



HAL
open science

Le cadre, de la figuration à la spatialité

Ophélie Dozat

► **To cite this version:**

Ophélie Dozat. Le cadre, de la figuration à la spatialité. Architecture, aménagement de l'espace. 2017. dumas-01725563

HAL Id: dumas-01725563

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01725563>

Submitted on 7 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

P M P
R O A O
O N V R B
S T E E J
~~C A D R E~~
E G U G T
N E T O
I A N
U
M

LE CADRE, DE LA FIGURATION A LA SPATIALITÉ

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	iii
INTRODUCTION	iv
<hr/>	
1. PROSCENIUM	1
Chapelle et Annonciation, un revers spatial	
<i>Proscenium</i> ou l'avant-scène décorative du théâtre	
Andrea Palladio et <i>Le théâtre Olympique</i> : un dispositif de la représentation	
2. MONTAGE	13
Intermédialité du cinéma de Sergueï Eisenstein : un montage efficace	
« Montage pathétique » de la chapelle Ludovica Albertoni du Bernin	
Montage, cadre et cadrage du <i>bel composto</i> scénographique	
3. VEDUTA	25
La représentation de l'espace en perspective, entre géométrie et narration	
De la <i>vista</i> à la <i>veduta</i> : l'amorce d'une contemplation	
La fenêtre, spectacle d'une poésie : de Le Corbusier à Baudelaire	
4. PARERGON	38
Jacques Derrida à la lecture de Kant sur l'ornement	
Le cadre comme <i>parergon</i> : un objet de limite	
Alberti et la colonne structurelle	
5. OBJET	50
Le nuage comme objet théorique chez Hubert Damisch	
Fondation, socle, podium	
<hr/>	
CONCLUSION	55
ANNEXE	58
BIBLIOGRAPHIE	66

AVANT-PROPOS

Cette recherche fût travaillée et rédigée au sein de l'atelier de mémoire « Architecture, ornement, nature et temporalité dans l'architecture contemporaine » encadré par les enseignants-chercheurs Paolo Amaldi et Philippe Potié à l'ENSA-V du 15 janvier 2016 au 18 janvier 2017.

Le présent mémoire est divisé en cinq chapitres, dont le mode d'écriture suit la logique d'articles de recherche. Les écrits partagent une structure commune : une image « introductive » en première page, et une image dite « ouverture » en dernière page. Alors que chaque article possède sa propre bibliographie, une compilation des références bibliographiques est aussi placée à la fin du mémoire.

Les autres références (*fig.* dans le texte) sont regroupées en annexe. Placées à la fin de l'ouvrage, elles constituent des planches visuelles thématiques qui se réfèrent à chacun des chapitres.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

INTRODUCTION

La notion de cadre, si bien qu'elle soit dérivée de l'objet pictural, renvoie plus largement à la question de la limite spatiale, d'une opposition entre un extérieur et intérieur, un dehors et un dedans, et est liée à la nature d'un objet qui occupe l'espace, d'une symétrie entre un décor et des ornements, des planétés et des volumes, des superficies et des niveaux de profondeurs. Les diverses opérations de cadrages et d'encadrements influent en même temps sur des corps mouvants ou fixes, objets de vision ou sujets de regards, dans lesquels l'espace prédispose la posture d'un regardant et d'un regardé. Définir les propriétés du cadre dans la peinture permet d'en discerner la lecture, d'en comprendre les mécanismes de production et de présentation, des traits du dessin à la vue du public. Ainsi, pour Alberti - comme le rappelle Daniel Arasse dans *Histoires de peintures*¹ - le cadrage est la première étape que le peintre doit effectuer pour établir une perspective et par laquelle le spectateur sera en mesure de contempler l'histoire figurée et d'y donner une signification. L'acte de cadrage comme « dessin rectangulaire de la surface que l'on va peindre » délimite à la fois le lieu de la représentation « comme le contenant de l'*istoria* »² (ce qui fait l'Histoire) et est aussi décisive sur la nature même du tableau, alors conçu comme un corps-organique structuré en ses parties, et dont la finalité est *d'être vu*.

A travers l'exercice d'une transposition du cadre de la peinture au cadre de l'architecture, ces modèles théoriques (comme ceux d'Arasse) permettent de penser plus largement des conditions de visibilité d'une œuvre et ses possibilités d'interprétation. L'histoire de l'art comme le fondement d'un langage artistique est alors une clé d'inspiration pour penser le fait architectural dans une relation qui lie l'espace conceptuel à une délimitation matérielle. Dans le souci d'une lisibilité de l'espace architectural, comme il le fût pour la peinture, quel est donc cet objet-cadre et pour quelle représentation est-il asservi ? C'est bien sur deux espace-temps que cette analyse s'ouvre : définir un cadre, c'est aussi et avant tout définir ce qu'il cadre. Comment il y parvient et comment il le transgresse. Si le cadre est cet objet ultime d'une vision de la peinture, à quelles valeurs serait-il transposable dans l'architecture ? Cette étude ne propose donc pas une histoire de l'art, même si elle s'inspire largement des écrits d'historiens d'art, mais tente plutôt d'écrire des histoires d'une lecture de l'espace. Utiliser des concepts picturaux, c'est alors permettre l'ouverture d'une grammaire visuelle de la spatialité et de comprendre l'efficacité de ces notions rhétoriques en terme de dispositifs spatiaux. D'un point de vue méthodologique, il ne s'agit donc pas de remplacer le mot « tableau » par « édifice » mais d'interroger le projet architectural telle une figure énonciative qui concentre des règles et des structures propres à des relations structurelles

¹ Daniel Arasse, in *Histoires de peintures*, Paris, Folio Essais, 2004, p. 84.

² Daniel Arasse, « Fonctions et limites de l'iconographie. Sur le cadre de la transgression », in *Les méthodes de l'interprétations de l'image*, Wallstein, 2002, pp. 566-567.

et géométriques, à des éléments architectoniques et à leur disposition spatiale, et dont la logique relationnelle de l'ensemble s'effectue autour d'une pratique des significations qui est toujours à réactualiser. Dans une méthode de raisonnement similaire, cette étude s'inspire des écrits³ de l'historien de l'art Hubert Damisch sur le discours architectural, dont la réflexion dérive du pictural « qu'est-ce que la pensée en peinture, dans les formes et les moyens qui lui sont propres »⁴ dont l'attente est de formuler la même question en architecture. Et pour établir cette « pensée » architecturale autour d'éléments qui lui sont propres comme la « structure », Damisch utilise d'autres clés de réflexion (autres que celle de ses formes disciplinaires internes) tels que l'art et la philosophie. Toujours est-il, nous précise Anthony Vidler dans l'introduction de l'ouvrage, qu'il ne s'agit pas pour l'historien de développer une philosophie de l'architecture, ni de proposer une architecture de la philosophie, mais de formuler un discours architectural avec la philosophie⁵. De cette façon, la « structure » pour Damisch est définie analogiquement à une structure de pensée plutôt que perçue comme l'ossature d'un édifice. Ce qui revient à dire que l'architecture n'est plus seulement définie comme la simple expression d'une construction, mais qu'elle suit une logique poétique dans sa *raison d'être* construite.

Enfin, si les périodes étudiées sont larges, de la Grèce antique à la Renaissance, du Baroque au classique, du modernisme au structuralisme du XXème siècle, elles n'en restent pas moins déterminées par des mouvements théoriques que cette étude se propose de réanimer. Les images d'analyse, antiques ou contemporaines, deviennent alors les propulseurs d'une pensée critique dans laquelle l'ancien et le nouveau s'entremêlent : « ce n'est pas le passé qui éclaire le présent ni le présent qui éclaire le passé. » disait Walter Benjamin à propos de l'« image dialectique ». Pour Benjamin, les images dialectiques sont la marque d'une authenticité historique, non pas parce qu'elles sont produites à une période donnée, mais parce qu'elles font histoire dans plusieurs temporalités, et ce, par la lisibilité qu'elles parviennent à faire éclore dans un temps déterminé. Telle une survie de l'image donc, (il s'agira toujours de l'image des œuvres et non des œuvres elle-même), où « l'Autrefois rencontre le Maintenant », la présente étude propose un arrêt réflexif sur des matériaux historiographiques pour leur donner une nouvelle connaissance, davantage interprétative. A l'inverse de l'enquête scientifique ou d'un matérialisme historique propre à une discipline, la méthodologie employée est plutôt celle d'une recherche « éclatée »,

³ Je fais ici référence aux essais d'Hubert Damisch écrits entre 1963 et 2005, et regroupés dans le livre *Noah's Ark : Essays on architecture*, trad. Julie Rose, MIT Press, 2016.

⁴ « What is *thinking* in painting, in forms and through means proper to it », Hubert Damisch, in *Noah's Ark : Essays on architecture*, trad. Julie Rose, MIT Press, 2016, p. 16.

⁵ Par exemple, le chapitre 7 « Ledoux with Kant », n'est pas une relecture de Ledoux à travers les principes philosophiques de Kant, ni l'inverse, mais consiste en une juxtaposition de l'un avec l'autre, dans laquelle le dialogue s'effectue à travers des éléments architectoniques et des principes esthétiques. Traduit des propos d'Anthony Vidler en introduction, p. 12.

plurielle et composite, enfin, celle d'une logique qui trace des histoires événementielles et substantielles à travers des temps présumés distincts.

Ainsi, de manière métaphorique et anachronique, chaque concept figuratif sera toujours ramené à un plan architectonique : les principes esthétiques architecturaux d'Alberti seront juxtaposés au *parerga* kantien afin de comprendre les propriétés de la colonne comme ornement structurel, la chapelle baroque du Bernin sera étudiée à travers le concept de montage telle que promulguée par le réalisateur russe Eisenstein, la lecture de Louis Marin sur le décor de l'Annonciation de Bernardino Pinturicchio permettra de comprendre certains dispositifs théâtraux comme ceux de l'architecte italien Palladio, et la fenêtre d'Alberti comme « *istoria* » amènera une réflexion plus large sur les conditions de contemplation d'une image, qu'elle soit conceptuelle, architecturale ou paysagère. Articulé en cinq chapitres, le développement de la rédaction ne préfigure pour autant aucune hiérarchie entre ces « fragments » – le but étant de savoir distinguer, dans des contextes et des temporalités différentes, le cadre d'un objet ou ce qui fait cadre à l'espace et aux actions, afin de proposer des outils de lecture et de compréhension spatialisés. Sans ordre établi donc, l'écriture fragmentaire autorise des redondances et des persistances entre chaque écrit, qu'elles soient théoriques ou référentielles. Finalement, elle propose une lecture qui est toujours à renouveler, à approfondir, à transformer pour y trouver des sonorités architecturales différentes de celles que l'on connaît déjà.

Dans cette quête interdisciplinaire, les écrits de Louis Marin sur la relation de la peinture à l'architecture sont précieux. Dans son article « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures » il s'interroge sur les définitions du mot « cadre », celles qui fécondent la transmission et l'interrelation de ces deux médiums :

« Cadre, *cornice*, *frame* ; il semble que les trois langues coopèrent, en échangeant, mêmes mots et signification, pour dessiner la problématique du cadre, du cadrage et de l'encadrement. »⁶

Trois langues, trois significations pour une problématique commune. Si chaque langue est un découpage conceptuel, il existe cependant des réversibilités et des moments de négociations entre elles. Sommairement, il s'agit de changer l'ordre proposé par Marin pour que la gradation des médiums s'effectue, ainsi : cadre, *frame*, *cornice*. Du latin *quadrum*, le cadre signifie le carré, c'est-à-dire la bordure,

⁶ Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », [en ligne] in *Cahiers du Musée nation d'art moderne*, 1988, [Consulté le 30 novembre 2016], p. 24.

URL : http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Cahiers-MNAM88.pdf

ou encore la définition des quatre limites extrêmes du tableau. « Frame », devient cet élément structurel, « il est la substructure du support et de la surface de la représentation » reprend Marin dans son ouvrage *De la représentation*. Du cadre au *frame* se dessine déjà le passage d'une limite picturale à une dimension structurelle. En dernier lieu, c'est la terminaison italienne qui transgresse les champs disciplinaires, avec *cornice* qui répond davantage à une structuration architecturale, *cornice* pour corniche est « l'ensemble de moulures en surplomb les unes sur les autres. » (Larousse). Ces mots se chargent de sens par le contexte dans lequel ils opèrent à différents moments des bordures, des châssis et/ou des espacements.

Ainsi, d'une idéologie de la peinture par la notion de limite où « la présence d'un contour constitue une première qualité inhérente à la surface » disait Alberti dans son traité *De pictura* (1540), se pose la question d'une idéologie de l'architecture par la définition de ses limites, « l'espace espace » affirmait Heidegger dans *Remarques sur art-sculpture-espace* (1964). Première qualité d'une limite spatiale, celle qui espace pour rendre possible une forme de coexistence entre « des alentours, du proche et du lointain, des directions et des frontières, (la possibilité) des distances et des grandeurs. »⁷ Si le cadre donne lieu à l'œuvre peinte, le cadre donne aussi lieu à l'œuvre bâtie - comme l'expérience de ses limites qui s'articule autour d'une action intérieure et d'une situation extérieure, aussi bien qu'autour d'une référentialité et d'une autonomie formelle. En partant d'une sémiotique picturale, l'herméneutique du cadre que cette étude propose consiste donc à interroger les modalités de perception et de postures inhérentes à quelques objets et œuvres architecturales, c'est-à-dire de prendre en compte les cheminements perceptifs et corporels qui font l'objet d'exercices performatifs (au sens de l'action), de dispositifs et de pouvoir que soumet l'espace à l'individu.

*

⁷ Martin Heidegger, in *Remarques sur art-sculpture-espace* (1964), trad. Didier Franck, Paris, Rivages Collection, 2015, p. 27.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

**P
R
O
S
C
E
N
I
U
M**

« Comment s'effectue le passage de l'architecture de la représentation à la représentation de l'architecture ? »¹



Annoceion de Bernardino Pinturicchio,
Chapelle Baglioni, église S. Maria Maggiore, Spello

¹ Louis Marin, « La figure de l'architecture dans l'architecture de la représentation », in *Art Press*, 1983, N°2, p. 62.

Dans son article « La figure de l'architecture dans l'architecture de la représentation », publié dans la revue *Art Press* en 1983, l'historien d'art Louis Marin s'interroge sur le renversement de l'espace réel d'un édifice dans l'espace illusoire des objets peints, de la chapelle Baglioni de l'église Santa Maria Maggiore en Ombrie à l'*Annonciation* de Bernardino Pinturicchio (placée ci-dessus). Placée sur la paroi gauche de la chapelle, cette peinture fait partie d'un cycle de fresques de Pinturicchio (1500-1501) avec l'*Adoration de Jésus* (fig.) en paroi centrale, et *Jésus devant les docteurs de la Loi* (fig.) en paroi de droite, dont chacune représente respectivement un épisode narratif religieux : l'annonce d'une maternité divine de l'ange Gabriel à la Vierge Marie, la Nativité du Christ, et un épisode de la fin de son enfance. Le triptyque pictural ainsi constitué en une narration évolutive, est aussi en phase avec son lieu d'inscription dans la mesure où l'ordre compositionnel de la chapelle est en corrélation avec l'organisation interne des peintures : les épisodes iconographiques s'insèrent sur les trois murs d'une voûte d'arête à base carrée, et en répètent le « motif » par des piliers porteurs feints en trompe l'œil (de même que la coupole est elle aussi ornée de quatre fresques qui en accentuent sa profondeur). L'ensemble peint s'intègre donc dans ce petit volume interne à l'église, comme étant sa décoration complète. Dans une seconde mesure, chaque paroi intègre une architecture peinte comme décor de la scène représentée : l'*Adoration de Jésus*, fait figure d'un temple romain à moitié en ruine sur la droite de la scène ; *Jésus devant les docteurs de la Loi* a lieu sur une place dallée dont l'arrière-plan central érige un édifice à coupole ; l'*Annonciation*, quant à elle, se déroule sur un dallage de marbre devant une série de trois arcades à pilastres (répétant le cadrage demi-circulaire de la chapelle) et s'ouvre en arrière-plan sur un jardin clos (*hortus conclusus*) par une porte elle aussi arquée qui laisse apercevoir un paysage lointain de collines et de figures. Si ces peintures d'architectures font office de cadrage aux différentes scènes religieuses, elles sont en même temps dépendantes du cadre dans lequel elles s'installent.

