LOUIS MARIN

DU CADRE AU DÉCOR OU LA QUESTION DE L'ORNEMENT DANS LA PEINTURE

« Cadre. (1549)
I. Bordure entourant une glace, un tableau, un panneau...
II. Ce qui circonscrit, et par extension, entoure un espace, une scène, une action. Voir décor. »

« Décor. (1530)
I. Ce qui sert à décorer un édifice, un intérieur.
II. Représentation figurée du lieu où se passe l'action. »

(1361)
I. Pourvoir d'accessoires destinés à embellir, à rendre plus agréable.
II. *Fig.* Couvrir d'une apparence trompeuse et séduisante. »

« Ornement. (1050)
I. Action d'orner.
II. Ce qui s'ajoute à un ensemble pour l'embellir ou lui donner un certain caractère.
III. *Arts.* Motif accessoire à une composition. »

Dictionnaire Robert.

Au début de l'essai 28 du premier livre des *Essais*, Montaigne, par un mouvement remarquable, et qui a été souvent remarqué, d'enveloppement du tout par la partie – mouvement qui est peut-être essentiel au problème que nous nous proposons de traiter – compare les essais au cadre d'un tableau de peinture « élaboré de toute sa suffisance, riche, poli et formé selon l'art ». Ce cadre que constituent les vingt-sept essais jusqu'ici écrits et le 28ème en train de l'être, est décrit comme un décor et un ornement de grotesques destinés à mettre en valeur, en son lieu central, un tableau qui lui tenait particulièrement à cœur, le portrait de son ami La Boëtie. Cependant, lorsqu'il s'agit de présenter cette œuvre dans le cadre ornemental préparé pour elle, Montaigne se dérobe trois fois. Il n'écrira ni ne peindra le portrait de La Boëtie; mais envisage de substituer à l'image de l'auteur, son œuvre, le *Discours de la Servitude volontaire*. Toutefois pour des raisons de circonstances qu'il explicite – et que sont des circonstances sinon « ce qui se tient autour », ce qui entoure, ce qui « cadre » l'événement, l'ouvrage, l'acte jusqu'à le définir en lui donnant ses raisons, son sens, sa finalité ? –

Rivista di Estetica, 1982, vol. XXII, n° 12.

Montaigne se « dédit de le loger ici... en échange de cet ouvrage sérieux, écrit-il, j'en substituerai un autre produit en cette même saison de son âge, plus gaillard et plus enjoué », vingt neuf sonnets d'amour qui – on l'aura sans doute noté – énoncent par leur nombre 29, leur place dans le livre, la 29ème : à se demander si les raisons de circonstances (politiques et idéologiques) qui ont conduit Montaigne à exclure le *Contr'Un* (lui-même substitué au portrait) pour le remplacer par les 29 sonnets n'ont pas été elles-mêmes remplacées par d'autres, également circonstancielles, mais cette fois purement formelles et ornementales, dont l'essentielle serait le chiffre 29 signalant fortuitement, étrangement, ou artificieusement un nombre totalisant les parties d'un ouvrage (29 sonnets), une position ordinale de la partie d'un autre (le 29ème chapitre), le lieu central du 1er Livre mais extérieur et transcendant à lui (56 essais dont le 29ème est le supplément). Mais nouvelle et surprenante dérobade, cette fois dans la troisième édition des *Essais* : le chapitre 29 intitulé « 29 sonnets d'Etienne de La Boëtie » ne sera qu'une dédicace de l'ouvrage, écrite non par son auteur La Boëtie, mais par son éditeur, Montaigne, à Madame de Grammont puisque, comme l'écrit Montaigne dans une note marginale, « les vers se voient ailleurs ». La Boëtie s'est ainsi définitivement absenté du livre de Montaigne – « j'étais déjà si fait et accoutumé à être deuxième partout qu'il me semble n'être plus qu'à moitié » – mais ce livre en a inscrit, et avec quelle insistance, la présence : pas de portrait de l'ami mort, retrait de publication de son discours sérieux, disparition de ses poèmes, mais à la place, Montaigne écrit La Boëtie et son amitié pour lui. La Boëtie en image, ses œuvres en publication ne sont pas là ; les *Essais* de Montaigne cependant en sont à la fois le tombeau, le cénotaphe et l'épitaphe et cette relève de l'absent dans le livre mime et représente – « parce que c'était lui, parce que c'était moi » – le rapport noué pendant plusieurs dizaines d'années, et jusqu'à la mort, entre Michel de Montaigne et son livre, Montaigne et ses livres, ce rapport qui a nom pluriel, *Essais*. Or les essais, Montaigne nous en avertit précisément au chapitre 28, sont les marginalia d'un livre, écrits dans les marges des livres, pris dans l'espace des marges, un cadre, un décor qui est devenu le tableau lui-même, en envahissant progressivement la place qui lui était réservée, à moins que, saisi par le vertige d'une absence, l'absence d'un être, d'un livre, de tous les êtres, de tous les livres, l'écriture en marge n'ait d'autre fonction que de la dissimuler ou plutôt, n'ait d'autre sens que d'en ériger le monument. Pour revenir au chapitre 28 *De l'amitié*, le sujet de la représentation, le portrait de l'ami, son œuvre politique, ses poèmes voire l'éloge funèbre de La Boëtie par Montaigne – le sujet de la représentation au triple sens du destinateur, du destinataire et du message – s'est progressivement trouvé

substitué par le cadre, le tableau par son décor ornemental : le cadre comme décor et ornement est devenu le tableau ; le hors-sujet de la représentation, l'ex-ergon, son sujet même ; le parcours de la marge du livre et des livres par l'écriture de soi, le livre, c'est-à-dire soi-même.
L'essai de Montaigne *De l'amitié*, cet essai sur les essais, en posant la question du cadre comme décor et ornement pose la question même de l'excédent ou du supplément de la représentation : le cadre du tableau-comme-représentation ou son ornement en décor externe, le décor en ornement de la représentation-comme-tableau ou son cadre interne. Dans cette opposition entre interne et externe, dans le lieu de l'intervalle et de la limite *entre* intérieur et extérieur du tableau-représentation, il s'agira donc de faire jouer, théoriquement et pratiquement, le cadre comme ornement et décor, l'ornement et le décor comme cadre et par là, d'interroger la clôture de la représentation par son encadrement ornemental. Mais dans un deuxième mouvement symétrique du premier, il s'agira d'user de l'excédent et du supplément comme question de la représentation et de sa clôture en remarquant le cadre, le cadrage, l'encadrement comme le procès de clôture de la représentation en supplément ou en suppléance de la représentation même.

