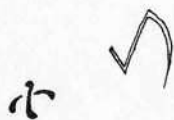
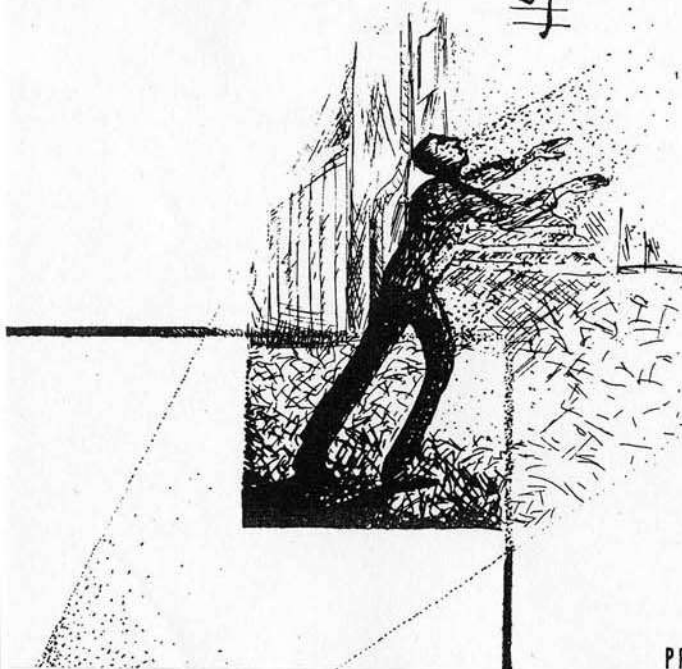


Le cinema
à travers
champs disciplinaires



fiq



TUR



PRESSES & PUBLICATIONS

HORS CADRE

2-ciné narrable-2



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.»
- «Décorer. (1361) I. Pourvoir d'accessoires destinés à embellir, à rendre plus agréable.
II. *Fig.* Couvrir d'une apparence trompeuse et séduisante.»
- «Ornement. (1050) I. Actions 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.»

* Quelques éléments de cette étude ont paru en septembre 1983 dans la *Rivista di Estetica* (Torino).

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 Boétie. 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 Boétie, 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 ? – 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 circonstanciées, 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 Boétie» ne sera qu'une dédicace de l'ouvrage, écrite non par son auteur La Boétie, mais par son éditeur, Montaigne, à Madame de Grammont puisque, comme l'écrit Montaigne dans une note marginale, «les vers se voient ailleurs.» La Boétie 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 Boétie et son amitié pour lui. La Boétie en image, ses œuvre en publi-

cation ne sont pas là ; les *Essais* de Montaigne cependant en sont à la fois le tombeau, le cénotaphe et l'épitaque 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 Boétie par Montaigne – le sujet de la représentation au triple sens du destinataire, 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.

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 *Israélites 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 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 éclaircissements, 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 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 rétracté 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 là le rôle qui lui est dévolu dans le dispositif représentationnel de la peinture, celui d'une signification 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 tableau. «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 des 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 (fût-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 représentation-

nel, par son cadre, se pose (ou tend à se poser) comme absolu. En ce sens, le cadre comme ornement *visé* 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 modalité. 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 ou en largeur n'est pas sans effet sur l'architecture interne de l'espace représenté ou sur l'architecture de la disposition figurative que porte le tableau au regard, comme, à l'inverse, cette architecture 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.

