



Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiaires

11 | 2011

Cadres

Avant-propos

Catherine Pessa-Miquel et Nelly Valtat-Comet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/634>

DOI : [10.4000/polysemes.634](https://doi.org/10.4000/polysemes.634)

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2011

Pagination : 11-19

ISSN : 0999-4203

Référence électronique

Catherine Pessa-Miquel et Nelly Valtat-Comet, « Avant-propos », *Polysèmes* [En ligne], 11 | 2011, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/634> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/polysemes.634>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

Polysèmes

Avant-propos

Catherine Pesso-Miquel et Nelly Valtat-Comet

- 1 Le lecteur trouvera dans ce recueil douze textes consacrés à la question du cadre, du cadrage et de l'encadrement, dans les arts plastiques et dans la littérature. Conformément aux orientations traditionnelles de la SAIT, c'est-à-dire l'intertextualité, l'intersémiotité, l'interaction et les connexions entre les arts, la réflexion a été menée à partir de termes français, cadres et cadrages, ainsi que de termes anglais, *frame* et *framing*, pris au sens littéral et au sens métaphorique.
- 2 L'étymologie du mot français « cadre » fait principalement référence à un objet délimitant, tandis que le mot anglais « frame », comme le rappelle Rayna Kalas, a d'abord désigné la structure interne d'un objet, la charpente d'une grange par exemple, ou les ingrédients d'une potion. Cette origine perdue aujourd'hui dans les domaines de la technologie et de l'architecture. Rayna Kalas insiste aussi sur l'utilisation du terme *frame* pour désigner l'organisation interne du langage :

More frequently *frame* was used as verb, and as such, it palpably evoked the thing in its making. Though *frame* was rarely used in the context of visual images, it was used throughout the poetic treatise of the late sixteenth century to describe the organization of language: Samuel Daniel's *A Defence of Ryme*, for example, says that "All verse is but a frame of words".¹
- 3 Guillaume Coatalen, qui tire ses exemples de *King Lear* et de la poésie métaphysique anglaise, montre comment le mot *frame* met en relation le monde, l'homme et le verbe, et il explore les différents sens du substantif et du verbe, liés notamment aux notions de forme, de structure, elles-mêmes en relation avec la perfection divine.
- 4 La notion ancienne de « frame » tient à l'idée que le langage est structuré par des principes abstraits, et le vocable désigne moins cet ordre que sa matérialité telle qu'elle se manifeste dans le discours écrit et oral, dans l'ingénierie des mots. De la structure interne de nature mécanique à l'acception moderne de délimitation d'un espace, le cadre continue de poser la question du dehors et du dedans, de l'objet et de sa représentation, tout en invitant à l'examen des processus de bâti, d'assemblage et de fabrication de l'œuvre. L'encadrement peut devenir, au même titre que ce qu'il

encadre, l'objet d'un commentaire ou d'une description, que ce soit dans un texte, en prolongement et en complément d'une *ekphrasis*, ou dans le discours des critiques d'art.

- 5 Aujourd'hui, le cadre indique la séparation visible (souvent ornementale) entre un espace intérieur et un espace extérieur, hors-cadre, mais il sert aussi à inscrire et poser cette limite afin de contraindre un art qui cherche parfois à échapper à cette contrainte, à déborder hors du cadre. On pense par exemple aux effets de circularité et de renvoi qui enserment les narrations comme les partitions musicales (ouvertures et coda, reprises, leitmotive) et aux fictions rebelles qui cherchent à transgresser les cercles trop parfaits dans lesquels la clause renvoie nécessairement à l'incipit. Les cadres ont aussi un rôle à jouer dans les effets de brouillage qui en littérature peuvent faire se fondre l'un dans l'autre réel et représentation, nature et artifice, paysage peint et espace pictural : ainsi, dans le roman de Henry James, *The Ambassadors*, Strether projette sur un coin de la campagne française un imaginaire cadre « ovale et doré », qui contribue à transformer la scène en paysage idéalisé, attendu, celui que lui avait permis d'imaginer un petit tableau de Lambinet aperçu dans une galerie d'art de Boston, dans Tremont Street. Considéré comme un tableau, le paysage devient ce Lambinet doublement rehaussé, par son cadre et par l'écrin d'un mur grenat (« the maroon-coloured, sky-lighted inner shrine »²) sur lequel il était accroché, lorsque Strether l'avait vu, et vainement convoité :

The oblong gilt frame disposed its enclosing lines; the poplars and willows, the reeds and rivers [...] fell into a composition, full of felicity, within them; [...]; it was all there, in short—it was what he wanted: it was Tremont street, it was France, it was Lambinet. Moreover he was freely walking about in it. (304)

