

**DE QUELQUES PROBLEMES THEORIQUES :
MARGES ET CADRES.
DE LA COUPURE COMME PRINCIPE THEORIQUE.
LA COUPURE ET LE CERNE.**

Je vous propose un travail à la rencontre, à la charnière, du visuel et du textuel, du lisible et du visible, en accord avec la problématique qui nous intéresse : celle du rapport entre texte et image. Il s'agira de voir comment un accessoire de la matérialité d'un tableau peut transiter, voire migrer, de la pratique artistique à la critique littéraire. Comment s'effectue alors le passage du matériel au métaphorique, du matériel au structurel ? Pourquoi ? Comment et quelles en sont les conséquences pour l'outil critique, pour la théorie littéraire ?

Ce travail sera structuré sur le mode du diptyque : deux tableaux, deux parties se tiendront face à face. Où l'on verra que les arts plastiques ont su donner une représentation de la question qui nous intéresse.

Premier panneau : excursions picturales.

Au début était le cadre, le carré ou le rectangle que traçaient les aruspices romains dans le ciel pour formuler leur interprétation en fonction de la direction que suivaient les aigles, de leur nombre et de leur vitesse, comme le rappelle Daniel Arasse. Ensuite, le cadre qu'ils traçaient au sol pour y délimiter le *sacer*, lieu du *templum*. Enfin, sur la toile, le

quadrangle d'Alberti prévu pour que la composition, la *historia* et non pas le réel, puisse être contemplée, non pas à travers lui, mais à partir de lui. Et dans contempler (*contemplatio*), il y a « temple » (*templum*)³.

L'étymologie nous renseigne : « cadre » renvoie à « carré » comme l'explique Louis Marin dans une triple déclinaison : cadre, cornice, frame. Le français insiste sur la notion de bord, l'italien emprunte à l'architecture son lexique, l'anglais privilégie la structure, le châssis : « Plutôt qu'un bord ou une bordure, plutôt qu'un ornement d'extrémité, il est la substructure du support et de la surface de représentation⁴. » Et Marin de poursuivre : « remarquable polysémie de l'artefact du cadre entre supplément et complément, ornement gratuit et dispositif nécessaire [...]. En un mot *parergon*, nécessaire, supplément constitutif, le cadre autonomise l'œuvre dans l'espace visible⁵ » et opère une « modalisation » du regard.

Le cadre a d'abord servi à découper les scènes en les autonomisant d'un cerne noir comme le rappelle Schapiro. Avant la fin du deuxième millénaire avant Jésus Christ, « on songe à isoler l'image par un cadre continu⁶ ». On pense aussi aux mandorles qui isolent la figure sacrée de leur cerne en forme d'amande. Le lien entre le cadre et les édifices de la Renaissance ainsi qu'entre les effets de cadre et les frontispices des livres anciens est patent. Certains cadres « à corniche » ou à fronton en portent la trace. Bertrand Rougé rappelle aussi « l'héritage architectural du cadre », lorsque la

³ Daniel Arasse, *Histoires de peinture*, Denoël, 2004, 63-64.

⁴ Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques unes de ses figures », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, N°24, été 1988, 63.

⁵ *Idem*, 67.

⁶ Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, Gallimard tel, 12-14.

peinture était appliquée sur un mur avant de l'être sur une toile⁷.

Avec la question du cadre c'est aussi la question du support, du châssis solidaire, qui se pose, celle de ces « dispositifs réflexifs » grâce auxquels le tableau se présente, dispositifs comme le fond, le plan et le cadre, qui passent aussi souvent inaperçus, rappelle Marin.

Rappelons que pour Alberti le *quadrangolo*, le rectangle ou mieux, le quadrilatère, est d'abord cet espace, ce premier cadre sur lequel tracer la composition autonome de la *storia*, un artifice donc. Nous en trouvons une illustration contemporaine chez Siri Hutsvedt qui intitule son recueil d'essais sur la peinture : *Mysteries of the Rectangle*⁸, confirmant la primauté du lien entre la peinture et l'espace dans la lignée de la dichotomie lessingienne :

"Painting is there all at once. When I read a book, listen to music, or go to a movie, I experience these works over time. A novel, a symphony, a film are meaningful only as a sequence of words, notes and frames. Hours may pass but a painting will not gain or lose any part of itself. It has no beginning, no middle, no end. [...] You don't walk around a canvas. You stand in front of what is most often a rectangle and gaze at what's inside its edges."⁹.

Un cadre est donc une structure dans la terminologie empruntée à la peinture. Sa fonction est de présentation, son rôle, déictique, ainsi que J. Derrida et L. Marin l'ont démontré. Le cadre désigne et sépare. Il est bien sûr un *parergon*. Artisan

⁷ Bertrand Rougé, « En-visager l'absence, ou la circonstance du vis-à-vis. Autour d'un cadre dans un tableau de Vermeer », Cadres et marges, CICADA, Pau, PUP, 1995, 28.

⁸ Siri Hutsvedt, *Mysteries of the Rectangle, Essays on Painting*, New York, Princeton Architectural Press, 2005.

⁹ Siri Hutsvedt, *op. cit.*, XV.

de la rhétorique de l'ouvrir et du fermer, il sépare, lie et coupe. Il autonomise et délimite. Georg Simmel le rappelle :

"L'œuvre d'art, comme un monde pour soi, s'isole de tout ce qui lui est extérieur. Ses limites signifient dès lors tout autre chose que ce qu'on entend par ce terme en parlant d'une chose naturelle. [...] La distance et l'unité, l'antithèse par laquelle l'œuvre s'oppose à nous et la synthèse par laquelle elle s'unit en elle-même, sont des concepts liés [...] cet être-pour-soi est le recul d'où elle prend son élan pour nous envahir d'autant plus pleinement et profondément."¹⁰

Et Simmel insiste sur la nécessité d'éviter la dispersion centrifuge grâce à « l'effet centralisateur des jointures du cadre en rehaussant légèrement les bords extérieurs par rapport aux bords intérieurs, de sorte que les quatre côtés forment des plans convergents¹¹ ». C'est que l'œuvre d'art occupe une position insulaire face au monde extérieur.

