

Marges du corps, gestes du cadre

Introduction. Corps/cadre

Anna Caterina Dalmaso et Natacha Pfeiffer



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/12500>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Anna Caterina Dalmaso et Natacha Pfeiffer, « Marges du corps, gestes du cadre », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 10 | 2022, mis en ligne le 31 décembre 2022, consulté le 09 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/12500>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2023.

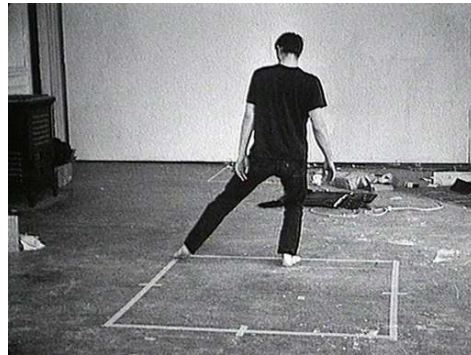


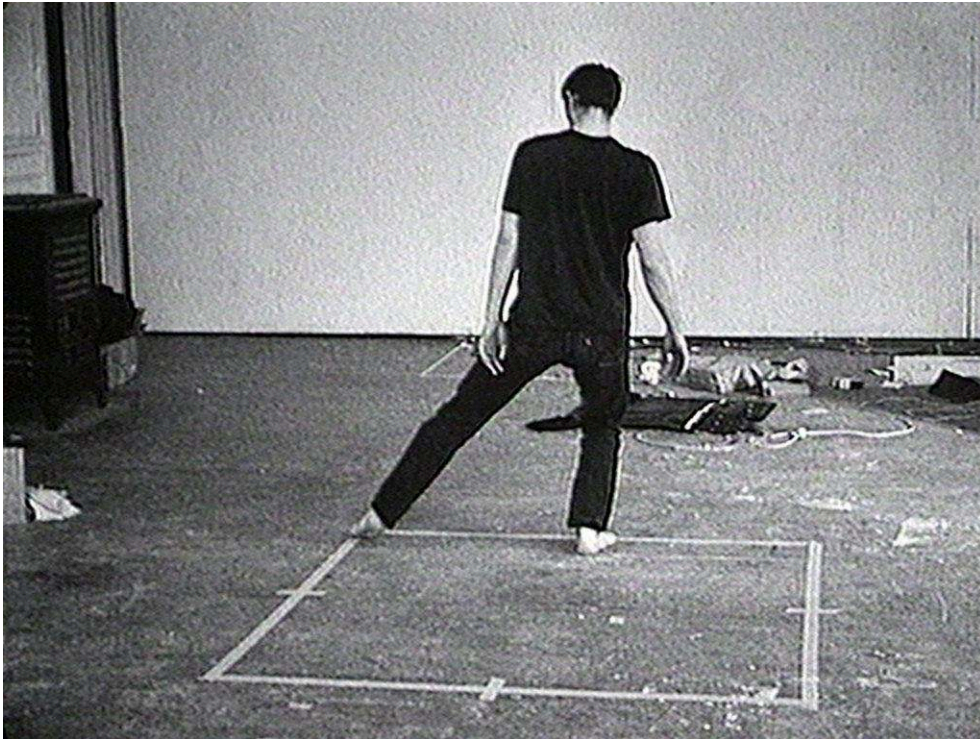
Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International - CC BY-NC 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Marges du corps, gestes du cadre

Introduction. Corps/cadre¹

Anna Caterina Dalmasso et Natacha Pfeiffer





Bruce Nauman, Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance), 1967-68.

