

The Frame: Object, Idea, Concept

DIDIER PRIOUL

The frame is a more or less standard component of a painting. It would be difficult for the curator of a collection or exhibition to imagine displaying a painting minus a surround of some kind, if only the simplest form of strip-frame. This said and understood, the possible approaches to the issue are virtually infinite, as the essays presented here demonstrate.

But what is it, inherent to the notion of the frame, that raises questions? The aim of this conclusion, at once a privilege and a risk, is to suggest some answers based on the various contributions to the conference.¹ Janet Brooke's paper "The Historiography of the Frame: Knowledge and Practice" is a fitting place to start, since the simple, operative dialectic of its subtitle echoes the binary division that characterizes the positions of the various authors taken collectively – particularly if we shift it towards another duality. The essays in the first group set out the elements of the subject that concerns us: the frame as object. Those in the second, however, take a different analytic approach. There are many possible transversal interpretations, but before expounding further it can be said that the first set of texts approaches the frame as a proposition, while the second poses it as a problem.

This brings to mind the classical origins of the philosophical notion of the problem, and that long-ago schoolmaster who enjoyed startling us students into wakefulness by beginning his classes with weighty questions like: "What is a problem in philosophy?" Around this high-school recollection hovers the figure of Émile Bréhier, author of an essay on the subject. In a passage concerning the distinction between a proposition and a problem, Bréhier quotes from Aristotle's *Topics*, "a work devoted to the art of discussion":

The difference between a problem and a proposition is a difference in the turn of the phrase. For if it be put in this way, "An animal that walks on two feet' is the definition of man, is it not?" or "Animal' is the genus of man, is it not?" the result is a proposition: but if thus, "Is 'an animal that walks on two feet' a definition of man or no?" the result is a problem.²

Le cadre : objet, idée, concept

DIDIER PRIOUL

Le cadre, pour un tableau, est un peu comme une norme à suivre. Il est difficilement concevable pour un conservateur de collection ou un commissaire d'exposer un tableau au nu de son châssis, c'est-à-dire sans aucun cadre, même réduit à une simple baguette. Une fois cela dit et constaté, une infinité de solutions sont possibles et envisageables, comme l'ensemble des textes réunis ici le démontrent.

Qu'en est-il, pour autant, de ce qui est présupposé par le cadre, ce qui fait du cadre un objet d'interrogation ? C'est à la fois le privilège et le risque d'une conclusion de s'engager à y répondre, profitant de la parole des intervenants¹, à commencer par celle de Janet Brooke en raison des qualificatifs qui balisent l'historiographie de son propos : « Knowledge and Practice », que l'on peut traduire littéralement par « Connaissance et Pratique » ou, de manière plus cohérente, par « Savoir et Usage ». Par sa dialectique, simple et opératoire, le sous-titre « Knowledge and Practice » fait écho à la double articulation qui réunit les positions individuelles des auteurs des textes, à condition de le déplacer vers un autre rapport, lui aussi à deux termes. Un premier regroupement des textes pose les éléments de la question qui nous occupe, le cadre comme objet, et un second s'en écarte pour le réfléchir autrement. Bien des lectures transversales sont possibles mais, avant d'y arriver, on pourrait dire qu'un premier ensemble de textes est marqué par la proposition du cadre et un second par le problème du cadre.

En disant cela, c'est le vieux fonds de la notion de problème en philosophie qui me rappelle un lointain professeur, qui aimait bien confronter et réveiller ses élèves avec des questions fortes, comme celle de lancer son cours avec un : « Qu'est-ce qu'un problème en philosophie ? ». Avec le ressouvenir des années de lycée, c'est Émile Bréhier et son livre sur la notion de problème en philosophie qui a refait surface lorsqu'est venu le moment de séparer la proposition du problème. Bréhier cite les *Topiques* d'Aristote, « cette œuvre consacrée à l'art de la discussion » :

La différence du problème et de la proposition tient à la manière dont est posée la question. Si on dit par exemple : animal pédestre et bipède

If we paraphrase Aristotle, replacing “man” by “frame,” the idea becomes clearer:

For if it be put this way, “The physical border that surrounds a painting is the definition of a frame, is it not?” the result is a proposition: but if thus, “Is the physical border that surrounds a painting a definition of a frame or no?” the result is a problem.

This conclusion, then, will consider the frame-as-proposition on the one hand, and the frame-as-problem on the other.