Par une subtile mise en abyme du cadre-décor de la chapelle à l'architecture de la scène de l'*Annonciation*, Marin questionne le fonctionnement du dispositif architectural dans une mise en représentation, à savoir : comment s'effectue le passage du réel dans l'imaginaire ? Quels sont les rapports d'espace entre l'architecture à trois dimensions et celle qui est projetée dans la représentation ? Autant de problématiques qui abordent la double dimension du dispositif représentationnel - celle qui se présente et celle qui est présentée² - et ce, par la figure de l'architecture qui oscille entre composant interne et décor externe. Tel un procédé mimétique de duplication, Marin analyse le rôle des éléments architectoniques sur le fonctionnement de la représentation, qui « recevrait de ce cadrage l'assurance de sa parfaite fonctionnalité. »³. Ici, l'architecture n'est pas seulement un support de narration, mais devient

² Dimension transitive : « toute représentation représente quelque chose », et la dimension réflexive : « toute représentation se présente représentant quelque chose ».

³ Louis Marin, *op. cit.*, p. 61.

un acteur majeur dans la réalisation de la scène iconographique. Comme le montre Marin dans son analyse, le cadrage scénographique de l'*Annonciation* – la surélévation des personnages sur une scène en marbre tel un piédestal - autonomise la peinture dans la contemplation d'une image de piété en se détachant ainsi d'une simple connaissance de l'*istoria* religieuse. Aussi, l'espace représenté interagit directement avec l'espace de la chapelle, tant au niveau du soubassement de la paroi qui change subitement de nature lorsqu'elle se voit ornée d'un même motif que la scène de méditation, qu'au niveau du petit décalage en trompe l'œil de la paroi qui insinue la mise en retrait de la peinture par rapport au mur. Ces divers procédés détachent et intègrent en même temps la scène peinte de son espace réel, par l'utilisation d'un même revêtement et d'une fausse perspective. La paroi serait le revers de la scène, ce que la scène serait le revers de la paroi. Enfin, ce revers, qu'il soit de l'un ou de l'autre, recto ou verso, constitue ce que Marin appelle le *proscenium* :

« Il relève donc à la fois du plan du mur et de l'espace de la scène, du plan de l'espace de représentation, cette surface que le mur supporte, et de l'espace représenté ; il est la fois, quoique différemment, l'ornement de l'un et de l'autre. C'est par lui que le regard du spectateur est introduit sur la scène, par lui que la représentation est située dans l'architecture de la chapelle, mais c'est aussi par lui que l'épisode représenté, l'annonciation, trouve un lieu dans l'espace illusoire représenté. »⁴

Tel que décrit ci-dessus, le *proscenium* se positionne sur deux surfaces - le mur et la toile – et agit dans deux espaces – l'espace de représentation (lieu à partir duquel le spectateur contemple la fresque) et l'espace représenté. Il est encore cet élément d'intervalle qui permet au spectateur de s'engager dans la composition picturale, en effectuant la conversion de l'espace « réel » à l'espace « imaginaire », et ce, par son cadre : « position clef dans le passage de l'architecture réelle intégrative du décor peint au décor ornemental intégrant l'architecture feinte. »⁵. Arqué et constitué de deux pilastres peints, le *proscenium* reprend la voûte de la chapelle et la répète quatre fois dans la figuration de l'Annonciation - ce qui accentue et force en même temps une traversée visuelle. Cet élément, entre support et arche, apparaît alors comme un dispositif scénique qui intègre la représentation dans l'espace physique de la chapelle tout en s'inscrivant dans le déroulement spatial de l'iconographie. Opérateur scénographique et « appareillage de localisation » (il localise ce sur quoi il s'implante), cet objet apparaît

⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵ *Ibid.*, p. 63.

ainsi au travers de ces qualités intrinsèques : il cadre à la fois un regard pluriel, encadre une représentation et s'encadre aussi dans une scène fictive.

Dans les pages qui suivent, le *proscenium* sera étudié à partir de son origine étymologique, et analysé dans ses transformations historiques, du théâtre grec au théâtre romain. En second temps, il sera un outil spatial et théorique qui permettra de penser la scénographie comme *l'art de peindre la scène*, et à plus large mesure, d'infléchir le dispositif de la représentation tel qu'énoncé ci-dessus, entre mur de scène et toile de fond, réflexif et transitif, réalité et illusion.

*

Du grec *proskènon* composé de *pro* « devant » et *skènè* « scène », le *proscenium* signifie « avant-scène » (également dénommé *pulpitum*, pupitre, estrade). Dispositif scénique et terme architectural, le *proscenium* désigne la partie du théâtre antique où se déroulait le jeu des acteurs visible par le public – à l'exception des chœurs qui jouaient dans l'*orchestra* (entre la scène et les spectateurs, partie du théâtre souvent semi-circulaire dédiée, à l'origine, aux chants et aux danses de la représentation, et aux musiciens qui l'accompagne). A l'apparence d'une estrade en bois surélevée par rapport à l'*orchestra*, cette première scène se situe alors devant la *skènè* : hors-scène structurelle du théâtre de la Grèce antique qui servait de coulisse au jeu des acteurs ainsi que d'entrée et de sortie sur la plateforme. Les acteurs masqués entraient sur l'avant-scène par les *thyròmata*, ces larges ouvertures qui percent, le plus souvent en trois portes, le mur situé entre l'avant-scène et la scène. Aussi appelée *scaenae frons*, cette façade faisait office de premier décor et d'ornementation. Ainsi, ces deux dispositifs scéniques se répondent par leur fonction et leur symbolique - le *proscenium* est l'espace du jeu visible, tandis que la *skènè* est l'espace dramatique où se jouent les épisodes les plus terribles de l'action, hors du regard du spectateur. Au sens étymologique, la *skènè* désigne une tente, lieu couvert, ou encore baraque en bois cachée au public pour lui éviter des moments trop hors-scène (comme le changement de masques, de costumes et les machineries du théâtre romain) et le protège des scènes violentes (par exemple, le suicide de Jocaste dans la tragédie *Œdipe roi* de Sophocle en 430-420 av. J-C, n'est pas visuellement représenté, mais est retranscrit par des messagers). Ainsi, l'antinomie indissociable du dispositif « visible et invisible » est aussi celle d'une « présentation et représentation », celle qui se voit, apparente, et celle qui est feinte, simulée, tout en se prolongeant encore au couple antithétique « transparence et opacité »⁶ du théâtre, que Louis Marin utilise initialement pour le dispositif de la peinture.

⁶ La transparence renvoie à l'idée de tout voir, d'une *ekphrasis* qui donne à voir, tandis que l'opacité cache, réfléchit ses signes représentationnels : « ces dispositifs passent d'autant plus inaperçus, sont d'autant plus inavoués par les discours de description des œuvres de peinture qu'insiste, avec plus de puissance, la dimension transitive, que se manifeste, avec plus de séduction, la transparence « mimétique », que la prégnance de l'image, les jeux et les plaisirs de la substitution occupent avec plus de pouvoir l'attention du regard et captivent son désir. », Louis Marin, « Le

Si les différences de lieu d'inscription entre les deux types de théâtre grecs et romains sont notoires – le premier est à ciel ouvert adossé à une pente naturelle, tandis que le second est fermé en ses côtés, (*theatrum tectum*, « théâtre couvert ») et disposé sur un sol plat – les altérités du dispositif scénique de l'un à l'autre s'effectuent notamment sur d'autres éléments. En effet, le *proscenium* est significatif d'une transformation spatiale du dispositif grec à celle de la disposition romaine – il représente un agencement de cadrage sous-jacent à l'évolution d'une représentation et d'une pratique même du théâtre :

« Si nous donnons au *proscenium* plus de largeur que les Grecs, c'est que, chez nous, tous les artistes jouent sur la scène, l'orchestra étant réservée aux sièges des sénateurs. La hauteur du *proscenium* ne doit pas dépasser 5 pieds, afin que les personnes assises dans l'orchestra puissent voir tout le jeu des acteurs... »⁷.

Du théâtre grec au romain, le *proscenium*, tel que le décrit Vitruve⁸, apparaît donc comme un régulateur de mise en scène, dans la mesure où les proportions (hauteur, largeur) de la plateforme influent directement sur l'usage de celle-ci. Plus profonde que le *proscenium* grec, l'avant-scène du théâtre romain accueille tous les acteurs, tandis que l'orchestra, réduite de moitié (donc demi-circulaire), est réservée aux spectateurs privilégiés. En effet, avec cette réduction de la moitié du chœur, l'orchestra ne sert plus aux représentations d'où la nécessité d'obtenir plus d'espace sur l'avant-scène pour accueillir les acteurs et les autres artistes. Au travers de cette citation, Vitruve établit aussi des rapports de proportions dans l'élévation du front de scène, puisque les comédiens sont surélevés sur la plateforme (5 pieds correspondent à 1,5 mètres de hauteur, tandis qu'ils étaient situés à 4 mètres de haut par rapport à l'orchestra dans le théâtre grec) afin d'être vus par tous, même par ceux qui ne sont pas installés sur les gradins, les *cavea*. Cette même élévation étant donc liée au positionnement de la limite du bâtiment de scène du côté des gradins et rattachée à son organisation interne avec circulation, mouvement et accès. Ainsi, le dessin de cette nouvelle disposition spatiale (fig.) reflète une claire distinction entre la partie du public et l'espace du jeu – ce même schisme étant souligné par la juxtaposition d'une forme demi-

cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures » [en ligne], in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1988, n°24, [Consulté le 15 janvier 2017], pp. 62-81. URL : http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Cahiers-MNAM88.pdf

⁷ Vitruve, « De la forme à donner aux théâtres » [en ligne], *De architectura*, chapitre 6 du livre V, [consulté le 12 janvier 2017]. URL : <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/Vitruve/livre5.htm#VI>

⁸ Dans son livre V de son traité *De architectura* (rédigé entre 35 et 25 av. J-C), Vitruve est l'auteur d'une conception théâtrale romaine, tel un « traité du théâtre » qui définit à la fois ses fondements théoriques et son vocabulaire technique.

circulaire à l'espace rectangulaire. Avec cet agencement, l'audience est alors de plus en plus séparée des comédiens, ce qui laisse apparaître le *proscenium* comme un procédé de distanciation⁹, à la fois corporel et théâtral – physique et critique.

Au cœur de ces transformations architecturales, le *proscenium* engendre aussi l'espace proprement décoratif de l'ensemble. En effet, cette première scène est constituée d'un mur élevé, en briques ou maçonnerie, de la même hauteur que la *cavea* (comme évoqué plus haut) et qui forme de manière permanente le fond du théâtre en séparant la *skènè* de l'espace des protagonistes. La plateforme comme l'espace de la représentation visible, est donc directement en lien avec l'architecture de la façade, telle une extension de la pièce tragique, comique ou satyrique, en une décoration ornementale. En effet, le mur de scène constituait le seul décor architectural, superposé de colonnes et richement décoré de niches et de statues (le plus souvent avec celle de l'Empereur) comme celui du théâtre antique d'Orange (fig.). Ce théâtre romain présente toutes les caractéristiques énoncées jusqu'ici, avec le *proscenium* qui domine l'orchestra de plus d'un mètre de hauteur et d'une longueur de 9 mètres jusqu'au mur de scène, s'élevant à 36 mètres. Construit en pierre, orné de plaques de marbre, percé en trois portes et en des fausses fenêtres, l'imposant frontispice ressemble davantage à un bâtiment au sein duquel la *skènè* s'implanterait, plus qu'à un simple mur qui lui ferait simplement face. Ses proportions monumentales forment un décor permanent, qui peuvent allier à la fois des scènes intérieures – murs intérieurs d'un palais - et des scènes extérieures – devantures de maisons donnant sur une rue.

Si le décor existe exclusivement dans la frontalité de la façade, il donne finalement naissance à la *skènègraphia* (*graphia* - l'art de peindre - *skènè* - la scène). L'art de peindre la scène donc, la *skènègraphia*, représente selon Vitruve l'une des trois méthodes de dessin d'un édifice comme étant celle de la vue en perspective – l'*ichonographia* est la vue en plan et l'*orthographia*, la vue en élévation¹⁰. L'objet de la scénographie devient alors le lieu nécessaire à la représentation d'une action, d'une mise en forme de l'espace-temps, qui contient et induit la scène représentée. Cet énoncé renvoie au projet de décor pour le théâtre dessiné par l'architecte Sebastiano Serlio dans son *Second Livre de perspective* (1545) : même si cet exemple ne montre pas à proprement parler de mur de scène, le projet réside en la construction de perspectives scéniques dans lesquelles scène tragique, scène comique et scène satyrique (fig.) sont dépendantes d'un certain décor architectural. En effet, la première vue apparaît austère avec frontons, colonnes, statues et autres accessoires royaux, la deuxième présente un profil de bâtiments plus

⁹ Ici, je fais référence à la théorie de la distanciation (en allemand *Verfremdungseffekt*) énoncée par Bertolt Brecht, celle qui ne doit pas cacher le théâtre comme l'illusion de la réalité mais au contraire ramener le spectateur à sa faculté réflexive d'une prise de distance par rapport à ce qu'il voit.

¹⁰ Marcel Freydefont, in *Petit traité de la scénographie*, Joca Seria-Grand T, Nantes, 2007.

diversifié, aux façades irrégulières formées de balcons et fenêtres éparses, tandis que la dernière, pastorale, révèle un paysage de clairière, de vallées et d'habitations champêtres. Dans ce cas, Serlio ne se limite pas à la toile de fond mais utilise l'espace de la scène comme décor volumétrique en profondeur, comme le montre l'utilisation de la perspective centrale en anamorphose. Ce procédé se traduit par une déformation réversible de l'image, une représentation déformée dont l'angle de vue lui confère des proportions acceptables à l'œil, et non plus distordues : « le moyen [...] est contraire aux règles passées qui ne servent que pour la plate peinture, et que celle-ci est pour les choses de relief. »¹¹. Perspective accélérée pour déformer l'horizon des scènes, l'architecte italien use de cette feinte en trompe l'œil qui allie décor tridimensionnel et décor en perspective, un mécanisme qui opère finalement le passage du réel au représentatif.

Ainsi, le proscenium s'élargit – d'une estrade en bois qui accueille les acteurs, il devient assujéti à une plus grande échelle de la représentation théâtrale, qui comprend le public, la scène et le décor.

Palladio.