Avant tout zone de frontière-limite, le cadre est aussi lieu de dé-finition pour B. Rougé¹². Il assigne une place au spectateur et assure l'intimité de l'œuvre. Il en signe la finition, le point d'orgue de la fin avant l'accrochage, avant le vernissage et l'exposition, soit, la présentation au public. « Qu'il soit réel ou virtuel, tout commence par et avec lui. Il est le *début*¹³ », l'artisan de l'entour de la peinture, de l'œuvre, un entre-deux, qu'il soit « Marie-Louise », « passe-partout » ou cadre en ormoulu. « The Mezzotint », nouvelle de M. R. James, exploite cette zone-frontière et sa transgression. En tant

¹⁰ Georg Simmel, *Le cadre et autres essais*, Paris, Gallimard, « Le promeneur », 2003, 29-31.

¹¹ *Idem*, 31.

¹² B. Rougé, *op. cit.*, 27.

¹³ Voir à ce sujet, l'analyse de B. Rougé sur la notion de début et de but, dans B. Rougé, *op. cit.*, 27.

qu'objet du monde, il peut aussi jouer un rôle dans l'œuvre, lorsqu'il y figure, nous le verrons.

Le cadre est donc un *objet*, c'est-à-dire posé là, sous les yeux, et d'abord un objet utile qui sert à protéger la toile, à dissimuler la matière dont elle est faite, puisque sans le cadre, on verrait le châssis, j'y reviendrai, sur les côtés. « Le cadre masque la coupure du bord » pour Rougé¹⁴. Les cadres servaient à accrocher la toile au mur, lorsque l'on a abandonné le bois pour adopter ce matériau fragile. Ils ont d'abord entouré les rétables, souvent sur bois eux aussi, leur donnant une structure architectonique. A. Chastel rappelle : « Le cadre disparu, fait banal mais grave, nous prive à jamais de la forme sculptée qui assurait la transition avec l'intérieur de l'édifice où se trouvait la *pala*. [...] le cadre est toujours représenté dans les dessins qui accompagnaient parfois les contrats ou préparaient une commande. »¹⁵ Il servait à accentuer la séparation entre les trois ordres « lus » dans le sens suivant : celui du milieu représentant la scène sacrée par exemple, la Vierge et les saints, celui du bas, dédié au plan terrestre avec les anecdotes de la prédelle, celui d'en haut, enfin réservé à l'ordre du divin, l'image de dévotion, « symbole expressif s'adressant à la sensibilité du fidèle »¹⁶. Les relations entre le cadre et la composition apparaissent au cours de développements nouveaux¹⁷.

Le cadre donne un aplomb à la toile plus légère qui risquerait de bouger sur le mur. Il sert à mettre en exergue le

¹⁴ *Idem*, 28.

¹⁵ André Chastel, *Histoire du retable italien, des origines à 1500*, Paris, Liana Levi, 2005, *op. cit.*, 17-18.

¹⁶ *Idem*, 46.

¹⁷ *Idem*, 70.

tableau, à en désigner les parties lorsqu'il est composite, comme pour le rétable. Certains tableaux sur bois faisaient partie de *spalliere*, ces dossiers de chaises ou panneaux muraux, ou encore de coffres, ces *cassone*, coffres de mariage florentins, avec panneaux décoratifs. C'est le cas de *La Chasse* de Paolo Uccello de l'Ashmolean Museum ou du *Miracle de l'hostie profanée* d'Urbino, ou encore des quatre panneaux de Botticelli : *L'Histoire de Nastagio degli Onesti*. Le cadre est devenu nécessaire dès que l'on a exposé la toile. En saillie, on retrouve le lien avec l'architecture, il donne à la représentation une profondeur, une valeur supplémentaire, comme dans le *Portrait de Charles VII* par Fouquet. Il isole le tableau du mur et l'y unit en même temps. Avec la toile et le cadre, le complément indispensable était le rideau tiré devant le tableau afin d'en protéger les couleurs. Et nous savons que le rideau qui servait à occulter *L'origine du monde*, de Courbet, en particulier chez Lacan, avait une autre fonction.

Le cadre est vite devenu un objet décoratif dans lequel s'investissait aussi la richesse du propriétaire de la toile. Pour D. Arasse, les cadres dorés et sculptés, cadres lourds en ormoulu, sont apparus à partir de 1660-70¹⁸. Certains sont d'une lourdeur et d'un appareil au-delà du supportable de nos jours, tant ils écrasent l'œuvre qu'ils sont censés magnifier. D'où aussi l'apparition d'un métier : « encadreur » où l'on peut choisir les « styles » de cadres. Et les variantes pour les supports plus légers : « Marie Louise », « passe-partout » : un espace de papier blanc, de carton parfois, avec une baguette

¹⁸ Daniel Arasse, *L'invention de Vermeer*, 84 n4.

de bois fin qui donne une profondeur supplémentaire à la gravure ou au dessin très plats.

Le cadre reflétait souvent davantage l'orgueil du propriétaire que la volonté de l'artiste qui n'avait souvent pas grand-chose à dire. Il est donc à voir comme provenant d'un énonciateur différent de celui du tableau si l'on veut inféoder la peinture au langage. Il entrait parfois en rivalité avec la toile, empêchant presque de la voir. *A contrario* pour Matisse, cité par Rougé, il est « l'accompagnement nécessaire du tableau », « Il vise à l'habiller d'une façon plus en rapport avec sa qualité »¹⁹.

Simmel rappelle les enjeux plus larges du cadre :

Le cadre exige manifestement une proportion extrêmement fine de présence et d'effacement, d'énergie et de retenue si, dans la sphère du visible, il doit servir d'intermédiaire entre l'œuvre d'art et son milieu, que tout à la fois il relie et sépare – une tâche à laquelle, dans l'histoire, l'individu et la société s'épuisent mutuellement²⁰.

