Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

3 | 2006

Hommage à Daniel Arasse

Le cadre doré : relique d'une incorporation ?

Vera Beyer

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/180>

DOI : 10.4000/imagesrevues.180

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Vera Beyer, « Le cadre doré : relique d'une incorporation ? », *Images Re-vues* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/180> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.180>

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Le cadre doré : relique d'une incorporation ?

Vera Beyer

« Tout se passe comme si le fond or de jadis
s'était rétracté sur le cadre ; comme si la
représentation l'avait refoulé à son bord. [...]
D'une fonction épiphanique du sacré à effet
signifiant interne à l'œuvre peinte, effet posant la
signification transcendante des saintes figures
représentées, l'or passe à une fonction indicielle
de la beauté propre de l'œuvre en tant qu'œuvre
d'art dont l'effet signifiant ne porte plus sur *ce*
que l'œuvre révèle, mais sur la représentation
même qui la constitue en tant que telle. »¹

- 1 Louis Marin décrit ici une substitution, qui fait passer du fond doré, sur lequel se découpe la figure humaine, au cadre doré du tableau tout entier. On peut se demander si cette transition est liée à la conception du tableau que Daniel Arasse a mise en évidence en tant qu'achèvement de la Renaissance, c'est-à-dire la conception du tableau en tant que corps organique². Selon Arasse, dans la logique d'un corps « organiquement articulé en ses parties »³, le corps n'est pas seulement partie de l'image, il n'y a pas seulement un corps dans l'image : c'est toute l'image qui se comprend comme organisme. Si l'or n'entoure plus la figure peinte mais le tableau, la raison pourrait en être alors que le tableau se comprend lui-même comme corps organique.

Fig. 1

Portrait de Louis II d'Anjou, 1456-1465, encre et couleur à l'eau sur papier, 22 x 17 cm, Paris, Bibliothèque Nationale.

<http://www.bnf.fr>

Fig. 2

Jan van Eyck, *Homme au turban rouge*, 1433, huile sur bois, 25,7 x 19 cm, Londres, National Gallery.
<http://www.nationalgallery.org.uk>

- 2 Je voudrais analyser ici cette transformation, en m'appuyant sur une mise en regard du portrait de Louis II d'Anjou (fig. 1), qui est conservé à la Bibliothèque Nationale à Paris, et de l'homme au turban rouge de Jan van Eyck (fig. 2), aujourd'hui à la National Gallery à Londres⁴. Cette comparaison me semble pertinente, car les deux images présentent d'évidentes similitudes – tout en se distinguant par le fait que l'une semble avoir un fond d'or et l'autre un cadre doré.
- 3 Si un tableau veut se présenter comme corps, une possibilité – peut être la plus évidente – est de se mettre en rapport et de se présenter comme comparable au corps représenté. Pour valider l'hypothèse que l'or n'entoure plus le corps peint mais le tableau (parce que ce dernier se comprend lui-même comme corps) il faut démontrer que le tableau de van Eyck établit un rapport entre tableau et corps qui se distingue de celui du portrait de Louis II. Après ceci, je voudrais approfondir mon hypothèse en la faisant jouer sur le « Portrait des époux Arnolfini ». On trouve en effet dans ce tableau, me semble-t-il, une formulation explicite de la « comparabilité » entre image et corps. Je voudrais donc essayer de développer l'hypothèse « d'une représentation conçue comme un corps », que Daniel Arasse a formulée à partir des écrits théoriques de l'art italien – en partant, pour ma part, de la « théorie de l'art peint » des Néerlandais.
- 4 Posons tout d'abord un regard comparatif sur les deux portraits⁵. Leur ressemblance est frappante : le turban rouge, le col en fourrure et une physionomie similaire à s'y méprendre. Mais ils se présentent d'une manière différente : le profil de Louis d'Anjou se détache nettement sur le fond d'or, tandis que l'homme au turban regarde le spectateur depuis un fond sombre. Ce qui revient à dire que l'objet de la représentation

semble rester identique, mais que la représentation change fondamentalement d'apparence.