1. *Le cadre du tableau-représentation ou son ornement en décor externe.*

Je trouverai mon point de départ dans un bref passage de la lettre que Poussin, en 1639, adresse à son ami et client, Chantelou pour lui annoncer l'envoi du tableau représentant les *Israëlites ramassant la Manne dans le désert* : « Je vous supplie, si vous le trouvez bon, de l'orner (le tableau) 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 jour. Il serait fort à propos que la dite corniche fût dorée d'or mat tout simplement, car il s'unit très doucement avec les couleurs sans les offenser. »
Le cadre est donc un ornement du tableau, mais c'en est un ornement nécessaire : c'est une des conditions de possibilité de la contemplation du tableau. Poussin, on l'aura noté, distingue d'une part les rayons de l'œil qui relèvent de ce qu'il appellera plus tard le « prospect », office de raison, qui est une attention particulière aux choses dépeintes sur le tableau, rayons que le tableau cadre et qui cadrent le tableau et d'autre part, les espèces des choses voisines, *species, simulacra*, leurs aspects, c'est-à-dire les apparences lumineuses de tout ce qui est hors du tableau et qui risquent de venir le mettre de la confusion dans la lumière « propre » de l'œuvre de peinture. Cette distinction nous renvoie à une autre, implicite dans le texte de Poussin, mais capitale : celle de la *lumière du tableau* d'une part comme répartition des ombres et des éclairements, des valeurs et des couleurs et qui relève, au moins partiellement, de la disposition figurative et d'autre part de la *lumière hors tableau*, la « naturelle », celle qui n'est pas un effet de l'art de peindre, mais que cet art cherche à capter au titre des apparences peintes et de la représentation des objets, lumière « naturelle » qui permet de « voir » ce tableau et, entre autres, sa lumière même à condition que les « aspects », les espèces ou percepts des objets avoisinants ne viennent pas introduire *dans* le tableau la « confusion » des lumières.
Le cadre sera donc à la fois le signe et l'opérateur de cette distinction qui constitue une définition visuelle et lumineuse du tableau. Le cadre ne *voile* pas le tableau, il ne ne le cache pas comme ces petits rideaux que Poussin suggérait à Chantelou de placer devant chacune des toiles des *Sept Sacrements* pour que, un à un successivement tirés, ils permettent d'en ménager l'effet. Le cadre n'empêche pas la lumière extérieure, mais il *signifie* sa distinction d'avec la lumière du tableau : il a plus précisément l'effet de séparer et de réserver la représentation à la contemplation. Toutefois il s'agit, en l'occurrence, moins d'un effet sensible, empirique de l'aspect et de la simple vision que d'un effet théorique, intelligible de prospect et de contemplation. En ce sens, le cadre est un signe performant un procès théorique, le lieu d'une opération symbolique.
Le signe de ce signe est la « couleur » du cadre que Poussin propose à Chantelou : l'or qui apparaît bien alors comme la « sur-couleur », à la fois abstraite puisqu'elle n'est celle d'aucune chose réelle, et concrète puisqu'elle est celle de la lumière même. Tout se passe comme si le fond or de jadis s'était retracté sur le cadre ; comme si la représentation l'avait refoulé à son bord en transformant sa fonction d'épiphanie du monde de la lumière (*lux*) comme espace sacré des figures, en signe opératoire de distinction de la lumière (*lumen*) de la nature et de l'art. Poussin précise la qualité de cet or du cadre : sa matité s'oppose à une brillance possible qui, en réfléchissant la lumière, risquerait d'en être le miroir dans le tableau et par là, de confondre son jour « propre » avec celui du monde perçu. Le cadre, alors, cesserait de jouer le rôle qui lui est dévolu dans le dispositif représentationnel de la peinture, celui d'une signifiance symbolique à effet théorique de distinction et de séparation pour acquérir une valeur autonome et en devenir la marque et l'indice.
Si l'ornement du cadre est signe et indice d'une valeur, c'est celle, gratuite et désintéressée, – encore une fois théorique – de la beauté singulière du ta-

bleau. « Si vous le trouvez bon » écrit Poussin. La condition que formule le peintre peut, sans doute, signifier la liberté laissée au commanditaire d'orner ou non son tableau « d'un peu de corniche d'or mat ». Mais les précisions données ensuite montrent assez que cette liberté est illusoire. En vérité, le créateur prescrit à son client d'adjoindre un cadre à son tableau car celui-ci le mérite par sa beauté ; non seulement donc pour en permettre la meilleure contemplation qui soit, mais pour signifier sa qualité. On comprend mieux alors le déplacement de l'or du fond du tableaux « gothiques » aux marges et aux bords des tableaux modernes. D'une fonction épiphanique du sacré à effet signifiant interne à l'œuvre peinte, effet posant la signification transcendante des saintes figures représentées, l'or passe à une fonction indicielle de la beauté propre de l'œuvre en tant qu'œuvre d'art dont l'effet signifiant ne porte plus sur *ce que* l'œuvre révèle, mais sur la représentation même qui la constitue en tant que telle. Dès lors, un cadre d'or (fut-il mat et non brillant) ne peut pas, non plus, ne pas pointer la valeur de l'objet d'art ; il ne peut pas ne pas être, d'une certaine façon, l'index de l'objet précieux dont l'or indique le prix, sans que l'on doive nécessairement restreindre ce terme à son sens marchand. C'est plutôt l'idéologie de l'*œuvre d'art* qui serait alors posée et déclarée par le cadre.

Le cadre est un ornement nécessaire du tableau. En cela, Poussin ne laisse à Chantelou aucune possibilité de choix. Il faut orner le tableau d'un peu de corniche, car *il en a besoin*. L'ornement du cadre est une exigence du tableau lui-même et non de son peintre. Ici s'affirme souverainement l'autonomie fonctionnelle et esthétique du dispositif représentationnel. L'exigence par le tableau de son cadre-ornement signifie que, comme représentation, il s'accomplit et s'épuise dans sa présentation. Il n'a pas d'autre sens ni d'autre finalité que de représenter quelque chose. Le cadre-ornement est le signe de la dimension réflexive de la représentation, le fait que non seulement elle représente des choses (objets et figures) mais qu'elle se présente représentant les choses. Or, comme nous l'avons vu tout à l'heure, à propos de la distinction des deux lumières, le cadre comme signe de cette dimension réflexive en est également l'opérateur. Il est l'opérateur d'un processus que l'on pourrait formuler, de façon abstraite et générale, comme la transformation de la différence simple des contraires – *A vs B* – qui anime le monde perçu, l'aspect, la simple vision des choses pour employer les termes de Poussin (ainsi celle de la figure et du fond) dans la différenciation (ou métadifférence) des contradictoires – *A vs non A* – qui est, elle, réservée à la représentation et à son dispositif, qui est même l'effet le plus puissant de ce dispositif, le prospect, office de raison, considération attentive des choses qui ne peut s'effectuer que dans leur représentation.

