

LES MOTS ET LES CHOSES DANS LA PEINTURE

Louis MARIN

Mon exposé*, à vrai dire, aurait pu prendre place, vendredi dernier, à la suite des deux remarquables communications de Roland Tefnin et de Paul Philippot qui, dans des champs artistiques, culturels et historiques très différents, ont apporté des contributions exceptionnelles au vaste problème sémiologique des rapports entre le texte et l'image. En donnant à mon intervention, le titre « les mots et les choses dans la peinture », je fais, bien entendu, allusion — et peut-être est-ce plus qu'une allusion — au livre de Michel Foucault *Les mots et les choses* dont on sait l'importance, en particulier pour l'étude de ce qu'il a appelé l'épistémé classique. C'est donc des mots et des choses dans la peinture dite classique que je voudrais parler.

A prendre pour fil directeur de notre problématique, la théorie générale du signe telle qu'elle est formulée dans les textes de la *Grammaire générale* et surtout de la *Logique de Port-Royal* qui constituent comme la charte de la rationalité moderne, il est frappant de constater que cette théorie obéit à un double modèle, iconique d'une part, scriptural de l'autre¹. Les exemples qui reviennent pour éclairer la définition du signe comme représentation sont ceux de la carte de géographie et du tableau de peinture et notamment du portrait. Lorsque les logiciens de Port-Royal veulent donner une illustration de la traditionnelle distinction entre le signe naturel et le signe conventionnel, c'est l'image d'un homme dans le miroir qui est le paradigme du premier et le mot écrit, celui du second. Il y aurait beaucoup à dire sur les chevauchements et les glissements qui affectent les diverses classifications des signes comme représentations qu'ils proposent². Je formulerai seulement trois remarques à ce sujet.

* Conférence prononcée à l'occasion du colloque *Sciences du langage et sciences de l'homme* (24-25 mai 1984) à l'Université Libre de Bruxelles, dans le cadre de la section d'histoire de l'art, le lundi 28 mai 1984.

¹ *Logique de Port-Royal*, 5^e édition, Paris, 1683. En particulier les chapitres I et IV de la 1^{re} partie, XIV de la 2^e, XIX de la 3^e.

² Cf. L. MARIN, *La Critique du Discours*, Minuit, Paris, 1975, p. 79-113.

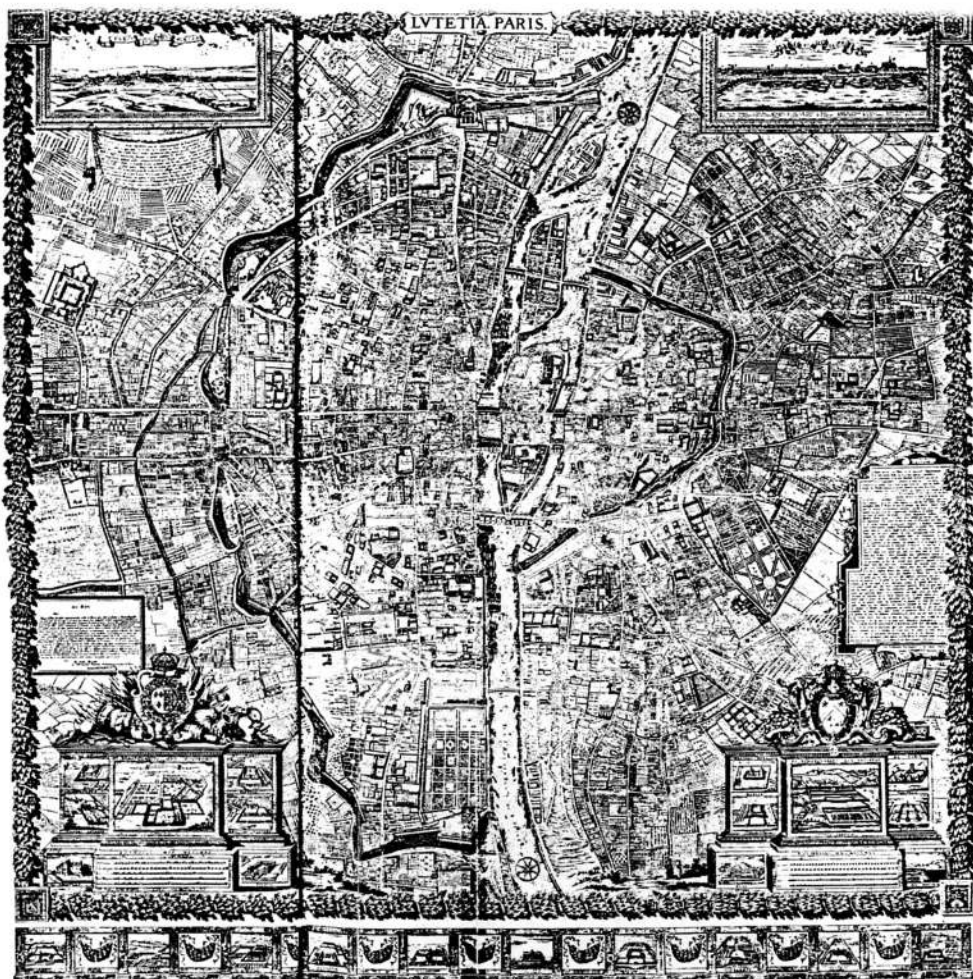


Fig. 1. Carte de Paris par Gomboust, 1647.

Le modèle de la carte de géographie — soit par exemple ce fragment d'un plan de Paris dû à Gomboust (Fig. 1) levé par des ingénieurs et dessinateurs et gravé par des artistes proches de Port-Royal — exemplifierait le dimension que j'ai nommée transitive du signe : tout signe représente quelque chose, tout signe rend à nouveau présent une chose qui ne l'est pas ou ne l'est plus : la carte de Paris met sous les yeux, par hypotypose iconique, Paris que je n'ai jamais vu ainsi et que je ne verrai jamais comme configuration « réelle » de chose. Gomboust le sait si bien qu'il place dans le coin supérieur gauche de sa carte, un tableau avec la légende écrite « Paris vu du Mont Martre » et dans la partie inférieure à gauche (et à droite) de petites figurines humaines sur une colline fictive d'où ils « contemplerait » Paris si cette colline existait du côté de Charenton, mais, en fait, d'où ils regardent, comme nous le faisons la carte, d'autant que — comme vous l'avez constaté — une grande partie des

édifices de Paris y sont représentés par leur plan au sol et non, comme certains autres, selon l'image qu'ils auraient en vue cavalière ou à vol d'oiseau, celle-là même qu'adopteraient les figurines humaines que Gomboust a représentées au bas de sa carte³. Il n'en reste pas moins que, comme disent les logiciens de Port-Royal, devant la carte de Paris, nous disons légitimement « c'est Paris ». En ce sens, tout signe-représentation a un effet de réalité et de vérité ici marqué dans l'énoncé par : « c'est »⁴.

