in *Vers une esthétique sans entraves. Mélanges Mikel Dufrenne.* Paris, UGE, 1975, 10/18, p. 409-429.

ÉCRITURE/PEINTURE : L'EX-VOTO DE CHAMPAIGNE

par Louis MARIN

Originellement, et dans la mesure même où une langue constitue un système de signes ordonnés dans un lexique et gouvernés par une syntaxe, on peut dire que l'écriture est elle-même une langue autonome, indépendante de la langue parlée : le pictogramme archaïque est un tel système, (...) mais il n'a pas duré (...) : l'image n'est pas vraiment un signe, elle n'a ni la maniabilité ni la rigueur de ces signes authentiques que sont les éléments de la langue parlée.

(*M. Dufrenne*, Le poétique, *Paris, P.U.F., 1963, p. 8*)

A Mikel Dufrenne, en simple ex-voto du miracle de l'amitié, cet Ex-Voto *de Champaigne où il est conté comment l'image redevient signe par la Grâce de la Sainte Écriture et comment l'écriture par l'Offrande de l'Image y est parole de l'Absent*

Il est « ainsi... un rejet du langage qui implique... la religion d'un dieu caché, car on peut toujours interpréter le chiffre de l'échec ». (M. Dufrenne, op. cit. *p. 63)*

Comme son titre l'indique, ce texte concerne deux problèmes : l'un, historique, l'autre, théorique. Il vise à saisir l'un et l'autre, à leur croisement. Le premier pourrait se formuler de la façon suivante : à quelles conditions et avec quelles précautions peut-on parler, à propos de Philippe de Champaigne, entre 1645 et 1674, de peinture de « Port-Royal »? La question est débattue : Weisbach, Lavalleye, Anthony Blunt, Bernard Dorival ont posé le problème et donné des réponses qui apparaissent bien souvent liées à des définitions préalables et présupposées

de termes comme « janséniste », « contre-réforme », « classicisme », etc. (1). La question théorique, toute différente, est celle-ci : quelle sorte d'effet signifiant se produit lorsque interfèrent, se superposent ou se juxtaposent, deux systèmes hétérogènes de signes, par exemple des signes écrits et des images (2)? Question sémiotique qui a, cependant, une réelle validité historique et littéraire (3).

Je voudrais tenter ici d'apporter un élément de réponse à la première question au moyen de quelques réflexions sur la seconde. Et ceci, pour une raison simple : on trouve, à Port-Royal, une très puissante théorie du langage et, plus généralement, une remarquable élaboration de la notion de signe. Arnauld et Lancelot d'abord, Arnauld et Nicole ensuite, publient, en 1660 et 1662, la *Grammaire générale et raisonnée* et *L'art de penser* (4), qui depuis une décade, sont revenus au premier plan de la modernité scientifique et philosophique avec N. Chomsky, Michel Foucault et J.-C. Chevalier (5). Non seulement dans ces textes, mais dans bien d'autres, disséminés dans des ouvrages de théologie ou de spiritualité comme *La perpétuité de la foi*, la *Seconde apologie pour Jansénius* (6) ou *Les instructions sur*

(1) Cf. notre article dans *Les Annales — Économies, Sociétés, Civilisations*, « Signe et Représentation : Philippe de Champaigne et Port-Royal », janvier-février 1970. Les deux premières parties de cet essai reprennent avec quelques modifications le début de cet article.

(2) On lira une tentative très voisine de la nôtre, dépourvue cependant de la dimension historique que nous considérons comme une partie intégrante de l'analyse, dans l'article de Roman Jakobson, « On the Verbal art of William Blake and other poet-painters », *Linguistic Inquiry*, I (1970), 1, pp. 3-23, trad. française de Jean Paris, dans R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, le Seuil, 1973, pp. 378-400.

(3) Le montreraient les « calligrammes » que l'on rencontre dans certains manuscrits carolingiens comme dans Appolinaire et que John Sparrow a traités, pour la période de la Renaissance, aux frontières de l'épigraphie et de la théorie des genres littéraires, dans son beau livre, *Visible Words, a Study of Inscriptions in and as Books and Works of Art*, Cambridge University Press, 1969.

(4) Nous citerons ces deux ouvrages, le premier, dans la réédition Paulet, Paris, 1967 et le second, dans l'édition Giard, Université de Lille, P. Roubinet, 1964.

(5) N. Chomsky, *Cartesian Linguistics, a Chapter in the History of Rationalist Throught*, Harper and Row, London, 1966; M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966; J.-Cl. Chevalier, *Histoire de la syntaxe, naissance de la notion de complément dans la grammaire française* (1530-1750), Genève, Droz, 1968.

(6) Antoine Arnauld, *Œuvres de Messire Antoine Arnauld*, Paris-Lausanne, d'Arnay, 1777, 42 vol.

l'oraison dominicale (1), on trouve de véritables petits essais de ce que l'on appellerait aujourd'hui sémiotique, poétique ou stylistique. Ainsi, certains textes traitent, chez Nicole, du problème éminemment sémiotique des relations du signe linguistique et du signe iconique, sous l'angle religieux, en se demandant, par exemple : « Que signifie prier devant une image? »; « Un chrétien véritable a-t-il le droit de se faire tirer le portrait? » etc. Autrement dit, les problèmes théoriques touchant la nature du signe en général, du signe iconique en particulier, des rapports entre le mot et l'image (2), tout en étant posés comme tels, sont investis historiquement par des valeurs idéologiques que l'on peut exploiter dans deux directions : la première, pour montrer les adhérences idéologiques d'une théorie scientifique (3), la seconde, pour découvrir dans les œuvres mêmes, textes ou tableaux, l'implication de systèmes de savoir qui en approfondissent et en précisent la lecture (4). Aussi une réflexion scientifique sur les signes du langage et de l'image dont nous trouvons les linéaments chez les MMs. de Port-Royal peut-elle nous permettre de mieux lire certains tableaux de Philippe de Champaigne dans leur signification idéologique et historique, tout comme, inversement, l'étude de certains de ses tableaux comme simples exemples parmi d'autres (à côté de Van Gogh, Paul Klee, Rauschenberg ou Jasper Jones) (5), permet de développer une sémiotique des rapports du texte et de l'image.

