

LE CADRE DE LA REPRÉSENTATION ET QUELQUES-UNES DE SES FIGURES

LOUIS MARIN

Il n'est sans doute pas inutile, au plan de la théorie de l'art comme à celui de l'art de décrire, de rappeler, avant d'entrer dans le vif du sujet, quelques éléments de la réflexion philosophique où se construit la problématique de la représentation de peinture et se posent les problèmes de son cadre : ne conviendrait-il pas, dans un avant-propos, sans tomber dans une mise en abîme stérile, de dresser le cadre philosophique du cadre de la représentation picturale ?

On trouve, dans le *Dictionnaire* de Furetière à la fin du XVII^e siècle, à l'entrée du verbe « représenter », une fructueuse tension qui en traverse le sens : « représenter » signifie d'abord substituer quelque chose de présent à quelque chose d'absent (ce qui est, pour le dire en passant, la structure la plus générale d'un signe). Cette substitution est, on le sait, réglée par une économie mimétique, la similarité postulée du présent et de l'absent autorisant cette substitution¹. Mais, par ailleurs, représenter signifie montrer, exhiber quelque chose de présent. C'est alors l'acte même de présenter qui construit l'identité de ce qui est représenté, qui l'identifie comme tel². D'un côté donc, une opération mimétique entre présence et absence permet le fonctionnement et autorise la fonction du présent à la place de l'absent. De l'autre, c'est une opération spectaculaire, une autoprésentation qui constitue une identité et une propriété en lui donnant une valeur légitime³.

En d'autres termes, représenter signifie se présenter représentant quelque chose. Toute représentation, tout signe représentationnel, tout procès de signification comprend ainsi deux dimensions que j'ai coutume de nommer, la première, réflexive : se présenter, et la seconde, transitive : représenter quelque chose ; deux dimensions qui ne sont guère éloignées de ce que la sémantique et la pragmatique contemporaines ont conceptualisé comme l'opacité et la transparence du signe représentationnel⁴.

C'est en explorant ces deux dimensions, entre réflexivité à effet de sujet et transitivité à effet d'objet, dans une des plus remarquables élaborations de la théorie du signe-représentation qui a été, au XVII^e siècle, *La Logique de Port-Royal*⁵ qu'à propos des deux exemples-paradigmes du signe que sont, pour les logiciens de ce temps, la carte et le portrait⁶, j'ai rencontré le cadre, les opérateurs et les processus de cadrage et d'encadrement, et leurs figures, parmi ces dispositifs que toute représentation comporte pour se présenter dans sa fonction, son fonctionnement, voire sa fonctionnalité de représentation. Ces dispositifs passent d'autant plus inaperçus, sont d'autant plus inavoués par les discours de description des œuvres de peinture qu'insiste, avec plus de puissance, la dimension transitive, que se manifeste, avec plus de séduction, la transparence « mimétique », que la prégnance de

NICOLAS POUSSIN
AUTO PORTRAIT, 1650
HUILE SUR TOILE, 98x74
PARIS, LOUVRE
PHOTO RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX



l'image, les jeux et les plaisirs de la substitution occupent avec plus de pouvoir l'attention du regard et captivent son désir⁷.

Ces dispositifs de présentation vont apparemment de soi ; comme le disait Yves Michaud dans un texte déjà ancien⁸, cette peinture de cadre, de décor, on ne la voit pas, on n'en parle pas. Faisons donc « revenir » de leur oubli ou de leur méconnaissance au premier plan de l'attention théorique et du regard descripteur, trois de ces dispositifs de présentation de la représentation de peinture, le fond, le plan, le cadre, trois dispositifs qui, à bien les entendre, constituent le cadrage général de la représentation, sa clôture, comme on le disait il y a une décennie.

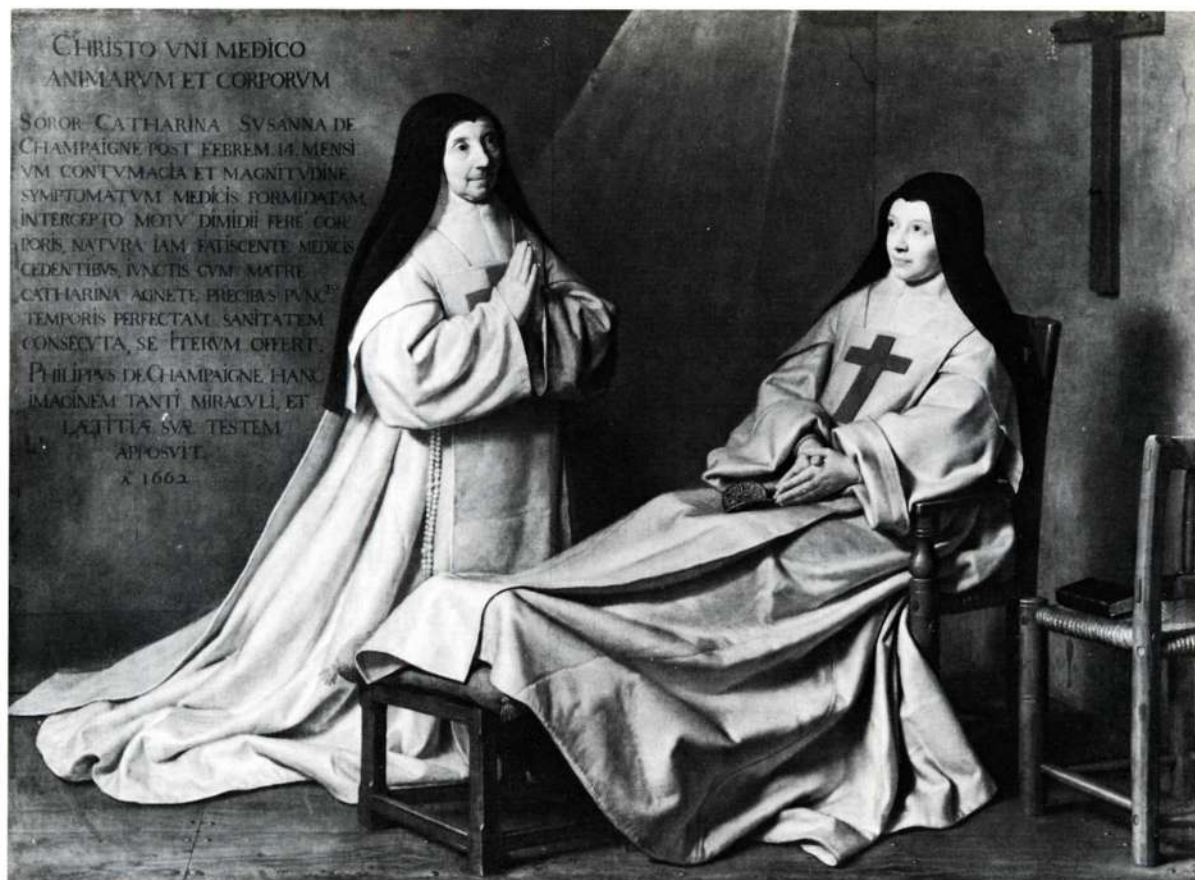
PHILIPPE DE CHAMPAIGNE
VANITÉ
HUILE SUR BOIS, 28x37
LE MANS, MUSÉE DES BEAUX-ARTS
PHOTO MUSÉES DU MANS

Le fond, support matériel et surface d'inscription et de figuration, le fond, par lequel toute figure advient au regard, se présente dans ses relations avec les autres figures et dans son éventuelle référence⁹. C'est ce fond que dénie la profondeur réalisée illusoirement par l'appareil prospectif qui la creuse, jusqu'aux lointains¹⁰, voire jusqu'à l'infini, un infini représenté en peinture par le travail atmosphérique de l'horizon¹¹, limite en instance d'illimitation¹². Ainsi dans le *Débarquement de Cléopâtre à Tarse*, de Claude, ou dans le *Pont de pierre* de Rembrandt. Pour cheminer un moment encore sur cette limite par laquelle une surface « cadre » la représentation en son fond, inversement, on assistera à une mise en avant du fond par neutralisation relative de la profondeur et par négation de toute figure ou représenté des lointains ; la toile de fond fait surface comme mur, paroi, comme surface noire ou grise. Le fond apparaît comme surface, et c'est alors que le tableau se présente comme tableau ; il se présente, moins représentant quelque chose que comme représentation. Ainsi le fond noir de la *Vanité* attribuée à Champaigne, dont le discours qui la décrit ne peut rien dire sinon qu'il ne représente rien, au moment même où le regard découvre que c'est ce rien qui donne aux figures de la *Vanité* leur prégnance¹³. Ou encore le fameux *Ex-Voto* de 1662 du même Champaigne dans lequel, sans nulle solution de continuité entre le coin de la cellule, qui creuse l'espace représenté où la fille du peintre est miraculée, et le support d'une inscription qui fait de la représentation un ex-voto, le fond perd sa profondeur feinte « d'image » pour devenir la surface écrite d'une prière¹⁴.

