

## Colloque

### « Du cadre à la bordure (arts plastiques, musique et cinéma) »

11-12 Juin 2024, Lyon

Laboratoires Passages Arts & littératures - XX-XXI (Université Lumière Lyon 2)  
et ECLLA (Université Jean Monnet Saint-Étienne)

Il semblerait que le cadre, « sorte de bordure dans laquelle on place un tableau, une photographie, un bas-relief... bref, une œuvre à deux dimensions [...] »<sup>1</sup> soit la condition de l'existence de l'œuvre d'art picturale. Plus que d'être un moyen de protection, le cadre isole l'œuvre « de l'immense nature<sup>2</sup> » selon les mots de Baudelaire, « ménage une transition entre l'œuvre et son entourage quotidien<sup>3</sup> » et assure la présence d'une « fiction » du dedans, par opposition à la réalité de dehors (selon Jacques Morizot et Roger Pouivet<sup>4</sup>). Le cinéma possède son propre cadre – premièrement imposé par l'écran – ainsi que l'a largement étudié Gilles Deleuze, et fait décliner le mot en termes techniques : « cadrer », « cadrage », qui exposent les choix de l'artiste de faire entrer tel ou tel élément dans son périmètre, selon des esthétiques spécifiques.

Le cadre, se confondant ou se distinguant de la bordure, révèle plus spécifiquement l'espace qui le compose, le champ – excluant le hors-champ tout autant significatif. Limite et illimité se côtoient au sein d'un espace qui mêle l'explicite et l'implicite, à travers des échelles spécifiques. C'est alors à travers ces notions que l'on peut également faire une lecture de la musique, genre artistique pourtant temporel de prime abord, selon l'idée du cadre et de la bordure.

Le colloque, qui se déroulera en deux journées, se propose de laisser une part égale aux études d'arts plastiques, de cinéma et de musique. Les notions de cadre et de bordure seront questionnées au regard de la période historique des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, pendant laquelle les critères classiques explosent ou se recomposent. Néanmoins, il ne sera pas demandé de considérer la notion de cadre dans le sens figuré de la contrainte et des règles qui régissent l'œuvre d'art, et les études devront se concentrer sur l'espace du cadre, également en tant que révélateur de nouveaux espaces. La synthèse que réalise Gilles Deleuze à propos du

---

<sup>1</sup> Anne Souriau, article « cadre » in Souriau Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 295-296.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 296.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 296

<sup>4</sup> Jacques Morizot et Roger Pouivet, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 71.

cinéma, à la fin du chapitre de *L'Image-mouvement* intitulée « Cadre et plan, cadrage et découpage » donne de bonnes pistes de réflexion pour chacun des trois arts concernés par ce colloque :

« Résumons les résultats de cette analyse du cadre. Le cadrage est l'art de choisir les parties de toutes sortes qui entrent dans un ensemble. Cet ensemble est un système clos, relativement et artificiellement clos. Le système clos déterminé par le cadre peut être considéré par rapport aux données qu'il communique aux spectateurs : il est informatif, et saturé ou raréfié. Considéré en lui-même et limitation, il est géométrique ou physique-dynamique. Considéré dans la nature de ses parties, il est encore géométrique, ou bien physique et dynamique. C'est un système optique, quand on le considère par rapport au point de vue, à l'angle de cadrage : il est alors pragmatiquement justifié, ou réclame une plus haute justification. Enfin, il détermine un hors-champ, soit sous la forme d'un ensemble plus vaste qui le prolonge, soit sous la forme d'un tout qui l'intègre<sup>5</sup> ».

Étant donnée l'intermédialité implicite – notamment par le transfert des arts de l'espace sur les arts temporels pour la musique et le cinéma –, les propositions devront placer la réflexion au centre de l'identité de chaque expression artistique (arts plastiques, musique, cinéma), et veilleront à éviter d'aborder le débordement des arts entre eux menant à l'interdisciplinarité.

### **Arts plastiques : du cadre à sa déconstruction**

Le cadre / objet est un des éléments plastiques de l'image, et il a pour particularité d'en être un élément caractéristique, comme la composition spatiale qui lui est liée. Il est spécifique car c'est lui qui isole l'image, qui la circonscrit, qui la désigne en tant qu'image. Le cadre a en effet longtemps été considéré, selon la définition de Meyer Shapiro, comme une « clôture régulière isolant le champ de la représentation de la surface environnante<sup>6</sup> ». Dès 1435, Leon Battista Alberti désigne la peinture comme une fenêtre dont il est nécessaire de tracer d'abord le cadre<sup>7</sup>.

