



HAL
open science

Où va l'image quand le cadre ne l'arrête plus ? Esthétique et clôture de la représentation

Marie-Joseph Bertini

► **To cite this version:**

Marie-Joseph Bertini. Où va l'image quand le cadre ne l'arrête plus ? Esthétique et clôture de la représentation. Archée - Cybermensuel, 2005. hal-03204693

HAL Id: hal-03204693

<https://univ-cotedazur.hal.science/hal-03204693v1>

Submitted on 21 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Où va l'image quand le cadre ne l'arrête plus ?
Esthétique et clôture de la représentation

Par

Marie-Joseph BERTINI

Professeure des Universités en Sciences de l'information et de la communication,
Directrice du Laboratoire de recherche interdisciplinaire Récits, Cultures et Sociétés (LIRCES
- UPR 3159)



Kasimir Malevitch, *Carré rouge*, 1915

Où va l'image quand le cadre ne s'arrête plus ? C'est une question entêtante parce que ses domaines d'application sont infinis; si l'on décide de s'enquérir de son écho dans le domaine de l'art par exemple, nous sommes renvoyés à l'art plastique aussi bien qu'au cinéma, à la photographie mais aussi aux nouvelles technologies. Il faut tenter de trouver les éléments communs à ces formes d'expressions pour apporter les premiers éléments de réponse à la simple mais essentielle question de savoir : qu'est-ce que le cadre ?

L'un des plus impressionnants, et précoces, exemples nous en fut fourni par le cinéaste Abel Gance avec son film muet *Napoléon* datant de 1926. L'auteur s'y positionnait en

démiurge : il voulait tout voir, tout donner à voir, tout enfermer dans l'image, être partout à la fois, épuiser la perception dans la multiplication des points de vue. Inventeur de la polyvision, son cinéma emblématique célèbre à la fois la folie du cadre total et la pulvérisation du cadre. Plus que toute autre, son œuvre s'empare des multiples langages du cadre, assumant les déferlements d'une image libérée de la clôture de la représentation mais toujours comme prise à revers par l'essence du cadre, un cadre dont elle ne peut durablement s'affranchir qu'en l'accomplissant.

Pour mieux comprendre la nature et les fonctions singulières du cadre, prenons d'abord celui-ci au sens large de *bordure*, de *limite* qui fut son premier sens. Considéré sous cet angle, on s'aperçoit que la fin du support matériel de l'image, le papier de la photographie ou le châssis du tableau, constitue un cadre à elle seule. Pourquoi le bord de cette table ne forme-t-il donc pas un cadre ? Pourquoi faut-il parler à son propos de contour, de linéament ? Parce que la table appartient à la classe des objets et non à celle des représentations. Cela nous mène à une première approche du cadre : le cadre a affaire avec la dimension représentative. Par cadre, je dois donc entendre l'interface, le point de contact entre deux mondes, le monde de la représentation d'un côté, le monde "réel" de l'autre. La première nature du cadre est d'exprimer un rapport, de figurer un écart-type que l'on pourrait définir en disant que le cadre manifeste à la fois une intention (la représentation de) et le lieu de la manifestation de cette intention.

D'où une nouvelle question surgissant à cet endroit : peut-on échapper au cadre ? Peut-on seulement penser à lui échapper ? Si tel était le cas, si la chose était possible, quelle serait la particularité de ce débordement du cadre ? Autrement dit, quelle serait la particularité de ce qui ne serait pas/plus dans le cadre ? Par exemple, notre façon de réfléchir au cadre pourrait ne pas convenir aux intentions et aux objectifs de tel ou tel lecteur de cette étude, voire à la ligne éditoriale même de la revue qui l'abrite. Donc, cette approche pourrait ne pas convenir à un contexte spécifique de production du sens. Une autre définition du cadre se présente maintenant à nous. Le cadre montre ses liens avec la convention et le contexte : il est une convention contextualisée. En tant que tel, il relève d'un choix, il est subjectif; comme la loupe du collectionneur, il isole un ensemble d'éléments qu'il contribuera par là même à rendre pertinents. Le cadre, au niveau où nous en sommes, tient donc un discours sur, un discours à propos de ce qu'il contient. Dans les années 90, le groupe μ élaborait en ce sens une sémiotique et une rhétorique du cadre. Dans son *Traité du signe visuel* il mettait en avant

les fonctions efficientes du cadre : indication, bornage, compartimentage, écho, signature, débordement ou suppression.

