

Introduction

Notre environnement visuel est gouverné par de nombreux cadres, toutefois nous ne leur prêtons guère attention. Devant l'écran de nos ordinateurs, nos smartphones, nos postes de télévision, au cinéma ou à travers les divers « encadrés » publicitaires, notre rapport à l'information visuelle se trouve conditionné par de multiples interfaces établissant les frontières entre ce qui est donné à regarder et un espace plus large. Cependant, ces bordures semblent le plus souvent devoir se faire suffisamment discrètes pour ne pas perturber le message imagé ou textuel diffusé, et risquer de semer le désordre dans notre perception ; pour autant, la médiation du cadre ne saurait se faire totalement oublier. Dans le champ des sciences humaines et sociales, elle s'impose depuis plusieurs années comme une thématique riche, autorisant les études transhistoriques et interdisciplinaires, de l'anthropologie à l'esthétique en passant par la sémiologie et l'histoire de l'art¹. L'émergence récente des casques immersifs de la *réalité virtuelle* vient attester toute l'actualité d'un sujet non dénué de problématique : alors que l'utilisateur a désormais la possibilité de basculer, telle Alice au pays des merveilles, dans un environnement feint sans limite, de s'affranchir des contraintes liées à la matérialité de l'image et de son support en créant l'illusion d'une expérience « désencadrée », l'implication du cadre dans la perception de la frontière entre réalité et fiction apparaît paradoxalement réaffirmée. Le cadre, dans ses multiples formes et fonctions, figure bien parmi les instances primordiales définissant les rapports entre images et spectateurs, entre regardant et regardé². Le présent volume, fruit des journées d'études « Jeux et enjeux du cadre dans les systèmes décoratifs à l'époque moderne », organisées les 9 et 10 mai 2014 à l'Inha (Paris) par le CHAR (université Paris I Panthéon-Sorbonne), le GEMCA (Université catholique de Louvain) et le Centre de recherches François-Georges Pariset (université Bordeaux-Montaigne), entend porter le regard sur le domaine artistique, et plus particulièrement sur l'originalité des dispositifs d'encadrement employés dans les décors conçus en Europe lors de la première modernité, entre le XV^e et le XVII^e siècle.

Situé au carrefour des pratiques artistiques, l'art du décor atteint à l'époque moderne un degré d'élaboration et de complexité singulier, si bien qu'il est devenu au sein de la recherche en histoire de l'art un champ d'études particu-

lièrement fécond, susceptible d'être questionné comme un phénomène propre. Mais si les décors modernes, qu'il s'agisse d'ornements architecturaux, de cycles peints, de décors sculptés ou de constructions éphémères, ont pu susciter nombre d'analyses ayant contribué à marquer le paysage historiographique des périodes concernées, force est toutefois de constater qu'un certain cloisonnement empêche encore une compréhension complète du phénomène. Tantôt centrées sur une technique de mise en œuvre, tantôt focalisées sur l'expression d'une individualité artistique particulière, ou encore destinées à déchiffrer le message véhiculé par des programmes iconographiques savants, les études sur le décor attendent encore aujourd'hui un élargissement des approches et des méthodes, allant dans le sens d'une prise en compte des logiques d'ensemble régissant ce domaine de la création. En ce sens, le cadre apparaît alors comme la pierre angulaire des spécificités de ces décors modernes, lesquels se présentent souvent comme de véritables *systèmes*, de nature bien souvent intermédiaire, regroupant en un tout organisé des éléments iconographiques, symboliques, ornementaux, et mêlant parfois techniques et matériaux, réels et simulés. *Quadri riportati*, atlantes et caryatides, médaillons, cartouches ou encore guirlandes, sont autant de dispositifs encadrants qui se multiplient considérablement dans les décors à partir de la fin du XV^e siècle. Loin d'être accessoires et gratuits, ces cadres se chargent d'implications esthétiques, syntaxiques et sémantiques. Ils participent au rythme et au faste visuel autant qu'à la mise en scène de la représentation et induisent des modes de lecture particuliers tout en participant à la construction du discours visuel³.

La question du cadre naît, nous le savons, au seuil de la modernité. Leon Battista Alberti, dans son *De Pictura* (1435), définit en effet les limites quadrangulaires du tableau à concevoir, en les comparant au cadre d'une fenêtre ouverte à partir de laquelle il est possible de contempler l'histoire représentée, assimilant dès lors les bords de l'œuvre à un dispositif de vision, une interface conditionnant l'expérience scopique du regardeur⁴. Cette métaphore allait définir les balises théoriques de la représentation picturale moderne et sa principale fonction : celle de porter en présence (*représenter*) un objet absent. L'intuition théorique d'Alberti ne saurait cependant s'épuiser dans l'unicité du « tableau de chevalet ». De l'enluminure à la peinture à fresque, en passant par la gravure, la tapisserie, l'architecture, la sculpture, le mobilier, la céramique ou encore l'art éphémère des jardins et des cérémonies festives, l'art des Temps modernes confère bientôt aux dispositifs d'encadrement une fonction nodale, faisant du décor un véritable système organisé jouant sur les frontières entre intérieur et extérieur, réalité et fiction, propagande et herméneutique, imaginaire et historicité.