Quel modèle Arnauld et Nicole nous donnent-ils pour aborder leurs relations? Anticipant sur l'orientation empirique anglaise, les logiciens de Port-Royal indiquent qu' « il est nécessaire dans la logique de considérer les mots joints aux idées et les idées jointes aux mots » (6). Le mot est coextensif à l'idée et l'espace du langage recouvre exacte-

(1) Pierre Nicole, *Instructions théologiques et morales sur l'oraison dominicale*, Paris, Desprez, 1761.

(2) Voir, par exemple, P. Nicole, *Essais de Morale*, Paris, Desprez, 1725-1735, t. VIII, Lettre XCIII, pp. 257-280, ou la 1re construction, chapitre XI, pp. 325-329.

(3) Voir notre article à paraître dans *Critique*, « Champ théorique et histoire des idées ».

(4) *Cf.* nos études « Notes sur une gravure et une médaille », *Revue d'esthétique*, 1969, et « Sur trois natures mortes françaises du XVIIe siècle », *Revue d'Esthétique*, 1971.

(5) *Cf.* Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Genève, Skira, 1970.

(6) *Logique...*, p. 35.

ment et idéalement le monde des idées. Le langage s'efface devant lui, tout en permettant sa communication et son échange. Bien que le signe-mot soit constamment présent et, sans doute, parce qu'il l'est, il disparaît — et avec lui, tout le langage — devant ce qu'il a pour fonction de représenter (la présence de l'idée à autrui ou à moi-même, n'est-ce pas par le mot qu'elle est rendue possible?) et ceci, pour la raison simple que le mot n'a aucun rapport visible avec ce qu'il représente. Toujours présents, ils le sont invisiblement et, dès lors, la pensée les traverse comme de pures transparences.

Mais il est d'autres signes que les mots : du coup, la théorie du signe en général fait problème à la différence de celle du signe linguistique. Elle doit être thématisée comme telle (1). Il est des choses qui fonctionnent comme des signes, parce qu'elles se lient avec les choses qu'elles représentent par un rapport visible ou analogique. Toutefois, à cause de cette visibilité même, elles cachent leur référent, le rendent équivoque, se substituent à lui (2).

Dès lors, le problème théorique de la peinture en général, du théâtre ou de l'éloquence, se trouve posé : car, les tableaux, les jeux de la scène, la diction et l'action de discours relèvent, de diverses façons, de la catégorie des choses-signes qui entretiennent avec les objets, les étendues et les mouvements, un rapport de figurabilité dont la fascination même qu'il exerce sur le spectateur ou l'auditeur ne peut être à Port-Royal que suspecte ou dangereuse pour des raisons aussi bien théoriques — il compromet la fonction pure des signes — que pratiques — l'attrait qu'il provoque est indicatif de la force de la concupiscence.

Précisons ce point pour le langage ou la peinture : certes, qu'il s'agisse du signe linguistique ou du signe pictural, tout signe est une représentation dédoublée : l'un et l'autre sont, à la fois, une chose et une représentation, un son, un dessin, une couleur et aussi le représentant d'une idée ou d'une autre chose. Mais ce dédoublement s'accompagne d'une substitution. Dans sa plus grande généralité, l'idée de signe est le lieu d'un échange, d'un chiasme entre l'idée et la chose.

Le dédoublement qui caractérise le signe conditionne la substitution qui en définit la fonction : toutefois, la substitution peut s'effectuer dans un sens ou dans l'autre : dans le langage réduit à sa fonction pure, elle s'opère *normativement* de l'objet au signe. Mais dans la peinture, elle s'effectue, en sens inverse, du signe à l'objet. Le véritable langage (que nous le prenions au niveau du mot, de la phrase ou du discours), n'est véritable que si les signes s'effacent, invisibles, devant les objets qu'ils désignent et représentent et qui sont eux-mêmes des représentations. Lorsque je dis « chien », « soleil » ou « idée », ma pensée en tant que communicable et communiquée à moi-même ou aux autres, traverse la forme sonore pour atteindre, immédiatement et sans distance, les représentations « chien », « soleil » ou « idée ». En revanche, dans la peinture, ce sont les objets qui s'aliènent dans les signes picturaux qui les représentent pour en offrir aux regards émerveillés, l'illusoire image. Celle-ci se substitue suffisamment à ceux-là pour que Pascal puisse s'écrier : « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux (1). » Vanité théorique et pratique à la fois, puisque le signe pictural annule, dans et par sa visibilité, la chose dont il est le signe : « un portrait porte absence et présence » (2), mais il *fixe* aussi sur lui-même le mouvement de transcendance du regard : « Ainsi les Juifs charnels qui arrêtaient leur vue et leur pensée sur la loi et les sacrifices », comme le dit encore Pascal (3).

Dans un autre langage, Port-Royal écrit dans sa *Logique* : « On dira, sans préparation et sans façon, d'un portrait de César que c'est César (4). » Ce que les logiciens disent du portrait vaut pour une peinture dont la définition première est de représenter sur la surface de la toile le réel dans toutes ses dimensions, moyennant quelques transformations légitimes que règlementent l'optique et la géométrie. Si la substitution du signe pictural à son objet est possible, c'est qu'entre eux existe un rapport visible qui permet, théoriquement et pratiquement, d'annuler la distance qui sépare l'analogon de l'original, annulation qu'à son tour reprend le discours sur la peinture lorsqu'il dit naïvement du portrait de César que c'est César.

(1) *Ibid.*, pp. 35 et *sq.*
(2) *Ibid.*, pp. 56-57 et 204-205.

(1) Pascal, *Pensées*, 2e éd. L. Lafuma, Paris, Delmas, 1952, frag. 77, p. 124.
(2) Pascal, *Pensées*, frag. 494, p. 247.
(3) *Ibid.*, frag. 490, p. 245.
(4) *Logique...*, p. 205.

Mensonge et vérité de la peinture.