Le cadre s'avance donc vers nous sous la forme du *commentaire* au sens où il fonctionne comme une note écrite en marge d'un texte dans le but de l'interpréter et de lui donner un éclairage. Au point où nous en sommes, nous pouvons donc poser maintenant la nature doublement intentionnelle du cadre, en précisant que par intention on ne désigne pas ici un processus cognitif ou un événement mental, mais un contexte de production doublé d'un contexte de réception sachant que l'un et l'autre ne se superposent jamais exactement l'un sur l'autre. Le cadre, c'est donc aussi la convention culturelle dominante, qui va déborder le cadre d'une œuvre donnée et qui va lui octroyer une *raisonnance*, lui donner une raison d'être et le légitimer.

C'est pourquoi la question du cadre constitue un lieu intéressant de questionnement de l'art, d'abord, parce que l'histoire de l'art tout entière peut se décrire, voire s'écrire, comme l'épopée de la sortie du cadre, comme une tentative de déborder constamment le cadre, de s'extraire de lui. Mais refuser la notion même de cadre n'est-ce pas encore obéir à un cadre, c'est-à-dire demeurer sous l'emprise d'une définition, d'un sens donné a priori ? Un art sans cadre par exemple est-il envisageable ? Est-ce une proposition qui a un sens ? Est-ce que nos cadres théoriques, nos postures idéologiques ne nous prennent pas toujours au piège du cadre ? On le comprend mieux ici : chercher à définir le cadre, c'est voir surgir une infinité de cadres qui s'emboîtent très ingénieusement les uns dans les autres. Trois types de cadres nous intéresseront tout particulièrement.

Cadre-objet, cadre-limite et cadre fenêtre



Kasimir Malevitch, *Carré noir*, 1913

Nous emprunterons cette classification à Jacques Aumont [1](#), qui distingue ce qu'il appelle *le cadre-objet*, *le cadre-limite* et *le cadre-fenêtre*. Le cadre-objet, c'est peut-être ce

que Jacques Derrida nomme *le cadre impur* dans *La vérité en peinture*, un cadre qui oublie de se faire oublier, un cadre-parure qui fait de l'ombre à la représentation, qui la gêne; tarabiscoté, en bois doré, godronné, affublé de formes fantaisistes, il constitue ce qu'on pourrait appeler *l'outrance du cadre*. Le cadre-limite, c'est la frontière physique entre la représentation et le réel, c'est l'interface dont il était question plus haut. Et enfin le cadre-fenêtre, c'est cet espace creusé à l'intérieur de la représentation par les plans successifs, ce sont donc les champs qui donnent à l'image sa profondeur et sa variété. Autrement dit, le cadre fenêtre a à voir avec la vie interne de la représentation, avec ce qui se passe à l'intérieur de la représentation. Il nous montre à quel point le cadre diffère du cadrage qui est le produit de l'ensemble des champs. L'origine du mot "champ" revêt un intérêt tout particulier. Il appartient à la culture médiévale et fait partie du vocabulaire héraldique : le champ figure dans le blason "un secteur délimité". Au XVIII^e siècle c'est avec l'optique que ce mot poursuivra son lent cheminement, désignant alors une portion de l'image enregistrée par l'œil. On le retrouve un peu plus tard dans le vocabulaire de la photographie et du cinéma où il désigne cette fois la portion de l'image enregistrée par l'œil mécanique de la caméra. Le champ, c'est l'échelle des plans qui décomposent l'image.

Plus l'on avance dans l'analyse du cadre, plus l'on s'aperçoit qu'à travers toutes ces définitions le cadre émerge comme ce qui désigne le tableau comme tableau, l'image comme image et l'artiste comme artiste. C'est la fonction indicielle du cadre. Le cadre, c'est ce qui détache la représentation du fond, ce qui l'isole, ce qui l'exhausse et lui confère un statut particulier. Le cadre destine l'image au regard : il la voue à la vision. Il est une limite, une frontière physique, mais aussi et surtout une frontière symbolique qui sépare la représentation de l'espace de l'espace de la représentation.