La bordure fonctionne dès lors comme un signal qui indique au spectateur qu'il n'est pas face au réel, mais devant une œuvre. Louise Charbonnier, de son côté, distingue à juste raison la coupure sémiotique (la bordure) du cadre / objet. Elle écrit à ce propos : « La coupure sémiotique comme geste premier du dispositif iconique délimite d'abord un champ de vision en instituant un ordre dans le chaos, rappelant ainsi le champ de vision ou *templum* que traçait l'augure dans le ciel pour y pratiquer la divination. Ce champ de vision est aussi champ de signification où l'on peut lire et interpréter les signes qui s'y inscrivent (passage d'oiseaux ou peinture)<sup>8</sup>. »

---

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, chapitre 2 : « Cadre et plan, cadrage et découpage », p. 31-32.

<sup>6</sup> Meyer Shapiro, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 13.

<sup>7</sup> Leon Battista Alberti, *De Pictura* (1435), Paris, Macula, 1993, p. 115.

<sup>8</sup> Louise Charbonnier, *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 19.

La période classique va imposer un peu plus la forme rectangulaire de la toile, en tant que norme spécifique, et les châssis non rectangulaires se feront de plus en plus rares. De plus, le cadre/objet qui entoure la toile va devenir un objet mobilier à part entière et prendre une certaine ampleur, à la fois dans sa lisibilité, et dans sa reconnaissance sociale et culturelle. Il existe, par exemple, pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, des cadres portant les illustres marques de Caffieri, Legoupil, ou Œben. Mais la toile sur châssis, comme le cadre / objet vont être totalement bouleversés, à la fois d'un point de vue esthétique et social, par ladite Modernité à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, la matérialité géométrique de la toile va être rendue de plus en plus lisible, alors même que le cadre/objet va tendre, au contraire, à disparaître au fur et à mesure.

À partir du moment où il y aura une mise en évidence de la coupure sémiotique dans la peinture, à la fin du XIX<sup>e</sup>, début du XX<sup>e</sup> siècle, l'identification à la narration, à l'aspect diégétique de l'image, ne se fera plus d'une manière aussi évidente.

Du fait de la modernité, et plus particulièrement dans les œuvres abstraites du XX<sup>e</sup> siècle, nous assisterons à une réinsertion de la matérialité de la toile en tant que surface carrée ou rectangulaire. Ce format géométrique de la toile va être rendu visible par une sorte d'autoréflexivité de la surface géométrique comme dans l'œuvre de Piet Mondrian ou plus tard celle de Josef Albers. La toile du peintre va ensuite faire l'objet d'une déconstruction et d'un jeu de formats, notamment avec le mouvement artistique français Supports / Surfaces, à la fin des années 60, ainsi que chez certains artistes américains, comme Ellsworth Kelly ou Frank Stella.

Dans l'art contemporain, les notions de cadre et de bordure sont souvent considérées comme étant obsolètes voire dépassées. Dès lors, les artistes ont tendance à détourner ces notions d'une manière ludique et iconoclaste, faisant preuve d'inventivité, d'humour et d'irrévérence.

Concernant ce colloque, et notamment les arts plastiques liés aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, plusieurs questionnements pourront être abordés (les exemples sont simplement des indications, et la liste des artistes est bien entendu non exhaustive) :

- Le rapport entre le cadre et la coupure sémiotique (la bordure) (Ian Davenport, Alan Charlton ou Monique Frydman par exemple)
- La répétition du cadre devenant grille (comme dans la série des *Tabula(s)*, de Simon Hantaï) ou damier (Carl André)
- L'ambivalence entre le cadre et sa représentation (R. Magritte)
- Le cadre dans le cadre (F. Stella, A. Nemours, B. Piffaretti, G. Rousse ou Sean Scully)
- Le détournement du cadre (Christian Eckart ou Pierre Alechinsky)
- La déconstruction du format carré ou rectangulaire (C. Viallat, L. Cane, Angela de la Cruz)
- Les champ / hors champ de l'image (Djamel Tatah)
- Le champ de l'image envahissant le hors-cadre, comme chez Claude Rutault, Katharina Grosse ou Jan van der Ploeg (le hors-cadre devenant dès lors champ de l'œuvre d'art)

