'abord un trait noir sur un plan blanc, mais bien plutôt une chose rouge, voire dorée, qui se pose sur un plan blanc et lui confère ce faisant son éclat. Le noir par contre ne constitue que la face cachée de ce corps blanc, une dérivation qui se manifeste quand l'or ou le rouge vermillon de l'écrit font défaut, un reste. Ce reste peut toujours être vu comme l'expression elliptique de la vraie nature de la lettre ; il peut même regagner cet éclat, redevenir chose, faire reluire la blancheur du parchemin dans l'imagination de qui lit et de qui entend.

Sans pouvoir le développer ici, mentionnons que la série alchimique est un outil très puissant pour comprendre un grand nombre de particularités dans l'usage des couleurs au Moyen Âge, et en particulier dans le livre. Nous l'avons utilisée pour parler des pages « ordinaires ». Mais elle nous explique bien des choses dans l'usage des couleurs dans les initiales plus ambitieuses. Nous avons déjà vu que ces initiales sont toujours conçues comme des corps dorés, qu'elles soient effectivement réalisées en or ou qu'elles soient peintes en jaune. Au fond, toute initiale, toute lettre, réalise cette essence du livre qui consiste à produire l'éclat

<sup>25</sup> Il est malheureusement trop long de détailler ici ce point. La série des couleurs utilisée dans un livre peut être interrogée à partir des textes alchimiques qui arrivent en Europe à l'époque.

doré. Dans ce sens, les initiales solennelles fonctionnent exactement comme les petites initiales rouge vermillon auxquelles nous venons pourtant de les opposer.

Il y a pourtant une différence. Nous avons vu que l'initiale vraiment dorée (ou jaune) s'accompagne toujours d'un champ pourpré ; en revanche ce dernier n'accompagne jamais une initiale rouge vermillon. Cet usage du pourpre semble reprendre une convention qui apparaît couramment dans les manuscrits carolingiens de prestige. Le pourpre est essentiellement réservé pour fabriquer le champ où se place le corps doré de la lettre ; il ne s'utilise jamais pour colorier la lettre elle-même<sup>26</sup>. Le rouge vermillon et le rouge pourpre sont des couleurs d'une nature foncièrement différente que l'on ne confondrait d'aucune façon. Dans ce sens, la distinction des rouges est fermement établie dans le système chromatique du manuscrit roman.

Nous avons insisté aussi sur le fait que l'image apparaît toujours à l'orée d'une lettre, que la lettre lui prépare et réserve un lieu. Nous avons laissé entrevoir que ce voisinage entre l'image et la lettre révèle un trait essentiel de l'image telle qu'elle s'élabore en cette fin du XI<sup>e</sup> siècle et que l'image semble donc avoir besoin du voisinage d'une lettre, ou plus généralement d'un symbole, d'un signe « arbitraire » comme on dit, et qui ne ressemble pas à ce dont il est le signe. Ce voisinage si récurrent indique sans doute un trait structural de cette chose qui s'appelle une image à l'âge roman. Or, sur le plan chromatique, nous pouvons formuler une certaine régularité assez curieuse : l'image figurée s'installe près de la lettre. Pour s'y installer, elle a besoin d'un champ. Dans le cas des images figurées, la couleur du champ est bleue. Mais ce bleu, il faut l'entendre comme une variation du pourpre, couleur par excellence du champ des lettrines dorées. Le pourpre du champ peut aussi être remplacé par un vert ; il sera alors le champ pour des rinceaux. Bleu et vert apparaissent ainsi comme des variations du pourpre et le pourpre comme la couleur fondamentale du champ. Cette régularité est rigoureusement observée dans notre manuscrit. Elle semble définir une norme plus générale, une espèce de « type idéal » qui permet évidemment des variations de toute sorte mais qui a servi de base et de référence à un art fort sophistiqué. Ce rapport entre pourpre, bleu et vert dans la fonction de la couleur du champ correspond à des changements survenus dans un laps de temps de deux siècles environ du IX<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle. La peinture ottonienne encore ignore le champ bleu pour l'image figurée. Le XI<sup>e</sup> siècle le pratique déjà pleinement<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Il faudra attendre l'arrivée des initiales bleues pour que le pourpre change enfin de statut et de fonction et pour qu'il puisse servir de coloration au corps d'une lettre.

