

LE CADRE ABYMÉ, LE CADRE INTER-DIT

« Il y a du cadre, mais le cadre n'existe pas »
(Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, p. 93)

Une œuvre peut-elle s'imaginer sans cadre ? Toute représentation peut-elle s'envisager hors cadre ? Y a-t-il une sorte de pureté de la représentation qui n'accepterait aucune limite, aucune bordure ? La question peut surprendre tant la réponse semble évidente. Qu'il s'agisse d'un roman, d'un poème plus encore, d'un tableau, d'une photographie, d'un film, d'une représentation théâtrale ou chorégraphique, une représentation ne peut se concevoir hors du lieu où elle s'exécute, où elle se montre, et quand bien même, comme dans la peinture américaine – nous pensons à Frank Stella – le peintre rejeterait tout cadre et jouerait avec les contours de la toile ou du panneau sur lequel il peint, le cadre subsisterait *in absentia*, seulement signalé par les bords de la toile ou du panneau – discours jouant avec ce qui n'est pas lui.

Derrida a posé les premiers jalons de la problématique du cadre, ou *parergon*, dans *La Vérité en peinture*, en particulier avec la proposition qu'il a ensuite explorée, selon laquelle le *parergon* se détache à la fois de l'*ergon* (ou œuvre) et du milieu « comme une figure sur un fond ». Mais, continue-t-il, « il ne s'en détache pas comme l'œuvre. Elle se détache aussi sur un fond. Le cadre parergonal se détache, lui, sur deux

fonds, mais par rapport à chacun de ces deux fonds, il se fond dans l'autre »²³². Cette problématique mérite d'être creusée et au stade où nous sommes, c'est-à-dire au début de l'élaboration d'une problématique, il est tout à fait pertinent de la repérer dans toute sa vigueur dans telle ou telle œuvre, si possible selon une démarche intertextuelle. C'est ce que nous nous proposons de faire à partir de la comparaison de deux tableaux « classiques », *Les Ménines* de Vélasquez (v.1656) et *L'artiste dans son studio* de Vermeer (v.1662), puis dans un texte de Kafka et enfin dans un texte surréaliste anglais. Ces textes montreront que le cadre ne peut que s'abîmer non pas dans son identité mais dans une altérité qui, en retour, le fonde. Le cadre, dès lors qu'il est abymé, c'est-à-dire déconstruit, décadré, devient, presque paradoxalement, ce qui révèle l'œuvre à elle-même, l'œuvre en tant que telle, dans son *travail*, l'œuvre en train de se faire.

LE CADRE ET LE REEL

Tout cadre est en excès, ou en perte de soi, telle est la leçon que nous donnent respectivement Vélasquez et Vermeer, dans deux tableaux réalisés à une dizaine d'années de distance, tous deux représentant une scène apparemment identique, l'artiste dans son studio devant son modèle. Le tableau de Vélasquez est littéralement hanté par le cadrage du réel, qu'il s'agisse du modèle à représenter ou du lieu de représentation. Le cadre est omniprésent. A gauche, l'artiste,

²³² Jacques Derrida, « Parergon », *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion (1978) :71.

vu en contre-plongée, se tient debout, dominant, prêt à peindre – geste matriciel du pinceau en suspens, matriciel car fixant les bornes de l'espace d'où va surgir l'œuvre. Il regarde son modèle qu'il voit au sein d'un espace où les lignes de vision, les lignes de structure et les regards qui s'y accrochent sont tributaires d'une activité de cadrage stricte.