## Le cadre en musique ou la révélation d'espaces singuliers

« Un mode de composition qui ne s'assigne pas à lui-même des bornes devient pure fantaisie », écrivait Igor Stravinski dans *Poétique musicale*<sup>9</sup>. Certes, la musique obéit à des règles de langage rigoureuses – notamment pendant toute la période tonale –, qui affectent aussi bien l'harmonie, le rythme, le timbre et la structure : en cela, elle est « encadrée » de manière précise, inscrite dans des contraintes à la fois esthétiques et sociétales. Pourtant, dans ce colloque, il ne s'agira pas de traiter cette acception figurée du cadre, le sujet étant trop large puisque l'histoire de la musique n'est presque que tentatives de « sortir du cadre ». En revanche, il s'agira de se questionner sur la manière dont la musique délimite un espace, un cadre, alors même que le son qui la constitue se définit par sa volatilité, sa résonance, son ouverture vers l'infini. De tendances phénoménologique, esthétique ou analytique, les communications pourront ainsi se rapporter aux interrogations suivantes (non exhaustives), tout en s'appuyant sur les musiques des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, qu'elles soient issues des répertoires dits savant ou populaire :

- par quels critères la musique propose-t-elle un cadre délimité de type spatio-temporel, alors même que « l'espace que décrit la musique est un espace essentiellement instable », selon Christian Doumet<sup>10</sup> ? La ligne mélodique aurait-elle le pouvoir de délimiter un espace, tout comme le langage<sup>11</sup> ?
- Peut-on dire que, par son écriture et son langage, le compositeur cherche à dompter l'effet infini du son résonant ?
- Dans *L'Image-mouvement*, Gilles Deleuze rapporte que « le cadre est [...] inséparable de deux tendances, à la saturation ou à la raréfaction<sup>12</sup> ». Dans certaines pages du répertoire des musiques des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, ce que l'on pourrait appeler le « champ », à l'intérieur du cadre, est également saturé ou au contraire raréfié : dans quelle mesure le cadre spatialisant général en est-il modifié ?
- De quelle manière l'effet « zoom » sur le son, qui est né des techniques de l'enregistrement (via le microphone et l'amplification) et qui fut le point de départ des musiques spectrales ou des esthétiques de type « concrète instrumentale », par exemple, bouleverse-t-il la perception d'un cadre spatial « moyen » en musique, de la même manière qu'un très gros plan sur une partie d'un visage peut rendre l'image abstraite ?
- À l'inverse, le plan large qui annihile l'individualité dans les musiques stochastiques, par exemple, ne révèle-t-il pas un autre type de cadre ?
- Quelles places sont accordées aux notions de micro et macro-espace en musique ?

---

<sup>9</sup> Igor Stravinski, *Poétique musicale*, Paris, Librairie Plon, 1952, p. 44.

<sup>10</sup> Christian Doumet, « La notion de limite a-t-elle un sens en musique ? », in *Effets de cadre : De la limite en art* [en ligne]. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2003 (généré le 13 juin 2023). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/puv/586>. ISBN : 9782842929084. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.puv.586>.

<sup>11</sup> Francis Bayer, *De Schönberg à Cage, essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1987.

<sup>12</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 32.

- Peut-on imaginer un « hors-champ », en musique ?
- Quels modèles de cadre les partitions graphiques comme celles, par exemple, de John Cage ou de Earle Brown, inspirent-elles aux interprètes ? Plus largement, de quelles manières les formes de type « ouvertes » jouent-elles avec le cadre spatio-temporel ?
- Peut-on considérer en musique le cadre sous les formes géométriques que le proposent la peinture ou le cinéma (carré – « quadro » signifiant objet carré en italien ; rectangulaire voire ovale et rond) ?

### **Cinéma : un cadre mouvant**

Intensément questionné et étudié depuis les origines, le cadre témoigne à la fois de l'hybridité originelle du cinéma et de sa spécificité. L'ampleur des problèmes et des réflexions qu'il soulève vient non seulement du fait qu'il place le cinéma dans la continuité de pratiques visuelles anciennes mais aussi de ce qu'il incarne, dans le long processus de création du film, le tout premier geste du plan (que l'usage courant consacre comme « unité de base du langage cinématographique »). Le cadre est en effet d'abord une donnée matérielle, donc technique, puis un enjeu esthétique, voire éthique. Son ambiguïté sémantique est d'ailleurs emblématique de la complexité de son statut, que Jacques Aumont propose de déplier en distinguant trois « aspects » : le « cadre-objet » (bord physique), le « cadre-limite » (frontière visuelle) et le « cadre-fenêtre » (configurant variablement le regard, le monde, l'imaginaire)<sup>13</sup>.