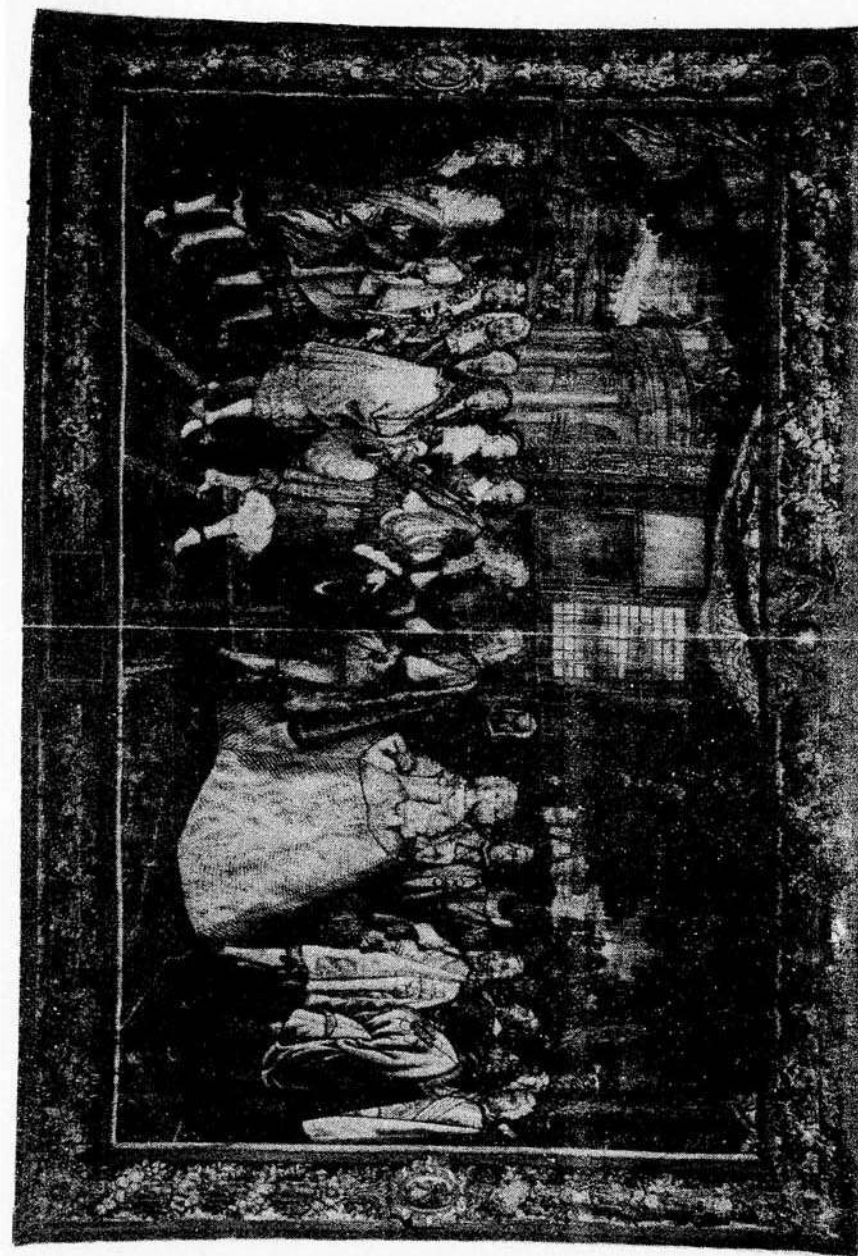
L'ornement du cadre — à reprendre encore une fois l'expression de Poussin — est un lieu d'interaction réciproque entre la structure architectonique — et ses divers schématismes — de l'espace représenté (le décor de scène dans lequel se déroule le récit de l'histoire par la disposition des figures) et 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 a 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 comoris comme un intervalle de 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.

Cadres et bords dans la représentation ou son décor en ornement interne.

