
Dossier : Les gestes du cadre

Introduction :

Le cadre comme geste

Anna-Caterina Dalmasso et Natacha Pfeiffer

Le terme de cadre s'origine historiquement dans l'univers de la peinture. Celui-ci provient de l'italien *quadro*, le carre, et désigne, au début du Quattrocento, l'apparition d'un nouveau format pictural qui détrône le polyptique gothique. Des panneaux de bois sont constitués, des toiles sont tendues sur la forme d'un quadrilatère, une forme faite de quatre angles droits. Mais cette invention se double précisément à l'instant même où elle est créée. L'apparition de la *tavola quadrata* est en effet historiquement concomitante de celle de la *cornice*, cadre de bois qui, chevauchant les limites de la toile ou du panneau, cachent celles-ci. L'accessoire et le format se disputent, dès sa formulation, un même et unique terme. L'invention du cadre est d'emblée duelle.

Une même difficulté se retrouve au niveau théorique ou conceptuel. Pour reprendre les terminologies employées respectivement par Gérard Wajcman¹ et Giovanni Careri², on évoque tantôt par ce terme le cadre dit *a priori* ou invisible – le cadre compris comme limite de l'image – et tantôt le cadre dit *a posteriori*, le cadre matériel concret ou visible. On évoque tantôt le *quadro*, tantôt la *cornice*.

S'il peut nous sembler aujourd'hui saugrenu de considérer toute image comme matériellement cadrée, il nous faut pourtant nous pencher sur ce fait étrange et symptomatique : le cadre recoupe, dès son origine, deux réalités apparemment incompatibles. La première réalité est posée en amont de l'image et de sa production – la définition de sa limite ou, dans le cadre albertien, la section virtuelle de la pyramide visuelle par le plan – alors que l'autre est posée en aval : l'ajout accessoire d'un cadre concret qui redouble la limite de l'image et, par là même, la "renforce" pour reprendre les termes de Georg Simmel³. À la fois condition de possibilité de l'image qui tranche et se retranche d'un espace – un espace qui en devient, par là même, extérieur – et accessoire secondaire souvent saisi comme un simple ornement, le cadre recoupe deux réalités qui paraissent, à première vue, inconciliables.

Notre hypothèse est que le paradoxe du cadre – sa nature contradictoire – trouve précisément sa raison d'être dans la question du geste qu'il institue. Car l'invention historique du cadre est d'abord celle d'un geste, à savoir d'un tracé, autant matériel qu'imaginaire, comme en témoigne la célèbre phrase

1. Gérard Wajcman, *Fenetre : chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004.

2. Giovanni Careri, « L'écart du cadre », *Cahiers du M.N.A.M.*, n° 17-18, 1986, pp. 159-167.

3. Georg Simmel, « Le cadre. Un essai esthétique », dans *Le cadre et autres essais*, trad. K. Winkevooss, Paris, Gallimard, coll. « Le cabinet des lettrés », 2003.

d'Alberti au livre I du *De Pictura* (1435) : « d'abord j'inscris sur la surface a peindre un quadrilatère a angles droits aussi grand qu'il me plait, qui est pour moi en vérité comme une fenêtre ouverte a partir de laquelle l'histoire représentée pourra être considérée⁴ [...] ».

Les commentateurs se disputent encore le statut de ce geste inaugural du dispositif pictural : renvoie-t-il à un geste concret ou virtuel ? Est-il de nature purement théorique – participant de la démonstration d'Alberti – ou, au contraire est-il déjà pleinement peinture ? Si le geste inaugural de la représentation classique est de nature indécidable, c'est que ce geste ne s'effectue lui-même qu'en se dédoublant, qu'en dégageant une dimension autre : le trace d'une forme géométrique devient l'ouverture d'une fenêtre. Cette doublure du geste, cette métaphore – cette liaison encore inédite du cadre et de la fenêtre – étend l'impact de ce trace fondateur bien au-delà des conditions de réception du tableau⁵. Elle inaugure, en réalité, un rapport complexe de séparation distanciée, de médiation qui s'inscrit jusque dans les corps.