- 1 Corps et cadre, apparemment, rien de plus incompatible : de l'organique et de l'inorganique, une surface courbe et une ligne brisée et fermée, une masse charnelle tridimensionnelle et une frontière bidimensionnelle. L'histoire et la théorie des arts, l'esthétique, ainsi que les études de cultures visuelles ont montré à maintes reprises à quel point la limite de l'image fonctionne comme dispositif de soumission ou d'enfermement des corps. Comme le suggérait Jean-Louis Comolli, dans un livre qui se bâtit autour de ces deux termes², « le cinéma cadre les corps », les cerne, les découpe même. La stupéfaction des premiers spectateurs du cinématographe est légendaire, lorsqu'ils furent confrontés aux prémices de premiers plans du visage humain, donnant l'impression de voir des corps tronqués, décapités, décomposés, comme par un geste chirurgical. Et, en même temps, l'histoire des images est aussi une histoire du désir des corps d'être cadrés, d'être montrés et exhibés, de faire leur apparition au sein de cette fenêtre magique ouvrant sur un espace virtuel, tout comme de leur résistance à se soumettre à la discipline du cadrage, de leur pouvoir de l'excéder et de défier cette lisière entre visible et invisible.
- 2 Les liens entre les cadres et les corps – humains en particulier – sont plus complexes qu'on ne pourrait croire à première vue. Ils se pensent l'un à partir de l'autre ; en tant qu'objets culturellement construits ils se structurent l'un comme mesure et en même temps comme excès de l'autre. Dès qu'on commence à y réfléchir, leurs similitudes se multiplient. Les deux sont, dès leur apparition, des espaces expressifs, espaces de révélation symbolique et de signification visuelle : en effet, bien avant le cadre, le corps a été le lieu de l'image, surface d'apparition et de production d'images. Mais aussi le corps constitue, comme le cadre, une limite. Le cadre performe comme le corps un geste, en cela qu'il assume les gestes du corps, les transforme, tout en les externalisant. Et, en retour, par un effet de *feedback* réciproque, le cadre apprend au corps une

gestualisation que le regard articule au visible, en imitant ses formations et sa performativité propres.

- 3 La tension que le cadre entretient avec le corps humain – à la fois corps anatomique et corps percevant et agissant – se retrouve historiquement dès sa théorisation au début du Quattrocento. La célèbre phrase d'Alberti au livre I du *De pictura* (1435) signe en effet l'avènement d'une relation complexe entre le corps et les limites de l'image : « d'abord j'inscris sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits aussi grand qu'il me plaît, qui est pour moi en vérité comme une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'histoire représentée pourra être considérée [...] »³. La perspective artificielle, dont le caractère rationnel et systématique est sans cesse appuyé au sein du *De pictura*, est donc étonnamment introduite et résumée par un geste, par un mouvement corporel libre : il est « de la grandeur que je veux ». Ce geste libre inaugure, selon l'auteur, l'espace de l'*historia*. La notion latine d'*historia* traduit traditionnellement le terme de « *muthos* » aristotélicien, propre à la tragédie antique. En ce sens, l'ouverture de la fenêtre albertienne rendrait donc possible strictement parlant « le récit d'une action des hommes »⁴. Le cadre, nouage inédit de l'espace et de la temporalité inauguré par ce geste libre – albertien, mais pas uniquement –, deviendrait donc le lieu privilégié dans lequel se joue la mise en scène des corps et de leurs actions.
- 4 On pourrait pourtant en douter, et de nombreux commentateurs n'ont d'ailleurs pas hésité à remettre en cause l'humanisme supposé de la perspective⁵. Si le cadre est en effet le lieu du corps, il se présente pourtant à lui, semble-t-il, comme une contrainte. Selon Alberti, le cadre détermine la taille des corps qui y seront représentés, tout comme il assigne d'ailleurs toujours déjà une place au regard du spectateur. Le cadre, en d'autres termes, s'apparente aussi à une *grille* dans laquelle le corps – compris comme une donnée anatomique – doit s'inscrire, comme l'invention du portillon de Dürer le démontrera d'ailleurs. Ce dispositif, reprenant précisément l'intuition albertienne de la fenêtre, fonctionne comme un voile intersecteur entre l'œil du peintre et son sujet⁶. Le cadre prédétermine le corps et semble unilatéralement le contraindre. Cependant, d'autres commentateurs le rappellent, si le cadre-fenêtre contraint le corps anatomiquement, il est également fait à la mesure du corps, à savoir de ses mouvements et de ses gestes. Le corps, en d'autres termes, conditionne également le cadre. Décrivant en effet l'art de la composition, Alberti choisit précisément une analogie anatomique, faisant du corps la mesure même de la peinture : « Les parties de la représentation constituent le corps, la partie du corps constitue le membre, la partie du membre constitue la surface »⁷.
- 5 Cette tension entre la liberté du geste posé et la contrainte mathématique des limites du cadre parcourt déjà en réalité l'ensemble de ce texte fondateur. Ainsi, si Alberti cite au livre I la célèbre phrase du *Protagoras* selon laquelle « l'homme est la mesure de toute chose »⁸, il fait référence aux proportions et aux dimensions anatomiques, tout en renvoyant aux travaux de Vitruve, qui firent, littéralement, de l'homme un carré, et du carré la forme humaine par excellence. Le cadre renaissant est ainsi ultimement à la mesure de l'amplitude d'un *geste* librement posé tout en étant la limite désignée du corps figuré. En d'autres termes, la géométrisation du format côtoie son humanisation. Gérard Wajcman, tentant de résoudre cette inhérente tension entre cadre et corps, remarque cependant que la géométrie trouve son origine dans l'exercice de l'arpentage : la foulée du corps donne donc ultimement la mesure à toute mesure⁹. Il