En réunissant des études envisageant le cadre à travers ces différentes facettes, cet ouvrage collectif a ainsi pour ambition de s'inscrire dans le renouveau des approches iconographiques, symboliques et sémiologiques concernant les œuvres décoratives conçues à l'époque moderne, en mettant au centre de la discussion le nœud qui en facilite l'articulation. Si la question du cadre et de ses multiples usages n'est bien sûr pas réductible à la période moderne, la variété de ses implications dans l'art européen à partir de la fin du Moyen Âge permet une

exploration particulièrement stimulante des principaux enjeux lui étant liés. Enfin, bien que les décors analysés au sein de ce recueil témoignent souvent d'implications culturelles complexes, parfois politiques ou religieuses, la réponse des artistes à ces défis ne saurait exclure une dimension qui relève du « jeu » – qu'il soit visuel, intellectuel, symbolique ou encore intermédial –, aspect souvent laissé à la marge de la réflexion critique en histoire de l'art. « Sans un certain maintien de l'attitude ludique, aucune culture n'est possible », écrira J. Huizinga⁵. Les « jeux » de cadres que nous présentons ici semblent particulièrement bien démontrer le bien-fondé de cette analyse ; le décor y est le terrain du double sens, de la citation, du paradoxe et de la surprise, l'ingéniosité de l'artiste faisant autant l'objet d'une mise en scène que les références culturelles manipulées et allègrement déployées.

DÉFINITIONS

■ La notion de *décor* recouvre aujourd'hui différentes acceptions, reflétant l'ambiguïté, mais aussi la richesse sémantique de ce terme tout à la fois lié à la représentation, à l'ornement, à la bienséance, mais surtout à la définition d'un espace. Dans le langage courant, l'une des acceptions communes renvoie en effet d'abord à l'idée d'une structure amovible et éphémère reproduisant pour les besoins de la représentation un espace sur une scène de théâtre ou sur un plateau de cinéma. Le mot renvoie également à l'idée de panorama ou de milieu ambiant et englobant (on dit bien « lever » ou « planter » un décor) ; ou encore à l'idée d'apparence. C'est en ce sens que le décor comporte aussi une dimension parfois péjorative (souvent associée à l'adjectif « décoratif »), qui l'assimile à la sphère de l'accessoire et de l'inutile, par opposition au fonctionnel, et le cheville au concept d'ornement ou d'ornementation. Dans les dictionnaires anciens, le verbe « décorer » se confond d'ailleurs souvent avec « orner⁶ », c'est-à-dire avec l'idée d'embellissement, de parure, de grâce plaisante. Ce concept d'ornement se dote de définitions supplémentaires renvoyant à une condamnation morale, liée au superfétatoire, mais aussi à l'excès, voire au vice, jusqu'à devenir synonyme d'une époque dépassée et d'un art des sociétés inférieures sous la plume d'Adolf Loos dans son célèbre *Ornement et crime* (1908). Étymologiquement cependant, le terme « décor » est issu du latin *decorum*, désignant plutôt une qualité, ou le reflet d'une vertu morale, qu'un objet à proprement parler : le décor est ce qui convient, ce qui est adapté, il est donc l'expression d'une bienséance, mais aussi d'une grâce, d'une éloquence⁷. C'est bien dans le sens de bienséance que Cicéron l'avait employé, pour en faire le concept clé de la rhétorique antique. En définissant le choix approprié des données du discours, le *decorum* devenait en effet garant de l'efficacité de l'art oratoire. Le *decorum*, aussi appelé convenance, deviendra par la suite un argument central dans la théorie architecturale moderne, justifiant le « bon » usage du décor, et en viendra à prendre une tournure sociale en désignant la bienséance, la décence, le bon comportement.