La peinture, parce qu'elle est représentation, est une tromperie de l'œil. Critère de la bonne peinture pour le siècle, ce trait en est, pour Port-Royal, la condamnation. En revanche, dans le langage véritable, la substitution se fait de l'objet au signe parce qu'entre eux n'existe qu'un rapport d'institution : « Ils n'avertissent pas un rapport visible du sens (1). » Pour prendre un autre exemple, dans le débat entre la Peinture et la Poésie, dans le *Songe de Philomathe* de Félibien, celle-ci répond à la peinture : « Mes travaux n'ont rien que de grand, de noble et de durable... L'esprit qui les produit... leur communique aussi sa divine puissance... Ils sont purs, comme lui, solides et éternels... ayant part au bonheur des êtres immortels (2). » Si le langage participe à l'immortalité et à la pureté de l'Idée, c'est que les signes par lesquels l'esprit se communique s'annulent dans la positivité de l'idée et ils ne le peuvent que parce que, d'emblée, l'institution qui a fait de certains sons, des signes, les a établis à une distance quasi nulle des choses qu'ils désignent puisqu'il n'y a aucun rapport visible entre eux : « En sorte que l'idée de la chose excite celle du son et l'idée du son, celle de la chose; l'une ne se conçoit pas sans l'autre (3). » La distance du signe s'aplatit dans l'idée de l'objet désigné. A l'inverse, dans la peinture comme représentation, la distance de l'objet est aplatie dans le signe qui le désigne à cause du rapport analogique qui les lie. Il révèle sa naturalité à la fois par sa visibilité et sa matérialité : « Je ne vais point, dit la Poésie, dans le même dialogue de Félibien, chercher dans le sein de la terre ces différents émaux, ces couleurs qu'elle enserre, qui recevant de vous quelque charme nouveau donnent à vos tableaux tout ce qu'on y voit de beau (4). » Ainsi la couple visible-invisible, dans le modèle du signe en général construit par Port-Royal, a pour fonction d'inverser, dans le rapport de sens, l'orientation de la substitution. On le constaterait, également, dans les analyses critiques que les moralistes-logiciens font de l'éloquence, du théâtre

(1) *Ibid.*, p. 204.
(2) Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres...*, Londres, Mortier, 1705, t. IV, pp. 355-356.
(3) *Logique...*, p. 130.
(4) Félibien, *op. cit.*, p. 356.

ou de la poésie; la visibilité du sens s'y conjugue avec l'absence de la chose, comme, inversement, l'invisibilité du sens le fait avec sa présence. Le premier rapport de visibilité et d'absence constitue théoriquement le signe naturel dont l'image dans le miroir est l'exemple privilégié (1), et nous savons l'importance du paradigme de l'image spéculaire dans la théorie de la peinture représentative depuis la Renaissance, puisque le tableau comme *fenêtre ouverte* sur le monde réel fonctionne dans sa constitution théorique — voire technique — comme *son miroir*.

On trouvera, toutefois, dans *L'art de penser*, sinon une réhabilitation de la peinture qui n'a jamais été condamnée comme le théâtre (2), du moins une définition de ses conditions de légitimité. Elle repose sur l'opposition bien connue du coloris et du dessin et se développe par analogie avec le discours éloquent. Les hommes « n'estiment et ne blâment souvent les choses que selon ce qu'elles ont de moins considérable, leur peu de lumière faisant qu'ils ne pénètrent pas ce qui est le principal, lorsque ce n'est pas le plus sensible. Ainsi, quoique ceux qui sont intelligents dans la peinture estiment infiniment plus le dessin que le coloris... néanmoins, les ignorants sont plus touchés d'un tableau dont les couleurs sont vives et éclatantes que d'un plus sombre qui serait admirable pour le dessin » (3). Ainsi la catégorie du visible, catégorie dominante du signe pictural, se scinde en deux parties : le dessin et le coloris. Le dessin est le « visible-invisible » qui passe inaperçu des ignorants qui ne jugent les choses que par l'extérieur, mais qui, cependant, soutient la partie « la plus basse et la plus matérielle », le coloris. Celui-ci est le « visible-visible », l'apparence, qui, réduite à elle-même, est pure illusion. La structure réelle complexe du signe pictural permet ainsi de le rapprocher du signe linguistique ramené à sa structure idéale simple et, dès lors, on peut, à Port-Royal, affirmer une « vérité » de la peinture. Le dessin est *l'écriture* de l'image picturale; la ligne, parce qu'elle est à la fois présente et invisible dans l'image, a un statut voisin de celui du signe linguistique et très précisément, du caractère qui marque ce signe, les lettres écrites étant, elles aussi, pré-

(1) *Logique...*, p. 58.
(2) Voir par exemple, P. Nicole, *Traité de la comédie*, Paris, Éd. Les Belles Lettres, 1961, pp. 41-42 et p. 44.
(3) *Logique...*, pp. 363-364.

sentes et non vues dans le mouvement de l'esprit vers le sens qu'elles supportent (1). D'où le schéma :

+ idée (sens) voix écriture

dessin coloris image

Tels sont les cadres théoriques et historiques à la fois de notre étude. Nous en trouverions, si besoin était, une confirmation dans la correspondance de Martin de Barcos, neveu de Saint-Cyran, avec J.-B. Champaigne le neveu, où l'extrémiste janséniste fait l'éloge de la peinture de Philippe de Champaigne en l'accompagnant d'une critique du « colorisme » du Titien et de la définition des conditions de possibilité d'une peinture chrétienne (2) : 1) Il réduit le tableau au *signe qui désigne ce que le tableau ne représente pas* et ne peut représenter; 2) cette réduction n'est possible que si le tableau *présente* la *vérité vivante* et ne *représente* pas la *vraisemblance* du *spectacle;* 3) cette présentation de la vérité vivante ne peut être qu'*une peinture d'histoire et d'histoire sainte* — histoire de la parole divine dans l'Ancien et le Nouveau Testament. Le tableau devient signe non représentatif, un objet qui ne livre pas le sens dans la transparence invisible d'un miroir, mais se refermant sur ce sens, il s'accomplit en instrument, en moyen pratique d'exercice, d'action et d'adoration. Ceci dit, nous trouvons dans la peinture de Champaigne, plusieurs exemples de tableaux qui effectuent — c'est-à-dire montrent visuellement — cette réduction du tableau au signe, cette déconstruction de la représentation analogique dans la présentation vivante du sens, dans la narrativité sacrée de l'image se constituant en texte : comment? Simplement, en inscrivant un texte dans le tableau, texte lisible, explicite ou énigmatique, qui distrait la contemplation non pas *de*, mais *dans* l'image même et la fait osciller du signe à la représentation, du sens à l'analogon. Par cette oscillation, l'âme est introduite pragmatiquement dans l'ordre de la vérité vivante qui est histoire sainte. Parce qu'il est inscrit dans le tableau, le texte lisible acquiert une visibilité contre-nature qui joue le rôle d'une anti-visibilité, d'une visibilité antagoniste de celle du tableau. Mais parce que le tableau porte un texte sur sa marge, l'image visible acquiert une lisibilité, contre-nature elle aussi, qui interdit à la lisibilité du texte de se constituer en pure et simple lecture, qui donne aux signes linguistiques l'opacité de l'image, qui « désintellectualise » le texte.

