Document généré le 24 avr. 2024 00:23

ETC MEDIA

Ouvrir le cadre. Modalités d'existence des bordures de l'art

Rosanna Gangemi

Numéro 107, printemps 2016

URI : https://id.erudit.org/iderudit/81094ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

2368-030X (imprimé)
2368-0318 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Gangemi, R. (2016). Ouvrir le cadre. Modalités d'existence des bordures de l'art. *ETC MEDIA*, (107), 88–93.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2016

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

OUVRIR LE CADRE

MODALITÉS D'EXISTENCE DES BORDURES DE L'ART

Braco Dimitrijevi, *Triptychos Post Historicus or Mother of Romulus and Remus*,
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris, 1989. *Nu*, d'André Derain, 1923 ;
armoire de François Delschneider ; noix de coco.
Collection : Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou.

« Le cadre est mutilation aussi bien qu'exaltation. Nous, spectateurs, qui hallucinons les images projetées sur l'écran, nous préférons ne pas voir ce cadre mutilant, que néanmoins nous ne pouvons pas ne pas voir, puisque nous voyons à travers lui[1]*. »*

« Nec tecum possum vivere, nec sine te[2] »

L'idée de cet article part de la question suivante : qu'en est-il du cadre aujourd'hui ? L'intérêt n'est pas de raisonner sur la crise du cadre – dans le sens de la crise de l'art et de la fin des grands récits –, mais, comme Paul Vauday l'a bien remarqué[3], de réfléchir sur le « cadre en crise », tout en étant conscients que l'Histoire de l'art pourrait se raconter comme une succession de tensions, de véritables bras de fer parfois, entre l'œuvre et le cadre[4], et que la notion de cadre, mais aussi celles de fenêtre, d'écran, de porte, dans leur évolution, servent d'architraves des topographies des arts numériques.

Le cadre – Approches croisées entre arts et médias, précieux recueil d'essais, paru en 2015, d'un collectif de doctorants de l'Université Sorbonne Nouvelle, invite à explorer le « cadre » en tant que dispositif créatif et plateforme, point de contact entre deux mondes, celui des arts et celui des médias.

La notion actuelle de cadre dépasse, tout en l'englobant, la fonction de délimitation. Elle s'appuie sur le processus de structuration qui organise l'œuvre de l'intérieur. Le cadre dont il est ici question, qui est lié à l'image, compose sa propre histoire à partir de celle des différents médiums[5]. « Un cadre, fut-il seulement celui du tableau », se déploie par « un faisceau d'effets et de fonctions agissant sur de nombreux plans et touchant à de multiples aspects interprétatifs et ontologiques des œuvres[6] ». Le cadre ramène au moteur de la création. Jouant l'intermédiaire entre la représentation d'un côté et l'objet réel de l'autre, il « destine l'image au regard[7] » tout en attribuant « un sens à la confusion du réel[8] ». Si la création débute « quand on sait ce qu'on ne peut plus faire et dans le non-savoir de ce qui va pouvoir être fait[9] », la question se pose : « comment s'invente un cadre qu'on ne peut pas encore encadrer, c'est-à-dire définir[10] ? » Parfois, en le dissolvant dans la toile. Et si on est en 1915, on peut parler de révolution. C'est le célèbre *Carré noir sur fond blanc* de Kasimir Malevitch, emblème du suprématisme. Le tableau incorpore le cadre, il le fait sien, puisqu'il se fait cadre avec l'encadrement du carré noir par les bords blancs qui le cernent. La forme du carré porte en elle-même ce signe de rupture en rejetant le canon d'une peinture d'après nature tout en s'appropriant un monde (pour le peintre, l'étonnement du résultat fut tellement fort, paraît-il, qu'après avoir conçu le Carré noir, il ne put prendre aucune nourriture plusieurs jours durant)[11].