L'histoire de l'art, quant à elle, parle de décor lorsqu'elle rencontre une réalisation – permanente ou éphémère – entretenant un lien plus ou moins intime

avec la surface sur laquelle il s'applique ou avec l'espace physique qu'il transforme, (re)configure et embellit tout à la fois. On parle du décor de quelque chose : d'un palais, d'une église, d'un lieu public, d'un jardin, d'un livre, ou encore d'une festivité ou d'un événement, mais plus rarement d'un décor se suffisant à lui-même, comme un tableau ou une sculpture pourraient le faire. Si cette caractérisation du décor comme étant ce qui est soudé ou lié à un espace ou un support demeure relativement vague – le degré d'adéquation de l'un à l'autre étant nécessairement variable et corrélatif –, la notion de « système décoratif » est quant à elle particulièrement appropriée pour rendre compte de cette solidarité. Investissant et transformant un espace destiné à être vu, exhibé, vénéré, habité, mais aussi renouvelé ou même caché, mêlant ornement et discours savant, unissant le dessein de l'artiste au métier de l'artisan, le système décoratif est, par excellence, le lieu de fusion des différents médiums artistiques, mais aussi de la rencontre des préoccupations et horizons d'attente des artistes et commanditaires tout comme des spectateurs. La notion de « système décoratif » permet en effet de considérer le décor comme un ensemble ordonné, ou à tout le moins constitué d'instances solidaires interagissant les unes avec les autres. Un système sous-entend une ordonnance, un but, un fil conducteur. Ceci étant dit, il ne s'agit pas pour autant d'assimiler cette notion de système à l'idée d'un mécanisme figé et parfaitement cohérent ; il importe au contraire de l'envisager comme un principe modulable, dynamique, et dont le sens résiderait justement dans le jeu entre les composantes qu'il met en œuvre. Ainsi, en fonction de son degré d'adéquation au lieu, le décor implique une adaptation à des contraintes préexistantes (architecturales, par exemple) ; en fonction de la commande dont il émane, il suppose de répondre à une intention sous-jacente, qu'elle soit de l'ordre du goût ou du discours.

Si l'utilisation de cette notion de « système décoratif » semble largement répandue, peu d'études se sont cependant penchées sur sa validité, ou sur les orientations méthodologiques qu'elle implique. Nous avons pour notre part pris le parti de sa légitimité en ce qui concerne la période moderne, période qui connaît « l'instauration » de la représentation et voit l'œuvre d'art se détacher de la matérialité de son support pour acquérir une certaine autonomie et constituer le « tableau⁸ ». Dans ce nouvel horizon artistique et théorique, loin de l'autonomie du tableau de chevalet, le décor affiche ses propres rapports à la représentation, comme au lieu auquel il se rattache. Afin de faire image et d'organiser un discours, il devient ainsi fréquemment le lieu d'une expérimentation sur les frontières entre l'espace réel (du mur, de la page, de l'affiche, etc.) et les espaces de la représentation ou de la fiction, espaces qu'il articule précisément en jouant sur des dispositifs d'encadrement variés.

Choisissant une optique délibérément large, évitant de réduire la notion de système décoratif au décor architectural, c'est un vaste échantillon de médiums qui est ici soumis à l'analyse. Les études rassemblées englobent une grande variété de typologies : le décor du mur bien entendu, qu'il soit bidimensionnel ou en relief, mais aussi celui du sol, de la page, d'objets artificiels et naturels, ou

encore de l'événement perçu dans sa temporalité, en définitive sur tout ce qui peut contribuer à mettre l'homme en représentation, qu'il s'agisse d'un discours, de réalités matérielles ou, de manière plus immédiate, de son propre corps. Au sein de cette diversité de médiums, de typologies, mais aussi d'aires culturelles – du Portugal aux Pays-Bas et du XV^e au XVII^e siècle –, trois grands ensembles se dessinent. Plutôt que de diviser cette riche matière selon un critère typologique, matériel, géographique ou chronologique – les modalités de fonctionnement et les effets du cadre les traversant tous indistinctement –, nous avons opté pour un découpage de la matière basé sur différents registres fonctionnels du cadre : le cadre comme opérateur de clôture, et corollairement de rythme et de lecture ; la rhétorique du cadre, envisagé comme véhicule de message et sa propension à l'autonomie, mettant en exergue son rôle ornemental ; la perméabilité du cadre, prenant en compte sa fonction conjonctive, source de transgressions et de confusions. Bien entendu, les spécificités du cadre évoquées à l'instant comme fil programmatique sont loin de constituer des fonctions isolées et indépendantes : bien souvent au contraire, au sein des systèmes décoratifs, elles s'additionnent et se superposent. En ce sens, les contributions de cet ouvrage mettent tour à tour en exergue, de près ou de loin, chacune de ces fonctions, mais il est toutefois possible de faire émerger, au sein de chaque ensemble analysé, des reliefs plus accusés illustrant chacune de ces facettes de manière individuelle, bien que complémentaire.