¹¹ Sebastiano Serlio, cité par Pietro Roccasecca, [en ligne], in *Les livres d'architecture*, 2005, [Consulté le 16 janvier 2017], URL : http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA_LES1736.asp?param=en

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



Aldo Rossi, *Teatrino scientifico*, 1978

Bibliographie

Ouvrage

- Marcel Freydefont, *Petit traité de la scénographie*, Nantes, Joca Seria-Grand T, 2007
- Andrea Palladio, *Les quatre livres de l'architecture*, trad. R.L. De Chambray, Paris, Flammarion, 1997
- Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique*, trad. Catherine Peyre, Marseille, Parenthèses, 2010

Article

- Louis Marin, « La figure de l'architecture dans l'architecture de la représentation », in *Art Press*, 1983, N°2

Article en ligne

- Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures » [en ligne], in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1988, n°24, [Consulté le 15 janvier 2017].
Disponible sur : http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Cahiers-MNAM88.pdf
- Pietro Roccasacca, sur Sebastiano Serlio, [en ligne], in *Les livres d'architecture*, 2005, [Consulté le 16 janvier 2017].
Disponible sur : http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA_LES1736.asp?param=en

Site web

- Vitruve, « De la forme à donner aux théâtres » [en ligne], *De architectura*, chapitre 6 du livre V, [consulté le 12 janvier 2017].
Disponible sur : <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/Vitruve/livre5.htm#VI>

M O N T A G E

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

« Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. »¹



Ludovica Albertoni, Le Bernin,
1474-1533

¹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXème siècle – Le Livre des Passages*, Cerf, 2006, p. 478.

La distance temporelle inhérente à l'exercice du montage se révèle être un remontage intensif d'histoires au pluriel, dont on aura réintensifié leur sens et leur possibilité d'intervention dans l'époque qui est la nôtre. De ce fait, le montage est l'outil théorique d'une construction historique qui mêle le passé au présent, et le présent au passé, ou en reprenant les mots de Walter Benjamin pour parler de l'image (*Bild*) : « ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. ». La constellation s'oppose à la cristallisation d'une image figée dans son temps et naît de l'éclatement d'une structure archaïque. Construire cette constellation par le mode opératoire du montage, c'est aussi s'intéresser aux processus de mouvements, d'entrelacements et de fulgurations qui relient l'antérieur à l'actuel pour le dessein d'une lisibilité figurative, d'un « maintenant d'une connaissabilité » selon Benjamin. Ainsi, cet article² propose d'étudier la chapelle Altieri de Beata Ludovica Albertoni du Bernin (1596-1680) dans l'église San Francesco a Ripa à Rome à travers la notion d'intermédialité empruntée aux théories du montage de Sergueï Eisenstein (1898-1948). Cette méthode heuristique a pour but d'élargir les champs de compréhension de l'art du passé en établissant de nouvelles lectures des formes baroques par les outils opératoires du cinéma. Cette application anachronique, ou rétroactive des concepts, est un moyen de faire l'expérience de l'image historique autre que par la description analytique, et d'engager un état qui nous fait penser à notre propre position face à l'œuvre et à l'image. Ainsi, les vertus interprétatives d'une telle démarche confèrent une souplesse à l'action dite historique, tout en libérant un mode de pensée dialectique chargée de tensions et de contradictions.

Dès lors, la chapelle baroque entendue sous l'égide du cadre se place à l'opposé de la thèse soutenue par Heinrich Wölfflin dans son ouvrage *Les principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1916), qui réfute catégoriquement le cadre dans ce mouvement artistique. En effet, l'historien de l'art distingue cinq catégories visuelles qui permettent d'identifier selon lui l'art de la renaissance du début du XVI^{ème} siècle à celui de l'art baroque du XVII^{ème} siècle. Ses classifications – sous formes d'oppositions couplées – se réfèrent respectivement à chacune des périodes artistiques citées juste au-dessus : « linéaire et pictural », « plans et profondeur », « forme fermée et forme ouverte », « multiplicité et unité », « clarté et obscurité ». Dans la troisième partie, il avance l'hypothèse que le cadre serait propre à l'art de la renaissance, dans lequel la peinture se trouverait assujettie à la clôture de sa bordure et la sculpture asservie à la niche architecturale. A l'opposé, selon Wölfflin, l'art baroque déstructurerait les effets de symétries et d'axes centraux qu'instaure le Quattrocento dans la

² Cet article fut initialement écrit dans le cadre du séminaire « L'art du montage » de Giovanni Careri, historien de l'art à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), soit dans la continuité de ses propres recherches sur la notion de montage. Plus qu'un résumé des séances du séminaire, cette étude propose une lecture du montage par la notion de cadre et de cadrages que soumet la chapelle du Bernin sur le spectateur.

fonctionnalité du cadre, au profit d'un dynamisme visuel rendu possible notamment par une surcharge d'ornementation. Dans l'ensemble, les caractéristiques visuelles énoncées par l'historien pour décrire l'art de ces deux époques ne sont pas à réfuter en soi, mais ne doivent pas empêcher une forme d'analyse plus libre d'une œuvre d'art qui concède *a contrario* la transposition d'attributs figuratifs.

*

Dans cette perspective herméneutique, la chapelle baroque du Bernin est réanimée par un « montage intellectuel »³ qui produit l'éclosion de nouvelles images de pensées. Dans ce cas, l'art du montage renvoie précisément à la notion d'intermédialité, autrement dit celle qui 'monte' un art à l'autre. Le concept de l'intermedia dans les pratiques artistiques trouve son origine en 1966 dans le texte fondateur *Statement of Intermedia* de l'écrivain-artiste Dick Higgins. A l'opposé des idées de Clement Greenberg sur le *Medium specificity*, dans lequel chaque médium artistique aurait sa propre spécificité, Higgins avance l'hypothèse que l'espace intermédiaire des médias ouvre la pensée créatrice et ne limite plus les qualités de l'œuvre à une restriction médiatique. Plus généralement, le terme intermedia devient un outil de compréhension de l'art qui interroge l'œuvre artistique dans de nouvelles formes réceptives, interprétatives et créatives. L'esthétique de l'œuvre naît de ces transferts médiatiques, dès lors entendues comme des formes plurielles de médiation qui produisent des formes de représentations. L'intermédialité est donc une approche conceptuelle qui s'intéresse aux relations entre les médias, aux dispositifs et aux valeurs réceptives des sujets.

Ainsi, pour revenir à une introduction des théories du montage chez Eisenstein, le montage n'est pas un procédé spécifiquement cinématographique mais plus ouvertement une manière d'opérer. Le caractère transmédial est inhérent à sa pratique du cinéma puisqu'elle se trouve définie dans une remédiation continue par rapport à d'autres médiums, tels que la peinture, la sculpture et l'architecture⁴. L'exercice du montage aspire donc à cette synesthésie des arts, et dont la particularité associative d'un plan à un autre, d'un système formel à un autre, est « tripartite »⁵ : à la fois causale entre deux fragments et en même temps suppléée par l'espace de la pensée. Ce dépassement formel dont il est question renvoie à un montage d'ordre extatique, d'un « montage des attractions »⁶ - ou

³ Je me réfère à l'intervention d'Antonioni Somaini dans le cadre du séminaire de Careri sur le cinéma d'Eisenstein « Théâtre, cinéma, histoire de l'art, montage (1920-1948) » qui s'est déroulée le 15 décembre 2015 à l'INHA, 2 rue Vivienne à Paris.

⁴ Ce développement fut le point de départ du séminaire « L'art du montage » de Giovanni Careri. Ce postulat théorique du cinéma d'Eisenstein fut ensuite transposé à l'art baroque, notamment aux chapelles Foncesca et Albertoni du Bernin.

⁵ François Niney, « L'invention du montage », *L'épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 42.

⁶ A. Somaini, *op.cit.*

montage choc - qui appelle à des moments de haute intensité, de violences visuelles et émotionnelles chez le spectateur, en étant plus qu'une simple attraction des plans. De même, Jacques Aumont rappelle dans sa conférence tenue le 23 octobre en 2009 au Forum des images à Paris, que le montage des attractions d'Eisenstein est une notion tirée de sa pratique théâtrale avant d'être cinématographique. Par exemple, dans *Le Journal de Gloumov* filmé en 1923, un court-métrage destiné à être diffusé au théâtre, Eisenstein travaille un numéro burlesque dans une forme populaire du théâtre : un montage d'attraction foraine. Ces divers numéros deviennent des formes de représentation qui mettent en jeu des performances du corps, ou plus généralement :

« Est attraction (...) tout moment **agressif** du théâtre, c'est-à-dire tout élément de celui-ci soumettant le spectateur à une action **sensorielle** ou **psychique**. » Eisenstein dans « Le montage des attractions », 1923

C'est donc sous l'égide d'une efficace que le montage est théorisé par le réalisateur. Comment dès lors élaborer des techniques et formes de montage efficaces capables de produire des effets et des changements sur le spectateur ? Comment mettre en évidence cet art du montage hors-cinéma ? En effet, c'est toute la dialectique posée par Eisenstein, celle qui consiste à interroger les images et leurs impacts en dehors d'une discipline fixe, dans un mouvement qu'elles-mêmes figurent. Ainsi, se tourner vers le passé, dans l'histoire des cultures et des formes, permet de trouver des exemples de montage pré-cinématographique manifestés au-delà et avant le cinéma. C'est la rhétorique du montage intellectuel qu'il s'agit d'utiliser dans la démarche, et dont les procédés sont capables de déclencher « une dynamisation intellectuelle » du sujet sur l'objet de montage ; ici, la Chapelle de Ludovica Albertoni du Bernin. Les rappels effectués plus haut quant à la notion de transmédiabilité et du montage sont simultanément appliqués à cette œuvre baroque, et dont l'affectation met en parallèle la condition « pathétique »⁷ de l'œuvre d'Eisenstein au « bel composto » du Bernin. C'est selon la formule d'un « montage pathétique du composto » que Giovanni Careri entreprend une nouvelle lecture de l'œuvre dans son ouvrage *Envols d'amour. Le Bernin montage des arts et dévotion baroque*, publié en 1990. En effet, dans le chapitre « La chapelle Albertoni », il s'intéresse au montage des arts à travers la figure de Beata du Bernin sculptée en 1674, et interroge le rôle joué par les différents éléments présents dans cette scène baroque. Entre érotisme et religieux, la figure de l'extase de « La Bienheureuse » Ludovica est analysée à travers le « bel ensemble », tel qu'en parla l'historien de l'art Irving Lavin :

⁷ L'adjectif « pathétique » est à comprendre dans le terme grec *pathos* – dans le sens d'une émotion qui atteint le spectateur.

« Il est universellement reconnu qu'il a été le premier à avoir essayé d'unir l'architecture avec la sculpture et la peinture de telle façon que de toutes on puisse faire un bel composto ; ce qu'il fit en enlevant certaines odieuses uniformités d'attitudes, et en brisant parfois, sans les violer, les bonnes règles, mais sans toutefois s'obliger à en suivre une ; et il disait à ce propos que celui qui ne sort parfois jamais de la règle jamais ne la dépasse... »⁸

*

Le « bel composto » est une théorie artistique développée par le Bernin, lui-même architecte, peintre et sculpteur, qui avançait l'hypothèse d'une unification des trois arts comme cités par Lavin. Les limites des médiums artistiques sont dès lors obscurcies, et conduisent à des ambiguïtés typologiques où la sculpture est traitée comme une peinture. Dans la présente chapelle, c'est une rhétorique des contrastes que le Bernin met en œuvre, entre raccord des axes, de regards, de couleurs et de mouvements. Dans son analyse, Careri étudie la tectonique de la chapelle sous un ensemble de points de vues à différentes échelles, qui érige la statue à être la matrice spatiale de la niche, où finalement « la structure architectonique est un *analogôn* du corps dont elle détermine le lieu. »⁹ Il explique que sous l'effet de la lumière naturelle, éclairant en premier lieu la statue de marbre et le drap de jaspe, l'espace se dilate par oppositions de couleurs et de volumes : du marbre blanc sculpté, à la dorure des cadres et des ornements, aux surfaces courbes des membres et creusées des plis du lit, jusqu'aux surfaces lisses de l'autel et des tableaux. L'espace est de cette façon substitué à ses éléments, dont le générateur est la position de la statue. Le « montage pathétique » prend donc appui sur la composition de ces différentes parties hétérogènes, dont l'unification tient notamment d'un transfert conceptuel de « nature extatique »¹⁰. L'extase est ici à deux signifiants, à la figure de la Bienheureuse et aux éléments du « bel composto » qui sont 'montés' les uns aux autres dans l'extase de chacun. Careri reprend le modèle théorique du cinéma d'Eisenstein pour définir la relation entre le pathos de l'extase et le pathos du « composto », dans lequel la transposition du sensible s'effectue sur et par l'individu extérieur puisque selon le réalisateur c'est le spectateur qui est l'objet du montage. C'est lui qui permet le passage d'un art à l'autre en une unité, si bien qu'il est lui-même atteint par ces opérations associatives. Sans aller plus loin dans l'analyse de Careri sur l'affectation de l'observateur par le parcours dynamique du regard, « le bel composto » du Bernin suit des processus complexes de découpes, de plans et de mouvements propre à chaque spectateur qui participe au montage de ce dernier.

*

⁸ Irving Lavin, *Bernini and the Unity of Visual Arts*, London, Oxford University Press, 1980, p. 114.

⁹ Giovanni Careri, « La chapelle Albertoni », *Envols d'amour. Le Bernin montage des arts et dévotion baroque*, Paris, Usher, 1990, p. 111

¹⁰ *Ibid.*, p. 129

Dans ce « processus d'« extraction » »¹¹, nous établirons dans les pages qui suivent une autre lecture de la chapelle Albertoni (fig.1), davantage tournée vers une théorie du cadre et des phénomènes de cadrages présents dans cette scène qui composent ce nouveau montage. En utilisant l'outil théorique et matériel du cadre, il s'agit de comprendre l'effectivité spatiale de la scène baroque à une double portée, à la fois sur la dimension fonctionnelle des éléments sculpturaux et picturaux et sur l'instance d'un regardant dans le dispositif scénique. En rapport à la théorie du montage citée plus haut, le cadrage que l'on évoque ici est relatif à un système de plans articulés les uns aux autres, tel un enchâssement qui ouvre un espace conflictuel entre le hors-champ et la clôture du cadre, entre la narration et la contemplation. En même temps, il n'est pas question de parler du cadre comme étant exclusivement la limite naturelle de l'objet représenté, mais de l'entrevoir dans une approche notamment conceptuelle comme celle théorisée par Louis Marin, « un signe performant un procès théorique, le lieu d'une opération symbolique. »¹² Le cadre définit une limite mais c'est justement cette frontière qui ouvre un champ de perception réflexif et transitif, entre la mise en place d'une scène représentationnelle comme élément de support, et l'effet sur l'espace de la représentation.

Dans la pensée de Marin, le cadre-ornement est davantage défini comme une architecture scénique, qui fonctionne dans la dialectique d'une « réflexivité » et d'une « transitivité » à travers les trois espaces suivants : représenté, de représentation et de présentation¹³. Ainsi, le cadre *encadre* par sa limite physique une scène picturale dont il permet le fonctionnement de l'histoire racontée, et est lui-même *cadre* par l'espace de la représentation qui se présente alors représentant quelque chose. Le dispositif oscille donc entre la perception du cadre et l'effet idéologique de la perception. Tel un opérateur « nécessaire à la vision théorique du tableau » conclut Marin, le cadre est compris comme « un intervalle des bords des trois espaces », un espace-temps de lecture qui donne en troisième lieu la possibilité au spectateur de développer une position critique face à la scène représentée. Même si le cadre semble être substitué aux bordures du tableau, il est tout autant efficace dans les processus d'encadrement sculpturaux et architecturaux puisqu'il génère immédiatement une « opération constructive »¹⁴ entre le décor et la représentation.