<sup>27</sup> L'avènement du bleu dans la peinture entre XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle a connu plusieurs étapes que nous ne pourrions retracer ici. De façon générale, on peut dire néanmoins que dans l'espace de deux siècles, le bleu acquiert un aspect de préciosité tout nouveau, comme son usage de plus en plus fréquent dans les armoiries semble confirmer. Dans la peinture, les bleus « romans » sont un peu plus clairs que les bleus « gothiques » plus saturés. Le bleu roman, bien souvent, garde un peu ce

## Vers une description de la lecture

L'étude du manuscrit permet un certain nombre d'observations sur la lecture qui me semblent loin d'être indifférentes. Dans l'initiale, disions-nous, la lettre fonctionne comme un *problème*. La plupart des humains du XII<sup>e</sup> siècle ne savaient pas déchiffrer la lettre. Elle s'adressait donc à certains d'entre eux. Ceux-ci lisaient l'écrit aux autres, ou à eux-mêmes, car la lecture muette n'était pas dans les coutumes. Le problème appelle la voix. La voix en est la solution. Or, dès lors que la lecture est entamée, on quitte l'initiale. Elle n'est que la première lettre et la seconde est déjà écrite comme toutes les autres, à moins qu'il y ait un tout petit passage de quelques lettres supplémentaires qui soient engagées dans quelque jeu graphique. Le *problème* est là pour inviter à la lecture, mais on n'y reste pas. Son but n'est jamais celui d'illustrer quoi que ce soit. L'image viendrait toujours trop tôt, et lorsque nous sommes bien engagés dans le texte, elle n'est plus là. D'ailleurs l'image n'est pas là pour celui qui écoute, mais pour celui qui lit. Il la regarde avant de commencer la lecture ; une fois que la lecture est engagée, l'initiale re-disparaît entre les feuillets.

Entre la lettre, le lecteur et son public, il y a donc une relation triangulaire. En soi, la lettre est *problème* : elle est un symbole qui renvoie à autre chose et dont le renvoi reste essentiellement mystérieux, à cause de cette opacité structurale de la lettre-chose. Mais du moment que le lecteur entame la lecture, il réalise le passage du problème à sa résolution dans sa propre chair en prêtant sa voix au texte devant ceux qui l'écoutent (et qui souvent ignorent l'alphabet) ; il fonctionne comme le passeur entre le problème et la patience dans l'écoute de ses congénères. La relation triangulaire est ainsi réalisée et mise en acte.

Or, en marge de ce processus, il y a une image qui émerge. Cette image se réfère au texte, mais elle ne le représente pas (sauf dans quelques cas exceptionnels sur lesquels je reviendrai sous peu). Elle nous présente l'espèce visible de Salomon par exemple, de celui dont les actions et les paroles sont rapportées dans le texte. Nous l'avons dit, l'image ne saurait être considérée comme une illustration du texte. Dans ce cas, elle devrait l'accompagner plus loin, et surtout, il n'y aurait aucune raison de la faire émerger toujours en marge et pour ainsi dire à l'orée de la lettre. Disons plutôt que *l'imgo* du roi « préside » à la lecture du texte, qu'il ne s'agit pas tant, pour le lecteur, de le regarder et de le voir, mais bien plutôt d'être vu de lui. Il faut l'avoir essayé pour en saisir toute la portée : bien sûr, on peut parfaitement regarder l'image et s'en réjouir ; mais l'image produit son effet le plus plein et le plus intense lorsqu'on ne la regarde pas, lorsqu'on la laisse nous

caractère de neutralité si sensible encore dans la « belle verrière » de Chartres que l'on comparera aux verres de 1200 qui la jouxtent. Inutile de rappeler que ce changement de caractère et d'usage ne se manifeste pas uniquement dans la saturation relative des couleurs, mais surtout dans les règles de leur usage dans le contexte.

regarder. Cet effet s'obtient assez facilement quand on utilise le manuscrit tout simplement pour l'usage auquel il est destiné : quand on le lit.

Le « lecteur » commence par faire l'expérience du « problème ». Il y réagit. Il ressent le caractère propre à la lettre, elle exprime quelque chose, elle n'est pas du tout un objet indifférent. Mais pour répondre au problème, il faut lire. Lire, c'est passer à la voix, c'est aussi s'adresser aux autres, à ceux qui écoutent, ou même ceux qui pourraient écouter, s'ils étaient présents. La lecture m'éloigne de l'initiale et du problème. Mais en marge de la lettre qui pose problème, une image émerge, un espace qui appartient à une autre temporalité. Cette image n'est pas là pour illustrer quoi que ce soit, elle est là pour me regarder, lecteur que je suis de ce texte. Je le lis devant lui et sous ses yeux. Bien sûr, celui qui préside la lecture n'est présent qu'*in effigie* ; mais savons-nous ce que c'est qu'une *effigie* ? Cette question dépasse le cadre de la présente étude ; elle concerne le statut de l'image dans l'espace sacré dans la culture occidentale des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, époque pendant laquelle ce statut se réélabore, et avec des conséquences majeures sur l'histoire de l'art.