A contrario, la disparition du cadre a été une manière de montrer l'importance de l'œuvre seule, et de se démarquer de la peinture classique. La prétendue humilité de l'œuvre sans cadre permet aussi de dévoiler les « coulisses » de l'art, « l'ob-scène » pour parler comme Rougé : « [le cadre] recouvre, il masque le bord du tableau, le scandale du bord, le scandale de ce qui, littéralement *sous-tend* le plan. Le bord d'un tableau sans cadre est ob-scène. Le *non-finito* règne là où le tableau finit. »²¹ Mais aussi, l'absence de cadre rapproche le spectateur

¹⁹ Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, Ed. D. Fourcade, Paris : Hermann, 1972, Matisse 196 n60, cité par B. Rougé, *op. cit.*, 35

²⁰ Georg Simmel, *op. cit.*, 40.

²¹ B. Rougé, *op. cit.*, 35.

de l'œuvre rendue plus accessible par une entrée « directe » ou « libre » si l'on veut. Cela est récent, en gros à partir du XX^e siècle, mais certains cadres, ou plutôt cadrages, restent nécessaires sur les côtés, discrets, en aluminium brossé par exemple pour que la toile ne se déforme pas. Simmel regrette la planéité des cadres modernes qui encouragent la dispersion du regard et les forces centrifuges du tableau. Tout un pan de la peinture moderne a renoncé aux cadres. Cela concerne la peinture de chevalet qui, comme on le sait, n'est plus aussi souveraine.

Avec Duchamp, l'inversion théorique et pratique joue à plein puisque c'est le cadre qui devient l'œuvre si l'on considère ses boîtes. *Le grand verre* quant à lui, n'est qu'un immense support-cadre qui contient des scories signifiantes, comme des bulles dans un verre imparfait. A la suite de Duchamp, avec les « installations », c'est la pièce où elles se trouvent qui fait cadre, voire le regard lui, in-fini, qui « cadre » la vue, l'œuvre²². Et parfois, c'est le musée, la galerie, qui fait cadre, un cadre atmosphérique pourrait-on dire qui entoure d'air la pièce en trois dimensions, pour D. Château un « cadre de présentation²³ ». Sophie Calle a su l'exploiter en affichant sur les murs d'une même salle l'affect d'un chagrin d'amour et sa progressive disparition, les quatre murs servant de fond aux photos et aux textes (toujours le même mais allant s'effaçant) « sertis » dans la salle de Beaubourg. Avec les vidéos, le cadre reprend sa place : il est démultiplié par les écrans montés en série et il les inscrit en séquences. Les scènes montées « en

²² C'est un point que développe Dominique Château, « Duchamp, du cadre (ou Marcel et les échecs...), B. Rougé, *op. cit.*, 103-114.

²³ *Idem*, 104.

boucle » sont projetées sur un mur-cadre, dans une pièce-cadre à l'intérieur d'un musée cadre etc.

Avec l'art contemporain, l'objet d'art semble ne plus avoir besoin de cadres mais l'effet de cadrage a quand même « lieu » : depuis l'urinoir et le « nominalisme », on pourrait même aller jusqu'à dire que c'est le titre qui fait le cadre, car il est celui qui désigne ce qu'il faut voir, concentre le regard sur ce qui est ex-posé, ob-scène mais visible. Le titre joue alors le rôle d'opérateur centrifuge dosant (et ici, je parodie Simmel) la présence et l'effacement, l'énergie et la retenue, puisque dans la sphère du visible, il sert « d'intermédiaire entre l'œuvre d'art et son milieu²⁴ ».

Mais encore, au-delà de la présence ou de l'absence radicale de cadre, *entre-deux* et c'est de bonne guerre, il y a place pour les transgressions : les jeux de cadrages/décadrages comme effets de résistance à la coupure du cadre, à cette violence dont parle Rougé²⁵, car le cadre implique le franchissement, l'arrachement au quotidien du mur.

On trouve alors parmi ces jeux formels : les faux cadres dans le tableau, les entourages peints. Ce peut être le rebord d'une fenêtre, un appui de pierre, ou de bois en trompe-l'œil qui sépare l'espace représenté du spectateur rejeté au-delà. Il montre la maestria du peintre peignant un relief comme « en saillie » et désignant avec cet obstacle en plus, la séparation des plans de représentation et de visionnement et signalant un changement de régime. Cet « effet » de profondeur sert de pertuis paradoxal pour faire entrer dans la peinture et en même temps maintenir à distance.

²⁴ Georg Simmel, *op. cit.*, p. 32.

²⁵ B. Rougé, *op. cit.*, 40.

Un exemple de cadre peint : chez Bonnard, les panneaux décoratifs pour les pièces de la maison de Misia sont bordés de panneaux un peu comme les « légumes » classiques, contenant des symboles, des oiseaux, correspondant aux goûts de la commanditaire. Ce genre de cadre devient alors une marge à l'instar des marges des manuscrits au Moyen Âge²⁶. Les marges sont les lieux dans lesquels l'imagination se défoule, la personnalité du moine se révèle, où les « singeries » apparaissent. C'est le lieu où se manifeste le refoulé du texte, qu'il soit ludique, critique ou caricatural²⁷.

Une remarque s'impose en ce qui concerne le cadre et la marge et leur rapport au genre (au sens de *gender*) comme il en allait de la peinture et de la poésie pour Lessing : « paintings, like women, are ideally silent, beautiful creatures designed for the gratification of the eye, in contrast to the sublime eloquence proper to the manly art of poetry²⁸. » Le cadre, c'est la limite, la frontière, la loi du rigide, parfois une défense, un espace de conflit, de violence, en tout cas, celui de la coupure plus agonistique. On parlera d'un cadre de travail, de référence : le cadre protégé. La marge est un espace de liberté : on a « de la marge », « une marge de manœuvre ». La marge offre la possibilité d'une continuité, d'un repentir, elle a de la souplesse. C'est un espace de négociation plus irénique. Alors que le cadre coupe, découpe, rompt, la marge prolonge. Les deux peuvent être combinés comme dans la Marie-Louise

²⁶ On consultera à ce propos, Michael Camille, *Images dans les marges, Aux limites de l'art médiéval*, Paris, Gallimard, 1997.