défend ainsi une « application originelle du corps humain à la mathématique »¹⁰ contre l'application de la mathématique au corps humain.

- 6 Si bien que l'image cadre le corps, lui imposant ses limites ; le dispositif du cadre tire son origine d'un geste éminemment corporel et en permet la visualisation. Ainsi, le cadrage inauguré par les médias photographiques nous a appris à regarder des corps fragmentés et découpés, à les voir comme au travers d'un miroir cassé, à les recomposer par le raccord et le montage. En même temps le cinéma est l'art qui est venu remettre le mouvement des corps et leurs gestes – gestes filmés autant que gestes filmiques¹¹ – au centre de l'expression visuelle¹². Pourtant, l'opération de cadrage ne se limite pas à cerner le corps vivant, mais le transforme lui-même en image, il en fait une surface de projection ou d'inscription, ou encore un écran, qui permet l'apparition du visible ainsi que de son négatif, c'est-à-dire l'ombre. Telle est par exemple la structure du visible qu'on peut déceler dans deux des récits les plus anciens dans lesquels l'ontologie des images propre à la tradition occidentale tire son origine : le mythe de la caverne de Platon¹³ et la légende du potier Butadès¹⁴. Dans les deux cas, l'image – en tant qu'ombre – se produit par l'intermédiaire du corps, littéralement par son entremise.
- 7 Dès lors, on peut dire que si tout cadre implique aussi un corps qui, par ce cadre, est orienté, agencé ou dirigé par rapport à l'espace, en même temps, le corps humain n'est pas simplement l'objet d'un encadrement, ou bien le sujet d'une inscription au sein du contour de l'image : tout corps vivant produit lui-même des *effets de cadre*¹⁵. Par ses pratiques, par ses « techniques » corporelles¹⁶, par sa présence – c'est-à-dire par sa manière d'exister dans l'espace d'une façon qui est irréductible à celle des autres corps –, non seulement en imitant de ses gestes le contour que le cadre institue, le corps humain est aussi capable d'investir son environnement de manière symbolique, imaginaire, libidinale, de le styliser, de s'y projeter de manière virtuelle, de l'embrasser ou de l'enjamber par le regard.
- 8 En effet, la pratique de cadrer le champ visuel ne concerne pas uniquement notre perception des images : les éléments architectoniques – portes, fenêtres, seuils, poutres, colonnes, arcs, etc. –, au-delà de leur fonction primaire de structure et de protection, constituent déjà une forme d'encadrement du visible, tout en instituant des lignes de tension au sein de l'espace partagé et partageable¹⁷. Le geste de regarder se mesure à de multiples seuils qui régulent notre manière de contempler un paysage, de percevoir l'espace urbain ou d'appréhender la marchandise. Avant ou en dépit de sa figurabilité, le visible se trouve toujours soumis à des formes d'encadrement qui ne cessent de refaçonner la culture visuelle à toute époque – comme ont pu le faire, par exemple, le voyage en train au XIX^e siècle ou la conduite d'une voiture au cours du XX^e. L'apparition de ces technologies et de ces nouvelles manières de nous déplacer nous a à chaque fois appris et ouverts à d'autres manières de regarder le paysage « à travers une fenêtre »¹⁸.
- 9 Le cadrage décrit les gestes de séparation ou de ségrégation de l'espace, autant qu'il renvoie aux opérations herméneutiques de sélection, association et dissociation, qui soutiennent la perception humaine. Ainsi, d'une certaine manière, la présence concrète des bords du plan ou du cliché photographique met seulement davantage en relief l'opération de limitation et de reconfiguration du champ visuel qui est premièrement mise en place par le geste du regard. Regarder, c'est aussi tracer des chemins dans le visible, isoler en son sein des zones ou des couches de significations. Comme le

suggérerait le photographe italien Luigi Ghirri : « La photographie existe déjà dans le réel sous forme d'encadrements, de structures, de fenêtres, d'espaces dans lesquels l'intérieur et l'extérieur, l'ouvert et le fermé, se rejoignent. Le télescope sur le lac est une invitation à regarder. Il sous-tend une activation de la vision-connaissance ; il suggère que le champ d'attention praticable réside dans le monde physique »¹⁹.