(1) *Grammaire...*, pp. 17-20.

(2) *Correspondance de Martin de Barcos, abbé de Saint Cyran*, éd. par L. Goldmann, Paris, P.U.F., 1956, pp. 403-409.

Les énigmes de l'image.

J'ai étudié ailleurs deux exemples de ce procès : une nature morte *Vanité* documentée par A. Blunt avec sa légende latine (1), et un portrait avec une inscription gravée sur le parapet de pierre derrière lequel pose le modèle, suffisamment énigmatique pour avoir excité la curiosité de J. Orcibal (2). J'en proposerai ici un troisième, le célèbre tableau dit l'*Ex-Voto de 1662*. Ces trois exemples nous découvrent, soit dit en guise d'introduction à cette analyse, l'ambiguïté de l'expression « dans le tableau » que j'ai employée il y a un instant. Dans la *Vanité*, elle signifie « dans un espace extérieur à l'icône proprement dite, mais faisant partie de l'image comme sa limite ». Dans le portrait, elle signifie « dans l'espace représenté par l'œuvre picturale » puisque le parapet sur lequel elle est inscrite, est une partie du représenté tout comme la tête du modèle ou le surplis que porte l'effigie. Dans l'*Ex-Voto*, sa signification est précisément notre objet d'étude.

Quelques remarques sur l'image elle-même et tout d'abord, sur sa composition linéaire, sur l'*écriture* du tableau, sa *partie visible-invisible* qui a justement frappé « les personnes de jugement », de Mathey à Dorival et à Blunt (3) : une organisation rigoureuse, quasi cubiste, qui articule toute une géométrie d'angles droits, de triangles,

(1) Sir Anthony Blunt, *Art and Architecture in France, 1500-1700*, Londres, Penguin, 1953, p. 270, n° 159. Cf. mon article, *in Revue d'Esthétique*, 1971, pp. 409-417.

(2) Jean Orcibal, « les Frontispices gravés dans Champaigne », *Bulletin de la Société des Amis de Port-Royal*, 1952. Cf. L. Marin, *Études sémiologiques, Écritures-Peintures*, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 182-188.

(3) F. Mathey, *Le XVIIe siècle. Du Caravage à Vermeer*, Genève, Skira, 1951, p. 76; B. Dorival, *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, Paris, Éd. des Musées nationaux, 1957.

de rectangles, de cubes, en conflit réglé les uns avec les autres, l'angle du mur, le crucifix, la chaise, la chaise longue, les axes des figures et leur disposition interne et réciproque que dissimulent à peine l'apparence des objets ou certaines courbes comme les plis des robes. Mais en même temps, certains détails sont minutieusement greffés sur cette géométrie représentative, les clous du plancher, les nervures du bois, l'écaille du mur du fond provoquant dans les structures linéaires un « effet de réel » à la fois puissant et insignifiant.

Deuxième remarque sur la composition lumineuse : elle est étroitement subordonnée — et ce n'est pas surprenant — à l'organisation géométrique de l'espace de représentation. La lumière venant du coin supérieur gauche du tableau est régulièrement distribuée sur les différents plans des objets représentés, plans définis eux-mêmes par la composition linéaire de l'espace. On notera, toutefois, comme tous les commentateurs de ce tableau, mais pour en souligner la contradiction, le rayon de lumière venant d'en haut et qui n'éclaire rien. Cette raie de lumière supplémentaire est à la fois *dans* et *hors* de la représentation : elle est un *signe* dans la *représentation*, un signifiant dans le tableau représentatif dont le signifié n'est pas contenu dans l'image (mais dans le texte, nous le verrons). Si, en effet, une image n'est pas décomposable en représentant et en représenté sur le modèle du signifiant et du signifié du signe linguistique, en revanche, dans la mesure où toute l'organisation, toute la cohérence de la représentation exclut ce rayon de lumière, il y est présent *sans y avoir de fonction représentative*, il y apparaît *arbitraire*, il s'indique comme pur signifiant dans l'image.

Troisième remarque sur les figures du tableau et leur gestualité, remarque où interviennent des codes de lecture extérieure au tableau lui-même : deux religieuses de Port-Royal (cette lecture suppose la connaissance du costume, de ses signes distinctifs et de leur signification historique), représentées, toutes les deux, les mains jointes. Mais l'une est à genoux et l'autre reste étendue sur une chaise de repos. Nous savons — code de la prière — que l'agenouillement et les mains jointes sont deux signes extérieurs de la prière (signes qui sont, donc, représentés dans le tableau comme la croix rouge des scapulaires). Or, une seule des religieuses les observe. L'autre est étendue, le visage paisible et tranquille.

A trois niveaux de la « lecture » de l'image, représentation de l'espace dans l'espace de représentation, composition de la lumière dans cet espace, attitudes des figures, nous relevons des incohérences, des distorsions, voire des énigmes : l'étude de l'image nous renvoie à autre chose que nous trouvons dans un texte à gauche.

L'Inscription : récit et performatif.

Ce texte est graphiquement composé de trois parties qui se distinguent soit par des alinéas, soit par l'importance du corps de caractères employés (1). En voici une traduction mot à mot qui cherche à respecter l'ordre du texte, très important nous le verrons :

La première partie, « Au Christ, unique médecin des corps et des âmes », est marquée typographiquement par un corps plus gros et un alinéa.