1 | The Frame-as-Proposition

1.1 *Frame as object*

Considering the frame as a proposition leads us to reflect on its development as an object and to try to understand its principles and conservation requirements. The rare examples studied by Claude Payer are linked to the profession and changing status of the craftsman-carver. This contribution also took us immediately into the realm of expertise, for the analysis of frames is no simple matter. It requires knowledge of materials, familiarity with a specialized vocabulary, and an intellectual approach that is both scientific and critical. Clearly, the frame is an object that leaves traces: it is simply a matter of seeing, understanding, interpreting, and relating them.

Although the presentations included in the conference generally suggested the importance of dividing the field of study chronologically, Laurier Lacroix’s paper makes it eminently clear: it focuses on the years from 1780 to 1870 – after the period of the early frames described by Claude Payer and before the rise of the industrially manufactured frame. But the period is only significant because it concentrated the scholar’s attention on a particular subject – the carpenter’s frame – leading him to unpick the semiotic seam and guide a historical inquiry in a sociological direction. As we learn, the carpenter’s frame became institutionalized with the re-framing of the paintings that formed the basis of the Pinacothèque de l’Université Laval, which continued to be associated with the university even after its dissolution.

As Sacha Marie Levay makes clear in the title of her study, when placed as an object in a collective situation, the frame can become a creator of contexts. The numerous examples she cites testify to the frame’s dual identity: it must be unique in relation to the painting it circumscribes while establishing a visual dialogue with its neighbours. This is demonstrated in practical terms through an examination of the galleries devoted to Quebec and Canadian art in the Claire and Marc Bourgie Pavilion of the Montreal Museum of Fine

est la définition de l'homme, n'est-ce pas ? on obtient une proposition. Si, par contre, on dit : est-ce que animal pédestre et bipède est, ou non, la définition de l'homme ? c'est là un problème².

En prenant des libertés avec le texte original d'Aristote, il nous suffit de remplacer l'homme par le cadre et nous aurons l'articulation de notre réflexion :

Si on dit par exemple : la bordure matérielle qui entoure un tableau est la définition du cadre, n'est-ce pas ? on obtient une proposition. Si, par contre, on dit : est-ce que la bordure matérielle qui entoure un tableau est, ou non, la définition du cadre ? c'est là un problème.

Notre conclusion s'articulera donc sur le cadre comme proposition d'une part et le cadre comme problème, d'autre part.

1 | Le cadre comme proposition

1.1 *Le cadre en situation d'objet*

Le cadre comme proposition nous conduit à réfléchir à son émergence comme objet et à comprendre ses logiques et ses contraintes de conservation. Ce sont des objets rares auxquels Claude Payer s'est intéressé, liés au métier et à la figure mouvante de l'artisan-sculpteur. En même temps, il nous a tout de suite inscrits dans le domaine de la compétence, car cela ne s'improvise pas d'étudier le cadre. Il demande la connaissance des matériaux, la maîtrise d'un vocabulaire spécialisé et la mise en pratique d'un esprit scientifique et critique. On est surtout confirmé par le fait que le cadre est un objet qui laisse des traces : il suffit de savoir les voir, les comprendre, les interpréter, les relier.

Si l'ensemble des textes qui ont donné sens au colloque le montre, celui de Laurier Lacroix nous convainc de l'importance de la segmentation de nos périodes pour travailler : de 1780 à 1870, après le cadre d'exception mis de l'avant par Claude Payer et avant la position dominante qu'occupera le cadre manufacturé. Mais, la période n'a d'importance que si elle fait apparaître un objet d'étude spécifique – le cadre de menuisier –, qui défait la couture sémiotique pour la faire glisser de l'enquête historique vers la question sociologique. Le cadre de menuisier devient alors un cadre d'institution avec le ré-encadrement des tableaux de la Pinacothèque de l'Université Laval qui continue à identifier l'institution à travers le temps, même une fois disparue.

Le cadre, en tant qu'objet mis en situation de collaboration, serait ainsi créateur de contextes, comme Sacha Marie Levay l'inscrit dans le titre même de son étude. La multiplicité des exemples présentés a mis en évidence la

Arts, which saw the application of the “3 Rs” – “Reduce, Re-use, Recycle.” It is the options chosen that make the frame in context a matter of such interest, particularly when they involve the integration of period frames, which establish their own space through subtle textural and visual differences. The implementation of the 3 Rs in the exhibition galleries demonstrated their potential for complexifying contexts. The dual aesthetic relationship – between frame and painting – was not the only concern: also significant were the mnemonic strata linking the frame, the painting, and the pre-museum owner, all of which are part of the biography of the frame as work.

