

Journées d'études internationales  
Institut national d'histoire de l'art, Paris

9 - 10 mai 2014

Journées d'études organisées par :

Le centre d'histoire de l'art de la Renaissance,  
HiCSA, Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Le groupe d'analyse culturelle de la première modernité,  
Université catholique de Louvain

Le centre de Recherches François-Georges Pariset,  
Université Bordeaux Montaigne



Centre de  
Recherches  
François-Georges  
Pariset (EA 538);



Jeux et enjeux  
du cadre dans  
les systèmes  
décoratifs à  
l'époque moderne

Résumés  
des communications

# Abstracts

**Caroline HEERING** (UCL)

*Un ornement mobile et détachable : le cartouche dans les systèmes décoratifs modernes*

S'il est bien un dispositif encadrant ayant marqué de son empreinte les décors de la première modernité, c'est bien le cartouche, ce motif aux enroulements tridimensionnels destiné à recevoir divers types de signes. Rares sont en effet les armoiries, les devises, ou encore les emblèmes n'ayant pas été figurés dans ce cadre et sur ce support particulier. Fréquemment (re)présenté comme un objet accroché ou suspendu sur une surface, ou bien porté par des *putti* ou divers types de figures encadrantes, le cartouche se présente aussi comme l'ornement « mobile » ou « ajouté » par excellence.

C'est cette spécificité du motif que cette communication propose d'envisager, en explorant plus particulièrement les enjeux que ce caractère amovible recouvre par rapport à l'orné qu'il encadre d'une part, et la surface sur laquelle il s'applique d'autre part. En traversant un large corpus de décors des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, cette perspective d'étude permettra d'engager une réflexion sur la nature « événementielle » des décors modernes, mais aussi sur les notions de support et de surface qui semblent intimement liées à la fonction encadrante du motif.

**Laurent PAYA** (CESR, Tours)

*Les « Compartiments » et « Bordures » des jardins maniéristes : dynamiques ornementales et glissements métonymiques*

L'architecture des jardins de « plate-forme », aménagés au XVI<sup>e</sup> siècle en France dans des paysages de plaine, entre dans la catégorie des décors en *tabula*. Ce sont en effet des étendues planes « ornées à compartiments » au même titre que les objets, le mobilier et les pavements précieux, dont le *plat*

est structuré en trames, bordures, compartiments, écoinçons et médaillons. Le vocable « compartiment » dériverait de « comportement » ou cartouche, c'est-à-dire le cadre orné d'une inscription, d'une devise ou d'armoiries. En conséquence, quand le compartiment se confond avec un motif d'ornement à symétrie centrale, il proviendrait du déploiement centripète du cadre orné d'une figure blasonnante disparue. Toutefois, dans les *pourtraicts* gravés qui servent de modèles à la confection des parterres, la « bordure » est une nouvelle frise d'encadrement qui s'inscrit entre la trame et le compartiment-ornement, en assurant une transition entre le module et sa grille modulaire. Or dans plusieurs sources de ce *corpus*, cette délimitation est en relation métonymique avec le terme « brodure ». De la sorte, dans les premiers parterres de broderies, une « Platte bande » est analogue à une « Bende d'habillement » dessinée de « feuillages ». Malgré son caractère « marginal », la bordure-brodure révèle l'idéal universaliste qui caractérise le langage des arts du décor à la Renaissance. Parallèlement, cette *ratio* invoque le sobre univers des théories artistiques de la *commensuratio*, puisque selon lexicographe le « Compartiment » est analogue à un « Compartement », ou « département d'un tout an parties & figures, proportionées, & bien seantes ».

**Vincent DOROTHÉE** (Université Paris I Panthéon-Sorbonne)

*La Pompe funèbre de Charles III ou les mensonges du cadre*

La mort de Charles III a donné lieu en 1608 à l'une des cérémonies funèbres les plus remarquables de la Lorraine ducale. Le duc Henri II, fils et successeur du défunt, s'est attaché à honorer la mémoire de son père, non seulement par un appareil particulièrement fastueux, mais aussi et surtout par une commande éditoriale de grande ampleur : un *Discours des cérémonies* [...] (1609) que complète le recueil gravé des *Pourtraicts des ceremonies* [...] *faitz au Corps de feu Serenissime Prince Charles III du nom* [...] (1611), tous deux supervisés par Claude de La Ruelle.