La deuxième partie dont la première est une partie syntaxique (mais non typographique) est une très longue phrase : « La sœur Catherine Suzanne de Champaigne, après une fièvre de quatorze mois qui avait effrayé les médecins par son caractère tenace et l'importance de ses symptômes, alors que presque 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. »

La troisième partie est une phrase complète séparée de la deuxième par un alinéa. Elle a donc une autonomie syntaxique et typographique : « Philippe de Champaigne, cette image d'un si grand miracle et un témoignage de sa joie, a placé à côté (ou bien « a présenté »), en l'année 1662. »

L'utilisation de la langue latine et de l'ordre syntaxique qui lui est propre permet au peintre-auteur de construire le texte non pas linéairement ou quasi linéairement, mais

(1) Voici le texte latin : « Christo, Uni medico / animarum et corporum — Soror Catharina de / Champaigne post febrem 14 mensi / cum coutumacia et magnitudine / symptomatum medicis / formidatam / intercepto motu dimidii fere cor / poris, natura jam fatiscente medicis / cadentibus, junctis cum Matre / Catharina Agnete precibus puncto / temporis perfectam sanitatem / consecuta, se iterum offert. — Philippus de Champaigne hanc / imaginem tanti miraculi et / laetitiae suae testem / apposuit. A° 1662. »

spatialement (1), dans une étendue qui est à la fois une exigence syntaxique et une exigence scripturale (2). Diverses unités linguistiques appartenant à des niveaux syntaxiques variés sont englobées hiérarchiquement. Ainsi le complément d'attribution (première partie), énoncé le premier, donne à tout le texte *son sens réel*, mais ce sont les deux verbes, placés à la fin de la deuxième et de la troisième parties, qui lui donnent sa complétude.

Autrement dit, les mots : « Au Christ », « Sœur Catherine Suzanne de Champaigne s'offre », « Philippe de Champaigne a présenté (a placé) en l'an 1662 », dessinent un *espace* de signification dont ils constituent l'encadrement grammatical (syntaxe) et typographique (inscription dans le tableau). Et, de plus, ils font sens. Mais quel sens? Il s'agit, en effet, de *performatifs*, énoncés de forme indicative se présentant comme des descriptions d'événements mais qui possèdent cette propriété singulière que leur énonciation accomplit l'événement qu'ils décrivent (3). C'est quand la sœur Catherine énonce les mots par lesquels elle s'offre au Christ, c'est quand Philippe de Champaigne a énoncé le mot de présentation ou de location de l'image, que l'acte d'offrir ou l'acte de présentation est accompli.

Or, tout le texte écrit est inscrit, syntaxiquement et typographiquement, dans un cadre constitué par un énoncé performatif. Il en fait donc partie : l'énoncé est converti dans son énonciation. Si les mots encadrés racontent un miracle et si le cadre syntaxique est la formule performative d'un vœu et d'une offrande religieux, la signification globale du texte est ambivalente : le miracle est à la fois la cause et l'effet du vœu et de l'offrande. Sans doute, le vœu et l'offrande sont-ils la conséquence des faits exposés avant leur formulation. Mais leur récit fait partie de la formule elle-même; intégrés à sa totalité spatiale, les faits cessent d'être les événements d'une histoire *passée* pour devenir les éléments d'une relation *présente* de la religieuse au Christ, du peintre à l'Église.

(1) Même si, comme on le sait de source sûre, Philippe de Champaigne n'a pas personnellement rédigé l'inscription.

(2) A ce titre, l'inscription relève du « genre littéraire » de l'épigraphe qui se développe de l'Antiquité au XVIIIe siècle. J. Sparrow, *op. cit.*, p. 101 et sq.

(3) J. L. Austin, *How to do Things with Words*, Oxford University Press, 1962. Trad. fr., Paris, Le Seuil, 1970. Voir également, pour un développement récent de la théorie, John, R. Searle, *Speech Acts*, Cambridge University Press, 1969.

En effet, ce qu'encadre la formule de vœu est le récit d'une histoire, soit une série d'événements racontés en langage dans leur succession temporelle et qui obéissent aux caractéristiques structurales du récit en général :

1) Position d'un destinataire : le Christ.
2) Position d'un sujet (le héros) : Sœur Catherine.
3) Énumération 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, d'un 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 ou plutôt signe de sa victoire : la santé recouvrée (1).

Cependant toutes ces fonctions, toutes ces classes d'acteurs ne sont pas exprimées par des phrases complètes, mais par des participes, des adjectifs, des subordonnées, hiérarchiquement intégrées à une proposition principale où s'énonce *maintenant* (2) la formule du vœu. Ni séparées d'elle ni complètement intégrées en elle, les éléments narratifs constituent, dans la formule, un deuxième niveau de discours auquel la formule est appliquée pour leur donner sens.

Il faut ajouter que la deuxième phrase du texte (sa troisième partie) est une signature, mais c'est une signature qui est, en quelque façon, en dehors de la peinture, puisque la phrase désigne cette dernière par un démonstratif qui « pointe comme au doigt » un objet extérieur au sujet de l'énonciation (structure générale de la deixis). Elle juxtapose le texte à la peinture. Elle ne l'y intègre pas comme une de ses parties. Mais en même temps, dans l'espace de représentation, il n'y a pas de rupture entre la peinture et le texte. Elle établit une relation entre l'histoire racontée, entre le contenu du texte (un si grand miracle, l'image), et l'auteur, aux trois niveaux du contenu, de l'organisation de l'espace et de l'acte créateur (3).

(1) Nous adoptons ici le modèle de V. Propp, *Morphology of the Folktale*. Introduction by Alan Dundes, Austin-London, University of Texas Press, 1968, revu par A. J. Greimas, *Sémantique structurale* Paris, Larousse, 1966.

(2) On notera, en effet, l'importance du présent à valeur déictique, *sui*-référentielle. Cf. E. Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 237-250.

(3) *Apponere* signifiant à la fois « placer auprès de », « juxtaposer », mais aussi « présenter », « offrir ».

La fonction de la signature est ici transgressée : elle n'est pas un signe de propriété, mais une façon d'exprimer un sentiment, de désigner une opération constitutive du tableau et d'indiquer une offrande. Dès lors, le destinataire du tableau peut être le Christ comme ce dernier l'est déjà de la fille de Champaigne. Cette interprétation a pour elle la symétrie graphique entre la dernière phrase et les deux premières lignes de la première, séparées du reste du texte par le même alinéa.