Le cadre, en ce sens, est un opérateur de négation du terme contraire (B...) dans la visée d'une tautologie négative, si l'on peut dire ; alors que la différence simple pose une extériorité B par rapport à A, la métadifférence des contradictoires vise à poser A comme un absolu sans extériorité : le dispositif représentationnel, par son cadre, se pose (ou tend à se poser) comme absolu. En ce sens, le cadre comme ornement *vise* à transformer la différence infinie du monde perçu *A vs B, C, D...* (par exemple, les espèces des choses avoisinantes, pour parler comme Poussin) en une différenciation absolue, *A vs non A*, où A n'admet aucune comparaison avec B, C, D... c'est-à-dire n'autorise aucun jugement de convenance ou de disconvenance avec ce qui ne serait pas lui, mais seulement un jugement déclaratif de son autoprésentation, un énoncé tautologique de soi par exclusion de tout ce qui n'est pas lui. A n'est pas ce qui peut être vu de préférence à B, C, D... A est « seul comparable à soi » ce qui ne peut pas ne pas être vu, parce qu'il n'y a que cela à voir.

D'où encore une fois, l'équivoque du cadre qui à la fois signifie ce fonctionnement remarquable du dispositif représentationnel et l'effectue : tout se passant comme si le dispositif n'avait nul besoin du cadre pour opérer – en ce sens le cadre est bien un ornement en supplément au tableau et dont le tableau peut se passer ; en ce sens le cadre est un simple signe du fonctionnement spécifique du dispositif – et comme si celui-ci ne pouvait réaliser ses effets les plus puissants, son efficace la plus grande, son pouvoir le plus irrésistible que par ses bords et ses marges, par ce qui est et n'est pas lui ; en ce sens, le cadre est nécessaire au tableau ; en ce sens, il est très précisément ce qui constitue l'œuvre peinte en tableau, n'ayant nul besoin d'être empiriquement réalisé pour accomplir sa fonction, son « exigence » pouvant fort bien suffire –. C'est sans doute cette aporie fondamentale de la représentation comme présentation de soi que Montaigne fait apparaître en la mettant en scène dans l'essai 28 *De l'amitié*.

Par là également, le cadre est le signe et l'opérateur du passage de la modalité constative de type empirique de la représentation – elle se présente représentant quelque chose – à sa modalité injonctive ou prescriptive de type juridique – elle a droit et autorité de se présenter représentant, elle se présente légitimement représentant... – On peut alors se demander si la « surcharge » ornementale du cadre comme ornement, son excès décoratif que l'on rencontre souvent dans l'œuvre classique, ce déploiement « périgraphique » de ses bords ne serait pas le signe en supplément de ce changement de modalités. Certes l'une ne remplace pas l'autre. Mais les modalités injonctive ou prescriptive « relèvent » la modalité constative d'un plan empirique à une sphère transcendantale dont les opérations portent alors sur la représentation

elle-même et son autoprésentation et non sur ce que la représentation représente. Cette surcharge ornementale qui multiplie l'ornement du cadre pourrait être considérée non seulement comme l'index de l'objet précieux qu'est le tableau, mais aussi comme le signe de la légitimation de la représentation qui, en supplément au signe-opérateur qu'est le cadre réel ou implicite, en renforcerait les effets légitimants sur le spectateur.
Avant d'examiner comment le cadre-ornement peut ainsi déclarer, dans la représentation même, les contraintes qui lui sont extérieures, il convient de maintenir pour un moment encore l'analyse sur les bords ou les marges de la représentation, en précisant les effets de l'ornement comme cadre, cadrage ou encadrement. Le cadre-ornement – on le sait – n'est jamais ou rarement perçu comme tel. Cependant, dans et par sa marginalité même, le cadre a un effet de constitution et d'organisation sur l'espace que le tableau représente, précisément sur le schème constitutif de cet espace. Que le cadre soit un « tondo » ou un ovale, un rectangle ou un carré, présenté en hauteur on en largeur n'est pas sans effet sur l'architectonique interne de l'espace représenté ou sur l'architecture de la disposition figurative que porte le tableau au regard, comme, à l'inverse, cette architectonique et cette architecture ne sont pas sans effet sur le cadrage du tableau. C'est cette tension à la limite et sur les limites de la représentation qu'il nous faut ici interroger.
D'un côté, nous pouvons envisager le « bord » du tableau comme la poussée extrême de l'espace qu'il représente, comme la fin au double sens du but et de l'arrêt et comme de l'exténuation du fonctionnement du schème de représentation constitutif de l'espace représenté et dont la perspective ne serait qu'une des dimensions dans le tableau moderne. Il faut concevoir ce schème, ou ce schématisme, comme un processus scénique, une scénographie construisant la scène et sa structure et comme telle déjà révélatrice des contraintes injonctives d'une mise en scène des figures. Dès lors, le cadre n'est plus un simple « ornement » supplémentaire et nécessaire à la vision théorique du tableau, il est décor et plus précisément encore, structure au sens le plus courant du terme, structure architectonique de la scène et système porteur du décor scénique, pendrillons des coulisses, sol de scène en perspective accélérée, régulière ou ralentie et frise des cintres.
Mais, en même temps, avec le décor-cadre, structure de la représentation et architecture scénique qui porte l'histoire racontée par la disposition des figures, apparaît une contrainte nouvelle qui est une des dimensions de cette structure. Elle ne relève cependant pas de l'espace représenté (bien qu'elle puisse y exercer indirectement ses effets) mais résulte d'une décision prise dans un autre espace, l'espace de présentation où le tableau se présente représentant.