Le recueil gravé, dont la minutie descriptive vise, *a priori*, à rendre l'ordre et l'apparat exacts des différentes phases de la cérémonie, comporte notamment plusieurs représentations de la Chambre du Trépas, où le

corps de Charles III avait d'abord été exposé, et de la Salle d'Honneur, théâtre des hommages rendus ensuite à son effigie.

Parmi les éléments représentés dans ces images figurent les cycles de tapisseries supposés de la cour de Lorraine consacrés aux histoires de Moïse et de saint Paul, qui ont constitué une partie importante du système décoratif de la Pompe funèbre. Chaque tendue représentée par Brentel, organisée selon un même schéma, est en soi munie d'un cadre composé en relation avec la scène qu'il délimite, mais on devine au-delà de ce premier constat que le graveur, en rendant lisibles l'ensemble de ces cycles iconographiques « marginaux » comme le caractère périphérique de leur organisation, cherche à mettre en valeur d'une façon singulière les scènes principales qu'ils délimitent, c'est-à-dire les différentes étapes de la cérémonie.

Or, la comparaison des gravures de Brentel avec le discours écrit de la Pompe funèbre permet de confirmer, en particulier dans les systèmes iconographiques périphériques, l'infidélité et la prise d'autonomie des représentations gravées, au sein desquelles se cache un probable « métadiscours » à même d'orienter la lecture de l'observateur attentif.

Ce sont la nature et les raisons de cet infléchissement iconographique *a posteriori* du discours funèbre, dans lequel les dispositifs d'encadrement semblent jouer un rôle essentiel, que cette communication se propose d'interroger.

**Marina VIDAS** (The Royal Library, Copenhagen)

*Frames and Decorative Systems in three Fifteenth-Century Venetian Illuminated Manuscripts: Strategies and Functions*

This paper discusses the different functions of frames and decorative systems in three fifteenth-century Venetian illuminated manuscripts (Copenhagen, Royal Library, MS GKS 496 2°, Tacitus, Annales XI-XVI; London, British Library, MS Additional 21463, Vittore Capello, Panegyric on Doge Marco Barbarigo; and Princeton Garrett MS 159, Commission of Doge Agostino Barbarigo to Giovanni Capello) all executed by the same miniaturist. The rectangular frames used in the

frontispieces of these manuscripts order the texts and images into distinctive and separate spaces. For example, in the Copenhagen frontispiece the area around the text is set in a landscape where the principles of perspective are employed while no attempt is made at illusionism in the white space upon which the letters appear. Outside the borders of the outlined text of the Princeton frontispiece the painter playfully questions the act of representing the visual world. With verisimilitude he renders different textures of different types of objects and matter (stone, vegetation, flesh, clouds, water, etc.) inside the historiated initial while in the border which frames the text mythical creatures are incased in a field resembling champlévê. Other types of framing elements composed of curvilinear elements, such as scrolls, flower buds, and disembodied putto heads, are superimposed over areas of land and sky in the frame around the incipit of the London frontispiece.

In this paper I will show that the non-narrative or non-figural components of the page cannot be understood as marginal or ancillary but rather are integral, meaningful and important parts of composition. I will also show that the artist uses all the elements on the page, including those which in earlier scholarship were described as ornamental, to pose questions about nature (its visual as well as non-visual manifestations), the creative process, time, and learning.

**Elli DOULKARIDOU** (Université Paris I Panthéon-Sorbonne/INHA)

*Dans la marge, à travers le cadre et au-delà : dispositifs d'encadrement dans les manuscrits enluminés romains, de Léon X à Paul III*

Élément d'ordre dans la représentation, instrument de canalisation du regard du lecteur et espace accueillant la présence du commanditaire, le cadre reçoit dans les manuscrits liturgiques romains du XVI<sup>e</sup> siècle un investissement sémantique important. Face aux solutions proposées par l'enluminure flamande ainsi que par la décoration des livres imprimés, les enlumineurs reconsidèrent les éléments de la page (texte, image, cadre, initiale, ornement) et redistribuent leurs fonctions. L'apparente continuité avec les traditions figuratives et décoratives précédentes cache souvent une

attitude plus réflexive et ludique. Inspirés par la syntaxe et les modalités d'énonciation des grands décors, les artistes actualisent les rapports entre les espaces de la représentation, remettent en question le support de lecture et sa matérialité tout en accordant un rôle plus important au lecteur. Cette étude propose d'explorer ces expérimentations qui trouvent un terrain fertile dans le dispositif d'encadrement, dont la présence devient de plus en plus ostensible. Il s'agira de comprendre les principes de fonctionnement visuel ainsi que les rapports du cadre avec son support qui est également support de lecture méditative ou de chant.