²⁷ Pour la différence entre le cadre et la marge, on se reportera à B. Rougé, *op. cit.*

²⁸ E.G. Lessing, *Laocoön*, Indianapolis and New York : Bobbs Merrill, 1962, 110, cité par Ernest Gilman : « Interact Studies and the Imperialism of Language », *Poetics Today* 10:1, 1989 « Art and Literature », 21.

pour les dessins et les gravures. La marge qui peut aussi être cadre du texte, est blanche et lance un appel au remplissage, à la note, à la fantaisie, à la remarque, à du texte ou à des dessins. C'est l'espace de transition, rêveur, comme l'état suspendu du réveil, entre veille et rêve, vers le dessin, la gravure ou le texte. Et bien sûr, face à ces délimitations si simples, arrivent les complications et les figures hybrides, par exemple lorsque la marge devient cadre du texte comme chez Blake, ou Vanessa Bell, que l'entour de la figure s'introduit dans le texte inclus dans l'œuvre et envahit le centre. À cela s'ajoute la question de l'hétérogénéité, celle du cadre par rapport à la peinture : il ne s'agit pas de la même « chose », ni du même « régime » artistique. L'un est décoratif, l'autre est le résultat d'une création notée comme supérieure dans la hiérarchie des arts.

Au-delà de ces effets de cadres re-figurés dans l'œuvre picturale, comme doublets d'eux-mêmes, on observera aussi la présence de cadres dans le cadre ou de tableaux dans le tableau. J'entends encore « cadre » au sens premier et non dérivé par synecdoque du contenu au contenant, ce qui a le don d'irriter les peintres : un « tableau » (*tavola, tabula rasa*) n'est pas un « cadre » qui réduit l'œuvre à sa dimension décorative. On est là dans un « genre » pictural, celui du cabinet d'amateur ou de l'atelier, dont Victor Stoichita a parlé²⁹. Le genre de peinture peut aussi donner forme à celui du texte comme *Un cabinet d'amateur* de G. Pérec avec la prolifération des récits, ses descriptions de (faux) tableaux comme autant d'entrées de catalogue, et ces accompagnants des « cadres »,

²⁹ Victor Stoichita, *L'instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999.

les cartelets descriptifs qui rajoutent du texte à de l'image. Et avec ce texte commence la migration de l'image au texte.

On notera encore les effets de « mi-cadre », comme chez Matisse ou Bonnard, lorsque seule une partie d'un cadre est suggérée, opérant la coupure d'une coupure³⁰. Et les décadrages comme chez Bonnard quand le cadrage dans la toile échappe à la toile : vers le haut (*Nu devant la cheminée*), vers le côté. Ou encore chez Rauschenberg lorsque la toile continue sur le mur ou sur une chaise comme avec *Pilgrim*. On assiste alors à un effacement des frontières, des limites, ou peut-être, à l'inverse, à leur mise en présence et à leur renforcement. Les peintures murales de Buren (dissimulées sous le tableau dans l'exposition qui lui était consacrée en 2002 « Le musée qui n'existait pas » à Beaubourg) ou de George Rousse réinstallant le trompe-l'œil, déstabilisent le spectateur et renouent avec la peinture murale des origines.

Certaines œuvres fonctionnent sur le mode de la structure en cadres comme dans *Intérieur* de Vuillard de la collection Phillips. Le tableau met en scène cadres sur cadres et variations géométriques. Ou chez Bonnard encore dans *Le Nu au sofa rose*. Dans le fameux *Autoportrait* de Poussin pour Chantelou, comme dans *Les Ménines* de Vélasquez, ou *Le Jeune peintre* de Chardin, le cadre prend une valeur métapicturale et autoréférentielle : c'est l'envers du tableau, le peintre y est, c'est son « lieu », celui que l'on ne montre pas

³⁰ Ce que faisait déjà Vermeer, par exemple, avec les rideaux, les tables avec rideaux etc. Le rôle particulier du rideau comme cadre-marge interne est à souligner. Il est souvent déictique. On consultera à profit l'étude de *La Madone Sixtine* par D. Arasse dans B. Rougé, op. cit., qui voit le rideau vert derrière la Vierge comme une évocation du rideau du temple déchiré et Georges Banu, *Le Rideau ou la fêlure du monde*, Paris, Adam Biro, 1997.

d'ordinaire. Poussin se montre devant les toiles retournées, tenant à la main son carton empli de dessins. C'est l'inverse que nous voyons d'habitude : l'endroit des toiles que le peintre est censé regarder de dos à la place du spectateur qui se substitue à lui. Dans cet autoportrait, la seule toile qui glisse sous les autres représente la muse de l'histoire, qui vaut pour la peinture puisqu'aucune muse n'était attribuée à cette dernière³¹. C'est vers elle que se tendent les deux mains du peintre. Ce qui est donné à voir, c'est ce qui est d'ordinaire occulté sur cette scène-là, le « machiniste », les coulisses de l'art, comme ce rideau qui « coulisse », justement. Ce rideau qui, dans *Les Ménines*, se trouvait là où le peintre se tient dorénavant, sur la gauche de la toile, lui aussi figuré derrière un châssis retourné, aveugle de toute image, n'offrant que celle de sa matérialité. Ces dispositifs connaissent leur symétrie inversée : lorsque le peintre est de dos devant l'œuvre en train de se faire, avant la mise en cadre : c'est *L'Atelier du peintre* de Vermeer et moins connu le *Jeune peintre* de Chardin. Dans ce dernier, les effets de cadrage inscrivent le croquis à la sanguine dans la leçon de dessin : le carton est plein de croquis, le ruban dénoué montre qu'il est plein à craquer. La toile vierge n'est pas enduite de caséarti (mélange de colle de peau et de blanc d'Espagne). On y voit un châssis sans toile derrière lequel le mur se devine.

À noter en guise de complément de recherche : Le rôle du rideau, cadrage, déictique aussi comme Georges Banu l'a bien montré³². L'originalité de l'œuvre est pleine lorsque le

³¹ Louis Marin rappelle qu'il s'agit de l'allégorie de la peinture pour Bellori, de la figure de la théorie de l'art de peindre, pour Posner. Louis Marin, *op. cit.*, 74.