Le cadre est alors le lieu d'une tension entre cette contrainte externe et cette poussée interne, entre le fonctionnement à sa limite et sur les limites du schème de représentation (structure de scène et par voie de conséquence, de mise en scène) et l'effet sur l'espace de représentation (le tableau comme tavola, surface-support) de la décision de présentation : en un mot, du cadre-ornement au décor-cadre, s'ouvre le lieu de la tension entre une structure architectonique de représentation et l'effet d'une décision de présentation. On notera que se retrouvent ici, mais déplacées aux bords et aux marges, les deux dimensions du dispositif représentationnel, la transitivité (représenter quelque chose) et la réflexivité (se présenter représentant quelque chose). On notera également que de même que l'effet idéologique le plus puissant du dispositif tend à l'effacement de la dimension réflexive au profit de la transitive, de même l'effet théorique du cadrage de la représentation est d'autant plus fort que la perception du cadre est plus marginalisée, plus latéralisée, pour ne pas dire plus complètement effacée. C'est d'ailleurs cet effet théorique de latéralisation ou de marginalisation qui sera idéologiquement récupéré par le dispositif même de la représentation pour exercer ou tenter d'exercer sur le spectateur « attentif » son pouvoir le plus fort, pour conjoindre ou tenter de conjoindre dans une identité indissoluble pouvoir et représentation.
L'ornement du cadre – à reprendre encore une fois l'expression de Poussin – est un lieu d'interaction réciproque entre la structure architectonique – et ses divers schématismes – de l'espace représenté (le décor de scène dans lequel se déroule le récit de l'histoire par la disposition des figures) et les décisions, propositions, contraintes et visées de l'espace de présentation où le dispositif représentationnel est situé pour fonctionner et produire ses effets. A ce titre, il est un des lieux de l'espace de représentation, de la *tavola* comme écran plastique. Comment à lieu cette interaction et cette tension ? Que se passe-t-il sur les bords de la représentation en général ? Le lieu du cadre – c'est là une des apories de la notion de limite – n'est à *proprement* parler ni intérieur ni extérieur à la représentation. C'est un lieu *neutre* puisque le définit la double négation de ses espaces d'appartenance : l'espace représenté, l'espace de présentation. Cette propriété de neutralité du cadre permet de reformuler le procès de transformation, dont nous avons parlé, de la différence simple des contraires en méta-différence des contradictoires. Le cadre peut alors être compris comme un intervalle des bords des trois espaces que conjoint le tableau (représenté, de représentation et de présentation) sans que cet intervalle soit nécessairement perceptible. Mais même lorsqu'ils sont empiriquement confondus – comme cela est souvent le cas – le cadre « réel » indique cet intervalle par supplément signifiant. Il peut arriver cependant

que le peintre, en dehors de tout encadrement réel, joue de cet intervalle de bords pour rendre visibles les divers espaces que le tableau de peinture met en jeu. On comprendra aussi qu'au lieu du peintre donnant à voir par là la dimension réflexive ou présentative de la représentation, « formulant » ainsi explicitement, mais par des moyens plastiques, sa théorie et l'interrogeant de façon critique, le lieu neutre du cadre soit investi par d'autres instances qui y trouvent un champ privilégié où déployer leur pouvoir sur le spectateur du tableau. C'est alors dans ce lieu que s'énonceront – au delà même de la vision et de la contemplation artistiques de l'œuvre – les injonctions d'une lecture, les contraintes d'un discours idéologique et politique. C'est dans ce lieu qu'elles recevront l'autorisation qui leur donne puissance juridique, l'autorité qui consacre leur légitimité.

J'ai étudié ailleurs le carton de Le Brun d'une tapisserie appartenant à la série de l'*Histoire du Roi* où est représentée la rencontre des deux rois de France et d'Espagne, en 1660, dans l'île des Faisants, à la frontière des Pyrénées, où s'accomplit la paix du même nom entre les deux Couronnes. Les deux rois sont au centre de la pièce tendue de deux tapisseries d'apparat de part et d'autre d'un grand miroir où leurs silhouettes se reflètent. Ils s'inclinent l'un vers l'autre et se serrent la main en signe de réconciliation et de paix, suivis, l'un et l'autre, des délégations française et espagnole dont l'étiquette cérémonielle et diplomatique règle la composition, le nombre des membres et leur disposition sur la grande scène de l'histoire dont la tapisserie de Le Brun dresse les trêteaux tout en déployant son récit. Comme il est traditionnel, la tapisserie est enclose dans un cadre somptueusement ornementé. Il n'est besoin que de l'examiner, c'est-à-dire de déplacer l'attention de l'histoire mise en scène et de l'accomoder sur le cadre, pour constater que tout le dispositif qui y est mis en place n'a d'autre finalité, dans son ornementation même, que de supprimer ou tout au moins de dissimuler ce que la disposition des figures et l'architectonique de la composition donnent immédiatement et évidemment à *voir* (à savoir deux groupes de personnages se répartissant également à partir du centre de la représentation et affirmant une rigoureuse symétrie de l'image par rapport à son axe médian), pour une *lecture* génératrice d'un discours historique et politique où sont déclarées, sans ambages, la supériorité et la préséance de la monarchie française dans la personne auguste de son jeune roi, Louis XIV.

Si le cadre de la tapisserie, par son insistante présence, indique déjà au spectateur qu'il n'y a pas, dans le champ de son regard, d'autre spectacle à voir que la scène historique qui y est représentée, son ornementation n'est point seulement, si l'on peut dire, ornementale, une pure gratuité esthétique et décorative : ses motifs, dont l'enchaînement syntaxique et le contenu sémantique sont cependant parfaitement codés, déclarent *ce qui doit être lu dans ce qui ne peut pas ne pas être vu*. Alors que le spectateur *voit* deux rois, la décoration du cadre n'en *nomme* jamais qu'un seul par son monogramme disposé aux angles, son blason, ses armes, et sa couronne entourés par le grand collier de l'ordre du St Esprit dans le centre supérieur. De même, alors que le spectateur voit une disposition des figures qui souligne égalité et équilibre et contemple dans cette harmonie symétrique, la paix entre les deux monarchies et les deux nations, les trophées de victoire que porte le cadre, les figures allégoriques de la sagesse et de la force, les prisonniers vaincus et enchaînés comme les cornes d'abondance de part et d'autre d'un cartouche où est *écrit* l'événement-miracle de l'histoire du Roi de France font *lire* cette paix comme sa victoire acquise par la sagesse de son esprit et la puissance de ses armes, qui donne prospérité et abondance à ses peuples.

Toutefois il faut ajouter que jamais le spectateur n'accomodera sur le cadre et son ornementation, jamais il ne distraiera son attention de la scène d'histoire ; ou s'il le fait, ce sera non pas pour obéir aux injonctions de lecture que cette ornementation lui signifie, mais pour en démasquer les intentions politiques et idéologiques. Dès lor le cadre, par un nouveau tour, ou bien conserve sa simple fonction d'encadrement de la représentation et toute son ornementation reste un supplément marginal qui n'est jamais considéré pour lui-même, ou bien il énonce les injonctions et les contraintes d'un code de lecture par son ornementation et celle-ci remplit une fonction idéologique et politique *additionnelle*, mais alors étant considéré comme revêtant cette fonction, le cadre cessera de pouvoir irrésistiblement l'exercer, et par là, incitera le spectateur à une position critique de lecture toute contraire à celle qu'il devait induire.