In recalling the conference and in light of the discussions among its participants, all conscious of the import of any intervention, it becomes evident that the questions raised by Reesa Greenberg, radically encapsulated here, are of vital importance: What is an original frame? An artist’s frame? Between proposition and problem, we are back where we started, although these questions cast a degree of uncertainty on what we accept sometimes rather too hastily as the basis of our knowledge: is an artist’s frame designed, conceived, and executed by the artist, or is the process simply completed under their control, without them intervening in any significant way?

1.2 *Frame as narrative*

The foregoing allows us now to see frames as integral to different narratives. As Janet Brooke asserts near the start of her analysis, frames have “stories to tell.” The frame-object is therefore a language, or a bearer of languages. This reality, rooted in the physical existence of the frame, allows us to adopt a pragmatic, empiricist approach, suitably supplemented by curiosity and action. If the frame is to become an object of concern, collection curators must shift their gaze from painting to frame, and from frame to possible sources of information. This is a familiar experience, and in her reference to the entry for “Frame” in *The Grove Dictionary of Art*,³ Janet Brooke rightly indicates the extent of the literature on the subject that has accumulated in recent decades and that can nourish research into the current situation in Quebec and Canada.

The problematic we face is both local and international, which is what makes the projects already begun so fascinating and the research to come so potentially fertile. This brings us to Daniel Drouin’s paper, which offers an inadvertent glimpse of the developments currently under way at the Musée national des beaux-arts du Québec. The museum’s collection – in which there is a convergence of carpenters’ and artists’ frames, and of importations from the United States, Italy, and France – lends itself to a unique and ambitious research project focused on frame and place. But is the typological approach the solution? Since the publication of Foucault’s *Les mots et les choses*,

double identité du cadre; il doit être unique pour le tableau qu'il borne et en dialogue visuel avec ses voisins. De manière pratique, on s'en aperçoit dans les salles d'art québécois et canadien du pavillon Claire et Marc Bourgie du Musée des beaux-arts de Montréal, en faisant l'expérience de la performativité des « 3 R's » : celle des cadres soumis aux trois règles de la réduction, de la réutilisation et du recyclage (« reduce, re-use, recycle »). On peut dire que ce sont alors les options retenues qui font tout l'intérêt du cadre en contexte; le cadre d'époque (period frame) y trouvant lui aussi sa place, en affirmant son propre espace par ses micro différences, textuelles et visuelles. Le résultat de ces « 3 R's », dans les salles d'exposition, montre ainsi qu'ils ont un potentiel certain à complexifier les contextes. Il ne s'agit pas seulement d'un rapport duel et esthétique – le cadre et son tableau –, mais aussi celui d'une épaisseur mémorielle qui unit le cadre, son tableau et son propriétaire, avant l'entrée de l'œuvre au musée, et qui apporte au cadre une donnée de sa biographie comme œuvre-cadre.

Pour la mémoire du colloque et profitant des débats suscités auprès des participants, chercheurs attentifs aux interventions, l'interrogation soulevée par Reesa Greenberg, que nous réduisons abruptement, est de toute première importance : qu'est-ce qu'un cadre original ? Un cadre d'artiste ? Entre proposition et problème, nous en revenons à notre point de départ, bien que la question posée mette en perspective instable ce que nous acceptons parfois trop rapidement comme le socle de nos acquis : un cadre d'artiste est-il dessiné, pensé et réalisé par l'artiste ou tout cela ne se fait-il que sous son contrôle, sans qu'il intervienne de manière conséquente ?

1.2 Le cadre mis en récit

Tout cela nous permet maintenant d'intégrer le cadre dans des récits et c'est Janet Brooke qui nous le dit, assez tôt, en amont de ses analyses : « le cadre a des récits à me raconter ». L'objet cadre serait donc un langage ou un porteur de langages. Cette réalité, basée sur la présence physique du cadre, permet de partir d'une approche empiriste et pragmatique, en y ajoutant une bonne dose de curiosité et d'action. Faire du cadre un objet d'inquiétude, exige du conservateur de collection qu'il déplace son regard, du tableau vers son cadre et du cadre vers la recherche d'informations. Voilà une expérience que nous connaissons bien et Janet Brooke a eu raison de relever l'entrée « Frame » dans le *Grove Dictionary of Art*³ car elle indique bien l'ampleur de la recherche accumulée durant les dernières décennies et dont on peut bénéficier pour aborder la situation actuelle, au Québec et au Canada.

La problématique à laquelle nous sommes confrontés est donc à la fois locale et internationale, ce qui fait tout l'intérêt des travaux en cours et de la fécondité de la recherche à entreprendre. Par là, on rejoint le propos de Daniel

typologies encourage a spirit of scepticism, for he warned us of the danger: typology reassures and pushes us involuntarily into the realm of belief, although believing and knowing are two very different things.