Au fil de l'histoire des images depuis Leon Battista Alberti avec son De Pictura (1435), annonçant l'avènement du cadrage comme propos explicitant le tableau comme « fenêtre ouverte sur l'histoire[12] », *le cadre*, loin d'être une simple bordure pour un support accueillant une figure, se rend enjeu essentiel, « ni entièrement dehors ni simplement dedans[13] », auquel les techniques de la photographie puis de la cinématographie accorderont de plus en plus une position centrale[14]. Donc si les arts se façonnent sur le modèle d'un cadre (parergon) stable et symétrique, donnant lieu à l'œuvre (ergon), c'est pour le déborder, le distordre, l'écarteler, le faire éclater et y inclure ce qui est au-delà, « hors de son champ, de sa vue et de sa sensibilité[15] », dans une harmonie toujours renégociée et recodifiée.

Au début des années 1980, nous assistons à la déconstruction de certains aspects du modernisme artistique : tout en poursuivant sa démarche expérimentale, les artistes défendent l'idée d'un retour à la peinture figurative[16], pratiquent les hybridations, font surgir des sujets oubliés par l'histoire, proposent des remakes ou réactivent d'anciennes œuvres qu'ils utilisent comme un matériau parmi d'autres. À cet égard, le plasticien Braco Dimitrijević, avec ses Triptyques post-historiques rassemble, en les plaçant au même niveau, un objet usuel, une œuvre d'art empruntée aux collections de musées d'art moderne et un choix de fruits ou de légumes. En 1989, par exemple, il met ensemble une armoire en bois, une peinture figurative à l'huile d'André Derain – *Nu devant un rideau vert* (1923) – et quatre noix de coco des plus ordinaires. Si la peinture de Derain, censée être un objet patrimonial précieux, symbole d'un retour assumé à la grande peinture, est reconduite au rang d'un objet ordinaire, les autres objets sont transmutés en œuvres. Le ready-made inversé (l'œuvre comme simple objet) et le ready-made tout court (l'objet comme œuvre) sont à la fois co-présents et dissociés.

Côté grand écran, l'un des plus fulgurants exemples d'expérimentation formelle sur le cadre nous fut donné par Abel Gance[17] avec son *Napoléon* (1927)[18] : en maîtrisant le split-screen, il cherche à tout enfermer dans l'image, jusqu'à épuiser la perception dans la multiplication des points de vue[19] et à réaliser, ainsi, un cadre dynamique[20]. Le dispositif d'écran-divisé ne manque pas de trouver des adeptes de nos jours. Parmi les cinéastes qui ont recours à ce procédé, Brian De Palma, en particulier dans la première partie de sa carrière : impossible de ne pas citer *Dionysus in '69* (1970), tourné avec Richard Schechner, captation d'une pièce théâtrale sous forme de documentaire en multi-images. Ou le plus récent Passion (2012) - remake de *Crime d'amour* (2010), d'Alain Corneau - qui, comme souvent dans la cinématographie contemporaine, utilise cet effet pour réunir dans un même plan deux espaces éloignés. Ici, l'instance diégétique se déploie par une représentation du ballet *L'après-midi d'un faune* dans la partie de gauche de l'écran, alibi imparfait de la performance criminelle qui se déroule en même temps dans la partie de droite[21].

En 2002, Alexandre Sokourov réalise *L'Arche russe*, poussant à un niveau inédit d'inventivité formelle les conséquences des potentialités immersives d'un autre dispositif lié au cadrage : le plan-séquence, fantasme vieux comme le septième art, rêve impossible d'Alfred Hitchcock dans *La Corde* (1948). Il renaît ici grâce aux caméras numériques et à la possibilité d'enregistrer le tout sur disque dur. Tourné d'un trait, le film-séquence le plus long de l'histoire (96 minutes) est une traversée des grandes salles du Musée de l'Ermitage, où la mise en valeur des trois siècles de beauté que cette « arche » grandiose a mis à l'abri dépasse toute autre volonté de narration. D'ailleurs, la fluidité « naturelle » d'un film sans coupures convoquant l'Histoire en tant que manifestation d'un esprit universel trouve ici une limite significative dans la plupart des ellipses du scénario, comme le passage d'une époque à l'autre, évoqué, voire accentué par l'« artifice » du montage du son[22]. Restitution d'une action en temps réel, sans effets de raccord aussi pour *Birdman* (ou la surprenante vertu de l'ignorance), d'Alejandro Iñárritu (2014), récompensé de quatre Oscars. Il détient aussi le record du plus long faux plan-séquence de l'histoire du cinéma.

