

CADRE OU PAS CADRE ?

Dans le champ restreint d'une réalisation bidimensionnelle, une question en apparence simple, un problème que l'on peut facilement poser aux élèves lorsqu'on leur annonce qu'il vont exposer leur réalisation et quelque soit le moment de cette annonce.
Se poser cette question permettrait de travailler la compétence « Exposer l'oeuvre, la démarche, la pratique. ».

La « cadre » désigne deux éléments distincts :

- La limite, le bord de l'image, d'un espace d'énonciation. Il est alors immatériel. Action de CADRER.
- Un objet qui vient souligner, voire se superposer à cette limite. Il est un sas dans cette coupure du visible. Action d' ENCADRER.

En fréquentant expositions et galeries, on ne peut que constater que l'objet cadre est bien moins présent dans l'art contemporain. Il se fait discret, il disparaît.

Il est commun de ne pas encadrer l'oeuvre contemporaine. Des raisons à cela qui semblent aller dans des directions opposées :

- Les artistes de la modernité ont voulu s'échapper d'un champ étriqué, libérer l'image, l'ouvrir sur l'espace environnant, entretenir un rapport plus fluide avec l'espace du spectateur. Le cadre, c'est le mur, c'est l'espace d'exposition, c'est la galerie, c'est là où se tient le spectateur. Jusqu'à ce que Claude RUTAULT dépasse cette nouvelle norme et cherche à ce que la peinture conquérante dépasse son support...
- La réduction du nombre d'oeuvres exposées, la distance entre elles, la cimaise blanche du *White Cube*, espace se voulant neutre et atemporel, isole visuellement l'oeuvre. Lui permet de « respirer ». Le spectateur peut parvenir à l'appréhender dans son entièreté sans élément concurrent dans son champ de vision. Le blanc du mur, c'est l'espace vierge, là où l'artiste n'est pas intervenu. Ou « personne » n'est intervenu. Un signe spatial de la contemplation esthétique. La galerie blanche sacralise à nouveau l'oeuvre (Brian O'Doherty).



Exposition Gustav Klimt, Biennale de Venise, 1910.



Exposition Damien Hirst, *Black scalpel cityscapes*, 2014, Galerie White Cube, São Paulo.



Claude Rutault, *Toiles à l'unité*, 1973.
« Je ne suis pas un artiste conceptuel, je suis un peintre. » C. Rutault

- En supprimant le cadre, le support est visible dans son épaisseur. La matérialité du cadre n'est plus, celle du support l'image apparaît.

On connaît tous certaines fonctions du cadre.

Après sa remise en cause et puisqu'il est moins courant, mettre aujourd'hui un cadre très visible à une réalisation bidimensionnelle peut par exemple renvoyer à :

- citer une tradition, convoquer des connotations culturelles en phase ou en décalage avec ce qu'il encadre ;
- jouer sur un rapport superlatif : délimiter l'espace de l'art, le sur-désigner, assurément, comme tel ;
- sacraliser.

Il semble donc évident que le choix du cadre est une partie intrinsèque de la démarche de l'artiste. Le cadre ferait partie de l'oeuvre, il est objet plastique à part entière.

Il est souvent avancé que cette prise en compte intrinsèque du cadre dans la création possède une oeuvre « manifeste », *Nature morte à la chaise cannée*, de Pablo Picasso en 1912. Elle a pour corollaire son inverse, l'abandon du cadre par Casimir Malevitch, visible dans les photographies de l'exposition *0.10* en 1915. L'un faisant dialoguer la matière du cadre avec la représentation, l'autre ayant l'ambition de faire de son espace d'exposition une seule oeuvre.

L'histoire semble bien moins nette.

Edgar Degas, par exemple, choisit ses cadres avec soin, refuse les cadres dorés de son temps et les exige blancs.

Georges Seurat peint ses cadres, avec la même technique que la toile, pour ajouter une plus grande luminosité et suggérer l'extension de l'image au-delà de ses limites.

Van Gogh, dans son expérience du Japonisme, sur-contextualise l'oeuvre en peignant idéogrammes ou représentations sur le cadre qui semble alors faire partie de l'*historia*.

Le cadre est support.