Ultimately, the impulse to approach the object from a narrative perspective is bound up with the question of classification. Classifying, however, involves not only selecting, but also rejecting. This self-evidence simultaneously opens up the whole issue of categories, which has the merit of triggering important debates. The frame is part of a particular world, the art world, and as such is subject to institutional imperatives – the work, the museum, the market – which separate and isolate by creating individual hierarchies. Is it, for example, in order to be part of this world, the art world, in order to be able to say “I, too, am an artwork,” that a work of folk art lays claim to a frame?⁴ The frame participates in the world to which it belongs – it is always a proposition – and at the same time it shapes other worlds – reveals itself to also be, in other words, a problem. All this leads us to move smoothly from the realm of the object and into that of the context.

2 | The Frame-as-Problem

Perceiving the frame as a problem raises the question of meaning at the point where the coherence that accompanied the proposition loses some of its significance and consistency. The image of concentric circles in water comes to mind: we toss in a pebble and watch the circles form, from narrow to broad, from clearly defined to barely visible. The frame asserts itself, and then contradicts its initial form and becomes a concept.

2.1 *Frame as affirmation*

In the title of her presentation “The Frame in Context,” Anne MacKay opens up the question of a collection seen as a corpus – specifically, the Seagram *Cities of Canada* collection. The number of works executed for the project, their unifying theme, their exhibition setting, and their frames – the forty-four original frames have fourteen distinct profiles, with some minor variations – combine to encourage an interpretation focused on meaning rather than on the individual object (such as the one described in the article by Sacha Marie Levay). What is especially intriguing about this case is the fact that the frame, while remaining a canonic object, relinquished much of its autonomy in favour of a larger ensemble that, while including it, rendered it virtually transparent. The invocation by Anne MacKay of Derrida’s parergon to explain the frame’s heuristic power possibly provides part of the solution to understanding the frame in an affirmative situation such as this, where it is placed in an indefinable space that causes it to disappear. The frame is no longer frame but collection: it becomes part of a totality to

Drouin qui expose involontairement le chantier qui s'impose aujourd'hui au Musée national des beaux-arts du Québec. La collection du musée, en se présentant comme un carrefour où se croisent les cadres de menuisiers, les cadres d'artistes, les importations des États-Unis, d'Italie, de France, conduit vers un programme de recherche, à la fois unique et ambitieux, celui d'étudier le cadre en son lieu. Faut-il, pour autant, penser que l'approche par la typologie soit une solution ? Depuis la lecture du Foucault des *Mots et les choses*, les typologies conduisent à développer un esprit sceptique, car il nous a prévenus du danger : la typologie rassure, elle nous fait tomber, sans le vouloir, dans le domaine de la croyance alors que croire et savoir sont des questions fort différentes.

Finalement, la tentative d'aborder l'objet par ses récits est nouée à la question des classifications. Mais classer, ce n'est pas seulement retenir, c'est aussi exclure. Cette remarque d'évidence ouvre en même temps toute la question des catégories, dont le mérite est surtout de susciter des débats importants. Le cadre fait partie d'un monde, celui de l'art, et, en tant que tel, se confronte à des forces institutionnelles – l'œuvre, le musée, le marché –, qui séparent et isolent en créant leurs hiérarchies personnelles. Ainsi, est-ce pour faire partie du même monde, celui de l'art, et dire « moi aussi, je suis une œuvre », qu'une œuvre d'art populaire se réclame du cadre⁴ ? Le cadre participe d'un monde auquel il appartient – il est toujours une proposition –, et il configure en même temps des mondes autres, c'est-à-dire qu'il se montre aussi comme problème. Tout cela nous conduit tranquillement à quitter le terrain de l'objet pour entrer dans celui du contexte.

2 | Le cadre comme problème

Le cadre comme problème pose la question du sens au moment où la cohérence qui accompagnait la proposition perd une partie de sa signification et de sa consistance. C'est un peu le modèle des ronds dans l'eau : on jette un caillou puis on regarde les cercles qui se forment, du plus étroit au plus lointain, du plus net au plus effacé. Le cadre s'affirme puis contredit sa forme première pour devenir concept.