Le modèle du portrait — comme, au-delà, l'image dans le miroir — exemplifierait la dimension réflexive du signe. Tout signe présente le fait même de représenter quelque chose. Tout signe dans le moment même où il rend présent un être absent (ou mort) redouble, réfléchit ou insiste l'opération de représentation. La présentation de cette opération, comme le fait d'un sujet de représentation, est particulièrement évidente avec le portrait. Le « je » se représente, le « je » se présente à soi-même dans le signe qui le représente et plus généralement dans tout signe-représentation. Tout signe a un effet de sujet⁵.

Mais qu'il s'agisse du portrait ou de la carte (par exemple la partie inférieure droite de la carte de Gomboust), les valeurs du trait, du tracé, du dessin et du dessin insistent, de l'intention signifiante et de son inscription, de sa scriptio. La carte non seulement est un tracé, un trait, un dessin mais elle n'est vraiment représentation que lorsqu'elle est envahie par les noms écrits qui identifient comme signe-représentation, le lieu où ils le sont. Aussi n'est-il pas surprenant que lorsque les logiciens de Port-Royal, selon toute la tradition philosophique occidentale, opposent aux signes naturels — dont l'image visible d'un homme dans le miroir est le modèle — les signes conventionnels dont la relation est arbitraire et dépend d'une convention sociale, le comble de cette conventionnalité soit celle du *mot écrit* puisqu'il sera la représentation tracée et visible, mais arbitraire d'une institution du langage représentant les pensées⁶. En ce sens, le portrait, soit l'exemple du *Saint Cyran* de Champagne (Fig. 2), autant et sinon plus que la carte (nommée aussi portrait ou pourtrait au XVII^e siècle) tiendrait à la fois de l'image d'un homme dans le miroir et du nom inscrit ; moins au titre d'une opération théorique (le portrait de cet homme est comme son nom visible, son signe « naturel ») qu'au titre d'une opération d'inscription, de trace et de tracement, de pro-traiture et de pourtraiture, de dessin et d'écriture. Et il n'est pas sans signification à la fois sémiotique, historique et philosophique de noter que ce qui est ici écrit n'est pas le nom du modèle mais son âge (62) à la date de sa mort (1643) : un portrait comme signe-représentation dans sa fidélité, sa vérité même (dimension

³ Cf. notre étude de la carte de Gomboust dans *Utopiques, Jeux d'espaces*, Minuit, Paris, 1971, p. 267-283 et son développement, dans *Cartes et Figures de la Terre*, Centre Georges Pompidou, 1979.

⁴ *Logique de Port-Royal*, p. 205.

⁵ Cf. notre *Portrait du Roi*, Minuit, Paris, 1981, p. 10.

⁶ *Logique de Port-Royal*, p. 58.

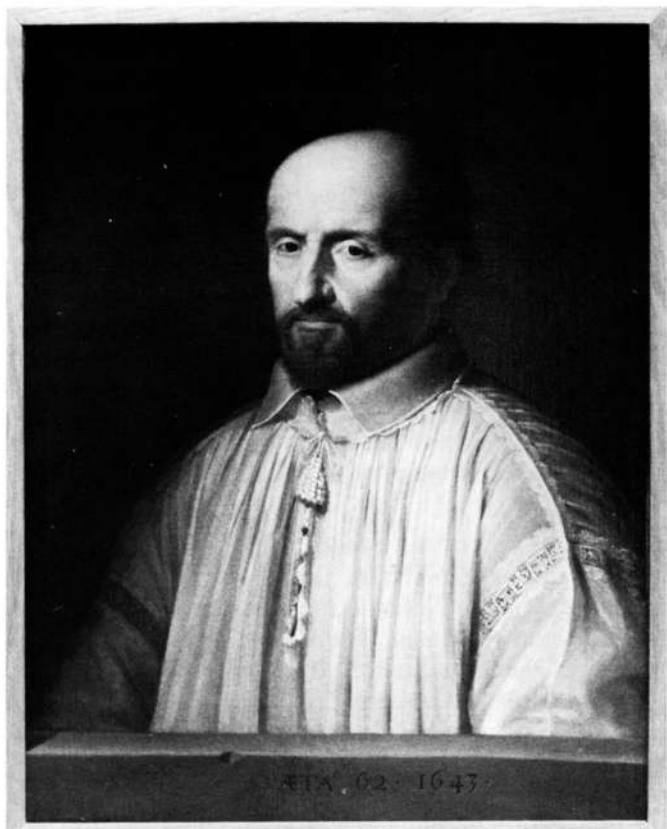


Fig. 2. Philippe de Champaigne, *Portrait de Saint-Cyran*, Grenoble, Musée des Beaux-Arts. (Cl. du Musée)

transitive) a toujours un rapport à la mort (dimension réflexive)⁷. On pourrait longuement développer ce point en référence à Port-Royal en particulier.

Je voudrais éprouver ces quelques remarques en vous proposant une double expérience, une double expérimentation, mais que des tableaux de peinture réaliseraient : celle où des signes « conventionnels » de langage, des *mots écrits* entreraient, interviendraient, adviendraient ou surviendraient dans la représentation de peinture, dans la représentation iconique : des mots dans la peinture, et celle, si l'on peut dire inverse, où la représentation de peinture pousserait si loin son intention représentative ou accomplirait si parfaitement sa capacité transitive — représenter quelque chose — que sa dimension réflexive — présenter le fait de représenter en représentant quelque chose — serait en

⁷ Cf. notre étude sur ce portrait dans *Etudes Sémiologiques, écriture, peinture*, Klincksieck, Paris, 1971. Voir également Jean ORCIBAL, « Frontispices gravés des Champaigne », *Bulletin de la Société des Amis de Port-Royal*, 1952 et la note de B. DORIVAL, *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, Catalogue 1957, p. 15-16.

quelque sorte effacée, où, en un moment, tout se passerait *comme si* la chose même était là présente sur le tableau : des choses elles-mêmes dans la peinture.

Cette double expérimentation a un double enjeu à la fois théorique ou philosophique et historique ou idéologique. D'abord permettre une interrogation critique précise de la représentation de peinture et de la peinture comme représentation, de son fonctionnement et de sa fonction symboliques, en la mettant en « crise » deux fois : une première fois, par l'introduction d'un élément *hétérogène* dans le tableau, relevant d'une autre substance sémiotique, les mots écrits lisibles et lus dans l'image : interrogation du « même » par « l'autre » d'autant que, dans la lecture, le lecteur n'a pas conscience des caractères mais seulement des idées dont les caractères formés en mots sont les signes et pourtant il n'accède à ces idées que par l'intermédiaire des signes⁸ : tel est le paradoxe de la présence-absence du signe, très sensible dans toute la littérature classique, que l'inscription de mots dans l'image même fait irrécusablement surgir, en particulier, parce que la représentation de peinture, quelle que soit sa capacité mimétique (ou peut-être à cause d'elle) opère le procès inverse en arrêtant, en fixant le regard sur le signe représentant qui, du même coup, cache la chose représentée⁹.