CLÔTURE ET SÉMIOTIQUE DU CADRE

■ Dans une étude qui a fait date, Meyer Schapiro avait analysé une fonction essentielle du cadre : celle de clôture ou d'opérateur de limite⁹. Le cadre est en effet ce qui trace, découpe, et isole un espace, définissant son rapport à un environnement plus large. Au sein du décor, le cadre est bien ce qui circonscrit, ce qui délimite, ce qui cloisonne une portion dans l'ensemble, mais c'est aussi ce qui contribue à créer le rythme, à réguler, ce qui dirige l'attention et induit des modes de lecture particuliers, participant pleinement d'une herméneutique visuelle. Si cette fonction structurante du cadre est illustrée, à divers degrés, par l'ensemble des études rassemblées dans cet ouvrage, elle est tout particulièrement mise en évidence et repensée par les quatre premières contributions de ce volume.

À travers l'étude des manuscrits enluminés romains du XVI^e siècle, **Elli Doukariidou-Ramantani** analyse la fonction essentielle du cadre dans l'organisation de la page et son rôle au sein de l'herméneutique visuelle, allant jusqu'à définir dans certains cas un véritable « parcours exégétique » fournissant des clés de lecture essentielles au lecteur. Sous le mode du jeu, parchemins déchirés, emblèmes, *putti*, et autres motifs encadrants organisent et articulent texte, image et lettre, accentuant la part « réflexive », pour reprendre la terminologie forgée par Louis Marin, de la représentation. Si cette insistance sur l'opacité du signe entre en résonance avec les réflexions contemporaines sur le signe et la culture emblématique, la mise en scène complexe de la page et la multiplication des dispositifs encadrants cultivent tout autant une véritable logique de l'impro-

bable ; ludique et raffinée, cette logique décorative reflète particulièrement bien la culture et les préoccupations de l'art maniériste. L'auteur démontre habilement que les jeux de tension, de débordement, ou encore de déchirement mis en scène par le cadre viennent à l'appui et traduisent visuellement le contenu ou le thème de l'image, créant une collusion entre le discours et les modalités visuelles de sa mise en scène.

De la même manière, mais dans un tout autre contexte, et soulevant d'autres enjeux, l'étude de **Gwendoline de Mûelenaere** sur le médium particulier de l'affiche de thèse gravée dans les anciens Pays-Bas illustre la vocation ordonnante du cadre, servant de guide cognitif et d'outil à l'interprétation d'un discours juxtaposant texte et image. Consistant en une bordure gravée destinée à rehausser un texte (les conclusions de la thèse), l'affiche de thèse connaît dans le courant du XVII^e siècle une évolution sensible, laquelle illustre une prise de possession par l'image des potentialités structurantes du cadre allant dans le sens d'une uniformisation des différents registres discursifs de la page : sous l'impulsion totalisante du baroque rubénien, les registres textuels, ornementaux, allégoriques, ou narratifs sont littéralement « mis en représentation ». L'importance visuelle de ces dispositifs encadrants se justifie, d'un point de vue sémiotique, dans la mesure où l'écrit était sur ce médium particulier de l'affiche davantage destiné à être « vu » que « lu » : les affiches étaient exposées dans les salles le jour de la soutenance, et permettaient par conséquent difficilement une vision rapprochée. La transmission du message s'opère ici avant le décodage de son contenu textuel et iconographique.

L'étude de **Rosário Salema de Carvalho** illustre quant à elle la manière dont se déploient les propriétés ordonnatrices du cadre dans une tout autre typologie de décor, celle des azulejos portugais du XVII^e siècle. À travers l'établissement d'une typologie des cadres, l'auteur montre que le rôle structurant du cadre dans ces décors de faïence se décline depuis une fonction de délimitation (sous la forme de bordures végétales), jusqu'à celle d'articulation entre les différents médiums (peints et sculptés), en passant par la transformation de l'espace architectural (à travers la simulation d'éléments architectoniques). Car, à l'échelle du monument, et donc de l'homme qui s'y meut, le cadre permet non seulement d'articuler les espaces fictifs de la représentation, mais il se présente aussi comme le lieu d'une médiation entre ces espaces fictifs et l'espace de réception du décor, quitte à brouiller la distinction entre ces instances.

Enfin, **Laurent Paya** s'intéresse à l'art des jardins à la Renaissance pour montrer que la bordure des parterres horticoles, en ce qu'elle révèle une division ordonnée en compartiments, peut être assimilée à des concepts plus généraux issus de l'art oratoire, en particulier aux figures de la *transitio* latine qui permettent d'effectuer des liaisons harmonieuses au sein du discours tout en contribuant à sa *varietas* et son ornement. La théorie renaissante du jardin participe selon cet auteur d'une pensée humaniste du décor se manifestant tout aussi bien dans d'autres secteurs artistiques, comme le textile et la décoration des tapis, ou l'architecture et la scénographie théâtrale. Prenant appui en premier

lieu sur le *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna (1499) pour aborder ensuite la littérature plus explicitement théorique, avec notamment Sebastiano Serlio, Jacques Androuet du Cerceau ou encore Olivier de Serres, l'étude place le décor du jardin dans une perspective ouverte et dynamique, dont le cadre-bordure révélerait toute la science.