- 5 Dans cette ressemblance du "représenté", il y a pourtant une exception : le manteau. Dans le premier cas, le manteau, dans les tons rouges, noirs et gris de son ornement, semble tissé dans l'or du fond. L'ornement du manteau lie donc les couleurs des textiles attachés au corps de la figure humaine au fond d'or, qui représente dans la tradition du Moyen Âge la lumière divine⁶. Dans cette position cet ornement travaille à la fois le lien entre les indications spatiales et la planéité de la surface : alors que les contours du manteau indiquent l'extension spatiale de l'épaule, l'ornement la ramène à la surface plate. Dans cette tension entre l'élément le plus volumineux et l'ornementation d'une surface plate, le manteau comprend la marge dans laquelle jouent les différents éléments de cette image : le visage, le turban et le col en fourrure.
- 6 Chez van Eyck, le manteau s'est débarrassé de cet ornement. Il reste noir. Mais bien que la connexion ornementale entre figure et fond ait disparu, le manteau noir intègre toutefois la figure dans le fond⁷. En effet, ce fond est lui aussi noir, quoique d'une tonalité légèrement différente. On pourrait assumer/proposer, étant donné que les deux surfaces, de figure et fond, ont presque la même couleur, que leur liaison est basée sur une proximité des couleurs des matériaux représentés. Cependant l'impression que nous donne cette image est autre : plutôt que d'attribuer la légère variation entre les deux tons de noir à une matière différente en arrière-plan, leur apparence sombre cohérente semble plutôt due à un manque de lumière réfléchi sur eux. La raison peut alors être soit la couleur noire de l'objet en arrière plan, soit tout simplement une absence totale d'objet qui puisse réfléchir la lumière. Il semble donc que c'est par rapport à la lumière qu'une continuité s'établit dans ce tableau. En cherchant à comprendre ce qui donne cette impression, regardons les parties où la lumière est indiquée non seulement par sa sombre absence mais aussi par ses reflets sur le visage et le turban. Ici la distribution de la lumière et des zones d'ombre indiquent la présence d'une source de lumière qui a de l'"influence" sur le tableau. L'image construit une source de lumière "virtuelle", qu'on imagine devant le tableau et qui nous donne l'impression qu'elle rend tout ce qu'on voit ici visible. Le fait que tous les éléments visibles dans ce tableau indiquent cette même source visuelle crée une continuité entre eux.
- 7 C'est donc cette lumière qui a adopté le rôle que jouait l'ornement dans le portrait de Louis II. Pour mieux comprendre la fonction de cette lumière, comparons la au fond d'or, qui lui aussi peut être regardé comme une lumière : dans le fond d'or, celle-ci est une propriété de la surface du tableau⁸, tandis que chez van Eyck, on devine une lumière qui ne se montre que dans les reflets et qui est extérieure au tableau. Cette lumière est alors présentée en tant qu'indépendante des choses représentées. Cela implique que, dans le fond d'or, surface et lumière sont identiques – la surface semble lumineuse –, tandis que dans le tableau à l'huile⁹, il semble que la lumière et la surface qui la réfléchit sont indépendantes l'une de l'autre, que l'une « tombe » sur l'autre – même si, évidemment, elles apparaissent encore ensemble dans l'image.
- 8 Je dois admettre que j'ai omis de dire une chose jusque-là : le fond de l'image de Louis II n'est pas vraiment d'or, mais jaune. Il s'agit donc déjà d'une représentation de l'or au lieu du vrai matériau. On pourrait penser qu'ici on a fait un pas vers la dissolution du lien réciproque de la couleur et du matériau, ce qui correspondrait à la demande d'Alberti :

- 9 « c'est avec des couleurs plutôt qu'avec de l'or que je voudrais imiter ces rayons d'or, car c'est en cela que l'artiste est admirable et louable¹⁰ »
- 10 Il faut toutefois constater que c'est uniquement dans le fond que la couleur jaune remplace l'or, puisque que le manteau est peint avec des pigments d'or. C'est par ce choix que l'on peut distinguer dans ce tableau la représentation de la lumière et celle du matériau doré, (qui peut être compris en tant qu'appropriation humaine de l'aura divine¹¹). Cela veut dire que, par opposition à l'or en tant que matériel réel du manteau, ce fond jaune ne présente qu'une représentation de l'ancienne unité de la lumière et du matériel. Cette représentation de l'unité de la lumière et du matériau invite à souligner que, si le tableau à l'huile peut bien suggérer une indépendance entre lumière et matériau illuminé, cela reste évidemment une illusion : la lumière qui semble tomber de l'avant sur le visage est peinte au même titre que la figure représentée – il s'agit de la même tache de couleur. Il n'y a donc pas chez van Eyck de séparation effective du matériau et de la lumière, mais une représentation de cette séparation – de même que dans le portrait de Louis II, il s'agit d'une représentation de l'unité de ces deux dans le fond d'or.
- 11 Non seulement la lumière et la surface, mais aussi la surface représentée et la surface de l'image sont indistinctes que cela soit dans un fond d'or ou dans le fond jaune du portrait de Louis II. Dans la surface dorée, la surface du tableau et la surface représentée coïncident. En unissant ces deux niveaux, le fond d'or a une fonction comparable à celle de l'ornement dans cette image, qui intègre des indications de modélisation spatiale dans une superficialité plane. Cette position indistinguable a fait que les chercheurs ont longuement débattu pour savoir si le fond d'or est localisé dans l'espace ou bien sur la surface du tableau¹². Josef Bodonyi a fini par se demander si cela doit et peut être décidé. Selon lui, on peut dire que la surface du tableau et la surface représentée sont identiques. Ainsi, « l'or [...] apparaît bien alors comme la “sur-couleur”, à la fois abstraite puisqu'elle n'est celle d'aucune chose réelle, et concrète puisqu'elle est celle de la lumière même. »¹³ Par conséquent, la lumière aussi, qui semble réfléchi par les objets représentés, ne se distingue pas de la lumière qui est reflétée par la surface du tableau¹⁴. Autrement dit, alors que le tableau de Van Eyck construit une lumière qu'on imagine venir de l'extérieur, l'or réfléchit la lumière qui vient actuellement de l'espace devant le tableau.
- 12 Chez van Eyck, la surface du tableau se distingue de la surface représentée et par conséquent, la lumière qui éclaire les surfaces représentées se distingue de celle qui tombe sur la surface du tableau. On peut alors distinguer trois luminosités : la luminosité locale de la couleur des objets représentés (qu'on pourrait aussi décrire en tant que capacité de réfléchir la lumière), la lumière représentée et la lumière réelle devant l'image. Cela conduit-il nécessairement à la perte de l'unité qui était visible dans le fond d'or et dans l'ornement ?
- 13 Mon hypothèse est que l'on peut voir dans le cadre le “réservoir” de cette unité. Dans le cadre, il n'y a plus de différence entre l'or, la lumière qu'il représente et la lumière réelle que réfléchit sa surface. Dans cette forme, le cadre est non seulement, comme l'écrit Marin, « signe opératoire fonctionnel de distinction de la lumière de la nature et de la lumière de l'art », mais aussi incorporation de la liaison¹⁵. Mais cette unité est-elle seulement marginale ou le cadre arrive-t-il à lier les trois niveaux dans le tableau également ? Pour répondre à cette question, je vais analyser les relations que la figure représentée, la lumière représentée et la lumière réelle entretiennent avec le cadre.

