

## LE CADRE ET LE REFLET\*

Qu'est-ce que le cadre, pour un photographe? C'est d'abord un choix, et peut-être même un choix désespéré, en tout cas un choix définitif et le choix d'une perte que chercherait à compenser le choix d'une illusion. Perte de tout ce qui est laissé «hors-cadre», «hors-champ», mais perte aussi, malgré l'illusion, de tout ce qui semble retenu à l'intérieur du cadre, «dans le champ», de tout ce qui est cadré, et en fait séparation d'avec tout cela par l'image qui s'interpose et qui va bientôt tout recouvrir. Il y aurait à voir (voici une orientation spéculative...) du côté de l'image photographique comme camouflage, car si le camouflage raccorde par un leurre la continuité rompue de ce qui 'peut' être vu (par dessus l'indice qu'on ne doit pas laisser voir), ce leurre comme surface est un cadre; si, d'autre part, le cadrage photographique extrait du *continuum* visible la seule portion qu'il entend donner à voir – plongeant définitivement le reste dans la nuit – cette image est un leurre.

On le sait bien sûr depuis longtemps, c'est d'abord le langage qui cadre, même à travers l'objectif d'un appareil photo. Et plus précisément, c'est la langue, c'est-à-dire chaque langue naturelle, qui cadre et qui découpe la réalité perceptible. Cadrage et découpage dont l'arbitraire reste révélé par le fait que chaque

\* *Le cadre et le reflet* est le titre d'une exposition d'A. Fleischer que l'Association Française d'Action Artistique a fait circuler dans différents pays en 1993-94. L'exposition rassemble environ 150 pièces à support photographique réalisées entre 1980 et 1992.

langue cadre et découpe différemment un réel qui lui échappe, pour le saisir comme elle peut, en fonction d'une expérience et au mieux des intérêts de la culture qu'elle sert et des locuteurs qui la parlent. On peut ainsi penser qu'un photographe bantou et un photographe français, face à une même réalité visible, ne cadreraient pas de la même façon, du seul fait, au départ, du découpage différent opéré par chacune de leur langue. On se souvient de la mésaventure de l'ethnolinguiste qui, pour constituer son corpus d'enquête descriptive d'une langue d'Océanie, avait préalablement réalisé un jeu de photographies où il pensait avoir isolé chaque fois la représentation d'un *item* correspondant à une unité lexicale: arbre, prairie, rivière, case, plume, etc...

Sans doute faut-il dépasser ce genre de considérations, consécutives à une perception de la photographie comme empreinte, comme prélèvement par décalque d'une part de réalité physique, de réalité visible. Et sans doute faut-il envisager la photographie, au même titre que la peinture ou le dessin, comme une 'évocation' – je préfère ce terme à celui de 'représentation' –, et le cadre comme l'espace disponible pour l'image, dans une surface de 'convocation'.

Pourquoi cet espace du cadre est-il toujours géométrique: rectangulaire, ou carré ou encore, bien que rarement, circulaire? Probablement parce que l'arbitraire de la forme géométrique reste malgré tout le plus neutre. Un cadre souple et variable, qui s'adapterait aux contours de chaque sujet, existe d'ailleurs sous une autre forme: c'est ce cadre dans le cadre qu'est l'éclairage, l'organisation de la lumière. Par exemple, laisser dans le noir une zone d'image 'à l'intérieur du cadre', c'est adapter les bords droits du cadre aux contours irréguliers d'un sujet. La distribution de la lumière permet notamment d'ouvrir le cadre à la nuit du hors-champ. Car le cadre est fait de bords qui ne restent visibles qu'à la faveur d'un contraste: entre la partie périphérique de l'image et ce qui, immédiatement de