RHÉTORIQUE DU CADRE ET AUTONOMIE DU CADRE

■ Loin de se limiter à une simple bordure abstraite ou composée de motifs conventionnels, relativement insignifiants, le cadre constitue un signe iconique en soi et peut devenir lui-même un énoncé autonome, mis en relation avec ce qu'il encadre¹⁰. Motifs végétaux, figures animées, éléments architecturaux, illusionnistes ou simulés sont convertis en autant de structures encadrantes dont la teneur sémantique se décline avec diversité. Celle-ci peut consister en un simple « potentiel évocateur » (telle une porte triomphale évoquant le monde antique), s'affirmer en des motifs symboliques (apotropaïques, héraldiques, emblématiques, etc.), ou encore prendre la forme de compositions chargées d'implications allégoriques ou historiques plus complexes. La signification dont le cadre est porteur participe alors du discours général de l'encadré et du décor lui-même, et ce sur des modes divers, comme le démontre à l'envi la somme des études rassemblées dans cette partie. Le cadre contribue en effet au message sur le mode du jeu, du résumé, de la nuance, du complément, de la citation. Il peut mettre en scène visuellement le contenu de l'encadré, en étayer le message, voire en renouveler l'interprétation, comme il peut aussi illustrer la puissance du commanditaire ou le talent de l'artiste – la marge du discours visuel étant le lieu de la citation auctoriale par excellence. Cependant, comme une dérive naturelle de sa fonction déictique, le cadre risque toujours, par un excès de visibilité, d'attirer sur lui-même l'attention destinée à son contenant. Mais loin de constituer un obstacle ou une contrainte, certains décors vont faire de cette donnée l'objet d'une recherche sophistiquée, dans une mise en abyme perpétuelle de l'acte d'encadrer.

Dans son étude portant sur les dispositifs encadrants sculptés du XVI^e siècle italien, **Émilie Passinat** montre que les marges des programmes sculptés d'église (porte, décoration murale intérieure et en façade) développent un discours mis au service des commanditaires et des artistes. Dans les portes de la cathédrale de Pise, végétaux rares et animaux peuplent les marges des bas-reliefs, et sont déclinés dans toute leur diversité, moulés d'après nature pour certains, témoignant du collectionnisme et du savoir scientifique cultivé dans les milieux florentins et pisans. Les cadres permettent ici tout autant d'illustrer la puissance des commanditaires que le savoir-faire des artistes, mais aussi d'illustrer plus largement la culture sociétale contemporaine, matérialisant la rencontre des arts et des sciences mis au service du pouvoir.

L'étude de **Vincent Dorotheé** s'intéresse au décor réalisé en 1608 à l'occasion de la pompe funèbre de Charles III de Lorraine, et plus précisément à deux suites de tapisseries affichées dans la Salle Neuve du palais ducal de Nancy,

décrites dans la relation de la cérémonie en 1609 et illustrées, deux ans plus tard, par une suite de gravures. Les sources iconographiques rendant compte de ce décor festif, dont le propos est de garder un souvenir durable de l'événement, témoignent d'infidélités par rapport à la réalité iconographique du dispositif éphémère (décrit dans la relation écrite). Ce recadrage ou cette réinvention du cadre iconographique originel témoigne, comme l'auteur le précise, d'une exigence du duc lui-même, qui voyait là le moyen de glorifier, au sein de la « cérémonie de papier » et pour la postérité, la lignée de sa dynastie, comme de donner un caractère sacré à la cérémonie. Si le cadre prend donc ses distances par rapport à la réalité de l'événement, s'il transforme dans le temps le message originel, c'est pour mieux se rapprocher des intentions des protagonistes du spectacle qu'il s'agit de magnifier.

S'attachant à cet espace liminaire du livre qu'est le frontispice, considéré comme le cadre du texte qu'il présente, la contribution d'**Annelise Lemmens** met en exergue la propension du frontispice à mettre en scène, sur un mode visuel, le contenu textuel de l'ouvrage. À mesure que les solutions formelles des frontispices se muent entre les XVI^e et XVII^e siècles, l'accès au livre s'en trouve profondément modifié, parallèlement au statut de cette page qui passe d'une fonction de mise en scène du titre du livre à celle d'un véritable lieu de célébration de l'ouvrage. Alors que le modèle du cadre architectural à l'antique, qui prévaut au XVI^e siècle, participe de l'instauration de l'*auctoritas* du livre au sein d'une culture pétrie d'humanisme, une tendance à l'animation de la structure architecturale s'amorce dès la fin du siècle : le frontispice est désormais peuplé d'allégories et autres figures animées chargées de résumer le contenu de l'ouvrage, d'offrir une structuration visuelle de son contenu, ou encore de proposer une herméneutique en fournissant au lecteur un mode d'emploi sur la portée du texte.