Sortie du cadre



Kasimir Malevitch, *Carré noir et carré rouge*, 1915

Qu'advient-il alors de l'image sortie du cadre ? Une expérience artistique telle que celle de Lascaux est édifiante à cet égard. Après tout, le peintre a déposé ses couleurs, ses formes à même la paroi, à même la roche. Il n'y a pas de séparation ici entre le support matériel et la représentation. On pourrait voir dans ce ruban rocheux qui tourne tout autour du spectateur et l'englobe dans l'image, un témoignage d'immersion anticipée préfigurant les images de synthèse. Avec Lascaux sommes-nous du côté d'un art sans cadre ou bien est-ce plus compliqué que cela ? Notre hypothèse est que, chaque fois que l'image semble sortir du cadre, lui échapper, elle prend place au sein de ce qu'on pourrait appeler avec le philosophe Jacques Derrida, *le cadre pur* [2](#), parergon immatériel qui se fait disparaître lui-même et qui, dit-il, se fond au moment où il déploie sa plus grande énergie. Ce cadre pur qui est comme *l'essence du cadre*, c'est en quelque sorte *l'esprit du cadre* et il est difficile d'y échapper. D'un côté ce cadre invisible demeure comme principe d'organisation de la matière transformant le support matériel en représentation; de l'autre il trace une voie dans l'épaisseur des possibles qui précèdent la représentation. Le cadre forme donc ce qu'on peut appeler *une logique de la perception*, il impose une logique visuelle, c'est-à-dire une stabilité formelle idéale, un logos partagé entre ordre et discours.

Le langage trivial rejoint ici celui de la logique formelle : dire de quelqu'un qu'« il nous sort des yeux », qu'« on ne peut pas l'encadrer » c'est dire d'une certaine manière, qu'on ne peut le faire tenir dans notre système logique. Le cadre, c'est donc aussi ce qui contredit la phrase de Paul Valéry selon laquelle : « Il n'y a pas de vrai sens d'un texte » : le cadre essaie de nous imposer le vrai sens du texte. Cela signifie que le cadre d'une œuvre, c'est aussi l'ensemble des attentes qu'elle soulève et cette idée d'une attente de l'art est assez belle. Il serait intéressant de savoir par ailleurs comment naît cette attente de l'œuvre, comment elle peut se stimuler ou se développer.

On pense ici à une innovation technique qui constitue une métaphore assez pertinente du destin de l'image, du destin de la représentation. Il s'agit d'une création d'Etienne-Jules Marais, l'inventeur de la chronophotographie, qui mit au point ce qu'il appela *le fusil photographique*. Métaphore du destin de l'image parce qu'avec le fusil photographique, l'image est d'abord ce qui est visé, ce qui est assujéti par l'objectif, par le cadre, et ensuite, elle est ce qui est figé sur le support comme le lapin au retour de la chasse. Il y a là l'idée que l'image meurt à quelque chose qui pourrait être un référent, pour naître à autre chose qui pourrait être le signifiant, l'espace de la représentation. En tant que tel, le cadre emprisonne le

réel, le glace, le fige, il fonctionne comme une sorte d'entomologiste des phénomènes. Le cadre par conséquent est aussi mise à distance, il nous contraint à une rencontre frontale avec la représentation, à un face-à-face avec elle, même si selon Anne Cauquelin cette distanciation est nécessaire au jugement esthétique. Tout cela se complique encore quand on sort de l'espace confortable de la représentation bidimensionnelle, c'est-à-dire essentiellement du tableau.

Pensons ici au plafond du palais des Barberini à Rome peint par Pierre De Cortone : le cadre y est partie intégrante de la représentation qui le déborde et l'englobe. On peut parler à cet effet de l'iconicité du cadre. L'éclatement du cadre se produit au moment où, sous la poussée de plusieurs dispositifs techniques (la peinture, l'architecture, la sculpture) le mariage entre la réalité et l'illusion se réalise totalement. En rompant avec les cadres traditionnels de la représentation, l'art baroque soutient l'idée que le cadre est d'ordre spatial mais aussi temporel : il y a une historicité des cadres.