³² George Banu, *Le Rideau ou la fêlure du monde*, Paris Adam Biro 1997.

cadre est le tableau, comme dans *La Véronique*, et les tableaux qui en exploitent le dispositif comme *After the Bath – a Deception*, de Raphaëlle Peale, lorsque l'apparition de la « toile » au premier plan (ici sous forme parodique d'un drap de bain) montre ce qu'est la peinture : une trace de couleur qui « reste » sur une toile, un jeu d'illusion qui exhibe et cache aussi. Le cadre, c'est donc une fenêtre, un rectangle, comme Siri Hutsveld, dans son introduction l'a développé, un moyen de voir, pour un moyen de dire. « We are peeking into a framed space of illusion, but it is an illusion Chardin makes convincingly »³³ (Hutsvedt 46)

Ici, au pli du diptyque que constitue ce travail entre image et texte, je propose une pause illustrative, une œuvre de Broodthaers intitulée : *Change, Exchange Wechsel*³⁴ comme forme visible et artistique de la transposition d'art sous la forme du « change » poétique. Tous ces effets de cadrage, décadrage, semi-cadrage, de mise en profondeur, de dedans-dehors, de loin de près, sont largement « convertis » dans/par le texte littéraire. C'est ce que montre la pièce de Broodthaers. Au Musée d'Art Moderne de Barcelone se trouvent ces deux cadres, disposés comme de la peinture de chevalet, mais fonctionnant sur le mode post-duchampien. Ils proposent un montage en parallèle de peinture et de poésie, donnent à voir une occurrence d'*ut pictura poesis* revivifiée. Visuellement, il s'agit de représenter ce qui se passe lorsque le texte devient image et vice-versa en une opération de change, de

³³ Siri Hutsvedt, *op. cit.*, p.46.

³⁴ Marcel Broodthaers, *Change, Exchange Wechsel*, visible entre autres, sur le site de THE USB Art Collection, et celui du Musée d'Art Moderne de Barcelone.

conversion, de transposition. Le peintre est le changeur du texte, comme dans le tableau de Metsys *Le Banquier et sa femme*. Les effets de symétrie entre les deux cadres produisent une lecture alternative : de chaque côté, on a trois colonnes, les titres procèdent par inversion en ce qui concerne la langue notée : allemand, anglais, français, et inversement. Les chiffres semblent « convertis » en lettres. Souvent, le spectateur, spontanément, déclare qu'il s'agit de chiffres, alors qu'en y regardant de plus près on voit que ce sont des lettres : MB (les initiales de l'artiste), une autre forme de signes. Les résultats des additions suggérées par la disposition sont inscrits en chiffres, à l'encre rouge, comme sur les livres de comptes, et correspondent bien au nombre d'initiales « posées ». C'est comme si dans chaque colonne, les nombres et additions (qui ne correspondent pas d'un cadre à l'autre) signifiaient que 258 MB en anglais correspondent à $28+10+12$ etc. en allemand et à $6+25+45$ etc. en français, lorsque l'on effectue l'opération de change, de conversion. L'effet de symétrie du chiasme suggère une correspondance de terme à terme et c'est bien la géométrie qui intervient pour « modéliser » la structure. Le chiasme met en miroir les panneaux comme les deux panneaux d'un triptyque (citation de la peinture flamande ou italienne) qui se recouvriraient si on les refermait. Le rouge évite que nous soyons en présence de deux « grisailles », comme au revers des diptyques ou triptyques, en tout cas de la peinture à panneaux. Le dispositif montre le change des signes (« du/le champ du cygne »...), le passage entre chiffres, lettres, correspondant à la conversion entre visuel et langage, poésie et « peinture ». Le visuel ici n'est pas rendu par un système de

signes, mais « signifié » par l'évidence visuelle. Car ce que le spectateur a d'abord à « faire » avant de lire, c'est regarder les deux panneaux et rester en arrêt devant. Deux cadres noirs, simples baguettes, et deux planches de signes se font face. On y pense longtemps encore : la preuve.

À noter, pour alimenter la discussion théorique, l'argument contraire de Benveniste. Évoquant la musique et la littérature qui ont en commun « la production de sons », il conclut que la convertibilité de l'un en l'autre est impossible :

Cela revient à dire que deux systèmes sémiotiques de type différent ne peuvent être mutuellement convertibles. [car il y a une] différence de nature entre leurs unités respectives et entre leurs types de fonctionnement [...] Ainsi la non-convertibilité entre systèmes à bases différentes est la raison de la non-redondance dans l'univers des systèmes de signes. L'homme ne dispose pas de plusieurs systèmes distincts pour le même rapport de signification³⁵.

Et bien sûr, la langue est « l'interprétant de tous les systèmes sémiotiques³⁶ ». Concluons alors qu'il y a du reste dans cette conversion-là puisqu'elle a quand même lieu et que c'est le prix à payer, la « commission » au changeur, un reste dû.

Deuxième volet : Vers une critique intermédiaire³⁷ (intersémiotique)

Je propose maintenant de retourner l'outil et de voir comment le visuel fait retour sur le texte et l'éclaire, lorsque la

³⁵ Emile Benveniste, « Sémiologie de la langue », in *Problèmes de linguistique générale, II*, Paris Gallimard, 1966, 53.

³⁶ Idem, 53.

³⁷ Ou encore critique intersémiotique.

pragmatique du cadre en peinture devient une pragmatique critique, et que la conversion trouve « lieu » dans le texte littéraire. Déjà, en 1994, Guy Larroux présentait cette possibilité : « Autant que la littérature, le discours sur la littérature est hanté par la peinture. Qui voudrait s'en convaincre dans un domaine particulier n'a qu'à se proposer un moment la notion de cadre³⁸. » La question du « cadre » est bien au cœur du passage entre texte et image.