Catherine Titeux s'intéresse aux cadres et tablettes décorant le mur dans l'architecture française classique ; un langage ornemental développé en parallèle à celui des ordres, alors considérés comme le principal ornement architectural. Dotés d'une fonction de délimitation et de délimitation, instaurant un rythme et contaminant ou compartimentant le mur grâce à leur efficacité structurante, ces cadres mettent aussi en évidence la qualité du parement. En encadrant le nu du mur, ils en opèrent une monstration et se présentent bien comme le contraire de cette « négation du mur » qu'est le tableau, mais en montrent aussi l'autour et ce qui les déborde. Dans une logique d'enrichissement, tels des ornements du mur, ils déterminent encore, par leur esthétique classique renvoyant à l'imaginaire antique, le caractère de l'édifice.

En s'intéressant au cartouche, motif encadrant omniprésent au sein de la culture visuelle de la première modernité, **Caroline Heering** envisage quant à elle les instances mises en présence par le cadre et la manière singulière dont elles interagissent : un contenant (le cadre-cartouche), un contenu encadré ou orné intérieur (armoiries, emblèmes, inscriptions, etc.) et un orné extérieur (la surface extérieure sur laquelle s'applique le cartouche). Elle démontre que le motif peut aussi se défaire de sa fonction première de présentation de signes symboliques

et héraldiques pour ne plus rien présenter en son sein, et devenir l'ornement de la surface sur laquelle il s'applique. Cette évolution pose naturellement des questions aux tenants du classicisme, lesquels critiquent non seulement les formes bizarres du motif, mais aussi son intégration dans l'édifice, bouleversant l'économie générale et la composition de l'architecture.

PERMÉABILITÉ DU CADRE

■ Dans le mouvement même où il instaure une limite et un acte d'une séparation, le cadre implique un lien ou un passage entre l'espace intérieur, occupé par l'énoncé, et l'espace extérieur, qui est celui du spectateur. Autrement dit, si la fonction sémiotique du cadre qualifie celui-ci d'élément disjonctif, qui sépare et différencie, le même dispositif assure la conjonction ou la liaison entre les espaces. Dans le cas où l'objet encadré est inclus dans un ensemble plus vaste, comme dans un décor, quelle fonction donner à ce qui se trouve en dehors du cadre, à l'extérieur de ses limites, mais à l'intérieur des limites plus étendues du décor pris dans son ensemble ? Un motif, de par sa position hors cadre mais dans les limites du décor obtient-il par conséquent un degré d'existence différent ? Souvent, les systèmes décoratifs semblent jouer avec les limites de la pièce, du lieu, du support auquel il est associé et qui constituent l'environnement, réel ou imaginaire, de son destinataire. Il s'agit alors d'une mise en crise de la hiérarchie entre les différentes instances. Les études de cette troisième partie démontrent que ces jeux de perméabilité et de transgression du cadre peuvent répondre à des enjeux divers, allant d'une intention encomiastique ou laudative visant à célébrer le commanditaire ou le spectateur, à une visée spirituelle et eschatologique, en passant par une réflexion sur le *paragone* et l'émulation entre les médiums artistiques.

Dans son étude sur les portes et figures feintes dans les systèmes décoratifs maniéristes italiens, **Édouard Degans** montre que l'on peut y envisager la porte, ou l'ouverture murale prise dans son sens large, comme un cadre parmi d'autres. Par ailleurs, de par le travail du peintre, l'encadrement réel ou feint de la porte apparaît presque toujours venir en devant par rapport au plan de la représentation, faisant comme jaillir l'espace fictif dans l'espace du spectateur et brouillant la frontière entre ces deux instances. Le cas des portes feintes, ouvrant de manière illusionniste le mur pour y faire apparaître une figure peinte à échelle humaine s'affichant sur le seuil est particulièrement révélateur d'une volonté de transgresser les niveaux de réalité, dans une intention à la fois ludique et encomiastique. Elles-mêmes encadrées par l'ouverture simulée, ces figures feintes constituent la périphérie ou le cadre du discours peint (ou du sujet principal) et dénoncent sur le mode de la surprise et du jeu le statut de la représentation. Mais encore, par leur rendu illusionniste, s'invitant dans l'espace du spectateur, elles introduisent un basculement entre regardant et regardé, ou encadrant et encadré : le spectateur devient à son tour un tableau figé, mis en cadre par le décor qui devient un instrument essentiel de la mise en scène du commanditaire dans l'exercice de sa représentation.