Dans ce même procédé, le cadrage scénographique de la chapelle Albertoni s'effectue à plusieurs niveaux de représentation : la tectonique des piliers et l'arc d'entrée de la niche présentent

¹¹ *Ibid.*, p. 144

¹² Louis Marin, « Du cadre au décor, ou la question de l'ornement dans la peinture », *Revisita di Estetica*, 1982, [en ligne], vol. 22, n°12 : *Ornamento*, disponible sur : <http://louismarin.fr>, [Consulté le 22 mai 2016], p. 19

¹³ *Idid.*, p. 23

¹⁴ Marin parle d'« opération constructive » lorsqu'il étudie le renversement du décor architectonique externe de la chapelle Baglioni dans l'église Santa Maria Maggiore à Spello, au décor interne des scènes peintes de l'Annonciation, p.26

l'autel sarcophage comme le « *proscenium* »¹⁵ de la représentation extatique de Ludovica, notamment rendue possible par le passage des figures peintes à la figure sculptée. En effet, le cadrage s'effectue ici sur trois plans distincts mais dont leur relation tectonique opère le passage de l'un à l'autre, du décor-cadre ornamental de la chapelle, à la présentation de la scène représentative du tableau de *La Vierge à l'enfant avec Sainte Anne* de Giovan Battista Gaulli, jusqu'à la représentation de l'extase qui s'effectue à l'intérieur de la niche. En terme de disposition spatiale, la première chapelle ouvre sur le sarcophage par le déploiement des parois latérales boisées, lui-même soutenu par l'ouverture en arc de la niche, qui se trouve répétée en deuxième plan par la courbure circulaire du cadre du tableau de Sainte Anne, dont la bordure de marbre fut elle aussi dessinée par le Bernin. Cette mise en abyme des cadres, du cadre architectural, au cadre pictural et au cadre ornamental, n'est donc pas sans lien avec un entrelacement iconographique entre les figures peintes latérales et frontales, les têtes angéliques sculptées au-dessus de la statue principale, et l'extase posturale de Beata.

L'enchevêtrement visuel et symbolique renvoie à la médiation d'un art à un autre dans une unification des arts comme évoqué plus haut, et où la conversion des différents dispositifs n'offre pas au spectateur la connaissance de l'origine de l'extase, mais dessine l'image même de l'extase : « Ce sont ces effets (pathétiques) qui permettent au « *bel composto* » de présenter l'irreprésentable de l'extase de Lodovica à travers une dynamique qui a toutes les caractéristiques du « sublime ».¹⁶ De la même manière, Marin explique à travers le passage des éléments peints de l'Annonciation aux éléments décoratifs de la chapelle Baglioni que « c'est l'image de l'épisode, sa mise en représentation plus que son récit qui est donnée à contempler. »¹⁷ Dans ses propos, l'« *historia* » est donc transposée à l'expérience perceptive immédiate de l'observateur, celle de la captation d'une image de piété, qui est alors dans notre cas, une image du sublime et de béatitude. Ces effets de l'affectif, d'« un hors soi » comme le définit Careri dans son texte, proviennent davantage de la mise en scène scénographique¹⁸ de l'ensemble que de l'iconographie de la représentation. Le spectateur est lui-même cadré par la structure architectonique dans laquelle les différents éléments apparaissent comme des instruments dynamiques de perception. Cet appareil du regard est présentifié dans la posture des anges en stuc qui fixent le cœur de la statue aux yeux clos, eux-mêmes surplombés par la relation gestuelle qui unit les

¹⁵ Le *proscenium*, ou avant-scène, est à rapprocher de celui de la chapelle Baglioni qui opère selon Marin des effets de cadrage sur les peintures de l'annonciation en se positionnant comme une limite entre l'espace réel et l'espace imaginaire des scènes picturales.

¹⁶ Giovanni Careri, *op.cit.*, p. 137

¹⁷ Louis Marin, *op.cit.*, p. 28

¹⁸ La théâtralité dans cette analyse serait alors le quatrième art de ce « *bel composto* » tout en faisant écho au montage des attractions d'Eisenstein.

trois personnages de la peinture de Gaulli, et que l'observateur relie par l'action d'un montage des cadres.

De cette façon, le « bel composto » du Bernin se trouve défini par des agencements de cadrages et de points de vue qui n'opèrent pas une clôture définitive de l'œuvre dans un espace fictif, mais permettent en même temps d'ouvrir des perspectives aussi bien spatiales qu'énonciatives. L'espace extatique naît de ces multiples conjonctures visuelles qu'instaure l'ensemble architectonique de la scène baroque. En réponse à l'utilisation des *quadri riportati* post-renaissance des fresques picturales en trompe l'œil telles que celles peintes par Annibale Carracci dans la galerie Farnèse à Rome, le Bernin soutenait « qu'il fallait éviter de faire de ces représentations qui veulent n'être vues que d'un seul point. »¹⁹ Bien que les éléments des représentations de la galerie Carrache sortent de leur cadre pictural - lui-même feint, le spectateur n'a pas d'« obstacles » de cadrages ou de viseurs scéniques qui lui permettraient d'être plongé dans le dynamisme que les figures suggèrent. À la différence, la chapelle Albertoni est un espace performatif dans lequel le spectateur participe activement à l'« historia » par la posture et le regard. Cette œuvre se place dans la continuité du travail de la mise en scène que le Bernin avait déjà expérimenté dans la conception intégrale de la Chapelle Cornaro de Santa Maria della Vittoria à Rome entre 1647 et 1652. Cette dernière est conçue comme une pièce de théâtre où statues, architecture et ornements sont montés les uns aux autres : les personnages sculptés de la famille Cornaro sont installés dans des loges en hauteur et discutent de la scène principale de Sainte Thérèse comme des spectateurs. Même si dans la chapelle Albertoni la théâtralité est moins évidente dans la distribution des rôles de chacun, les personnages présents qu'ils soient peints ou sculptés participent tous à l'émotion esthétique de l'extase, dès lors restituée par l'opération du montage, de cadre et de cadrage, qu'effectue le spectateur.

*

Si l'exercice du montage, cadre et cadrage permet de rétablir la lecture d'un art passé sous le « maintenant d'une connaissabilité » (Benjamin), il est aussi propulseur d'imagination créative, de compilation d'idées, et parfois même, de projet architectural. C'est dans cette perspective que l'architecte suisse Bernard Tschumi développa son projet *The Manhattan Transcripts* (1976-1981), alors inspiré du montage cinématographique, notamment d'Eisenstein, d'Alfred Hitchcock et de John Huston, dont la mise en pratique est vecteur d'une production et d'une pensée architecturale. Sous la forme de travaux graphiques ce projet s'organise à la manière de *story-boards* en quatre catégories urbaines (parc, rue, tour, îlot), basés le plus souvent sur une juxtaposition d'images tirés de séquences

¹⁹ Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France* (1665), éd. 2001, p.91-92 cité dans l'ouvrage *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français* d'Emmanuelle Hénin, Genève, Droz, 2003, p. 248

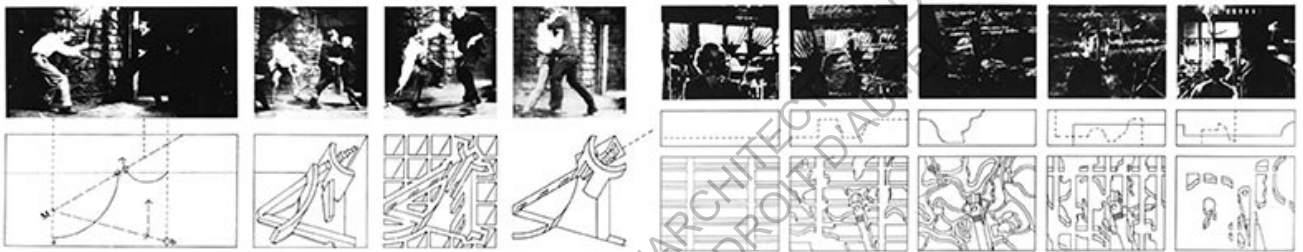
de films, de photographies et de ses propres représentations. Pour autant, il ne s'agit pas d'une traduction formelle du procédé de montage en planche de dessins, mais d'une réflexion sur la manière de lire les images, de les interpréter et de les formuler dans un objectif fixe : penser l'espace en termes d'idées et de concepts.

En effet, dans les travaux de Tschumi, il est d'abord question d'expérimentation du langage dans laquelle l'architecture est une forme de connaissance plutôt que d'être une connaissance de la forme. Détachée des normes classiques d'une représentation architecturale, tels que plan, coupe, élévation, perspective, la question du langage est celle qui se demande comment penser pour exprimer (« Je bâtis pour savoir ce que je pense » disait-il). Il s'agit donc pour l'architecte de « trouver un moyen d'exprimer l'action, et de décrire le mouvement des corps dans l'espace »²⁰, et ce, à travers une structure tripartite : espace, mouvement et événement. Ce travail de description s'établit essentiellement à travers une production graphique qui saurait représenter l'action et le mouvement des corps qui habitent l'espace, et dont les modes opératoires reflètent l'expression d'une théorie de l'espace en dynamisme perpétuel dans ce que l'architecture engendre ; une expression formelle, des situations conflictuelles, des moments de négociations et d'interactions entre différents contextes, usages, individus... Par une nouvelle structuration de sa *raison d'être*, l'architecture se voit définie comme une réalité complexe de mode d'expériences et de formes de vies au pluriel, finalement, une réalité qui fonctionne dans la coexistence inaltérable du vécu et du conçu.

Ainsi, la mise en pratique de son « projet photogramme » consiste à suggérer les relations inattendues et les entre-deux qui peuvent exister entre un événement et l'espace, entre des corps et du bâti, et ce, par la mise en forme du montage. Le montage dès lors entendu dans un dépassement formel, de n'être qu'une superposition de plans, et davantage défini dans un ordre extatique pour celui qui regarde, par des intensités visuelles et émotionnelles à travers le mouvement des images, et de ces quelques corps qui prennent part à l'espace. Par la décomposition des plans, « le spectateur commence à se regarder au lieu de regarder l'écran. » disait le réalisateur John Huston à propos de sa pratique du cinéma, du tournage au montage. Et acquérir cette concentration à la forme d'une méditation, n'est possible que par le rythme soutenu du montage, celui qui tient compte de la temporalité de l'évènement.

*

²⁰ Entretien de Bernard Tschumi avec l'architecte et artiste Jean-Philippe Peynot [en ligne], 3 novembre 2014, [consulté le 28 décembre 2016], URL : <http://www.urbain-trop-urbain.fr/le-concept-d-architecture-n-aboie-pas-entretien-avec-bernard-tschumi/>



Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts* (1976-1981)

Bibliographie

Ouvrage

- Walter Benjamin, *Paris Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1993
- Giovanni Careri, *Envols d'amour. Le Bernin montage des arts et dévotion baroque*, Paris, Usher, 1990
- Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003
- Irving Lavin, *Bernini and the Unity of Visual Arts*, London, Oxford University Press, 1980
- François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000
- Heinrich Wölfflin, *Les principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1916), Paris, Pocket, 2016

Article en ligne

- Louis Marin, « Du cadre au décor, ou la question de l'ornement dans la peinture », *Revisita di Estetica*, 1982, [en ligne], vol. 22, n°12 : *Ornamento*, [Consulté le 22 mai 2016]. Disponible sur : <http://louismarin.fr>,

Document audio-visuel

- Jacques Aumont, « Le montage d'attractions », conférence donnée au *Forum des Images*, Paris, 23 octobre 2009

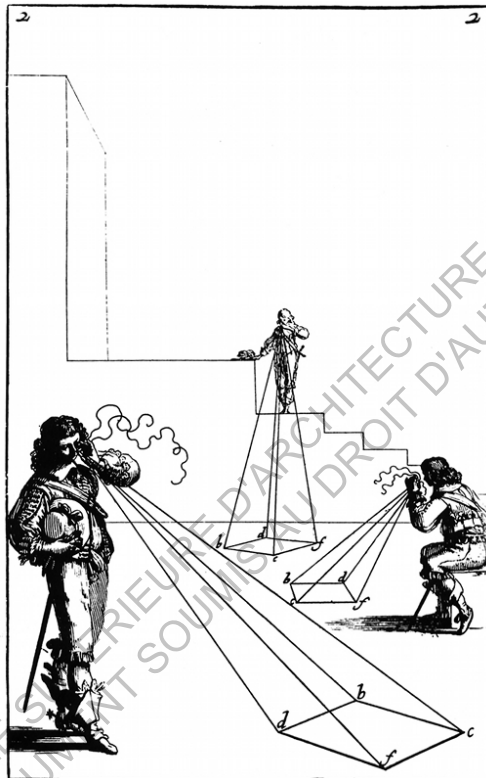
Site web

- Entretien de Bernard Tschumi avec l'architecte et artiste Jean-Philippe Peynot [en ligne], 3 novembre 2014, [Consulté le 28 décembre 2016], Disponible sur : <http://www.urbain-trop-urbain.fr/le-concept-d-architecture-n-aboie-pas-entretien-avec-bernard-tschumi/>

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

**V
E
D
U
T
A**

« D'abord, je trace sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits aussi vaste que je le souhaite, qui joue le rôle d'une fenêtre ouverte, par où l'histoire puisse être perçue dans son ensemble. »¹



Abraham Bosse, *Les Perspectiveurs*, 1647-1648

¹ Leon Battista Alberti, *De pictura*, Livre I, trad. Danielle Sonnier, Paris, Allia, 2014, p.30.

Comme le rappelle Daniel Arasse dans *Histoires de peintures*, le cadrage tel quel défini par Alberti dans la première partie (« Rudiments) de son traité de la peinture *De pictura* (1540), est la première opération du peintre pour établir une perspective et son point de fuite, « le point central » de la pyramide visuelle. De ce fait, le cadrage permet la structuration de l'espace pictural en des lignes et des surfaces géométriques, en des rayons dessinés et visuels, en des mesures et des distances, a minima, elle instaure une scénographie de la représentation : la *perspectiva artificialis*. Dérivé du verbe latin *perspicere* (= voir clairement), la perspective concernait à l'époque médiévale une théorie sur la réfraction et la réflexion des rayons visuels, une science optique déduite des conséquences géométriques naturelles. Appelée *perspectiva naturalis*, cette théorie de la vision supposait de « mieux voir », clairement et distinctement la réalité physique en établissant une relation immédiate entre le sujet voyant et les objets visibles. A la Renaissance, la perspective se voit caractérisée par une théorie de la représentation spatiale, telle une rationalisation de la vision et de ses modes de connaissance. Alors détachée des postulats médiévaux, la perspective linéaire ou « artificielle » de la Renaissance – telle qu'inventée en 1415 par Filippo Brunelleschi (1377-1446) – désigne davantage la relation d'une science et d'une technique, et dont la démonstration géométrique a pour but de montrer que la représentation n'est autre que le reflet de la perception naturelle. Récepteur du monde visible, Brunelleschi effectue alors une mise en scène de vision par le dispositif de la *tavoletta*², une démonstration de la perspective qui ne vise pas à montrer le tableau du baptistère, mais à le dé-montrer. Cet appareil se présente tel un cadrage de l'espace, espace désormais unifié à l'expérience visuelle. En effet, la démonstration de la perspective centrale que permet ce mécanisme, substitue le dessin à l'édifice en reflétant une adéquation parfaite entre l'objet et son image en perspective.