Une deuxième fois, par la découverte dans la représentation, d'un *comble* de la représentation, de son excès interne, d'un affolement de son fonctionnement et d'une hypertrophie de sa fonction : interrogation du « même » par le « même ». Le jeu de cache du signe représentant serait alors tel que, loin de reconnaître dans le signe la chose qu'il représente, loin de faire comme si le signe n'existait pas pour accéder à elle, la chose signifiée s'imposerait comme chose dans le tableau.

Dans les deux cas, la critique de la représentation se présentera comme une crise de la représentation.

Le deuxième enjeu de cette expérimentation est historique et idéologique : il s'agirait, au plan d'une histoire des formes symboliques — au sens de Cassirer — de faire apparaître par ces exemples, quelque peu marginaux à première apparence, que les règles et les lois de la rationalité qui produit ces formes dans l'imagination — pour parler à nouveau le langage de Cassirer — sont historiquement inséparables de leur dérèglement, de leur transgression. L'intervention des mots écrits dans la représentation de peinture, l'insistance d'une lecture de signes de langage tracés et inscrits, comme le surgissement des choses elles-mêmes dans le simulacre de leur présence réelle, manifestent (eu égard au champ historique de la rationalité moderne, c'est-à-dire de la représentation), le retour d'un reste, d'un excès que le dispositif de la représentation ne cesserait de tenter de maîtriser ou de contrôler : transcendance des forces, altérité du désir, forces du religieux et du sacré, désir d'absolu, présence d'une indéfinité, irruption d'une violence de mort que la réflexion philosophique contemporaine assignera au sublime, au post-modernisme, etc.

⁸ Cf. François RECANATI, *La transparence et l'énonciation*, le Seuil, Paris, 1979, pp. 15-22 et pp. 31-34.

⁹ L. MARIN, *La Critique du Discours*, p. 58.

Je travaillerai sur deux tableaux très différents, le premier qui appartient à la tradition classique, au domaine français, du côté de Port-Royal, là où précisément s'est élaborée la théorie du signe-représentation qui est encore aujourd'hui la référence historique et philosophique obligée de la pensée scientifique du signe et du langage: un tableau de Champagne de 1662 (Fig. 3) évoquant et magnifiant un miracle dont sa propre fille avait été la bénéficiaire¹⁰. L'autre tout à fait différent, une *Annonciation* italienne peinte en 1486 par Crivelli (Fig. 4), ce Vénitien qui quitta Venise en 1457 pour n'y jamais revenir et qui sut intégrer dans son œuvre peinte les apports des écoles de Padoue, de Vérone et surtout de Ferrare¹¹.

L'Ex voto de Champagne de 1662 (Fig. 3) ou comment le tableau, la représentation s'échappe à elle-même pour s'accomplir en moyen pratique d'exercice, en instrument spirituel d'adoration? Comment se déconstruit la représentation mimétique dans la narrativité sacrée de l'image se constituant en texte? Comment? Simplement en écrivant un texte dans le tableau, lisible, explicite, qui distrait la contemplation non pas *de*, mais *dans* l'image même pour la faire osciller du signe qui fait signe à l'image qui représente. Parce qu'il est inscrit dans le tableau, le texte lisible acquiert une visibilité contre nature qui joue le rôle d'une anti-visibilité antagoniste de celle du tableau. Mais inversement, parce que le tableau porte un texte sur sa marge, l'image visible acquiert une lisibilité contre nature qui interdit à la lisibilité du texte de se constituer en simple lecture, qui donne aux signes écrits l'opacité d'une image abstraite.

A contempler « l'image » dans la transparence de sa dimension transitive, représentation des choses et des êtres, nous relevons cependant des excès, des incohérences, des énigmes. Certes une organisation rigoureuse, quasi-cubiste articule toute une géométrie d'angles droits, de triangles, de rectangles et de cubes en conflit réglé les uns avec les autres que dissimule à peine l'apparence des objets. Mais en même temps sur cette géométrie représentative sont minutieusement greffés des détails « hyperréalistes », clous du plancher, nervures du bois, écaille du mur du fond, qui provoquent dans les structures linéaires un effet de réel puissant et insignifiant¹².

La composition lumineuse est subordonnée à l'organisation géométrique de l'espace représenté: la lumière venant du coin supérieur gauche du tableau est régulièrement distribuée sur les différents plans des objets, plans définis eux-mêmes par la composition linéaire et volumétrique de l'espace. Mais, en même temps, un rayon de lumière tombe d'en haut et n'éclaire rien: à la fois dans la représentation et hors d'elle. Il y est présent sans avoir de fonction représentative: il y apparaît arbitraire.

¹⁰ Cf. B. DORIVAL, *Philippe de Champagne 1602-1674*, Laget, Paris, 1976, p. 147-151 et notre étude dans les *Mélanges Mikel Dufrenne*, 10/18, Paris, 1975, p. 409-429.

¹¹ Cf. Daniel ARASSE, *Les primitifs d'Italie*, Genève, 1978, p. 278, pl. 70.

¹² Voir, de ce point de vue, l'analyse du traitement de l'espace dans l'*Ex-Voto* que fait B. DORIVAL, *op. cit.*, p. 149.



Fig. 3. Philippe de Champaigne, *l'Ex voto de 1662*, Paris, Louvre.

Deux « figures narratives » sont harmoniquement disposées, deux religieuses de Port-Royal représentées toutes deux les mains jointes. Mais l'une est à genoux, l'autre reste étendue sur une chaise de repos. Seule, l'une d'entre elles observe les signes extérieurs de la prière, mains jointes et agenouillement.

Incohérences, distorsions, énigmes renvoient à autre chose, à gauche, à un texte. Ce texte est graphiquement, et je dirais même visuellement, composé de trois parties qui se distinguent par des alinéas ou par le corps des caractères employés, un texte parfaitement lisible¹³.

1/ « Au Christ unique médecin des âmes et des corps » (gros caractères et alinéa).

2/ La deuxième partie est une très longue phrase dont la première partie que nous venons de lire est un membre syntaxique mais non typographique : « La sœur Catherine Suzanne de Champaigne après une fièvre de 14 mois qui avait effrayé les médecins par son caractère tenace et l'importance de ses symptô-

¹³ Voici le texte latin : « Christo, Uni medico / animarum et corporum — Soror Catharina de Champaigne post februm 14 mensi / Cum contumacia et magnitudine / Symptomatum medicis formidatam / intercepto motu dimidii fere cor/poris, Natura jam fatiscente medicis / cedentibus, junctis cum Matre / Catharina Agnete precibus punc¹⁰ / temporis perfectam sanitatem / consecuta, se iterum offert. — Philippus de Champaigne hanc / imaginem tanti miraculi et / laetitiae suae testem / apposuit. / A° 1662 » (les tirets marquent les alinéas).

mes, alors que même la moitié de son corps était paralysée, que la nature était déjà épuisée et que les médecins l'avaient abandonnée, s'étant jointe de prière avec la mère Catherine Agnès, en un instant de temps, ayant recouvré une parfaite santé s'offre à nouveau ».