Parce qu'il semble d'abord hériter *naturellement* de la peinture et de la photographie, le cadre cinématographique est pensé comme condition et acte premier de l'image (ce dont témoigne sa place dans les sommaires des ouvrages généraux d'esthétique, comme *Esthétique et psychologie du cinéma* ou *Esthétique du film*<sup>14</sup>). Comme ses ascendants visuels, le cinéma opte assez rapidement pour un format de projection rectangulaire, dont les évolutions ne concerneront globalement que les proportions. Il occupe une telle place que le mot lui-même s'est élargi et a contaminé l'idée de composition : par métonymie, le cadre (cadrage, cadrer) désigne les grandes lignes de force visuelles, comme l'échelle de plan ou l'angle. Structuration spatiale par essence, le cadre est ainsi ce qui, limitant l'image, l'érige en une unité formelle et en règle la configuration : il est la forme à laquelle se rapportent les formes organisées dans l'espace (centre, recadrage, surcadrage, « règle » des tiers, etc.). Aussi est-il logiquement la source de larges principes ou polarités esthétiques, comme le caractère centrifuge du cadre filmique contre le cadre centripète de la peinture (André Bazin, dans la lignée des analyses de Heinrich Wölfflin sur classique et baroque)<sup>15</sup>, l'opposition entre « cadre physique » et « cadre géométrique-dynamique » (Gilles Deleuze)<sup>16</sup> ou encore le conflit entre la tendance classique du centrage et les tendances davantage modernes de « décadres<sup>17</sup> ».

<sup>13</sup> Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, Paris, La Différence, « Les Essais », 2007 (1989), p. 123 et suiv.

<sup>14</sup> Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Cerf, 2001 (1965) ; Jacques Aumont, Michel Marie, Alain Bergala, Marc Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Nathan-Université, « Fac. Cinéma », 1983.

<sup>15</sup> André Bazin, « Peinture et cinéma », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1985, p. 187-192.

<sup>16</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, *op. cit.*

<sup>17</sup> Pascal Bonitzer, *Peinture et cinéma – Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985.

Toutefois le mouvement *dans* l'image cinématographique ajoute une dimension supplémentaire qui redispense profondément les coordonnées de l'héritage – ou de l'hérédité – pictural et photographique. Devenu mobile comme l'image qu'il détermine, le cadre demeure certes une limite englobante et rigide mais il le fait désormais selon une modalité dynamique, dont les glissements et les échanges entre champ et hors-champ sont le plus net symptôme. Composante à la fois spatiale et temporelle, le cadre est en outre la variable qui ouvre la pensée éthique du cinéma : parce qu'il est *en même temps* la « fenêtre ouverte sur l'histoire » de Leon Battista Alberti que prolonge le « réalisme » de l'empreinte photographique et une « coupe » (Jean Mitry) ou un « cache » (André Bazin) prélevant un fragment seulement partiel du réel visible, le cadre accentue le « partage du sensible » qu'instaurent les images et en instruit la réflexion morale, par exemple avec le célèbre travelling de recadrage de *Kapo* commenté par Jacques Rivette<sup>18</sup> (et lui-même largement commenté) ou encore avec certains textes de Jean-Louis Comolli, selon lequel le cinéma par le cadre dessine une « histoire politique au plus près des corps<sup>19</sup> ».

Le cadre cinématographique ne reprend donc pas seulement les cadres des arts visuels historiques, il les prolonge et les transforme dans un mélange nouveau, dont Ricciotto Canudo formule exemplairement le paradigme à partir de 1908<sup>20</sup>. Parce qu'il est le 7<sup>e</sup>, le cinéma est l'art qui à la fois synthétise les précédents et propose une expression neuve. Dès lors intégré dans un nouveau système des beaux-arts qu'il prolonge et parachève, le cinéma ne cessera plus d'être comparé à ceux qui l'ont précédé. On ne compte plus, dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, les expressions qui vantent ou promettent la nouvelle formule de l'art à partir d'un des beaux-arts, répétant sans relâche ce paradoxe d'un art qui est à la fois une synthèse de l'ancien et une nouveauté radicale – on rappellera seulement ici, pour le colloque, « l'art plastique en mouvement » loué par Ricciotto Canudo<sup>21</sup> et la « symphonie visuelle » rêvée par Germaine Dulac<sup>22</sup>.