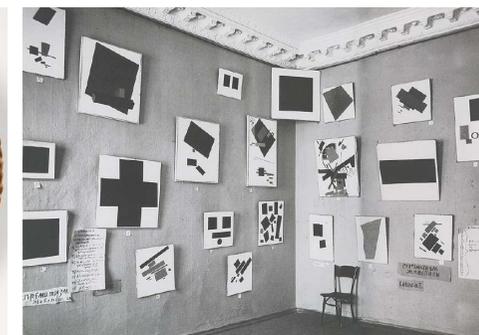
Pierre & Gilles, *La Vierge à l'Enfant*, 2009.



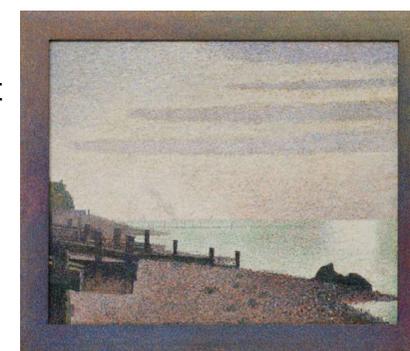
Joël-Peter Witkin, *Le studio de Winter*, 1994.



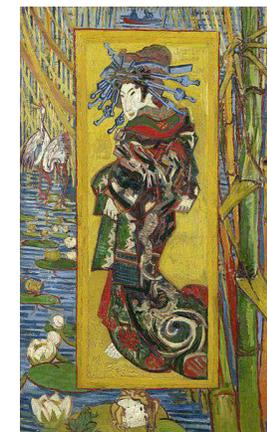
Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, 1912.



Salle Malevitch, *Exposition 0.10*, galerie d'art Dobychina, Saint-Petersbourg, 1915.



Georges Seurat, *Le soir, Honfleur*, 1886.



Vincent Van Gogh, *La courtisane* (d'après Eisen), 1887.

Le cadre, dans les pratiques d'exposition anciennes semble indispensable et l'est encore en XIX^e siècle.

Il est un fragile rempart à la gêne visuelle occasionnée par la promiscuité des œuvres.

Mais au delà de cette fonction, il développe d'autres relations avec l'oeuvre.

Il peut :

- développer un style décoratif signifiant quand à l'époque de l'oeuvre ;
- contribuer au déploiement d'un ordonnancement narratif sur plusieurs images dans le cas du retable par exemple ;
- être, au même titre que le cartel d'aujourd'hui, informatif : livrer l'identité de l'artiste ou du commanditaire.

Il me semble qu'il en est une dernière qui entre plus intimement dans l'expérience sensible du spectateur.

Dans le texte fondateur *De pictura* (1435), Alberti développe l'idée du tableau comme fenêtre sur un espace autre. Il n'est pas seulement question de perspective et d'une vision « monoculaire », mais aussi du déploiement d'une *historia* par la composition qui aménage, sur les bords intérieurs du support, des éléments verticaux venant encadrer la vue et signifier une totalité. Un monde dont l'ampleur ne se perçoit que dans la profondeur de champ d'une perspective centrale.

Le paysage classique reprend ce principe alors que le baroque semble ouvrir, instaure des jeux d'espace. D'un côté une vision centripète, de l'autre une vision centrifuge. Dans cette optique, le cadre sur-cadre, prend toute sa valeur d'écrin, chez Poussin et s'inscrit en contradiction chez Rubens. Le Baroque ira d'ailleurs jusqu'à pulvériser cette limite en jouant du trompe-l'oeil et de l'architecture comme cadre.

André Bazin ne convoque pas la composition comme cause de ces deux directions opposées de la vision. Dans *Qu'est ce que le cinéma ?*, un article est consacré à *Peinture et cinéma*. Il écrit : « *Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge.* » Il oppose ici le support de l'image, l'écran, au cadre. On retrouve là les démarches de certains artistes contemporains.

On pourrait facilement comprendre aux élèves cette sensation visuelle grâce à leur téléphone. Une des évolutions récentes des écrans portables et la suppression du cadre au profit d'un écran « bord à bord ». On comprend aisément la séduction commerciale en jeu : écran plus grand, design. Mais ces nouveaux écrans sont aussi signifiants : Là où les anciens donnaient la sensation d'ouverture sur un espace virtuel, ceux-ci développent physiquement et visuellement la



François-Joseph Heim, *Charles X distribuant des récompenses aux artistes exposants du salon de 1824 au Louvre*, 1827.