- 10 Une conception plus radicale de l'opération de cadrage devient davantage pertinente par rapport aux formes de cadrage issues des appareils de vision qui, à partir du XIX^e siècle, n'ont cessé de réagencer la culture visuelle occidentale, mais elle se renouvelle aujourd'hui au contact de l'imagerie numérique et post-numérique, posant des enjeux politiques et biopolitiques majeurs. À une époque où le monde est en train de devenir image, où l'environnement qui nous entoure est peuplé d'objectifs qui nous surveillent, et la surface de la planète ponctuée de cibles de résolution pour la mise au point des caméras satellitaires, le régime de visibilité contemporain nous demande de développer la capacité de dissimuler la présence charnelle de nos corps *en train de devenir images*, il nous faut apprendre à devenir visibles tout autant qu'à *ne pas être vus*, comme nous le rappelle ironiquement Hito Steyerl dans son œuvre *How not to be seen* (2013).
- 11 Dès lors, la médialité contemporaine remet en question derechef la fonction du cadre comme source de l'image, procédant désormais d'une matière computationnelle, alors même que les environnements immersifs projettent les spectateurs au-delà des limites mêmes de l'écran, dans un espace « sans cadre »²⁰, et que la réalité augmentée permet de percer la surface de l'image pour y superposer et manipuler de différentes couches visuelles. Inversement, c'est même en absence de cadre que les corps sont cadrés et captés : les formes produites par nos gestes font désormais l'objet de brevets pour des systèmes d'interfaces à reconnaissance gestuelle (*gesture recognition*) à même de détecter les mouvements de nos doigts et de nos mains, dans le but de dépasser la matérialité des appareils de contrôle ainsi que des supports.
- 12 Précisément à l'époque de son apparent dépassement, on pourrait dire que le dispositif du cadre – si on l'entend dans un sens élargi – n'a jamais été aussi présent. Il est ce qui régule la puissance des regards et affecte la visibilité des corps ainsi que leur circulation dans les espaces géopolitiques, lorsque nos corps sont capturés, scannés ou contrôlés, non seulement par l'imagerie médicale ou par les systèmes de surveillance, mais aussi par les intelligences artificielles qui enregistrent les traces de nos mouvements virtuels et physiques ainsi que nos données biométriques – la plupart du temps avec notre accord involontaire – par le biais d'applications et de capteurs.
- 13 Toujours est-il que, dans cette tension avec le cadre, émerge aussi la puissance marginale et subversive des corps, leur résistance à la trajectoire de visibilité qu'articulent les dispositifs contemporains. Pour s'en apercevoir, il suffit d'examiner la manière dont les artistes ont, à maintes reprises au cours de l'histoire, exploré la possibilité d'empiéter les bords du cadre, en représentant des corps saisis dans l'acte de franchir le seuil de l'image, afin de brouiller davantage la séparation entre espace vécu et espace de la figuration. Et, en effet, penser le cadre avec ou à partir du corps vivant ne va pas sans penser le corps comme ce qui se définit par un mouvement au-delà de ses limites, voire par le mouvement de la limite elle-même.
- 14 Une telle constellation de questions nous amène alors à penser le cadre non pas comme une limite donnée au préalable, mais bien comme l'effet d'un mouvement qui se déploie, c'est-à-dire comme étant inséparable d'un corps qui décrit un mouvement et

enjambe l'espace. Bien plus, le cadre serait à ressaisir non seulement comme ce qui est issu du mouvement du corps, mais comme un geste propre au corps vivant lui-même, en tant qu'il ne cesse d'investir l'environnement par son pouvoir virtuel, pour y voir naître des significations, des correspondances, des ressemblances²¹.