Figure majeure du cinéma hongrois pourtant fort méconnue, adepte virtuose et intransigeant des longs plans-séquences mobiles, Miklós Jancsó, avec entre autres *Les Sans-espoir*[23], incarne une forme totale de liberté formelle au service d'une réflexion politique et poétique, sensuelle et allégorique des convulsions sociales sous forme de chorégraphie visuelle. Son cadre rigide, parfois accablant, se fait métaphore de la tyrannie, jusqu'au moment où quelque chose ou quelqu'un fait irruption pour enfreindre et libérer le cadre[24]. Peu visibles jusqu'alors, en 2015 ses œuvres ont été à l'honneur d'une rétrospective à La Cinémathèque de Paris[25].

Mais le plan-séquence, particulièrement en profondeur de champ, donne également une autre forme de liberté, celle du destinateur de l'œuvre. Si le cadre se fait oublier par un montage ne servant que de « raccord dans un monde où la contiguïté spatiale entre les personnages a déjà été établie[26] », tel que remarqué par Jean Bazin, qui double la valeur esthétique d'une valeur morale, le cadre peut se faire vecteur d'émancipation du spectateur, dont le regard, à priori, peut enfin s'appuyer où il le désire, sans devoir se soumettre entièrement à la volonté de l'artiste-démiurge, en cherchant lui-même un sens à l'image du réel[27].

La liberté, chez l'artiste canadien Stan Douglas, reconnu pour ses créations autour des utopies perdues du XXe siècle, nous la retrouvons aussi dans le déplacement autonome du regard du spectateur. L'installation vidéo *The Secret Agent*, présentée au WIELS de Bruxelles en 2015, se compose de six écrans, et l'action traverse tous les écrans en se déplaçant. Le spectateur peut suivre l'action en bougeant de concert avec elle, ou il peut la laisser aller et re-poser son regard, méditant dans la certitude de son retour.

En revanche, chez Chris Cunningham, et notamment avec le triptyque *New York is killing me*, hommage à Gil Scott Heron, trois écrans sont réunis en un, dans une sorte de simulation du regard panoramique. Malgré le fait que nous pussions embrasser ce large champ de vision dans son entièreté, l'attention se porte vers le centre, en toute cohérence avec notre manière habituelle de regarder.

Une autre extension du domaine du cadre nous est proposée, ces derniers temps, par la pratique visuelle de Joanie Lemercier, spécialisé dans le mapping architectural. En incorporant ses images dans les reliefs de l'espace où il s'installe, en animant en 3D ce qui n'a que deux dimensions, en produisant des distorsions,

des mouvements et des illusions optiques, il trompe l'œil du spectateur et joue avec sa perception de la réalité. Son *Blueprint* est une installation vidéo monumentale constituant un triptyque et culminant dans une anamorphose, créée dans une friche industrielle d'Eindhoven pour la dernière édition de la Biennale d'art numérique « STRP ». Le cadre, triplé, se fond ici par le biais d'une expérience poétique immersive. Tout récemment, c'était Némo, la Biennale internationale des arts numériques de Paris qui accueillait, dans l'église Saint-Merry, cette fiction augmentée racontant l'histoire du cosmos et de l'architecture.

Autre jeune explorateur des profondeurs du numérique, David Douard met au cœur de son œuvre la poésie en tant que script mutant et forme puissante de résistance. Ses travaux combinent vidéos, sculptures, collages, sons, dessins et chefs-d'œuvre du passé, le tout greffé sur des installations interactives. Les récits allégoriques qui en découlent révèlent les relations infectieuses qui se nouent entre nos mondes d'appartenance, avec le risque de nous perturber. Par exemple, son image d'adolescent sans regard tirée de Google, *We've Ne'er Gotten*[28], inscrite dans des caissons lumineux qui rappellent à la fois l'écran d'ordinateur et l'enseigne publicitaire. Des grilles noires, qui évoquent aussi bien l'enfermement que la protection, se dressent autour de cette image de jeune souffrant, à la fois hyperconnecté et replié sur lui-même. Elles soulignent les contradictions d'un monde ouvert seulement en apparence.