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 arrivés au centre de la salle de conférence dont la Grande Mademoiselle nous dit qu'«elle lui parut fort grande» et qu'«il n'y avait de fenêtre qu'à l'endroit qui avait



la vue sur la rivière, où l'on mettait deux sentinelles lorsque les Rois y étaient...» cette fenêtre qui découpe ses petits carreaux dans le grand miroir qui la reflète, derrière les deux monarques inclinés l'un vers l'autre, chapeau bas, mains tendues pour le geste symbolique de paix. Ils sont arrivés au centre de la pièce, de part et d'autre d'une frontière, la bordure d'un tapis de Perse à fond d'or et d'argent merveilleusement beau du côté espagnol et du côté français, un gros galon d'or et d'argent d'un tapis de velours cramoisi, double frontière qui répète sur le sol de la scène les deux seuils de la salle qu'ont franchis les délégations et les rois, le double bord et la double rive de l'île des Faisans et de la Bidassoa, le fleuve qui sépare les deux royaumes. Deux espaces géographiques, deux lieux politiques viennent s'exténuier au milieu de cette scène, dans cette bordure d'un tapis de Perse et cette lisière d'un tapis de velours, deux corps royaux s'arrêtent en ce centre, deux visages s'inclinent, deux mains vont se joindre, l'histoire européenne et l'histoire du monde se suspendent à ces gestes en suspens, les guerres sont finies, la paix est signée : ici elle est consacrée et, dans le moment suivant, dans son imminence qui se pressent au déséquilibre des masses et à l'asymétrie dans la disposition des figures à partir de ce centre, l'Infante d'Espagne, le volume conique d'une robe de satin en broderies de jais, va glisser du tapis persan au tapis de velours, de son père à son époux, de l'Espagne à la France... En ce centre, l'appareil de la représentation fonctionne à plein régime de production des significations historiques et symboliques par cet opérateur de contiguïté, à la fois d'espacement et de contact, qui est cette double frontière dont les marques et les balises vont tracer, en s'y multipliant, toute la représentation.

En effet, de part et d'autre des bords, le sol de la scène historique se divise en deux lieux qui sont bien loin d'être neutres : du côté espagnol, les chamarrures, courbes et arabesques, les tarabiscotages du tapis persan ne sont pas sans produire un effet de confusion sur les figures qui y sont placées, d'autant que l'Infante d'Espagne, à elle seule, rompt par sa masse l'ordonnance des mouvements du groupe ; du côté français, en revanche, les galons d'or du tapis de velours qui répètent rigoureusement celui qui, au centre, le limite, constituent autant de lieux secondaires, doublement réglés selon la perspective théâtrale et selon l'étiquette du protocole où les membres de la délégation se disposent selon une exacte hiérarchie : le roi s'avance seul dans

le premier, Monsieur son frère, la reine mère et le premier Ministre dans le second, la duchesse de Noailles, Turenne, le Maréchal de Grammont et un personnage vu de dos dans le troisième, cinq figures enfin dans le quatrième, à l'extrême bord gauche du dispositif scénique, groupe où l'on reconnaît le Prince de Conti. C'est donc à partir du lieu «français» que peut être projeté le réseau de lignes et de vecteurs qui articule l'espace représenté tout en réglant la disposition des figures qui y déploient leur progression. C'est de ce côté là de la frontière que se situent à la fois le moteur du mouvement de la figuration historique et le principe de sa représentation spectaculaire. Il faut examiner ce double jeu et ce double enjeu, à la fois esthétique et politique, artistique et idéologique, avec une particulière attention. Tout se passe en effet comme si le corps représenté du Roi constituait la «tête» ou la pointe unitaire et unique de l'ensemble nombrable cardinalement et chiffrable ordinalement de la figuration : à la fois 5 (-1) 4 (-1) 3 (-2) = l'un et le premier, unique du premier rang, du deuxième rang (celui du frère, de la mère et du «premier» ministre, (beau) père), du troisième rang (la dame d'honneur de la reine mère, le chef des armées, l'ambassadeur extraordinaire à Madrid et un anonyme) etc... en bref tout se passe comme si, sur la scène que dresse le grand ordonnateur de la cérémonie royale dans la tapisserie, l'ensemble des acteurs de l'histoire (dynastique, politique, militaire, diplomatique) se résumait ou se condensait dans la figure d'un unique agent qui est aussi bien la finalité et la direction de leur mouvement en avant que la force de leur progrès : le Roi leur montre le chemin, à leur tête, et il est le seul à faire un grand pas en avant, tout en s'immobilisant au centre, alors que, si l'on peut dire, à l'inverse, la délégation qu'il conduit s'immobilise tout en marchant vers ce centre. Toutefois, le sous-jeu de cette disposition et de sa dynamique est défini par la règle perspective : si le mouvement historique se développe dans l'espace représenté selon un plan parallèle au plan de la représentation en exigeant un placement «en frise» des personnages et une rigoureuse présentation de profil du grand sujet de l'histoire, l'appareil perspectif vise, quant à lui, à ouvrir une illusoire profondeur dans ce plan, à creuser l'espace scénique, pour lui donner la troisième dimension, jusqu'à ce point situé à une distance infinie, mais que le dispositif de représentation figure à l'horizon de l'espace représenté dans le point où les orthogonales à l'écran de représentation se rejoignent. Ces orthogonales, seul le lieu français les donne à voir