Si la méthode de Brunelleschi représente l'invention de la perspective, Alberti en fit une théorie scientifique d'une lecture de la représentation, en établissant les principes de la projection centrale : « la vision se fait par le biais d'un triangle dont la base est la quantité vue, et dont les côtés sont les rayons qui, partant des points de la quantité, courent vers l'œil. »³. Ce triangle, nécessaire à la vision, constitue ce qu'il appelle la « pyramide visuelle », une pyramide construite par des rayons qui relient, avec des lignes géométriques, la surface de l'objet perçu à l'œil de celui qui regarde - point de vue unique qui se situe à la pointe de la pyramide. Pour Alberti, la science de la peinture s'effectue dans cette construction géométrique, qui définit la surface plane du tableau comme la section d'une pyramide visuelle posée de

² La *tavoletta* est la tablette qu'utilise Brunelleschi pour faire l'expérience de la perspective : une surface de bois percée d'un trou, recouverte d'une plaque réfléchissante, et sur laquelle est peinte la moitié du Baptistère San Giovanni à Florence. L'œil placé devant l'orifice voit les lignes du dessin se superposées au volume de l'édifice dans le reflet du miroir.

³ Leon Battista Alberti, *op.cit.*, p. 18.

façon latérale. L'image qui en résulte est alors rendue visible par la convergence des rayons sur une ligne d'horizon à hauteur d'œil, une convergence qui forme les lignes de fuite comme des intervalles de profondeur, et dont les mesures varient selon la distance de l'observateur aux choses dépeintes. Ainsi, les fondements d'Alberti établissent plus qu'un discours sur le tableau, mais une véritable intention de compréhension qui mêle l'artistique à la géométrie et la peinture à l'espace visible. Devenue une science empirique, la perspective est alors conçue comme une reconstitution analytique de la vision puisqu'elle permet de concilier une logique abstraite avec un appareillage concret et praticable. Elle se voit dès lors qualifiée de *costruzione legittima*, une « construction légitime », rationnelle, vérifiable et objective selon un principe esthétique : l'art comme imitation du réel dans la mesure où « le réalisme consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel. »⁴ (Roland Barthes).

Si le peintre « a affaire avec ce qui se voit » (« la peinture s'efforce de représenter les choses vues »⁵), c'est parce que le tableau doit présenter l'apparence d'une fenêtre ouverte à travers laquelle le sujet regarde. La métaphore albertienne consiste donc à tracer un quadrilatère comme limitation d'un champ de vision pour le spectateur, afin de pouvoir traiter les trois parties de la peinture : *circonscription*, *composition* et *réception des lumières*⁶. De même, il utilise ce qu'il appelle « un voile d'intersection », un léger tissage de fils à larges mailles, telle une grille, qui est situé entre l'objet peint et l'œil pour s'assurer du contour et de la place des figures sur la surface du tableau. Selon ce même principe, le peintre graveur Albrecht Dürer (1471-1526) inventa quelques années plus tard le premier perspectographe : appelé « fenêtre de Dürer » cet instrument, composé d'un cadre en bois et d'une vitre quadrillée, permettait de représenter à l'aide d'un œilleton la scène que le peintre avait sous les yeux. A vision monoculaire, il pouvait alors construire une perspective centrale en observant l'intersection des lignes du modèle sur la grille de la vitre. Ce mécanisme devenait ainsi nécessaire à la représentation des corps dans l'espace, en somme, à l'élaboration d'une géométrie descriptive – une méthode qui consiste à représenter l'objet dans toutes ses dimensions avec différents plans de projection. Cependant, si ces diverses manipulations établissent une comparaison entre la fenêtre et le tableau en tant qu'écrans du regard, la définition d'Alberti sur le cadre rend compte d'un autre paramètre : l'histoire.

« La première opération, dit Alberti, c'est de faire le cadre, avant de faire le point de fuite, les lignes et l'horizon. C'est le cadre, pris comme une fenêtre, qui détermine le lieu à peindre, mais

⁴ Roland Barthes, in *S/Z*, (1970), Paris, Seuil, 1976, p. 56.

⁵ Leon Battista Alberti, *op.cit.*, p. 43.

⁶ A l'intérieur du tableau, la circonscription est le contour des objets, la composition est l'agencement des parties, et la réception des lumières recouvre l'étude des couleurs et des ombres suggérant les reliefs, *ibid.*, p. 44.

ce n'est pas une fenêtre ouverte sur le monde, Alberti n'a jamais dit cela, c'est une fenêtre à partir de laquelle on peut contempler l'histoire, et non pas regarder le monde. »⁷

Le tableau comme « fenêtre ouverte » (Livre I) est le cadre d'une représentation narrative : « par là où l'histoire puisse être perçue dans son ensemble. » (Citation placée en première page). Attaché au registre de la narration, l'*histoire* diffère du *monde* qui relève du visible. De même que dans l'écriture d'une histoire de la peinture, la peinture est récit et non pas discipline. Elle représente une *historia* (du latin *storia*, « connaissance par la recherche ») dans laquelle les figures se placent dans « un coin de l'*historia* », et dont la technique de la perspective en permet la réalisation. La théorie albertienne assujettit alors temps et espace dans la représentation : la mise en perspective construit un espace, une scène dans laquelle les figures représentent des morceaux de narration à travers des temporalités diversifiées. Ainsi, la fenêtre n'est pas qu'un objet mathématique – de n'être que la figure géométrique du quadrilatère – mais accapare aussi un aspect « topologique »⁸, dans la mesure où elle permet des transformations spatiales par la notion de limite et de continuité, d'ouverture et de clôture. Si le tableau est une machine optique du regard, la métaphore de la fenêtre comme « le lieu unifié d'une *istoria* elle-même unifiée »⁹ (Arasse), la renvoie à être un modèle idéal de vision. Représentant « une révolution du regard » (Gérard Wajcman, *Fenêtre*, Verdier, 2004, p.53), l'analogie du tableau comme fenêtre ouverte donne à voir, la peinture comme autre chose qu'elle-même, hors de ses limites et à l'intérieur de son cadre. De la logique du tableau et de la perspective, s'instaure donc une logique du regard.

A quels mondes la fenêtre contemporaine donne-t-elle l'accès ? A quelles histoires son cadre fait-il référence ? Comment et pour quels sujets ? Dans les pages qui suivent, il s'agira alors de comprendre les propriétés intrinsèques de la fenêtre comme objet de regard et de vision, et de les ouvrir à des histoires spatiales et contextualisées. Ainsi, d'un regard de la peinture à l'architecture, cette analyse tentera de saisir les effets optiques, physiques, et psychologiques qu'impose la fenêtre comme cadre à son environnement et au sujet-observateur.

*

Du regard à la vision, l'énoncé de la *vista* et de la *veduta* marque le passage d'une vue lointaine à une vue détaillée. Si la traduction française de ces terminaisons italiennes est le mot « vue », elles ont pourtant originellement une signification différente. En effet, *vista* désigne la « vue » en perspective utilisée dans

⁷ Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Folio Essais, 2004, p. 84.

⁸ Patrick Peccatte, « Une brève lecture topologique de la fenêtre d'Alberti et du cadre de Derrida », [en ligne], *Hypothèses*, 19 avril 2011, [consulté le 30 décembre 2016], disponible sur <http://dejavu.hypotheses.org/598>

⁹ Daniel Arasse, « Fonctions et limites de l'iconographie. Sur le cadre de la transgression », cité par Vera Beyer, « Le cadre doré : relique d'une incorporation ? », [en ligne], *Images Re-vues*, 2006, [consulté le 30 décembre 2016], disponible sur : <http://imagesrevues.revues.org/180>

le langage courant comme la simple fuite du regard par l'ouverture (qu'elle soit fenêtre ou avenue), tandis que *veduta* est un terme plus spécifique qui concerne un genre pictural du XVIII^{ème} florissant à Venise – appelé le « védutisme » – et qui représente plus largement une manière de voir avec précision l'art du paysage, d'une vue urbaine et architecturale. Etant autre qu'un simple thème figuratif ou iconographique, la *veduta* peut se définir dans la répétition suivante comme « la vue qui est cadrée à la vue ». Cette antanaclase¹⁰, redoublement du même mot dont le sens diffère, exprime la différence entre la « vue » comme « ce qui se voit » et la « vue » par « comment on le voit ». C'est donc une relation causale qui s'instaure entre ces deux mots, et dont la relation d'homonymie exprime l'idée d'une scénographie, celle dont le dispositif spatial engendre des retours réflexifs sur sa mise en fonctionnement. La *veduta* ou « la vue cadrée à la vue », est alors ce moment où le spectateur est plongé dans une contemplation, empruntée au latin *contemplari*, : dans « l'action de considérer attentivement par les yeux et par la pensée. » (Dictionnaire Historique de la langue française, Alain Rey).

« Alberti le dit déjà, le quadrangle de la fenêtre est ce à partir de quoi, et non pas ce à travers quoi, on peut contempler – en latin *contueatur* – l'*historia*, c'est-à-dire la composition de la peinture. »¹¹. Et dans le mot « contempler » poursuit Arasse, il y a le mot « temple », de son étymologie *templum*. (Voir note 11). Observation attentive des choses à partir de quelque chose, le *templum* (dérivé de *contemplor* – contempler, observer attentivement) est un espace de vision, espace tracé par le bâton de l'augure dans le ciel, il est encore le lieu d'une observation sacrée. Contempler est alors l'acte d'un regard agissant qui « associe l'acte de regarder à celui de construire »¹² explique Anne Frémy dans son article « L'image édifiante. Le statut de l'iconographie en architecture », puisque le cadrage stimule l'activité imageante du sujet pensant. En effet, il recueille des signes visuels sur la composition au travers desquels le regard

¹⁰ Par exemple, l'antanaclase classique qui établit une relation d'homonymie est celle énoncée par Blaise Pascal dans ses *Pensées* : « le cœur a ses *raisons* que la *raison* ne connaît point ».

¹¹ La citation intégrale de D. Arasse avec la définition du mot « *templum* » : « Alberti le dit déjà, le quadrangle de la fenêtre est ce à partir de quoi, et non pas ce à travers quoi, on peut contempler – en latin *contueatur* – l'*historia*, c'est-à-dire la composition de la peinture. Ce mot « contempler » m'a toujours fasciné, il est d'une logique extrême, car dans le mot contempler il y a « temple ». Et le *templum* que l'on contemplait, c'était le carré ou le rectangle que les aruspices romains dessinaient avec leur bâton dans le ciel pour attendre d'y voir comment y passeraient les aigles. Et selon la direction, le nombre d'aigles, leur vitesse, l'aruspice pouvait faire telle ou telle interprétation de ce qui était dit par ces signes. Cette notion de délimitation d'une zone, au départ dans le ciel, ensuite au sol comme *templum*, lieu du sacré, puis dans la peinture comme le quadrangle albertien déterminant le *templum* de la peinture où l'on va contempler la composition, est donc autre chose que le réel, je pense qu'elle était parfaitement conscience chez les gens du XV^{ème} siècle, comme le montrent les mots d'Alberti et la pratique de Fra Angelico. La peinture pour eux n'est pas un double du réel, il n'y a pas de réalisme au XV^{ème} siècle mais la création d'un *templum* où contempler la composition et ce que dit et pense la peinture. », Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Folio Essais, 2004, pp. 97-98.

¹² Anne Frémy, « L'image édifiante. Le statut de l'iconographie en architecture. », in revue *fabricA*, ENSA-V / LéaV, 2011, n°5, p. 14.

passé du plan large au plan serré, d'une vue lointaine à une vue détaillée. C'est donc un mouvement projectuel (à la fois dans le sens d'une projection des lignes sur une surface et d'une projection vers le futur) qui s'instaure entre ce que l'on voit et ce que l'on considère, et dont la force symbolique de ce mouvement devient un mode opératoire sur la composition pour Arasse, et sur une « iconographie mentale » pour Frémy. Si originellement le *templum* est un cadre immatériel (une découpe rectangulaire ou circulaire dans le ciel), il est ici associé à la matérialité concrète du cadre de la peinture comme « fenêtre ouverte », fenêtre d'une pensée et cadrage sur l'histoire racontée.

Rectangulaire ou circulaire, la forme du cadre apparaît dans sa capacité de limite, inclusive ou exclusive. L'équivoque de cet objet bords et rebords, ou « à l'à-bord » disait Jacques Derrida, définit donc deux lectures du tableau, celle qui considère l'image par rapport à tout ce qui lui est extérieur et celle qui théorise son autonomie au niveau perceptif et esthétique : « le dispositif représentationnel, par son cadre, se pose (ou tend à se poser) comme absolu. »¹³. « Absolu »¹⁴ dans le sens d'un détachement, d'un hors-lieu que seul le cadre permet d'atteindre. C'est une même découpe à laquelle renvoie le *templum*, dont la racine grecque *temenos* signifie « domaine séparé, espace réservé au culte et coupé du monde profane par des murs. ». Cette autonomie par l'encadrement se rapporte donc au fait que le tableau n'a pas d'autre finalité que de représenter quelque chose, une composition, tout en impliquant l'absorption attentive de son contenu par le spectateur. En écho à la définition du cadre par Nicolas Poussin qui donne une attention particulière au regard posé sur le tableau, Louis Marin construit la théorie du cadre à travers la condition de la contemplation :

« Par le cadre, le tableau n'est pas simplement donné à voir parmi d'autres choses : il devient objet de contemplation. Les choses qui animaient simplement l'espace du monde de leurs différences, les arbres et le ciel, le palais et les nuages, le lac, ses bateaux, deviennent, dans leur représentation de Claude ou de Poussin, paysage à contempler, idéal, pastoral, héroïque, exclusif des espèces des objets voisins, comme dit Poussin, par les vertus de ses marges et de ses bords qu'assume son cadre. Le monde est ici tout entier contenu, hors de quoi il n'y a rien à contempler. »¹⁵

¹³ Louis Marin, « Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture » [en ligne], in *Revisita di Estetica*, 1982, vol.22, n°12 : *Ornamento*, [Consulté le 30 novembre 2016], p. 183.

URL : http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Hors-cadre.pdf

¹⁴ De l'étymologie latine *absolvo* (*ab-*« au-delà », *solvo* « dénouer »), la notion d'absolu renvoie ici à ce qui est hors de toute condition autre qu'elle-même plutôt qu'à l'idée de pureté et de totalité.

¹⁵ Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », [en ligne], in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1988, n°24, [Consulté le 30 novembre 2016], p. 67.

URL : http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Cahiers-MNAM88.pdf

Avec le cadre, l'œil ne s'égaré pas parmi d'autres choses, mais se concentre au contraire sur le tableau, un tableau alors donné à regarder comme image de contemplation. Il le conditionne comme objet de vision à réceptionner et à définir, il est « le signe et l'opérateur de cette distinction qui constitue une définition visuelle et lumineuse du tableau. »¹⁶. *Définition visuelle* puisqu'il s'agit de concentrer le regard sur la représentation, et dont la mise en lumière permet d'engager une structure de la réception, idéologique et symbolique. C'est donc la possibilité de se détacher de l'espace visible (au sens du simple percevable) qui se dessine ici ou le moyen de « faire surgir le visible de cette première lumière »¹⁷. Comme le *templum* et sa relation avec le ciel, le cadre délimite un espace sensible dans les objets du monde réel, puisqu'il permet de définir une unité conceptuelle, comme le paysage à contempler.