**Annelise LEMMENS** (FNRS UCL)

*Le frontispice comme encadrement : statuts et fonctions d'un système décoratif (Anvers, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*

Élément inaugural du livre caractérisé par l'association de l'écrit et de la représentation, le frontispice peut aisément se concevoir comme un cadre placé à l'avant de l'ouvrage dont les fonctions seraient multiples. À la fois dans et hors de l'œuvre, il agit avant tout à la manière d'une bordure ou *cornice* et, tout en figurant la limite idéale de l'objet-livre, il en révèle l'essence prestigieuse. Au-delà de cette dimension déictique, le frontispice incarne ensuite un seuil, un passage entre l'espace tangible et le monde du livre, une jonction tout particulièrement assurée par l'image. Enfin, le frontispice est surtout le lieu d'une opération au cours de laquelle la perception et la lecture future du livre sont « manipulées ». Pouvant être désigné par les termes de « discours subjectif », de « transaction », ou encore de « point stratégique », le frontispice est assurément un cadre qui travaille et déborde du livre, qui coopère à sa production et réception tout en s'en déduisant, restant dans les marges. Partant de cette problématique, notre but à travers cette contribution sera double. D'une part, nous voudrions nous concentrer sur quelques figures précises rencontrées dans les frontispices anversoïis de la première modernité : il s'agira de mettre en évidence l'articulation du titre aux diverses représentations de portails, retables, autels, cadres et autres supports, autant de combinaisons capables de voiler et dévoiler les limites du livre, créant une sorte de « fuite en



avant » de l'œuvre. D'autre part, nous souhaitons traiter la thématique du cadre d'un point de vue transversal, en considérant l'ensemble de l'évolution formelle du frontispice. Notre ambition sera alors d'en évaluer les transformations à l'aune de possibles changements de statuts, c'est-à-dire montrer comment, de décor plus ou moins avoué, le frontispice prétend peu à peu à l'autonomie et tente d'inverser la hiérarchie qui le lie au livre.

### **Gwendoline DE MÛELENAERE (FNRS UCL)**

*Les encadrements gravés des affiches de thèse dans le décor des soutenances publiques*

Lors des défenses académiques publiques à l'époque moderne, il était d'usage d'exposer dans la salle une affiche présentant les positions écrites de l'étudiant. Le texte était entouré d'armoiries, de portraits ou de scènes allégoriques, servant généralement à glorifier le dédicataire de la thèse. Ces images sont complexes, enchâssant des systèmes discursifs variés : emblèmes, cartouches, guirlandes, pilastres, atlantes, tentures feintes y mettent en scène tant les conclusions que la scène gravée principale. Elles fournissaient à la fois un cadre au texte imprimé, et un support visuel appuyant la dispute orale.

Les placards faisaient partie d'un programme décoratif plus vaste, mais dont il est parfois difficile de retracer l'étendue compte tenu de sa nature éphémère : poèmes latins mis en musique, siège du dédicataire surmonté d'un dais, tapisseries accrochées dans la salle pour l'occasion. Ce faste apporté par l'ornementation transformait la dispute publique en véritable spectacle, destiné à marquer les esprits.

Le rôle de ces encadrements gravés était ainsi d'effectuer la transition entre les propositions écrites, de niveau académique, et la réalité sociale et politique de la soutenance. Celle-ci était en effet davantage vouée à célébrer le protecteur de l'impétrant, au moyen du décor, de la dédicace et de l'iconographie développée, qu'orientée vers le contenu scientifique de la thèse.

M'appuyant sur un corpus iconographique propre aux Pays-Bas méridionaux (Pierre-Paul Rubens, Abraham Van Diepenbeeck, Cornelis

Schut), ainsi que sur des sources textuelles flamandes, mais aussi françaises et italiennes, je souhaiterais montrer comment ce dispositif particulier d'encadrement, à différents niveaux de lecture, communique du sens.