avec les galons d'or et d'argent du tapis : prolongées en arrière plan, elles pointent, sinon un point géométrique, du moins une zone visuelle approximativement située entre les deux têtes des souverains et idéalement dans le reflet du profil du Roi de France au miroir et précisément dans son œil. Autrement dit, le dispositif de représentation qui construit le monument de l'histoire du Roi et dont l'appareil perspectif est la structure architectonique trouve le principe de sa construction rigoureuse dans le portrait du Prince, et dans ce portrait, au lieu, pour ne pas dire au point, de son œil, c'est-à-dire dans le reflet de sa figure en pied réduite à son profil et condensée dans ce point. Le corps du Roi ici donc se dédouble dans sa représentation même : l'un qui s'avance au centre de la salle historique tout en s'immobilisant dans le temps suspendu de la guerre et de la paix, corps moteur, agent et fin de l'histoire, d'une histoire que «représentent» assez bien la composition de la délégation française, une galerie de portraits en pied, et sa disposition en frise parallèle au plan du «tableau» ; l'autre qui en est le reflet spectral au miroir, corps fictif du Roi, portrait de son portrait qui n'est plus que le profil, mais d'un visage, qui n'est plus que l'œil de ce profil, au «point de fuite» de l'appareil perspectif de la représentation que cet œil figure : corps imaginaire dont l'œil serait la concentration symbolique ; œil dont la fonction n'est plus alors de performer l'acte victorieux du Prince dans la guerre ou la décision sage du Roi dans la paix, mais de constituer le principe et la fin du spectacle de ces performances, l'*archè* et le *telos* de leur représentation, leur origine et leur accomplissement. Autrement dit, le roi est non seulement dans son corps représenté l'Agent de la Grande Histoire, le «Il» (*Ille*), grand Sujet de l'énoncé narratif de la légende royale et à lui seul, monument éternel de sa gloire ; il est aussi, par le portrait de cette représentation, dans sa duplication même, le producteur et le récepteur de son image, son concepteur, son créateur et le spectateur qui la contemple. Et c'est ainsi qu'occupant tous les pôles du dispositif représentatif, par un renversement instantané, il en apparaît, en toute évidence, le produit et l'effet.

Dès lors, on aperçoit comment le «tableau» d'histoire dont une double frontière délimitait un lieu privilégié de constitution fonctionne, à partir d'elle, comme corps et portrait du Roi par dédoublement du dispositif représentatif qui construit ce tableau, c'est-à-dire par démultiplication de cet opérateur de bords internes dans des cadres et des lisières dont toute la fonction sera de