Autrement dit : puisque chez van Eyck la figure n'est pas intégrée dans un fond d'or qui unit la surface du tableau et la surface représentée, on doit se poser la question s'il y a une relation entre la figure et l'or, qui pourrait compenser cela.

- 14 Premièrement, on peut constater que la teinte du visage et du cadre se ressemblent – bien qu'il s'agisse, avec un métal précieux et la peau, de deux matérialités bien différentes. D'ailleurs, l'image ne nous fera pas croire que le visage est en fait doré ; on attribue l'apparence dorée du visage à la lumière qui tombe sur lui. Néanmoins l'image montre bien que l'on doit supposer une certaine base matérielle pour que la lumière soit réfléchi dans cette couleur, car le turban apparaît rouge et le manteau est presque invisible à cause de son étoffe noire. Le fondement de l'apparence "dorée" du visage semble donc être une rencontre spécifique entre une couleur locale de la chair et le ton de la lumière représentée. Deux facteurs se superposent pour qu'il y ait une correspondance entre la surface du corps et le cadre du tableau. La superposition spécifique entre la couleur du matériau représenté et la lumière représentée crée alors une ressemblance avec la teinte du cadre. C'est ce qui indique une liaison.
- 15 Cette liaison n'est toutefois pas directe : entre le visage et le cadre se trouve un champ sombre¹⁶. La lumière peut-elle établir un lien même à travers un espace où on ne la voit pas ? On peut souvent reconstruire la direction d'où provient la lumière à partir de ses réflexions. Ainsi, reconstruisant que la lumière dans le portrait de van Eyck vient de la gauche en avant, on imagine que la source de lumière se trouve dans un espace que l'image projette devant sa surface. Cela veut dire que cette lumière semble venir de la même direction que la lumière réelle, d'un espace devant la surface de l'image. Il est donc possible que la lumière virtuelle construite par le tableau et la lumière qui l'éclaire de l'extérieur correspondent, mais si les deux sont indépendantes l'une de l'autre cela n'est pas nécessaire. Une source de lumière commune qui pourrait lier figure et cadre n'est donc pas forcément donnée.

Fig. 3

Esquisse sur Van Eyck, *Homme au turban rouge*

- 16 En comparaison, la relation entre la figure et les limites du portrait de Louis II est manifeste : les vêtements, le turban et le manteau rencontrent la limite de l'image. Et le visage est inscrit dans un triangle par les bords du turban et du manteau et la limite droite de l'image. De cette façon le visage est intégré dans les extensions de la surface de l'image. Cependant, on retrouve justement chez van Eyck un tel triangle, qui met le visage en relation avec le carré de l'image (fig. 3). Toutefois ce dernier n'est plus "étalé" par des textiles, mais doit être reconstruit à partir de la figure illuminée et des limites de cet éclairage des lignes invisibles : si on prolonge le sommet du petit triangle depuis le cou de la figure – d'ailleurs de nouveau le long d'un col en fourrure – vers le haut, on passe, d'abord, par les joues et le turban pour arriver enfin exactement dans les coins du tableau.
- 17 Je pourrais poursuivre l'indication des lignes invisibles dans cette image¹⁷, mais cet exemple devrait suffire à montrer qu'on peut reconstruire dans ce tableau à partir des reflets de la lumière, des lignes qui passent à travers les parties sombres pour réapparaître dès qu'elles croisent de nouveau un objet représenté. Ces lignes me semblent correspondre à des rayons de lumière qui sont visibles seulement quand ils croisent un objet, mais qu'on imagine aussi exister là où ils ne sont pas directement visibles. Ainsi la lumière – imaginable – croise le sombre, et crée ainsi une relation entre la figure représentée – illuminée – et le cadre doré. On pourrait comparer cette continuité entre figure et cadre à travers le sombre, à celle que créent les rayons de lumière entre la lumière réfléchie et sa source virtuelle. Dès lors, le cadre peut être regardé, selon un certain point de vue, en tant qu'équivalent de la source virtuelle de la lumière transposée dans la surface.