La fonction d'encadrement s'applique partout dans le tableau. Le cadre produit du cadre et veut empêcher toute sortie de cadre. À droite, le long du mur, la perspective ne nous fait voir que des cadres, et non les toiles qu'ils bornent. Au fond, le mur est couvert de cadres qui s'imposent en tant que tels : leurs toiles sont tellement sombres qu'elles ne représentent rien. L'ensemble de l'espace est borné par, au premier plan, le châssis de la toile, en d'autres termes, son support, et, au fond, par l'encadrement de la porte. L'espace subit une opération de rectangulation singulièrement insistante, dont l'écho ultime est le rectangle du tableau lui-même. Il s'agit d'un espace clos, enfermé, dans lequel tout s'articule et se rend à l'ordre du cadrage, même la porte du fond dont les petits carrés répètent cette rectangulation générale. Elle est ouverte, mais bornée, et le regard du personnage, dont on ne sait s'il entre ou s'il sort – suspension de tout mouvement – nous est renvoyé : on ne sort pas de cet espace. À noter l'épaisseur du chambranle de la porte qui est la même que celle du cadre du miroir, l'un répétant et soulignant l'autre. Autre tableau, qui occupe le centre de toute l'œuvre, ce miroir nous renvoie au-devant du tableau, à nous-mêmes et en même temps au modèle qui s'y reflète en un mouvement qui se renvoie et se clôt sur lui-même. La juxtaposition du miroir et de la porte

insiste sur le passage de l'hétérogène à l'homogène, de l'extérieur à l'intérieur, du désordonné à l'ordonné – le barrage que constitue le personnage n'en soulignant que plus l'impossibilité de quitter les lieux.

Cette immobilité discursive générale est reprise par Vélasquez, peintre peint : il n'a pas posé son pinceau sur la toile, il n'est pas en train d'inscrire, et cette béance entre regard et inscription signifie la suspension du processus d'inscription, moment où le cadre jouit de toute sa fonction d'encadrement sans que celle-ci soit menacée par une quelconque inscription intempestive ou non programmée. Le pinceau est immobile comme tous les personnages sont figés, interrompus dans leur mouvement, tout comme le réel est constitué en objet. Le regard qui se renvoie à lui-même et qui n'erre pas, évacue tout glissement ou tout désir, et c'est ce que Vélasquez domine et maîtrise de toute sa puissance de cadreur²³³.

Vermeer, au contraire, installe un espace double dont le travail est de suspendre l'activité même de cadrage. Deux espaces se juxtaposent : celui créé par le peintre et son modèle et celui qui, à son insu, se déroule et se détaille dans son dos. L'inscription est ici *en train de se faire*, le peintre a le pinceau posé sur la toile, il s'agit d'une inscription maîtrisée, ne serait-ce

²³³ On connaît la magistrale étude de Foucault sur le tableau de Vélasquez (« Les suivantes », ch.1 dans *Les Mots et les choses*, Paris, NRF Gallimard, 1966). Il termine son analyse en écrivant : « Peut-être y a-t-il dans ce tableau de Vélasquez, comme la représentation de la représentation classique... Elle entreprend en effet de s'y représenter en tous ses éléments, avec ses images, les regards auxquels elle s'offre, les visages qu'elle rend visibles, les gestes qui la font naître » (p. 31). Preuve, s'il en est, du désir d'univocité du tableau. Plus tard, dans le chapitre « Échanger », Foucault revient sur la représentation classique : « Tout le système de l'ordre, toute cette grande *taxinomia* qui permet de connaître les choses par le système de leurs identités se déploie dans l'espace ouvert à l'intérieur de soi par la représentation quand elle se représente elle-même : l'être et le même y ont leur lieu » (p. 221-22) Espace ouvert, certes, mais à l'intérieur, donc cadré.

qu'à voir la pose prise par la jeune fille, pose stéréotypée de l'allégorie de la Renommée, si commune à l'époque. Le modèle est constitué en objet conventionnel. Cependant, cette activité de représentation mimétique est excédée, dépassée par une autre inscription sauvage, spontanée, non délibérée, qui se remarque dans le reste du tableau, dans l'atelier de l'artiste : la lumière qui accroche, à l'insu du peintre, les objets de l'atelier, inscription, répétons-le, immédiate, sauvage, qui échappe à la représentation à la fois dans son éphémérité et dans son caractère aléatoire. Les clous de la chaise au premier plan, les points lumineux qui ponctuent les branches du lustre, la courbure de ses branches, les soufflets dans le dos du pourpoint du peintre, tous autant de points d'intensité auxquels s'ajoutent les plis lourds du rideau – en opposition avec le bois léger de la chaise, tous ces objets jouissent d'une autonomie radicale à laquelle le peintre est totalement indifférent dans la mesure où il ne les maîtrise pas et où, le dos tourné, il ne manifeste aucune velléité de les maîtriser.