2.1 Le cadre en situation d'affirmation

Par le titre donné à l'exposition de sa recherche, « The Frame in Context », Anne MacKay inaugure la question de la globalité d'une collection Seagram, *Cities of Canada*. La quantité des œuvres réalisées, leur thème fédérateur, leur dispositif d'exposition, leurs cadres – quatorze profils différents avec des variantes mineures pour les 44 cadres originaux –, conduisent à en aborder la compréhension par le biais du sens plutôt que sous l'angle de l'objet individuel, comme le propose Sacha Marie Levay dans son texte. La

which it is indissolubly linked – the collection itself, the Seagram *Cities of Canada* collection (the frames branded with their brass labels) – but also the exhibitions and the travelling museography that accompanied it wherever it went, designed to maintain consistency and implicate the works in the ideology of the project.

In our own era, the Thomson Collection at the Art Gallery of Ontario also raises the issue of the frame in an exhibition context, the very process of framing inextricably binding work, institution, and collector.⁵ The position defended by Greg Humeniuk focuses less on the frame itself – its materiality as an object – than on the decision to re-frame, and the significance of a collection that has migrated from the private realm to the public. It may be said at the outset that the evocation of a seventeenth-century model to justify the decision to standardize the frames is hardly convincing, precisely because of the ideological dimension that accompanies any such process. Another case that springs immediately to mind is that of the Hermitage Museum in Saint Petersburg: during Leo von Klenze's reinstallation of the collections in the mid-nineteenth century, all the paintings were given the same type of frame, so as to harmonize with the new functional spaces.⁶ The project, while on the face of it offering public access to the Imperial collections – which it clearly did – also affirmed the private ownership of the works on exhibition, which were being made accessible only through the Emperor's benevolence. The result is an unusual way of presenting individual works in the public arena: it accords paramount importance to the collection as a unique ensemble, exhibiting it in a way that devalues the singularity of each work and the artist who created it.

This historical example has significant implications for the Thomson Collection – a case that is even more contentious, since its framing diminishes the artist in favour of the Group, thereby constructing a fundamentally questionable art historical position. By the same token, the museum has assigned the frame a supreme authority that is entirely without precedent – making it a kind of metonym of the collector himself – and that retains scarcely any connection to the modernist concept of the frame. The museum, as principle arbitrator of its collection, has delegated its institutional responsibility as regards the framing of the Group of Seven to the previous owner, who has deployed his own presentation protocol within the museum's galleries, thereby indicating that the process of transferring ownership to the community is not entirely complete.⁷

2.2 *Frame as contradiction*

As the title of her presentation "Architecture Defines the Frame" indicates, Rosalind Pepall goes beyond the frame as object to examine the role it

démonstration intrigue surtout par le fait que le cadre, tout en demeurant un objet canonique, cédait une large part de son autonomie au profit d'un ensemble plus vaste qui, tout en l'incluant, le fait quasiment transparent à lui-même. L'appel fait par Anne MacKay au parergon de Derrida, en tant que pouvoir heuristique du cadre, est peut-être un élément de la solution pour mieux le comprendre dans une telle situation d'affirmation, alors qu'il se situe surtout dans un espace indéfinissable qui le fait disparaître. Le cadre n'est alors plus cadre mais collection, inscrit dans une totalité dont il n'est plus séparable : la collection comme telle – *The Seagram Cities of Canada*, avec les cadres des œuvres oblitérés de leurs cartels en laiton –, mais aussi les expositions et la muséographie nomade qui les accompagne en tout temps, afin d'en marquer la consistance et d'embrigader l'œuvre dans l'idéologie du projet.

Aujourd'hui, c'est la Collection Thomson du Musée des beaux-arts de l'Ontario qui préside à la problématique du cadre en contexte d'exposition, nouant de manière indissoluble, à travers le seul processus d'encadrement, l'œuvre, l'institution et le propriétaire⁵. La problématique défendue par Greg Humeniuk pose moins la question du cadre – sa matérialité d'objet – que le choix de ré-encadrer et du sens à donner à une collection qui migre du privé vers le public. Disons tout de suite que le recours à un modèle du XVII^e siècle pour justifier la décision d'uniformiser les encadrements ne convainc pas, en raison précisément de l'idéologie qui accompagne un tel processus. C'est le cas du musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg qui nous est spontanément venu à l'esprit, alors que Léo von Klenze le réaménageait entièrement au milieu du XIX^e siècle, bordant les œuvres de toutes les écoles avec un même encadrement afin de les plier à des espaces devenus fonctionnels⁶. Sous le dehors d'un accès public à la collection impériale – ce qui est le cas – c'est aussi l'affirmation de la propriété privée des œuvres qui s'exhibe, rendues publiques grâce au bon vouloir de l'empereur. Par là, se crée un effet d'exception dans la présentation des œuvres individuelles dans un espace public : celui de la dignité absolue de la collection comme ensemble unique, exhibée au détriment de l'unicité de l'œuvre et de l'artiste qui en est l'auteur.