l'autre côté du bord, n'est plus l'image: périphérie sombre sur un mur blanc, par exemple. Je voudrais ici dire un mot sur l'oeuvre de Claude Rutault, qui peint ses toiles de façon uniforme et monochrome à l'exacte couleur du mur sur lequel elles seront accrochées – ou l'inverse –: cette oeuvre est la plus radicale que je connaisse sur la dissolution du cadre ou en tout cas sur sa minimalisation extrême, puisqu'entre la surface d'évocation – la toile – et la surface de convocation – le mur – là où le cadre devrait être marqué, la marque est effacée: même couleur, même densité, même uniformité. Le cadre n'existe plus alors qu'au niveau de la sous-couche: non plus une discontinuité dans le visible, mais une discontinuité dans le support du visible: toile/mur de plâtre. En fait, là où les oeuvres de Rutault ont été installées, le cadre n'est plus qu'une ombre portée. Une telle démarche prend le contre-pied de la peinture disons 'classique' qui souligne le cadrage de ses images par le recours à un objet-cadre, l'encadrement par un encadreur. Avec le cadre-encadrement, le cadre cesse d'être cette limite immatérielle de l'image qu'il est pour le photographe dans la visée de son appareil, au moment de la prise de vue. Dans sa présentation traditionnelle, la peinture classique marque, parfois même avec emphase, la séparation entre le monde des images et le monde où les images apparaissent, entre l'évocation et la convocation. Le cadre-objet accentue la clotûre des images, il désigne ce qui est oeuvre de peinture et la sépare de ce qui n'est pas elle. Il théâtralise aussi l'apparition des images dans un cadre de scène, à l'italienne comme on dit. En même temps, le cadre-objet qui souligne la singularité de l'image dans un monde naturellement sans image, dit aussi que l'image de la peinture n'est pas un décor, qu'elle n'est pas la décoration attachée à un lieu, mais qu'elle est un objet indépendant, transportable: un meuble.

Contre les bords des cadres richement sculptés et dorés viennent s'appuyer les bords des images de la peinture, ces périphéries, loin du sujet central, occupées par des pieds, des mains,

des tapis, des objets abandonnés, des animaux familiers, des ciels, des nuages, des cimes, des arbres, des oiseaux, des brumes... Dans ces zones où parfois la peinture faiblit, où l'image est moins intense, au moins en apparence, parce qu'on s'est éloigné du centre de gravité de l'évocation, l'image semble trouver un appui, un renfort, dans la proximité du cadre qui la borde ostensiblement. Là où parfois le regard du spectateur pourrait croire qu'il ne se passe plus rien, qu'il n'y a peut-être plus rien à voir, que la peinture n'a plus rien à dire et peut-être qu'elle n'est plus rien que sa propre fin, la présence du cadre-encadrement prévient le risque d'un glissement, sous forme de pitteuse sortie, vers le 'hors-cadre', et le cadre dit: cette portion, cette zone, ce détail, sont encore de la peinture. Le cadre, ne serait-ce qu'il est si souvent doré, 'éclaire' les zones périphériques de la peinture. Et là où la peinture ne peut être regardée que dans cette proximité avec le cadre-objet, s'organisent d'autres images, d'autres cadrages, un autre regard: car loin du motif principal centripète, c'est par le bord de cadres centrifuges que sont attirées les images. La périphérie des images est peut-être plus sous l'attraction et sous la loi du cadre que sous celles du sujet central dont elles ne sont que les lointains satellites.

J'en viens ici au commentaire de ma pièce intitulée *L'art encadre l'art*, (1980) (fig. 1) appartenant au collections du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. L'oeuvre, qui mesure à peu près 5 mètres sur 3 mètres 50 de hauteur, est une composition comportant 121 images, chacune d'elle encadrée par une fine baguette noire. Tous les tableaux ont été photographiés au Musée du Louvre: la photographie cadre et re-cadre la peinture, elle-même cadrée et encadrée. A vrai dire, ce sont d'abord les cadres eux-mêmes que j'ai photographiés: bords droits et horizontaux supérieurs ou inférieurs, ou verticaux – à gauche ou à droite de l'image – et aussi angles droits, aux quatre coins des tableaux, mais toujours en prenant soin de faire apparaître aussi la portion d'image peinte en contact direct avec le fragment de

cadre. Ainsi, dans chacune de ces images, le centre du tableau cité est toujours absent, et la peinture est en quelque sorte victime d'un jeu où se trouve systématiquement nié, ou ignoré, ou rejeté, son projet de transmettre un message, de traiter ou d'évoquer un thème, un sujet, supposé digne d'intérêt. Ici, la peinture n'est regardée que là où (c'est-à-dire quand) tout semble avoir été dit et qu'il n'y a plus que de l'accessoire, du non-signifiant, du non-déterminant: ces bandes de peinture à qui il est arrivé, parfois, même dans le cas de chefs-d'oeuvres, d'être coupées ou cachées sous un cadre pendant des siècles. Ici la peinture est regardée dans ses restes quand le festin du sujet est consommé, ces restes qui semblent retenus au bord de la table, du tableau, par le cadre sans lequel ils s'éparpilleraient. Dans chacune de ces petites photographies recadrant la peinture, le sujet principal est mis hors-cadre, hors-champ. Ce sont le cadre-encadrement et la périphérie du tableau qui deviennent sujet, puisque leur est refusé, le plus souvent, la possibilité de rester les évocations métonymiques de l'évocation. Mais il faut évidemment considérer l'oeuvre comme une composition, et voir si 'l'assemblage' de tous ces morceaux d'image n'est qu'une collocation de périphéries, ou s'il forme image à son tour, et dans ce cas, quelle image? S'agit-il d'une sorte de métaphore de l'esthétique baroque, où les motifs secondaires et l'ornamentation, dans une profusion débridée, l'auraient définitivement emporté sur toute tentative d'émergence d'un motif principal? Ou, au contraire, un autre sujet, une autre figure centrale sont-ils apparus? Si l'on considère la composition dans son ensemble, on constate que, logiquement, les périphéries sont occupées par des fragments d'autres périphéries, les périphéries d'autres images: pieds et sols en bas, mains, coudes, petits anges sur le côtés, ciel, nuages, arbres, croix, en haut. Mais si l'on regarde le centre, on s'aperçoit bien sûr que rien ne change: toujours des pieds, des mains, des arbres, des nuages. Toujours pas de personnage entier, toujours pas de sujet principal repéra-