Se concentrant sur le décor de la Sala Regia du Vatican, entamé en 1542 et accompli sur plusieurs décennies, l'étude de **Nicolas Cordon** montre que les jeux de cadre mis en œuvre pour présenter le discours visuel y sont sous-tendus par une réflexion sur le *Paragone* – la comparaison de la peinture et de la sculpture – et une émulation entre les médiums artistiques. Inspirés des *ignudi* de la chapelle Sixtine de Michel-Ange, les figures dénudées encadrant les fresques de la Sala Regia sont réalisées en stuc et présentent donc, contrairement à leur modèle michelangélesque, un relief réel et non illusionniste. À côté de leur rôle déictique (montrer et présenter des éléments symboliques) et de leur propension à accentuer la part réflexive ou le caractère faussement matériel de l'image, les *ignudi* de stuc, par leur relief, assument une transition entre la fiction de l'*historia* et l'espace concret du spectateur. Véritables figures médiatrices, ils jouent, à la frontière de la représentation, sur le rapport entre intériorité et extériorité du cadre. Cette articulation entre espace de la fiction et sphère de la réception n'est pas dénuée d'intérêt théorique puisque le matériau de mise en œuvre de ces figures de cadre, le stuc, se présente justement comme un intermédiaire entre peinture et sculpture.

Bien que toujours étroitement mêlées à des enjeux artistiques, les transgressions du cadre peuvent aussi soutenir dans certains cas un propos méditatif ou spirituel. C'est ce qu'illustre l'analyse de **Kristen Adams** sur l'impressionnante suite de vingt tapisseries du *Triomphe de l'Eucharistie*, conçue en 1625 par Rubens et destinée au couvent des Descalzas Reales à Madrid. Exploitant les possibilités de l'illusionnisme à un degré de complexité extrême, cette tapisserie met le spectateur en présence de trois niveaux d'illusion, trois médiums feints ou encore trois procédés de cadrage fictifs – l'architecture, la tapisserie, la peinture feinte. Placés sous le signe d'une compétition, ils semblent se diluer les uns dans les autres (la confusion étant visible dans les zones liminaires ou de contact entre ces médiums feints). Il en résulte une image dénonçant ses propres artifices et un effet illusionniste mis au service, selon l'auteur, du sujet représenté : à travers l'illusion, la série offre une insistance sur la vision et la vue, destinée à rendre perceptible le salut de l'humanité à travers le triomphe de l'Eucharistie. D'autant plus que cette tapisserie était destinée à orner les murs de la chapelle du couvent, formant elle-même le cadre d'une expérience religieuse au sein de l'espace sacré, transformé en pure vision céleste.

L'étude de **Sandra Bazin** se concentre quant à elle sur la pratique des miroirs peints en Italie au XVII^e siècle. Leur spécificité est de mettre en présence une image spéculaire (celle du spectateur représenté dans le reflet), le spectateur qui se contemple, et une image peinte sur le miroir (prenant la forme d'un cadre composé de guirlandes et de *putti*). L'auteur met en évidence la propension du cadre à lier, mais surtout à confondre les niveaux de réalité, pratique qui atteint à la période baroque un degré de complexité tout particulier. Nombre de procédés (mises en abyme, emboîtements, répétitions de motifs encadrants) et différents médiums (cadre fictif peint sur le miroir, cadre réel sculpté entourant le miroir, architecture environnante) assurent une confusion entre la réalité du spectateur

(figée dans la planéité de son image spéculaire), la tridimensionnalité du cadre sculpté et la bidimensionnalité du cadre peint. Ces échos entre les médiums, tout en introduisant l'idée du *Paragone*, assurent aussi au spectateur contemporain, désormais mis en cadre, sa propre glorification. Dans l'exemple de la galerie du palais Borghese, ce dernier se voit mis en représentation au centre d'une véritable galerie de portraits vivants répondant aux bustes des empereurs antiques présents dans le registre supérieur du décor.

Ces quelques remarques d'introduction, qui suivent peu ou prou les fonctions de la *préface* explorées par Gérard Genette dans son étude des *Seuils*¹¹, clôturent, on pourrait le dire, le « cadre » dressé pour la présentation des essais que le lecteur s'apprête à découvrir. Ce sont les modes, les subtilités et surtout la beauté investissant ce dispositif que le présent recueil espère mettre en valeur. Le fait que les objets étudiés appartiennent au domaine des arts « décoratifs », au sens large de l'acception, permet une vue aussi sensible qu'approfondie des différentes opérations du cadre au sein des systèmes décoratifs, célébrant le regard et la pensée de l'individu aussi bien que la prouesse des artistes de la première modernité. « Dessiner un cadre, c'est extraire son corps du chaos¹² » – de manière analogue, on pourrait penser les systèmes décoratifs à l'époque moderne comme la vision d'une mise en ordre du monde où l'individu (spectateur, commanditaire, artiste) revendique sa place au centre d'un *kosmos* à définir.