répéter, de reproduire et de renforcer, voire d'amplifier ce que la première «articulation» avait permis de poser et de produire. Et tout d'abord, le miroir du fond de scène qui, au centre et au dessus, semble-t-il, d'une table recouverte du même tapis de velours cramoiis et traversé du même galon que ceux qui «signifient» le côté français, reproduit le dispositif entier du tableau, à la fois par le découpage de son cadre et des glaces rectangulaires dont il est composé, par les reflets qu'il porte et les figures qu'il encadre. Le miroir est ainsi la projection verticale, à l'arrière plan et au centre du tableau, de la mise au carreau du sol scénique : il montre sous les espèces d'une géométrie régulière, (ordonnée et réglée) ce que la construction de scène présente à l'œil, mais transformée par l'appareil perspectif ; les obliques des orthogonales visant le point de fuite, les intervalles entre les parallèles diminuant progressivement pour s'identifier à la ligne d'horizon y deviennent une succession égale d'horizontales et de verticales perpendiculaires les unes aux autres. Le miroir réfléchit le sol de scène en en redressant le réseau, en donnant à voir sa «vérité» théorique comme le sol de scène réfléchit la découpe du miroir en lui donnant sa réalité et sa phénoménalité concrète. Il n'en reste pas moins que, même s'il en réfléchit la construction totale, le miroir est une *partie de ce que* le tableau représente ; par position et fonction, non seulement il *figure* les deux profils des Rois et la fenêtre invisible qui éclaire toute la scène, mais il est *une figure*, celle de la synecdoche, de la représentation elle-même, où celle-ci présente son dispositif, c'est-à-dire où sont montrées ses deux dimensions transitive – le miroir représente des êtres et des objets qui ne sont pas autrement visibles – et réflexive – le miroir est un appareil de réflexion qui, ici en particulier, par les glaces rectangulaires dont il est composé, montre lui-même sa propre surface réfléchissante. A ce titre, la fenêtre à petits carreaux que le miroir reflète sur une partie de sa surface – non coïncidente d'ailleurs à la découpe des glaces – est à la fois l'*image* restreinte du miroir lui-même, comme en abysme, le *reflet* de la fenêtre invisible qui ouvre la paroi opposée de la salle de conférence à la lumière du jour, la *projection*, par *redoublement* dans le miroir, de la condition *réelle et représentée* de la visibilité de l'épisode historique et de la scène narrative qui le raconte et, si l'on peut dire, la *figure métaphorique* du ressort paradoxal du dispositif de représentation qu'est le tableau-fenêtre ouverte sur le monde réel et *miroir*



où celui-ci reflète ses apparences — figure, qui donne donc à voir le plan de représentation, le tableau lui-même sous sa double dimension d'artefact matériel et de surface abstraite transparente. Les deux portraits en profil des Rois et, plus précisément encore, celui du roi de France, où se condensent le récit historique dans l'image de son agent et la structure de la représentation dans celle de son œil spectateur, ce portrait que porte le miroir est ainsi la concentration symbolique de ses fonctions déictique et sémiotique. Le roi n'est Roi qu'en son portrait ; le roi n'est Roi que comme miroir de roi, que comme miroir de Soi : telle ainsi rayonne et se montre la gloire de son corps.

Le miroir, en outre, cadre quatre personnages : non seulement les deux Rois en son centre (légèrement décalé vers la gauche, du côté français) mais encore, par ses bords, les deux premiers ministres, négociateurs du traité des Pyrénées et du mariage royal, Mazarin pour la France à gauche, Don Luis de Haro pour l'Espagne à droite, alors que la Reine Mère Anne d'Autriche du côté français et l'Infante Marie Thérèse du côté espagnol sont repoussées hors du cadre du miroir dans la bordure des tapisseries. Ainsi se trouve soulignée la distinction — la frontière — entre le politique proprement dit, d'une part, dont les sujets et agents directs ont seuls droit au lieu central de la «figure» où la représentation se présente en représentant en fin de compte l'unique sujet et l'absolu agent de l'histoire, et le dynastique d'autre part, les dimensions de filiation et d'alliance dont le politique est le moyen mais qui, en retour, en est la conséquence et l'effet. Et c'est ainsi qu'à partir de son portrait, le corps du Roi se multiplie sur la scène historique, corps politique et corps dynastique dont une série de figures, et plus encore leur positionnement par rapport au double centre d'un corps agent et d'un œil spectaculaire, assurent l'expansion régulière, la communication précise et la valorisation hiérarchisée.