Le plan de représentation, deuxième élément de cadrage de la représentation qui se déploie « all over », de bord à bord, de gauche à droite, du haut en bas, sur toute l'œuvre, d'autant plus oublié qu'il est parfaitement transparent, quatrième paroi « frontale » du cube scénographique, celle qu'évoque Michael Fried à propos de Diderot qui demandait qu'on



la supposât close sur la scène pour que les figures du récit s'y comportassent comme si elles n'étaient pas regardées, en représentation et dans la représentation, présentes totalement à leurs actes¹⁵ ; ainsi dans ces Greuze où nul regard extérieur ne vient en franchissant cette frontière invisible distraire les figures de leurs fonctions. A moins que, inversement, ce plan-cadre n'apparaisse obliquement à l'œil par l'excès qu'y dépose la goutte d'eau d'un trompe-l'œil ou la mouche dans une nature morte¹⁶, excès que fait pointer ainsi le concombre quelque peu obscène dans *L'Annonciation*



PHILIPPE DE CHAMPAIGNE
EX-VOTO, 1662
HUILE SUR TOILE, 165x229
PARIS, LOUVRE
PHOTO RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX

de Crivelli¹⁷. Et vous apercevez comment, par comparaison, dans l'*Ex-Voto* de Champagne, la surface écrite se joue, indécidable entre le fond-surface et le plan-représentation.

Le cadre enfin, le cadre comme bords et rebords, frontière et limite¹⁸. C'est ce cadre qui sera, parmi les divers dispositifs de cadrage de la représentation qui la présente, l'objet essentiel de ma réflexion. Cadre, *cornice*, *frame* ; il semble que les trois langues coopèrent, en échangeant, mêmes mots et significations, pour dessiner la problématique du cadre, du cadrage et de l'encadrement : le cadre comme « cadre » signifie la bordure de bois ou d'autre matière dans laquelle on place un tableau. A Mme de Sévigné écrivant : « Je ne vous conseille pas de mettre un cadre à cette peinture », Rousseau répond, par dictionnaire interposé : « Aux plus grossiers des dessins, je mets des cadres bien brillants. »¹⁹ Bien que cadre étymologiquement signifie carré, on dit pourtant un cadre rond ou ovale. Le français insiste ainsi sur la notion de bord : le cadre garnit la limite extrême de la surface géométriquement découpée de la toile.

Avec *cornice*, l'italien, en revanche, adopte un terme d'architecture : cette avance qui règne autour d'un bâtiment pour en préserver le pied de la pluie ; moulure en saillie qui couronne toutes sortes d'ouvrages et notamment la frise d'entablement dans les ordres : les valeurs d'ornement et de protection, les notions de prégnance et d'avancée se jouent dans le terme²⁰.

Le cadre comme *frame* serait plutôt un élément structurel de construction du tableau entendu moins comme représentation ou image que comme toile. *Frame*, le cadre est un châssis qui tend la toile pour la rendre apte à recevoir les pigments. Plutôt qu'un bord ou une bordure, plutôt qu'un ornement d'extrémité, il est la substructure du support et de la surface de représentation²¹.

Remarquable polysémie de l'artefact du cadre entre supplément et complément, ornement gratuit et dispositif nécessaire : Poussin

n'écrivait-il pas à Chantelou en lui envoyant *La Manne* :

Quand vous aurez reçu votre tableau, je vous supplie de l'*ornier* d'un peu de corniche car *il en a besoin* afin que, en le considérant en toutes ses parties, les rayons de l'œil soient retenus et non point épars au-dehors en recevant les espèces des autres objets voisins qui venant pêle-mêle avec les choses dépeintes confondent le jour²².

En un mot *parergon* nécessaire, supplément constitutif, le cadre autonomise l'œuvre dans l'espace visible²³ ; il met la représentation en état de présence exclusive ; il donne la juste définition des conditions de la réception visuelle et de la contemplation de la représentation comme telle. A analyser de près les conseils de Poussin à Chantelou — mais on en retrouverait d'identiques dans les traités sur la peinture²⁴ — le cadre transforme le jeu varié de la diversité sensible, matériau des synthèses perceptives de reconnaissance des choses qui les articulent par différences, en une opposition où la représentation s'identifie comme telle par exclusion du champ du regard de tout autre objet²⁵. Par le cadre, le tableau n'est pas simplement donné à voir parmi d'autres choses : il devient objet de contemplation. Les choses qui animaient simplement l'espace du monde de leurs différences, les arbres et le ciel, le palais et les nuages, le lac, ses bateaux deviennent, dans leur représentation sur la toile de Claude ou de Poussin, paysage à contempler²⁶, idéal, pastoral, héroïque, exclusif des espèces des objets voisins, comme dit Poussin, par les vertus de ses marges et de ses bords qu'assume son cadre. Le monde est ici tout entier contenu, hors de quoi il n'y a rien à contempler. Opération d'autonomie de la construction représentative, changement de l'aspect, simple appréhension perceptive des choses en prospect, office de raison, comme l'écrivit encore Poussin²⁷, modification, modalisation du regard : là, on voyait, on regardait le monde, la nature ; ici, on contemple l'œuvre d'art et elle seulement. Inutile d'ajouter que cette opération du cadre et du cadrage sera elle-même investie par les pouvoirs, modalisée



par les institutions, remarquée par les instances de détermination économique, sociale et idéologique²⁸. La représentation, dans sa dimension réflexive, se présente à quelqu'un. La présentation représentative est prise dans la structure dialogique d'un destinataire et d'un destinataire, quels qu'ils soient, auxquels le cadre fournira un des lieux privilégiés du « faire savoir », du « faire croire », du « faire sentir », des instructions et des injonctions que le pouvoir de représentation, et en représentation, adresse au spectateur-lecteur²⁹.