En effet, le geste de cadrage ne préside pas uniquement a notre perception des images – picturales d'abord, puis photographiques, cinématographiques et numériques. Au contraire, cette opération intervient également dans la manière dont nous contemplons le paysage, comme le remarquait Maldiney⁶ ou, plus récemment, Anne Coquelin⁷, dont nous percevons l'espace urbain ou appréhendons la marchandise, comme le soulignait Walter Benjamin⁸. Si Anne Friedberg remarque en effet qu'un geste de cadrage est constitutif tant du dispositif du passage que de celui de la vitrine dès la fin du XIX^e siècle⁹, il nous faut prolonger sa très belle étude en soulignant qu'un tel geste perdure au sein des expérimentations contemporaines – de l'installation d'art, au *cinéma élargi* et jusqu'aux dispositifs de la réalité virtuelle et de la réalité augmentée – dans lesquelles les limites du cadre se trouvent, renouvelées, déformées ou encore excédées.

Si la conception d'une telle pratique de cadrage ne peut être détachée du dispositif optique et du régime scopique qui s'élaborent a l'époque de la Renaissance, l'institution d'un *seuil* quadrangulaire au sein du champ visuel peut cependant trouver des origines multiples, notamment au sein de pratiques antiques. Comme le souligne Daniel Arasse, le carre ou rectangle albertien semble, par exemple, renvoyer au *templum* divinatoire, c'est-à-dire au contour sacré que les augures romains « dessinaient dans le ciel pour attendre d'y voir comment y passeraient les aigles » et interpréter ainsi les signes et prodiges donnés par le vol des oiseaux qu'ils observaient au sein de cette zone¹⁰. Le périmètre ainsi délimité, il assure le lien entre le ciel et la terre. Le geste de l'augure institue ainsi le domaine sacré du temple au sein duquel la dimension religieuse se noue a la fonction d'exposition de trésors et de merveilles¹¹, qui se prolonge jusqu'aux églises du Moyen Âge et se transforme dans le système du musée moderne et du *white cube* contemporain¹².

Le cadrage renvoie donc a un geste de séparation ou de ségrégation de l'espace, autant qu'il nomme les opérations de sélection, association et dissociation qui soutiennent, tant dans le champ visuel que dans le champ de l'expression littéraire et culturelle, les opérations cognitives de comparaison, de contraste et d'interprétation des signes s'y trouvant inscrits, y compris les gestes herméneutiques qui règlent la séparation entre réel et virtuel, ou entre fiction et non-fiction.

En deçà de son incarnation dans un contour concret et sensible, le cadre implique alors fondamentalement le *geste* de tracer des lignes de discontinuité,

4. Léon Battista Alberti, *La peinture (De pictura)*, I, §19, trad. T. Golsenne et B. Prevost, revue par Y. Hersant, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Sources du savoir », 2004, p. 83.

5. Voir Thierry Lenain et Rudy Steinmetz (dir.), *Cadre, seuil, limite. La question de la frontière dans la théorie de l'art*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Essais », 2011. À ce sujet voir également : Louis Marin, « Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture », *Rivista di Estetica*, n° XXII, 1982, pp. 16-35 ; et, du même auteur, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Cahiers du M.N.A.M.*, n° 24, « Art de voir, art de décrire II », 1988, pp. 62-81 ; repris dans *De la représentation*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, pp. 342-363 ; ainsi que *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, 2005.

6. Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

7. Anne Coquelin, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2000.

8. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1997.

9. Anne Friedberg, *Window Shopping*, Berkeley, University of California Press, 1994.

10. Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-poche », 2006, p. 63. ; mais aussi Mauro Carbone, *Philosophie-écrans. Du cinéma à la révolution numérique*, Paris, Vrin, 2016, p. 104 ss.

11. Diane Harris, *The Treasures of the Parthenon and Erechtheion*, Oxford Monographs on Classical Archaeology, Oxford, Clarendon Press, 1995 ; Josephine Shaya, *Greek Temple Treasures and the Invention of Collecting*, Brill, Leiden-Boston, 2015 ; Philippe Cordez, *Trésor, mémoire, merveilles. Les objets des églises au Moyen Âge*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2016.

12. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1976, trad. et édition franç. par P. Falguières, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP Ringier, 2008.

ayant pour effet d'instituer différentes dimensions de l'expérience, qui, tout en étant antagonistes ou du moins opposées, commencent – justement en vertu de cette coupure – à entretenir un commerce imaginaire et symbolique.

De même, du point de vue sociologique, le cadre renvoie aux structures profondes qui sous-tendent et organisent notre expérience du monde dans l'univers social et qui, par des stratifications successives, confèrent du sens à celle-ci. Ainsi, Ervin Goffman analyse, dans son célèbre essai, la manière dont le cadre [*frame*] émerge inévitablement au sein de toute opération de signification et d'interprétation en tant qu'organisation de la perception et de l'attention de l'observateur au sein du champ¹³. Le cadre est alors à comprendre comme la "limite" métastable¹⁴ – selon les termes de Gregory Bateson – par laquelle se configure tout processus communicatif, étant à la fois un système *clos*, en tant qu'organise, mais *ouvert* parce que perméable aux informations extérieures.