3/ La troisième partie, une phrase complète séparée de la deuxième par un aligné est indépendante syntaxiquement et typographiquement : « Philippe de Champagne, cette image d'un si grand miracle et un témoignage de sa joie a placé à côté (a présenté) en l'année 1662 ».

L'utilisation du latin, de son ordre syntaxique permet à l'écrivain du texte (non pas Champagne, mais Arnauld) de construire le texte dans une étendue qui résulte à la fois d'une exigence syntaxique et d'une exigence scripturale.

Trois remarques sur ce texte :

1/ Les expressions : « Au Christ... », « Sœur Catherine Suzanne de Champagne s'offre », « Philippe de Champagne », « a présenté en 1662 » dessinent un espace de signification dont ils constituent l'encadrement grammatical (syntaxique) et typographique (d'inscription).

2/ De ces deux expressions, la première est performative : les performatifs sont ces énoncés de forme indicative qui se présentent comme des descriptions d'événements mais qui possèdent cette propriété singulière que leur énonciation accomplit l'événement qu'ils décrivent¹⁴. C'est quand la sœur Catherine énonce les mots par lesquels elle s'*offre* à nouveau au Christ que l'acte d'offrir est accompli. Le présent l'indique. Toutefois en donnant à ce verbe au présent un sujet à la troisième personne, et plus encore en le mettant *par écrit*, l'acte d'offrir et le support sur lequel il s'inscrit acquièrent une valeur définitive. La seconde expression est constative ; c'est l'énoncé historique descriptif de l'événement qui a eu lieu en 1662, par lequel Philippe de Champagne a présenté à côté l'« image » de l'offrande perpétuelle de la Sœur Catherine Suzanne, sa fille. Cette analyse n'est pas excessive quand on sait que le texte fut rédigé par le Grand Arnauld, Arnauld, l'auteur de la *Logique de Port-Royal*¹⁵.

¹⁴ Cf. J.L. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, trad. fse Le Seuil, Paris, 1970. (Première édition anglaise, 1960) ; J.R. SEARLE, *Speech Acts*, Cambridge U.P., 1969, trad. fse Hermann, Paris, 1972 ; O. DUCROT, *Dire et ne pas dire*, Hermann, Paris, 1972, etc.

¹⁵ *Lettre de la Mère Agnès Arnauld, abbesse de Port-Royal*, datée du 8 janvier 1662, publiée sur les textes authentiques, avec une introduction par M.P. Faugère, tome second, Paris, 1858, p. 31-33. *Lettre CXXXVI de Messire Antoine Arnauld, Docteur de la Maison et Société de Sorbonne*. Tome premier. Lausanne, 1775. Voir également les lettres X et XI de la Mère Angélique de St Jean à M. Liverdun (pseudonyme d'Antoine Arnauld), juin 1662, publiées par Geneviève Delassault dans le *Bulletin de la Société des Amis de Port-Royal* de 1952, p. 31 et 32. J'en extrais deux passages : « M. Champagne a achevé le tableau et s'ennuie de ce qu'on ne lui donne point ce qu'il y faut écrire. J'en écrivis hier à M. Hamon, ne sachant s'il tenait à lui : peut-être qu'il n'aura pas reçu mon billet, car il arriva hier soir dans cette ville et vous pourrez faire cela avec lui si vous ne l'avez déjà fait. M. Champagne s'en va faire voyage en Flandre au 1^{er} jour : c'est ce qui le presse ».

« M. Champagne dit hier qu'on ne lui a point donné de quoi achever son tableau ; il s'en va, mais son neveu achèvera et il ne tient qu'à vous ou à M. Hamon que nous n'ayons la satisfaction de voir ce tableau qu'on dit être tout en vie et un des plus beaux qui soient sortis de ces (sic) mains ». Notons en passant que l'inscription a pu être rédigée par M. Hamon en collaboration avec A. Arnauld.

3/ Les deux premières parties du texte écrit sont inscrites syntaxiquement et typographiquement dans un cadre constitué par l'énoncé performatif : « Au Christ... Sœur C. ... s'offre ». Or les mots ainsi encadrés racontent une histoire, celle d'une maladie et d'une guérison miraculeuse. Dès lors la signification globale du texte est ambivalente : le miracle est à la fois la cause et l'effet de l'offrande et du vœu. Mais le récit fait partie de la formule elle-même : intégrés dans la totalité « spatiale » du texte, les faits cessent d'être les événements d'une histoire passée pour devenir les éléments d'une relation présente de la religieuse au Christ, tout comme par la troisième partie du texte et surtout par la présence même de l'image, le don du peintre à l'Eglise est montré dans sa permanence. Le récit du passé devient partie intégrante de la formule présente du vœu. La représentation narrative devient présentation perpétuelle¹⁶.

La troisième partie du texte (sa deuxième phrase), est une signature de l'œuvre. Mais elle est en et hors de la peinture puisque la phrase désigne ou montre par le démonstratif « cette image », le tableau, et cependant elle est dans le tableau puisque, dans le plan de représentation, il n'y a pas de rupture entre l'image et le texte. Transgression de la fonction de signature : elle n'est pas signe de propriété mais expression d'un sentiment (joie) et désignation d'une opération constitutive du tableau, non comme fabriqué par son auteur mais donné comme indication d'une offrande.

Abordons maintenant l'étude des effets d'interférence entre le texte et l'image dans le tableau : il y aurait beaucoup à dire, mais allons à l'essentiel : le texte est inscrit sur la surface même du tableau, sur le plan de représentation (non pas dans l'espace représenté comme dans ce *Moïse* de Champaigne, ni séparé de lui) et, du même coup, il rend visible ce plan dont la transparence invisible définit pourtant une des conditions de possibilité du dispositif de représentation.

En ce qui concerne l'écriture, elle-même, l'analyse est semblable mais avec des résultats inverses. En effet, comme nous l'avons dit, signes conventionnels, les caractères écrits relèvent du visible mais sont transparents (non vus comme tels) dans la lecture. Toutefois, ils ont besoin d'un support pour être écrits, un support « réel », opaque et neutre. Autrement dit, les lettres sont visibles et non vues sur une surface réelle, vue et opaque. En revanche, les choses représentées sont visibles, vues sur une surface à la fois réelle et invisible (support), et transparente (plan de représentation).