La polysémie du cadre et la multiplicité de son déploiement en font un outil qui n'est certes pas des plus simples à manier, mais qui nous confirme l'extraordinaire présence, dans l'expérience cognitive humaine et dans les arts en particulier, du concept de marge de la représentation[29]. Le cadre est donc ornement et fenêtre, seuil et tremplin d'où surgit notre attention à l'œuvre d'art, et dans ce sens, il est comme les rideaux qui ouvrent et ferment l'espace de la représentation théâtrale ou comme le silence à l'orée d'une exécution musicale[30]. Il est partie prenante de l'immersion du spectateur dans l'espace plastique par le biais de l'installation[31] – qui inaugure un nouveau statut pour l'œuvre d'art, « un espace généré par des objets qui l'habitent et par des visiteurs qui le parcourent[32] » –, et il se fond avec lui dans l'art participatif.

Sur le front des arts scéniques, la progressive conquête par la danse de son autonomie comme art chorégraphique – à sa naissance, la danse classique était structurée sur le modèle du tableau, suivant les lois de la perspective – aboutit non pas à une identité pure et établie, mais à une nouvelle relation aux autres arts qui se pense en termes d'incorporation grâce à toute une série de déséquilibres et d'arrachements. Le cadre comme champ de création dépositaire d'un ensemble de normes qui délimitent une discipline n'est plus ou n'est plus seulement une trace des contours : limite active dans sa variation infinie, il se définit par la faille et la rupture, et il se déploie dans l'illimité qu'est l'art. C'est le cas des artistes issus du spectacle vivant choisissant le musée comme plateau, épisodique ou exclusif, d'expérimentation. La danse, libérée du modèle de la perfection formelle du tableau, « élargie », peut investir ce cadre sans complexes. C'est certainement le cas des « situations » mises en place par Tino Sehgal, danseur et chorégraphe de formation. L'artiste joue avec les cadres de l'institution muséale et les conventions des disciplines, en activant des expériences immatérielles et éphémères dans un contexte normalement consacré « à la pérennité[33] » objectuelle. Pour Sehgal, le musée n'est pas un cadre neutre, mais une œuvre en soi où le spectateur a un rôle actif en tant qu'œil d'« un corps sentant[34] ». Son travail repose sur la création de rencontres suscitées entre des inconnus[35], comme dans *This Situation* (Festival d'Avignon 2011) ou *These Associations* (Tate Modern, 2012), ou encore son intervention à la Biennale d'art de Venise, qui s'est méritée un Lion d'Or (2013). Sans laisser de traces tangibles, sans produire des objets, il investit le temple de la réification – dont il respecte le mode de fonctionnement interne – en ayant recours à des « interprètes ». Ce faisant, son « cadre dynamique » finit par donner « à ses situations le statut d'œuvre d'art, pied de nez à la question du marché de l'art[36] ».

Apprivoiser le musée, ouvrir le cadre, c'est donc, malgré tout, encadrer[37]. Par conséquent, la tentative de se passer du cadre, de le traiter comme un ajout, de s'en défaire, de le croire absent, est une illusion. Le cadre est toujours là comme faisant partie du rythme interne à l'œuvre d'art – celui qui était si cher à Henri Maldiney – en tant que forme en formation, car l'œuvre et le cadre ne font qu'un.

Rosanna Gangemi

Basée à Bruxelles, **Rosanna Gangemi**, dont le parcours académique traverse les sciences de la communication, la sociologie et la philosophie de l'art, est critique d'art contemporain, fondatrice de DROME magazine, qui a codirigé pendant dix ans, essayiste, traductrice, auteure d'évènements culturels inclassables. Depuis 2014, elle collabore régulièrement à ETC MEDIA.