**Édouard DEGANS** (Université Bordeaux Montaigne/Università degli Studi di Firenze)

*Portes, cadres, ornements et figures feintes dans les systèmes décoratifs maniéristes*

Cette communication se propose d'étudier la place et le rôle de la porte comme dispositif représentatif, dans les systèmes décoratifs maniéristes italiens. En effet, la théorie architecturale de la Renaissance définit la porte comme une ouverture dans un mur permettant une circulation, un passage, entre deux espaces dans un édifice. Cependant, au XVI<sup>e</sup> siècle, la porte fait l'objet d'un véritable enjeu ornemental. À travers leurs recherches graphiques, les architectes multiplient les inventions tendant à assimiler l'encadrement de la porte à un *cadre* particulier. Aussi, lorsqu'elles se trouvent mêlées aux fresques d'un salon ou d'une salle d'apparat d'un palais, ces portes sont alors intégrées à la structure du décor et se juxtaposent aux nombreux dispositifs d'encadrement, caractéristiques des grands cycles peints maniéristes (tableaux feints, médaillons, panneaux, édicules, fausses niches, etc.). De par sa proximité et sa similitude avec ces derniers, le motif architectural de la porte vient être assimilé visuellement à ces dispositifs. Ainsi, si la célèbre maxime d'Alberti comparant le tableau à une fenêtre ouverte a inspiré de nombreuses recherches mettant en évidence l'étroite relation théorique unissant cadre et cadre-objet à l'époque moderne, il apparaît intéressant de questionner, en retour, la porte et son ornement comme potentiel « cadre de la représentation ». Dans cette perspective, les portes feintes et les figures peintes qui s'y affichent, revêtent alors un rôle essentiel. En effet, jouant sur l'ambiguïté de la notion de passage entre deux espaces et sur la réflexivité des différents dispositifs d'encadrement, ces dernières constitueraient un système dénonçant le statut de la représentation et faisant interagir espace du spectateur et espace de représentation.



**Kristen ADAMS** (Ohio State University)

*Tapestries Real and Feigned: Framing Devices in Rubens's Triumph of the Eucharist Series*

Peter Paul Rubens accomplished one of the greatest forms of illusionism in his *Triumph of the Eucharist* series produced between 1626-28. This decorative series, commissioned by the Archduchess Isabella Clara Eugenia to celebrate Habsburg piety and Eucharistic devotion, is a dazzling display of artistic virtuosity translated from painted cartoons into woven tapestries. Twenty tapestries constitute the overall commission and they are still displayed in the Descalzas Reales in Madrid, where they were originally hung in the seventeenth century at the Archduchess's request. The elements responsible for the magnificent illusionistic effects at work in this series may be surprising, yet they are significant in structuring meaning for the overall iconography, as well as commenting on art production in general: frames and framing devices. An element greatly debated as to its role interior or exterior to the main work of art, the frame and its permeability in thread is an integral component – if not the central component – to understanding the rich iconography of Rubens's tapestry series and the way in which each tapestry would have unraveled itself to a spectator within the convent.

Not only do the tapestries themselves, hung during Holy Week for ritual processions, act as frames (much like frames used in film and video production that project images in sequence to convey meaning), but further framing devices are seen in this series as well. In eleven of the twenty tapestries, a spectator will encounter a feigned tapestry motif, or a tapestry-within-a-tapestry motif. Rubens incorporates variations as to how these feigned tapestries are displayed in the eleven real tapestries, but an interrogation of a number of these will reveal how frames and framing devices are not merely supplementary, but rather intrinsic to structuring meaning in one of the richest decorative tapestry cycles produced in the seventeenth century. Tapestries, real and feigned, engage the dialectic between the frame and that which it contains in remarkable and inventive ways in the *Triumph of the Eucharist* series.

**Sandra BAZIN** (Université Paris IV Sorbonne)

*Des « tableaux mouvants » : rôles et enjeux de l'encadrement des miroirs dans la mise en scène des grands décors aristocratiques en Europe (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*

Entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, les miroirs prirent une place grandissante dans les intérieurs des grandes demeures aristocratiques en Europe. D'abord utilisés comme un élément mobile, ces ornements luxueux et raffinés devinrent progressivement un élément fixe du décor dans les pièces privées comme dans les pièces de représentation. Utilisés à grande échelle, les miroirs offraient aux architectes la possibilité de démultiplier l'espace et de créer une infinité d'images mouvantes, en bouleversant tous les repères d'orientation du spectateur. Cabinets et galeries de glaces devinrent ainsi l'espace privilégié d'une mise en scène du décor, où l'illusion régnait en maître. Le développement de ce type d'ornement entraîna l'apparition de dispositifs d'encadrement variés, souvent ingénieux, capables de répondre à plusieurs contraintes. En effet, faisant partie des matériaux les plus fragiles, les glaces nécessitent un encadrement et un accrochage spécifiques, qui dépendent aussi de leurs dimensions, de leur épaisseur et de leur emplacement au sein de la pièce. Il s'agira ici de mettre en perspective quelques-uns de ces dispositifs afin de comprendre dans quelle mesure le cadre participe à cette mise en scène du décor et comment il contribue à déterminer l'expérience du spectateur.