ble. Ce qui est donné à voir au centre est de même nature que ce qui est donné à voir, ailleurs, et finalement partout, jusqu'à la périphérie. 'La matière périphérique', si l'on peut dire, est régulièrement étalée sur la totalité de la surface. Nous n'avons pris en considération jusqu'à ce point que les fragments d'image peintes encore visibles sur les photographies. Il reste à examiner ce que deviennent les cadres, les morceaux de cadres-objets, toujours associés à leur portion d'image peinte, mais qui n'encadrent plus rien. Le cadre recomposé à la périphérie, au périmètre de la composition, par l'agencement de fragments de cadres-objets, photographiés, et qui semblent se raccorder les uns aux autres, n'apparaît que comme le lieu d'une des positions, d'un des situations du thème-cadre général: en tant qu'encadrement de la composition dans son ensemble, c'est à dire en tant que cadre séparant 'une' image de ce qui n'est plus l'image, à l'extérieur, il est nié par l'intérieur même de l'image: les mêmes bordures dorées continuent de s'y déployer, 'pour rien'... La non-pertinence des fragments de cadre en tant que cadre nouveau, récupérant les restes, les vestiges de cadres anciens, les cadres d'autres images, est en fait pointée et matérialisée par une configuration particulière, une configuration en quelque sorte coupable, et coupable d'une radicale perversion. Dans la composition où l'ordre de l'ancien sujet est détruit, les fragments de cadres mis bout-à-bout, finissent par reconstituer une autre figure culturelle et spéculative: celle du labyrinthe. C'est le plan d'un labyrinthe qu'ont servi à construire les anciens bords, les anciens morceaux de cadre. Le cadre, donc, est devenu labyrinthe. Ce qui avait pour fonction de délimiter, de séparer, de distinguer des espaces différents – celui de l'évocation et celui de la convocation – l'espace intérieur: le champ, et l'espace extérieur: le hors-champ, a été détourné, perverti, en sa figure absolument perverse: le labyrinthe, à la fois un cadre où l'on se perd, où l'on ne sait plus où l'on est, et un cadre faussement clos, un cadre qui cache une issue, une sortie, un point de

communication entre espaces supposés hermétiquement séparés. Dans un cadre qui se respecte, tout franchissement du bord entraîne obligatoirement un changement d'espace: si l'on enjambe le cadre, ne serait-ce que par le regard, on passe de l'intérieur à l'extérieur, du champ au hors-champ, de l'image au mur, ou inversement. Dans un labyrinthe, au contraire, on peut sauter un bord, enjambrer une haie, franchir un cadre, sans être sûr d'avoir changé d'espace. Le labyrinthe est donc l'exacte perversion du cadre, d'une part parce qu'il finit par faire communiquer des espaces qu'il feint de séparer, et d'autre part parce qu'il est le lieu où l'on se perd.

