Introduction

Sophie Aymes, Candice Lemaire et Valérie Morisson

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/interfaces/2003>

DOI : 10.4000/interfaces.2003

ISSN : 2647-6754

Éditeur :

Université de Bourgogne, Université de Paris, College of the Holy Cross

Édition imprimée

Date de publication : 12 juillet 2021

ISSN : 1164-6225

Référence électronique

Sophie Aymes, Candice Lemaire et Valérie Morisson, « Introduction », *Interfaces* [En ligne], 45 | 2021, mis en ligne le 12 juillet 2021, consulté le 16 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/interfaces/2003> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/interfaces.2003>

Ce document a été généré automatiquement le 16 septembre 2021.

Les contenus de la revue *Interfaces* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Introduction

Sophie Aymes, Candice Lemaire et Valérie Morisson

- 1 Ce nouveau numéro d'*Interfaces* propose une réflexion interdisciplinaire sur le format, également poursuivie dans le volume suivant (décembre 2021). En partant de la définition proposée par David Zerbib qui comprend le format comme « convention ou agencement de paramètres matériels, techniques et symboliques permettant de manière relativement stabilisée l'identification et l'évaluation des œuvres et autres artefacts dans un contexte culturel donné » (352), ces articles et écrits d'artistes rendent compte de la double nature du format comme contrainte et moteur de la création. Les notions de dimension, d'échelle, de proportion et de durée sont connexes à celles de format, terme qui se situe entre la forme et la norme, se rapproche de la matrice et peut tendre dangereusement vers le formatage. Entendu comme convention sociale et artistique, il garantit des compatibilités techniques, pratiques, culturelles ou esthétiques. Le format se comprend dès lors dans une chaîne de contraintes au sein d'une production impliquant différents acteurs, outils et matériaux. C'est évidemment le cas de l'imprimerie et de la photographie où le format résulte à la fois de dispositifs techniques, de modes opératoires et de conventions artistiques. Si la nécessité de formats normés dans l'industrie, les sciences dures ou la communication paraît évidente, elle opère également dans le domaine des arts où l'on semble valoriser les libertés prises avec les normes et l'inventivité. Pourtant, comme le rappelle Nicolas Bourriaud dans son dernier ouvrage critique, Alain Borer suggère que le cadrage est « la seule place du sujet » ou de l'auteur, qui, inévitablement voient le monde à travers leur idiosyncrasie : « L'Homme ne peut que cadrer. L'Homme ne peut pas ne pas cadrer. Pourquoi ? Parce qu'il est à l'intérieur du 'réel' » (Borer 193, cité dans Bourriaud 115). Si « [ê]tre un sujet, c'est cadrer le monde d'une certaine manière » (Bourriaud 114), être un artiste c'est déplacer le cadre, jouer du cadrage pour décentrer de manière critique le regard sur le réel. L'art serait alors le régime exceptionnel de ce cadrage fondamental.
- 2 Les articles réunis au sein de ces deux volumes d'*Interfaces* proposent de manière générale une réflexion sur la dimension expérimentale de la création dans ses diverses manifestations, littéraires et poétiques, plastiques et cinématographiques, performatives et curatoriales, depuis la Renaissance jusqu'aux formes digitales du XXI^e

siècle. Assurément, le format imposé à l'artiste et à l'écrivain de manière externe ou défini par leur propre pratique dessine un espace de création conventionnel et normé, voire standardisé, mais modifiable soit dans ses contours, soit dans son utilisation. Que le choix d'un format se fasse en amont de l'œuvre (imposé par une commande, un lieu ou un genre), au moment de sa réalisation (dans le cas d'une impression par exemple) ou bien de son exposition, il affecte tant la création que la réception de l'œuvre. Comme toute convention artistique, le format – inscrit dans un système de signes et d'usages induisant une hiérarchisation – peut être transgressé lors de jeux de conversions, déplacements, adaptations, emprunts, hybridations, décompositions et réinventions. Il peut également rester implicite, rendu invisible par la force des habitudes culturelles.