*

Si le *templum* est « un morceau du Monde, une coupe sur le Monde (...), un microcosme, un atlas miniature »¹⁸ pour Frémy, avec le cadre pictural « le monde est ici tout entier contenu, hors de quoi il n'y a rien à contempler. » dit Marin. En considération de ces deux énoncés entre fragment et totalité, le cadre, qu'il soit tracé ou matériel, constitue donc un macrocosme cadré - cet environnement extérieur à l'homme et défini par ce dernier. (Le morceau du monde serait alors un monde contenu). Comme l'écrit Victor Stoichita dans son livre *L'instauration du tableau*, « la fenêtre isole un fragment en lui permettant toutefois de se proposer, lui-même, comme nouvelle totalité. »¹⁹. C'est une nouvelle manière de voir la nature qui se met en place par l'effet de cadrage, une façon de considérer l'autour de soi avec distance, avec détachement, et de définir ce qui le conditionne en tant qu'objet visuel. « C'est le rectangle de la fenêtre qui transforme le dehors en "paysage" »²⁰. En effet, la nature devient paysage au moment de sa contemplation, de son observation assidue, finalement c'est le moment du découpage de la nature qui lui confère le caractère d'un spectacle, celle d'une jouissance poétique de la vue : « Les arbres et le ciel, le palais et les nuages, le lac, ses bateaux, deviennent, dans leur représentation de Claude ou de Poussin, paysage à contempler, idéal, pastoral, héroïque, exclusif des espèces des objets voisins ». (Louis Marin, voir citation en page 5).

Ainsi, la bordure du paysage constitue la visualisation de la nature en tant qu'indice visuel doté d'une certaine valeur dans le monde visible, et ce, par l'incarnation d'un observateur. D'ailleurs, Le Corbusier écrivait à ce propos : « Pour que le paysage compte, il faut le limiter, le dimensionner par une décision radicale : boucher les horizons en élevant des murs et ne les révéler que par des interruptions

¹⁶ Nicolas Poussin cité par Louis Marin, in « Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture », *op.cit.*, p. 180.

¹⁷ Gérard Wajcman, in *Fenêtre : Chroniques d'un regard et de l'intime*, Verdier, 2004, p. 88.

¹⁸ Anne Frémy, *op.cit.*, p. 17.

¹⁹ Victor Stoichita, « Marges », in *L'instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999, p. 67.

²⁰ *Ibid.*, p. 58.

de murs, qu'en des points stratégiques. »²¹. En effet, il est d'abord question d'une prise de décision lorsque l'on effectue un cadrage, c'est le choix d'un espace délimité, mis à distance, finalement, c'est un espace construit qui se dessine. De fait, les maisons/villas de Le Corbusier, s'apparentent comme des cadres pour la vue dès lors que les murs sont construits de telle sorte à cadrer le paysage, qu'ils soient parois extérieures (comme le mur de la villa à Corseaux percé d'une seule fenêtre côté lac Léman, 1923), parois de terrasse divisées par des fenêtres comme celles du jardin suspendu de la Villa Savoye (1928-31) ou murs intérieurs d'un espace domestique (série de dessins à Rio de Janeiro, 1936) :

« On s'arrête, on y installe son fauteuil. Crac ! Un cadre tout autour. Crac ! Les quatre obliques d'une perspective ! Votre chambre est installée face au site. Le paysage entre tout entier dans votre chambre. »²²

Les murs sont alors disposés de façon à construire des séries de paysages cadrés et superposés ; ils fabriquent des perspectives qui privilégient un regard contemplatif sur la nature. Et le regard chez Le Corbusier est horizontal, au format carte postale, telle une vue panoramique séquencée. Si l'horizontalité des ouvertures apparaît d'abord par contrainte lumineuse, (les fenêtres en longueur éclairent mieux que les fenêtres en hauteur), l'usage de ces fenêtres-bandeaux renvoie aussi à la nécessité d'une immensité de la vue « dominant un monde en ordre. »²³ dit-il dans *Urbanisme* (1925). Vue dominante sur le monde, dans la mesure où les maisons de Le Corbusier sont définies par lui-même comme des « boîtes en l'air » - sur pilotis, la vue ne pouvant être sans aucun raccordement avec le sol. De cette façon, le paysage est une mesure de l'espace construit : *mesure* du fait même que ses Villas suivent l'orientation du lieu pour s'inscrire, et *mesure* dans le sens où le paysage n'est plus un lieu naturel mais est défini par la largeur de la fenêtre en tant qu'environnement désormais mesurable et commensurable à l'homme.

« Voici la clef, c'est regarder... Regarder/observer/voir/imaginer/inventer/créer » (Le Corbusier, Carnet de notes, 15 août 1963). La fenêtre comme cadre est donc cette ouverture à travers laquelle le sujet regarde un univers, qu'il soit ciel ou paysage, et qui lui permet d'élargir en même temps son propre horizon afin qu'il ne se perde pas de vue. (« Qu'est-ce que le moi ? Un homme qui se met à la fenêtre pour voir les passants » disait Pascal). C'est une même transformation du paysage réel qu'exprime le poème *Paysage* de Baudelaire, premier poème de la partie « Tableaux parisiens » du recueil *Les Fleurs du mal* (1857), dans lequel il transfigure, depuis sa mansarde, l'urbanité de Paris en l'idéalisant : « Les

²¹ Le Corbusier, in *Une petite maison*, (1923), Zurich, Zurich : Verlag für Architektur Artemis, 1981, p. 80.

²² Le Corbusier, « Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme », cité par Beatriz Colomina, in *La publicité du privé : de Loos à Le Corbusier*, trad. Marie-Ange Brayer, Hyx Eds, 1998, p. 240.

²³ Le Corbusier, in *Urbanisme*, (1925), Paris, Flammarion, 2011, p. 177.

tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité, Et les grands ciels qui font rêver d'éternité. ». Lieu d'une rêverie au sens d'une évasion par la pensée, la fenêtre *cadre* ici une vue imagée et métaphorique : les tuyaux et les clochers sont assimilés à des mats de bateaux, comme volonté de découverte et d'escapade. La nature urbaine devient alors le spectacle de l'imagination, un paysage imaginaire et idéal qui s'octroie de la réalité. La démarche poétique du poète consiste donc à observer le monde qui l'entoure depuis ses hauteurs, en le transformant en images oniriques jusqu'à chavirer dans sa propre méditation (« Je serai plongé dans cette Volupté »). Ainsi, la fenêtre constitue l'instrument d'un changement d'une vision du monde, de l'observation à l'imagination, « en concluant que changer de vision du monde, c'est en premier lieu changer de regard. »²⁴. L'accès à la contemplation, qu'elle soit donc céleste ou terrestre, constitue le seuil de l'imaginaire, ou dans d'autres termes, le franchissement de la limite du cadre donne lieu à l'autre revers d'un réel.

*

Fenêtre ouverte sur l'histoire ou fenêtre fermée sur le sujet, le cadre esquisse en même temps une échappée intérieure, plus intime, dans la mesure où chaque fenêtre est d'abord le regard d'un sujet pensant : « Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. » (Baudelaire, *La fenêtre*). C'est dans une même dialectique que Wajcman termine son ouvrage avec le chapitre de la fenêtre comme « Naissance de l'intime » - à savoir que le tableau-fenêtre d'Alberti est une fenêtre à travers laquelle le spectateur n'est pas vu ni appelé à voir. Ainsi, rien ne regarde le spectateur si ce n'est que lui-même, porté dans un mouvement réflexif qui transforme le visible en « hypervisible » : images mentales, mémoire, et allégorie. La fenêtre permet donc au sujet de se constituer l'espace de l'intime, du latin *intimus* « ce qui est le plus dedans, au fond » d'un espace privé.

Dans son ouvrage *Urbanisme* (1925), Le Corbusier révèle la position d'Adolf Loos à cet égard : « Loos m'affirmait un jour : « Un homme cultivé ne regarde pas par la fenêtre : sa fenêtre est en verre dépoli ; elle n'est là que pour donner de la lumière, non pour laisser passer le regard. »²⁵. De cette façon, le traitement de la fenêtre chez l'architecte viennois, comme de simples et petites ouvertures souvent opaques, est bien l'indice d'une protection spatiale et conférant un sentiment de souveraineté pour les individus qui logent dans ses espaces. La fenêtre est alors cet objet qui permet de s'extraire d'un monde pour en retrouver un autre - du dehors à l'intérieur, de l'intérieur à l'intériorité - ce territoire de la pensée : une fenêtre fermée vaut donc mieux qu'une fenêtre ouverte (pour reprendre Baudelaire). En effet, il

²⁴ Gérard Wajcman, *op.cit.*, p. 239.

²⁵ Le Corbusier à propos d'Adolf Loos, in *Urbanisme* (1925), Paris, Flammarion, 2011, p. 174.

s'agit pour ce dernier de se retourner dans son décor naturel intérieur face à l'artificialité et la misère du monde extérieur. (« Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie »). C'est souffrir de tout ce qui heurte les cloisons du monde, de l'« inhabitabilité » des formes de la vie, dont la vue impose le retrait de l'être dans une solitude et dans la voie d'une rêverie (Cf. *Paysage* : Je fermerai partout portières et volets, Pour bâtir dans la nuit mes féériques palais. »). Chez Adolf Loos, l'architecture est construite dans une même dimension psychologique, la spatialité du foyer étant alors conçue comme un lieu privilégié de l'« inaliénable, du non-échangeable et de l'indicible. »²⁶ Les fenêtres sont opacifiées, en « verre dépoli » ou souvent couvertes de rideaux, de même que l'ameublement empêche que l'on y accède – le corps étant de cette façon toujours orienté vers l'espace qu'il vient de traverser. Ainsi, l'architecte construit par l'intérieur, contre toute forme d'extériorité nuisible à l'intimité de la maison et aux formes d'immanences de la vie.

*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

²⁶ Beatriz Colomina, in *Sandrine Amy (dir.)*, « Les nouvelles façades de l'architecture » [en ligne], *Appareil*, Numéro spécial, 2008 [Consulté le 3 janvier 2017].

URL : <https://appareil.revues.org/287>



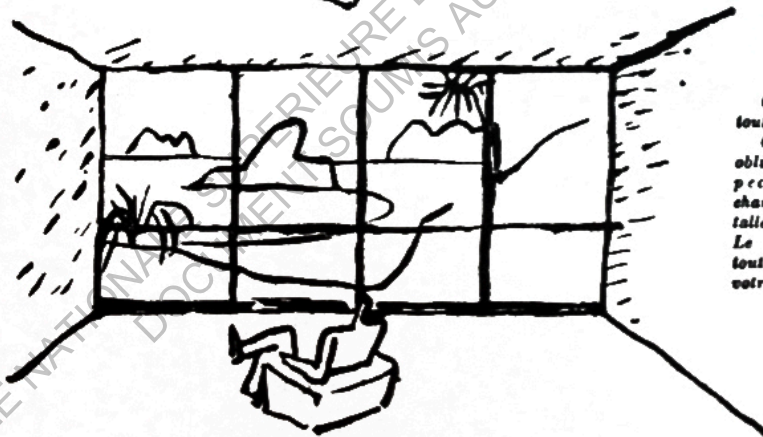
Ce roc à Rio-de-Janeiro est célèbre.



Autour de lui se dressent des montagnes échelées, la mer les baigne.



Des palmiers, des bananiers; la splendeur tropicale anime le site. On s'arrête, on y installe son fauteuil.



Crac! un cadre tout autour.

Crac! les quatre obliques d'une perspective! Votre chambre est installée face au site. Le paysage entre tout entier dans votre chambre.

Le pacte avec la nature a été scellé! Par des dispositifs d'urbanisme, il est possible d'inscrire la nature dans le bail.

Rio-de-Janeiro est un site célèbre. Mais Alger, mais Marseille, mais Oran, Nice et toute la Côte d'Azur, Barcelone et tant de villes maritimes ou continentales disposent de paysages admirables!

00

Bibliographie

Ouvrage

- Leon Battista Alberti, *De pictura*, trad. Danielle Sonnier, Paris, Allia, 2014.
- Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Folio Essais, 2004.
- Beatriz Colomina, *La publicité du privé : de Loos à Le Corbusier*, trad. Marie-Ange Brayer, Hyx Eds, 1998.
- Le Corbusier, in *Urbanisme*, (1925), Paris, Flammarion, 2011.
- Le Corbusier, *Une petite maison*, (1923), Zurich, Zurich : Verlag für Architektur Artemis, 1981.
- Victor Stoichita, *L'instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999.
- Gérard Wajcman, *Fenêtre : Chroniques d'un regard et de l'intime*, Verdier, 2004.

Article en ligne

- Sandrine Amy, « Les nouvelles façades de l'architecture » [en ligne], *Appareil*, Numéro spécial, 2008 [Consulté le 3 janvier 2017]. URL : <https://appareil.revues.org/287>
- Vera Beyer, « Le cadre doré : relique d'une incorporation ? », [en ligne], *Images Re-vues*, 2006, [consulté le 30 décembre 2016]. URL : <http://imagesrevues.revues.org/180>
- Louis Marin, « Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture » [en ligne], in *Revisita di Estetica*, 1982, vol.22, n°12 : *Ornamento*, [Consulté le 30 novembre 2016]. URL : http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Hors-cadre.pdf
- Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », [en ligne], in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1988, n°24, [Consulté le 30 novembre 2016]. URL : http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Cahiers-MNAM88.pdf
- Patrick Peccatte, « Une brève lecture topologique de la fenêtre d'Alberti et du cadre de Derrida », [en ligne], *Hypothèses*, 19 avril 2011, [consulté le 30 décembre 2016]. URL : <http://dejavu.hypotheses.org/598>

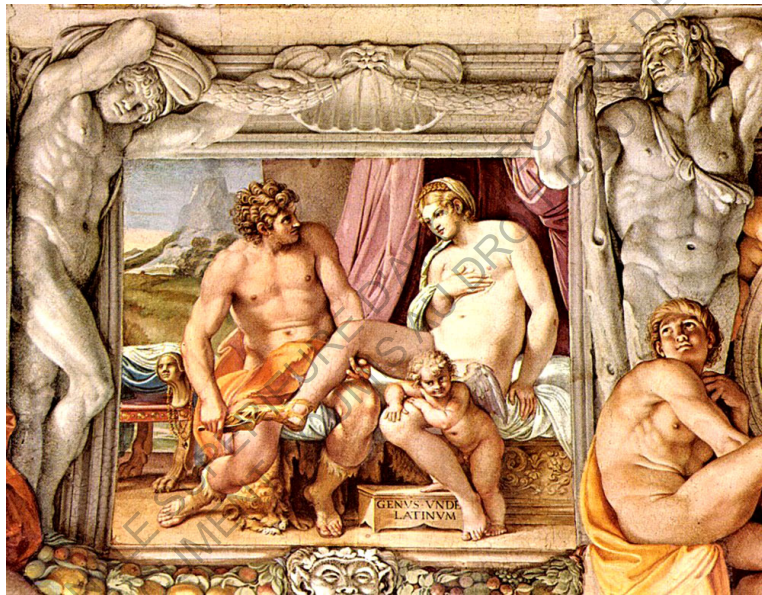
Article de revue

- Anne Frémy, « L'image édifiante. Le statut de l'iconographie en architecture. », in revue *fabricA*, ENSA-V / LéaV, 2011, n°5, p. 14.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

**P
A
R
R
E
R
G
O
N**

« Où le cadre a-t-il lieu.
A-t-il lieu.
Où commence-t-il.
Où finit-il.
Quelle est sa limite interne.
Externe.
Et sa surface entre les deux limites. »¹



Annibale Carraci, Vénus et Anchises, Palais Farnèse, 1597-1607

¹ Jacques Derrida, in *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 73.