C'est ainsi que nous entrons dans le monde des figures du cadre et de l'encadrement. Les figures d'ostentation d'abord, les figures de l'ornement de bord, fleurs et fruits, tissant, de leurs symétries et de leur répétition calculée, les bordures³⁰ : dans son opération pure, le cadre montre ; c'est un déictique, un « démonstratif » iconique : « ceci ». Les figures de garniture de bord « insistent » l'indication, l'amplifient : la *deixis* devient *epideixis*, la monstration, dé-monstration, le récit d'histoire représenté discours d'éloge³¹ tout en l'articu-

TAPISSERIE L'HISTOIRE DU ROY :
L'ENTRÉE À DUNKERQUE
CHÂTEAU DE VERSAILLES
PHOTO REUNION DES MUSÉES NATIONAUX



lant plus subtilement qu'on pourrait le croire dans l'espace de présentation, dans l'espace du spectateur. Ainsi dans la tapisserie de *l'Histoire du Roy* dont le carton fut dessiné par Le Brun³², le cadre est non seulement un puissant dispositif ostentatoire d'autoprésentation de la scène historique représentée, mais encore il est construit comme un dispositif de capture de la lumière naturelle, celle qui éclaire le lieu d'exposition de la tapisserie, puisque les bords internes droit et inférieur du cadre sont éclairés, alors que les deux autres côtés sont

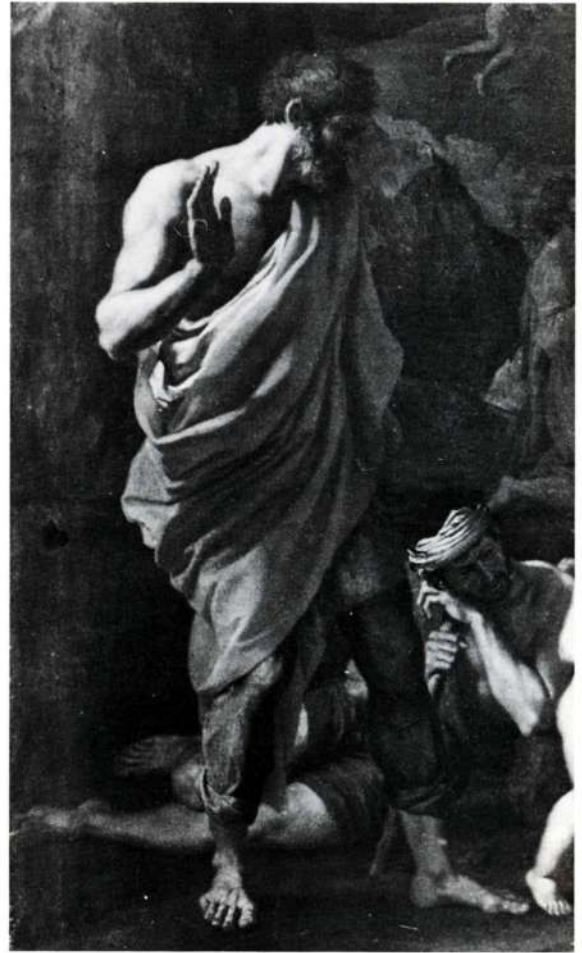
dans l'ombre. Dès lors, la lumière interne « artificielle » qui éclaire la scène entre en cohérence avec la lumière externe « naturelle » : c'est la même. Par là même, l'espace du spectateur est neutralisé ou plutôt il est converti en espace de représentation³³. La tapisserie ne faisait-elle point partie du mobilier de Versailles ? Le décor ornemental du cadre par ses figures devient ainsi une « métareprésentation », puissant instrument d'appropriation et de propriété de la représentation même, dans son sujet — ce qui est représenté

sur la scène de l'histoire — et à son sujet — le sujet acteur de cette histoire : en l'occurrence, le roi³⁴.

C'est ainsi également que le cadre (j'entends par là les procès et les procédures d'encadrement, la dynamique et le pouvoir de cadrage) délèguera quelques-unes de ses fonctions à une figure particulière qui, tout en participant à l'action, à l'histoire « racontée, représentée », énoncera par ses gestes, sa posture, son regard, moins ce qui est à voir, ce que le spectateur *doit* voir que *la manière de le voir* : ce sont là les figures pathétiques d'encadrement. A vrai dire, Le Brun ou Poussin ne font ici qu'exploiter un précepte d'Alberti à propos de la représentation de la « storia », à savoir d'en placer une des figures en position de commentateur, d'*admonitor* et d'*advocator* de l'œuvre³⁵ :

Dans une « storia », j'aime voir quelqu'un qui nous avertisse et nous indique ce qui y arrive, qui de la main nous fasse signe de voir ou nous menace avec des yeux étincelants et un visage de colère au point que personne n'ose approcher, ou encore montre quelque danger ou quelque merveille ou nous invite à pleurer ou à rire avec les autres figures³⁶.

Pour continuer à travailler avec ce corpus royal et classique, il est remarquable que cette ou ces figures d'encadrement sont le plus souvent des figures de bord de scène, la première à gauche ou à droite, non pas déléguée du spectateur (et/ou du peintre), mais déléguée du cadre pour signifier au spectateur la modalité pathique (pathétique) du regard qu'il *doit* porter sur la *storia*³⁷. Ainsi le paysan contemplant, à l'extrême bord droit de la scène, l'épiphanie royale de *l'Entrée à Dunkerque*, une tête qui est la reprise, avec quelques variations, d'un profil d'expression du même Le Brun, celui de l'étonnement au sens du XVII^e siècle³⁸. Ou encore, déjà signalée dans une conférence à l'Académie, la figure à l'extrême bord gauche dans *La Manne*, figure de l'admiration révérencielle devant la scène de la Charité romaine qui se déroule sous ses yeux³⁹. On comprendra donc qu'en l'occurrence le discours de description doive, dans son déploiement le plus exact



sur l'œuvre, en quelque manière se détourner d'elle et de sa lecture interne, moins pour une interprétation externe, mais pour repérer, et surtout formuler par des constructions conceptuelles adéquates, les procès signifiants des frontières et des limites par lesquels la représentation de peinture définit les modalités spécifiques de sa présentation⁴⁰.

J'ai indiqué en commençant que les logiciens de Port-Royal trouvaient dans la carte et le portrait les exemples paradigmatiques du signe représentationnel. C'est donc d'abord sur des cartes et des portraits que je voudrais poursui-



vre avec vous ces opérations de cadrage et d'encadrement, ce travail sur les marges et sur les bords. Et, tout d'abord, le modèle de la carte de géographie : soit, par exemple, ce fragment d'un plan de Paris dû à Gomboust en 1652⁴¹. Exemplification à première vue à la fois exacte et rigoureuse de la dimension transitive du signe, la représentation rend à nouveau présente une chose qui ne l'est pas ou ne l'est plus ; la carte de Paris met sous les yeux, par hypotypose iconique⁴², un Paris que nul ne verra jamais, même pas Gomboust à l'époque même où il leva ce premier plan « scientifi-

que » de la capitale⁴³ : la carte de Paris, 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 supérieure droite, un autre avec la légende « Le Palais du Louvre ». Deux images, deux tableaux d'une configuration de bord qui proposent à l'utilisateur de la carte, comme représentation mimétique de Paris, un parcours privilégié de son approche extérieure par le nord jusqu'à son centre où la ville se concentre : le lieu de son roi. Par le double tableau de bord, la ville dans sa carte, la carte de la ville, ville et carte dans une coextensivité exacte et idéalement parfaite, se présentent l'une comme le représenté, l'autre comme le représentant ; elles se présentent donc, mais selon un parcours particulier et selon une modalité singulière où s'affirme, dans une représentation construite selon l'ordre de la raison géométrique universelle dans la vérité de son idéalité rigoureuse et l'exactitude de sa référence empirique, le pouvoir politique du monarque⁴⁴. A regarder de plus près encore la carte, voici, dans la partie inférieure gauche et droite, une deuxième configuration de cadre avec de petites figurines humaines qui, d'une colline « fictive » du côté de Charenton, contemplant Paris, en regardant en fait comme nous le faisons, sa carte, sa représentation... En haut et en bas, deux procès de cadre, deux effets modalisés de l'opacité réflexive : les petites figures sont les représentants, sur ce bord inférieur, comme les deux « tableaux » l'étaient sur le bord supérieur, du « se présenter représentant Paris » de la carte, par lesquels le sujet de représentation comme effet du dispositif de représentation entre dans la carte, sous la loi du pouvoir, sous la loi de la représentation du prince⁴⁵.