La lumière refuse, évidemment, tout cadrage, elle le dépasse et l'excède. Deux éléments corroborent ceci : la carte au mur, qui renvoie à la fois à une géométrisation cadrée et au hasard qui la suspend d'elle-même. Cette carte a un pli emblématique en son axe médian, matérialisation du centre. Or ce pli a une fonction de décentrement : il pousse le modèle vers la gauche, poussée compensée par ce pli médian et le lustre. Ce pli devient donc force, tension, mouvement. Or c'est là un pli fortuit, contingent, qui déborde toute idée d'organisation. Vermeer refuse la puissance cadrante de l'artiste en accordant un pouvoir de décadrement aux choses, au réel. Vermeer

assigne à l'artiste une place précise entre le délibéré et l'accidentel, il se rend à l'événementiel, au réel. Analysons à cet égard le rapport entre le livre que tient la jeune fille et le livre sur la table, là se résume ce que nous venons de proposer. Le livre que le modèle serre contre elle, élément intégré à un discours organisé, à un « genre » pictural, – elle représente l'allégorie de la renommée – donne, par contraste, toute une valeur de pur événement au livre sur la table, posé à son bord, sur le point de tomber, doté d'une lanière qui pend inutilement. Nous sommes entre l'inscrit et l'inscription, le geste du peintre est emblématique de l'inscription générale qui s'effectue à son insu, à son in-vu, dans un lieu qui s'ouvre et se décadre derrière l'artiste. Vermeer laisse jouer le réel proliférant. C'est cette notion de prolifération toujours possible, d'infini, d'ouverture à l'accident, d'« immaîtrisabilité » que nous donne également à lire le carrelage du tableau et de la plupart des tableaux hollandais, ce qu'Hegel avait déjà remarqué dans son *Esthétique* en faisant de l'« accidentalité » la principale caractéristique de la peinture hollandaise.

Cette sorte d'aveu de la finalité sans fin d'une œuvre²³⁴, c'est-à-dire de son débordement intrinsèque, pose en fait le problème de l'identité de l'œuvre par rapport à l'identité de sa représentation. Il apparaît ici que le projet de toute représentation est de se situer par rapport à un cadre dont elle ne peut s'absenter, dans le même temps où le cadre est contesté de l'intérieur, contestation que Vélasquez tente de juguler par la multiplication des cadres et avec laquelle joue Vermeer.

²³⁴ Voir Jacques Derrida, *ibid.*, p.99.

LE CADRE, LIEU EXPECTATIF

Le texte de Kafka, *Un message impérial*, va nous faire approcher de ce qui constitue un cadre, c'est-à-dire à la fois le plein, la complétude et le vide, la béance, inséparablement, exactement comme si l'un était sans cesse l'envers de l'autre, *en attente* de l'autre.

Un message impérial

L'Empereur – dit-on – t'a envoyé, à toi en particulier, à toi, sujet pitoyable, ombre devant le soleil impérial chétivement enfouie dans le plus lointain des lointains, à toi précisément, l'Empereur de son lit de mort a envoyé un message. Le messenger, il l'a fait agenouiller auprès du lit pour lui souffler le message ; et l'Empereur tenait tant à son message qu'il se le fit répéter à l'oreille. De la tête il a fait signe que c'était bien cela qu'il avait dit. Et devant tous ceux qui le regardent mourir – tous les murs qui gênent se trouvent abattus et sur de vastes perrons qui s'élancent avec audace se tiennent en cercle les grands de l'Empire – devant eux tous il a expédié le messenger. Le messenger s'est mis en route tout de suite, un homme vigoureux, infatigable ; en poussant alternativement d'un bras et de l'autre, il se fraye un chemin à travers la foule ; s'il rencontre de la résistance, il désigne sa poitrine où est le signe du soleil ; il avance facilement comme nul autre. Mais la foule est grande et elle n'en finit pas d'habiter partout. Si l'espace s'ouvrait devant lui, comme le messenger volerait. Et bientôt tu entendrais le battement magnifique de ses poings à ta porte. Mais hélas, que ses efforts restent vains ! Et il est toujours à forcer le passage à travers les appartements du palais central ; jamais il ne les franchira, et s'il surmontait ces obstacles, il n'en serait pas plus avancé ; dans la descente des escaliers, il aurait encore à se battre ; et s'il parvenait jusqu'en bas, il n'en serait pas plus avancé, il lui faudrait traverser les cours ; et après les cours, le second palais qui les entoure, et de nouveau des escaliers et des cours, et de nouveau un palais ; et ainsi de suite durant les siècles des siècles ; et si enfin il se précipitait par l'ultime porte – mais jamais, jamais cela ne pourrait se produire – il trouverait devant lui la Ville Impériale, le centre du monde, la Ville qui a entassé les montagnes de son propre limon. Là