Présentation — neutralisation du support.

Abordons maintenant l'étude des effets d'interférence du texte et de l'image dans le tableau. Je n'évoquerai qu'en passant l'analyse de la disposition typographique du texte pour indiquer qu'elle obéit à deux types de contraintes, internes et externes, qui créent, chacune, un effet de sens. Ainsi, au titre des contraintes internes, le fait que les noms du Christ et celui de Champaigne avec leurs attributs, qualifications et fonctions, soient séparés par un alinéa du reste du texte, établit entre les deux noms une relation de position qui est signifiante; ou encore le fait que le mot « Puncto » soit le seul mot abrégé sans nécessité typographique, mais n'est-ce pas le mot désignant l'*instant même* du miracle? Les limitations imposées par le bord de la toile ou par la figure de la religieuse agenouillée sont des contraintes externes; mais ce sont elles qui vont donner à l'inscription sa forme générale semi-régulière qui l'apparente aux blasons des portraits aristocratiques, constituant, derrière ou à côté de l'effigie de l'individu, une sorte d'idéogramme de l'histoire et de la puissance familiales.

J'irai à l'essentiel en notant que l'inscription n'est écrite ni sur une surface séparée appartenant au tableau, mais distincte de l'icône, comme dans la *Vanité* du même Champaigne, ni sur une surface représentée dans le tableau comme un de ses éléments, ainsi dans le portrait de Saint-Cyran où l'inscription est écrite sur le parapet derrière lequel pose le modèle. Dans le cas de l'*Ex Voto, le texte est écrit sur la surface même du tableau, sur l'écran représentatif et, du même coup, il le rend visible*. On sait que le postulat contradictoire de la représentation naturaliste ou illusionniste, de la Renaissance à l'Impressionnisme, consiste à faire de l'écran représentatif, une fenêtre transparente à travers

laquelle le spectateur contemple la scène représentée sur le tableau comme s'il voyait la scène réelle, là-bas, dans le monde. Mais, d'autre part, cet écran est aussi un miroir sur lequel les objets de la scène sont dessinés et peints. L'idéologie représentative en peinture s'articule donc en deux propositions contradictoires : 1) le tableau comme support n'existe pas : une fenêtre s'ouvre sur le monde réel. 2) Pour pouvoir représenter le monde, le tableau comme support existe : le monde réel est dédoublé sur le support. D'où la position et l'annulation simultanées de la « toile » matérielle dans l'assomption technique et idéologique de sa transparence : à la fois invisible et condition nécessaire de la visibilité, la diaphanéité définit (théoriquement) l'écran plastique de la représentation (1).

En ce qui concerne l'écriture, l'analyse est semblable, mais avec des résultats contraires : 1) l'écriture est un système de caractères qui représentent des sons de façon arbitraire, selon une convention sociale,i nstitutionnelle, déterminée. (Ils ne représentent donc pas au sens où une image représente : ils tiennent lieu des sons.) 2) L'écriture appartient au monde des choses visibles. Nous regardons une page écrite, même si les lettres que nous voyons ne sont pas vues pour elles-mêmes, mais traversées vers le sens dont elles sont porteuses par leurs combinaisons. Ainsi, les caractères écrits ont un statut ambigu : ils relèvent des choses visibles, mais ne sont pas réellement vus comme tels : ils sont constamment oubliés dans le processus même de la lecture. 3) Pour être écrites, les lettres ont besoin d'un support sur lequel elles sont inscrites. Ce support a une valeur également ambiguë : c'est un espace réel, vu, sans autre qualité que de porter des caractères. Il est perçu comme un espace opaque et neutre sur lequel les lettres se détachent.

Les lettres sont visibles et non vues sur une surface réelle, vue et opaque. Les objets représentés sont visibles et vus sur une surface réelle, invisible et transparente. S'il en est ainsi, l'introduction, *sur la même surface*, de lettres écrites et d'objets représentés provoque une subversion réciproque de l'écriture et de la représentation :

1) L'écran représentatif est rendu visible et il est vu comme tel.

(1) Pour des analyses voisines de la mienne, mais touchant les œuvres de peinture différentes, on consultera J. F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 185-208; H. Damisch, *Théorie du nuage*, Paris, le Seuil, 1972, pp. 141-171.

2) A l'inverse, la surface scripturale devient invisible et transparente; elle n'est pas vue comme telle. Nous continuons à lire les lettres, le texte, mais il flotte entre deux mondes, celui de la représentation et celui de la réalité. Écrit sur une limite, le texte désigne cette limite — la limite constitutive de la représentation (1). De même, nous continuons à voir les objets représentés, mais maintenant nous les voyons plus comme des désignations que comme des objets représentés : ils réfèrent d'abord à des personnes réelles; ils ne sont pas simplement les doubles ou les images de ces personnes.

Le procès de substitution, qui est le procès même de la signification, est inversé : au lieu de substituer, dans l'image, les représentations aux objets réels (processus de l'illusion iconique représentative), nous substituons les objets réels aux représentations (processus de la véridicité linguistique). Les figures du tableau deviennent des espèces de lettres, visibles et nons vues, non perçues comme figures. Elles sont devenues des signes et ont cessé d'être des représentations ou des images. On peut en donner un autre exemple dans la peinture de Champaigne : la *Sainte Face* où la tête du Christ est un véritable signe, un idéogramme qui met en question le traitement réaliste et illusionniste du voile sur lequel il s'inscrit. En effet, la tête du Christ devrait être déformée par les plis du voile, ce qui n'est pas le cas : il y a bien ici une subversion de l'idéologie du support, mais dans ce cas, le support est un support représenté sur l'autre support qu'est le tableau (2). A ce titre, l'*Ex Voto* constitue une avancée extrême dans la déconstruction du tableau représentatif comme tel.