La tapisserie de l'Histoire du Roi est non seulement redoublée dans sa construction perspective et sa disposition narrative par le miroir central qui présente le dispositif structural de la représentation royale, mais elle est répétée, à l'intérieur d'elle-même, par deux tapisseries, représentées à droite et à gauche, qui fournissent un fond à toutes les figures (à l'exception du quatuor politique), qui ferment réellement les deux lieux scéniques français et espagnol en les ouvrant sur deux espaces imaginaires (et l'on aperçoit ici la différence de fonctions, voire de

niveau énonciatif, entre elles et le miroir) et qui, en outre, offrent une connotation idéologique et culturelle à la représentation historique : n'est point indifférent à tout cela que la Reine Anne d'Autriche, mère de Louis XIV et sœur de Philippe IV, roi d'Espagne, que l'Infante Marie Thérèse, nièce de l'une, fille de l'autre et épouse de Louis XIV, roi de France, soient les figures du *bord* de ces deux tapisseries (comme Mazarin et don Luis de Haro étaient les figures du *cadre* du miroir central, comme Louis XIV et Philippe IV étaient les figures de la double *frontière médiane*). Du côté espagnol donc, une forêt sauvage, deux grands troncs d'arbres à droite, buissons et arbustes à gauche, dont se détachent les figures des Grands d'Espagne, paysage agreste qu'entoure une bordure de fleurs et de feuilles. Du côté français, à droite, un double édifice antique, théâtre-Colisée circulaire de deux étages, à arcades, colonnes engagées et piliers, où l'on aperçoit des personnages drapés à l'antique dont on peut penser qu'ils se pressent pour assister à la triomphale arrivée de l'Empereur du monde à la tête de sa délégation ; à gauche, un espace ouvert de riantes campagnes, où jouent des femmes et des enfants sur un fond de bosquets et de châteaux, bref un paysage «culturel-antique» selon Poussin ou Claude que cerne une bordure d'oves, de palmettes et de torsades. Le portrait du Roi dont le corps princier se déployait régulièrement sur un sol de scène géométriquement articulé trouve, avec ce fond, ses harmoniques dans l'idéologie de l'Empire romain et l'idéal d'ordre et de puissance d'Auguste, face au «désordre» de la nature espagnole et au chatolement d'excès exotique du tapis persan sur lequel la délégation adverse tente de se grouper.

Un grand rideau chamarré constitue en trois plis l'ultime bordure de la partie supérieure de la tapisserie avant son cadre proprement dit ; trois plis, le premier dont les fronces pendent dans le coin gauche ; le second, quelques discrets bouts d'étoffe dans le coin droit ; le troisième enfin, au centre, tend de son pli régulier comme un dais au dessus du miroir, au dessus de la tête des deux rois. Là encore la double frontière, que nous avons remarquée, au centre de la représentation comme l'opérateur de son engendrement, se répète : non plus seulement ici bords et lisières d'enfermement et de clôture par circonscription et division, mais aussi écrans d'occultation et de révélation, surfaces de cèlement et d'exposition. Car ce rideau – on s'en aperçoit aisément – hésite entre les trois espaces dans lesquels et par