Parergon, du préfixe grec *para-* « à côté de », et du nom *ergon*, « œuvre », est un élément subordonné à un autre objet, tel un accessoire ou un ornement. Agent subalterne, il n'est pas entier dans la représentation, mais ne lui est pas complètement extérieur. C'est sur ce premier point que Jacques Derrida ouvre son ouvrage *La vérité en peinture* : « Tout ce que Kant aura entrevu sous le nom de *parergon* (par exemple le cadre) n'est ni dans l'œuvre (*ergon*) ni hors d'elle. »².

Dans son deuxième chapitre, Derrida déconstruit la notion de *parergon* chez Kant tel qu'exposé dans la *Critique du jugement* (troisième Critique), pour qui les *parerga* (ou ornements) ne sauraient être des éléments du jugement du goût du fait de leur artifice, celui du plaisir intéressé que nous éprouvons à leur vue pour ce qui n'est pas l'essentiel de l'objet et de la représentation. En somme, considérés nuisibles par l'enjolivement qu'ils rehaussent. Dans le souci d'une définition de la beauté, à savoir définir la finalité de l'objet dans sa propre forme (tels que le dessin et la composition), Kant défend l'idée que les ornements ne soutiennent alors qu'une attention extérieure sur l'objet mais ne sont pas liés à la finalité de celui-ci :

« Les choses mêmes qu'on appelle *ornements*, c'est-à-dire les choses qui ne font point partie essentielle de la représentation de l'objet, mais ne s'y rattachent qu'extérieurement comme additions, et augmentent la satisfaction du goût, ne produisent cet effet que par leur forme : ainsi les encadrements des peintures, les vêtements des statues, les péristyles des palais. Que si l'ornement ne consiste pas lui-même dans une belle forme, s'il est destiné, comme les cadres d'or, à recommander la peinture à notre assentiment par l'attrait qu'il possède, il prend alors le nom d'enjolivement et porte atteinte à la véritable beauté.»³.

En ce sens, les *parerga* peuvent participer à l'expérience du goût, à son plaisir, à la représentation intrinsèque de l'œuvre que s'ils interviennent par « leur forme ». Toutefois, et toujours dans la logique kantienne, ces ornements peuvent faire office de *parures* extérieures qui se font passés pour des beautés lorsque celles-ci procurent une émotion par leur attrait – or le pur jugement du goût est selon lui désintéressé. (Le cadre d'un tableau est accepté en tant que dessin fait de lignes et de formes, et non s'il est doré puisque jugé exclusivement sensoriel.) Mais si le *parergon* tient à s'éloigner de la forme d'art, pourquoi donc existe-t-il ? Qu'est-ce qui fait défaut à l'*ergon* - qu'elle soit peinture, statue ou temple - pour que l'on y ajoute ces ornements, porteurs de préjudice à la beauté ? Ou encore, pourquoi le corps nu serait-il le seul à être représenté, et le vêtement n'être qu'une « besogne secondaire » dans l'énoncé

² *Ibid.*, p. 3.

³ Emmanuel Kant, in *Critique du jugement, suivie des observations sur le sentiment du beau et du sublime*, trad. de l'allemand par J. Barni, Paris, Librairie philosophique du Ladrangé, 1846, pp. 105-106.

représentatif ? « Le discours philosophique aura toujours été *contre* le *parergon*. Mais qu'en aura-t-il été du *contre*. »⁴ Sur ces questions, Derrida prend à l'envers la thèse précédemment soutenue, et considère les ornements comme des éléments aussi centraux que la forme, comme des extériorités qui sont des fondements à la pensée esthétique. De ce point de vue, ils sont des facteurs essentiels à l'expérience de la beauté puisqu'ils permettent d'orienter *in fine* la pensée esthétique dans sa fonction morphologique.

Ainsi, plus que des objets, les ornements sont des outils théoriques qui permettent d'instituer à la fois une configuration de l'esthétique chez Kant, et une théorie de l'art chez Derrida. Ils sont cette « épaisseur » qui se détache de leur contexte – comme des lieux de remise en question théorique de l'objet étudié. S'ils existent, rappelle Derrida, c'est parce qu'il y a un manque, une fragilité dans la représentation (ou œuvre) que la cadre, le vêtement statuaire et la colonne protègent :

« Le *parergon* inscrit quelque chose qui vient en plus, *extérieur* au champ propre (ici de la raison pure et de *La religion dans les limites de la simple raison*) – mais dont l'extériorité transcendante ne vient jouer, juxter, frôler, frotter, presser la limite elle-même et intervenir dans le dedans que dans la mesure où le dedans manque. Il manque *de* quelque chose et *se* manque à lui-même. »⁵.

Que manque-t-il à l'œuvre ? Ce manque est-il le produit du cadre ou existe-t-il avant qu'il ne soit cadré ? Et quel serait ce manque dans une œuvre architecturale où les colonnes seraient des *parerga* au sens kantien ? Dans cette étude, il s'agira d'élargir le concept d'*ornamentum* philosophique au domaine de l'architecture, notamment à travers la dialectique posée par Alberti sur la colonne comme ornement structurel. La colonne sera alors définie à travers les propriétés physiques du cadre pictural, en ce qu'elles engendrent dans leur rapport à l'espace, pour s'autonomiser dans un discours davantage ergonomique.

*

Le cadre comme *parergon* apparaît dans sa première qualité de limite. « Jouer, juxter, frôler, frotter, presser la limite » pour rentrer dans l'*ergon*. Ni tout à fait hors, ni tout à fait dedans, il est double. De fait, cet objet se positionne toujours dans une dualité ambiguë entre l'extérieur et l'intérieur, hors-œuvre ou « archi-œuvre », dans lesquels il est difficile de trancher. Soumettre l'idée que le cadre donne lieu à l'œuvre doit être compris dans l'appartenance et la coexistence de ses deux espaces : de la scène peinte à notre propre scène en tant que spectateur, soit de la structure architectonique du tableau à ses effets de présentation. En effet, dans la pensée de Louis Marin, l'objet cadre est bien cet objet médian à la limite

⁴ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 63.

⁵ *Ibid.*, p. 65.

du fictif et du réel (entre les choses dépeintes et les objets voisins selon les termes de Nicolas Poussin dans sa lettre à Chantelou en 1639), et dont le statut d'interface lui permet d'interagir réciproquement entre plusieurs systèmes : comme la surface de figuration et la clôture de la représentation, ce que Marin appelle respectivement le fond et le plan⁶.

Le *fond* pictural est ce qui permet à toute figure de se représenter, tels que les couleurs ou les personnages, tandis que le *plan* – plus abstrait car essentiellement transparent – est ce qui se déploie bord à bord de la surface. Cette notion de plan est similaire à l'idée de « circonscription » telle qu'évoquée par Alberti dans son traité *De pictura* (1436) pour qui « la circonscription est l'opération par laquelle on inscrit dans la peinture à l'aide de lignes, la frange qui court autour des choses. »⁷. A ce parcours des contours, Alberti ajoute le concept de *voile d'intersection* qui agit dans sa transparence entre l'objet peint et le regard du spectateur pour permettre à ce dernier de construire une lecture du tableau. Cette conception peut ainsi se rapprocher de la « quatrième paroi frontale du cube scénographique » dont parle Marin pour expliquer la notion de plan. Quatrième paroi d'un théâtre immersif, elle invite donc la « clôture » de la représentation en y plongeant définitivement le regard du spectateur. Ainsi, le cadre est ce lieu de tension entre une narration figurée et une frontière invisible de la représentation, entre la surface peinte et la surface en ses bords extrêmes :

« Le lieu du cadre – c'est là l'une des apories de limite – n'est à *proprement* parler ni intérieur ni extérieur à la représentation. C'est un lieu *neutre* puisque le définit la double négation de ses espaces d'appartenance : l'espace représenté, l'espace de présentation. »⁸

A la limite et sur les limites de la peinture, le cadre est donc à comprendre dans une double appartenance, à la fois comme un élément interne de la représentation et son décor externe. Appelé lieu « neutre », il est cet espace liminal au seuil de l'énoncé et de l'environnement d'un sujet, ainsi qu'à « double négation » puisque sa bordure n'est ni complètement dans l'un ni entièrement dans l'autre. Objet de diverses limites, il est encore pour Derrida cet « accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord à

⁶ Les notions de « fond » et de « plan » sont évoquées dans l'article de Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures » [en ligne], in *Cahiers du musée national d'art moderne*, 1988, n°24, [consulté le 21 décembre 2016], p. 65.

URL : http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Cahiers-MNAM88.pdf

⁷ Leon Battista Alberti, in *De pictura*, Paris, Allia, 2014, p. 44.

⁸ Louis Marin, « Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture », [en ligne], in *Revisita di Estetica*, 1982, vol.22, n°12 : *Ornamento*, [Consulté le 30 novembre 2016], p. 187.

URL : http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Hors-cadre.pdf

l'à-bord. »⁹. C'est un entre-deux qui coopère sur le corps de l'*ergon*, dedans et dehors, en dehors du mur et de l'espace.

En effet, selon Derrida, la limite n'est pas identifiable dans l'espace, mais figure seulement de manière oblique, et ce, par la mise en tension qu'elle fabrique : « pour qu'il y ait œuvre, il faut de la différence, il faut un arrêt, et il faut aussi que la différence soit impossible à arrêter. »¹⁰. Dans cette mesure à deux temps, l'opération de cadrage est celle d'une mise en mouvement entre la tentative d'arrêter l'œuvre en un lieu défini et sa capacité à espacer, à maintenir l'écart (puisque l'œuvre est impossible à border dans sa totalité). Tel un jeu performatif, la structure d'encadrement n'est basée que sur un système d'oppositions (infini/limite, interne/externe, fixe/mouvement, etc.) qui dématérialise la totalisation de l'œuvre, puisque le cadre ne joue qu'avec quelques parties de son contenu. Si la limite derridienne suit une logique de déconstruction, elle précise qu'un contour (comme ligne ou comme objet) n'est pas indivisible mais qu'il permet au contraire d'ouvrir de nouvelles frontières et de transformer des relations inter-espaces, entre un dedans et un dehors. Renverser l'ordre conceptuel, c'est décroquer les seuils qui paraissent clos. Le cadre comme *parergon* apparaît donc comme le moyen de dévoiler un manque ou de voiler une énergie propre à l'œuvre : il supplémente et contient ce qu'il cadre. (« Le dedans manque. Il manque de quelque chose et se manque à lui-même » comme évoqué plus haut à la page 2).

Si le cadre de peinture est l'exemple type du *parergon* comme ornement interne et externe à la représentation avec sa faculté de jouer entre des limites invisibles et matérielles, il s'agit désormais d'interroger les effets de la colonne dans sa relation à l'ouvrage d'architecture comme autre *parergon* kantien. En rappel, les *parerga* dans la philosophie de Kant ne doivent pas l'emporter sur l'essentiel de l'œuvre mais doivent à l'inverse se comporter comme des adjouvants. Telle une sorte de dehors à la limite du dedans, ils sont extérieurs et pourtant contigus à l'œuvre. Ainsi, le péristyle est considéré comme un ornement supplémentaire qui jouxte le palais, et dont la forme augmente la satisfaction du goût – ce qui ne serait pas interne à l'essence de cet édifice ni même caractéristique de sa beauté pure. Ici, l'ambiguïté sur l'addition ornementale est plus forte encore dans la mesure où le péristyle peut à la fois être une colonnade entourant la cour intérieure d'un palais et parallèle au mur de la galerie, ou n'être qu'une rangée de colonnes disposée extérieurement autour de l'édifice. Le péristyle oscille donc entre élément « intégrant ou détachable », de même que Derrida ajoute qu'avec « cet exemple des colonnes s'annonce toute la problématique de l'inscription dans un milieu, du découpage de l'œuvre dans un champ dont il

⁹ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰ *Ibid.*, p. 93.

est toujours difficile de décider s'il est naturel ou artificiel et, dans ce dernier cas, s'il est *parergon* ou *ergon*. »¹¹. Une interrogation du « découpage de l'œuvre » qui renvoie notamment à la fonction d'encadrement du *parergon*, celle de pouvoir fixer les limites de l'*ergon*.

Dans une même dialectique, à savoir si la colonne est un ornement auxiliaire ou un élément structurel nécessaire à l'œuvre, s'ajoute la théorie esthétique d'Alberti sur l'architecture telle que développée dans la troisième partie¹² de son traité *De re aedificatoria* (1485). En effet, dans son livre VI « Embellissement » au chapitre 2, il distingue l'ornement de la beauté à partir de l'antinomie suivante : la beauté est une harmonie intrinsèque du monument, « innée au beau corps qu'elle habite tout entier », tandis que l'ornement y représente « un caractère feint et ajouté »¹³. Pourtant, comme le précise Françoise Choay dans son chapitre « L'architecture du *De re aedificatoria* » (dans *La règle et le modèle*, Seuil, 1980), les propos de cette dichotomie sont nuancés par l'auteur lui-même puisqu'il les remet sur le même plan à la fin de la troisième partie, et ce, jusqu'à ne plus les distinguer¹⁴. La colonne étant alors devenue essentielle à la beauté ou l'ornement le plus important. Ainsi, la colonne, comme ornement principal de l'architecture, devient l'élément qui mérite le plus de soin et de dépense dans l'art de la construction – de par son caractère naturel de fabrication artisanale (Livre III, Chapitre 4). De cette façon, les principes d'ornementation et de construction s'enchevêtrent jusqu'au point où la colonne est définie comme étant « la plus noble partie du mur » tant qu'elle en est son organe porteur.

Opposée au système antique gréco-romain¹⁵, au sein duquel la colonne était considérée comme une unité formelle indépendante et catégorisée en plusieurs ordres architecturaux, elle devient – selon la logique albertienne – directement assujettie au principe même de la structure architecturale : le mur. De fait, cette association rend la colonne difficilement détachable d'un seul lieu d'inscription. Intermédiaire, elle est à la fois désignée comme étant une structure faisant partie du mur, « solide et ininterrompue, élevée depuis le sol pour soutenir le toit », en même temps qu'une rangée de colonne est définie comme « un mur percé et ouvert par endroits » (ce qui revient à dire que le mur est un ensemble de colonnes). Dans un tel système, la colonne apparaît alors comme la partie renforcée de la paroi étant

¹¹ *Ibid.*, p. 69.

¹² L'organisation du traité d'Alberti suit l'énoncé suivant « *necessitas, commoditas, voluptas* ». La troisième partie « *voluptas* » est dédiée au plaisir qu'engendre la beauté, et complète les parties précédentes sur la nécessité et la commodité (conditions nécessaires mais pas suffisantes).

¹³ Leon Battista Alberti, in *L'art d'édifier*, Paris, Seuil, 2004, p. 279.