L'art baroque ouvre (de très loin) la voie aux installations de l'art contemporain, à ce qu'on pourrait appeler par exemple *le baroquisme* d'un Christo. Emballer le Bundestag à Berlin est-ce faire éclater le cadre de l'œuvre, le nier et pratiquer le hors-cadre comme l'un des Beaux-Arts, ou bien est-ce le dilater à la dimension de l'espace tout entier ? Lorsqu'au début des années 2000, le maire de Paris Jean Tiberi fit envelopper les arbres de l'avenue des Champs-Élysées lors des fêtes de Noël, il dû essuyer les feux d'une critique virulente qui l'obligèrent, sous la pression, à ôter les fameux emballages. N'est pas Christo qui veut, lui dirent en substance les parisiens offusqués. Cet événement est significatif de ce qui fait question dans ces lignes. Il y avait du côté de la Mairie de Paris, un déficit artistique du à un contexte de production, donc à un cadre, jugé illégitime. Cela nous montre combien l'artiste est à lui seul un cadre suffisant, c'est-à-dire ce processus de légitimation, ce pouvoir de transformation qui va transmuier l'action en œuvre. Ce que confirme ce mot de Gombrich, exigeant historien de l'art : « Il n'y a pas d'art, seulement des artistes ».

Hors cadre



Kasimir Malevitch, *Carré blanc sur fond blanc*, 1918

Cette conception de l'art nous replace au point de départ de l'art moderne avec les travaux Duchamp et « le carré blanc sur fond blanc » de Malevitch. Ce carré blanc résume lui seul une tendance de l'art moderne extrêmement forte qui mêle à plaisir représenté et représentation, cadre et œuvre, et plus encore s'initie à faire du cadre lui-même l'œuvre. Le hors cadre dans l'art moderne ne signifie pas la mort du cadre, il libère la représentation au sein d'un espace ouvert qui tout entier devient celui de la représentation. Le hors cadre est la tentative de l'art moderne d'oblitérer cette *coupure sémiotique* qui sépare le vrai du faux, l'artifice du réel, l'art de la vie. Comme Proust découvrant que la vraie vie est littérature et que la littérature est la vraie vie, l'art moderne et contemporain ne séparent plus l'art de la vie mais, exilant la représentation loin du cadre, affirment que tout est art et que l'art est tout, ouvrant ainsi la voie au happening et au Land Art.

Albert Camus visitant en 1958 une exposition d'Yves Klein y rassembla les éléments d'un article intitulé « Avec le vide, les pleins-pouvoirs ». Hors du cadre l'art semble posséder les pleins-pouvoirs. Il est infini, illimité, sans dimension, il se confond avec le monde. L'artiste Joseph Beuys milita activement pour instituer cet art nouveau. La transgression du cadre origine une évolution culturelle centrale : elle marque une culture de la représentation qui tend à effacer l'image comme image, à l'introniser comme le réel même. Elle signe la fin du monde platonicien (divisant monde sensible et monde intelligible) et apollinien exhortant à l'ordre et à la mesure, et marque l'entrée dans le chaos d'un univers magmatique et dionysiaque. La question qui ouvrait cette étude se transforme ici en une nouvelle interrogation : où va l'art quand le cadre ne l'arrête plus ?

Nous nous tenons ici de plain-pied dans "la folie" du hors cadre. Il y a dans ce refus de la coupure sémiotique, quelque chose qui effectivement mène au bord d'un abîme que l'art n'a probablement pas fini d'explorer, refusant *la clôture de la représentation*, instituant les

formes de ce qu'Artaud nommait « théâtre de la cruauté » [3](#). En d'autres termes, jusqu'à quel point cette œuvre indéfiniment ouverte (Eco), produit de l'effet méta, peut-elle nier le cadre et continuer d'être art ?

Pour répondre à la question, il convient de ne pas se focaliser sur les arts plastiques. En littérature Mallarmé propose une poétique qui descend elle aussi du cadre, qui sort du cadre : espaces blancs, fantaisies typographiques, mises en page déroutantes et aléatoires vont favoriser, dit Mallarmé, une ambiguïté plus grande. Ainsi le cadre s'affirme-t-il négentropique, c'est-à-dire qu'il est du côté de ce que Georges Pérec appelait *Penser/Classer* : il met en ordre, en place. Tandis que le hors cadre est entropique, il désinforme, il dérouté, il multiplie les sens possibles, il augmente l'incertitude. C'est en ce sens précisément qu'Umberto Eco parle d'œuvre ouverte : il ne s'agit pas d'une œuvre inachevée mais d'une œuvre qui ne reçoit jamais d'interprétation définitive [4](#); ce que la modernité esthétique inaugure selon Eco, c'est le règne de l'ambiguïté, de la pluralité sémiotique.