**Maria do Rosário SALEMA DE CARVALHO** (Lisbon University)

*The frames of Portuguese Baroque Azulejos'*

In the long history of the Portuguese *azulejo*, going back to the late 15th century, the Baroque period (1675-1759) stands out not only for its almost exclusive use of blue and white painting, but above all for the exploration of the narrative resources displayed in vast ceramic walls, covering the interiors of churches, palaces and other buildings. Both the architectural inspiration and the combining of different art forms are manifest features of the tile sets produced and/or applied in Portugal, from the earliest examples onwards. During the period now under analysis, however, this

articulation became even more significant, since it helped structure and organise the figurative scenes within space.

The narratives were thus part of more complex decorative systems, whose frames, during a first phase, followed the tradition of 17<sup>th</sup> century patterned tile decoration. Progressively, they started copying architectural motifs and interacting with space and the other artistic forms present therein, which they often simulated. But the “baroquisation” of the interiors would lead to a different spatial model, in which the full covering of the walls with overlapping scenes would pave the way for richer and more sinuous coverings and give birth to a new dialogue vis-à-vis the surrounding space.

The present paper will go over the different types of tile frames, exploring their articulation within a global decorative system comprising *azulejos* but also gilt woodwork and oil painting, among other techniques, and generating visual vocabularies not always centred around ceramic painting, but depending upon it for their success.

**Lauren CANNADY** (Centre allemand d’Histoire de l’art)

*Framing nature: rococo decoration for a cabinet de curiosités*

One of the most ornamental of eighteenth-century rococo interiors was made to house the objects of a natural history collection. Completed by the architect Jean-Baptiste Courtonne in 1734, the cabinet de curiosités of Joseph Bonnier de la Mosson was located in his town house in the faubourg Saint-Germain. The carved decoration of the wood cabinets in which Bonnier displayed his collections of dried specimens was of such exceptional quality that the cabinetry was, following the collector’s death, purchased for the crown. Significant fragments of Bonnier’s cabinet can today be seen at the Musée national d’histoire naturelle. Encircling the vitrines and bursting forth from between the cabinet bays, the ornamental serpents, delicately carved botanicals and corals, and casts of animal skulls decorate the cabinet and frame the objects of naturalia contained within it. The direct juxtaposition of the sculpted elements with their organic counterparts – themselves objects of naturalia presented on plinths as if art

objects – forces a dialogue between the real and imitative, between that which is natural and that which is artificial. The decorative program of the cabinet both vies with and complements the natural specimens contained within, bringing to the fore the belief in the artifice of the natural that was embodied by the contents and presentation of Parisian cabinets de curiosités in the 1730s and 1740s. Turning on an analysis of the cabinet of Bonnier de la Mosson, this paper seeks to draw out the ways in which ornament as frame was neither secondary nor supplemental to the rococo, but rather constitutive.

**Nicolas CORDON** (Université Paris I Panthéon-Sorbonne)  
*L'Ignudo de Michel Ange et sa version de stuc : le cadre comme attribut*

Dans le système décoratif du plafond de la chapelle Sixtine, le motif de l'*Ignudo*, que l'on définira comme « jeune homme athlétique représenté nu », est associé au dispositif d'encadrement des scènes narratives figurant le récit de la Genèse. Plus qu'un simple détail dans la composition, cette association semble revêtir une fonction de premier ordre dans l'effet visuel qui unit le décor à l'espace de la chapelle, la peinture à l'environnement animé. Positionné en périphérie – mais à l'extérieur – du cadre des tableaux bibliques, l'*Ignudo* évolue dans une zone limitrophe, entre l'image et le réel, et semble tirer de cet emplacement intermédiaire et ambigu son mode opératoire dans le décor. La solidarité des motifs de l'*Ignudo* et du cadre se confirme dans les systèmes décoratifs s'inspirant du plafond de Michel-Ange, et permet d'alimenter la réflexion sur les utilisations du cadre dans les décors à l'époque maniériste. En particulier, nous nous intéresserons à une version en relief de l'*Ignudo* réalisée grâce à la technique du stuc, très en vogue dans le secteur décoratif au XVI<sup>e</sup> siècle de par ses vertus plastiques et mimétiques. Le stuc imite le marbre, et les *Ignudi* réalisés dans ce médium prennent ainsi l'aspect de sculptures marmoréennes insérées dans le contexte de décors peints. Cette association peu banale entre objet tridimensionnel et image peinte mêle selon nous le discours du *Paragone* aux enjeux et fonctions du cadre dans les systèmes décoratifs, et sera au cœur de nos observations.