¹⁴ Françoise Choay, « L'architecture du *De re aedificatoria* », *La règle et le modèle*, Paris, Seuil, 1980, p. 117.

¹⁵ Je fais ici référence aux principes architecturaux d'*ornamentum* établis par Vitruve d'après les traditions hellénistes, et sur lesquels se basait Alberti pour établir sa propre sémantique ornementale. Le traitement des ordres vitruviens (ioniques, doriques, corinthiens), dérivés de l'étymologie *ornare* pour le mot *ordinare* (rangé par ordre), légitimaient la nécessité fonctionnelle, formelle et structurelle de ses composants par une superposition hiérarchique.

donné que même la disposition linéaire des colonnes et leur espacement sont liées à la charge porteuse du mur¹⁶. L'ambiguïté de leur nature les rendent ainsi nécessaires à l'œuvre puisque, sujettes au mur, elle participent à la stabilité structurelle de l'édifice dans son ensemble. Mais l'assujettissement réciproque de la colonne et du mur rend simultanément l'identification de leurs limites plus floues. En effet, si le mur paraissait être un élément immuable qui permettait à lui seul de définir la délimitation de l'édifice, dès lors qu'il est défini comme un ensemble de colonnes, la distinction du dedans et du dehors, de la clôture et de l'ouverture est ambivalente.

Ainsi, de la beauté à l'enjolivement et de l'accessoire à la stabilité, les termes fusionnent au travers de ce *parergon*, et ne sont d'ailleurs reconnus qu'à partir de l'existence de chacun. Cette ambiguïté substantielle, à savoir distinguer le mur de la colonne chez Alberti, rejoint la problématique du « découpage » telle qu'énoncée par Derrida dans la mesure où ces *parerga*, colonne, péristyle, colonnade, « se détachent plus difficilement et surtout parce que sans eux, sans leur quasi-détachement, le manque au-dedans de l'œuvre apparaîtrait ; ou ce qui revient au même pour un manque, n'apparaîtrait pas. Ce qui les constitue en *parerga*, ce n'est pas simplement leur extériorité de surplus, c'est le lien structurel qui les rive au manque à l'intérieur de l'*ergon*. »¹⁷. De façon littérale, il semble assez clair que sans ces éléments architecturaux, c'est-à-dire sans leur apport ou lien structurel, l'édifice manquerait de stabilité. Mais dans un système théorique, c'est l'instabilité de leur limite qu'il s'agit d'interroger, puisqu'intermédiaire, elle joue, jouxte, frôle, frotte et presse la limite même de l'œuvre pour dévoiler ce qui manque à l'*ergon*.

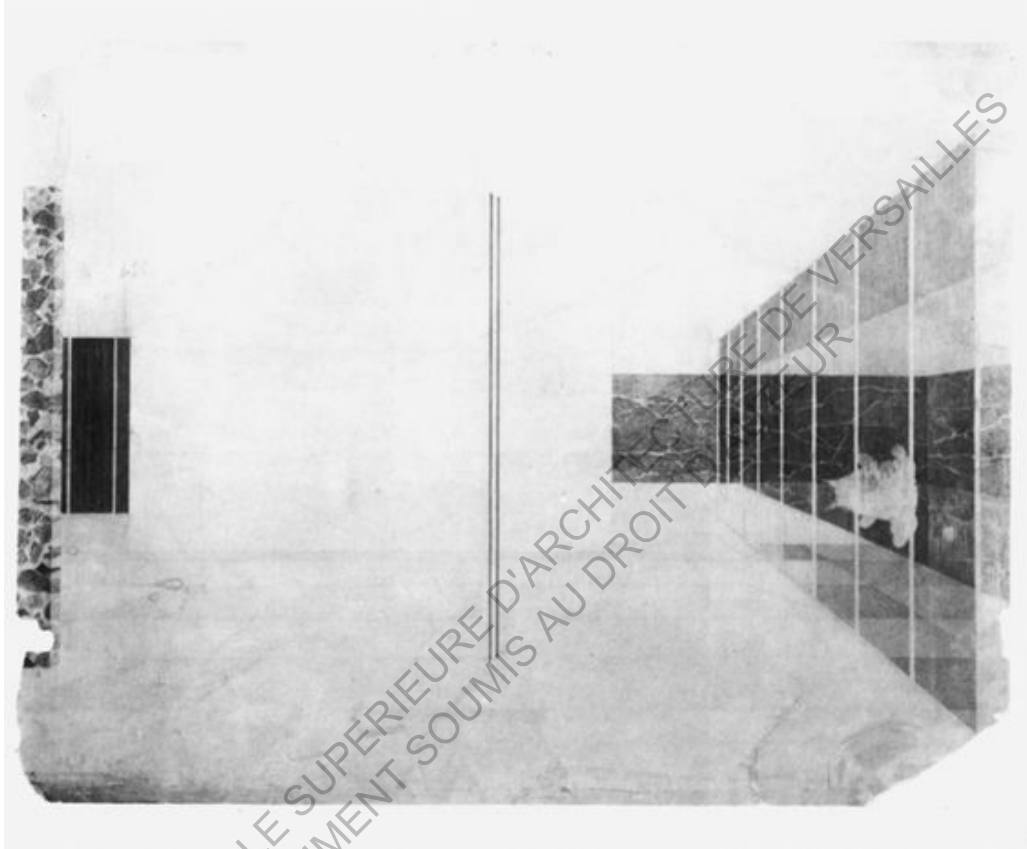
*

Si la colonne ne fait pas originellement partie de l'œuvre, tel un ajout externe à l'ouvrage, elle ne lui est pas non plus complètement extérieure : c'est un entre-deux qui se détache des deux mondes.

¹⁶ Hubert Damisch, « The column, the wall », in *Noah's Ark : Essays on architecture*, trad. Julie Rose, MIT Press, 2016, p. 57.

¹⁷ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 69.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



Mies van der Rohe, Perspective intérieure, Pavillon de Barcelone, 1928-29

Bibliographie

Ouvrage

- Leon Battista Alberti, *De pictura*, Paris, Allia, 2014
- Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, Paris, Seuil, 2004
- Françoise Choay, *La règle et le modèle*, Paris, Seuil, 1980
- Hubert Damisch, *Noah's Ark : Essays on architecture*, trad. Julie Rose, MIT Press, 2016
- Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978
- Roberto Gargiani in *La colonne : nouvelle histoire de la construction*, PPUR, 2008
- Emmanuel Kant, *Critique du jugement, suivie des observations sur le sentiment du beau et du sublime*, trad. de l'allemand par J. Barni, Paris, Librairie philosophique du Ladrangé, 1846

Article en ligne

- Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures » [en ligne], in *Cahiers du musée national d'art moderne*, 1988, n°24, [consulté le 21 décembre 2016]
URL : http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Cahiers-MNAM88.pdf
- Louis Marin, « Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture », [en ligne], in *Revisita di Estetica*, 1982, vol.22, n°12 : *Ornamento*, [Consulté le 30 novembre 2016]
URL : http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Hors-cadre.pdf

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

**O
B
J
E
T**

« Qu'est-ce qui fait histoire dans un objet,
ou comment fait-il histoire et dans quelles limites ? »¹



Le Corrège, Ascension de la vierge, 1524-1530

¹ Hubert Damisch, « Hors cadre : entretien avec Hubert Damisch » [en ligne], in *Perspective*, 2013, n°1, pp. 11-23.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



Bibliographie

Ouvrage

- Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, Paris, Editions du Seuil, 1972

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ANNEXE 1. PROSCENIUM



Fig. 1 et 2 - Bernardino Pinturicchio, *Adoration de Jésus* et *Jésus devant les docteurs de la Loi*,
église S.Maria Maggiore Spello, 1500-1501

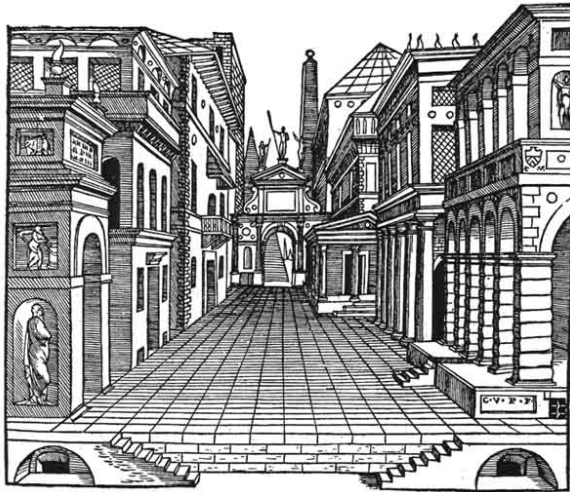


Fig.3 - Sebastiano Serlio, Scène tragique, 1545

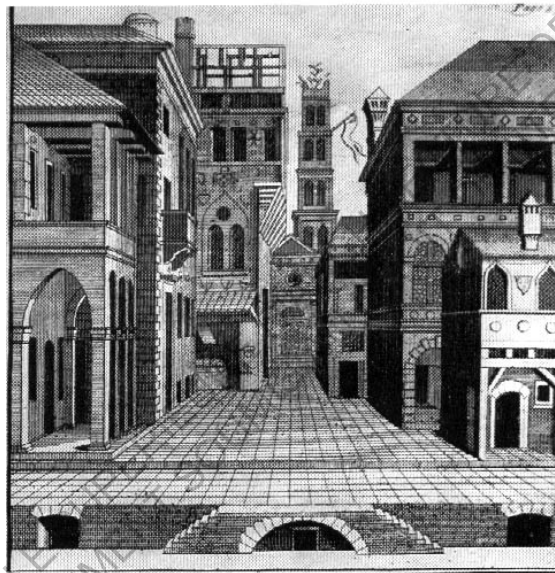


Fig. 4 - Sebastiano Serlio, Scène comique, 1545



Fig. 5 - Sebastiano Serlio, Scène satyrique, 1545



Fig. 6 - Andrea Palladio, *Le théâtre Olympique*, Vicence, 1580-1585



Fig. 7 - Andrea Palladio, *Le théâtre Olympique*, Vicence, 1580-1585

ANNEXE 2. MONTAGE



Ludovica Albertoni, Le Bernin, 1674

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE PROPRIETE DE VERSAILLES

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ANNEXE 3. VEDUTA

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ANNEXE 4. PARERGON

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ANNEXE 5. OBJET

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Bibliographie

Ouvrage

- Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (2007), trad. Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2014
- Leon Battista Alberti, *De pictura* (1540), trad. Danielle Sonnier, Paris, Allia, 2014
- Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, Paris, Seuil, 2004
- Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Folio Essais, 2004
- Charles Baudelaire, *Œuvres complètes. II*, Paris, Gallimard, 1976
- Walter Benjamin, *Paris Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1993
- Giovanni Careri, *Envols d'amour. Le Bernin montage des arts et dévotion baroque*, Paris, Usher, 1990
- Françoise Choay, *La règle et le modèle*, Paris, Seuil, 1980
- Beatriz Colomina, *La publicité du privé : de Loos à Le Corbusier*, trad. Marie-Ange Brayer, Hyx Eds, 1998
- Le Corbusier, *Urbanisme*, (1925), Paris, Flammarion, 2011
- Le Corbusier, *Une petite maison*, (1923), Zurich, Zurich : Verlag für Architektur Artemis, 1981
- Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, Paris, Editions du Seuil, 1972
- Hubert Damisch, *Noah's Ark : Essays on architecture*, trad. Julie Rose, MIT Press, 2016
- Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978
- Michel Foucault, *Les mots et les choses* (1966), Domont, Gallimard, 2015
- Marcel Freydefont, *Petit traité de la scénographie*, Nantes, Joca Seria-Grand T, 2007
- Roberto Gargiani, *La colonne : nouvelle histoire de la construction*, PPUR, 2008
- Martin Heidegger, *Remarques sur art-sculpture-espace* (1964), trad. Didier Franck, Paris, Rivages Collection, 2015
- Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003

- Emmanuel Kant, *Critique du jugement, suivie des observations sur le sentiment du beau et du sublime*, trad. de l'allemand par J. Barni, Paris, Librairie philosophique du Ladrage, 1846
- Irving Lavin, *Bernini and the Unity of Visual Arts*, London, Oxford University Press, 1980
- Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Le Seuil, 1993
- François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000
- Andrea Palladio, *Les quatre livres de l'architecture*, trad. R.L. De Chambray, Paris, Flammarion, 1997
- Alina Payne, *L'architecture parmi les arts*, Paris, Hazan, 2016
- Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique*, trad. Catherine Peyre, Marseille, Parenthèses, 2010
- Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1990
- Victor Stoichita, *L'instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999
- Gérard Wajcman, *Fenêtre : Chroniques d'un regard et de l'intime*, Verdier, 2004
- Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, Paris, G. Monfort, 1997

Article en ligne

- Sandrine Amy, « Les nouvelles façades de l'architecture » [en ligne], *Appareil*, Numéro spécial, 2008 [Consulté le 3 janvier 2017]. URL : <https://appareil.revues.org/287>
- Vera Beyer, « Le cadre doré : relique d'une incorporation ? », [en ligne], *Images Re-vues*, 2006, [consulté le 30 décembre 2016]. URL : <http://imagesrevues.revues.org/180>
- Hubert Damisch, Giovanni Careri et Bernard Vouilloux, « Hors cadre : entretien avec Hubert Damisch » [en ligne], in *Perspective*, 2013, n°1, pp. 11-23.
URL : <http://perspective.revues.org/1670>
- Louis Marin, « La figure de l'architecture dans l'architecture de la représentation », in *Art Press*, 1983, n°2, pp. 62-65.
URL : http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/ArtPress83.pdf
- Louis Marin, « Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture » [en ligne], in *Revisita di Estetica*, 1982, vol.22, n°12 : *Ornamento*, pp. 177-200.
URL : http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Hors-cadre.pdf

- Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures » [en ligne], in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1988, n°24, pp. 62-81.

URL : http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Cahiers-MNAM88.pdf

- Patrick Peccatte, « Une brève lecture topologique de la fenêtre d'Alberti et du cadre de Derrida », [en ligne], *Hypothèses*, 19 avril 2011, [consulté le 30 décembre 2016].

URL : <http://dejavu.hypotheses.org/598>

- Paul Ricoeur, « Narrativité et architecture » [en ligne], in *Urbanisme*, 1998, n°303, pp. 44-51.

URL : http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles_pr/architectureetnarrativite2.PDF

- Pietro Roccaseca, sur Sebastiano Serlio, [en ligne], in *Les livres d'architecture*, 2005.

URL : http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA_LES1736.asp?param=en

Article de revue

- Anne Frémy, « L'image édifiante. Le statut de l'iconographie en architecture. », in revue *fabricA*, ENSA-V / LéaV, 2011, n°5, p. 14.

Document audio-visuel

- Jacques Aumont, « Le montage d'attractions », conférence donnée au *Forum des Images*, Paris, 23 octobre 2009

Site web

- Vitruve, « De la forme à donner aux théâtres » [en ligne], *De architectura*, chapitre 6 du livre V, [consulté le 12 janvier 2017].

URL : <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/Vitruve/livre5.htm#VI>

- Entretien de Bernard Tschumi avec l'architecte et artiste Jean-Philippe Peynot [en ligne], 3 novembre 2014, [Consulté le 28 décembre 2016], Disponible sur : <http://www.urbain-trop-urbain.fr/le-concept-d-architecture-n-aboie-pas-entretien-avec-bernard-tschumi/>