personne ne pénètre, même pas avec le message d'un mort. Mais toi tu es assis à ta fenêtre, et dans ton rêve tu appelles le message quand vient le soir²³⁵.

Il s'agit là d'un message qui est envoyé par un empereur mourant à quelqu'un à qui le texte s'adresse directement par le tutoiement et ce, par l'intermédiaire d'un messenger. Ce n'est pas un simple message. C'est un message ultime, lancé à partir d'un espace théâtralisé, cadré, celui d'un lit de mort, au centre d'un palais, au centre du cercle formé par ceux qui sont là pour voir le souverain mourir. C'est de là qu'est transmis le message au messenger, que celui-ci répète à l'oreille de l'empereur afin d'être sûr, absolument sûr que rien n'échappera, que le message sera parfaitement cadré. Cette circularité (de l'empereur au messenger et du messenger à l'empereur) est l'écho de la circularité générale des différents espaces que traversera le messenger. Or, pour transmettre le message à « toi », il faut briser cette circularité et sa clôture car le « toi » du texte ne fait pas partie de cet espace clos qui n'arrête pas d'être clos, à en voir les cercles concentriques auxquels se heurte le messenger. C'est en effet là que pivote la fable : « Mais hélas, que ses efforts restent vains ! ». Le texte se délite et déconstruit pas à pas la représentation en se déconstruisant lui-même. Le mouvement du messenger s'arrête, mais pas le mouvement du texte – cette fois en dehors de tout cadre. Tout, alors, devient conditionnel, hypothétique, la transmission n'est plus maîtrisée. Tout ce qui relève du centre, le lit de l'empereur, le messenger au milieu des cercles concentriques qui avancent avec lui, le soleil qu'il porte de

²³⁵ Franz Kafka, « Un message impérial », in *Récits I, Œuvres Complètes* (ed. Marthe Robert), Paris, Le Cercle du Livre Précieux (1964), 179-80.

façon emblématique et qui devrait lui ouvrir toutes les portes, tout implique un système de clôture, impliquant par là que la communication se résume pour le messager à la tautologie. Le cadre est vu comme le garant de la tautologie. Disparu, rien ne peut plus se répéter.

Qu'advient-il alors du message par rapport à son destinataire ? Le message n'accède pas à son destinataire, il ne peut être que rêvé, prolongé dans le rêve de « toi ». La configuration onirique est une image de l'impossible transport et du report toujours effectué dans l'espace et le temps (« les siècles des siècles »). Jamais on ne pourra pénétrer au cœur de message. Son cadrage méticuleux n'a servi à rien. Le seul cadre qui tienne est celui de la fenêtre où « tu » t'inscris en y inscrivant ton attente. Ce qui investit le cadre désormais, c'est le destinataire, l'autre. Le cadre, vide, de la fenêtre est habité par celui qui, de lui-même, va le peupler. Le message n'est qu'un cadre toujours déjà habité par son destinataire, abymé dans son devenir, dans sa future réappropriation. Parce qu'il est cadré, le message ne parvient à son destinataire qu'altéré. Le cadre, ici excessif, montre ce qui manque à l'œuvre : une altérité. L'excès de cadre est ce qui jugule l'œuvre, ce qui fait ressortir l'absence au creux de l'œuvre, l'absence de l'autre qui... attend dans un cadre qu'à son tour il est prêt à remplir. Ce cadre, la fenêtre, il le remplit de l'envers du message, de sa présence différée, du rêve qu'il suscite. En fin de compte, tout cadre n'est-il pas le lieu d'une absence radicale, fondamentale, c'est-à-dire qui le fonde, et qui est l'absence de l'autre ? Une voix silencieuse se dit dans le texte, dans tout texte dirions-nous, en dehors du cadre d'où elle émerge et qui est la voix du