L'introduction sur le plan de représentation de lettres écrites et d'objets représentés provoque une subversion réciproque de l'écriture et de la représentation :

¹⁶ La typographie de l'inscription « dans » le tableau provoque un remarquable effet de sens. « Christo uni medico animarum et corporum » est lu immédiatement comme la formule instituant le Christ comme destinataire de l'œuvre dans son ensemble, et secondairement comme le complément d'attribution du verbe « se iterum offert » et donc comme le destinataire de l'oblation de la sœur Catherine de Sainte Suzanne de Champaigne, figure particulière du « récit » iconique, renouvelant ses vœux de religieuse. Ce point m'a été signalé par le professeur Dominici.

- 1/ Le plan de représentation est rendu visible et est vu comme tel.
- 2/ La surface d'inscription devient invisible, transparente, elle n'est pas vue comme telle. Dès lors, le texte flotte entre deux espaces, l'espace représenté et l'espace « réel ». Il est écrit sur une limite et il la désigne, la limite constitutive du dispositif de représentation. Mais à l'inverse, les figures, sans cesser d'être représentées, imagées, deviennent à la fois des signes qui font signe, les véhicules d'un autre sens et des « présences », des présentations en deçà ou au-delà de leur représentation.

Deux remarques supplémentaires :

1/ A propos de la lumière de composition et le rayon lumineux supplémentaire : leur correspondant dans le texte est le récit de la maladie et la formule du vœu. Mais la correspondance est inversée : alors que l'acte de langage performatif encadre le texte narratif syntaxiquement et typographiquement, le rayon de lumière rompt l'unité de composition de la représentation puisqu'il tombe d'en haut, au milieu et de l'extérieur.

2/ A propos des noms propres et des portraits : l'équivalent iconique du nom propre est le portrait. Dans le texte, quatre noms propres sont liés pour trois d'entre eux par de remarquables identités : Mère *Catherine* Agnès, Sœur *Catherine* Suzanne de *Champagne*, Philippe de *Champagne* : la filiation religieuse et la filiation biologique se croisent dans le nom de la miraculée : seul le nom du Christ reste isolé. Or deux noms trouvent leur correspondant iconique : les portraits de la Mère et de la Sœur. Deux figures manquent : le Christ et Philippe de Champagne : le Christ qui est *métaphoriquement* le sujet du tableau, son contenu en tant que médecin des corps et des âmes, source et acteur du miracle, est invisible et présent dans ses signes : les croix, le rayon de lumière. Champagne est *métonymiquement* le tableau puisqu'il en est l'auteur, présent par l'image peinte, le nom qui la signe et la phrase qui la désigne.

Troisième étape : le travail interne de la représentation entre texte et image.

1/ La religieuse étendue regarde dans une direction précise : si on prolonge son regard, on rencontre les premiers mots du texte « *Christo uni Medico* » : elle est représentée lisant l'élément du texte inscrit sur la gauche, non pas le récit dont elle est un des personnages, mais le nom du Christ auquel elle s'offre dans le texte et qu'elle prie dans la représentation : opération d'échange entre texte et image. Dans le texte, elle s'offre au Christ ; dans l'image, elle reçoit du Christ la santé miraculeuse¹⁷.

¹⁷ Il est possible de donner le modèle structural de ce dispositif figuratif et textuel : 1/ position d'un destinataire : le Christ. 2/ Position d'un sujet (le héros) : Sœur Catherine. 3/ Énumération (dans le texte) d'une série de fonctions négatives : l'opposant (la fièvre, les symptômes, la paralysie). 4/ Position d'un adjuvant transformé en opposant, soit d'un traître, anti-sujet : les médecins. 5/ Position d'un adjuvant véritable doté d'une fonction positive : Mère Catherine Agnès et la prière. 6/ Victoire du héros marquée par la fin de la transmission de l'objet de valeur : la santé. Mais il faudrait ajouter que l'*Ex-Voto* articule de façon complexe et dans une certaine mesure transforme ce modèle. Dans un premier temps, on notera que 1/ l'image réduit les acteurs d'opposition (fièvre, paralysie, etc.) du texte à un actant opposant manifesté par l'attitude éten-

2/ A gauche, un texte lisible est déployé, comme sur une page qui est le tableau. A l'extrême droite, un objet est visible sur la chaise, un livre fermé (visible et non lisible), une image, un signe d'une lecture possible comme le texte lisible et lu est le signe d'une vision réelle, celle de l'image qui en est la représentation.

3/ Au milieu de la représentation proprement dite, dans le giron de la religieuse étendue, un objet est ouvert près de ses mains jointes. C'est un petit reliquaire portatif entr'ouvert : il contient une relique mais est aussi une image de piété. Dans le giron, une image qui est comme un livre, non pas fermé comme à droite mais ouvert, comme à gauche. Une image qui n'est pas vue tout comme le livre n'était pas lu mais qui est reconnaissable comme un reliquaire, espèce de signe entre texte et image, qui est déjà un texte religieux mais qui est encore une image, recouvrant et montrant à la fois un signe-chose et une chose-signé : une relique. Et n'est-ce pas la transformation de la peinture en relique, c'est-à-dire en signe efficace transcendant à sa représentation qui est opérée par le texte et en particulier par sa dernière phrase.

Ainsi ce petit objet, au milieu de la représentation comme une de ses parties désigne par sa relation au livre et au texte, la production, la génération de la représentation totale : texte et image. Élément de la totalité, il signifie la génération de cette totalité, la double et réciproque transformation d'une image en texte et d'un texte en image¹⁸.

Pour revenir au problème historique que nous posions au début, nous avons ainsi tenté de montrer à partir de cet exemple de juxtaposition et d'interférence de deux ensembles hétérogènes, comment cet « overlapping » sémiotique se trouve investi à Port-Royal, au tournant du XVII^e siècle français, par une théologie de la Nature et de la Grâce, par une philosophie à la fois cartésienne et augustinienne de l'homme et de Dieu, bref par une configura-

due ; 2/ l'actant adjuvant est représenté par la conjonction de deux religieuses (représentées dans l'espace de l'image qui visualise une conjonction de prières hors espace (la Mère Catherine Agnès et la Sœur Catherine Suzanne étaient dans deux lieux « réels » différents d'après les relations du miracle) ; 3/ l'opposition entre les deux actants dans la structure narrative textuelle est celle-là même des lignes de force de la composition du tableau de son dessin : le triangle central (opposant) est cerné perpendiculairement par le rectangle de la chaise portant le livre de prières et par le triangle rectangle de la Mère Agnès (adjuvants). Mais dans un deuxième temps, on notera à la Mère Agnès qui tourne le dos au texte et par conséquent que l'adjuvant (Mère Agnès) est devenue partiellement un opposant dans l'ensemble de la représentation et du texte : elle est un écran entre le texte et la paralysée, alors que l'opposant est devenu un sujet recevant une marque qualifiante. B. DORIVAL, *op. cit.*, p. 151, pressent, me semble-t-il, cette opération de transformation et d'échange entre texte et image, mais sans l'analyser, se bornant à l'investir d'un sens « idéologique » : « Dans l'*Ex-Voto de 1662*, l'économie de la Grâce respecte la hiérarchie d'Eglise. Pour atteindre la Sœur Catherine, elle passe par la Mère Agnès... Pour avoir été, cinquante années durant, au service de Dieu... Agnès Arnauld est devenue le trait d'union naturel entre le Tout-Puissant et les filles de son monastère ».