- 3 Bien avant que les variations induites par les technologies modernes de reproduction permettent d'explorer facilement différentes tailles et formats, les œuvres et objets ont existé en plusieurs formats. Les miniatures, les autels portatifs, les théâtres de poche et autres dispositifs scéniques à échelle réduite ont, de longue date, généré des imaginaires de l'espace variables et des rapports spécifiques aux objets représentés : contact intime avec les sujets objectifiés, appropriation et personnalisation de fragments d'une culture collective. Transportable, l'objet à échelle réduite instaure bien autre chose qu'un rapport pragmatique à l'objet : « réduire, ce n'est pas reproduire 'en plus petit' » rappelle Elie During (29). Le fait de changer d'échelle, de jouer avec le format, d'interroger le dispositif engendre des reconfigurations profondes : « réduire n'est pas d'abord reproduire mais déplier ou projeter – déplier en projetant » (31). Les grands formats, depuis les fresques et les polyptiques peints, dont les pans se déploient en un vaste espace représentationnel et symbolique, aux écrans de cinéma géants, en passant par les dispositifs panoramiques, ont, quant à eux, conditionné la perception et la lecture au mouvement du corps et au déplacement du regard. Les différentes modalités du voir ont été reliées à la position spectatorielle, notamment dans les diffusions médiatiques où l'immersion des spectateurs aboutit à une adhésion émotionnelle ou une « hypnose spectatorielle » (Païni 69).
- 4 Les articles constituant ces deux numéros thématiques examinent les motivations (techniques, sociales, médiologiques, culturelles ou esthétiques) de la contrainte du format ainsi que l'évolution de ces cadres, en tenant compte de « la plus ou moins grande incrustation culturelle et historique » de certains formats (Quintyn 50). Ils analysent la manière dont le format dialogue avec le thème de l'œuvre en termes de coïncidence ou d'écart, mais aussi l'impact de la taille du support sur le contenu et sa réception. Une partie des articles permet de resituer, dans l'histoire des formes, la manière dont certains artistes et écrivains ont repensé le format. D'autres s'intéressent à l'effet des procédés d'agrandissement ou de réduction qui affectent le régime de visibilité de l'œuvre mais aussi son rapport ontologique au réel. Au-delà des changements d'échelle, il apparaît que les jeux de formats permettent d'hybrider les genres, les matériaux, les supports et d'en souligner autant la porosité que la singularité. Les différents textes mettent en avant la nature intermédiaire de nombreuses pratiques : transferts, conversions, traductions, déclinaisons d'un support à l'autre, d'un média à l'autre accompagnent les jeux de formats qui sont au cœur des deux volumes. Si le format formate, il génère aussi d'innombrables déformations ou déformat-ta-tion, devrait-on dire : au cours de la genèse d'une œuvre, « la pensée dérive, glisse, fuit, produit, s'échappe par tous les moyens hors des espaces de contrôle » (Schefer 254). La dimension ludique de ces jeux réside sans nul doute dans le plaisir de la combinaison entre le semblable et le dissemblable qui produit un double

effet de reconnaissance et de redécouverte. Résultant d'un nomadisme formel et conceptuel, ces jeux de formats dessinent une esthétique de la circulation : « les puissances des différents formats se frôlent, passent l'un dans l'autre, se contredisent, se tendent mutuellement, se font devenir » (Game 169).