- 15 Ainsi, les liens entre corps et cadre sont peut-être plus poreux qu'on pourrait le croire. L'un et l'autre ont l'effet de délimiter et de réagencer l'environnement, en opérant une inscription ou réécriture continue de l'espace – physique, biologique, géographique – en espace esthétique et anthropologique. Peut-on penser les opérations du corps comme une forme de cadrage ? Et, inversement, penser le cadre comme une limite qui, de manière similaire au corps, opère une transmutation de ce qui s'y trouve inscrit ?
- 16 C'est une telle tension, multiple, faite de liens manifestes et souterrains, mais également de résistances et d'oppositions, que ce numéro spécial se propose d'investiguer. Sans pour autant vouloir tracer une cartographie complète, il convoque des approches disciplinaires différentes et vise à créer un dialogue intermédiaire. À travers des méthodologies différentes, les articles ici recueillis visent à interroger les relations entre ces deux termes et à repenser leur configuration réciproque. Explorer la relation entre le corps, mouvant, et la fixité du cadre, et, inversement, entre le cadre, mobile, et l'anatomie des gestes picturaux, filmiques, rituels, en un mot performatifs, c'est interroger la question de la frontière corporelle et de la limite matérielle, mais c'est également réinterroger les conditions matérielles et théoriques de toute expérience esthétique depuis la modernité, à savoir mettre en question le dispositif de la frontalité du regard, le face-à-face entre un corps et un cadre.
- 17 De manière complémentaire, réfléchir à la porosité de cette relation corps/cadre, à la réversibilité de ces termes, revient finalement à penser ce qui se trouve aux marges, à la lisière entre le visible et l'invisible, entre l'image et le visible, aux bords du sens et du pensable. Sans jamais tenter de résoudre cette tension inhérente à l'objet théorique que constitue la relation du corps au cadre et du cadre au corps, les contributions ici rassemblées ont désiré subvertir la manière dont on a l'habitude de se référer à ces deux concepts, à travers des objets esthétiques, des œuvres, des tableaux, des films, des dispositifs techniques, des pratiques rituelles, afin d'interroger ces termes et de penser leur relation, c'est-à-dire penser l'adhérence corps/cadre. Cette barre oblique qu'on restitue graphiquement en écrivant – dans notre écriture alphabétique et linéaire – *corps/cadre*, devient progressivement non pas une ligne de discontinuité, mais plutôt une membrane, assurant un passage, une forme d'osmose et de transition continue entre ces deux notions.

NOTES

1. Ce numéro spécial est issu d'un dialogue et d'un travail de recherche collaboratif débuté en 2018 au sein du *Centre Prospéro. Langage, image et connaissance* de l'Université Saint-Louis – Bruxelles. Cet environnement interdisciplinaire a rendu possible l'organisation de deux événements scientifiques portant sur le statut du cadre dans la technoculture contemporaine : la

journée d'étude internationale « Le cadre comme geste » (13-14 décembre 2018), ayant donné lieu à une publication dans le n° 33 de *La Part de l'Œil*, et le colloque international « Corps/cadre » (19-21 mai 2019), d'où les contributions ici recueillies, reprises et élargies par leurs auteur·es, sont issues.

Nous remercions le comité éditorial d'*Images re-vues* d'avoir accepté d'accueillir le fruit de cet échange dans ce cadre éditorial d'excellence et sommes particulièrement reconnaissantes à Giuseppe Di Liberti pour son appui inlassable au cours du processus de publication.

La réalisation de ce numéro a été possible grâce au soutien du *Centre Prospéro*, du projet PDR « Iconologie, sensibilité, temporalité » (Université de Liège/Université Saint-Louis – Bruxelles) au sein duquel Natacha Pfeiffer a effectué un mandat postdoctoral (2019-2022), ainsi que du projet de recherche « Framing the Body », dont Anna Caterina Dalmaso a été titulaire en tant que boursière Marie Curie Cofund auprès de l'Université Saint-Louis – Bruxelles (2017-2019), sous la direction de Laurent Van Eynde que nous voudrions remercier chaleureusement pour avoir accompagné la réalisation de ces recherches. Cette recherche autour du dispositif du cadre et de ses dépassements dans les médias contemporains se poursuit et s'insère également au sein du projet de recherche « An-Iconology: History, Theory, and Practices of Environmental Images » dirigé par Andrea Pinotti et financé par le Conseil européen de la recherche (ERC) dans le cadre du programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 de l'Union européenne (convention de subvention n° 834033 AN-ICON), au sein du Département de Philosophie “Piero Martinetti” de l'Université de Milan, lauréat en tant que “Département d'Excellence 2023-2027” par le Ministère de l'Université et de la Recherche.