On constate à nouveau cette valeur ambiguë du cadre pour le tableau-représentation : même lorsque son lieu neutre d'intervalle de bords est investi par le pouvoir politique et idéologique aux fins d'instruire le regard du spectateur de la vérité de la scène que le tableau donne à voir par la représentation qu'il porte et de lui prescrire ce qu'il doit lire dans l'énoncé même de cette « vérité », même alors la force neutre de l'intervalle à la marge prévaut sur tous les contenus qui l'occupent et sur les effets de lecture que ces contenus provoquent dans le tableau. C'est ainsi qu'en opérant la clôture idéologique de la représentation, par là même il l'interroge et la déplace puisque sa plus forte efficacité dans cette fonction se mesure à sa marginalité et à sa plus faible prégnance perceptive et cognitive, et qu'au contraire, en visant à la « prise en considération de sa figurabilité », et des injonctions méta-discursives que celle-ci communique, les effets supposés de l'ornementation du cadre sont suspendus ou s'inversent dans leur coutraires.

C'est, au fond, cette aporie de la marge, de l'intervalle de bords ou du cadre que Montaigne dans le chapitre 28 du 1er livre des *Essais* avait traversée si l'on peut dire, en s'y maintenant, avait surmontée en la creusant, sans cesse, fût-ce au prix de l'absence de la représentation de son ami, pour élever la sienne propre.

2. *Le décor en ornement de la représentation-comme-tableau ou son cadre interne.*

La chapelle Baglioni dans l'église Santa Maria Maggiore à Spello a été décorée en 1501 par Bernardino di Betto dit le Pintoricchio : à sa coupolette, les figures des quatre Sibylles réparties sur quatre tranches triangulaires découpées à partir de la clef de voûte et séparées les unes des autres par quatre larges bandes ; sur ses trois murs, les scènes de l'*Annonciation* à gauche, au fond, de la *Nativité* et à droite, de *Jésus parmi les docteurs*, scènes auxquelles correspondent respectivement, au plafond, la « Sibilla Erytrea », la « Sibilla Europea » et la « Sibilla Tiburtina » ; la « Sibille Samia » étant réservée à l'entrée de la chapelle et par conséquent au spectateur. Les noms des Sibylles sont écrits sur la plateforme des trônes à niche où elles sont assises, chacun de ces trônes étant « encadré » par deux autels triangulaires, eux-mêmes porteurs d'inscriptions. L'ensemble peint, qu'il s'agisse de la petite coupole de la chapelle ou de ses trois murs, vient donc s'intégrer à l'architecture interne de l'édifice religieux, la chapelle étant elle-même parmi d'autres, un volume interne à l'espace de l'église, un lieu qui s'ouvre sur la gauche du parcours du visiteur qui pénètre. Il s'y intègre comme sa décoration complète – parois et plafond sont entièrement peints – et richement différenciée. Mais à l'inverse, chacune des trois parois intègre une architecture peinte comme décor de l'épisode représenté ; pour la *Nativité*, un temple romain ruiné, sur la moitié droite, occupe le plan intermédiaire de la scène ; un édifice à couple sur plan central et à deux ailes se dresse sur son socle à degrés, au centre, à l'arrière plan de l'épisode de la *Dispute de Jésus et des docteurs de la loi*, dont les figures sont disposées sur un dallage de marbre de couleur à décor géométrique ; l'*Annonciation* se déroule, elle aussi, sur un dallage de marbre, devant une série de trois arches monumentales s'ouvrant sur l'arrière plan d'un jardin clos dont la porte, un arc également, laisse apercevoir au delà tout un monde de figures.
Cette description sommaire fait apparaître une opération « constructive » qui renvoie directement au problème du cadre et de la représentation : précisément celle d'un passage, par renversement, du cadre-ornement en décor

externe au décor-ornement en cadre interne. L'architecture de la chapelle « contient » une décoration dont elle constitue le cadre « extérieur », mais cette décoration « contient » à son tour des architectures qui dressent le cadre « interne » des représentations qui y prennent place et dont elles construisent le lieu. Mais d'une architecture à l'autre, nous sommes passés de l'édifice réel à trois dimensions où se déplace et se situe le spectateur (ou le fidèle), à des édifices feints (ou peints) dans un espace illusoire où se promène et s'arrête son regard : l'architecture-cadre où la représentation trouve le lieu de son décor ornemental s'inverse en une représentation où l'architecture dresse le cadre décoratif de son lieu. Comment s'effectue ce renversement du « réel » dans l'« imaginaire » ? Quels procès met-il en œuvre ? Quels en sont les moyens et les effets ? Ces questions posées sur un exemple particulier, à l'aube du Cinquecento, dans une petite chapelle ombrienne, n'ont pas d'autre raison – on l'a compris – ni d'autre enjeu que le problème du cadre, c'est-à-dire celui de la limite du dispositif représentationnel et de son fonctionnement, entre réel et imaginaire, dans ce qu'il est convenu de nommer l'art moderne.
Soit la paroi de gauche représentant l'*Annonciation*. Nous avons choisi de commencer par elle pour une raison simple : l'épisode dépeint est narrativement ou historiquement le premier de la série qui décore les autres murs. Il précède la *Nativité* comme celle-ci, la *Dispute avec les docteurs* : contrainte d'une lecture qui parcourt la décoration de l'édifice de la chapelle de gauche à droite : $A \rightarrow B \rightarrow C$. Toutefois cette simplicité se complique très vite : on ne peut pas en effet ne pas constater la correspondance structurale entre la paroi de gauche, l'*Annonciation*, et celle de droite, la *Dispute*, correspondance qui donne alors à la *Nativité* centrale, une position exceptionnelle : $a - B - a'$. Enfin lorsque nous découvrons que dans l'*Annonciation*, le peintre a peint son autoportrait sous la forme d'un tableau qui est représenté accroché au mur de la partie droite de la fresque et qu'il a signé son œuvre dans un cartouche placé sous cette représentation, alors il nous faut convenir que, dans l'ordre de la création de l'ensemble qui décore la chapelle et dans le temps de la production picturale, l'*Annonciation* clôt la série des trois fresques puisqu'avec elle, en est marqué l'accomplissement : $A \leftarrow (B - C)$. Le temps des énoncés narratifs peints s'inverse dans celui que la marque d'énonciation (autoportrait et signature) assigne à l'opération de peindre. Et par ce mouvement en retour, l'*Annonciation* retrouve le privilège, que nous lui avions immédiatement accordé, d'ouvrir notre analyse.
Soit donc l'*Annonciation* sur la paroi gauche : comment s'effectue le passage de l'architecture de la représentation à la représentation de l'architecture ? L'épisode prend place sur une scène « illusoire » dont la rampe, représentée

non seulement parfaitement visible, mais encore décorée d'ornements de marbre feint, surélève le sol scénique par rapport à celui de la chapelle où est situé le spectateur. Dès lors, c'est moins le récit de l'annonciation qui est représenté que sa représentation – au double sens iconique et théâtral du terme –; c'est l'image de l'épisode, sa mise en représentation plus que son récit iconique qui est donnée à contempler. Le cadrage scénographique modifie du même coup la destination de l'œuvre qui n'offre pas à la connaissance du spectateur le récit d'une « istoria », mais à sa méditation, une image de piété. Dans le même temps, une section du mur de la chapelle, le soubassement architectonique de la paroi change de nature autant par la décoration qui s'y inscrit, une marqueterie feinte de marbres de couleur que par le léger creusement, le « trompe l'œil » en retrait par rapport au plan du mur que ce décor peint provoque : il dresse une scène, il construit le support d'un *proscenium* où sont disposées les figures de l'Ange et de Marie.