- 6 Le personnage marche longuement vers un horizon boisé comme s'il avait pénétré dans le tableau, « boring so deep into his impression and his idleness that he might fairly have got through them again and reached the maroon-coloured wall » (304).
- 7 Le cadre ovale et doré que Strether a projeté sur le paysage s'étire complaisamment pour lui, perpétuant l'illusion : « He had continued in the picture [...] all the rest of his rambling day; [...] and had meanwhile not once overstepped the oblong gilt frame. The frame had drawn itself out for him, as much as you please » (307). Le cadre crée ici l'illusion de la peinture ; le mot « cadre » n'est-il pas d'ailleurs dans certains contextes, et par voie de synecdoque, synonyme de « tableau » ?
- 8 Si chez James le cadre devient élastique, plastique, se déformant et s'étirant, c'est pour mieux continuer à transformer l'espace ouvert de la campagne en l'espace clos et délimité d'un tableau, pour mieux délimiter l'intérieur et l'extérieur, pour séparer de la banalité du réel le monde transfiguré par l'art. Alors que pour d'autres artistes le cadre devient une délimitation poreuse et ambiguë qui permet au monde représenté par l'art de déborder à l'extérieur, vers le monde des spectateurs, ou au monde réel de sembler pénétrer à l'intérieur du tableau. Ainsi chez Toulouse-Lautrec le cadre coupe parfois arbitrairement la forme humaine, prise alors entre deux espaces, l'un visible et intérieur au tableau, l'autre invisible et extérieur ; on peut penser aussi à ces fresques et tableaux dans lesquels certains personnages sont assis ou accoudés sur un bord à la nature délibérément mal définie (élément architectural au sein du tableau ou rebord extérieur à l'espace dépeint ?). Le Musée Jacquemart-André en fournit deux exemples, avec le plafond, peint par Giambattista Tiepolo, de la salle à manger (*La Renommée annonçant dans les airs la visite d'Henri III*), et avec la fresque, également de Tiepolo, qui orne le grand escalier, dans laquelle le personnage allongé dans le coin inférieur droit

semble négligemment laisser pendre ses jambes dans le vide, hors du cadre délimitant l'espace peint (*L'Arrivée d'Henri III à la villa Contarini*).

- 9 Liliane Louvel explore l'étymologie et l'histoire des cadres en peinture, et résume différentes théories critiques ; elle aborde ces effets dont Tiepolo nous fournit des exemples, de « faux cadres dans le tableau », d'« 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 ». Un balisage scrupuleux de la problématique de l'encadrement la conduit également à étudier les effets narratologiques de cadrage : citant Larroux, elle observe les enchâssements narratifs, les « bordures du texte où s'exprime l'attente et le désir du récit », les récits dans un récit qui font songer aux tableaux dans un tableau (cabinets d'amateurs), ou encore les effets d'encadrement circulaire produits par des récits dans lesquels l'explicit renvoie à l'incipit.
- 10 S'ajoutent à cela les effets d'encadrement internes produits dans les textes par les découpages en zones, volumes, chapitres, paragraphes, découpages soulignés typographiquement, mais aussi grâce à des titres intermédiaires. Laurence Sterne, dans *Tristram Shandy*, a transgressé ces lignes de démarcation, laissé déborder la phrase au-delà des bornes apparentes qu'il avait érigées, celles de la ponctuation, ou de la limite d'un chapitre. Les romanciers postmodernistes l'ont suivi dans cette voie (Graham Swift dans *Waterland*, par exemple).
- 11 Si Laurence Sterne traite ces « zones frontières du texte » (expression de Liliane Louvel) sur un mode ludique et léger, d'autres auteurs en font un enjeu majeur : on trouvera dans l'article d'Isabelle Alfandary une analyse minutieuse des marges manquantes et de l'absence de mise en page dans la poésie de Gertrude Stein, qui contribuent à la création d'un « mur de petits signes noirs », à une langue « constitu[ée] comme masse, massif de signes, obstacle à la lecture ». Isabelle Alfandary complète sa démonstration avec l'évocation des manuscrits de Stein, qui permettent de prendre la mesure de « l'affolante tranquillité » d'un écrivain qui remplit des pages entières « sans ciller », sans « rature ou biffure », créant des poèmes où le cadrage (début et fin) semble toujours manquer, car « le poème ne commence pas ; il a toujours déjà commencé ». Ce sont aussi des questions de marges qui intéressent Christian Quendler, mais il se concentre davantage sur le paratexte, sur les zones frontières au sens propre. En s'appuyant sur l'ouvrage de Gérard Genette, *Seuils*, il analyse les pages de garde et de titre des romans épistolaires américains du dix-huitième siècle.
- 12 Dans une perspective intersémiotique, les adaptations filmiques d'une œuvre littéraire permettent aux spécialistes de cinéma de réfléchir au mot « cadrage » dans son acception technique : délimitation du champ de visée d'une caméra, concept incluant la place de la caméra, l'objectif choisi, l'angle de prise de vue, ainsi que l'organisation de l'espace et des objets filmés dans le champ. Des termes tels que « cadre » lorsqu'il désigne la limite spatiale d'une scène de film, ou encore « cadre de montage », c'est-à-dire l'unité à la fois spatiale et temporelle qui constitue un élément de composition d'un film, fournissent également des outils d'analyse. Laurent Mellet intègre l'adaptation du roman de E.M. Forster, *A Room with a View*, par James Ivory dans sa réflexion littéraire. Il étudie notamment comment le cinéaste traite les passages littéraires qui jouent sur des effets d'encadrement (à l'aide d'embrasures de portes, fenêtres, rideaux etc.) ainsi que la tendance mortifère du personnage nommé Cecil à vouloir réifier l'héroïne, l'enfermer au sein d'un cadre, d'un tableau, fût-il un « Leonardo ». Helen Cole-King consacre aussi son article aux effets de cadrage dans le