1 J.-L. Comolli, *Corps et cadre*, Paris, Verdier, 2012, p. 17.
2 Martial, *Épigrammes*, XII, 47.
3 Voir P. Vauday, *L'art hors cadre*, « Rue Descartes », n° 69, 2010/3.
4 À ce propos, voir M.-J. Bertini, *Où va l'image quand le cadre ne l'arrête plus ? Esthétique et clôture de la représentation*,archee.qc.ca/ar.php?page=article&section=texte&no=258&note=ok&surligne=oui&mot=&PHPSESSID=1517139df1d0c115993f1bbc1c76f8b3.
5 À ce propos, voir O. Beuvelet, *De la Finestra à l'Image-Fente : éthique et esthétique du cadre à partir du Décalogue de Krzysztof Kieślowski*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2012.
6 D. Vaugeois, *Où y a-t-il art ?*, www.fabula.org/cr/397.
7 M.-J. Bertini, ouvr. cité.
8 « Le cadre est l'élément qui organise la perception du spectateur et détermine les règles de la composition. Le verbe cadrer, selon une de ses acceptions, "est un terme de tauromachie […]" ; ce geste : arrêter promptement quelque chose qui bouge, nous restitue bien l'idée du cadre qui ordonne et stabilise la représentation de l'espace visuel […]. » In M. Olivero, *Le cadre dynamique*, in Collectif DAEM, Le cadre - Approches croisées entre arts et médias, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 91.
9 P. Vauday, ouvr. cité, p. 33.
10 *Ibid*.
11 N. Smolianskaia, *Crise du cadre (Art e langage)*, thèse de Doctorat, Vincennes-Saint-Denis, Paris 8, 2006, p. 319.
12 Marcel Duchamp s'engagera à renverser la conception d'Alberti. À travers « le semi-ready-made », *Fresh Widow* (1920, replica 1964), signé Rrose Sélavy, on ne voit rien : l'œuvre « se donne à voir pour elle-même. Le cadre est celui d'une fenêtre qui n'encadre plus rien. » In A. Alberganti, *Du cadre du tableau à l'espace-lieu plastique de l'installation immersive*, in Collectif DAEM, ouvr. cité, p. 130.
13 J. Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 63.
14 O. Beuvelet, ouvr. cité, p.21.
15 P. Vauday, ouvr. cité, p. 38.
16 « L'évolution en art ne se produit pas de façon régulière, mais par à-coups et avec de nombreux retours en arrière. […] il aura fallu une lente évolution pour que la dissolution du cadre devienne effective et que l'on puisse passer de l'espace-milieu pictural à l'espace immersif plastique. » In A. Alberganti, ouvr. cité, p. 131.
17 « Ce sont […] Eisenstein, Vertov et Dovjenko ou […] Epstein, Gance et L'Herbier jusqu'à Sternberg (qui travaillait dans le système hollywoodien), qui ont essayé de faire face au paradoxe d'un cadre dynamique, où l'image se trouve dans un état de tension dynamique qui rend l'espace figuré instable, sempiternellement changeant, constamment transitoire et labile. » In M. Olivero, ouvr. cité, p. 91.
18 En février 2015, Costa-Gavras, président de La Cinémathèque française, et Francis Ford Coppola (American Zoetrope) ont annoncé officiellement, après six années de travaux préparatoires, le début de la restauration de *Napoléon*, sous la direction de Georges Mourier, avec le soutien du CNC.
19 « […] son cinéma emblématique célèbre à la fois la folie du cadre total et la pulvérisation

du cadre. […] son œuvre s'empare des multiples langages du cadre […] un cadre dont elle ne peut durablement s'affranchir qu'en l'accomplissant. » In M.-J. Bertini, « Où va l'image quand le cadre ne l'arrête plus ? Esthétique et clôture de la représentation », archee.qc.ca/ar.php?page=article&section=texte&no=258&note=ok&surligne=oui&mot=&PHPSESSID=1517139df1d0c115993f1bbc1c76f8b3.