- 5 Le présent volume (juin 2021) aborde la question du format selon deux axes principaux fondés sur la distinction entre réalisation et implémentation que souligne Jérôme Glicenstein en partant de la distinction opérée par Nelson Goodman dans *L'Art en théorie et en action* (15) : d'une part, les auteurs se penchent sur la fabrique de l'œuvre selon un point de vue génétique et processuel, et d'autre part ils analysent le rôle du format dans l'implémentation de l'œuvre en tenant compte des « techniques de mise en visibilité » (17) et des diverses contraintes institutionnelles et esthétiques liées à leur archivage, diffusion, transmission et exposition. Il ne s'agit toutefois pas d'un classement thématique puisque les textes de ce volume associent ces deux perspectives à divers degrés, montrant ainsi que notre propos n'est pas d'opposer deux visions du format. Dans un cas comme dans l'autre, et c'est ce que David Zerbib, Alice Morin et Jens Ruchatz soulignent, le format a un fonctionnement performatif garant de l'opérabilité de l'œuvre. Dans le texte d'ouverture, David Zerbib reprend et prolonge sa définition originale citée en préambule pour insister sur l'idée que le format, « cadre matriciel et opératoire », fait de l'œuvre un « opérat ».
- 6 Indéniablement, le recours au format – facteur de cohésion – résulte du désir, ou besoin, d'imposer une structure à ce qui pourrait échapper à l'entendement, une forme au chaos des pulsions et énergies sous-terraines. Comme le montrent Marianne Simon-Oikawa et Margaux Coquelle-Roëhm, cette tension entre ordre et désordre anime la pratique des poètes spatialistes Ilse et Pierre Garnier et celle du poète oulipien Jacques Roubaud. Participant d'un dispositif de création, le format redéfinit le rapport à l'espace de la page et du livre, et met en jeu la circulation des différents états du poème. Qu'il se présente comme un « espace-temps-forme » méditatif chez Roubaud ou une constellation dans l'espace cosmique chez Ilse et Pierre Garnier, le format permet à une forme mentale de trouver son lieu d'inscription et de se spatialiser. Ce processus est également à l'œuvre dans le programme iconographique du peintre anglais Stanley Spencer analysé par Liliane Louvel, et dans les arts de la mémoire dont le format mental est ici relié par Guillaume Braquet à l'espace physique du théâtre de la mémoire de Giulio Camillo. Comme c'est le cas dans les cabinets de curiosités, le dispositif de monstration est une matrice qui informe la connaissance du monde et une vision de l'univers tout en esquissant un réseau de correspondances.
- 7 Le format est également lié à des questions méthodologiques propres à l'analyse génétique et à l'exploitation d'archives, telles que le fonds Ardizzone conservé à l'Imperial War Museum de Londres et exploré dans notre volume par Julie LeBlanc. Son article ainsi que celui de Marco Falceri interrogent des pratiques archivistiques, éditoriales et curatoriales spécifiques en proposant une réflexion sur l'identité générique de leurs objets d'études, à savoir les carnets d'artistes (combattants ou artistes de guerre), mais aussi sur leur fonction mémorielle et leur valeur testimoniale. Ces objets privés, devenus publics après leur édition ou leur exposition, posent des questions de conservation intéressantes compte tenu des nouvelles technologies de mise en valeur du patrimoine. L'opposition entre création et monstration est ainsi remise en question. S'il est pertinent de considérer le rôle du format à différentes étapes, depuis la gestation de l'œuvre jusqu'aux aléas de son exposition et de sa

diffusion, il est également opératoire de le situer au sein d'une chaîne de contraintes, comme nous le disions en préambule, qu'elles soient le fruit d'un choix créatif ou d'une imposition institutionnelle ou technique. Le format joue un rôle crucial mais ne peut déterminer entièrement la trajectoire de l'œuvre, dont le mode d'apparition original peut être consolidé ou bien être menacé de dispersion, ce que Liliane Louvel démontre à propos de l'œuvre de Stanley Spencer.