¹⁸ Sur cette opération essentielle caractéristique du procès *économique* de la représentation, cf. J.L. SCHEFER, *Scénographie d'un tableau*, Paris, Le Seuil, 1969 ; mon étude du tableau de Poussin, *Les Israélites ramassant la Manne dans le désert*, dans les *Actes du Congrès international des Etudes françaises*, Paris, 1971 et mon *Détruire la peinture*, Galilée, Paris, 1977.

tion idéologique, historique, sociale, culturelle déterminée. Dans l'épistémé classique, socle constructeur des relations entre les mots et les choses, se manifeste ainsi un contre-dessein qui est à la fois l'insistance d'un archaïsme, voire d'une archéologie du savoir dans les dimensions représentatives du langage, du discours, de l'image et de la figure, mais aussi le travail interne, la crise permanente de la représentation moderne, en 1662, sous la forme d'un espace qui n'est ni de l'ordre de l'image ni celui du texte et qui atteste une « réalité autre » que Port-Royal lit comme la manifestation du Tout Autre, du Dieu absent-présent, comme sa Grâce¹⁹.

*
* * *

On sait que le tableau de Champaigne a parfois été nommé les *Deux religieuses de Port-Royal* ou *Mère Agnès Arnauld et Sœur Suzanne de Champaigne* avant de recevoir le titre qu'il porte aujourd'hui : *L'Ex-voto de 1662*. Cette hésitation même entre le portrait et l'ex-voto est significative. L'ex-voto a une très longue et très archaïque tradition qu'il ne saurait s'agir ici de retracer, sinon pour évoquer deux traits fondamentaux de l'ex-voto en général où l'on retrouve les deux éléments essentiels qui font l'objet de mon propos²⁰. Le premier est l'inscription, la trace écrite qui marque « la chose » présentée et offerte, comme offrande et grâce rendue pour un don du dieu à une personne singulière, à un individu. L'autre est que, très fréquemment, l'ex-voto est constitué non par une image, mais par un « double » ou un objet qui a la fonction non de représenter iconiquement mais de « doubler » une partie du corps de celui qui fait vœu ; autrement dit, le *votum* est à la fois le rite religieux du vœu et l'objet voué c'est-à-dire promis, si bien que, ne pouvant offrir le membre miraculeusement guéri, le donateur offrait l'image double de sa main, de ses yeux, de son ventre, de son sexe, de ses seins, de ses oreilles ou de ses pieds : oscillation de l'ex-voto entre l'inscription et le double, entre le « nom » écrit qui peut constituer à lui seul, sans autre représentation le tout de l'ex-voto et le double, le simulacre de l'objet miraculé — à défaut de la chose même — qui suffit par une sorte de métonymie magique réelle à donner à ce « double » un caractère sacré.

Les choses dans la peinture, telle est notre deuxième proposition : l'étude de *l'Ex-voto* de Champaigne nous y introduit indirectement justement par sa fonction *votive* mise en œuvre par le texte écrit à gauche et par les deux portraits à droite, fonction votive qui excède le dispositif représentatif et sa métaphoricité qu'elle soit mimétique et analogique, arbitraire et conventionnelle.

¹⁹ Cf. notre *Critique du discours*, p. 365-419, et aussi p. 359-360.

²⁰ On consultera avec intérêt à ce sujet, s.v. *Ex-Voto, vœu* ou *voult de cire*, V. GUY, *Glossaire archéologique du Moyen-Age et de la Renaissance*, Paris, 1887 ; D. Fernand CABROL et Henri LECLERCQ, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1907. En ce qui concerne le vœu en général, on lira s.v. *vœu* l'article du *Dictionnaire de théologie catholique*, t. XV, mais aussi celui du *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1919, de Daremberg et Saglio. Enfin on doit signaler à la fois pour ses analyses et l'immense documentation réunie, le livre de Lenz KRISSE-RETTENBECK, *Ex-Voto, Zeichen Bild und Abbild im Christlichen Votivbrauchtum*, Zurich und Freiburg im Brisgau, Atlantis Verlag, 1972.

Je voudrais donc vous présenter rapidement l'étude d'un deuxième tableau, l'*Annonciation* de Crivelli (Fig. 4) qui va nous permettre de poser, cette fois directement, la question de la « chose même » en peinture en entendant cette expression « en peinture » simultanément comme la chose même dans le champ d'un tableau, d'une représentation de peinture et comme la peinture de la chose même (non pas représentée en peinture), comme la peinture de « quelque chose » qui accèderait au statut de la chose même, question par laquelle la représentation de peinture en quelques-uns de ces points s'excellerait elle-même sans cependant se transgresser. Ainsi poserai-je la question du trompe l'œil.

A la faveur d'une confusion d'expression courante dans les textes de théorie et de critique d'art au XVII^e siècle, pour certains, relèverait du trompe l'œil tout art dont la mimésis paraît être la préoccupation majeure et la visée ultime, tout art moins attaché à créer des formes qu'à fabriquer, en face de la « réalité », un monde « illusoire » qui ne se justifierait que par sa ressemblance avec elle. Ainsi selon Malraux, la peinture s'abandonne au trompe l'œil au XVI^e siècle lorsque systématiquement elle cherche à nous placer en « pays de connaissance » et renonce à la grandiose invraisemblance du sacré²¹. Dans le *Songe de Philomathe*, Félibien entre 1666 et 1668 fait dialoguer la Peinture et la Poésie. La première déclare : « J'expose des choses qui paraissent si réelles qu'elles trompent les sens... je fais par une agréable et innocente magie que les yeux les plus subtils croient voir dans mes ouvrages ce qui n'y est pas. Je fais paraître des corps vivants dans des sujets où il n'y a ni corps ni vie. Je représente mille actions différentes et partout l'on dirait qu'il y a de l'agitation et du mouvement. Je découvre des campagnes, des prairies, des animaux et mille autres sortes d'objets qui n'existent que par des ombres et des lumières et par le secret d'une science toute divine avec laquelle je sais tromper les yeux »²². Ce texte, dans son apparente naïveté, mériterait une analyse minutieuse, mais je n'en retiendrai que cette question : est-ce que tromper les sens ou tromper les yeux équivaut au trompe l'œil ? Et si la caractéristique la plus prestigieuse de la « réalité » consiste depuis la Renaissance dans l'organisation tridimensionnelle de l'espace, est-ce que l'artiste réalise le trompe l'œil par excellence en figurant sur une toile, avec un soin tout particulier, le relief et la profondeur ? Bien évidemment non, car ces prétendues reproductions ne trompent personne et devant un portrait fidèle à si méprendre, nul ne se méprendra jamais : il y a reconnaissance, il n'y a pas illusion. L'application des lois de la perspective permet au peintre de rendre compte des trois dimensions d'un objet, mais non point ipso facto de nous le faire prendre pour un objet à trois dimensions²³.