désir de l'autre – « de » à prendre dans ses deux sens d'appartenance et de provenance.

LE CADRE ABYME PAR L'AUTRE

C'est l'intervention de l'Autre, non pas en attente, non pas l'autre expectatif, mais l'autre actif, dans toute son altérité et de toute l'altération qui le constitue, c'est l'intervention de cet autre-là qui sous-tend la relégation du cadre dans le poème du surréaliste anglais Hugh Sykes Davies. Le cadre s'abîme littéralement dans l'Autre :

It doesn't look like a finger it looks like a feather of
broken glass
It doesn't look like something to eat it looks like
something eaten
It doesn't look like an empty chair it looks like an old
woman searching in a heap of stone
It doesn't look like a heap of stones it looks like an empty
estuary where the drifting filth is swept to and fro on the
tide
It doesn't look like a finger it looks like a feather with
broken teeth
The spaces between the stones are made of stone
It doesn't look like a revolver it looks like a convolvulus
It doesn't look like a living convolvulus it looks like a
dead one
KEEP YOUR FILTHY HANDS OFF MY FRIENDS USE
THEM ON
YOUR BITCHES OR
YOURSELVES BUT KEEP THEM OFF MY FRIENDS
The faces between the stones are made of bone
It doesn't look like an eye it looks like a bowl of rotten
fruit
It doesn't look like my mother in the garden it looks like
my father when he came up from the
Sea covered with shells and tangle
It doesn't look like a feather it looks like a finger with
broken wings
It doesn't look like the old woman's mouth it looks like a
handful of broken feathers or a revolver buried in cinders

The faces beneath the stones are made of stone
It doesn't look like a broken cup it looks like a cut lip
It doesn't look like yours it looks like mine
BUT IT IS YOURS NOW
SOON IT WILL LOOK LIKE YOURS
AND ANYTHING THAT YOU SEE WILL BE USED
AGAINST YOU²³⁶

Le propos du texte, tel qu'il apparaît à première lecture, est clair : il s'agit d'identifier un objet (« it ») à l'aide de ce à quoi il peut bien ressembler ou ne pas ressembler. D'où cette structure liturgique que l'on rencontre fréquemment dans la poésie surréaliste de Breton, Péret, Éluard. On s'aperçoit immédiatement que, plus on accumule les attributs de l'objet, plus son image devient floue, plus on semble s'approcher de l'objet, plus on s'en éloigne. La stratégie du texte est d'instaurer un mode de cadrage simple, discursif, le cadre même de toute cognition : négation/affirmation, analogie/ressemblance. S'installe ainsi, à l'intérieur du cadre cognitif, une prolifération à l'infini qui nous fait croire à l'existence, *in fine*, d'un référent initial, centre, ou plutôt orthocentre du cadre, qui, en retour, justifierait le cadre. Or, on s'aperçoit très vite que l'objet « it », lieu d'un mouvement centripète autant que centrifuge, l'un contenu dans l'autre, pris dans un réseau d'échos phonétiques et sémantiques et de plusieurs paronomases, est non seulement l'enjeu du parcours de juxtaposition mais aussi le sujet réel du texte, non seulement de l'écriture mais aussi de notre lecture. « It » est donc, peut-être le nom d'un objet, son pro-nom, mais surtout le nom de l'opération de nomination qui

²³⁶ Hugh Sykes Davies, « Poem », *London Bulletin*, 2 (Mai 1938), p.7. Hugh Sykes Davies (1909-1984), professeur à Cambridge, fut l'un des fondateurs du groupe surréaliste anglais avec, entre autres, David Gascoyne, Herbert Read et Roland Penrose. Le *London Bulletin* a été l'organe d'expression du groupe surréaliste anglais de 1938 à 1940.

renvoie le nom des choses avant sa constitution ; les mots redeviennent des traces au sens derridien et l'objet central est un blanc, « a void », dont la nomination est un jeu de glissements infinis. Mais quel jeu et de qui ?