Cette intrication irrémédiable du cinéma et de son cadre doit toutefois être relativisée dès lors que l'on sort de ce paradigme, de ce « moment Canudo<sup>23</sup> » du cinéma comme 7<sup>e</sup> art, pour s'attacher à un paradigme étendu qui élargit l'idée-même du cinéma. Initiée en 1970 par Gene Youngblood<sup>24</sup> puis retravaillée et détournée en partie de son origine au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, la notion d'*expanded cinema* propose aujourd'hui la définition diffuse d'un art délié de son dispositif historique de projection et donc du cadre traditionnel de l'écran (celui de la salle et ceux des usages domestiques)<sup>25</sup>. Ce « cinéma élargi », ce cinéma d'après l'époque du

---

<sup>18</sup> Jacques Rivette, « De l'abjection », *Cahiers du cinéma*, n°120, juin 61, p. 54-55.

<sup>19</sup> Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre*, Paris, Verdier, 2012.

<sup>20</sup> Ricciotto Canudo publie d'abord en Italie « Trionfo del cinematografo » en 1908. En 1911 suivra en français « La naissance d'un sixième art – essai sur le cinématographe » (la danse n'est pas encore comptée).

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Germaine Dulac, « L'essence du cinéma : l'idée visuelle » (1925), cité par Daniel Banda et José Moure (éd.), *Le Cinéma : l'art d'une civilisation*, Paris, Flammarion, « Champ arts », 2011, p. 150.

<sup>23</sup> Luc Vancheri, *Le Cinéma ou le dernier des arts*, Rennes, PUR, « Le Spectaculaire », 2018.

<sup>24</sup> Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton, Inc., 1970.

<sup>25</sup> Sur les difficultés sémantiques et les diverses acceptions du terme *expanded cinema*, voir Luc Vancheri, « Politique de l'*expanded cinema* » (introduction), in Raphaël Jaudon, Dario Marchiori, Luc Vancheri (dir.),

cinéma (c'est parfois une des acceptions de « cinéma contemporain »), recouvre notamment d'un côté l'ensemble des pratiques numériques (liées aux nouveaux médias) et de l'autre toute pratique d'art contemporain comprenant de l'image mouvante (cinéma installé ou exposé, installation vidéo, etc.) et « qui revendique poétiquement et/ou théoriquement un élargissement du nom de cinéma », montrant ainsi que « le rapport du film à la projection n'est jamais qu'une solution parmi d'autres<sup>26</sup> ». Dans ces deux cas, le cadre, voire son idée-même, peut se trouver profondément affecté en devenant, bien loin du geste premier et de l'unité formelle du « cinéma conventionnel<sup>27</sup> », une variable souple soumise à la singularité d'une œuvre. Si dans le champ muséal, *l'image en mouvement* est devenue un médium privilégié par la curation contemporaine<sup>28</sup>, le cinéma a également été sorti de ses gonds sous l'impulsion d'usages vernaculaires du film au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle. Le numérique et sa démocratisation ont opéré une modification radicale de la relation au cadre. Que devient la notion de cadre à mesure que, sur le bureau de l'ordinateur personnel du spectateur ou de la spectatrice, se multiplient toutes sortes de fenêtres parmi lesquelles l'une d'entre elles seulement – celle de son navigateur ou de son lecteur multimédia – contient un film ? L'écran, comme cadre signalant continuellement la part médiale de l'image, peu importe sa nature originelle (film, tableau, jeu...), s'impose comme un objet d'étude à part entière<sup>29</sup>, et même, d'archéologie<sup>30</sup>, qu'il s'agit de confronter aux pensées antérieures du cadre en cinéma. Des catégories telles que le hors-champ, le ratio et les bords du cadre sont mises à l'épreuve par la matière d'image qui les subsume matériellement et qui, du fait de son essentielle interactivité, est de nature à replacer les images du film sur une manière de table de montage<sup>31</sup>. Dans un tel paradigme, le cadre peut se transformer, comme sur les double-écrans d'un Harun Farocki, en outil herméneutique dont la bordure se révèle le nouveau site d'une dialectique des images<sup>32</sup>.