- 18 Je souhaiterais à présent insister sur deux points de connexion entre figure et cadre. Tout d'abord, la teinte de la peau et du cadre se ressemblent – une certaine superposition entre couleur locale et lumière sur la surface d'un corps correspond alors à la couleur du cadre¹⁸. Ensuite, la lumière, qui tombe sur le corps, indique non seulement – au niveau de l'espace – un possible rapport entre sa source virtuelle, qu'on reconstruit dans l'espace devant le tableau, et la lumière qui l'éclaire de l'extérieure. Mais on peut aussi reconstruire à partir de ses reflets – au niveau de la surface – un rapport avec le bord de l'image. Ceci qui veut dire qu'il y a une correspondance entre les limites du tableau et les contraintes du corps représenté – ou bien que le corps s'accorde avec les contraintes des limitations de la surface de l'image. Dans cette adaptation réciproque, figurée par la lumière, il y a donc non seulement un rapport entre des surfaces sur lesquelles tombe de la lumière (de l'avant), mais aussi entre les limites des surfaces, qui sont illuminées : du corps et du tableau¹⁹. Ainsi le cadre doré présente-t-il une sorte de réservoir d'unité entre la surface dorée, la lumière représentée et la lumière réelle dans les marges du tableau. Toutefois ce cadre est fondamental pour que l'unité, entre la surface représentée et la surface du tableau et plus généralement entre ce qui est représenté et la représentation même, garde le tableau entier – par l'intermédiaire de la lumière qu'il rend visible par sa couleur dorée.
- 19 Cependant la distance entre les surfaces illuminées et la source imaginée de cette lumière ouvre un espace dans lequel peuvent prendre place d'autres objets, qui dans ce cas réfléchiraient la lumière ; potentiellement, toute image – et tout le monde – peuvent être compris dans cette lumière. On le verra dans le « Portrait des époux Arnolfini ». En correspondance avec cette possibilité, ce n'est plus seulement la figure isolée mais le monde tout entier dans l'ensemble de l'image qui est encadré en or. Ainsi la figure qui est présentée dans cette lumière n'est-elle plus nécessairement comme le roi une figure « céleste » – c'est-à-dire entretenant un rapport spécifique et direct avec le ciel doré – mais potentiellement aussi une figure terrestre, comme chez van Eyck. Car, au lieu de l'ornement, c'est maintenant la lumière qui lie la figure et l'or – à travers aussi une certaine distance spatiale.
- 20 On pourrait dire, en schématisant, que dans le tableau de van Eyck la lumière a quitté le ciel – où elle se trouvait encore dans le portrait de Louis II – pour descendre sur terre. L'idée que la lumière qui tombe par terre rend le monde plus proche du ciel doré – ou autrement dit, que le ciel est venu au monde par la lumière – est une idée, dans le contexte chrétien, fortement liée à la figure du Christ. La « Madone dans l'église » de van Eyck était déjà interprétée par Panofsky comme une représentation de la venue au monde de la lumière²⁰. La figure de Jésus se trouve exactement sur la diagonale de la lumière entre la fenêtre ouverte sur le ciel et le sol. Dans une telle perspective, il est remarquable que dans cette image – et je me réfère à Panofsky –, non seulement la Madone soit représentée dans une église, mais qu'elle représente l'église – elle correspond ainsi à tout l'espace du tableau. À partir du moment où la lumière vient au monde, le corps représenté correspond au corps du tableau (je vais y revenir).
- 21 Tout d'abord, un bref résumé des observations relatives au portrait de van Eyck : là où il n'y a plus de fond d'or, les plans de la figure représentée et de la représentation se dissocient. En même temps, la lumière devient indépendante du matériau représenté. L'unité du matériau et de la lumière ne perdure que dans le cadre doré. Cependant, la lumière garde sa fonction de lien entre les deux plans de la figure représentée et de la

surface de la représentation en se rapportant au cadre de l'image dans sa teinte et dans la structure qu'elle indique. Le rapport au bord de l'image est donc constitutif de la correspondance entre la figure représentée et la surface de l'image, entre "représenté" et représentation.

- 22 Cette concordance est le fondement qui permet de parler d'une « image-corps ». Elle correspond justement à ce que Daniel Arasse a constaté à propos d'Alberti :

Chez lui, le cadre (ou bord) de la « fenêtre » délimite le lieu de la représentation de peinture en tant que lieu unifié d'une *istoria* elle-même unifiée. Autrement dit – c'est-à-dire dans les termes de la conception aristotélicienne de l'espace qui est celle d'Alberti –, le lieu de la représentation est conçu comme le *contenant* de l'*istoria*, elle-même conçue comme un corps, unifié et organiquement articulé en ses parties²¹.

- 23 On peut dire, pour résumer, que la position du cadre est décisive pour la conception du tableau comme corps. En réservant l'or au cadre, on l'attribue alors à la condition *sine qua non* de cette nouvelle conception de l'image. Même Alberti ne trouve rien à redire contre l'or à cet endroit. Immédiatement après avoir demandé d'imiter les matériaux dans le tableau avec des couleurs, il écrit : « Quant aux autres ornements artisanaux que l'on ajoute à la peinture [...] je ne les désapprouverai nullement, pourvu qu'ils soient d'argent et d'or pur et massif. Je dirais même que plus l'histoire est parfaite, plus l'histoire en peinture mérite d'être ornée de pierres précieuses²². »