De toute évidence, le cadrage du texte nous place dans un lieu d'intermédialité, dans un entre-deux, entre sens et jeu. Or trois vers interrompent la litanie du texte, les vers 6, 11 et 16. Tous trois se rapportent à la notion d'interstice qu'il s'agit de fixer et de figer, si l'on en croit les images abondantes de minéralisation et de pétrification. Ce sont des points d'arrêt qui tentent d'arrêter, par leurs échos et leurs ressemblances formelle et phonétique, le processus de dissémination et de résumer, donc de cadrer l'œuvre en marche. Or, deux autres vers martèlent un autre type d'interruption : deux injonctions qui décollent le texte de son glissement, de sa tentative de cadrer l'incadrable et qui disent le drame du cadre. Quelque jeu qu'il tente d'établir, celui-ci est abymé. En effet, les deux injonctions, sur le mode impératif, introduisent un sujet, un interlocuteur. « It » est donc ici retiré de son errance, de son non-lieu et de sa neutralité pure, sans que celle-ci soit niée – pronom personnel impersonnel, il manque à son identité, ne remplace aucun nom – puis il est réintroduit silencieusement à l'occasion d'un face à face moi/vous, moi/l'autre. « It » est un blanc, oui, que je veux me réapproprier (« it is yours now »), mais qui ne peut être que sans cesse réinvesti par l'Autre (« soon it will look like yours »). « It » est inséparable d'un sujet qui veut se l'approprier mais à condition que celui-ci ne se l'approprie jamais. Se l'approprier, par le regard ici, le re-cadrer, vouloir s'en emparer mettrait le sujet à portée de sa propre mort

(« will be used against you »). Le regard tue, car il touche à ce qui est essentiel, vital dans un texte. On relit alors le leitmotiv du poème, qui est le verbe « look (like) ». Ce verbe composé a une double fonction : moyen de décrire par une comparaison, donc d'établir une identité mais surtout on présuppose un sujet qui regarde, un sujet comparant, donc s'ouvrant à l'altérité, et, ce faisant, s'altérant lui-même. Le manque à l'œuvre est tout simplement *en fin de compte* l'absence radicale de l'objet même de sa représentation ; il lui fait défaut. Le manque à l'œuvre est l'objet de l'œuvre.

Nommer, c'est donc s'approprier, c'est clore la représentation, « arraisonner l'hétérogène »²³⁷, c'est introduire en une sorte de coup de force l'objet dans le cadre d'un nom²³⁸. Or l'objet est le lieu d'une réaction contre cette appropriation à la possibilité de laquelle le cadre nous fait croire, réaction qui vient de l'irruption de l'Autre. Le cadre ne constitue-t-il pas une tentative de réduire l'Autre en Même, de protéger le Même de l'Autre, complémentirement, et d'assigner des limites au moment même où il se dé-limite.

²³⁷ Jacques Derrida, « Parergon », *La Vérité en peinture*, ibid., p.93.

²³⁸ C'est à notre sens ce qui obsède le texte de Lewis Carroll dans *Through the Looking-Glass* et tout particulièrement dans le chapitre 6 consacré à Humpty Dumpty. « Quand j'utilise un mot dit Humpty Dumpty sur un ton méprisant, il signifie exactement ce que je choisis qu'il signifie, ni plus ni moins » et à Alice qui objecte que l'on ne peut donner aux mots tant de significations différentes, Humpty Dumpty a cette réponse glaciale : « La question est de savoir qui doit être le maître, c'est tout ! », donc de savoir qui doit être l'encadreur, en d'autres termes.