2. Jean-Louis COMOLLI, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, Paris, Verdier, 2012.

3. Léon Battista ALBERTI, *La peinture*, trad. Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, Paris, Seuil, 2004, Livre I, §19, p. 83.

4. Gérard WAJCMAN, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, Philia, 2004, p. 84.

5. Cf. Hubert DAMISCH, *L'origine de la perspective*, édition revue et corrigée, Paris, Flammarion, 1993, p. 66.

6. Cf. *ibid.*, p. 58-59.

7. Léon Battista ALBERTI, *La peinture*, *op. cit.*, p. 123.

8. *Ibid.*, livre I, §18, p. 81.

9. Cf. Gérard WAJCMAN, *Fenêtre...*, *op. cit.*, p. 129 : « La géométrie, qui avant de constituer une science de l'espace désignait l'arpentage, est elle-même arpentée par le corps humain. »

10. *Ibid.*, p. 127.

11. Cf. Christa BLÜMLINGER, Mathias LAVIN (dirs.), *Geste filmé, gestes filmiques*, Paris, Éditions Mimésis, 2018.

12. Béla BALASZ, *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, trad. Claude Maillard, Paris, Circé, 2010.

13. Pour une analyse de cette généalogie cf. Mauro CARBONE, *Philosophie-écrans. Du cinéma à la révolution numérique*, Paris, Vrin, 2016, p. 109 et s.

14. Pour une analyse de cette légende fondatrice cf. Victor I. STOÏCHITA, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000.

15. Pour une analyse approfondie de ces « effets de cadre » cf. Natacha PFEIFFER, *Au bord des images. Pour une philosophie du cadre*, Milan, Éditions Mimésis, 2023.

16. Marcel MAUSS, « Les techniques du corps », in *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4, 1936 (1934), repris dans *Techniques, technologie et civilisation*, sous la dir. de Nathan Schlanger, Paris, PUF, 2012, p. 365-394.

17. Rem KOOLHAAS (dir.), *Elements of Architecture*, Venezia, Marsilio, 2014.

18. Cf. Henri MALDINEY, « Le faux dilemme de la peinture : abstraction ou réalité », dans *Regard Parole Espace*, éd. de Christian Chaput, Philippe Grosos, Maria Villela-Petit, Jean-Louis Chrétien, Cerf, Paris, 2012 (1973), p. 3-4.

19. Luigi GHIRRI, « Vedute (Vues) », in *Cartes et Territoires*, cat. d'exposition, Paris, Jeu de Paume (12 févr.-2 juin 2019), Paris, Mack, 2019 (1970-1979).
 20. Andrea PINOTTI, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Turin, Einaudi, 2021.
 21. Pour un développement de cette perspective théorique cf. Anna Caterina DALMASSO, « Cadre et templum. Une archéologie des limites de l'image », in *La Part de l'Œil*, n° 33, 2020, p. 133-151.
-

AUTEURS

ANNA CATERINA DALMASSO

Anna Caterina Dalmasso est Maître de conférence, au sein du projet ERC « An-Iconology: History, Theory, and Practices of Environmental Images » de l'Université de Milan, où elle enseigne l'Archéologie des médias. Elle est l'auteure de deux monographies, consacrées à la pensée de Merleau-Ponty, à son impact au sein des théories de l'image, du cinéma et des médias et à ses implications pour une compréhension de la culture visuelle et de la technoculture contemporaine (*Le corps, c'est l'écran. La philosophie du visuel de Merleau-Ponty*, Mimésis, 2018 et *L'œil et l'histoire. Merleau-Ponty et l'historicité de la perception*, Mimésis, 2019). Elle a coédité plusieurs ouvrages collectifs et numéros de revues consacrées à philosophie du cinéma et des écrans.

NATACHA PFEIFFER

Natacha Pfeiffer est docteure en philosophie de l'Université Saint-Louis – Bruxelles et actuellement chargée de cours à l'Université de Namur et à l'École de recherche graphique. Ses recherches portent sur la nature de l'image et ses puissances propres. S'inscrivant dans une double perspective esthétique et épistémologique, ses travaux visent notamment à élucider le rapport entre histoire et création. Elle est l'auteur de l'ouvrage *Au bord des images, pour une philosophie du cadre*, qui paraîtra aux éditions Mimesis en 2023.