Hyacinthe Rigaud, *Louis XIV, roi de France*, 1701



Nicolas Poussin. *Diogène jetant son écuelle*, 1648.



Peter Paul Rubens, *Paysage avec les ruines du Mont Palatin*, v. 1615.



KOLKOZ, *La Chevauchée*, 2008.



Apple iPhone 4S, 2011.



Samsung Galaxy S9, 2018.

porosité entre deux mondes et l'intégration du virtuel dans le réel.

Au regard de la citation d'André Bazin, on pourra s'interroger sur l'absence ou la présence de cadres dans les œuvres. Quelle relation entretiennent-ils ?

Ex : Gustave Courbet.

- Le cadrage resserré, le hors-champ des bras, la proximité avec la surface du tableau (comme le 4ème mur au théâtre ou la vitre de la fenêtre d'Alberti),
- la composition en losange décalé avec le rectangle du format, faites d'obliques et ne s'appuyant pas sur les bords, suggère l'ouverture. Dans la narration, le désir de fuite : cette figure – un autoportrait – est trop à l'étroit dans son format.
- Le cadre vient à l'inverse accentuer et resserrer.



Gustave Courbet, *Le désespéré*, 1843-45.

Alors est-il inadapté parce qu'à l'encontre de la stratégie plastique de Courbet ? Peut-être. Mais on peut considérer à l'inverse que le cadre – à cette époque c'est une convention obligatoire – emprisonne encore plus et dirige le regard du spectateur vers l'expression du visage.

Une dialectique sémantique s'instaure.

Il semble évident que pour comprendre ce paramètre de la présentation de l'oeuvre qu'est la présence du cadre et son aspect, il faille aller au musée, visiter les espaces d'art ancien et contemporain. Les conditions d'exposition y sont différentes. Il faut expérimenter l'espace dans son ensemble et les œuvres une à une. Comparer.

On ne peut que regretter que dans les ressources documentaires dont nous disposons, les œuvres sont très communément reproduites sans leur cadre (Internet, revues, et même catalogues....)

Les cadres sont communément considérés comme signes extrinsèques à l'oeuvre, ce qu'ils peuvent être, mais, on l'aura compris, pas toujours. Ils portent en eux l'acceptation critique par l'artiste de son propre statut de faiseur d'image. A tel point que certains le représentent sur le support.

En tout cas, ils ne semblent pas extrinsèques à la perception de l'oeuvre. Ils ne semblent pas qu'accessoires.

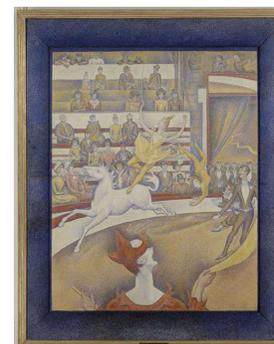
Le cadre semble gagner ses lettres de noblesse artistique, une reconnaissance, en étant exposé pour lui-même, comme un objet d'art. En 2018 au Musée du Louvre, une exposition intitulée « regards sur le cadre » lui était consacrée.

Charlotte Chastel-Rousseau, conservateur au Département des peintures :

« Le cadre n'est pas seulement un objet muséographique permettant d'accrocher le tableau ; il possède aussi une valeur artistique qui lui est propre. Tout en étant intimement lié au tableau qu'il protège, délimite et met en valeur, le cadre relève de conventions formelles et de procédés techniques tout autres que la peinture, convoquant l'art du menuisier, du sculpteur ornemaniste, de l'ébéniste ou du doreur. »



Sandro Botticelli, *Portrait d'un jeune homme tenant un médaillon*, 1485.



Georges Seurat, *Le cirque*, 1890.



Pere Borrell del Caso, *Escapando de la crítica*, 1874.

Ce double statut d'objet muséographique et d'œuvre d'art fait du cadre un objet complexe dont la vocation utilitaire est indissociable d'une recherche esthétique et décorative sans cesse renouvelée. Cette complexité explique sans doute pourquoi les historiens de l'art se sont peu intéressés au cadre, alors même que peintres et collectionneurs y ont toujours prêté grande attention et que le public d'aujourd'hui pose souvent des questions sur le choix de tel ou tel encadrement. »

Ainsi, un tableau encadré serait une œuvre enchâssé dans une autre... ?