- 24 Cette reconnaissance de la position du cadre comme présupposé d'une compréhension de l'image comme corps organique distingue l'approche de Daniel Arasse de celle de Theodor Hetzer. Hetzer lui aussi parle d'une « image-corps », d'un « Bildleib », mais il oppose explicitement cette conception à la perspective du XVe siècle, parce qu'à son avis le XVe siècle ne regarde que le corps dans un sens physique et pas encore un « Leib », qui en allemand désigne un corps dans le sens chrétien qui s'étend au-delà du matériel²³. En exposant le rapport des figures au cadre d'or²⁴, Daniel Arasse (et mon analyse, qui suit ses traces) montre une dimension des tableaux du XVe siècle qui va au delà de la figure en se rapportant à une instance où reste la transcendance médiévale. Grâce à cette conception du cadre, on trouve dès cette époque des images qui correspondent à la description hetzerienne d'une « image-corps » : « Comme chaque figure, la surface même est aussi structurée selon le paramètre de la ressemblance, du parallélisme ; le plus petit champ ressemble au plus grand, à la surface de l'image même »²⁵.

- 25 Dans le « Portrait des époux Arnolfini » (fig. 4), il me semble que cette nouvelle conception d'une image en tant qu'« image-corps », dans laquelle la partie ressemble au tout, est formulée plus explicitement. D'abord l'équivalence entre ce qui est représenté et le tableau entier se trouve figurée dans l'instance du miroir, qui double l'espace qu'on voit dans le tableau. Le miroir rend évidente la correspondance entre le tableau et l'image représentée. Néanmoins la conclusion reste tautologique : l'image correspond à une image. La correspondance avec un corps est laissée de côté. Littéralement « de côté », parce que dans le cadre du miroir on voit un cercle d'images supplémentaires, qui représentent la passion de Christ (fig. 5). On y trouve alors le prototype du corps dans le sens chrétien : le corps du Christ²⁶. On voit dans le miroir que l'image représentée correspond au tableau même, et dans son cadre, les images d'un corps²⁷. Une image qui correspond au tableau entier est alors présente dans un cadre qui implique une corporalité divine.

Fig. 4

Jan van Eyck, *Portrait des époux Arnolfini*, 1434, huile sur bois, 82 x 59,5 cm, Londres, National Gallery.
<http://www.nationalgallery.org.uk>

Fig. 5

Van Eyck, Portrait des époux Arnolfini , détail.

<http://www.nationalgallery.org.uk>

- 26 Les reflets de lumière qui établissaient le lien entre la figure de l'homme au turban rouge et la surface du tableau prennent, dans le « Portrait des époux Arnolfini », la forme de la surface réfléchissante d'un miroir. Et c'est maintenant aussi ce miroir, qui démontre la capacité de lier ce qui réfléchit la lumière avec le tableau entier. Or ce miroir est, par sa forme ronde, mis en parallèle avec les images du Christ. De là, il n'y a qu'un pas vers une conception de la figure du Christ comme incorporation d'une lumière divine – réfléchie sur terre. On peut y voir alors une formulation explicite de l'hypothèse qui avait été avancée pour le portrait de l'homme au turban rouge : la nouvelle conception du tableau, dans laquelle on ne voit plus directement la lumière céleste, mais ses reflets dans le monde terrestre, renvoie au modèle du Christ venu du ciel dans le monde²⁸.
- 27 Cette interprétation se trouve confirmée par le fait que le miroir et les images se ressemblent en s'inscrivant justement dans la forme de ce qui nous reste du corps du Christ dans le monde : l'hostie²⁹. Toutefois cette forme est aussi celle qui rend le miroir capable de représenter l'espace tout entier du tableau : il s'agit d'un miroir convexe. La forme ronde a donc la force de comprendre tout l'espace du tableau et de mettre cette image englobante en rapport avec les petites images qui représentent la passion du Christ, rappelant dans la forme de l'hostie la venue du Christ au monde d'une manière figurative³⁰.
- 28 Et ces petites images de la passion du Christ portent justement un cadre doré. Plus précisément : il s'agit d'un cadré doré peint – ce qui a son importance, car dans ce cas, même l'or, comme déjà le corps de l'homme en turban, n'est visible que si la lumière s'y

réfléchie. Même le cadre doré ne s'identifie donc plus par de l'or matériel mais par la peinture d'un reflet. Il est devenu clair que même l'or n'est pas visible sans la lumière.

- 29 S'il y a une exception à cette règle dans ce tableau, ce sont les nimbes qui se trouvent dans ces minuscules images. Là, on trouve encore – représentée – l'identité ancienne du matériau et de la lumière. Si l'on cherche ce qui se trouve à leur place dans l'image du monde actuel dans le miroir, on trouve une lumière assez éclatante derrière le spectateur dans l'encadrement de la porte. Curieusement, cela donne l'impression qu'il s'agit d'un reflet de la lumière qui tombe dans l'image de l'espace devant le tableau. Au lieu du fond d'or, on trouve alors un miroir qui, comme l'or auparavant, semble réfléchir la lumière extérieure. Le miroir adopte donc la charge du fond d'or qui est non seulement de créer un lien entre ce qui est représenté et le tableau entier, mais aussi de réfléchir la lumière extérieure imaginée. Et cet emblème de la peinture nouvelle est mis en relation, précisément par son cadre, avec le corps chrétien – encadré d'or³¹.