Je voudrais maintenant parler d'une autre oeuvre, qui fait partie d'une série plus récente, réalisée à Rome, à la Villa Médicis, en 1986-87, et qui a pour titre *Dans le cadre-miroir* (fig. 2). Cette série est basée sur l'exploitation d'un objet qu'on trouve encore dans le commerce mais dont l'origine remonte aux années 40 et 50: il s'agit de cadres destinés à recevoir des photographies-souvenirs, comme on dit, célébrant des moments de la vie de famille ou en tout cas de la vie privée tels que mariages, naissances, premières-communions, anniversaires, vacances, voyages, etc. Ces cadres ont la particularité d'être en miroir, c'est-à-dire que les bordures plus ou moins larges du rectangle qui encadre l'image sont un miroir où, forcément, apparaissent en reflet les autres objets, les personnes, le décor, l'espace de la vie quotidienne. Comment cet espace apparaît-il dans un cadre-miroir, comment ce qu'on appelle parfois 'un cadre de vie' devient-il le cadre d'une image? Revenons un instant au fonctionnement du cadre-objet, du cadre-encadrement: nous l'avons dit, il souligne la séparation entre deux espaces: celui de l'image, 'dans le cadre', et celui de ce qui n'est pas l'image, 'hors-cadre'. Un champ et un hors-champ. En plus, et en même temps, le cadre-encadrement crée un espace intermédiaire, le plus souvent purement décoratif, entre le champ et le hors-champ, mais

sur le même plan, bi-dimensionnel, que celui de l'image cadrée et encadrée. Que se passe-t-il avec un cadre-miroir? Et bien, la séparation entre le champ et le hors-champ s'effectue alors par l'intermédiaire d'une image, un reflet, qui convoque une troisième dimension de l'espace: le contre-champ. Ce contre-champ, espace qui n'est ni celui de l'image ni celui à côté de l'image, sur le même plan qu'elle, mais l'espace en face d'elle, n'est autre que l'espace de celui qui regarde l'image. Cet espace du contre-champ où se tient le regardeur, est cadré de façon très particulière par le cadre-miroir qui cerne l'image 'encadrée': il ne l'enferme pas dans un périmètre simple, rectangulaire ou carré par exemple, mais le prélève, en reflet, entre deux périmètres parallèles, ceux des bords extérieurs et intérieurs du miroir. Il en fait un espace-objet, un espace-décor, en forme de bandes, en forme de cadre. Ainsi le cadre-miroir enferme-t-il les images de l'intimité dans le reflet de l'intimité. Ainsi celui qui regarde une photo-souvenir peut-il se voir deux fois: dans l'espace et dans le temps de l'image, dans l'espace et dans le temps de son regard sur l'image. Au regardeur, le cadre-miroir chuchote:

C'était toi, mais ce n'est plus qu'une image que j'encadre, et te voici maintenant, dans ce lieu et dans ce moment présent de ta vie, mais déjà prélevé à ce moment et à ce lieu, déjà au bord de l'image, dans cette ouverture du cadre où tu glisses vers l'image.

On le savait depuis les vieux contes populaires, le miroir ne réfléchit l'espace qu'accessoirement: mais c'est sur l'écoulement du temps qu'il offre un point de vue. Le cadre-miroir est rassurant comme un cadre, diabolique comme un miroir. Stable et permanent comme un objet en matériau dur, variable et mouvant comme un reflet. Il cerne à plat une surface d'image plane, mais creuse le précipice d'une profondeur de champs. L'image s'y appuie, le regardeur y tombe. Dans la photographie apparaissent deux images et deux temps, mais aussi proches qu'ils



peuvent l'être malgré le temps d'élaboration d'une photographie... J'ai fait un premier portrait au Polaroid, procédé dit «instantané», en quelque sorte un miroir un peu lent. A peine l'image sortie de l'appareil, je l'ai encadrée dans ce cadre-miroir dont la fenêtre, par hasard, est au format exact d'un Polaroid ordinaire. Puis j'ai aussitôt rephotographié le portrait dans son cadre-miroir, posé là même où l'instant précédent la jeune femme posait et qui maintenant face à l'image, dans le contre-champ, regarde son image en même temps qu'elle se prête à une nouvelle image et regarde à nouveau l'objectif, dans le miroir... Entre les deux visages, celui dans le cadre et celui dans le reflet, une minute et quelques secondes de vieillissement. Seulement une minute et quelques secondes, mais néanmoins assez pour que le cadre-miroir dise au visage qu'il reflète: «Le visage que j'encadre est une image, et te voici face à cette image, déjà image à nouveau». Si le labyrinthe est une perversion du cadre, le cadre-miroir en est une inversion: il inverse en contre-champ la limite entre champ et hors-champ. Il inverse ici la séparation d'espaces, qui restent les mêmes, en séparation de temps. C'est avec le temps qui passe que le cadre-miroir encadre les images du passé.