Ainsi le cadre est acteur. Il serait un *parergon*. C'est-à-dire ce qui n'est « *ni œuvre, ni hors d'œuvre, ni dedans, ni dehors, ni dessus, ni dessous*, il déconcerte toute opposition mais ne reste pas indéterminé et donne lieu à l'œuvre», ainsi que l'écrivait Jacques Derrida dans *La Vérité en peinture* en 1978.

Il emprunte le terme à Emmanuel Kant dans *Critique de la Faculté de juger*. Pour Kant, les *parerga* sont des ornements, des parures extérieures et préjudiciables à la « belle forme ».

Que signifie *parergon* ? On peut le rapprocher de *ergon* (œuvre). Un élément qui se tient au bord de l'œuvre, à côté, un accessoire, un reste, quelque chose d'insolite. Bien qu'il ne soit pas complètement étranger à l'œuvre, il est à la limite, en marge. Le discours philosophique s'en méfie, car il écarte du sujet principal. Alors pourquoi un cadre ? Quelle fragilité possède l'œuvre pour qu'elle ait eu besoin de cet en-plus ? Mais d'ailleurs qu'est-ce qui est essentiel et accessoire dans une œuvre ?

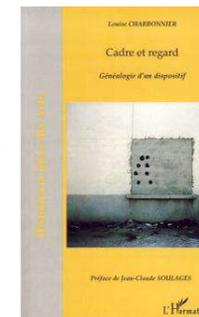
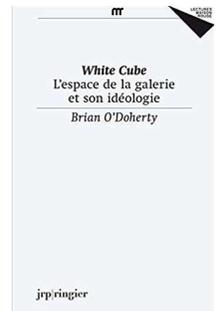
On le comprend, le cadre est un puissant moteur de réflexion. Et mérite à ce titre un peu plus d'attention...



Vue de l'exposition *Regards sur les cadres*, Musée du Louvre, 2018. Photo : A. Mongodin, Musée du Louvre.

Propositions bibliographiques

- **Brian O'Doherty, *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, Éd. JRP Ringier, coll. Lectures Maison Rouge, Paris, 2008.**
Recueil de quatre essais publiés entre 1976 et 1981, regroupés sous le titre collectif de *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Sur l'aura de l'œuvre d'art dans son espace d'exposition. Constitue l'une des plus belles boîtes à outils dont disposent aujourd'hui artistes, critiques, curateurs et collectionneurs. Le « cube blanc » est ainsi devenu, à travers le monde, l'un des topiques les plus répandus de l'art contemporain.
- **Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Éd Flammarion, Paris, 1978 (1ère édition).**
- **Louise Charbonnier, *Cadre et regard, généalogie d'un dispositif*, Éd L'Harmattan, Paris, 2007.**
Sur la tradition de la forme rectangulaire du support de l'image et comment elle a conditionné notre vision du monde.



CADRE

OU

PAS CADRE ?



Exposition Gustav Klimt, Biennale de Venise, 1910.



**Exposition Damien Hirst, *Black scalpel cityscapes*, 2014,
Galerie White Cube, São Paulo.**



Claude Rutault, *Toiles à l'unité*, 1973.

« Je ne suis pas un artiste conceptuel, je suis un peintre. »