Georg Simmel, dans son essai fondateur *Le cadre. Un essai esthétique* paru en 1902, esquisse déjà une telle intuition¹⁵. Le philosophe y discute en effet longuement de la possibilité pour le cadre pictural – qu'il comprend comme étant la *corniche* – de s'inscrire au sein de l'une des branches de la binarité conceptuelle fondamentale de sa pensée, à savoir la dualité du tout et de la partie. Toute chose au sein du monde s'inscrit, selon lui, au sein de cette binarité : tout chose au sein du monde est soit une partie, soit un tout. Pourtant, Simmel ne parviendra jamais à trancher cette question. Le cadre ne peut être ni un tout ni une partie et doit pourtant être tout à la fois l'un et l'autre pour parvenir à remplir son impossible fonction, son impossible tâche, à savoir incarner et symboliser l'unité de l'œuvre d'art. En réalité, si Simmel se trouve devant l'impossibilité de trancher cette détermination du cadre, c'est que cette distinction fondamentale – cette dualité décrite comme originaire – trouve dans le cadre sa propre limite, sa propre origine. Si la question du cadre ne peut être tranchée, c'est parce que le cadre est ce tranchant même. Le cadre y est compris littéralement comme ce qui définit et ce qui ne peut donc l'être lui-même. Il est ce qui clôture et ce qui ne peut donc être clôturé. Le cadre renvoie chez Simmel à un geste et non uniquement à un produit ; il est l'acte même de la distinction, il est le producteur de la binarité. Le cadre ne constitue pas un aporétique troisième terme. S'il ne peut être un tout ni une partie et s'il est nécessairement les deux, c'est qu'il est cela même qui fonde leur distinction. Si le cadre ne pouvait pas être compris ni confiné au sein de l'une des branches de l'alternative originaire du tout et de la partie, c'est parce qu'il est ce qui, en la tranchant, la fonde. Le cadre est, alors, le geste de production de la binarité elle-même.

L'essai de Simmel glisse ainsi, en quelques pages, d'une attention portée à la matérialité du cadre concret au fait que ce dernier doit se concevoir comme un acte, un geste, un mouvement fondateur et déterminant. L'un a, semble-t-il, mené à l'autre. Pour le philosophe, il n'y a donc pas de contradiction entre ces deux approches du cadre pictural ; elles doivent, au contraire, nécessairement être tenues ensemble. La production concrète du cadre ne suspend pas le geste, mais, au contraire, le révèle. La matérialité du cadre conserve et met en exergue l'impossibilité de sa clôture, tout en la réalisant pourtant concrètement. Le cadre matériel réalise de fait une clôture, tout en rendant compte de l'impossibilité théorique d'une telle limitation. Le geste ne s'interrompt donc pas purement et simplement dans la réalisation, dans la concrétude de l'objet produit. Selon nous, c'est en ce sens également qu'il faut comprendre une remarque que Simmel fait incidemment au sein de l'un de ses essais de 1909, intitulé *Pont et porte*, portant précisément sur la question de la délimitation et du seuil. Dans cet écrit, Simmel constate le caractère étonnamment

13. Erving Goffman, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Boston, Northeastern University Press, 1986, trad. fr. par I. Joseph et M. Darteville, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Sens commun », 1991.

14. Gregory Bateson, *Steps to an ecology of mind: Collected essays in anthropology, psychology, evolution and epistemology*, San Francisco, California, Chandler, 1972.

15. Georg Simmel, « Le cadre. Un essai esthétique », *op. cit.*

“mouvant” des productions concrètes. Il y évoque cette “coagulation du mouvement par une structure solide” que représente selon lui tout acte de production d’une délimitation¹⁶. La forme matérialisée coagule, conserve en elle les mouvements, les tracés, nécessairement duels et contradictoires, de sa formation.

Les contributions ici rassemblées visent précisément à élaborer le statut duel et paradoxal de la *cornice* et à retrouver – par-delà le paradigme de la fenêtre – cette “coagulation du mouvement” qu’implique l’ouverture du cadre, le geste toujours pluriel de *faire cadre*.

Anna-Caterina Dalmaso et Natacha Pfeiffer

16. Georg Simmel, « Pont et porte », dans *La tragédie de la culture*, trad. S. Cornille et Ph. Invernol, Paris, Rivages, 1988.