Un contre-exemple de ces figures de cadre, de bords et de marges dans la carte géographique, se propose avec deux images d'encadrement d'un livre qui fut en son temps, au début



du XVI^e siècle, un best-seller européen : deux frontispices, images d'entrée dans la lecture du livre, gravées la première par un anonyme, la seconde par les frères Holbein pour la première et la deuxième édition en 1516 et 1518 de *l'Utopie* de Thomas More⁴⁶. Ces deux frontispices montrent, dans leurs ressemblances et leurs différences, les jeux modaux subtils des figures de cadre de la représentation, d'autant que *l'Utopie* est représentée (dans le livre et par le texte de More) comme une carte, produit d'un très savant art de décrire qui fait « être » ce qu'il énonce et fait « voir » ce qu'il écrit⁴⁷ : une carte donc que *l'Utopie*, une représentation cartographique qui constitue son représenté en référent fictif, une carte qui n'est pas sur les cartes ou qui s'y trouve, sans qu'elle y soit repérable⁴⁸.

En 1516, la caravelle est amarrée devant l'entrée de la baie intérieure et, sur le pont du navire, voiles carguées, arrivée au terme de son voyage, une petite silhouette regarde l'île et/ou sa carte : elle contemple la vue topographique de sa capitale dans le paysage et lit son nom, *Civitas Amaurotum*, gravé sur sa carte. Le bateau de 1518 en est l'exacte reproduction, mais inversée, son image en miroir : il n'est

plus amarré, il court sur son erre vers la côte où trois hommes se dressent sur une falaise au-dessus de la mer. Par cette ré-version d'image, cette ré-flexion, il revient vers nous, vers notre monde, et le petit personnage sur le pont, dos tourné à l'île, regarde sa patrie s'approcher. Aucun des hommes sur la falaise ne regarde l'île, mais l'un d'entre eux, juché sur un cartouche où est inscrit son nom, montre du doigt l'île et/ou sa carte à son compagnon, Thomas More : il lui *raconte* son voyage, il lui *montre*, il lui *fait voir*, mais par sa description en langage, l'île merveilleuse. Le troisième, un soldat, l'épée au côté, de profil, écoute la conversation⁴⁹.

Répetons-le, aucun ne *regarde* l'île et/ou sa carte dans l'espace du monde, dans l'espace de l'image. Elle est devenue objet de langage, d'écoute et d'écriture, un *texte*, et nous — qui allons lire *l'Utopie* de Thomas More, qui voyons son image et rêvons de ce que l'image représente, nous ne la voyons qu'à travers la médiation des deux figures de Raphaël et de More, qu'à travers le dialogue, le récit et la description que ces figures représentent, comme *l'ekphrasis* que le récit de l'un et l'écriture de l'autre ont construite : fiction⁵⁰.

Les Holbein, savamment, ironiquement, ont gravé ce jeu du voyage et de la carte, du réel et de sa fiction : en 1516, l'artiste anonyme avait écrit trois « toponymes », *Civitas Amaurotum, Fons Anhydri, Ostium Anhydri*, sur ou dans la carte de l'île. En 1518, les Holbein les inscrivent dans trois cartouches qui sont tenus suspendus par des guirlandes *accrochées au cadre de la représentation*. Ces toponymes qui, dans les cartes géographiques, sont écrits sur les lieux représentés qu'ils nomment en opérant la coïncidence du référent, du représenté et du nommé⁵¹, ces noms dans la gravure des Holbein, par l'appareil décoratif qui les porte, viennent visuellement en avant des objets représentés dont ils sont les noms, ils viennent en avant de l'image tout entière, ils appartiennent à son cadre, à son bord. Ils sont posés, si l'on peut dire, sur le plan transparent de l'écran de représentation. Ils montrent obli-



quement cette partie irréprésentable du signe iconique, cette partie qui, si elle était représentée, neutraliserait et annulerait par son opacité ce que la représentation représente⁵². Ils montrent que l'*Utopie* (l'île, la carte) est seulement une représentation, une ekphrasis discursive, une fiction des choses par les mots. Mais ils

montrent aussi et inversement que toute représentation recèle, par ses bords et ses limites, par le travail de son cadre et de ses forces d'encadrement, une utopie, la fiction d'un désir d'ailleurs réalisée ici même et dont les dessins de Christo pour *Surrounded Islands* seraient, en 1983, la « représentation », en écho de la gravure des frères Holbein en 1518⁵³.

Le modèle du portrait est l'autre paradigme du signe représentation. Il exemplifie directement la dimension réflexive du signe. 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 l'acte d'un sujet de représentation et comme identifiant en retour ce sujet comme *sa* représentation, est particulièrement évidente avec le portrait. Le « je » est représenté comme se présentant dans le signe qui le représente⁵⁴. Le portrait est la figure même de la présentation de la représentation, a fortiori lorsqu'il s'agit de l'autoportrait. De ce point de vue, et ce ne serait pas un des moindres paradoxes de l'autoportrait en général, ne pourrait-on le considérer en tant que tel comme figure de cadre ? C'est ce qui m'apparaît être l'intention explicite de Poussin dans l'*Autoportrait* du Louvre de 1650⁵⁵.

Ce n'est pas l'individu Poussin, la personne singulière, le moi du Normand vivant en 1650 à Rome, que le peintre représente. C'est d'abord le sujet-peintre, et plus encore le sujet du travail de la peinture, de la peinture en travail et au travail avec ses instruments et ses moyens. Deux attributs déplacent d'abord ce travail sur l'image représentée du peintre : le portefeuille à dessin qui contient, invisibles, les esquisses préparatoires, le *disegno*, âme du tableau, et le diamant monté en bague, emblème, sur la main du maître, de la genèse de toute la variété des couleurs par réfraction dans le prisme de sa transparence, de la lumière du soleil⁵⁶. Mais la figure du peintre renvoie ces deux attributs au champ de la

peinture elle-même, à l'espace du tableau représenté réflexivement comme celui du procès de fabrication de l'œuvre et ses différentes étapes : confrontation émouvante du peintre avec les limites et les cadres de la représentation de peinture. Le fond du tableau *représente*, en effet, entre deux châssis retournés et une toile préparée mais non peinte, un fragment de cadre de tableau et un tableau *achevé* glissant vers la gauche, mais dont on n'aperçoit qu'un fragment de ce qu'il représente. Au plus lointain du fond, le tableau représente des tableaux qui montrent ce qui ne se montre pas habituellement, leurs revers. Au plus proche du fond et servant de fond à la figure du peintre, une toile montre ce qui ne se voit pas du tableau, son dessous, le sous-jeu de l'espace peint de la représentation. Ce qui est inmontrable et invisible dans le tableau de peinture est ici non seulement montré, mais encore représenté comme ce qui n'est ni montrable, ni visible. Le peintre peint à *la surface* de son tableau dans les toiles qu'il représente ce qui est effectivement *dessous* et *derrière* le tableau qu'il peint, mais auquel sa figure tourne le dos.

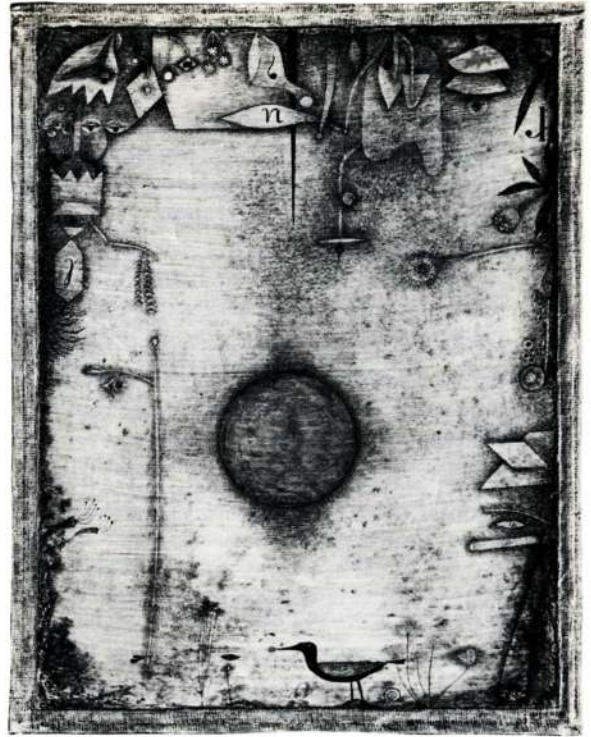


Il faut aller plus loin encore dans cette exploration réflexive des cadres et des limites par le peintre lui-même. La toile qui montre son dessous empêche le tableau de gauche de montrer tout ce qu'il représente : le cadre de la toile feinte en cache une partie et celui du tableau que nous regardons, l'autoportrait du peintre, en dérobe une autre. Entre les deux, sur le cadre interne de l'œuvre, une figure de femme est peinte, figure de cadre qui ne semble apparaître que pour échapper à la toile : allégorie de la peinture, nous dit Bellori⁵⁷ ; figure de la théorie de l'art de peindre, comme l'a montré le professeur Posner⁵⁸. La théorie de l'art, la théorie de la peinture est représentée comme le « terme » partiellement visible de la pratique de la peinture.