Un tel rappel historique est lourd de conséquences pour la Collection Thomson, d'autant plus sujette à caution que le cadre efface l'artiste au profit du Groupe, construisant de fait une histoire de l'art discutable sur le fonds. Et, dans cette dynamique, le musée fait jouer au cadre un rôle de première autorité, tout à fait inédit – une forme de métonymie de la figure du collectionneur –, n'ayant plus guère de liens avec la conception moderniste du cadre, alors que le musée, en tant qu'acteur privilégié de sa collection, a délégué sa responsabilité d'institution dans les décisions d'encadrement du « Groupe des Sept » au profit du propriétaire qui vient ainsi installer son

plays when part of another representational form – the mural. Defined by architecture, fulfilling a decorative function unrelated to the visual modernity of its motifs, the frame is still part of the long history of the border and cannot qualify as an active participant in a total work of art. Rosalind Peapall's contribution thus brings up a new issue, the frame in a situation of contradiction, in which it takes advantage of the flatness of a wall to achieve visibility.

In different ways, Richard Gagnier and Patrice Loubier both focus their analysis on a figure of whom we have rather lost sight: the artist. As Richard Gagnier tells us, use of the strip-frame put the frame in a state of "crisis." While retaining a protective function – although of the most minimal kind – the strip-frame directs the gaze towards the painting, seeking to become a kind of non-frame through a use of mediums that can also be considered art materials, such as Plexiglas. These frames are linked to the experience of the painting's autonomy and to the theory underlying the artist's practice. Artists who use the strip-frame devote considerable attention to it, moreover, asserting its presence through its finish but transforming it into a rim rather than a border.

While the strip-frame is made part of a formalist reading of a work, Patrice Loubier confronts us with the artist who operates by reappropriation and displacement, isolating his concept from the object. In the case of Maclean, the artist reclaims his autonomy and makes the frame what – beyond its typologies, historicity, and market value – it actually always was: a visual instrument with aesthetic and ideological implications. It becomes a device that functions, according to Erving Goffman's view of the organization of experience, as a schema, which Patrice Loubier further explicates using Genette's notion of the paratext.

3 | The Frame: A Fulcrum Term?

A systematic reading of this group of essays reveals the frame to be a pluralist object that calls into question the generic criteria that are often rather blithely assigned to it. Is the frame comparable, then, to the material object that is at the heart of Edgar Allan Poe's short story *The Purloined Letter*, whose processes of displacement and repetition were so brilliantly analyzed by Lacan?⁸ Can we say of the frame, as Agnès Sofiyana says of the story's letter in her introduction to Lacan's seminar, that it "assumes the place of the signifier, which disappears just when repetition is endeavouring to confirm it. This disappearance of the signifier . . . is an inevitable consequence of the supremacy of the symbolic over the real"?⁹ This supremacy would have the effect of making it a "fulcrum term," used to describe an object, idea, or

propre rituel de présentation dans les espaces du musée, indiquant par là que le dessaisissement du lien de propriété au profit de la communauté n'est pas entièrement complété⁷.

2.2 *Le cadre en situation de contradiction*

Le propos de Rosalind Pepall dépasse le cadre comme objet, pour énoncer une analyse du système de représentation qui lui donne sa réalité, en plein accord avec le titre de son texte « Architecture Defines the Frame ». Soumis à l'architecture, exhibant sa fonction ornementale indépendamment de la modernité visuelle de ses motifs, le cadre appartient toujours au long passé de la bordure et ne peut pas se qualifier de manière dynamique, comme acteur d'une œuvre d'art totale. La communication de Rosalind Pepall ouvre ainsi un nouveau chapitre, celui du cadre en situation de contradiction, profitant de la planéité de la surface murale pour accéder à la visibilité.

De manière différente, Richard Gagnier et Patrice Loubier font revenir tous deux une figure un peu perdue de vue : celle de l'artiste. Le cadre-baguette « met en crise le cadre » comme le démontre Richard Gagnier. Tout en conservant la notion de protection qui l'accompagne, mais de manière très minimaliste, c'est vers la peinture qu'il dirige le regard, tentant de devenir non-cadre par l'emploi de matériaux qui sont eux-aussi matériaux de création comme le plexiglas. Le cadre relève alors de l'expérience liée à l'autonomie de la peinture et à la théorie qui sous-tend la pratique de l'artiste, celui-ci étant étonnamment vigilant en ce qui concerne le cadre-baguette, assurant sa présence par la finition de ses matériaux tout en étant devenu frange plutôt que bordure.