Pour terminer, je voudrais esquisser ce qui se passe dans une simple lecture du passage repris sur le phylactère de l'initiale L (vol I, fol. 52r, fig. 8). Regardons le texte avec les yeux que la bible de Saint Martial nous donne. Le lecteur moderne remarquera peut-être que Dieu demande à Moïse de compter son peuple, à savoir les mâles uniquement et que c'est donc une société phalocrate. Mais à bien le regarder, le texte dit tout autre chose. « Tollite summam... », il parle d'une « summa », qu'est-ce ? C'est une somme, un nombre, mais c'est aussi le *summum*, la totalité, la fin la plus élevée. Cela a une figure qui brûle rouge dans le champ blanc du phylactère. « Tollite summam... », il faut relever, porter vers le haut cette « summa », et l'action de la porter vers le haut, s'écrit T-O-L-L-... Ces lettres encore ont une figure qui, « problème », peut s'adresser à nous, la forme du *tau* qui rappelle la croix et le partage, le cercle qui nous a embrassés au début du cantique, la largesse discrète du L *qui donne lieu*. Tout cela est inclus dans l'acte d'élévation de la « somme » – « Tollite summam universae... ». De quel univers est-il question ici, univers de surcroît au féminin ? « ...universae congregationis... ». La *con-gregatio* est un troupeau, *grex*, qui s'est rassemblé, *con-*, c'est un troupeau d'hommes, mais il rappelle les troupeaux de moutons, ces animaux fertiles. Le G est une lettre rare et d'une forme exceptionnelle dans l'alphabet latin des manuscrits romans, un peu moins géométrique que les autres et comme enroulée sur elle-même, une lettre qui s'enroule et se déroule et qui de ce fait figure la génération et la filiation. Comme par hasard, c'est l'initiale de *genus* et d'un certain nombre de mots dérivés.

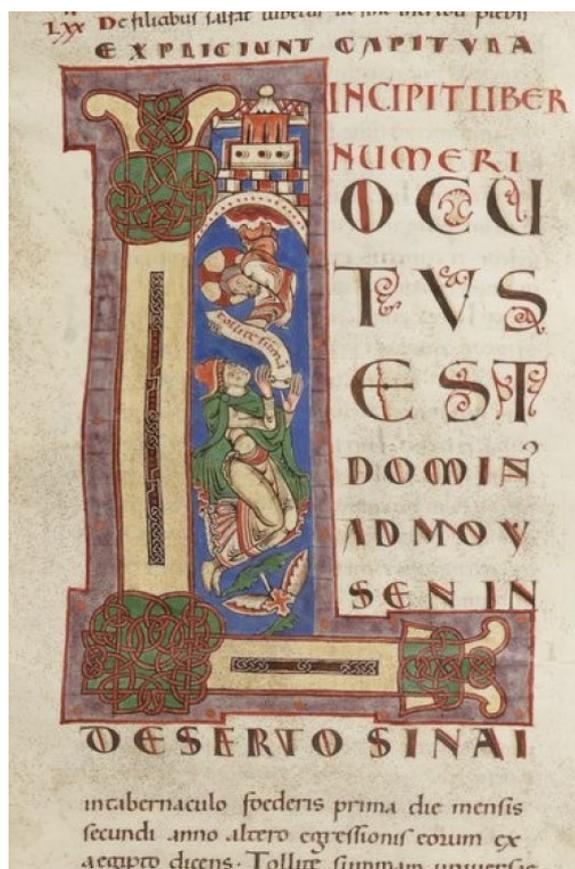


Fig. 8 : « Seconde Bible de Saint Martial de Limoges », vol 1, fol. 52r. © Bibliothèque nationale de France

Cette ébauche est là pour suggérer à quel point le dessin des lettres sur le parchemin peut comporter des éléments essentiels pour l'interprétation des textes. Il serait certainement intéressant, voire nécessaire de reprendre la lecture des textes allégoriques d'un Hughes de Saint Victor par exemple à la lumière d'une pratique de la lecture dorénavant révolue, mais dont nous pouvons parfaitement étudier les ressorts en nous penchant sur les manuscrits romans et leur façon de peindre des lettres sur quelque « champ ».

L'initiale est une lettre-chose qui pose « problème ». Alors que la lecture tend nécessairement à la dépasser, elle peut éditer une image qui préside la lecture, qui veille sur elle. Dans d'autres images, par exemple celle qui accompagne le L du livre *Numeri*, elle présente l'événement des paroles auxquelles le lecteur prête sa voix, celles que Dieu a adressées à Moïse. Au moment où il les lit, ces paroles, il ne voit pas l'image. Et lorsqu'il voit l'image, il ne lit pas les paroles. Mais voilà comment on « regarde » une image romane. On ne la regarde pas, on la *voit*, et lorsqu'on arrive à l'endroit correspondant dans le texte, on s'en souvient. Il faut l'essayer avec le manuscrit sous la main. On engage la lecture ; je ne sais pas comment, mais on arrive parfaitement à « voir » la peinture lorsqu'on lit les paroles prononcées par Dieu, sans pour autant la regarder. C'est comme souvenir qu'elle est là, vivante et grandiose, toute petite qu'elle est.