L'équivalence avec le langage est effectuée lorsque le cadre donne corps à une métaphore visuelle signifiant structure, *frame* (on retrouve L. Marin et ses définitions)³⁹. Dans un premier temps, retenons que G. Larroux classe différents niveaux de « cadrages » concernant le descriptif, les effets d'enchâssement, ce que E. Goffman, appelle « secondary frameworks » liés à l'épineuse question de l'incipit et de l'explicit. Pour résumer, car ces choses ont déjà été dites, on gardera en mémoire les effets de cadrages picturaux évoqués ci-dessus (cadres, demi-cadres, faux-cadres et décadrages divers). On évoquera *le descriptif* en tant que « cadre de l'action », soit son contenant, l'espace et les lieux de l'action. La description, souvent liminaire, a une fonction d'encadrement. Pour Philippe Hamon, « la métaphore du cadre est un quasi-stéréotype des descriptions de visage⁴⁰ » dont on dira qu'ils sont « encadrés » de cheveux. On évoquera aussi les descriptions de cadres et leur fonction. Dans *Portrait of a Lady*

³⁸ Guy Larroux, « Mise encadre et clausularité », *Poétique* N° 98, Paris Seuil, avril 1994, 247.

³⁹ Theo D'haen, « Frames and Boundaries », *Poetics Today*, « Art and Literature », vol. 10, 1989, 430, citant Erving Goffman, *Frame Analysis*, Harmondsworth, Penguin, 1974.

⁴⁰ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette 1981, 218 n 15.

de H. James, Isabel Archer fait une pause sur le pas de la porte où elle s'encadre dans le rectangle doré et coïncide avec son portrait : « framed in the gilded doorway, she struck the young man as the picture of a gracious lady⁴¹ ». Le devenir-cadre du personnage n'a rien d'un avenir, sinon mortifère. Notons au passage tous les substituts et variations du cadrage dans le régime de la description, comme la fenêtre, le balcon, la porte, la portière, toute ouverture sur une scène elle-même prise dans un mur ou un espace clos.

On utilisera aussi la métaphore du cadre pour une approche plus technique. Celle des *enchâssements narratifs*, au sens narratologique, soit, la mise en cadre d'un récit second par un récit premier. La fonction du cadre devient alors démarcative : « le récit s'ouvre et se referme » un peu comme ces formules magiques dans les Caraïbes « crick crack » et, dans les contes européens, « il était une fois » assorti de sa clausule : « ils vécurent heureux... ». « Une bande de texte entoure le récit principal » explique Larroux, qui évoque les « bordures du texte où s'expriment l'attente et le désir du récit⁴² », autre manière de reprendre la métaphore de la bordure constitutive du cadre. « On y trouve souvent une théorie du récit incorporée à l'action narrée »⁴³. On pourrait se demander aussi lorsqu'il y a analogie entre le texte 1 et le texte 2, si nous ne retrouvons pas, comme dans le cas du cabinet d'amateur, étudié par Stoichita entre autres, le dispositif du tableau dans le tableau, délimité par son cadre. Ces effets de

⁴¹ Henry James, *The Portrait of a Lady*, New York London, Norton Critical Edition, 1995, 309.

⁴² G. Larroux, *op.cit.*, 248.

⁴³ *Idem.*

cadrage en ouverture et en fermeture ne laissent pas de poser aussi la question épineuse d'où commence et où finit le texte.

C'est ce dernier point de cadrage concernant les *zones frontières* du texte que nous devons aussi citer. Larroux les assimile à des « tracés », autre terme graphique relevant de la conversion : l'incipit et l'explicit, tous deux bien formalisés. Mais leur définition et surtout leur démarcation ne manquent pas de poser problème, comme Andrea del Lungo l'a bien montré⁴⁴.

Sur le modèle du cadre il faut aussi prendre en compte les effets circulaires⁴⁵. J'ai eu l'occasion de noter les effets classiques de circularité entre incipit et explicit lorsque le cadre semble être complet, grâce à des effets d'écho entre début et fin. Ainsi « Sentence » de Barthelme fournit un exemple parfait de circularité totale d'un texte qui « boucle » sur lui-même à l'instar de *Finnegan's Wake*. On retrouve ces effets de circularité dans la formule rituelle biblique⁴⁶ reprise par T.S. Eliot : « What we call the beginning is often the end/And to make an end is to make a beginning./ The end is where we start from⁴⁷ », ou encore par John McGahern dont la conclusion de la nouvelle « Like All Other Men » renvoie au début comme fin déjà programmée : « He recalled. In my beginning is my

⁴⁴ Andrea Del Lungo, « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique*, Seuil, N°94, avril 1993.

⁴⁵ voir aussi Jan Baetens, « Qu'est-ce qu'un texte circulaire », *Poétique*, Seuil, N° 94, 1993.

⁴⁶ « I am the Alpha and the Omega, the Beginning and the End, the First and the Last », *Apocalypse*, 21 :6, 22 :13 correspondant aux paroles du Christ cité par St Jean dans son *Évangile*.

⁴⁷ T..S..Eliot, « Four Quartets », *Collected Poems*, 1909-1962, London, Boston, Faber and Faber, 1990, 196.

end, his and hers, mine and thine. It seemed to stretch out, complete as the emptiness, endless as a wedding ring⁴⁸ ».

Toujours dans la logique de notre opération de « conversion » et pour sacrifier à ce que Kant appelle « le démon de l'analogie », je suggère un équivalent de ces demi-cadres dont nous avons parlé, sur le modèle du cadre en peinture et de ses décadrages, équivalent tiré de « The Oval Portrait ». La nouvelle de Poe se clôt sur cette phrase : « She was *dead* – ». Ce sont les derniers mots du livre trouvé par le narrateur, livre qui relate l'histoire du portrait. Il n'y a pas de retour au récit enchâssant. Cette fin correspond donc à une triple mise à mort : celle de la jeune femme, modèle du portrait ; celle, textuelle, du narrateur-lecteur comme personnage déjà blessé à mort dans la diégèse et enfin, celle du narrateur de l'histoire du portrait. Le cadre construit au début du récit premier reste béant. Ses derniers mots sont ceux d'un livre dont le lecteur disparaît.