NOTES

1. Louis Marin, « Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture », *Rivista di Estetica*, 12 (1992), p. 20. On trouverait des considérations similaires chez Wolfgang Braunfels (« Nimbus und Goldgrund », *Nimbus und Goldgrund – Wege zur Kunstgeschichte 1949-1975*, Mittelwald, Mäander, 1979 [1950], p. 20), chez Wolfgang Schöne (*Über das Licht in der Malerei*, Berlin, Gebrüder Mann, 1954, p. 96) et plus tard chez Albrecht Koschorke (*Die Geschichte des Horizonts*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1990, p. 54).
2. « La fonction de la “fenêtre” est ainsi de fixer le lieu de l'*istoria*, c'est-à-dire de délimiter le contenant d'une représentation elle-même conçue comme un corps dont les figures sont les membres » (Daniel Arasse, « Perspective régulière : rupture historique ? », *Ruptures. De la discontinuité dans la vie artistique*, éd. par Jean Galard, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts / Musée du Louvre, 2002, p. 65).
3. Daniel Arasse, « Fonctions et limites de l'iconographie. Sur le cadre et sa transgression », dans *Die Methodik der Bildinterpretation. Les méthodes de l'interprétation de l'image*, Deutsch-französische Kolloquien 1998-2000, vol. 2, éd. par Andrea von Hülsen-Esch et Jean-Claude Schmitt, Göttingen, Wallstein, 2002, p. 566-567.
4. La confrontation de ces deux images se trouve dans Christiane Kruse – Hans Belting, *Die Erfindung des Gemäldes : das erste Jahrhundert der niederländischen Kunst*, München, Hirmer, 1994.
5. Un commentaire s'impose d'emblée : le portrait de Louis II d'Anjou a probablement été réalisé plus tard que celui de l'homme au turban rouge, dont le cadre porte la date de 1433. D'après Avril et Adhémar, un filigrane indique que l'image de Louis II date de la période comprise entre 1446 et 1464 (François Avril – Nicole Reynaud (éd.), *Les manuscrits à peintures en France. 1440-1520*, Paris, Flammarion, 1993, p. 232 et J. Adhémar, « Encore le portrait de Louis II d'Anjou conservé au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale : 1400 ou 1460 ? », dans *Gazette des Beaux-Arts* II (1978), p. 66-68. Les deux spécialistes formulent toutefois l'hypothèse qu'il s'agit de la copie d'une image plus ancienne qui a été perdue. L'original pourrait avoir précédé le tableau de van Eyck. En tout cas, il existe une miniature – qu'Avril date autour de 1435 – qui représente une image très semblable au portrait conservé à la BNF. Mais mon propos n'est pas ici de chercher à

savoir si et comment van Eyck a transformé cet hypothétique “antécédent”, ni de déterminer comment les transformations de van Eyck pourraient avoir affecté la copie plus tardive. Je voudrais ici démontrer les différences entre les conceptions d'une image avec fond d'or et d'une image au cadre doré - qui devraient être ailleurs regardé dans leurs positions dans l'histoire de la peinture.

6. Cf. Josef Bodonyi, *Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition*, thèse, Wien, 1932 ; Braunfels, « Nimbus und Goldgrund » : « In Byzanz ist der Goldgrund einer kostbaren Fassung vergleichbar, von der der heilige Leib und das verehrte Antlitz umschlossen wird », p. 9, et plus loin : « Dort wo auch das [aufgrund der räumlichen Umgebung] unmöglich ist, gibt der Goldgrund einen Teil seiner Funktionen an den Bildrahmen selbst ab. Der Rahmen wird Fassung. » Braunfels, « Nimbus und Goldgrund », p. 20.

7. Le turban pourrait également être considéré dans cette fonction de lier la figure au fond, qui était exercé dans l'autre tableau par l'ornement. Ou bien plus, on pourrait se demander, si l'ornementalité du turban ne transforme ou ne performe pas la fonction liante de l'ornement.

8. Sur la qualité matérielle du fond d'or, cf. Ellen J. Beer, « Marginalien zum Thema Goldgrund », *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 3, 1983, p. 271-286.

9. Braunfels constate que cette dévalorisation de l'or est fortement liée au développement de la peinture à l'huile par van Eyck. Cf. Braunfels, « Nimbus und Goldgrund ».

10. Leon Battista Alberti, *Della pittura* [1435], Livre II, 49, traduit de l'italien par Katia Bienvenu ; « non però ivi vorrei, punto adoperassi oro però che nei colori imitando i razzi del oro, stà più admiratione et lode all'artefice ».

11. Je remercie Prof. Jean-Claude Bonne pour cette indication et pour sa relecture la plus attentive de ce texte.

12. Cf. Bodonyi, *Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes*. Selon lui, on peut esquisser les positions de la manière suivante : les représentants les plus connus de l'argumentation en faveur d'une compréhension spatiale du fond d'or sont Schmarsow (*Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*), Dvorak (*Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*), Frey (*Gotik und Renaissance*), ainsi que, de façon plus extensive, Riegl (*dans la Spätrömischen Kunstindustrie*) ; sur l'autre versant, qui considère le fond d'or comme surface, on trouve par exemple l'école de Strzygowskis, surtout Berstl (*Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei*).