20 « Réussir à réaliser un cadre dynamique signifie donc tenir ensemble ces positions […] apparemment inconciliables, dans une coprésence dialectique qui puisse permettre à l'image de toucher ses limites figuratives sans se dissoudre totalement dans un état informel. » In M. Olivero, ouvr. cité, p. 92.

21 « […] Sur la scène, les danseurs semblent observer celle qui n'est même plus dans la salle. […] Parce que, si l'on pousse à son comble la logique paranoïaque du syndrome Rear Window, partout et pour tous, il y aura toujours un regard. » Article paru le 12/02/2012, www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/passion-2/.

22 Voir à ce propos l'article paru sur le site www.objectif-cinema.com/analyses/143a.php.

23 « L'image de *Les Sans-espoir* semble être pensée comme une étude picturale des lignes de fuite […] Le sentiment d'oppression et celui d'immensité. Pour autant, ce cadre parfaitement maîtrisé ne semble pas contraindre les acteurs à ce même agencement rigoureux. Au contraire, ils donnent l'impression de jouer contre cette chorégraphie millimétrée. » In J. TL, *Les Sans-espoir* (1966) de Miklós Jancsó, bullesdeculture.com/2015/10/espoir-1966-de-miklos-jancso.html.

24 « Dans une terrible scène de torture de femme, le cadre est posé ainsi : en bas, une femme nue, forcée à courir au travers de lames d'épées ; en hauteur, sur le toit d'un bâtiment, les hommes contraints à regarder la scène. Champ/contre-champ, la femme est torturée, les hommes regardent. […] les deux plans sont comme irréconciliables. Il faudra attendre qu'un homme saute du toit et se tue pour rompre ce jeu atroce. » *Ibid*.

25 Parallèlement, les films *Rouges et blancs*, *Sirocco d'hiver* et *Pour Électre* ressortiront prochainement en copies restaurées.

26 Voir à ce propos www.cadrage.net/dossier/bazinetrenoir/bazinetrenoir.html.

27 Voir à ce propos A. Bazain, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985.

28 L'œuvre fait partie de l'exposition « Co-Workers - Le réseau comme artiste », présentée au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (du 8 octobre 2015 au 30 janvier 2016).

29 Il est intéressant de remarquer, à démonstration de la consubstantielle dialectique entre le fond et la forme, que le mot cadre vient de l'italien *quadro*, carré ; à son tour, le mot *quadro*, en italien, désigne aussi le tableau.

30 Voir à ce propos A. Somaini, *La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*, www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/ascorn.htm.

31 « Dans le sillage de la peinture minimaliste, la sculpture avec Carl André, Donald Judd et Robert Morris inaugure une révolution dans la réception de l'œuvre d'art plastique en empruntant la théâtralité des arts du spectacle. […] Elle s'intéresse alors à […] l'éphémère, le processus, l'évènement. Une attention nouvelle portée au corps du spectateur dans l'espace d'exposition prépare l'entrée de celui-ci dans l'espace plastique tel que l'art de l'installation la réalisera. » In A. Alberganti, ouvr. cité, p. 132.

32 *Ibid.*, p. 127-128.

33 Voir M. Cousin, L. Fernandez, V. Nativel, « Encadrer malgré tout. De la scène au musée : un paradoxe de la création contemporaine », in *ibid.*, p. 248-249.