Or, dans ce tableau deux fois caché, s'aperçoivent deux mains d'une figure hors cadre qui entourent l'allégorie de la théorie de l'art, deux mains qui représentent la pratique de la peinture et qui appartiennent à une figure hors tableau, les mains du sujet de l'art de peindre, les mains de la pratique du peintre, de ce peintre dont nous, spectateurs, ne verrons jamais que les mains en représentation : nous ne verrons jamais en tout cas *l'allégorie* de la pratique se joignant à la théorie de la peinture, puisque l'autoportrait adressé à Chantelou, le tableau que nous regardons, réalise cette jonction en pratiquant, dans l'œuvre, l'unité indissoluble de la théorie et de la pratique de la peinture. Cette unité ne pouvait être présentée que par le défaut de la représentation figurée d'un de ses termes, si bien que le cadre, dans ses effets de cadrage, inverse sa fonction de présentation de la représentation de peinture ou plutôt il la met en travail dans son intervalle de bords : en présentant la représentation du peintre, le cadre dérobe la représentation figurée de ce qu'accomplit la représentation même, l'œuvre que nous voyons. Mais cette défection dans le cadrage indique que le travail de la peinture est ce qui se fait voir entre des bords ; et la représentation se pense dans ce qui s'aperçoit entre une toile et une présentation.

En contrepoint avec l'autoportrait de Poussin et le travail des cadres sur le sujet de la peinture, il m'apparaît que la toile bien connue de Cremonini, *Guet-apens* (1972-1973), en serait le commentaire pictural et théorique moderne⁵⁹ : ici comme là, les cadres représentés se chevauchent et s'empilent et s'interrompent les uns les autres, quel que soit l'objet « représenté » qu'ils encadrent, portes, miroirs, fenêtres ou rien, comme le cadre vide sur la droite. Tous ces cadres, comme les cadres, toiles et châssis dans le tableau de Poussin, articulent un espace très étroit, « infra-mince », qui se réduit presque à la superposition de plans. Le cadre qui présente le tableau que nous regardons interrompt les cadres que ce même tableau nous re-présente, comme si c'était là précisément la loi rigoureuse du cadrage de l'encadrement que rendre les choses visibles, en les dérochant partiellement à la visibilité. Quant aux enfants, nains ou monstres, qui apparaissent parmi ces cadres empilés, ils semblent obéir à la même loi, une tête sans corps à droite, une tête, un corps sans bras ni jambes au centre. Et au premier plan, l'enfant aveuglé, bras étendus, bras et mains coupés par les cadres. Cependant que sur la droite, un bras sans corps fait glisser un cadre vide vers le centre.

La monumentale figure du sujet de la représentation que Poussin avait dressée sur le fond, l'autoportrait de peinture, cadre, châssis et fond, cette figure est ici démembrée en quatre figures enfantines (ou monstrueuses) qui semblent jouer à colin-maillard ; voir, être vu sans voir, parmi des cadres vides. Ou encore, figures saisies ou en mouvement, immobiles comme dans un rêve où tous ces cadres tenteraient de les saisir, de les encadrer, de les mettre en représentation : « L'espace de mes tableaux est pour moi un espace de contradiction et de conflit. »⁶⁰ Guet-apens en est le titre, nom d'un jeu d'aveuglement dans un dédale de barrières rectangulaires... Mise en abîme de la représentation et de sa mise en scène, en présence, par le jeu de ses cadres...



Cremonini a décrit son tableau comme « une relation très tendue entre le cadre du miroir et le châssis d'un tableau », qui est aussi celle violente qui déchire le peintre entre le désir d'enclore le visible dans le cadre de son tableau et sa fascination pour ce qui s'y déroche, la réalité de ce visible⁶¹. On trouvera ce même jeu des cadres chez les Hollandais, chez Vermeer — comme Svetlana Alpers nous l'a commenté⁶² — ou chez Vélasquez — où, avec Foucault, on peut voir la naissance de l'âge de la représentation⁶³.

Un petit tableau de Klee, que j'ai rencontré — « by chance », à la manière d'un mot d'esprit —, a la chance d'avoir reçu de son peintre son nom, son titre en latin qui est celui-là même (ou une partie) de cette étude : il se nomme *Ad Marginem*⁶⁴, à la marge, vers la marge, vers le cadre de la représentation en peinture. J'ai dit que le peintre le nomme, mais aussi que le tableau se nomme lui-même —

brève paraphrase de remarques de Klee dans sa conférence d'Iéna⁶⁵ — le peintre le nomme et écrit son nom dans la marge « Ad Marginem » et le tableau se nomme « ad marginem » à la marge.

Ce petit tableau (43,5 cm×35 cm) du musée de Bâle nous permettra, sinon de répondre aux questions que j'ai posées, de moins d'en cerner quelques bords, quelques marges. Grohmann, dans son commentaire, écrit :

Ad Marginem ressemble à un vieux document avec une planète rouge dominante au centre d'un champ vert fané. Une écriture fantomatique est dispersée le long des marges comme dans un dessin d'enfant. Il y a aussi des hiéroglyphes de plantes, un oiseau, des fragments de figures et des lettres de l'alphabet — un diplôme du royaume de la Nature⁶⁶.

Dispersée, il est vrai, sur les bords du tableau, sur les marges, mais précisément prenant appui sur elles, d'abord une végétation raffinée, précieuse, de graminées et d'ombellifères, plus abondante sur un côté que sur les trois autres : fourmillement rare d'objets où le regard se disperse à la mesure de la dispersion de ces figures botaniques du cadre. Mais le regard est, sans cesse, recentré par le disque rouge central doté d'un rayonnement sombre qui dessine sur le fond vert une sorte de halo cruciforme. Hésitation du regard sur cet autre bord du tableau qu'est le fond : ce halo appartient-il à la planète rouge — « figure » — ou au « fond-surface » de la tavola ? Ce rayonnement sombre est-il du soleil rouge par intensification de ses frontières ou d'un astre que, par une sorte d'éclipse inversée, le soleil viendrait occulter ?

Mais y a-t-il jamais eu dans la nature un oiseau capable de marcher sur un bord, la tête en bas, fût-il seulement une silhouette, un « signe » d'oiseau, hiéroglyphe, comme dit Grohmann ? Hiéroglyphe ou pictogramme, en vérité furent-ils jamais inscrits ainsi renversés ? Oui, sans doute, si le regard veut lire correctement, convenablement les quatre lettres alphabétiques écrites sur les bords : *v* près du bord supérieur, *r* à gauche, *l* à droite sur les

bords latéraux, *u* sur la marge inférieure. Trois consonnes, une voyelle : le *u* central sur la marge inférieure répond de sa voix de voyelle à *v* sur la marge supérieure, *v* si proche graphiquement du *u*, mais qui, consonne, est condamné à consonner avec sa voyelle *v - u - vu*. Ainsi, de même, le *r* et le *l* : *r - u, u - l*.