C. Rutault



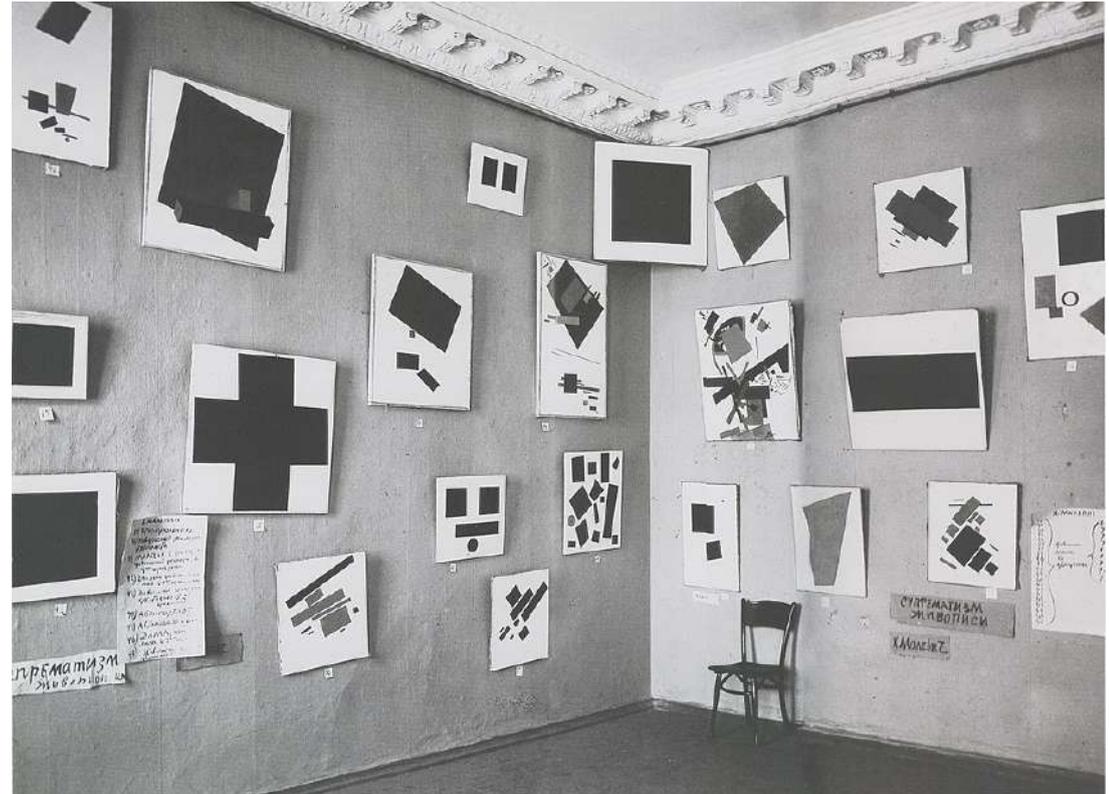
Pierre & Gilles, *La Vierge à l'Enfant*, 2009.



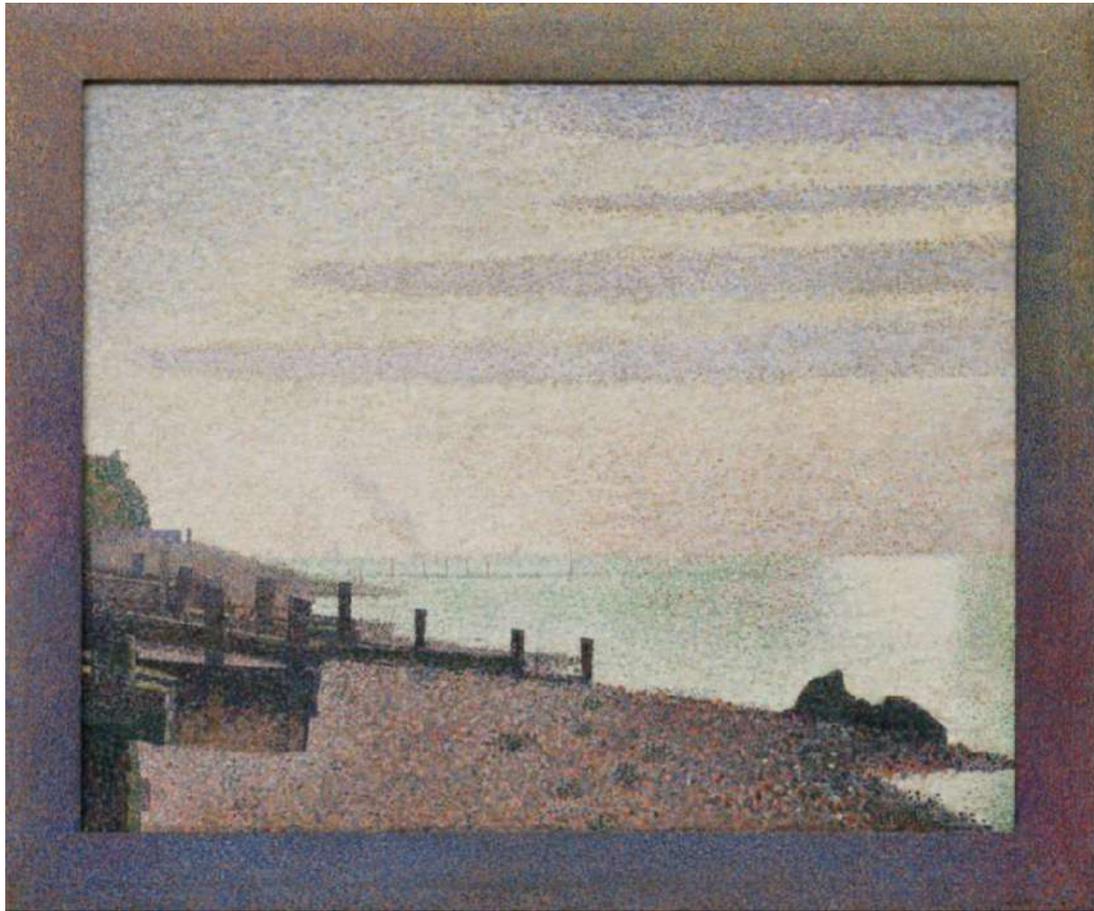
Joël-Peter Witkin, *Le studio de Winter*, 1994.