lesquels toute représentation se construit, se pose et s'appréhende. Il est sans doute un élément de la scène représentée, ce rideau que l'on devait relever pour laisser entrer la lumière par l'unique fenêtre éclairant la salle de conférence. Mais il est aussi un des éléments de l'espace de représentation de la tapisserie elle-même comme son cadre, plus peut-être que son cadre puisque, par lui, la scène historique reçoit sa dimension théâtrale et spectaculaire, puisque, par lui, l'épisode qui s'y joue est élevé à la dimension du grand drame politique, de la noble épopée historique ; il est enfin une partie essentielle de la surface et du support de représentation, notamment au dessus du miroir reflétant la fenêtre, mais aussi quant aux tapisseries où la tapisserie royale se redouble, dans la mesure où rideau, texture textile, comme toile ou tapisserie, il est un dispositif qui conditionne «matériellement» la vision de la représentation : relevé au centre de la scène, à son bord supérieur, sa présence littéralement *donne* à voir la scène, ou plus précisément encore, il *montre qu'il donne à voir*. Aussi n'est-ce point seulement pour des motifs esthétiques de composition que son plus beau pli se déploie au centre de l'œuvre. Comme nous l'avons montré ailleurs, ultime avatar du baldaquin impérial, du dais royal symbolique de la voûte céleste et de l'arche triomphale, il désigne bien comme rois ceux qu'il surplombe ; mais plus encore, en couvrant de sa protection le Roi, l'artefact même du «cacher» et du «montrer» le pointe et le signifie dans son pouvoir apocalyptique : le Roi en son corps-portrait – et c'est ce que corps et portrait du Roi signifient – est celui qui voit tout et qui donne tout à voir ; celui dans l'œil duquel tout ce qui est à voir peut l'être, celui hors du regard duquel ce qui pourrait être vu ne mérite pas de l'être, hors duquel il n'y a rien à voir, mais également celui dont l'œil détient une inépuisable réserve d'être, dont le regard recèle d'insondables secrets, les *arcana imperii* de sa substance.

Retour au cadre

Comme il est traditionnel, la tapisserie est enclose dans un cadre somptueusement orné. 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'accommoder 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 présence 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'accommodera 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 lors 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 leurs contraires.

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.

J.V. 1

Comme dans l'article précédent, il est question de texte écrit et de sémiotique de l'image.

Cadre et encadrement plus que hors cadre, le mot en-cadre n'existe pas. Il fallait donner épaisseur à cette ligne qui sépare l'œuvre et tout le reste, la représentation et le présent, l'univers de la fiction et celui de la représentation...

L.M. 1'

A vrai dire, avec la «notion» de cadre se trouvent importée, dans la réflexion sur le récit de langage ou l'œuvre de peinture,

tous les paradoxes de la limite. Celle-ci ne peut être posée ou tracée – par quel geste, par quel sujet ? – sans que simultanément – dans quel temps ? dans quel «maintenant» ? – soient par là même désignés, indiqués, montrés plus que signifiés, déclarés, affirmés, un «dedans» et un «dehors». Aussi la ligne qui sépare l'œuvre du «reste», la ligne «idéale» de la limite, celle dite de démarcation, – un terme qui, lexicalement, joint les contraires puisque, par elle, une marque de distinction est posée et ôtée – acquiert nécessairement une épaisseur, celle justement que marque matériellement ou substantiellement le cadre pour aussitôt la démarquer.

J.V. 2' ... Quelque chose qui n'est ni le texte ni ce que certains appellent aujourd'hui le «paratexte» sans que jamais on puisse le constituer en unité discrète, et qui, dans le cas de Montaigne, emplit progressivement tout «l'en-cadre». Dans le domaine narratif, le conte oral connaît des formules d'encadrement («il était une fois»... «Cric crac, mon conte est fini»), et le récit littéraire écrit a son titre, son incipit, ses figures de commencement et ses closes...

L.M. 2' Il est aisé de retrouver les mêmes paradoxes et les mêmes effets – et vous les évoquez – dans le récit littéraire écrit mais avec d'autres moyens, tous ces lieux et ces espaces où se déploie ce qu'Antoine Compagnon a appelé la périgraphie du livre qui – et ce n'est pas un hasard – s'est constituée dans toute son ampleur à l'époque classique (La seconde main ou le travail de la citation), non seulement titre et nom d'auteur, frontispice souvent, mais aussi lettre dédicatoire, avertissement au lecteur, préface, et à l'autre bout du livre, sur l'autre face de son volume, les privilèges, les imprimatur du pouvoir politique et religieux.