Pintoricchio. *L'Annonciation* (Spello) 1501.

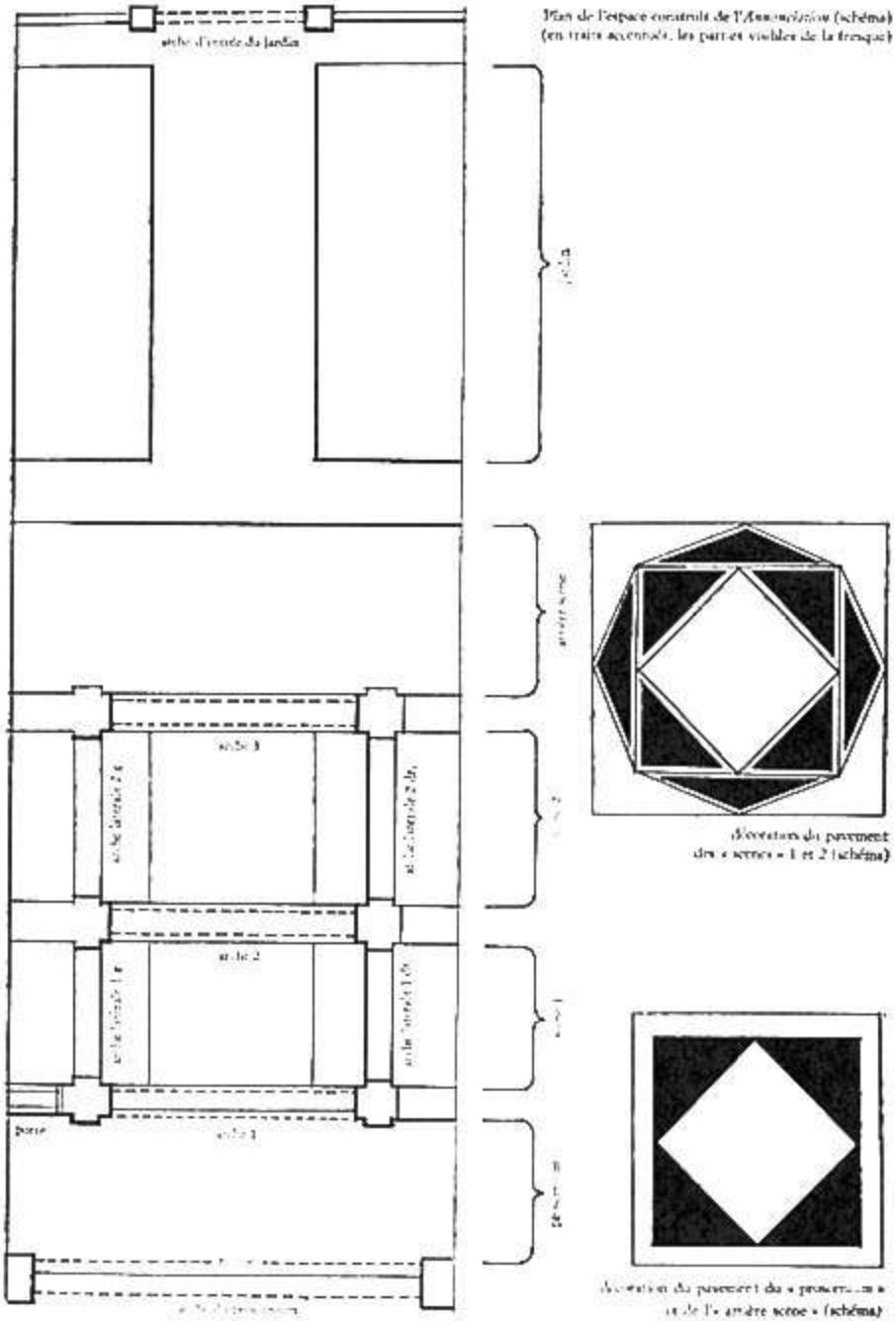
Mais c'est avec l'arche de ce *proscenium* que s'aperçoit le plus nettement l'inversion du dispositif de cadrage ornemental ; mieux encore, c'est cette arche qui en est l'opérateur. Constituée de deux pilastres peints et décorés

supportant un arc en plein ceintre, l'arche « mord » partiellement sur le sol scénique et la rampe qui le supporte alors que la partie frontale de ses pilastres et de son arc est au plan du mur de la chapelle.

Il relève donc à la fois du plan du mur et de l'espace de la scène, du plan de l'espace de représentation, cette surface que le mur supporte, et de l'espace de représentation, cette surface que le mur supporte, et de l'espace représenté ; il est à la fois, quoique différemment, l'ornement de l'un et de l'autre. C'est par lui que le regard du spectateur est introduit sur la scène, par lui que la représentation est située dans l'architecture de la chapelle, mais c'est aussi par lui que l'épisode représenté, l'annonciation, trouve un lieu dans l'espace illusoire représenté. Ainsi s'effectue la conversion de l'architecture « réelle » de la chapelle en peinture « imaginaire » de la fresque par une représentation peinte d'architecture qui est également une construction architecturée de la représentation : le décor ornemental de l'architecture de la chapelle s'y transforme en cadre-décor de la représentation de peinture d'un de ses murs. L'arche du *proscenium* et à un moindre degré la rampe qui la supporte, sont les opérateurs de cette transformation.