**Émilie PASSIGNAT** (Université de Pise)

*La sculpture encadrée*

La thématique de l'encadrement était déjà considérée à la mode à la fin des années 80, comme en témoigne un certain nombre d'études, en grande partie stimulées par le marché de l'art et par la nécessité de renouvellement muséographique. Cet engouement général a cependant essentiellement concerné la peinture dite de chevalet, sans suffisamment s'intéresser aux caractéristiques propres aux cycles décoratifs de plus grande envergure. En parallèle, l'intérêt du contexte, de l'organisation spatiale des œuvres et de leurs rapports entre elles a conduit les historiens de l'art à étudier l'articulation de ces systèmes décoratifs en portant une toute nouvelle attention sur le registre ornemental, pour aboutir à des observations et à des synthèses innovatrices, mais surtout en ce qui concerne les grands ensembles de fresques. Le problème du cadre dans sa fonction de transition entre les espaces et entre les différents registres iconographiques n'a jusqu'à présent pas été abordé dans les études des ensembles sculptés, souvent plus négligés par rapport aux décors peints dans la nomenclature habituelle des cycles décoratifs et dont les spécificités méritent une réflexion approfondie.

Nous proposons ainsi d'observer les solutions adoptées pour circonscrire des sujets sculptés à l'intérieur des systèmes décoratifs, en nous concentrant notamment sur une série d'exemples italiens de la période moderne. L'enquête devrait en effet porter sur un ensemble de cas appartenant à différentes catégories, telles que monuments, décorations de chapelles, ornements de façade ou de parois, dans lesquels la niche notamment assume un rôle fondamental et devient un dispositif d'encadrement à tous les effets, mais nous tiendrons également compte du cas particulièrement éclairant des portes monumentales, supports compartimentés propices à la fantaisie du sculpteur. Il s'agira de comprendre comment évolue cette zone de transition, comment l'œuvre sculptée s'insère et s'intègre dans un complexe décoratif, et quel rôle joue l'encadrement dans des structures exclusivement tridimensionnelles, tout en évaluant dans quelle mesure les procédés d'encadrement de la sculpture se différencient des décors où la peinture est omniprésente.

**Catherine TITEUX** (École Nationale supérieure d'Architecture de Montpellier)

*Cadres et encadrements dans l'architecture française des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*

Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle, les formes expressives de l'architecture et ses effets proprement architectoniques sont produits au moyen d'un système décoratif auquel appartiennent non seulement les ordres, « principaux ornements de l'architecture », mais aussi des formes décoratives qui constituent, avec les ordres, la langue de l'architecture. L'architecture de l'Âge classique fait grand usage de cadres disposés sur le mur entre les fenêtres et la modénature principale, là où d'habitude on pense qu'il n'y a « rien à voir ». Parler de leur fonction dans l'architecture pose un problème d'ordre historique et théorique. L'opposition entre « structure » vraie et décor « mensonger » ne peut être opératoire dès que l'on s'intéresse aux périodes qui n'ont pas fait cette distinction. Les architectes et théoriciens de l'époque classique décrivaient ces formes en employant les notions d'« enrichissement », de « repos », de « membre » qu'il s'agira de décrypter. Les cadres autonomes et les encadrements liés à la modénature principale ou à l'ordre assument des fonctions différentes selon leur forme, leur taille, leur emplacement, en instaurent chacun un rapport particulier au mur et à l'ordonnance. L'ornementation sculptée, la délimitation sont le propre du cadre, la délimitation qui magnifie la surface murale et instaure l'espacement, le propre de l'encadrement. En contrepoint aux ordres ou en absence d'ordre, cadres et encadrements règlent le rythme de la façade et ses proportions, et parfois même se substituent aux ordres. En incluant ces formes qui parfois constituent le seul décor, un autre « système » de la façade classique française se dessine, incluant l'architecture ordinaire de la ville classique, et de bien des châteaux français.