A la marge du tableau, parmi les plantes aquatiques, ainsi *la voix* sous l'espèce des signes graphiques qui la représentent, au milieu de hiéroglyphes-pictogrammes qui n'appartiennent qu'à la langue de Klee, la voix d'une voyelle ou plutôt une voyelle d'une voix absente du tableau : *u* qui fait prononcer les trois autres lettres. Voici donc le regard qui parcourt la marge du tableau dans tous les sens, à la recherche d'un sens, en tournant en rond (ou plutôt en rectangle) autour du cercle rouge central. A la faveur de ce parcours, toutefois, l'oiseau sur sa marge marche correctement sur ses pattes et non la tête en bas ; mais alors, surprise, le *u* est devenu *n* tandis que ses trois compagnons consonnes deviennent les signes d'une écriture indéchiffrable. Nous voilà, pour voir mieux, rejetés à la marge la plus extrême de la voix⁶⁷.

Cette quête du sens à la marge de la voix et sur le cadre interne de la représentation, entre signe vocalique et signes consonantiques qui la représentent à l'audition et à la vision, suppose, pour s'effectuer, un déplacement de l'œil dans le cadre externe du tableau ou une rotation du tableau lui-même autour de son centre rouge. Ce processus d'anamorphose interroge le sujet moderne par son cadre et sa représentation par ses marges et ses figures de bord. En effet, si, pour me déplacer autour du tableau de Klee, je le pose sur le sol, comme Pollock, vingt ans plus tard, le fera pour ses grands *drippings*, alors les marges du tableau *Ad Marginem* deviennent puits quadrangulaire où, dans l'eau verdâtre du fond, une planète rouge vient se refléter et se prendre, à moins qu'elle ne monte de ses profondeurs, très précisément au lieu de mon œil qui se regarde et se découvre sous la forme d'un astre à rayonne-



ment sombre : déplacement médusant de la réflexivité du dispositif, déplacement stupéfiant de la présentation de la représentation par l'instrument même de sa clôture, la marge.

Je voudrais, pour conclure ce parcours sur les marges de la représentation et leurs figures et pour en mesurer plus directement encore peut-être les enjeux, évoquer un moment d'un tableau de Frank Stella, *Gran Cairo*⁶⁸. Il appartient à une série de peintures de même type et de même organisation, dans lesquelles il m'apparaît que Stella explore avec une sorte d'attention systématique les diverses dimensions de la problématique du cadre de la représentation de peinture : cette exploration, j'en ai le sentiment, a quelque rapport avec les remarques que nous avons faites, de Poussin à Klee, de Holbein à Cremonini⁶⁹.

A première vue, cette toile est faite de cadres. Le plan de représentation est envahi par eux depuis son bord le plus extérieur jusqu'à son centre : triomphe du cadre et du cadrage — de la présentation — sur la représentation. La toile est le champ d'une force toute puissante : celle de sa limite extérieure entièrement dirigée vers son centre. Les traces que cette force a laissées inscrites sur la toile, ce

sont les cadres. A moins que nous considérions que le sujet du tableau, ce qu'il vise à représenter, ce soit précisément les processus d'encadrement et, dès lors, le mouvement se renverse : du centre vers la périphérie, de l'intérieur vers l'extérieur, en particulier avec les quatre très puissantes flèches centrifuges que dessinent les diagonales dans le plan⁷⁰. Au lieu d'être traces de la force de l'altérité, les cadres sont ainsi celles d'une force interne en expansion, force de forme répétant régulièrement les mêmes formes, les mêmes couleurs à partir d'une matrice initiale et ce, sans autre raison que de tendre arbitrairement à une fin, une forme finale englobante.

Si le cadre est l'un des moyens par lesquels la représentation se présente représentant quelque chose, cette œuvre de Stella représente sa propre présentation. La peinture est entièrement réflexive et sa dimension transitive consiste à représenter sa dimension réflexive. Comme dans l'*Autoportrait* de Poussin, *Guet-apens* de Cremonini ou *Ad Marginem* de Klee, nous assistons à une mise en abyme iconique de l'opacité du signe représentationnel dans sa transparence ou l'inverse, un *regressus ad infinitum* iconique, par les cadres de la présentation à sa représentation et de la représentation à sa présentation. A partir du cadre le plus extérieur violet, le regard descripteur note qu'il cadre un cadre bleu, dont il est séparé par un fin cadre linéaire blanc : puis un nouveau cadre bleu cadrant un cadre jaune avec une interférence optique entre les deux couleurs qui déstabilise le bleu. Du point de vue de la couleur, il semble bien que ces trois premiers cadres constituent un cadre à dominante froide bleue et, à l'intérieur de celui-ci, un autre à couleurs chaudes, jaune, rouge, rouge saturé, rouge puis jaune. Ce cadre chaleureusement coloré en encadre un autre, dense et puissant, cinq cadres carrés séparés par quatre lignes blanches d'encadrement : vert profond, bleu, violet, bleu, vert profond, en un arrangement symétrique de couleurs froides exaltant le cadre central violet. Nous

FRANK STELLA
GRAN CAIRO, 1962
ACRYLIQUE SUR TOILE, 216,5×216,5
NEW YORK, WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART
PHOTO GEOFFREY CLEMENTS

voici arrivés au centre de la peinture : un cadre jaune encadrant un cadre rouge et celui-ci, un petit carré rouge éclatant entouré de la même fine ligne blanche que nous avons déjà rencontrée⁷¹.

Ce petit carré rouge central — souvenons-nous que cadre signifie carré — pose une question à la fois visuelle-optique et intellectuelle-théorique : encadré par tous les cadres cadreurs et cadrés, il ne cadre lui-même rien, sauf si nous suggérons le paradoxe d'un cadre se cadrant lui-même, paradoxe qui n'est autre que celui d'une infinie réflexivité ; paradoxe qui est, me semble-t-il, celui que présente *visuellement* cette peinture, comme les autres de la série. Le petit carré central est-il la *figure*, l'unique et extrême *figure* d'un « quadro » qu'encadreraient quinze cadres colorés ? Ou est-il le dernier, l'ultime *cadre* qui ne cadrerait plus rien, sinon lui-même ou qui encadrerait une figure zéro (à l'infini), une figure invisible ? Nous avons noté que chaque carré-cadre large est encadré par un cadre constitué par une fine ligne blanche. Cette ligne est-elle une autre sorte de cadre régulièrement distribué sur la toile ? Oui et non. On peut, en effet, considérer que ces lignes sont des *cadres-limites*, des cadres tendant à la limite, à leur limite sans jamais pouvoir l'atteindre ; mais que ces lignes blanches sont aussi les restes et les traces de la toile de support, subsistant sous les couches de couleur. Ces lignes, toutefois, ne deviennent les vestiges du support que lorsque ce support est lui-même marqué des cadres carrés de couleurs. Ces lignes ne deviennent traces d'origine qu'après le tracement des carrés colorés : nous découvrons là, visuellement, une manière de se saisir du temps par l'espacement ou, inversement, de structurer l'espace par une précession temporelle⁷².

Et c'est ce qui apparaît, à mon avis, si, au lieu de déployer notre description dans la surface plane de la toile colorée, comme si, grâce aux cadres carrés, il y avait une coïncidence sans reste entre le représenté et le plan de représentation, nous remarquons que notre

regard, visuellement, optiquement, descend dans la profondeur, à l'intérieur de la surface plane de la peinture, comme par un escalier coloré qui creuserait la surface du plan dès sa limite la plus extérieure. Notre regard descend cet escalier pour rejoindre le carré central, carré « point » de fuite qui représente lui-même le « point » du sujet, c'est-à-dire le lieu de la réflexivité infinie.