Notes

1. Dans l'abondante littérature de nature interdisciplinaire sur le cadre, voir en particulier : E. GOFFMAN, *Les cadres de l'expérience*, trad. de l'angl. par I. Joseph et M. Dartevelle, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991 [1^{re} éd. 1974]; P. DURO (éd.), *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in New Art History and Criticism », 1996; W. WOLF et W. BERNHART (éd.), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Studies in Intermediality, 1 », 2006; T. LENAIN et R. STEINMETZ (dir.), *Cadre, seuil, limite. La question de la frontière dans la théorie de l'art*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Essais », 2010.
2. S. FEVRY et R. DEKONINCK, « Du pas à la chute. Pour une approche transhistorique des phénomènes de seuil et de la transition dans les images fixes et animés », *MethIS*, n° 5, 2016, p. 111-131.

3. Parmi les études ponctuelles qui ont adopté une telle approche, voir notamment : Ph. MOREL, « Fonction des systèmes décoratifs et de l'ornement dans l'*invenzione* maniériste : réflexions autour de Francesco Salviati », in M. HOCHMANN, J. KLIEMANN, J. KOERING et Ph. MOREL (dir.), *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, actes de colloque, Villa Médicis, Rome, 20-23 avril 2005, Paris/Rome, Somogy/Académie de France à Rome, coll. « Histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, 7 », 2008, p. 285-306 ; J. KLIEMANN et M. ROHLMANN, *Fresques italiennes du XVI^e siècle : de Michel-Ange aux Carrache, 1510-1600*, trad. par A. Virey-Wallon, Paris, Citadelles & Mazenod, coll. « Fresques », 2004.
4. « Ainsi, laissant le reste de côté, je mentionnerai que ce que je fais quand je peins. D'abord j'inscris sur la surface à peindre un quadrilatère à angle droits aussi grand qu'il me plaît, qui est pour moi en vérité comme une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'histoire représentée pourra être considérée ; puis j'y détermine la taille que je souhaite donner aux hommes dans la peinture. » L. B. ALBERTI, *La peinture*, livre I, chap. 19, texte latin, trad. fr., version it. éd. par T. Golsenne et B. Prévost, revue par Y. Hersant, Paris, Seuil, coll. « Sources du savoir », 2004, p. 82-83.
5. J. HUIZINGA, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988 (Haarlem, H. D. Tjeenk Wilink, 1938), p. 169-170.
6. Notons que le mot « décor » ne se généralise à proprement parler qu'au XIX^e siècle dans les dictionnaires. Ce sont les termes « décoration » et « décorer » qui renvoient dans les dictionnaires anciens aux notions d'ornement ou d'embellissement. Ainsi, dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (1687), « décorer » est synonyme d'orner et de parer, tandis que dans *Dictionnaire universel* de Furetière, la décoration est « Ornement dans les Eglises et autres lieux publics. Un Sacristain est chargé de la décoration de l'autel et de l'Eglise. Les Eschevins doivent appliquer leurs soins à la décoration de la ville. On le dit particulièrement de la scene des theatres. Les Opera, les pieces de machines doivent changer plusieurs fois de decorations » (A. FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, La Haye/Rotterdam, A. et R. Leers, 1690, s. v. *Decoration*).
7. R. ESTIENNE, *Dictionarium Latinogallicum : postrema hac æditione valde locupletatum*, Paris, C. Estienne, 1552, s. v. *Decor, decoris*. Voir à ce sujet la contribution de L. Paya dans ce volume.
8. Sur cette question, voir l'ouvrage majeur de Victor Stoichita, qui accorde au cadre un rôle déterminant dans la nouvelle prise de conscience de la représentation par elle-même dès l'aube des Temps modernes : V. I. STOICHITA, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Genève, Droz, coll. « Titre courant, 16 », 1999.
9. M. SCHAPIRO, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », in *Style, artiste et société*, essais traduits par D. Arasse et al., Paris, Gallimard, coll. « Tel, 155 », 1983, p. 12-13 [paru en 1973 sous le titre original « On Some Problems in the Semiotic of Visual Art, Field and Vehicle in Image-Signs »].
10. GROUPE μ, *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1992, p. 390-391.
11. G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 199-239.
12. E. SOUCHIER, « Histoires de pages et pages d'histoire », in A. ZALI (dir.), *L'aventure des écritures. La page*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999, p. 23.