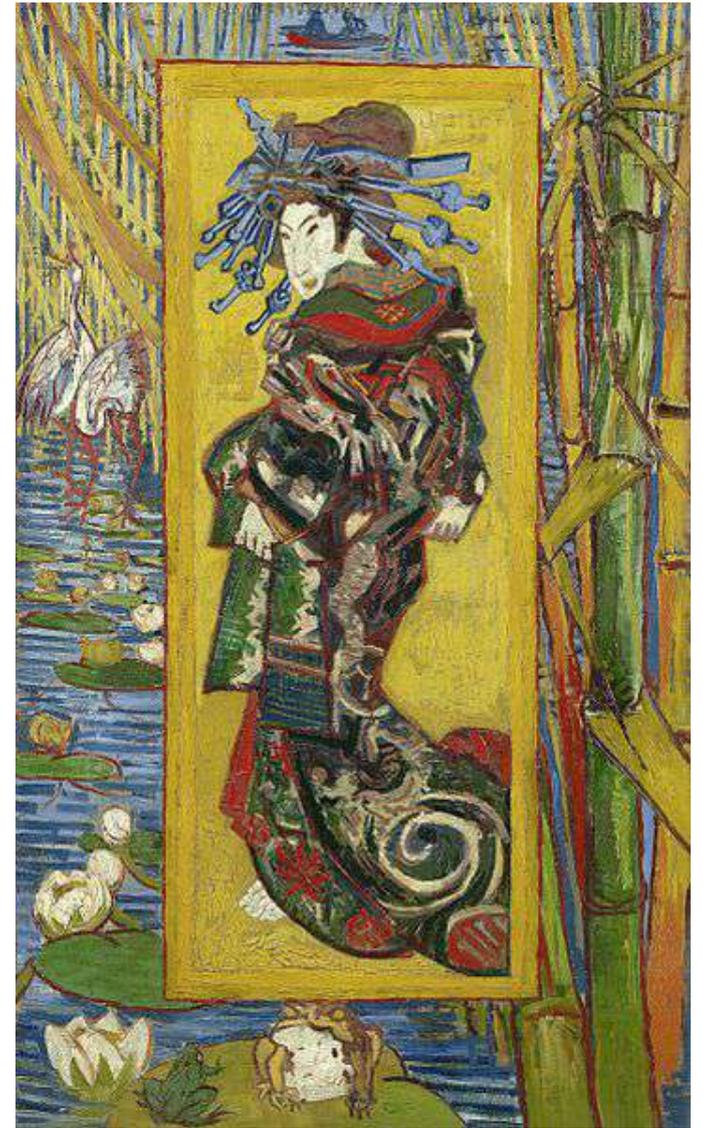
Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, 1912.