Mais voici, soudain, que tout change. Événement visuel, catastrophe optique, l'escalier vers la profondeur devient une pyramide colorée dont le sommet, le petit carré rouge, tend au point de vue, au lieu de mon œil, pyramide excédant tout entière le plan de représentation avec tous ses cadres cadrants et cadrés, entrant dans l'espace du spectateur, dans l'espace de présentation de l'œuvre⁷³.

Cet événement de renversement optique ou de conversion visuelle est, comme on le sait par les lois de la psychologie de la forme et de la physiologie de l'œil, à la fois aléatoire dans son apparition et complètement déterminé par notre appareil optique et perceptif. Tel est le temps du cadre ou du cadrage, dont les carrés de Stella seraient la figure, un temps rythmique (qui est au fond celui des bordures ornementées des représentations classiques, un temps à battement spatial), mais sans mesure définie, un temps-flux : plus il est déterminé par les procès d'encadrement du signe-représentation, plus il apparaît fortuit au sujet de la représentation ; un temps dans lequel ce sujet est à la fois un produit complètement déterminé du dispositif de représentation et le producteur fortuit de ce dispositif⁷⁴.

Ces carrés-cadres de Stella, un puits ou une pyramide⁷⁵ ? Un puits *et* une pyramide, mais jamais en même temps. L'œil ne peut prédire le moment de la conversion, nécessaire et arbitraire, où me semblent se concentrer tous les jeux sérieux du cadre et de ses figures modernes et contemporaines : les jeux du rythme de la présentation et de la représentation, ceux du sujet de l'art de voir et de l'art de décrire.

NOTES

1. Cf. Furetière, *Dictionnaire universel*, Paris, 1690, rubrique *représentation* : « s.f. Image qui nous remet en idée et en mémoire les objets absents et qui nous les peint tels qu'ils sont... Quand on va voir les Princes morts dans leur lit de parade, on n'en voit que la *représentation*, l'effigie. »
2. « Représentation : se dit au Palais de l'exhibition de quelque chose... Quand on fait un procès à un accusé, on lui fait la représentation des armes dont il s'est trouvé saisi, du corps même de l'assassiné... » (*id.*) « Représenter signifie aussi comparer en personne et exhiber les choses... » (*id.*)
3. Cette valorisation et cette légitimation se signalent par l'usage essentiellement juridique du terme en ce sens.
4. Cf. F. Recanati, *Transparence et énonciation*, Paris, Le Seuil, 1979.
5. *La Logique ou Art de penser*, Paris, Desprez, 5^e éd. revue et augmentée, 1683.
6. *Id.* p. 55 ; pp. 204-205.
7. C'est ce plaisir de la substitution mimétique que dénoncent sur le plan éthique les logiciens de Port-Royal au profit d'une instrumentation du signe représentationnel dans son *usage*, au titre de la communication rationnelle.
8. Y. Michaud, « L'art auquel on ne fait pas attention (à propos de Gombrich) », *Critique*, Minuit, n° 416, janv. 1982, pp. 22-41.
9. Présentation de la figure à la fois par sa circonscription sur la surface et par le support du fond.
10. Le dispositif perspectif par son inscription sur la surface du fond a pour effet d'annuler cette surface même qui en permet l'opération, effet particulièrement efficace dans la peinture de paysage.
11. Il est particulièrement fructueux d'analyser rigoureusement ce qui a été nommé perspective atmosphérique dans sa relation avec un concept aussi historiquement et épistémologiquement déterminé que celui d'infini.
12. Sur les variations théoriques, plastiques et poétiques de la notion d'horizon, voir les travaux de M. Collot, *L'horizon fabuleux*, Paris, Corti, 1988.
13. Cf. notre étude de « Mimesis and Description » dans *Word and Image*, sur le rapport entre le discours de description et la nomination, 1988.
14. Cf. notre étude sur l'*Ex-Voto* de 1662 de Champagne dans les *Mélanges M. Dufrenne*, Paris, 10/18, 1975, pp. 409-430.
15. Michaël Fried, *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1980.
16. Sur la mouche en trompe-l'œil, cf. G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres...*, éd. française Berger-Levrault, Paris, 1984, t. 2, p. 120.
17. Cf. notre étude « Imitation et trompe-l'œil dans la théorie classique de la peinture au XVII^e siècle » dans *L'Imitation, Rencontres de l'École du Louvre*, Paris, La Documentation française, 1984, pp. 181-196.
18. Cf. A.M. Lecoq, « Cadre et rebord », *Revue de l'Art*, n° 26, 1974, et notre étude sur le cadre et ses fonctions sémiotiques et déictiques de limite dans *Rivista di Estetica*, 12, Turin, 1982, pp. 16-35.
19. Ces deux citations du dictionnaire pointent, en particulier avec Rousseau, l'une des valeurs idéologiques du cadre. Voir également à ce sujet les intéressants documents apportés par Bruno Pons dans *De Paris à Versailles, 1699-1736*, Strasbourg, 1986.
20. Cf. le n° 76 de la *Revue de l'Art*, 2^e trimestre 1987, consacré au problème des cadres, et en particulier les articles de P.J.T. Van Thiel, « Eloge du cadre : la pratique hollandaise », et de Milena Mosco, « Les cadres de Léopold de Médicis ».
21. Sur la relation du cadre comme bordure et du châssis, cf. Meyer Schapiro, « Field and Vehicle in Image-Signs », *Semiotica*, 1966.
22. N. Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, ed. A. Blunt, Paris, Hermann, 1964, lettre du 28 avril 1639, pp. 35-36.
23. J. Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 44 sq., et en particulier pp. 83-90.
24. Par exemple, les remarques de Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (1620 c.) « Regole per comprare, collocare et conservare la pittura », pp. 141-146, ou celles de Florent Le Comte, *Cabinet des Singularitez d'architecture...*, Paris, 1700, t. III, pp. 241-273.
25. Ou, en termes sémiotiques, la transformation d'une opposition de contraires A vs B en une opposition de contradictoires A vs non A.
26. L'opération d'encadrement ou de cadrage n'est ainsi que le moment empirique d'une opération idéale ou essentielle de constitution d'un objet perçu en objet théorique.
27. N. Poussin, *op. cit.*, lettre à Sublet de Noyer, 1642, pp. 62-63.
28. Sans doute conviendrait-il de soigneusement distinguer investissements, modalisations et remarques qui ne relèvent ni du même niveau de description, ni des mêmes dispositifs d'inscription.
29. C'est dans cette perspective que plus généralement le cadre relève de l'appareil de l'énonciation et est susceptible d'être analysé selon les mêmes procédures méthodiques et techniques que celles appliquées au discours.
30. Cf. E. H. Gombrich, *The Sense of Order*, Cornell U.P. Ithaca, New York, 1979, p. 95 sq.
31. Sur la transformation de la deixis en epideixis, cf. L. Marin, *Le Portrait du Roi*, Minuit, 1981, pp. 49-145.