Le deuxième exemple nous est donné dans *Ulysse* de James Joyce, une œuvre ouverte précisément, aux combinaisons illimitées, bâtie sur la négation du cadre au sens de *point de vue objectif* de l'auteur. L'univers de Joyce est un univers dans lequel on ne peut pas ne pas avancer sans être perdu. Pensons à ce passage où le personnage de Bloom se promène dans la ville de Dublin et en vient à ne plus savoir exactement ce qui le différencie de la ville; il ne sait plus ce qui est à l'intérieur de lui et ce qui est à l'extérieur de lui, il confond ce que la ville lui suggère et ce qu'il projette sur elle. Le psychanalyste Jung ne s'y est pas trompé : pour lui *Ulysse* est un livre qui vise à détruire le monde. Joyce explose le cadre de l'écriture romanesque traditionnelle, le nie. Jung l'interprète comme un symptôme, le symptôme d'un monde en crise qui s'exprime par *le brouillage des cadres*. Inversons la proposition et posons la transgression des cadres comme symptomatique d'un art en crise, sachant que ce qu'on peut appeler la crise de la représentation au XX^e siècle est sans doute indissociable de la crise du sujet et de l'émergence de l'individualisme triomphant, c'est-à-dire de la légitimation de la multiplication des points de vue. En 1912, Marinetti reliait la désarticulation de la phrase sur la page à la désintégration des formes, et celle-ci à la destruction d'un monde qui lui paraît alors ne plus convenir aux exigences de la modernité. Il montrait ainsi les articulations subtiles qui existent entre art et critique sociale.

Art numérique et transgression du cadre

L'art numérique s'inscrit-il dans la stratégie de transgression du cadre ou bien au contraire, renoue-t-il avec le cadre ? L'écran de l'ordinateur (appelé à disparaître sous les effets conjugués de la miniaturisation et de la dématérialisation) semble participer davantage du champ que du cadre et l'on peut analyser l'écran comme un simulacre qui tend à exalter le champ et à supprimer le cadre. Les images numériques participent à brouiller *le face-à-face* avec l'image, remplaçant *le paradigme de la représentation par le paradigme de l'immersion*. La pixellisation du monde nous impose une nouvelle accommodation : l'image devient milieu, environnement.

Dans le cas de l'art numérique, on peut dire que le regardant devient une partie de l'image sur laquelle il peut agir directement mais à laquelle il appartient. Il est possible par exemple de déambuler dans les *Noces de Cana* de Véronèse en trois dimensions, de déplacer les objets présents. Que se passe-t-il réellement ? Où est le spectateur dans cette image ? Où est sa place ? Les réponses varient en fonction des auteurs. Pour Philippe Quéau, le régime de l'image change avec le numérique. Puisque l'image numérique est le produit du calcul, elle appartient à l'ordre du langage et non plus à celui de plus l'optique; elle devient jeu de langage et ne se réfère plus à une réalité qui lui préexistait. Ce point de vue est confirmé par l'artiste vidéaste Bill Viola dans l'entretien : « Où va la vidéo ? ». Autrement dit, le régime de l'image numérique est naturellement artificiel ou, si l'on préfère, l'artifice est sa seule véritable nature.

L'art numérique s'est-il pour autant débarrassé du cadre ? Moins que jamais car qu'est-ce que c'est que le programme, si ce n'est le cadre récapitulatif des actions possibles dans un univers numérique précis ? Le cadre s'éternise à travers l'intention de l'auteur du programme entendue comme projet. Contre toute attente l'image numérique, non seulement pérennise le cadre, le maintient, le développe, mais comme dans *La Rose pourpre du Caire*, le film du cinéaste américain Woody Allen, elle attire le spectateur dans le cadre avant de l'absorber complètement. Le cadre est mouvant, relatif, en devenir permanent mais il résiste aux tentatives de l'ébrécher, de l'éclater, de le dépasser, de l'oblitérer. Il y a un entêtement du cadre (pour paraphraser Barthes parlant de « l'entêtement du matériau »), un tropisme *du cadre*. Au fond, le cadre, c'est un peu Dieu selon Pascal. C'est un centre qui est partout et une circonférence qui n'est nulle part. Ainsi le cadre est paradoxal : il est à la fois ce qui découpe et isole mais dans le même mouvement ce qui relie et rassemble.

NOTES

[1](#) Jacques Aumont, *L'image*, Paris, Nathan, 1990.

[2](#) Jacques Derrida, *La Vérité en Peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

[3](#) Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1979, dernier chapitre.

[4](#) C'est aussi le point de vue de Jean-Pierre Balpe : *Contextes de l'art numérique*, Paris, Hermès, 2000.