Si le cadre-baguette accompagne la lecture formaliste de l'œuvre, Patrice Loubier nous met en présence de l'artiste agissant par réappropriation et déplacement, isolant de l'objet son concept. Le cas Maclean démontre que l'artiste récupère sa liberté et fait du cadre ce qu'il a toujours été en fait, en dehors de ses typologies, de son historicité, de ses valeurs marchandes : un instrument plastique chargé d'esthétique et d'idéologie. Un dispositif donc qui fonctionnerait comme un « mot d'ordre », si l'on suit la citation proposée d'Erving Goffman, nous renvoyant à l'interaction sociale et dont on pourrait dire que Patrice Loubier l'aborde à travers la notion de paratexte de Genette.

3 | **Le cadre, un terme-pivot ?**

Au fil de la lecture des textes, le cadre est progressivement devenu un objet pluraliste qui met à mal les critères génériques que l'on serait enclin à lui attribuer, trop rapidement. Le cadre serait-il donc semblable à l'objet matériel qui fait la nouvelle d'Edgar Allan Poe, *La lettre volée*, et que Lacan a si bien

concept that only exists situationally and whose meaning changes according to how the researcher orients and perceives it.

The two-day conference and the papers it encompassed, published here, offer ample evidence that constructing a history of the frame in Canada is no longer simply hypothetical but a real possibility, since the objects and archives (textual and visual) exist. But what history, and with what objectives? Re-invoking the frame as a fulcrum-term and the “supremacy of the symbolic over the real,” I might suggest in closing that we point the fulcrum in the direction of a historical sociology of the frame, an idea that was there at the outset but mentioned only briefly. Perhaps this would be a way of hastening a reconciliation between the object and its signifiers?

NOTES

- 1 This article, which is a summary of the conference *Encadrement et recadrage. Histoire et fonctions du cadre au Canada / Frame and Framing in Canada: Functions and History*, was presented orally on 24 October 2014. In order to reflect the published proceedings, it makes no reference to presentations given during the conference that are not included in this anthology, but it provides a review of the papers as they were presented live. In other words, the conclusion was not rewritten following a reading of the articles but gives an accurate account of the presentations given during the two-day event.
- 2 Quoted in Émile BRÉHIER, “La notion de problème en philosophie,” in *Études de philosophie antique* (Paris: Les Presses Universitaires de France, 1955), 11 (accessed 23 Oct. 2014, classiques.uqac.ca). This English translation of the quotation from Aristotle is by W.A. Pickard-Cambridge (see Aristotle, *Topics*, Book 1, para 4. Accessed 27 Sept. 2015, <https://ebooks.adelaide.edu.au/a/aristotle/a8t/complete.html#book1>). Bréhier follows the quote with this comment: “In other words, while the definition simply offers a thesis for acceptance, a problem considers the opposite of the proposed thesis as a possibility, and demands an examination of the arguments both for and against it; it is essentially dialectic.”
- 3 *Grove Art Online*, now available through the inclusive gateway of *Oxford Art Online* (www.oxfordartonline.com), offers simple access to the “Frame” entry, all of whose historical and geographical subcategories can be easily found using the main search tab.
- 4 The reference here is to the presentation by Pascale Galipeau, not published but recorded on video. By titling her talk “Jamais sans mon cadre (survol des pratiques d’encadrement en art populaire)” (Never Without My Frame[A Brief Look at Framing Practices in Folk Art]), she seemed to be issuing a call to order. The only possible response was to pose a simple and direct question: Why should a frame be an essential part of a work of folk art?
- 5 Not surprisingly, the position presented and defended by Greg Humeniuk triggered numerous lively discussions and debates during the conference. They were extremely useful and offered much food for thought.

analysée⁸ dans ses processus de déplacement et de répétition ? Peut-on dire, en profitant de l'entrée en matière du texte d'Agnès Sofiyana, que le cadre est comme la lettre de la nouvelle, il « [...] tient la place du signifiant, qui se dérobe alors même que la répétition prétend à y accéder. Cette dérobade du signifiant [...] est une conséquence inéluctable de la suprématie du symbolique sur le réel⁹ » ? Cette opération de suprématie ferait de lui un « terme-pivot », un objet, une idée ou un concept qui n'existe qu'en situation. Il changerait ainsi de sens selon la direction dont il est orienté, par le chercheur et selon le regard qu'il lui porte.