²¹ Pierre CHARPENTRAT, « Le trompe l'œil », dans *Nouvelle Revue française de psychanalyse*, « Effets et formes de l'illusion », Gallimard, Paris, n° 4, 1971.

²² FÉLIBIEN, *Le songe de Philomathe, Entretiens sur les Vies des plus excellents peintres anciens et modernes*, t. IV, cité dans l'édition David Mortier, Londres, 1705, p. 355-356.

²³ P. CHARPENTRAT, *art. cit.*, p. 161.



Fig. 4. Carlo Crivelli, *l'Annonciation*, Londres, National Gallery.

Soit donc l'*Annonciation* de Crivelli : un somptueux, un éblouissant exercice de style, une « démonstration du savoir faire moderne ». La perspective y est magnifiée : un superbe échelonnement de plans, scandé par l'architecture et dûment confirmé par les proportions des personnages ; à la fois construction de l'espace et des lieux que le tableau représente et construction — modélisation — de la vision du spectateur réglé par le dispositif des orthogonales au plan de représentation et des parallèles tendant à un point de fuite, équivalent structural du point de vue que l'œil du contemplateur occupe dans l'espace de vision.

Et cependant, ici ou là, ce qu'il faudrait nommer des signes et peut-être plus que des signes, des signaux travaillent la démonstration géométrique et optique, et son effet visuel, la monstration du monde vraisemblable et fictif de la peinture. Rayant les trois quarts du tableau, la longue diagonale du rayon divin ne parcourt pas l'espace profond et illusoire que la perspective a construit mais la surface du plan de représentation dont le dispositif perspectif opère la dénégation ; il rend visible contre la vue, contre la contemplation normée par raison de science ce que la vue elle-même rendait invisible, la quatrième paroi du cube scénographique ; visible ou plutôt sensible, mais à quel sens ? A l'office de raison — pour parler le langage de Poussin — à l'œil de l'entendement, géomètre et opticien²⁴ ? Sans doute et peut-être au-delà de l'entendement, à la « fine pointe de l'âme » puisque ce que cette ligne superbement abstraite signifie n'est autre que le mystère religieux de l'Incarnation, de la conception virginale du Sauveur. Deux figures par leurs regard souligneraient cet autre sens : l'enfant oublié des adultes, à gauche, au sommet de l'escalier qui perçoit à la dérobée l'instant où le rayon générateur pénètre dans la chambre de Marie par un petit orifice rond qui a pour seule justification de permettre cette pénétration ; le personnage à longue robe situé sous l'arche triomphale du plan intermédiaire qui, les mains sur les yeux, reconnaît ou plutôt cherche à saisir, à arrêter par son regard la fulguration du trait mystérieux : invisible mystère divin qui excédant la raison dénie ses constructions dont le tableau tout entier est cependant l'imperturbable application.

Un autre signe se manifeste cette fois dans la partie supérieure : au rebord de l'entablement de la loggia ouverte au premier étage de la demeure de la Vierge, un tapis de Turquie et un paon ou plutôt sa queue ocellée non seulement débordent ce rebord mais frôlent à la dépasser la *surface du tableau* que nous regardons. Mille yeux (ceux d'Argus chargé par Junon de surveiller Jupiter, endormi par Mercure et tué par lui) viennent à la rencontre de notre œil et de ce lieu de la surface peinte à côté d'une toile, d'un tapis, nous regardent : symbole de la vanité des gloires du monde, mais aussi celui de la concorde conjugale, la symbolique religieuse et profane enferme dans la queue de l'oiseau de Junon et ses ocelles la polysémie de ses significations²⁵, et sans

²⁴ *Correspondance de Nicolas Poussin*, Archives de l'art français, N.S.5. Ed. C. Jouanny, Paris, 1911, p. 143.

²⁵ Cf. G. DE TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane*, 1450-1600, Droz, Genève, 1958, p. 297-299.

doute, plus encore expose la vanité de la représentation peinte dans son exaltation la plus somptueuse pour le regard. La représentation recèle une force divine qui rend présents les absents, écrivait Alberti²⁶ : présence d'un regard absent du tableau.

Enfin, au premier plan une courgette et une pomme, posées, incongrues sur la rampe du sol scénique. La pomme du péché de la première femme que Marie, la deuxième Eve redimera par le fruit béni de ses entrailles, ce fruit dont la semence mystérieuse en cet instant même est déposée en son sein. La courgette-concombre, elle, pointe *hors du plan de représentation*, elle pénètre dans l'espace « réel » du spectateur. Elle entre dans son espace de vision. « A l'image transparente, allusive qu'attend l'amateur d'art, le trompe l'œil tend à substituer l'intraitable opacité d'une Présence »²⁷ : le trompe l'œil, présence ou plutôt effet de présence, le comble de la représentation optique. En effet il n'est jamais et en aucune manière ressenti comme imitation ou reflet. Il ne renvoie qu'à lui-même. Quelles que soient les valences symboliques et iconographiques du concombre et de la pomme, Crivelli, par leur peinture doublement incongrue quant au sujet et quant au dispositif de représentation, vise à persuader son spectateur que son tableau, tout moderne qu'il est dans sa construction, son organisation, ses références stylistiques renvoie à « autre chose », qu'il exige une autre recherche, une autre interrogation que celle remarquablement, ostensiblement satisfaite — qui portait sur la représentation du monde et de l'homme. Entre le rayon divin qui parcourt la surface ou le plan de représentation, tapis et paon qui l'effleurent et le dépassent et enfin concombre qui l'outrepasse, tout le mystère sacré de l'Incarnation s'accomplit non pas seulement comme sujet de ce que le tableau représente mais comme le tableau moderne lui-même qui excède ses règles et sa loi en les retournant contre elles-mêmes, par leurs moyens propres. Le tableau de l'*Annonciation*, par ce qui apparaît étrange et familier en un lieu de sa scène, est globalement investi de l'Incarnation invisible et mystérieuse pour être livré à la Chose²⁸. Et c'est précisément le concombre, sorte d'emblème de la chose dans sa facticité tendant vers l'informe, par la grossièreté boursouflée de sa protubérance, c'est le concombre qui, par son excessive vraisemblance d'apparence peinte, délie la forme peinte de sa référence au légume réel qu'elle représente pour la muer en apparition d'une inquiétante familiarité. Aussi, loin que le simulacre de la chose, et avec lui, l'effet de présence dans le trompe l'œil n'apparaissent ici ou là pour pervertir et violer les règles du jeu représentatif, ne serait-ce pas la représentation, la « théorie » moderne de la mimésis qui n'aurait d'autre fonction que de dissimuler, voire de maîtriser ou de contrôler l'inquiétante familiarité des spectres et des doubles dans l'univers de la fiction.