LE CADRE, TOUT CADRE, NE S'INTER-DIRAIT-IL PAS ?

Le cadre est abymé dans et par le manque à l'œuvre. On le sait : la vérité d'une œuvre est ce qui lui manque et manquera toujours. La vérité de Hamlet est dans l'inexprimable de la mort. La vérité de Vermeer est dans l'abyme de lumière où s'abîme la réalité. Or, ce manque à l'œuvre, ce manque qui fait du cadre le bord d'un abîme qui l'abyme, c'est l'Autre dans le Même, ce que Derrida appelle « l'énergie libre », « l'inarrasonnable », l'impossibilité d'arrêter la « différance ». Le cadre, dit Derrida, c'est ce qui manque à l'énergie qu'il tente de maîtriser. Or, cet insondable, cet immaîtrisable, c'est cela que l'on rencontre au cœur de la pensée de Lévinas et qui est constitutif, précisément, du 'visage', du « tu » du texte de Kafka, du « you » du texte de Davies, du spectateur de l'atelier de Vermeer qui, tous, à leur façon, dé-cadrent.

Est-il besoin de rappeler que Lévinas, dans le face à face avec autrui, insiste sur le fait que « voir un nez, des yeux, un front, un menton... que l'on peut (...) décrire » signifie que l'on se tourne vers autrui comme vers un objet²³⁹. Par conséquent, leitmotiv de *Totalité et Infini*, « ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas ». Ce qui est spécifiquement l'œuvre et ce qui ne s'y réduit pas, c'est ce qui, une fois encore, abyme le cadre et n'en fait qu'un cadre vide en attente d'une toujours autre œuvre qui, à son tour, l'abîmera, et ainsi de

²³⁹ La notion centrale de « visage » chez Lévinas parcourt l'ensemble de deux livres fondamentaux, *Totalité et infini*, *Essai sur l'extériorité* (La Haye, M. Nijhoff, 1961), surtout les deux chapitres « Visage et sensibilité » (p.161-67) et « Visage et éthique » (p.168-75), et *Éthique et infini* (Paris, Fayard, 1982).

suite... Dans *Éthique et Infini*, le visage, poursuit-il, est « l'incontenable », « la signification du visage le fait sortir de l'être en tant que corrélatif à un savoir ». Même chose pour le cadre dans son rapport avec l'œuvre : il signale un savoir à apprendre, un savoir à voir, une adéquation à trouver, il me fait croire à une totalité que je crois pouvoir cerner puisqu'il la cerne. Illusion totale qui se dit dans l'intervalle entre moi et l'autre et qui m'interdit donc la relation à autrui, relation qui fonde toute œuvre. Le cadre voudrait m'empêcher d'assumer toute ma responsabilité en me faisant croire qu'il la prend sur lui. Dans le texte de Kafka, l'excès de cadre a réduit le message au silence alors que moi, je l'attends, assis dans un cadre ouvert et vide.

Malgré les apparences, nous n'avons pas voulu faire d'amalgame rapide – Derrida, Lévinas et d'une certaine manière, Lacan. Nous avons voulu proposer quelques lectures comme simple lieux de réfraction et de réflexion, afin de relire le travail du cadre et de tenter de cadrer et, en même temps, de décadrer le *sans* du manque à l'œuvre, du « but en blanc » et du « sans-fin » qui hantent le propos de *La Vérité en peinture*, du sans-fin, sans lesquels le cadre ne serait pas. Le cadre est ce qui rend problématique l'identité de ce qu'il cerne, impliquant, nécessairement et contre son gré, si l'on peut dire, l'altérité, bref en faisant de l'altérité le moteur de son identité. Inscrit, rassuré par le cadre de ma fenêtre, je serai toujours assis sur son rebord à attendre le message définitif du souverain, dans ma recherche de l'objet et de son identité, je serai toujours renvoyé à ma peur de l'autre et à ma propre altération, dans mon atelier, j'aurai toujours le dos tourné à

l'altérité des choses dans laquelle, rassuré par le cadre où
j'inscris des formes, je suis, à mon insu, toujours déjà abymé.