- 8 Le devenir des images est thématiqué dans les articles de Julie LeBlanc, Liliane Louvel, Marco Falceri, Alice Morin et Jens Ruchatz. Dans ce dernier texte écrit à quatre mains, les auteurs analysent les transferts d'images photographiques de Horst P. Horst et Henri Cartier-Bresson entre magazines et *photobooks*. Proposer au lecteur ou spectateur différentes versions d'une même image éclaire la fonction sémiotique, médiatique et symbolique du format. La photographie argentique ou digitale permet, par sa reproductibilité, des jeux de formats particuliers. Comme c'est le cas pour la publication des carnets de guerre d'Ardizzone, la sélection des images et leur mise en page constituent des choix éditoriaux qui méritent analyse. Ces quatre textes interrogent, selon leurs angles respectifs, l'apparition diachronique des images et leurs remédiations, en mettant l'accent sur le rôle crucial joué par la sérialité et sur l'importance méthodologique de la comparaison.
- 9 À travers les différents champs de l'expression artistique, les jeux de formats permettent de sortir du cadre, d'explorer les potentialités des espaces marginaux, des interstices, voire de l'envers des supports. Ainsi la création contemporaine n'a eu de cesse d'ouvrir et de déplier l'espace représentationnel autrefois imposé par les processus de commande. David Zerbib, Alice Morin et Jens Ruchatz nous renvoient à l'évolution sémantique du terme de « format » qui a accompagné le déplacement de ses enjeux motivé par la crise du formalisme, les évolutions technologiques et la pluralisation des formes sociales et culturelles contemporaines. Si le système de commandes, privées ou publiques, les académies et les institutions muséales ont longtemps formaté la création, la période moderne a fait éclater le cadre et de nombreux artistes ont remis en cause sa fonction sémiotique. Il serait néanmoins faux de considérer que les pratiques *in situ*, où le format est dicté par le site, ont été inventées par les avant-gardes. Liliane Louvel nous rappelle que les fresques épousent l'architecture et la symbolique du lieu où elles sont composées. Le cas de Spencer est particulièrement intéressant : le choix de formats non orthodoxes, la narrativité de la série, le va-et-vient entre le carnet de croquis et les vastes pans peints à fresque sont autant de sources d'expérimentation artistique.
- 10 Les contraintes de formats peuvent être liées à des commandes, à la nécessité de vendre les œuvres, mais également à des choix curatoriaux, comme le montre Servin Bergeret à propos des micro-salons d'Iris Clert. Le très grand format en peinture, la sculpture monumentale sont des choix risqués pour les artistes. La taille de l'œuvre est fréquemment associée au statut de l'artiste et indexée à la reconnaissance officielle dont il/elle jouit. Les lieux d'expositions vastes – le Turbine Hall de la Tate Modern ou la Duveen Gallery à Londres, le Grand Palais ou le Palais de Tokyo à Paris – ont accueilli des créations *in situ* qui font de l'œuvre un événement artistique majeur. Le format d'exposition, par sa taille même, signale le statut de l'œuvre avant même qu'elle soit rendue visible au public. Faisant fi de ces hiérarchies implicites, entre 1957 et 1980, la galeriste Iris Clert commande à des artistes de très petits formats pour ses micro-salons réunissant deux cent cinquante œuvres sur 15 m². Il s'agit de contester l'autorité des

institutions et le statut de la « grande » peinture. Longtemps en effet les petits formats ont été dévalorisés et relégués au rang de simples études.

- 11 De la poésie expérimentale aux carnets d'artistes, ce volume fait la part belle à la matérialité et à la fabrique des œuvres, et à celle du livre notamment, rappelant ainsi que le terme de format trouve l'une de ses origines dans l'histoire du livre (Tanselle). Notre rubrique réservée aux entretiens et aux pratiques créatives est dévolue aux livres d'artistes publiés par l'éditrice Françoise Maréchal-Alligand, grâce à ses rencontres fécondes avec artistes et écrivains, ainsi qu'aux réalisations de l'artiste Alexandre Melay qui travaille à libérer ses livres-maquettes des cadres traditionnels de la page et du codex. Sont également proposées une visite virtuelle de l'atelier de l'artiste dijonnaise Françoise Le Corre et une réflexion de la photographe britannique Aliki Braine sur son travail. Ces créations se situent à la croisée du récit, de la poésie, du dessin, de la sculpture et de l'architecture par des jeux de pliages et dépliages, de déconstruction et reconfigurations multiples, de textures et configurations matérielles. Elles s'inscrivent dans le prolongement de la tradition – celle de l'histoire du livre ou du paysage – tout en la transgressant, ce qui montre à quel point le paysage ou le livre sont des constructions culturelles perçues par le biais d'un format prédéterminé qui se trouve d'autant mieux révélé qu'il est remis en question.
- 12 Pour clore cette introduction, nous tenons à adresser nos vifs remerciements aux auteurs.trices et aux évaluateurs.trices qui ont toutes et tous travaillé dans des conditions particulièrement difficiles pendant la crise sanitaire et sont néanmoins parvenu.e.s à nous offrir leur contribution à ce volume et au suivant. Nous leur sommes très reconnaissantes.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités

BORER, Alain. *Villeglé l'Anarchiste*. Paris : Gallimard, 2019.