13. Marin, « Du cadre au décor », p. 19.

14. Comme Arasse l'a souvent indiqué, aux XIV^e et XV^e siècles surtout, la peinture de fresques a souvent essayé de mettre en accord ces deux lumières en ajustant la lumière représentée au lieu de l'image – toutefois, un tableau a potentiellement toujours la force de briser cette unité en changeant le lieu. Cf. aussi Wolfgang Kemp, « Teleologie der Malerei. Selbstporträt und Zukunftsreflexion bei Poussin und Velásquez », dans : *Der Künstler über sich in seinem Werk*, ed. par Matthias Winner, Weinheim, VHS, Acta Humanoria, 1992, p. 416.

15. Louis Marin, « Figures de la réception dans la représentation moderne de peinture » [1986], in *De la représentation*, éd. par Daniel Arasse, Alain Cantillon et al., Paris, Gallimard, 1994, p. 317-318.

16. On peut proposer trois raisons à cela : un manque de lumière, l'absence d'objets qui la réfléchissent, une absorption de la lumière à cause de la couleur noire. Ici, il devient évident que, même si nous avons présenté matériau et lumière comme indépendants l'un de l'autre, ils ne sont néanmoins visibles que lorsqu'ils se rejoignent. Sinon on “voit noir”. Et ce noir se trouve entre la figure et le cadre.

17. Par exemple, les plis du turban semblent être arrangés de manière à ce qu'ils se prolongent encore et encore jusqu'à croiser le bord en des points signifiants, comme par exemple la moitié ou les trois-quarts de la hauteur.

18. Ce parallèle entre peau et cadre fait penser qu'on pourrait considérer le cadre comme peau du tableau.

19. Cela correspond à ce que Theodor Hetzer a décrit comme une nouvelle conception du tableau chez Giotto : « Die Tafel ist ein übergeordnetes Ganze [!], ist in höherem Sinne Gestalt, ihr Rahmen dem Kontur vergleichbar, der einen Menschen umreißt. » Theodor Hetzer, « Giotto und die Elemente der abendländischen Malerei. Betrachtungen zu Giottos Ognissantimadonna in Florenz » [1947], Schriften Theodor Hetzer. vol. 1 : Giotto – Grundlegungen der neuzeitlichen Kunst, éd. par Gertrude Berthold, Mittenwald/Stuttgart, Mäander / Urachhaus, 1981, p. 159.

20. Erwin Panofsky, *Die altniederländische Malerei : ihr Ursprung und Wesen*, éd. et traduit par Jochen Sander et Stephan Kemperdick, Köln, DuMont, 2001 [1933], p. 151.

21. Arasse, « Fonctions et limites de l'iconographie », p. 566-567.

22. Alberti, *Della pittura*, Livre II, 49, traduit de l'italien par Katia Bienvenu ; « dico bene che li altri fabrili ornamenti giunti alla pictura [...] non li biasimerò se ben fussero d'oro purissimo e massiccio. Anzi più una ben perfetta storia merita ornamenti di gemme preziosissime ».

Gerhard Wolf voit une relation entre la demande d'Alberti et les images de van Eyck : « Es sei noch ein Blick auf das Problem des Rahmens bei Alberti und van Eyck geworfen. Während ersterer in seiner Ablehnung der Materialästhetik den Glanz des Goldes im Inneren mit Pigmenten simuliert sehen möchte, erkennt er der historia schließlich einen architektonischen Rahmen all'antica zu, der aus echtem Gold sein soll und mit Edelsteinen geschmückt, gleichsam um ihr den Status einer Ikone, einer imago zu geben. Van Eyck "erfüllt" Albertis Gebot der Materialfiktion im Hinblick auf das Gold der Rüstungen im Bild. Oft bezieht er in seinen Steinimitationen die Rahmen in die Fiktion mit ein ; aber es ist vielleicht kein Zufall, daß gerade das Londoner Selbstbildnis einen echten vergoldeten Rahmen besitzt. » (Gerhard Wolf, « Jenseits des Flusses – Affinitäten und Differenzen in den Bildkonzepten Jan van Eycks und Leon Battista Albertis », *Porträt-Landschaft-Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, éd. par Christiane Kruse et Felix Thürlemann, Tübingen, Narr, 1999, p. 26).

23. Cf. Theodor Hetzer, « Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts » [1929], in Schriften Theodor Hetzers. vol. 3 : Das Ornamentale und die Gestalt, éd. par Gertrude Berthold, Mittenwald / Stuttgart, Mäander / Urachhaus, 1987, p. 17-286, cf. surtout le chapitre « Der Wandel in Italien um 1500 », p. 46-53. Hetzer voyait cependant une correspondance entre figure et tableau et comparait même le cadre au contour de la figure humaine quand il traitait de Giotto (cf. note 16).

24. Tandis que Hetzer ne voit dans le cadre qu'une limitation de l'espace, Arasse comprend précisément cette limitation comme la condition qui permet l'unification de l'espace aristotélicien, qui rend enfin possible l'extension vers l'infini. Cf. Hetzer, « Das deutsche Element », p. 52-53 et Arasse, « Perspective régulière : rupture historique ? », p. 66.