Or l'arche est répétée trois fois dans l'espace représenté, trois arches dont l'enfilade creuse en profondeur le lieu scénique à partir d'un mur de scène qui, à gauche et à droite du *proscenium*, reproduit, mais en représentation, le mur de la chapelle. De même que l'arche qui cadre le *proscenium* ouvre le mur sur l'espace illusoire représenté et ses lieux de même les trois arches qui y sont « représentées », et d'abord la première d'entre elles, ouvrent un mur, également représenté, sur le lieu d'un édifice et au delà, sur celui d'un jardin et au delà encore, sur le monde peint à l'arrière plan. Cet édifice est donc constitué par la succession des trois arches qui en permettent – voire en exigent – la traversée par le regard. Mais deux arches à droite et deux arches à gauche s'ouvrent aussi latéralement pour donner accès à l'espace interne que les murs enferment, un espace dont le regard n'aperçoit rien sinon son obscurité, par l'oculus qui creuse le mur de gauche et la fenêtre grillagée, le mur de droite, deux pans de mur qui cadrent en forme de décor le *proscenium*. Si donc l'édifice aux trois arches centrales définit un volume architectural interne par opposition aux lieux de plein air comme le jardin de l'arrière plan et la terrasse qui le domine, comment caractériser le *proscenium* ? Est-il intérieur ou extérieur ?

Il n'est pas possible en effet de discerner s'il est couvert ou non, à la différence de l'édifice aux trois arches dont nous apercevons, entre la première et la seconde, le plafond à caissons. Par ailleurs, si le décor architectural du mur de gauche avec sa porte close et son oculus suggère une extériorité en deçà du mur (côté *proscenium*) et une intériorité au delà, la décoration



Plan de l'espace construit de l'*Annonciation* (schéma)
(en traits accentués, les parties visibles de la fresque)

Décoration du pavement des « scènes » 1 et 2 (schéma)

Décoration du pavement du « proscenium » et de l'« arrière scène » (schéma)

du mur de droite avec son étagère et ses livres ouverts et fermés, le bougeoir, les guirlandes d'étoffe qui, tous, sont les éléments obligés de la chambre de Marie, évoque l'intimité d'un intérieur. Est-ce à dire que la partie gauche du lieu scénique serait signifiée comme extérieure, et la partie droite comme intérieure plus par les caractéristiques du décor architectural que par la disposition des figures, l'ange à gauche venant de l'extérieur, la Vierge à droite, étant à l'intérieur ? Cette opposition relèverait dès lors moins de l'iconographie de l'annonciation que d'une scénographie, moins de « contenus sémantiques » que d'un dispositif structural qui cependant serait aussi un décor architectural cadrant l'épisode représenté.

Il faut toutefois noter que l'ambiguïté se maintient avec insistance puisque le *proscenium* est « fait » d'un espace continu, de la gauche à la droite du sol scénique, de même qu'une forme unique d'espace constitue la totalité de l'espace représenté : comment peut-il être à la fois intérieur à une construction architecturale et extérieure à elle, moins d'y discerner, *par abstraction*, deux lieux, l'un extérieur, celui de l'ange, et l'autre, intérieur, celui de la Vierge, deux lieux dont la travée centrale du dallage marquerait structuralement la limite idéale, avant que le lutrin qui y est posé n'en souligne iconographiquement la frontière. Il conviendrait de marquer en outre la fonction de l'arche du *proscenium* dans l'ambiguïté de cet espace scénique, puisqu'il ouvre sur un extérieur imaginaire tout en marquant la clôture d'un mur réel. Extérieur *et* intérieur, *ni* extérieur *ni* intérieur, l'ordre stable des lieux que bâtit la représentation des architectures dans l'architecture de la représentation se transforme dans l'espace labile d'un passage, dans le procès dynamique d'un parcours d'intervalle.

Ce parcours s'effectue selon deux directions majeures – celles-là même que les architectures feintes construisent – una direction latérale, de la gauche à la droite, parallèle au plan de représentation (le mur de la chapelle) et une direction frontale, d'avant en arrière, perpendiculaire à ce plan, qui y creuse une illusoire profondeur. Ces deux directions sont l'une à l'autre articulées en tau renversé, et l'une et l'autre, soulignées et définies par le dallage du sol scénique : double travée latérale pour le *proscenium*, unique travée en profondeur pour l'édifice aux trois arches. C'est cet ensemble architectural du décor ornemental, cadre interne de la représentation, qui donne à l'iconographie de l'annonciation les conditions de sa réalisation. Mais à l'inverse, c'est l'iconographie qui « relève » cette architecture scénographique dans la valeur sémantique des « contenus ». Car qui est-ce que ce procès dynamique de spatialisation structuralement défini comme passage par le décor architectural de la scène et par l'ornement de son sol, sinon, au plan sémantique et iconographique, une annonciation, le transfert d'un contenu cogni-

tif d'un sujet à une autre ? Qu'est-ce que l'ange sinon le messager et la figure du message lui-même, le véhicule de ce transport et sa métaphore ?
D'où la valeur de la porte fermée dans la partie gauche du mur du *proscenium* qui, paradoxalement, signifie l'extérieur dans l'intérieur, c'est-à-dire la venue d'une transcendance dans un lieu fermé, la traversée « miraculeuse » de la clôture virginale. D'où la valeur du décor du mur de la partie droite de la scène qui, tout aussi ouverte latéralement que la partie gauche, paradoxalement signifie l'intérieur dans l'extérieur, c'est-à-dire l'accueil et l'acceptation du message que dénote l'attitude donnée à la figure de Marie ; d'où la valeur en particulier de la fenêtre grillagée correspondant architectoniquement à droite, à la porte fermée à gauche (autant qu'à l'oculus dont nous allons reconnaître dans un moment la fonction), mais dont le grillage enferme et protège mais aussi laisse voir le vase de pureté de la Vierge. A ce titre – et ce n'est pas le moindre paradoxe de l'ensemble peint – l'image de Dieu le Père sur son nuage entourée de chérubins et celle du rayon de lumière qui chute obliquement à travers l'espace pour porter vers Marie la colombe du St Esprit se trouvent revêtir une valeur plus ornementale et décorative que les représentations architecturales du décor scénique : ces images s'ajoutent littéralement au fonctionnement structural du dispositif représentationnel et à la disposition des figures narratives, addition sans doute requise par la destination de la fresque, celle d'une image de piété accordée aux besoins et au goût de ses commanditaires.
La structure du décor d'architecture impose donc deux directions, ou deux passages, à l'espace représenté, l'une, celle du *proscenium*, latérale, de gauche à droite, qui est celle de la mise en scène de l'épisode de l'annonciation, l'autre, celle de la scène, de l'édifice aux trois arches, en profondeur, d'avant en arrière, qui est celle – et c'est ce qu'il faudra démontrer – de la représentation de cette mise en scène et peut-être plus généralement, celle de la présentation de la représentation. Il n'est pas indifférent qu'un même décor d'architecture en effectuant le cadrage interne du « tableau » les articule l'une à l'autre. Un premier index de cette articulation, d'ordre iconographique, apparaît immédiatement comme sa marque figurative : il s'agit du lutrin de la Vierge dont nous avions déjà vu le rôle à la frontière du lieu de l'ange et du lieu de Marie. Placé également sur la travée centrale du pavement qui est un des accents forts de la dimension de profondeur, ce lutrin porte un livre ouvert sur son présentoire montré obliquement au spectateur : tout se passe comme si cet objet, qui est, à proprement parler, un dispositif de mise en scène de la lecture, était signifié et figuré par sa position oblique comme l'opérateur des transformations internes au tableau : non seulement celle de l'extériorité – le lieu de l'ange, de profil – en intériorité – le lieu de la