BOURRIAUD, Nicolas. *Inclusions. Esthétique du capitalocène*. Paris : Presses Universitaires de France, 2021.

DURING, Élie. « Le Monde doit être maquettisé ». In *Octavo. Des formats de l'art*. Dir. David Zerbib. Dijon ; Annecy : Les Presses du réel ; ESAAA, 2015. 23-42.

GAME, Jérôme. « Perf à venir » In *Octavo. Des formats de l'art*. Dir. David Zerbib. Dijon ; Annecy : Les Presses du réel ; ESAAA, 2015. 167-171.

GLICENSTEIN, Jérôme. « Ce que l'exposition fait aux œuvres d'art ». *La Part de l'Œil* 33-34 (2019-2020, « Exposition / Espace / Cadre ») : 15-23.

PAÏNI, Dominique. *Le Temps exposé. Le cinéma, de la salle au musée*. Paris : Éditions Cahiers du cinéma (collection *Essais*), 2002.

QUINTYN, Olivier. « Poétique(s) et pragmatiques du format ». In *Octavo. Des formats de l'art*. Dir. David Zerbib. Dijon ; Annecy : Les Presses du réel ; ESAAA, 2015. 49-66.

SCHEFER, Olivier. « Qu'appelle-t-on penser (avec un ordinateur) ? ». In *Octavo. Des formats de l'art*. Dir. David Zerbib. Dijon ; Annecy : Les Presses du réel ; ESAAA, 2015. 253-257.

TANSELLE, G. Thomas. « The Concept of Format ». *Studies in Bibliography* 53 (2002). 67-115.

ZERBIB, David. « L'Ère du format ». In *Octavo. Des formats de l'art*. Dir. David Zerbib. Dijon ; Annecy : Les Presses du réel ; ESAAA, 2015. 339-364.

AUTEURS

SOPHIE AYMES

Université de Bourgogne

Sophie Aymes est maîtresse de conférences à l'Université de Bourgogne où elle enseigne la littérature et les arts britanniques du 20^{ème} siècle. Ses recherches portent sur l'intermédialité, l'illustration, l'estampe et le livre moderniste britannique. Elle est co-directrice de la revue *Interfaces*, co-fondatrice du réseau *Illustr4tio* spécialisé dans les études sur l'illustration et membre du Bureau de l'AIERTI (Association Internationale Pour l'Étude des Rapports entre Texte et Image).

CANDICE LEMAIRE

Université de Bourgogne

Candice Lemaire est agrégée d'anglais, docteur en littérature américaine, et maître de conférences à l'Université de Bourgogne-Franche Comté. Elle s'intéresse à la poésie étatsunienne du début du 20^e siècle (notamment la poésie de Nouvelle Angleterre) dans ses liens avec l'image animée, les stratégies d'écart et les processus d'anamorphose.

VALÉRIE MORISSON

Université de Bourgogne

Valérie Morisson, Maître de Conférences en anglais à l'Université de Bourgogne, Dijon, est l'auteure d'une thèse portant sur l'art irlandais contemporain et ses rapports à l'identité nationale. Elle a publié plusieurs articles relatifs à la culture visuelle irlandaise (arts visuels, photographie et illustration, bande-dessinée) mettant en exergue le passage du nationalisme au postnationalisme culturel. Ses recherches sur la photographie contemporaine irlandaise et sur l'œuvre d'artistes féministes montrent que l'art et les pratiques artistiques interrogent l'histoire, la mémoire et les pouvoirs de l'image au sein de sociétés en constante mutation. Ses recherches actuelles se concentrent sur l'art contemporain, irlandais et britannique, et accordent une importance particulière au processus créatif.