Si nous entrons maintenant dans une analyse de contenu, nous remarquerons que le texte, et en particulier l'histoire qu'il raconte, résout le problème de la religieuse couchée avec les mains jointes : elle est paralysée et prie avec la Mère Agnès : « s'étant jointe en prière avec la Mère Agnès... » Elles sont réunies dans l'espace représenté alors qu'elles ne l'étaient pas, en fait, dans la cellule du couvent, d'après les

(1) Il s'agit là d'un des aspects du problème de la limite dans le procès représentatif, aspect mis en évidence, en l'espèce, par sa transgression. Sur d'autres aspects du même problème, cf. L. Marin, « The frame of the painting or the semiotic functions of boundaries in the representative process », *First Congress of the international Association for semiotic Studies*, Milano, june 1974.

(2) Pour un exemple contraire, voir J. F. Lyotard, *op. cit.*, pp. 247-248.

relations de l'événement. Mais le récit est, en un sens, plus « étendu » que l'image. (La fièvre de 14 mois, l'abandon des médecins, etc...) Dans celle-ci les acteurs d'opposition sont réduits à l'actant opposant manifesté par l'attitude étendue. L'actant adjuvant est représenté par la conjonction (représentée dans l'espace) de la Mère Agnès et de la Sœur Suzanne. L'opposition entre les deux actants dans la structure du récit est celle-là même des lignes de force de la composition linéaire du tableau, de son « écriture » : le triangle rectangle 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). En ce qui concerne la distribution de la lumière et la contradiction que nous avons relevée entre la lumière compositionnelle et la lumière supplémentaire, le correspondant textuel est l'opposition et l'intrication simultanées du mode assertif, constatif, du récit et du mode performatif, illocutionnaire, de la formule du vœu. Mais cette correspondance est inversée : l'acte de langage performatif *encadre* le texte narratif, syntaxiquement et graphiquement; le rayon de lumière *rompt* l'unité compositionnelle de l'image puisqu'il tombe d'en haut, au milieu et de l'extérieur.

Ce tableau a parfois été nommé « les deux religieuses de Port-Royal », ou « Mère Agnès Arnauld et Sœur Suzanne de Champaigne » (1) : en me référant au problème du titre du tableau, je voudrais introduire allusivement la question du rapport entre le nom propre et le portrait. On pourrait dire que l'équivalent iconique du nom propre, exemple de circularité du code de la langue (2), est le portrait « individualisé ». Dans le texte, nous avons quatre noms propres liés de façon très curieuse, pour trois d'entre eux, par des échos phoniques : Mère *Catherine* Agnès — Sœur *Catherine* de Suzanne de *Champaigne* — Philippe de *Champaigne*. La filiation religieuse et la filiation biologique se croisent dans le nom de la miraculée : isolé, le nom du Christ reste indépendant. Or, deux noms, seulement, sont transposés en portraits, la Mère et la Sœur. Deux figures sont manquantes,

(1) Voir aussi l'utilisation de l'*Ex-Voto* que fait Henri Brémond pour présenter la Mère Agnès dans son *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Paris, Bloud et Gay, 1923, t. IV, pp. 177-180.

(2) « Les noms propres sont les noms qui conviennent aux idées singulières, comme le nom de Socrate qui convient à un certain philosophe appelé Socrate », *Grammaire...*, p. 28. Cf. également, R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

le Christ et Philippe de Champaigne : le Christ qui est *métaphoriquement* le sujet du tableau, son contenu en tant que « médecin », source et acteur du miracle, est présent et invisible dans son *signe*, la croix pendue sur le mur de droite et Champaigne qui est *métonymiquement* le tableau puisqu'il en est l'auteur y est présent par l'image qu'il a produite et par le nom qui la signe et la désigne (1).

Transformations : de la représentation au signe.

Nous avons lu parallèlement l'image et le texte et nous avons noté les correspondances entre les éléments de l'un et de l'autre, aux différents niveaux de leur organisation. Une dernière étape reste à parcourir, peut-être la plus importante, celle des relations entre le texte et l'image. J'en choisis deux : 1) la religieuse étendue — la miraculée — regarde dans une direction précise. Si on prolonge son regard par une ligne idéale, on rencontre les premiers mots du texte « Christo Uni Medico » (2). Elle est représentée

(1) Il serait également intéressant d'approfondir la fonction du portrait dans cet *Ex-Voto* par rapport à la tradition archaïque ou populaire de l'ex-voto. Dans celle-ci il est fréquent qu'un « double » (ou une « image » qui a la fonction d'un double) d'une partie du corps de celui qui fait le vœu soit offert et devienne un élément constitutif de l'offrande votive. (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 pour l'immense documentation réunie, le livre de Lenz Kriss-Rettenbeck, *Ex-Voto, Zeichen Bild und Abbild im Christlichen Votivbrauchtum*, Zürich und Freiburg im Breisgau, Atlantis Verlag, 1972. Dans le tableau que nous étudions, c'est le portrait, une représentation individualisée (et un nom propre), qui a cette fonction : Métonymie magique « réelle » dans un cas, métaphore « représentative » dans l'autre; déplacement significatif de l'archaïque au moderne, du populaire au savant. Mais la fonction reste semblable (cf. *Les mémoires de Lancelot touchant la vie de Monsieur de Saint Cyran* à propos des reliques du saint abbé et notre analyse dans *Études sémiologiques*, pp. 185-188). Cette permanence fonctionnelle devrait permettre de préciser, d'une façon plus générale, le rôle et la justification du portrait à Port Royal.

(2) Sur ce type d'analyse, on consultera le beau livre de Jean Paris, *L'espace et le regard*, Paris, le Seuil, 1965, et également plus récemment *Miroirs, Sommeil, soleil, espaces*, Paris, Galilée, pp. 21-26.

lisant un 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). En cela, elle s'oppose à la Mère Agnès qui tourne le dos au texte. La fille de Champaigne reçoit du Nom titrant le texte, un remède. D'où la transformation de l'opposition structurale établie antérieurement : l'adjuvant (Mère Agnès) est devenu partiellement un opposant dans l'ensemble de la représentation et du texte : elle est un écran entre le texte et la paralysée; et l'opposant est devenu un sujet recevant une marque qualifiante. Une opération d'échange s'effectue entre texte et image : dans le texte, la sœur s'offre au Christ, dans l'image, elle reçoit du Christ la santé.