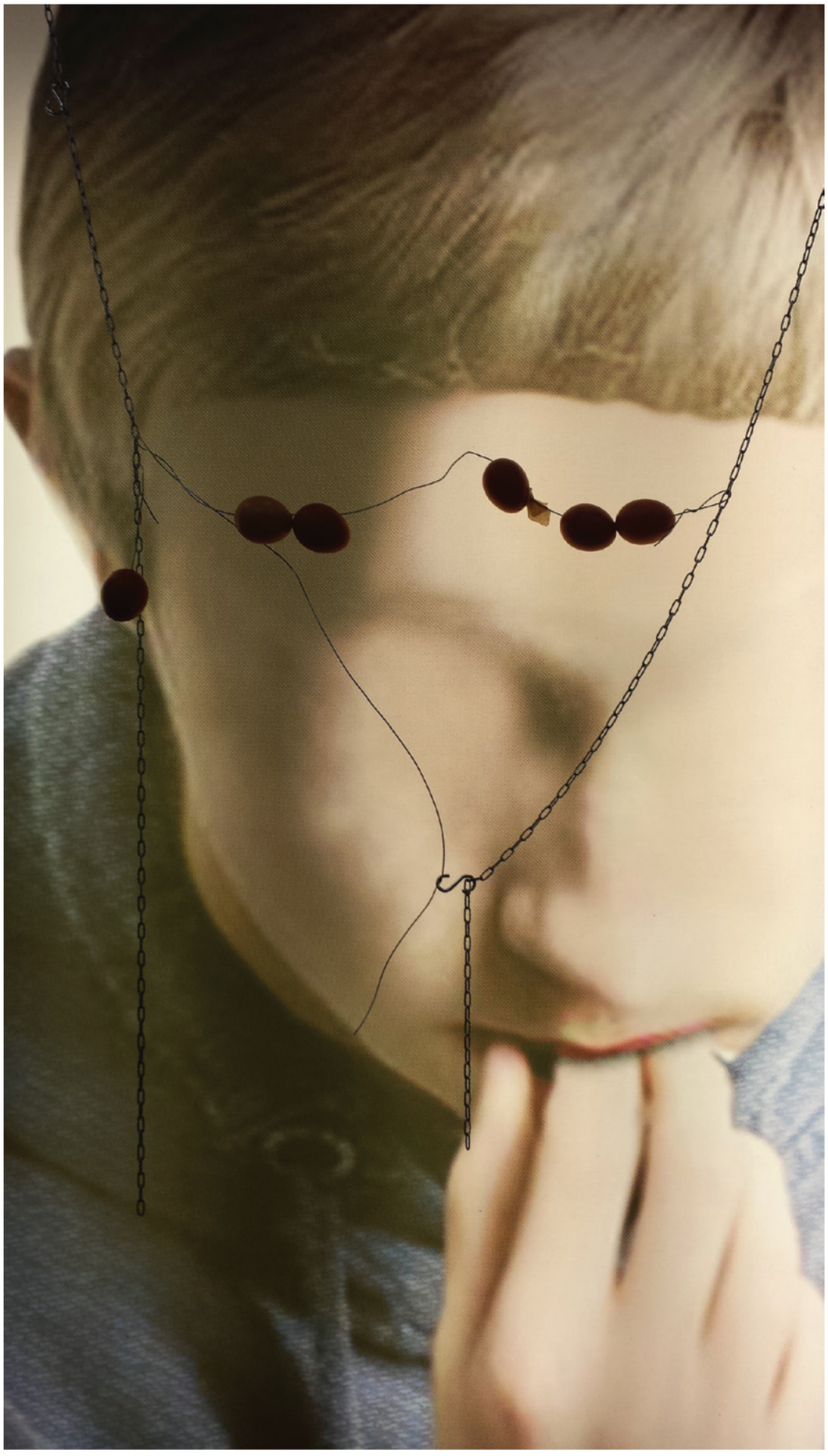
34 *Ibid.*, p. 248.

35 « La théâtralité de ce théâtre sans cadre de scène est un pont jeté entre l'art et le réel. […] Il est en présence, non plus d'un objet d'art, mais d'un projet, sous la forme plastique d'un espace à vivre. » In A. Alberganti, ouvr. cité, p. 133.

36 M. Cousin, L. Fernandez, V. Nativel, ouvr. cité, p. 247.

37 *Ibid.*, p. 244.

Abel Gance, *Napoléon*, 1927. Extrait du film.



David Douard, *We've Ne'er Gotten*. Photo : Pierre Antoine.

Joanie Lemercier, *Blueprint* (triptyque), 2015. Installation vidéo monumentale. Église Saint-Merry, Némo, Biennale internationale des arts numériques de Paris.