L'image du cadre et la problématique incipit/explicit sont reliées à « un concept clé de modélisation » : un monde qui reproduit l'infini dans la finitude d'un espace délimité. Pour l'ourri Lotman, le cadre est l'élément structurel définitoire de tout texte. Et il ne manque pas d'effectuer lui aussi la conversion entre les arts :

Le cadre du tableau, la rampe au théâtre, le début et la fin d'une œuvre littéraire ou musicale, les surfaces qui délimitent une sculpture ou un édifice architectural d'avec l'espace qui en est artistiquement exclu – ce sont

⁴⁸ John McGahern, « Like All Other Men », *The Collected Stories*, London, Faber and Faber, 1992, 280.

différentes formes d'une loi générale de l'art : l'œuvre d'art représente un modèle fini d'un monde infini⁴⁹.

Pour G. Larroux, « ce sont aussi de véritables fonctions, et même des catégories. Le début tend à modéliser les notions de cause et d'origine [...] la fin, quant à elle, tend à modéliser l'idée de but, de finalité ». Mais pour Larroux, ce qui pose problème c'est la question de l'image du cadre « maintenue comme comparant inévitable » :

L'homologie reste problématique entre les arts de l'espace [...] et les arts qui ordonnent la durée. Seuls les premiers échappant à ce « vice de l'incipit » dont parle Julien Gracq – ajoutons-y le vice de l'explicit – « effacent toute référence temporelle et se présentent plus purement, comme un circuit fermé sur lui-même, sans commencement ni fin⁵⁰.

Il se pourrait que les problèmes rencontrés dans la mise en œuvre précise de la notion de cadre en littérature tiennent à l'oubli de cette différence constitutive ainsi qu'à une surestimation du caractère visuel et du principe iconique. En nous arrêtant à cette difficulté, nous voudrions indiquer qu'il ne faut pas nécessairement renoncer à ce principe iconique, ni même peut-être à l'image du cadre, mais qu'il faut avancer en la précisant dans la voie de Lotman, à savoir celle d'une théorie de la coupure⁵¹.

Deux questions clés ici sont à discuter : celle de la modélisation d'un monde dans un autre monde clos et artificiel et celle de la différence fondamentale entre les arts, de leur hétérogénéité et de leur irréductibilité, déjà abordée avec

⁴⁹ Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Gallimard, 1973, 300.

⁵⁰ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, José Corti, 1986, 116.

⁵¹ Guy Larroux, *op. cit.*, 249.

Benveniste. Il ne s'agit pas de réduire un art à l'autre, mais de faire jouer l'un contre/avec l'autre. Du frottement devrait sortir un enrichissement, une manière de voir, et de retourner le regard de l'un vers l'autre d'une manière féconde, puisque ce sont les artistes, les littéraires, les critiques, les théoriciens qui nous y invitent sans cesse en ayant recours à la comparaison interartistique pour rendre compte tantôt de l'un, tantôt de l'autre. Le cadre devient donc alors un opérateur métaphorique de modélisation, un moyen de penser la relation texte/image et de la représenter « in the mind's eye ».

Je donnerai un court exemple de modélisation à l'œuvre dès le début d'un texte qui m'a permis d'effectuer le lien entre cadre, corniche et architecture. Je veux parler de l'entrée dans la fiction de *Wuthering Heights* lorsqu'il s'agit d'« en passer par la façade⁵² ». Le seuil du texte correspond à la description fameuse de la maison qui porte à son fronton l'inscription de l'histoire pour qui sait la lire. La modélisation y est inscrite, date comprise, au milieu des figures de grotesques et d'enfants impertinents.

Aux effets de « cadrage » suscités par le descriptif, les enchâssements narratifs, les débuts et fins de texte, on ajoutera la question du genre souvent amorcée dès l'incipit, lieu de fort encodage du texte : on parlera alors de « cadrage » générique comme le fait P. Hamon⁵³. Le choix de tel ou tel « cadre » sera celui du roman, de la poésie etc. On notera

⁵² Je renvoie à l'étude complète, Liliane Louvel, « En passer par la façade », *Poétique*, Seuil, n° 139, 2004.

⁵³ Philippe Hamon, « La Question des genres », communication à un colloque à Istanbul, 2005, texte communiqué par l'auteur.

l'affinité de certains genres avec ces « cadrages » qui attirent l'attention davantage sur le cadre que sur le monde représenté, comme dans les trompe-l'œil évoqués ci-dessus. L'exemple pictural remonte au *quadro riportato*, « le faux tableau peint à fresque, qui prend place dans la fresque, dont il constitue un contrepoint ou un commentaire⁵⁴ », dispositif favori des maniéristes. C'est également une technique post-moderne répandue que de mélanger les genres pour attirer l'attention du lecteur. Pour le roman, citons *The French Lieutenant's Woman* de Fowles, ou *Flaubert's Parrot* de Barnes ; et pour la critique et la théorie littéraires, *Marges de la philosophie* et *La carte postale* de Derrida, ou encore certains textes de R. Barthes mêlant écriture et critique, écriture et philosophie.

Toutes les combinaisons sont possibles, comme celles d'Alasdair Gray dans *Poor Things*, où la prose se mêle aux dessins. Question de convention, du lire et de l'écrire d'une « réalité » déjà codée, « framed ». La mise en péril des cadres génériques et diégétiques est effectuée aussi lorsque les personnages sortent du cadre dans des métalepses célèbres et deviennent « réels », envahissant l'espace du lecteur, du spectateur. Le spectateur se retrouve face à un trompe-l'œil, comme celui du cadre qui « avance » dans l'espace de représentation et de visionnement. Pour Theo D'haen : « In each of these cases, the constant frame shifting opens up structural blanks for the reader to fill in. At least part of this filling in will be involved with gauging the very act of textual framing itself⁵⁵ ». On pourrait certes objecter à cela qu'il s'agit

⁵⁴ Patricia Falguières, *Le Maniérisme, une avant-garde au XVI^e siècle*, Paris Gallimard, « Découvertes », 2004, 57-58.