²⁶ L.B. ALBERTI, *Della Pittura*, II, trad. anglaise J.R. Spencer, Yale U.P., 1956, p. 63.

²⁷ P. CHARPENTRAT, *art. cit.*, p. 162 et mon article dans *Critique*, Minuit, Paris, n° 373-374, juin-juillet 1978, « Représentation et simulacre ».

²⁸ Cf. FREUD, « Das Unheimliche » (l'inquiétante étrangeté), dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 163-211.

Dès lors si historiquement, culturellement et pour prendre une position exactement opposée à celle de Malraux que j'évoquais tout à l'heure, le concombre de Crivelli se trouve paradoxalement et par hypervraisemblance être le signe, quelque peu aberrant d'un investissement de la rationalité de la représentation moderne par la grandiose invraisemblance du sacré, philosophiquement il nous apprendrait a contrario que la représentation n'a pas pour effet de nous *faire croire* à la présence de la chose même dans le tableau mais de nous *faire savoir* quelque chose sur la position du sujet moderne, pensant et contemplant le monde, de nous instruire de nos droits et de nos pouvoirs sur la « réalité » des « objets », comme sujets théoriques de vérité²⁹. Or le trompe l'œil s'épuise dans ses effets, le simulacre n'en est que la somme : ce n'est plus l'objet qui est en représentation sur la toile ; c'est la chose même, intransitive, suffisante à soi, opaque, *étonnante*, stupéfiant le regard. Le beau mensonge de l'art est devenu troublante hallucination ; la belle apparence, fantôme ; la représentation de l'objet, l'évocation magique de la chose. Celle-ci entre dans notre œil et notre regard, pour répondre à cette intrusion de l'apparence dans son espace de vision, se résout dans le geste du toucher. Certes nous ne tendons pas la main vers le concombre pour le palper — simple effet compulsif de réalité. Mais le trompe l'œil nous cherche et nous atteint en ce lieu de contemplation et de lecture que nous occupons, par les contraintes du dispositif de la représentation moderne où la chose dans son double se trouve par ailleurs insérée, emprisonnée et commençant à s'évader du tableau ; en excès mimétique sans jamais concourir à la constitution de l'ordre de la ressemblance. En ce lieu de l'œuvre peinte, obscène. Le voir est renversé ou reversé en « être vu » par un appendice informe et aveugle, mixte impur d'angoisse et de sidération³⁰.

Je ne peux m'empêcher de voir dans le concombre de Crivelli, dans la chose et son double dans la peinture comme le signal de la transgression du mystère qui s'accomplit au-dessus d'elle, comme si le peintre nous saisissait de l'invisible conception virginale sous la forme turgescente, se gonflant hors du tableau, la forme informe d'un phallus divin, animée de la force divine de la peinture — comme disait Alberti — pénétrant dans l'œil du spectateur.

En conclusion et pour en revenir — par delà les investissements historiques et idéologiques des mots écrits dans la peinture, comme par delà la présence des choses dans leur simulacre, en deçà aussi bien des dérives psychanalytiques auxquelles provoque l'intrusion de l'autre comme l'insistance du même dans la représentation dont le dispositif n'a d'autre fonction que d'assurer la régulation de l'autre par et dans le même — pour en revenir donc aux formes et aux structures du signe représentation, je voudrais souligner que les caractères d'écriture qui s'y inscrivent en mots, comme les simulacres qui s'y présentent en hallucinations de choses, travaillent, mettent en « crise » le signe-

²⁹ Cf. M. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien*, Arts de faire, 10/18, Paris, 1980, p. 299-329.

³⁰ Cf. notre article, « le toucher en peinture », dans *Scalène*, n° 2, Liège, 1984.

représentation de peinture quant à ses conditions formelles et structurales de possibilité, les unes et les autres de façon différente, en les montrant, les exhibant dans la représentation même qu'elles permettent.

1/ Par l'écriture dans le tableau, le plan de représentation est mis en évidence, plan que l'espace représenté, et les figures qui s'y disposent, *dénient* ; mise en évidence de la limite du dispositif de représentation qui n'est pas seulement son cadre mais aussi son plan : conscience perceptive partielle du refoulement, mais l'essentiel de celui-ci se maintenant, pour paraphraser la définition freudienne de la dénégation³¹.

2/ Est mise en évidence par le trompe l'œil — au sens particulier où nous l'avons abordé — la surface du tableau qui n'est pas son support et qui n'est pas non plus le plan de la représentation : le trompe l'œil en effet va, dans la plupart des cas, jouer ses plus puissants effets de présence sur le bord de la limite, *entre* débord et rebord, dans un intervalle presque plat, inframince, que vient occuper la représentation d'un objet, d'une figure plate : ainsi le tapis de Crivelli en trompe l'œil (que le trompe l'œil du rideau de l'escalier des Ambassadeurs à Versailles reprendra à des fins politiques et idéologiques quelques deux siècles plus tard)³² et qui est lui-même une variante d'un des gestes fondateurs mythiques de la mimesis picturale, la peinture par Parchasius d'une toile qui fut le simulacre de la toile de peinture.

3/ Est mise en évidence, enfin, l'espace de présentation de la représentation de peinture, par la peinture d'une chose qui, tout en restant prise « *réellement* » dans le dispositif de la représentation (entre plan et support), apparaît l'excéder *fictivement*, mais dans le réel même. Ainsi le concombre de Crivelli ou l'assiette de gaufrettes dans la nature morte de Baugin ou encore le visage du Christ dans cette Véronique de Champaigne, objet non plus plat, voire extra-plat mais protubérant qui « pousse » sa forme peinte comme une présence réelle hors plan, entre l'œil du spectateur et le plan³³.

Origine des illustrations

Fig. 1 : d'après le catalogue *Cartes et Figures de la terre*, Centre G. Pompidou, Paris, 1979.

Fig. 2 : d'après ROSENBERG, P. : *Philippe de Champaigne*. Milan, Fabbri, 1966.

Fig. 3 : d'après BOVERO, A. : *Tutta la pittura del Crivelli*. Milan, Rizzoli, 1961.

³¹ Sur le transfert de la notion de dénégation dans le dispositif de la représentation, voir notre *Détruire la peinture*, p. 58 sq. Cf. S. FREUD, *Die Verneinung*, 1925 et la trad. fse par J.F. LYOTARD, *Discours Figure*, Klincksieck, Paris, 1971, p. 131-134.