Une des caractéristiques de ces limites, cadres et encadrements est la puissance de répétition ou de reproduction qui les anime : c'est ainsi que le livre se découpera en sections, parties, chapitres, paragraphes et alinéas, avec leurs titres et sous-titres, que la page s'entourera dans ses marges latérales, supérieures et inférieures, outre la répétition du titre du livre et du titre du chapitre, de notes et de gloses où sont donnés à lire d'autres titres et d'autres noms marquant d'autres livres, comme si le «texte» écrit sur la surface de la page, dans le volume du livre,

était investi comme une ville assiégée par l'armée de l'écriture, investi mais aussi accueillant et captateur. Dans toutes cette réflexion, il convient, me semble-t-il, de ne pas aller trop vite à la lecture du «sens», mais de s'attarder sur ses conditions de possibilité et d'effectivité, la précipitation vers le «sens» – la lecture – étant peut-être un des effets les plus puissants du cadre et de l'encadrement du texte.

J.V. 3' ...«Que se passe-t-il sur les bords de la représentation en général ?» Question clef pour notre propos. En quoi les encadrements d'un carton de Le Brun, du cadre au décor et au miroir central, trouvent-ils leurs homologues dans un récit littéraire, écrit ou oral, ou dans un récit filmique ? Mais encadre-t-on le temps comme on encadre l'espace ?

Ici, le texte des Essais n'est pas analysé dans sa narrativité mais dans la spatialité de ses structures, dans les glissements successifs de celles-ci à travers l'histoire de leur écriture. Le problème glisse aussi à l'intérieur du cadre de chaque objet analysé : le texte écrit d'une part, la tapisserie de l'autre...

L.M. 3' Ainsi apparaîtrait dans tous ces dispositifs d'encadrement du texte écrit sur la surface et dans le volume, une spatialisation ou une iconisation du temps. Mais là encore, l'analyse se devra de distinguer les divers plans où cette mise en espace s'opère, les divers temps qu'elle met en figure : temps de la lecture de la page et du livre, temps de l'énonciation du texte écrit que l'on assujettit trop rapidement aux contraintes de la linéarité ; temps de l'énonciation écrite, aussi, que l'on a peu analysé, qui déploie sur la page et dans le volume le réseau de ses repères et de ses balises, ses marqueurs de temps et de personnes, ses déictiques, qui répètent, redoublent, transforment et déplacent des effets de cadre ; temps narré aussi – avec ses grandes séquences et ses unités élémentaires dont les limites de leur découpe sont à leur tour re-marquées par tout un dispositif adverbial, temporel, nominal, où tout un jeu de récurrences encadrent le récit des «événements».

J.V. 4' ... Ici, pas de «transposition intersémiotique» comme lorsque Louis Marin, décrivant un tableau de Poussin (Communications

15, 1970) jouait sur l'opposition «figurativité» versus «discursivité». Pas de transposition intersémiotique : simple juxtaposition. Que se passe-t-il sur les bords d'une revue ? Sur les bords de ce numéro de HORS CADRE ? S'agit-il d'un article hors-cadre ?

L.M. 4' *En ce sens, le texte que je viens d'écrire pour répondre aux questions de Jean Verrier est l'effet «hors-cadre» de celui de l'article confié à la revue, mais un effet qui n'a pu s'exercer que par l'effet du texte que Verrier a écrit sur les bords de mon texte, dans la mesure où je suis «sorti» de mon article pour tracer un encadrement qui l'excède cependant, «sorti» des images que j'avais encadrées de mes commentaires sur leurs cadres externes et internes, vers les volumes des livres, les surfaces de leurs pages où des textes, des récits sont écrits et que l'on lit, transportant avec moi, «hors-cadre», par mon écriture et la lecture des questions de J. Verrier, les cadres que j'avais reconnus dans les images, pour les retrouver – autrement – dans les textes.*