Au terme des deux journées du colloque et des textes qui en rendent compte ici, nous savons qu'une histoire du cadre au Canada n'est plus une question à se poser mais une chose possible à faire puisque les objets, les archives (textuelles et visuelles) sont disponibles. Mais, quelle histoire et pour quelles finalités ? Revenons, pour terminer, au cadre comme terme-pivot et à « la suprématie du symbolique sur le réel », en pointant cette fois le pivot en direction d'une sociologie historique du cadre, proposition qui était là au départ mais mentionnée à la dérobée. Peut-être pourrait-elle permettre de faire progresser la réconciliation de l'objet avec ses signifiants ?

NOTES

- 1 Ce texte est la synthèse du colloque *Encadrement et recadrage : Histoire et fonctions du cadre au Canada / Frame and Framing in Canada: Functions and History* prononcée le 24 octobre 2014. Afin de s'accorder à l'édition des actes du colloque, sa dimension performative a été minorée au profit des textes rassemblés dans ce collectif, tout en gardant la dynamique d'une synthèse élaborée oralement et en direct. Autrement dit, la conclusion n'a pas été réécrite suite à une lecture des textes mais conserve au plus près la réalité des paroles données lors des deux journées du colloque.
- 2 Émile BRÉHIER, « La notion de problème en philosophie », dans *Études de philosophie antique*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1955, p. 11. Consulté le 23 oct. 2014, classiques.uqac.ca. La citation d'après Aristote se poursuit sur un commentaire de Bréhier : « Autrement dit, tandis que la définition n'envisage qu'une thèse que l'on demande d'admettre, le problème considère comme possible le contraire de la thèse proposée, et il appelle à la fois l'examen des arguments en faveur de cette thèse et contre elle; il est essentiellement dialectique [...] ».
- 3 Le *Grove Art Online* est maintenant accessible à partir de l'entrée inclusive de l'*Oxford Art Online* (www.oxfordartonline.com) qui facilite l'accès à la rubrique « Frame », avec toutes ses composantes historiques et géographiques et dont la localisation se fait facilement à partir de l'onglet principal de recherche.
- 4 Nous faisons référence ici à la communication de Pascale Galipeau, non publiée, mais dont il existe une captation vidéo. En titrant son intervention « Jamais sans mon cadre (survol des pratiques d'encadrement en art populaire) » sa proclamation sonnait comme un rappel à l'ordre. En retour, on ne pouvait qu'offrir une question

- 6 The Large Hermitage was completed in 1851 and opened to the public the following year. Our knowledge of the installations during this period comes from a series of watercolours showing the museum's interior, gallery by gallery, executed between 1853 and 1860 by Edward Petrovich Hau and Luigi Premazzi. They can be viewed online, via the museum's website: <http://www.arthermitage.org>.
- 7 The situation therefore cannot be compared to William Rubin's reinstallation and re-framing of the MOMA collections in 1985, following its expansion, which was the subject of an extremely important article published by Reesa GREENBERG, "MOMA and Modernism: The Frame Game," *Parachute* 42 (March, April, May 1986): 21–31.
- 8 Jacques LACAN, "Le séminaire sur 'La Lettre volée,'" *Écrits* (Paris: Seuil, 1966), 11–61.
- 9 Agnès SOFIYANA, "Tuché et Automaton. Introduction à l'introduction au séminaire sur *La Lettre volée*," *La clinique lacanienne* 8 (2005/1): 202.

Translation: Judith Terry

simple et directe : pour quelle raison un cadre serait-il indispensable à une œuvre d'art populaire ?

- 5 Sans surprise, la position présentée et défendue par Greg Humeniuk a soulevé des discussions et des débats vifs et nombreux lors du colloque, à la fois salutaires et riches de réflexions.
- 6 Le Grand Hermitage, complété en 1851 et ouvert au public l'année suivante, nous est connu grâce à un ensemble d'aquarelles montrant l'intérieur du musée, salle par salle. Réalisées entre 1853 et 1860 par Edward Petrovich Hau et Luigi Premazzi, elles sont consultables en ligne sur le site du musée : <http://www.arthermitage.org>
- 7 Il y a donc toute une différence avec la réinstallation des collections par William Rubin au MOMA en 1985, suite à l'agrandissement de l'institution et dont l'étude du processus de ré-encadrement des tableaux a fait l'objet d'un article très conséquent par Reesa GREENBERG, « MOMA and Modernism : The Frame Game », *Parachute*, n° 42, mars, avril, mai 1986, p. 21-31.
- 8 Jacques LACAN, « Le séminaire sur "La Lettre volée" », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 11-61.
- 9 Agnès SOFIYANA, « *Tuchê et Automaton* : Introduction à l'introduction au séminaire sur *La Lettre volée* », *La clinique lacanienne*, n° 8, 2005/1, p. 202.