Vierge, de trois quart face – mais encore celle de la vision-contemplation du « tableau de peinture » dans celle de la lecture de l'histoire que ce « tableau » donne à voir. Cette deuxième transformation apparaît immédiatement comme la transformation de la dimension de profondeur (jusqu'à l'horizon du monde naturel peint à l'arrière plan de la fresque) dans la dimension latérale, parallèle au plan de la représentation, de la disposition des deux figures sur l'avant scène, par laquelle un récit se raconte. Le plan oblique du présentoire du lutrin, plan de rotation du profond et du latéral est également la figure de conversion du décor dans le récit : conversion qui est la réalisation, dans la disposition des figures narratives, des conditions de possibilité de ce récit, c'est-à-dire de la structure architectonique de son décor ; ou à l'inverse, qui est la validation théorique et structurale de cette disposition dans le dispositif décoratif et ornemental de son cadre.
De ces transformations internes, que la conversion réciproque de la scénographie et de l'iconographie résume, la fresque du Pinturicchio offre une preuve remarquable. Si, en effet, nous cherchons à construire le réseau perspectif qui sous-tend l'ensemble de la représentation, nous découvrons un double dispositif à l'œuvre, comme si les traits d'ambiguïté et d'équivocité des espaces de la représentation se retrouvaient dans leur organisation structurale : le premier qui se construit à partir de l'arche du *proscenium* (dont nous avons suffisamment souligné la position clef dans le passage de l'architecture réelle intégrative du décor peint au décor ornemental intégrant l'architecture feinte, pour qu'il soit nécessaire d'y revenir) se projette en un *axe de fuite* qui s'identifie au pied du lutrin ; en revanche, le second, qu'il est aisé de bâtir à partir du dallage à décor géométrique de la scène, des chapiteaux et des bases des pilastres, converge vers un *point de fuite* situé au dessous de l'image de Dieu le Père, « derrière » le pilastre de gauche, aux deux tiers environ de sa hauteur, point « neutre » s'il en est, à la différence de l'axe du lutrin, puisque le décor architectural représenté le dissimule et qu'aucune « figure » ne le signifie. Le motif de ce déplacement tient à ce que, contrairement aux apparences immédiates, l'espace représenté n'est pas présenté frontalement, mais obliquement par une orientation des orthogonales vers la gauche. Du même coup, le point de fuite n'est pas assignable à l'arrière plan comme on pourrait le croire, au centre de l'arc d'entrée dans le jardin, mais dissimulé derrière l'enfilade des pilastres de gauche. Une des raisons de ce décalage est la position du spectateur (ou du fidèle) dans ce que nous avons nommé l'espace de représentation, c'est-à-dire au centre de la chapelle devant l'autel. D'où la « rectification » de ce déplacement par la projection de l'arche du *proscenium* sur le pied du lutrin, cette arche, cadre architectural du décor peint, dont nous avons reconnu l'appartenance simul-

tanée et ambiguë à l'espace de présentation (lieu à partir duquel la fresque est vue du spectateur) et à l'espace représenté (forme de ce que la fresque donne à voir) en opérant la transformation de l'un dans l'autre au niveau de l'espace de représentation (à la fois surface et support, écran plastique et plan du mur). D'où également par là, l'attraction et la fixation du regard du fidèle par ce qui seul doit lui importer, l'image de piété où est donnée à lire l'annonciation.

Toutefois le dispositif représentationnel dans sa structure architectonique de décor scénographique continue de fonctionner – si l'on peut dire – au delà de ses effets pragmatiques. Le point de fuite de l'architecture représentée que cette architecture à la fois montre « structuralement » (c'est par elle que nous l'avons construit) et dissimule « figurativement » (le premier pilastre peint à gauche le cache à l'œil), ce point est cependant vu dans son invisibilité même puisque, simultanément, l'oculus de gauche et la fenêtre grillagée de droite le *pointent* (au sens du pointage d'une arme sur l'objectif), oculus, fenêtre, éléments architectoniques, qui sont des instruments et des conditions de la vision, les représentants des yeux du « peintre ». Ils ne donnaient à voir, nous l'avions noté, que l'obscurité intime de l'édifice où le fidèle reconnaît la demeure princière de la Vierge, « fille » du roi David. Mais au delà de l'histoire sainte, au delà des figures de l'iconographie ou en deçà d'elles, ils *visent* (au sens technique du terme : ce sont des viseurs) le point structural de convergence du réseau (nous disons « point structural » pour souligner qu'il ne saurait s'agir d'un point *réel*) : ce sont des éléments métafiguratifs d'énonciation ou de représentation tout en étant, et de part en part, des éléments du décor ornemental de ce que la représentation représente.

Représentants des yeux du « peintre », disions-nous : en ce sens, ils renvoient directement à cet autre élément ornemental du décor scénique, en apparence encore plus anecdotique qu'une fenêtre ou un oculus, ce portrait accroché sur le mur de droite du lieu « intérieur » de la Vierge : ce portrait est un autoportrait, comme le précise le texte écrit dans le cartouche placé au dessous de lui. Le peintre *se* peint regardant obliquement, hors représentation, le spectateur-fidèle debout devant l'autel de la chapelle Baglioni. Ainsi l'ensemble du décor de la chapelle est-il signé par celui qui l'a peint et qui s'y peint dans son cadre comme un élément du décor ornemental qu'il y représente en présentant, par là, l'ensemble du dispositif représentationnel et l'image de l'histoire qu'il y a donnée à voir.

Peut-être joue-t-il ainsi, pour son œuvre, de façon quelque peu blasphématoire, quoique dans le cadre de son décor, le rôle qu'il fait jouer à Dieu le Père dans l'histoire qu'il met en scène : de même que la petite image du

Père sur son nuage *signe* avec la colombe de l'Esprit la procréation du Fils dans le sein immaculé de la Vierge Marie, de même l'autoportrait du peintre dans son cadre *signe*, avec sa légende dans le cartouche, la création de son œuvre dans la chapelle Baglioni de Santa Maria Maggiore à Spello, mais pour ce faire, il s'y inclut comme simple ornement de son cadre.

Quelques dizaines d'années plus tard, Montaigne fera de même dans les *Essais*, en signalant ou en signant cette opération au chapitre 28 du premier livre, à propos de la représentation de son ami La Boëtie.