contexte d'un art du spectacle, mais elle choisit le théâtre, et plus particulièrement la fonction de la musique dans les représentations. En l'occurrence, il s'agit des mises en scène de Shakespeare par Peter Brook. On voit aisément comment la poétique de l'espace au théâtre ou à l'opéra peut permettre d'aborder la question de l'encadrement de l'espace scénique (rideaux, décors, utilisation de l'espace du théâtre) ainsi que celle du hors cadre (voix off par exemple), mais Helen Cole-King adopte un angle d'attaque original, car elle démontre de façon convaincante le rôle peu perceptible et pourtant essentiel de la musique au théâtre : « par sa présence marginale et ses interventions dans les soupirs ou les respirations de la parole, [le musicien] constitue une des figures les plus emblématiques d'un théâtre qui cherche à rendre palpable l'espace vide et le silence qui l'entourent ».

13 Vient ensuite une série d'articles centrés sur les rapports intersémiotiques entre littérature et peinture. Pascale Tollance consacre son raisonnement aux débordements hors des cadres, qu'ils soient métaphoriques ou matériels. Elle analyse la nouvelle de A.S. Byatt, « Jael », ainsi que le dessin (intitulé « Jael et Sisera », attribué à l'école de Rembrandt) qui figure en dessous du titre dans le recueil, insistant sur l'invitation constante à la transgression que représente toute tentative d'enfermement, tout cadrage. Anne Reynes suit l'évolution de la production littéraire de Kay Boyle en décryptant son intérêt pour les « objets-cadres » (les miroirs, les châssis de fenêtre, les cadres de photographies ou de tableaux) et la manière dont leur « fonction cadrante » s'intègre dans « le déclenchement du processus imaginaire ». Boyle ressent et exprime un besoin de forme qui s'apparente au « frame » anglais, un ordre intérieur structurant les textes, et l'image du cadre devient chez elle la figure privilégiée permettant, selon Anne Reynes, « de canaliser le flux des mots et de recentrer l'objet de la perception sous le regard du lecteur ». Dans *Tiepolo's Hound*, de Derek Walcott, ce long poème qui est aussi un livre d'art et un essai sur la peinture, Kerry-Jane Wallart s'attache à montrer la position liminale adoptée par le poète pour regarder « dans les coins » et contempler par exemple « the edges of Cézanne's *L'Estaque* » : « c'est sur le cadre, espace dénudé, vidé, que le postmodernisme se loge, créant une œuvre fantomatique qui advient encore parce qu'il le faut bien, mais qui ne renferme plus rien ». Les épigraphes poétiques des Préraphaélites, étudiés par Fanny Gillet, réconcilient peinture et poésie conformément à « l'un des principes esthétiques majeurs du mouvement ». Le cadre devient chez ces artistes l'objet d'un travail aussi minutieux et évolutif que la toile elle-même, si bien que les rapports formels, sémantiques et thématiques entre texte, cadre et tableau déterminent des hiérarchisations mouvantes et des circulations d'effets qui invitent le regard du spectateur-lecteur à une réinterprétation permanente de l'œuvre. Michel Remy place en exergue de son texte une remarque de Derrida, « il y a du cadre mais le cadre n'existe pas », et évoque la déconstruction, le décadage du cadre. Il n'établit pas de relation entre œuvres picturales et textes littéraires, qu'il choisit plutôt d'étudier consécutivement. Il commence par opposer deux tableaux célèbres représentant le peintre à l'ouvrage : *Les Ménines* de Vélasquez, dans lequel selon lui « le cadre produit du cadre et veut empêcher toute sortie de cadre », et *L'Artiste dans son studio* de Vermeer, qui lui au contraire « installe un espace double dont le travail est de suspendre l'activité même de cadrage ». Michel Remy poursuit sa démonstration avec un texte de Kafka et un poème surréaliste de H.S. Davies.

14 Ce volume se clôt sur une étude menée par Marie-Madeleine Martinet qui détaille, à l'aide d'outils variés dont l'animation sur support numérique, les effets de cadrage intérieur fournis par les motifs architecturaux dans la peinture (piliers chez Thomas

Malton, dômes en arrière-plan chez Canaletto) ou encore par les ombres dans les tableaux, envisagées comme possibles « cadres partiels » et dont elle se demande si celles-ci reflètent leur objet ou l’enveloppent. La question est également philosophique car « du XVIII^e siècle aux sciences cognitives actuelles on s’interroge sur le rôle de l’ombre dans la perception et dans l’identification des objets ».

NOTES

1. Rayna Kalas, “The Language of Framing”, *Shakespeare Studies* 28 (2000): 242.
 2. Henry James, *The Ambassadors* (1903), New York: Norton, 1994, 303.
-

INDEX

oeuvrecitee Ambassadors (The)