Côté cinéma, les communications prendront soin d'écarter des aspects généraux déjà abondamment étudiés (relations entre cinéma et peinture, musique et hors-champ, etc.) à moins d'en renouveler suffisamment l'étude. Le corpus peut porter indifféremment sur du cinéma conventionnel (fiction, expérimental, documentaire) et du cinéma élargi.

Quelques pistes et questionnements possibles, nullement exhaustifs :

- comment des poétiques contemporaines explorent-elles ou réinventent-elles le cadre en lien avec les autres arts ?

---

*Expanded Cinema, Ecrans*, n°3, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 7-15. Voir également Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Vrin, 2012.

<sup>26</sup> Luc Vancheri, « Politique de l'*expanded cinema* », *art. cit.*, p. 9.

<sup>27</sup> L'expression « cinéma conventionnel » (*conventional VS expanded*) est de Youngblood (*Expanded Cinema, op. cit.*, p. 135).

<sup>28</sup> François Bovier et Adeena Mey (dir.), *Cinéma exposé. Films d'artistes, art vidéo et exposition d'images en mouvement*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.

<sup>29</sup> Stephen Monteiro (dir.), *The screen media reader : culture, theory, practice*, New York, [New York] London Oxford, Bloomsbury, 2017.

<sup>30</sup> Erkki Huhtamo, « *Screen Tests [puis Elements of screenology] : Toward an Archaeology of the Screen* », *Cinema Journal*, vol. 51, n° 2, 2012, p. 144-48.

<sup>31</sup> Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias*, traduit par Richard Crevier, Dijon, Les Presses du réel, 2010.

<sup>32</sup> Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen*, New York, Sternberg Press / e-flux, 2013.

- formes et variations de cadres dans des pratiques non occidentales et leurs influences cinématographiques
- « espace lisse » et « espace strié » : peut-on reprendre ou approfondir ce couple notionnel (forgé par Pierre Boulez, repris par Deleuze puis Emmanuelle André<sup>33</sup>) en lien avec le cadre ?
- comment les variantes problématiques du cadre conventionnel (iris, split-screen...) ou les variantes expérimentales (multiplication d'images incrustées) redéfinissent-elles le principe des « fenêtres » métaphoriques ?
- convergences, influences, adaptations, transpositions, dispositifs communs

Les propositions (un résumé de 2500 signes au maximum, assorti d'une brève bibliographie) sont à envoyer conjointement aux adresses suivantes :

[muriel.joubert@univ-lyon2.fr](mailto:muriel.joubert@univ-lyon2.fr), [benjamin.labe@univ-lyon2.fr](mailto:benjamin.labe@univ-lyon2.fr),  
[frederic.montegu@univ-lyon2.fr](mailto:frederic.montegu@univ-lyon2.fr), [viviane.waschbusch@univ-st-etienne.fr](mailto:viviane.waschbusch@univ-st-etienne.fr)

avant le 15 décembre 2023.

### **Comité d'organisation**

Muriel Joubert (Musicologie, Passages XX-XXI, Lyon 2)

Benjamin Labé (Études cinématographiques, Passages XX-XXI, Lyon 2)

Frédéric Montégu (Histoire de l'art, Passages XX-XXI, Lyon 2)

Viviane Waschbusch (Musicologie, ECLLA, UJM Saint-Étienne)

### **Comité scientifique**

Anne Favier (Arts Plastiques, ECLLA, UJM Saint-Étienne)

Muriel Joubert (Musicologie, Passages XX-XXI, Lyon 2)

Benjamin Labé (Études cinématographiques, Passages XX-XXI, Lyon 2)

Occitane Lacurie (Études cinématographiques, Paris 1 – ENS)

Dario Marchiori (Études cinématographiques, Passages XX-XXI, Lyon 2)

Frédéric Montégu (Histoire de l'art, Passages XX-XXI, Lyon 2)

Laurence Tuot (Arts plastiques, ECLLA, UJM Saint-Étienne)

Luc Vancheri (Études cinématographiques, Passages XX-XXI, Lyon 2)

Delphine Vincent (Musicologie, Université de Fribourg)

Viviane Waschbusch (Musicologie, ECLLA, UJM Saint-Étienne)

---

<sup>33</sup> Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963, p. 7 et suiv. ; Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minit, « Critique », 1980, p. 596-597 ; André Emmanuelle, *Esthétique du motif*, Vincennes, PUV, 2007, p. 53-54.