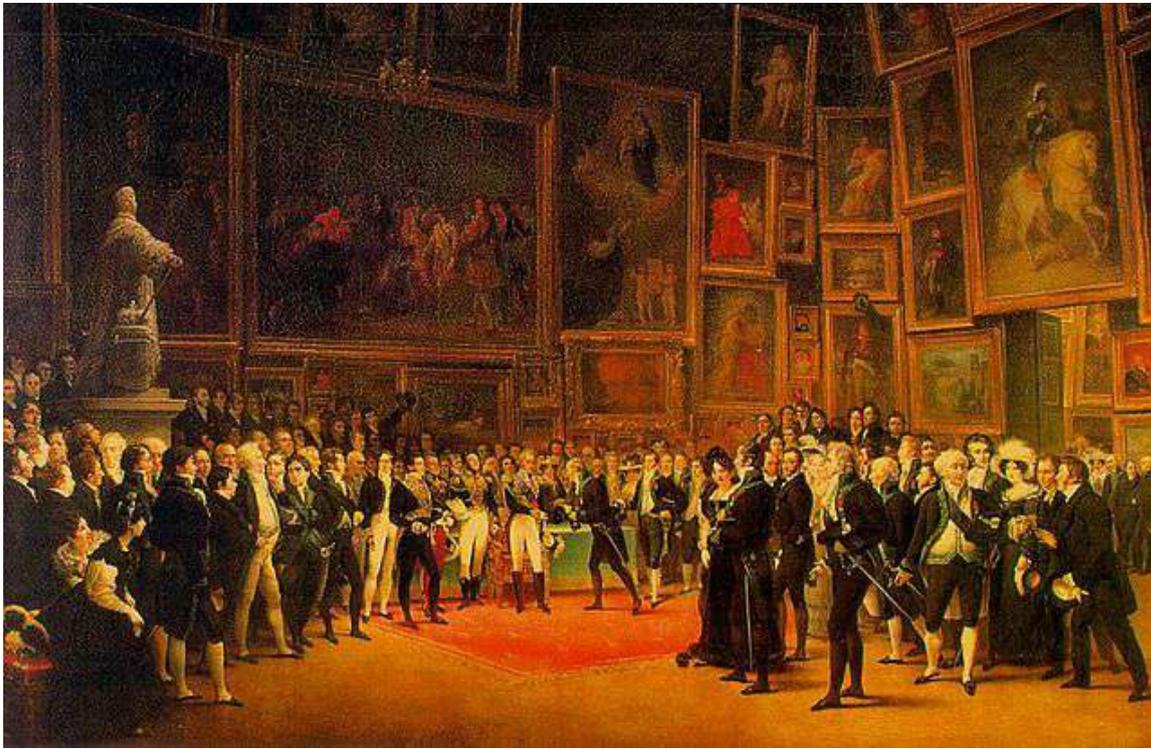
Salle Malevitch, Exposition 0.10, galerie d'art Dobychina, Saint-Pétersbourg, 1915.



Georges Seurat, *Le soir, Honfleur*, 1886.



**Vincent Van Gogh,
La courtisane (d'après Eisen),
1887.**



Francois-Joseph Heim, *Charles X distribuant des récompenses aux artistes exposants du salon de 1824 au Louvre, 1827.*



Hyacinthe Rigaud, *Louis XIV, roi de France, 1701.*



Nicolas Poussin. *Diogène jetant son écuelle*, 1648.



Peter Paul Rubens, *Paysage avec les ruines du Mont Palatin*, v. 1615.



KOLKOZ, *La Chevauchée*, 2008.