⁵⁵ Theo D'haen, *op. cit.*, 432.

encore d'une métaphore, d'un moyen de se représenter visuellement la structure d'une œuvre littéraire, mais on se situe au niveau macrostructurel, alors que l'ouverture et la fermeture des chapitres, celles des paragraphes, sont un moyen matériel, visuel, d'indiquer au lecteur les différents niveaux.

Enfin, le « cadre » peut être rendu visible dans sa matérialité même. On peut songer à des effets visuels comme ceux de *House of Leaves* de Danielewski qui joue avec les marges. Les décadrages sont typographiques mais signalent encore le mélange des genres. C'est le cas, par exemple, des notes qui deviennent de la fiction et envahissent l'espace de la page. Démesure et violence des cadres (typographiques, génériques, fictionnels) qui se disputent l'espace du texte comme dans une guerre de frontière. Avec pour résultat la déstabilisation du lecteur, de sa perception, ce qui est très exactement ce qui arrive aux personnages, dans l'espace représenté, et à leur maison qui enfle de l'intérieur. Les marges blanches d'un texte sont, on le sait, en attente de notes, de remarques. Elles sont un espace de liberté, mais aussi de réflexion, une « zone de dialogue » comme on dit en informatique,

Le cadre « visuel » c'est aussi le paratexte, voire le péri-texte, ses « seuils » comme l'épigraphe, la préface, l'avertissement au lecteur etc. L'entour du texte, son « seuil ». La couverture et le paratexte sont une zone entre-deux, entre dehors et dedans, ouvrant-fermant le texte, jouant le rôle du passe-partout ou de la Marie-Louise. Ils désignent l'intérieur, avec le titre, comme certains cadres portent les informations : le

nom, le titre, la date. *The Portrait* de Iain Pears⁵⁶ fournit un bel exemple de cet entre-deux qui utilise les tableaux évoqués dans le roman, photographiés, cadre compris, ce qui est plutôt rare. Le lecteur s'y reporte pour vérifier les allusions. Lui est fournie une petite galerie de tableaux présentés sur fond noir plutôt « glossy » avec pages dépliantes. On renoue aussi avec les frontispices des livres anciens qui architecturaient la présentation de l'ouvrage.

Voici une suggestion de cadrage final pour entourer mon diptyque et lui donner peut-être un peu plus de profondeur, ou, du moins, le recul architectural nécessaire du côté du cadrage théorique, avec une proposition critique. Theo D'haen évoquait « structural equivalences between works in different arts⁵⁷ ». J'irai plus loin que le terme d'équivalence pour retourner la métaphore du cadre et en faire un outil d'analyse, fonctionnel dans l'opération de conversion. L'équivalent inversé de cette appropriation du visuel par le langage critique permet un retournement critique, une ré-version d'image, une ré-flexion pour parler comme L. Marin⁵⁸, au lieu d'appliquer à la peinture le langage et d'évoquer un « langage de l'image », « une phrase » du tableau, une lisibilité potentielle, une grammaire ou une syntaxe de l'image, toutes métaphores devenues « lieux communs ». Un exemple parmi d'autres, Siri Hutsvedt dans ses essais sur la peinture : « the dead things in Claesz's painting create a narrative that moves from the pleasures of eating and

⁵⁶ Iain Pears, *The Portrait*, London, Harper Perennial, 2005.

⁵⁷ Theo D'haen, *op. cit.*, 429.

⁵⁸ Louis Marin, *op. cit.*, p. 72.

smoking to the corpse that consumes nothing⁵⁹. » Elle utilise ce qui est devenu un langage critique usual : « [Chardin's] works draw from and play with a known pictorial vocabulary » et remarque cependant :

It may seem odd to speak of images in terms of language. Pictures are supposed to escape the confines of words. But language is the grid through which we see the world, and in still life, naming is implied in looking. The humility of the depicted things creates a more direct relation between the noun and its meaning, a relation that is less direct, for example, in a narrative history painting⁶⁰.

L'image est vue comme système de signes, mais je propose de retourner vers le texte les outils critiques fournis par la peinture. On peut envisager d'en faire un système qui tiendrait compte du discours déjà existant : c'est-à-dire de repérer ces emprunts au visuel dont les textes sont truffés. Ce système critique viserait aussi à en finir avec l'inféodation du visuel au langage. Ainsi nous pourrions avancer vers une *critique intermédiaire* où le cadre, mais aussi, la perspective, l'ébauche, le point de vue, la couleur, les séries (la liste n'est pas exhaustive), seraient des éléments permettant de déceler dans le texte ce qui est dû à la culture visuelle, ce qui en fait un outil d'analyse pertinent et permet donc d'ouvrir l'œil du texte. Les cadres et cadrages, à eux seuls, ont déjà prouvé que cette intuition était juste et que la voie était tracée. Il ne reste plus qu'à la suivre sur le mode de la conversion comme Broodthaers l'a si bien mis en œuvre. Change, échange, conversion, transaction, transposition autant de modes qui sont au travail dans la critique intermédiaire dont nous nous occupons ici

⁵⁹ Siri Hutsvedt, *op. cit.*, 49.

⁶⁰ *idem*, 51.

depuis longtemps déjà. Une « idée de recherche » donc, pour reprendre la formule de Barthes. Ce que souhaitait par exemple P. Ortel en conclusion de son ouvrage sur la photographie et la littérature : « Ses diverses chambres noires, au propre comme au figuré, occuperaient même une place de choix dans l'analyse littéraire, si venait à exister, dans le prolongement des acquis de la critique structurale, une 'critique des dispositifs'⁶¹ ».

Et au-delà, encore, dernière corniche pour jeter un coup d'œil surplombant et pour en finir sur les enjeux du cadre. Que fait le cadre ? Que nous disent le « cadre de vie », les cadres et conventions de la société ? Pour Theo D'haen : « postmodern fiction and paintings wake readers and viewers up to their own framing activities, not just as art but in the real world. Specifically, they alert their audience to the fact that reality is preframed by society just as much as art is⁶². » Où l'on voit que le cadre, qui enserme l'œuvre, la contient mais peut aussi être transgressé, reflète des enjeux qui vont hors-cadre.

⁶¹ Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie, Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, 347.

⁶² Theo D'haen, *op. cit.*, 436.