25. Hetzer, « Das deutsche Element », p. 57. Cf. les similitudes du texte d'Alberti : « L'histoire en peinture sera le plus grand œuvre du peintre ; les corps sont une partie de l'histoire en peinture, les membres sont une partie des corps, les surfaces sont une partie des membres », Alberti, *Della pittura*, Livre II, 35, traduit de l'italien par Katia Bienvenu ; « Grandissima opera del pictore sarà l'istoria ; parte della istoria sono i corpi, parte de' corpi sono i membri, parte de' membri sono le superficie ».

26. Curieusement, cette implication chrétienne de l'« image-corps », « Bildleib » se trouve aussi marginalisée chez Hetzer : en introduisant la notion de « Bildleib », il se réfère dans une note en bas de page à Karl Birch-Hirschfelds (*Die Lehre von der Malerei im Cinquecento*, Rom 1912). Et dans ce livre, la conception du tableau en tant que « Ganzen [...], das man am Ende des Cinquecento mit dem menschlichen Organismus vergleicht » est introduite par l'exemple d'une crucifixion.

27. Pour les parallèles entre miroir et image de la passion, cf. Heike Schlie, *Bilder des Corpus Christi, Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymos Bosch*, Berlin, Gebrüder

Mann, 2002, p. 262-263 : « Mit ihrer identischen Form und ähnlichen Lichtführung antworten sie dem eigentlichen Spiegel und nehmen sozusagen den gleichen Abbildstatus ein wie die gespiegelte Szene. Hier ist kaum noch zu unterscheiden, ob innerhalb der malerischen Fiktion "Spiegelung" oder "Bild" gemeint ist. So wie sich Jan van Eyck mit dem Bildpersonal im innerbildlichen Spiegel wiedergibt, wird die Welt der Heilsgeschichte im Bild gespiegelt. Durch die Angleichung der Bildmedaillons an den innerbildlichen Spiegel wird das Bild generell als der Spiegel der Heiligen Dinge ausgewiesen. »

28. Il est possible que le processus d'incorporation de la lumière rende également plus clair le fait que la relation entre les figures et le bord n'est plus établie par d'invisibles rayons de lumière, mais par des objets bien illuminés dans l'espace. Cela peut aussi expliquer pourquoi des cadres chez van Eyck (et pas seulement) ne sont pas nécessairement dorés mais imitent des éléments architecturaux. C'est-à-dire le modèle qui comprend le corps visible de Christ en tant qu'incarnation de la lumière, comme van Eyck le montre dans la Madonne dans l'église à Berlin, fonctionne comme légitimation pour remplacer l'or en tant que lumière divine directement visible même dans le cadre pas un objet illuminé.

29. Par ailleurs, le décor de ce miroir ressemble aux décors des calices et patènes de l'époque.

30. Louis Marin (« La parole mangée ou le corps divin saisi par les signes », in *La parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris, 1986, p. 35) a montré comment l'hostie était comprise dans la logique de Port-Royal comme « matrice de tout signe », distinguée par la promesse que signe et signifié sont identiques. « hoc est corpus meum ». La fonction du verbe « est », qui constitue l'identité de la représentation et du représenté, correspond à la fonction que j'avais attribuée à la lumière dorée, incarnée par le cadre.

31. Je remercie Aurelie Gendrat Claudel et Pierre-Olivier Dittmar pour la correction de ce texte.

RÉSUMÉS

Ce texte analyse les implications du retrait du fond doré dans le cadre doré à la fin du Moyen Âge en comparant le portrait de Louis II d'Anjou de la Bibliothèque nationale de Paris à l'Homme au Turban Rouge de la National Gallery de Londres. Il s'agit de suivre la déclaration de Louis Marin selon laquelle, dans ce changement, l'or passe d'une indication du sacré de la figure représentée à une indication d'une valeur auratique de l'œuvre d'art. Cet article montre qu'ainsi les figures deviennent de plus en plus détachées de la surface représentée au xv^e siècle ; une relation entre la figure et le cadre est établie qui n'est plus fondée sur les objets dépeints mais sur des lignes potentiellement latentes qui organisent la composition d'une image correspondant au concept d'« image-corps » de Daniel Arasse. En soulignant ces connections latentes, l'article montre que la peinture de chevalet du xv^e siècle maintient d'étroites relations avec le cadre doré qui a été considéré comme un résidu de transcendance médiévale.

INDEX

Mots-clés : cadre, corps, Eyck (Jan van), fond d'or, Marin (Louis), ornement, portrait, représentation

Thèmes : histoire de l'art, peinture

Index chronologique : Moyen Âge, Renaissance

Index géographique : France, Royaume Uni

AUTEUR

VERA BEYER

Vera Beyer enseigne à la Ruhr-Universität Bochum, en Allemagne. Après des études à Siegen et Vancouver, elle a fait son DEA avec Daniel Arasse à l'EHESS, Paris. Sa thèse *La loi du cadre. La position de Goya dans une histoire des cadres*, sous la direction de Wolfgang Kemp, a été rédigée dans le cadre de l'école doctorale "Représentation – Rhétorique – Savoir" à Frankfurt an der Oder et soutenue à l'Université de Hambourg en 2005. Elle a édité en Allemagne un recueil sur Louis Marin et travaille, dans le cadre d'un projet de post-doctorat, sur les ornements dans les miniatures françaises et persanes du 14^{ème} et 15^{ème} siècle.