**Apple iPhone 4S,
2011.**



**Samsung Galaxy S9,
2018.**

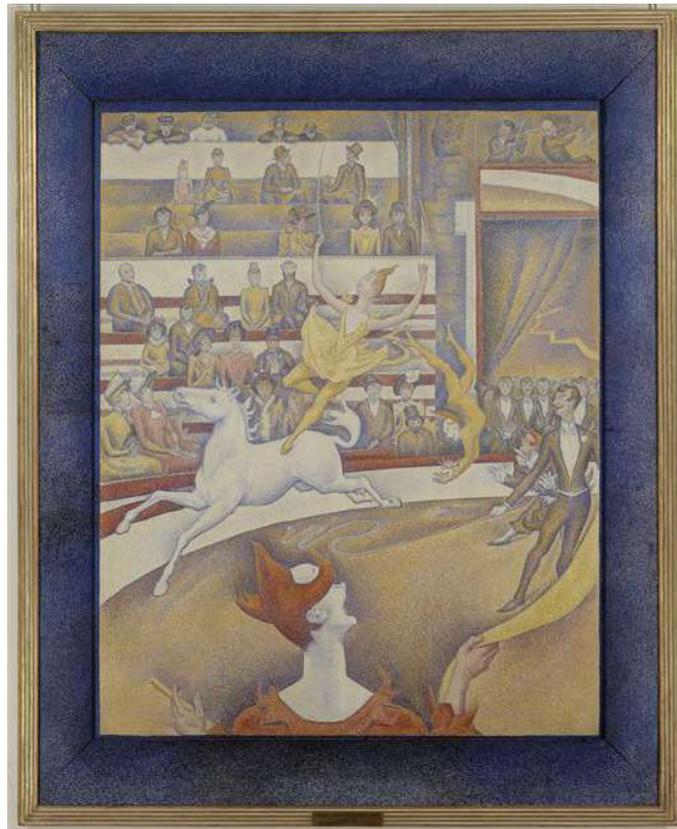


Gustave Courbet,
***Le désespéré*, 1843-45.**





**Sandro Botticelli,
*Portrait d'un jeune
homme tenant un
médailon, 1485.***



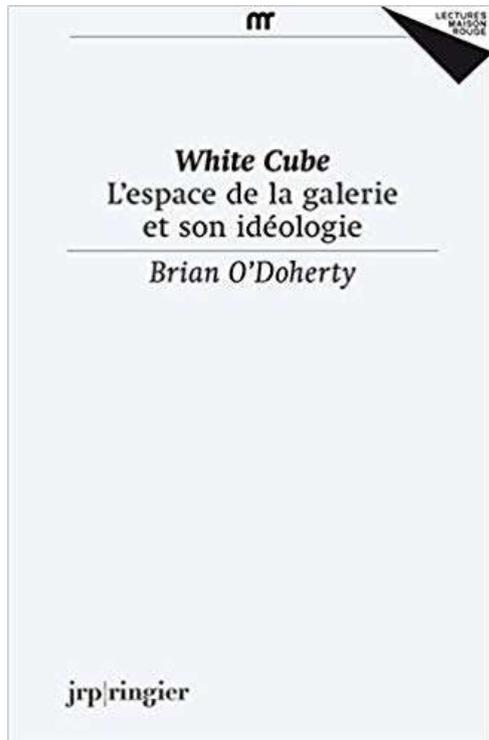
**Georges Seurat,
*Le cirque, 1890.***



**Pere Borell del Caso,
*Escapando de la crítica,
1874.***



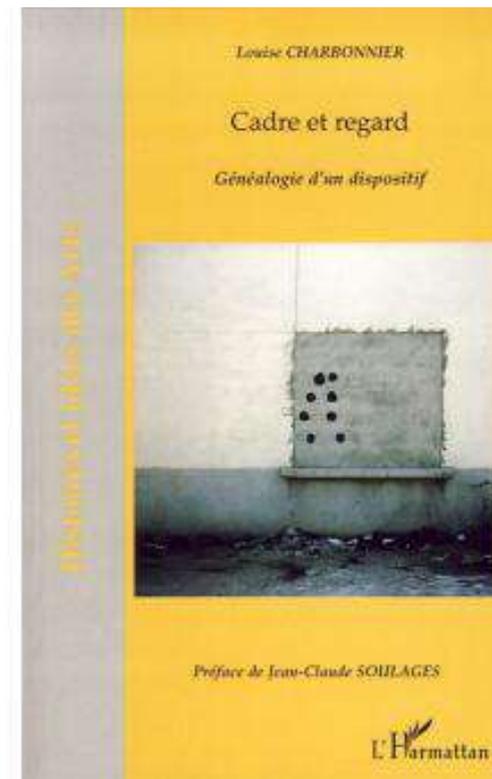
**Vue de l'exposition *Regards sur les cadres*,
Musée du Louvre, 2018.
Photo : A. Mongodin, Musée du Louvre.**



Brian O'Doherty,
White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie,
Éd. JRP Ringier, coll. Lectures Maison Rouge, Paris 2008.



Jacques Derrida,
La vérité en peinture,
Éd Flammarion, Paris, 1978 (1ère édition).



Louise Charbonnier, ***Cadre et regard, généalogie d'un dispositif,***
Éd L'Harmattan, Paris, 2007.