La pièce intitulée *Fixes et au-delà* (fig. 4), constituée de photographies prises dans les Catacombes de Palermo, (1992) reprend le type de composition à images multiples. Il y a ici 36 images noir & blanc, c'est à dire le nombre exact de vues possibles sur un film 24.36 fourni dans le commerce. C'est donc ici le conditionnement industriel de la pellicule qui détermine le nombre d'images de la composition. Et c'est le cadre de l'image 24.36, rapport 2 sur 3, qui donne ses proportions d'ensemble à la pièce puisque 6 images en largeur et 6 images en hauteur donnent un rectangle homothétique à celui de chaque unité minimale. Les dimensions sont d'environ 3 mètres de hauteur sur 2 de largeur. Chaque photographie est un portrait, mais le por-

trait d'une personne morte depuis le siècle dernier au moins. Trace, indice, de ce qui fut un visage, sous la forme de son cadavre momifié. Et de ces trace et indice, empreinte et trace de la photographie, qui cherche à son tour à fixer ce qu'une première fois on a tenté de fixer: l'enveloppe d'une apparence, la matérialité physique d'une physionomie. Traitement de la peau pour qu'elle devienne une image fixe. La momification comme photographie et, vieux thème, la photographie comme momification. Mais la tentative et les procédés de fixation de la momification n'empêchent pas que ça bouge, que ça change, que ça se défigure, que ça s'efface, que ça 'ressemble' de moins en moins, que la grimace devienne horriblement inédite pour l'être dont les restes momifiés sont supposés le souvenir, horriblement semblable à toute grimace finale quand la peau de l'image finit par se déchirer sur son support: l'ossature. Donc, ces images fixes bougent, elles fuient le cadre en quelque sorte par le fond: non plus du champ vers le hors-champ, ni par le rebond d'un reflet vers le contre-champ mais en s'enfonçant dans la profondeur de champ vers un au-delà du champ. L'espace derrière le sujet, l'espace au-delà du champ visible, non plus l'espace bidimensionnel ni même tridimensionnel, mais peut-être un espace doté d'une quatrième dimension: le temps. Pour que les images fixes de la photographie s'accordent à cette non-fixité de ses sujets supposés définitivement fixes, les tirages de ces portraits n'ont pas été fixés. Je veux dire qu'après ce qu'on appelle le révélateur et le bain d'arrêt, les feuilles de papier photographique n'ont pas été immergées dans un bain de fixateur. Comme la peau de leurs sujets, la peau de ces images argentiques non fixées est condamnée à noircir, les contrastes à se perdre dans la montée d'une nuit uniforme, les signes et les marques à se dissoudre dans l'indistinct, dans le non marqué. Cependant, les photos qui constituent la partie centrale de la composition ont été encadrées sous un verre inactinique (rouge ou jaune) qui, comme les ampoules des laboratoires de photographie laissent

passer une lumière qui n'impressionne pas les émulsions photosensibles orthochromatiques. Ces images-là, dans une lumière de catacombe, cet autre laboratoire, sont donc protégées, provisoirement du moins. Leur noircissement est suspendu ou ralenti. Par contre, les images qui composent le rang extérieur, la première bordure en contact avec le hors-cadre du mur, elles aussi non fixées, sont encadrées sous un verre transparent normal et exposées à la lumière sans protection. Ces images-là noircissent donc assez vite, et on peut s'attendre à ce qu'elles aient entièrement disparu après quelques mois d'exposition. Peu à peu, elles formeront un pourtour noir, peu à peu, elles auront fini par former un cadre: le cadre de nuit des images mortes. Le sujet se sera encadré lui-même, il aura sacrifié une partie de sa surface, une partie de ses images, à l'apparition d'un cadre. Le cadre est donc ici non seulement la limite entre le champ et le hors-champ, le bord au-delà duquel l'image cesse, mais l'espace même et le lieu où l'image se perd, s'enfonce et disparaît. Est-ce jusqu'au jour où les images centrales elles-mêmes, bien que protégées, finiront à leur tour par s'estomper, par être gagnées par le noir, envahies par la nuit, à glisser doucement vers l'obscurité du cadre, à rejoindre le cadre, à se dissoudre elles-mêmes, à dissoudre le cadre qui n'encadrera plus rien que son ombre, uniformément répandue. Inéluctable expansion du cadre de la périphérie vers le centre, des bords vers la totalité de la surface, un cadre, né de l'image et né du sujet, et qui finira par les recouvrir. L'au-delà du champ, remontant du fond des images, jusqu'à remplir le champ.

*Alain Fleischer*

Fig. 1 - A. Fleischer, *L'Art encadre l'art*, 1980.

Fig. 2 - A. Fleischer, *Dans le cadre-miroir*, 1986.

Fig. 3 - A. Fleischer, *Sans titre*, 1986.

Fig. 4 - A. Fleischer, *Fixe et au-delà*, 1992.