32. Daniel Meyer, *L'Histoire du Roy*, éd. de La Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1980.
33. On trouverait également à l'intérieur d'œuvres de peinture des éléments figuratifs ne relevant pas du cadre, qui opèrent l'intégration de l'espace représenté dans l'œuvre et l'espace « réel » dans lequel l'œuvre est « présentée ». Ainsi, dans *L'Annonciation* de Piero della Francesca à San Francesco d'Arezzo, l'ombre peinte de la barre de bois également peinte mais fictivement produite par la lumière naturelle de la grande fenêtre du fond de la chapelle.
34. Cf. L. Marin, *op. cit.*, p. 49 sq.
35. L.B. Alberti, *Della Pittura*, 1435 ; éd. et trad. angl. John Spencer, Yale U.P. 1956.
36. Cf. Alberti, *op. cit.*, Livre II, p. 78.
37. Il faut convenir que c'est la position — le lieu scénique — de la figure sur le bord interne de la représentation qui la pré-dispose à la fonction de figure-de-cadre, qui n'est d'ailleurs nullement exclusive d'une fonction narrative déterminée.
38. C. Le Brun, « Conférence... sur l'expression générale et particulière », prononcée en 1668, publiée par Testelin en 1696, éd. Hubert Damisch, *Nouvelle Revue de Psychanalyse, La passion*, n° XXI, printemps 1980, Paris, Gallimard, pp. 93-109.
39. Cf. Ch. Le Brun, « Conférence... sur La Manne » (1667), dans A. Félibien, *Entretiens sur la vie des plus excellents peintres*, Londres, D. Mortier, 1705, t. IV, pp. 103-104.
40. Cf. à ce sujet en particulier M. Schapiro, article cité.
41. Cf. sa reproduction dans *Cartes et figures de la terre*, catalogue Centre G. Pompidou, 1980, pp. 48-49.
42. Cf. mon étude sur cette carte dans *Utopiques, jeux d'espace*, Paris, Minuit, 1973.
43. C'est ce qu'indique en toute clarté Gomboust dans la présentation de son plan au Roi. On notera que la carte a été levée avec l'aide de J. Petit, ingénieur militaire, le même qui assistera Pascal dans ses expériences sur le vide. Le plan a été gravé par A. Bosse.
44. Cf. L. Marin, *Le Portrait du Roi*, p. 209 sq.
45. Cf., dans *Cartes et figures de la terre*, mon étude « Les voies de la carte », pp. 47-54, et en particulier pp. 50-52.
46. Thomas More, *Complete Works*, Yale U.P., 1965, vol. IV.
47. Cf. mes *Utopiques, jeux d'espace*, chapitres V et VI.
48. Cf. mon étude sur les textes « cadrant » *L'Utopie* lors de sa publication en 1516, qui entretiennent ironiquement l'incertitude des correspondants de More sur la situation géographique de l'île d'Utopie, « Voyages en Utopie », *L'Esprit créateur, The Discourse of Travel*, U.S.A., Bâton Rouge, 1985, vol. XXV, n° 3, pp. 42-51.
49. Ce soldat a fait l'objet de nombreux commentaires. Signifie-t-il, au titre de l'« encadrement » de l'œuvre, les projets de conquête du Nouveau Monde ?
50. Cf. mes *Utopiques, jeux d'espace* et la notion de pratique fiction par opposition à la « représentation » utopique.
51. Cf. C.S. Peirce, « Sur la carte d'une île, posée sur le sol de cette île, il doit y avoir normalement un endroit, un point, marqué ou non, qui représente sur la carte l'emplacement même que la carte occupe sur l'île... », *Collected Papers*, 2 230, trad. française G. Deledalle, *Ecrits sur le signe*, Paris, 1978, p. 183.
52. C'est par là même que, malgré sa « transparence », le plan de représentation se trouve présenté.
53. Christo, *Surrounded Islands, Project for Biscayne Bay, Greater Miami, Florida*, 1982-1983.
54. J. Pope Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Bollingen Series, XXXV, 12, New York, Pantheon Books, 1966, chap. I, « The Cult of Personality », et chap. IV, « The Court Portrait ».
55. Cf. mon étude sur les autoportraits de Poussin, dans *Corps Écrit, L'Autoportrait*, Paris, PUF, 1983, n° 5.
56. Le diamant que le peintre met en évidence n'est-il pas défini comme prisme par Furetière, *op. cit.* : « Il a cela de particulier que, quand le soleil donne dessus, il jette autant de rayons qu'il a de faces et tous de différentes couleurs, rouge, verte, jaune et bleue. » (rubrique Diamant)
57. G. Bellori, *Le Vite de Pittori...*, 1672, a cura E. Borea, Einaudi, Turin, 1976, Nicolo Pussino, p. 455.
58. D. Posner, « The Picture of Painting in Poussin's Self Portrait » in *Essays in the History of Art*, presented to R. Wittkower, Londres, 1969, I, pp. 200-203.
59. L. Cremonini et Marc Le Bot, *Les Parenthèses du regard*, Paris, Fayard, 1979, pp. 71, 77.
60. L. Cremonini et M. Le Bot, *op. cit.*, p. 61.
61. L. Cremonini et M. Le Bot, *op. cit.*, p. 79.
62. S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the XVIIIth Century*, The University of Chicago Press, 1983, p. 119 sq.
63. M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1965.
64. P. Klee, *Ad Marginem*, 1930, Musée de Bâle.
65. P. Klee, Conférence d'Iéna, 1924, dans *Théorie de l'art moderne*, Genève, Gonthier, 1968.
66. W. Grohmann, *Paul Klee*, New York, Abrams, p. 311.
67. Sur le rapport de P. Klee au sonore et au musical, cf. *Klee et la musique*, catalogue Centre G. Pompidou, 1985.
68. Frank Stella, *Gran Cairo*, 1962, Whitney Museum. Cette œuvre appartient à la série dite des « Concentric Squares » des années 1962-63 dont les

prototypes furent *Sharpeville* et *Cato Manor*. En 1974, Frank Stella reprit cette formule, mais selon un format beaucoup plus grand, dans une série connue comme celle des « Diderot Pictures », car presque toutes sont nommées d'après les titres de Diderot, en référence aux travaux de Michael Fried sur Diderot, critique d'art.

69. Cf. W. Rubin, *Frank Stella*, New York, The Museum of Modern Art, 1970, p. 75 sq.

70. Sur les forces centrifuges diagonales ou angulaires du cadre, cf. G. Simmel, « Der Bilderrahmen », dans *Tag*, n° 54, 1902, et, plus récemment, dans l'article de C. Grimm : « Histoire du cadre : un panorama », *La Revue de l'art*, n° déjà cité, p. 19.

71. Cf. à ce sujet les remarques de W. Rubin dans le catalogue d'exposition du Museum of Modern Art, New York, *Frank Stella, 1970-1987*, pp. 43-52.

72. On relira à cette occasion les études fondamentales de Michaël Fried sur l'art de Stella de la période à laquelle appartient *Gran Cairo* : d'abord, *Three American Painters : Noland, Olitski, Stella*, catalogue de l'exposition du Fogg Art Museum, Harvard Uni-

versity, avril-mai 1965, trad. française F. Stoullig-Marin, *Revue d'Esthétique*, 1976, n° 1, pp. 247-338 ; ensuite, « Shape as Form : Frank Stella's New Paintings », *Art Forum*, Los Angeles, nov. 1966, pp. 18-27, et « Art and Objecthood », *id.*, juin 1967, pp. 116-117.

73. Voir les remarques de F. Stella sur la puissance de l'espace pictural du Caravage dans *Working Space*, The Charles Eliot Norgon Lectures, Harvard University Press, Cambridge, Londres, 1986, p. 11 sq.

74. Voir à ce sujet mes remarques sur l'accident et le hasard chez Pollock dans les *Cahiers du Musée national d'art moderne*, Centre Georges Pompidou, n° 10, 1982, « L'espace Pollock », p. 327.

75. Sur la référence de *Gran Cairo* et de *Cipango* à la conquête du Mexique par les Espagnols, cf. Richard H. Axson, *The Prints of Frank Stella, A Catalogue raisonné, 1967-1982*, New York, Hudson Hills Press, 1983, pp. 97-116.

Conférence prononcée le 10 décembre 1987
au Musée national d'art moderne

Louis Marin est né en 1931. Ancien élève de l'École Normale Supérieure, agrégé de philosophie, Docteur ès Lettres, il est depuis 1978 professeur à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Centre de recherches sur les arts et le langage). Ses travaux se situent entre la linguistique et l'histoire des représentations. Il a publié une dizaine d'ouvrages sur les arts, la littérature et la philosophie de l'âge classique, dont *La Critique du discours*, Minuit, 1975, *Détruire la peinture*, Galilée, 1977, *Le Portrait du roi*, Minuit, 1981, *La Parole mangée*, Klincksieck, 1986. Il prépare en ce moment deux ouvrages, l'un sur Philippe de Champaigne, l'autre sur Poussin.