2) La deuxième relation est une autre relation d'échange producteur, une opération de transformation dont on peut mettre en évidence l'opérateur d'échange de significations (1). 1) A gauche, nous lisons un texte parfaitement déployé et lisible avec ses mots et ses phrases présentés comme sur une page (qui est le tableau). 2) A l'extrême droite, nous voyons, sur la chaise, un livre fermé, un volume perçu et reconnu comme livre, visible mais non lisible : élément iconique du tableau, il est l'image d'une lecture potentielle; une image, signe d'une lecture possible, comme le texte lisible et lu est le signe de l'image explicite qui en est la représentation. 3) Au milieu de l'icône proprement dite, nous voyons, dans le giron de la religieuse étendue, un objet ouvert près de ses mains jointes. C'est un petit reliquaire portatif qui peut être ouvert ou fermé. Il contient quelques reliques mais est également une image de piété. Autrement dit, nous voyons, sur ses genoux, une image qui est comme un livre, non pas fermé comme à droite, mais ouvert comme à gauche; une image qui n'est pas visible tout comme le livre n'était pas lisible, mais qui est reconnaissable comme un reliquaire, c'est-à-dire comme une espèce de signe semi-conventionnel (entre texte et image), qui est déjà un texte religieux, mais qui est aussi une image, recouvrant et mon-

(1) Sur cette opération essentielle caractéristique du procès *économique* de la représentation, on pourra lire J.-L. Schefer, *Scénographie d'un tableau*, Paris, Le Seuil, 1969, à propos de *L'Amour sacré, l'Amour profane* du Titien et des *Joueurs d'échecs* de Paris Bordone, et notre étude du tableau de Poussin, *Les Israélites ramassant la manne dans le désert*, dans les *Actes du Congrès international des Études françaises*, Paris, 1971.

trant à la fois un signe, la relique. *Et n'est-ce pas la transformation de la peinture en relique, c'est-à-dire en signe, qui est opéré par le texte, en particulier par sa dernière phrase?* D'où le titre qu'on donne habituellement au tableau, *Ex Voto*.

Ainsi, le petit objet, au milieu de l'icône comme partie de la représentation, désigne par sa relation au livre et au texte, la production de la représentation totale (texte et image). Élément de la totalité, il signifie la génération de cette totalité, la transformation d'un texte en image et d'une image en texte (1). De ce point de vue, il serait intéressant de comparer ce tableau à un autre ex-voto de Champaigne, très antérieur, *Louis XIII vouant la France au Christ*, où il est parfaitement possible de repérer le même processus d'échange et de chiasme, mais cette fois entre deux systèmes représentatifs (2) : là encore, l'*Ex Voto* constitue une opération extrême puisque avec lui, est réalisé le changement du tableau en signe.

Nous pourrions revenir au problème historique que nous posions au début et montrer, à partir de cet exemple de juxtaposition et d'interférence de deux systèmes sémiotiques, comment cet « overlapping » sémiotique se trouve investi à Port-Royal, au tournant du XVIIe siècle français, par une théologie de la Nature et de la Grâce, par une philosophie de l'homme, par une conception du discours de Dieu et de l'homme, de Dieu à l'homme et de l'homme à Dieu parfaitement spécifiques, bref, par une configuration idéologique, historique et sociale déterminée : comment la caractériser au plan qui a été le nôtre? Nous découvrons dans l'« épistémé » classique, pour parler comme M. Foucault, dont la *Grammaire* et la *Logique de Port-Royal* furent les expressions exemplaires, un contre-dessein où se manifestent moins un archaïsme renaissant que des dimensions du langage, du discours, de la figure qui ne cesseront jamais de se manifester : l'idée que, bien que systématiques, les ensembles signifiants, linguistiques ou figuratifs, ne sont pas clos sur eux-mêmes, mais ouverts, espacés à l'intérieur d'eux-mêmes ou par leur action réciproque. Dans la continuité de l'image, dans l'organisation réglée des signes du langage, un espace apparaît qui n'est ni de l'ordre de l'image ni du texte : un espace neutre que j'ai appelé ailleurs « utopie » et qui atteste une réalité « autre » (1). Nos jansénistes lisent cet espace comme celui de la manifestation de l'autre qui est le Tout-Autre, Dieu absent-présent. Nous pouvons y lire aujourd'hui, la double et réciproque subversion de la représentation et du discours par où se manifeste, dans le tableau, le désir que nos théologiens nommaient la Grâce (2).

(1) On trouvera des indications sur ce procès métaphoro-métonymique dans G. Rosolato, *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 170-171. Mais il serait sans doute plus productif de l'analyser comme un processus génératif dant la « mise en réseau » spécifie les étapes transformatrices dans l'économie signifiante de la représentation (*cf.* J. Paris, *op. cit.* pp. 26-28).

(2) Ce tableau de Musée de Caen fera l'objet d'une étude comparative publiée ultérieurement.

(1) *Cf.* mon ouvrage *Utopiques, jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973.

(2) Cette étude reste inachevée, malgré sa longueur. Il faudrait étudier ensuite deux des éléments fondamentaux de ce que j'appellerai, faute d'un meilleur terme, le contexte du tableau, à savoir la prière et le miracle à Port-Royal. Mais cette étude ne peut être significative qu'à la condition d'interroger les textes spirituels et théologiques de Port-Royal par la problématique que l'analyse du tableau de Champaigne a permis de mettre en évidence. Est-ce que les problèmes soulevés par la pratique de dévotion à Port-Royal sont de même forme que les questions posées par l'*Ex-Voto?* Représentent-ils, à leur niveau, reproduisent-ils dans leur champ, les effets signifiants provoqués par l' « overlapping » de deux systèmes expressifs et sémantiques? Les textes sur la prière et le miracle permettent-ils d'envisager un double processus génératif de neutralisation et de présentation dont l'*Ex-Voto* est, à son ordre, la mise en œuvre? Nous espérons présenter ultérieurement les résultats de cette recherche. Indiquons ici seulement qu'un des textes clés sous paraît être les *Mémoires touchant la vie de Monsieur de Saint-Cyran* écrits par Cl. Lancelot, Cologne, 1738, et en particulier les chapitres III et IV de la troisième partie « qui explique quel était l'Esprit de M. de Saint-Cyran ».