Davide Balula
*La machine à portrait (C. Jeffery)*, 2009
Mètre ruban, élastique, bois
Dimensions variables
Courtesy de l'artiste et Galerie Frank Elbaz, Paris

Linda Sanchez
*La déferlé*, 2006
Feuilles Aa.
Vue de l'exposition « Plan sur ligne et point »
Musée-Château, Annecy, 2011.

Double page, *In octavo. Des formats de l'art*, les presses du réel Éditions de l'ESAAA, 2015

# IN OCTAVO

# DES FORMATS DE L'ART

**La question du format n'est pas seulement ici l'objet du livre. Ou alors, le lecteur serait en réalité confronté à un objet qui aurait *contaminé* le regard posé sur lui – au sens positif de la contamination. En effet, le livre *In octavo* explore lui-même un format alternatif où se mêlent apports théoriques et expériences pratiques (pour autant que ce partage entre théorie et pratique ait un sens : il semble très concrètement discuté par certains contributeurs). Par son rapport à la fois engagé et ludique au format livre, par ses modalités d'organisation (l'allure qui sied à un ouvrage traditionnel se voit notamment entrecoupée par diverses "fenêtres" ouvrant sur des projets précis, par des "cahiers" illustrés couvrant des événements liés à la création contemporaine, ou par des expériences de montage comme celle de David-Olivier Lartigaud), *In octavo* invente un genre nouveau d'enquête. Que font les formats dans les domaines de l'art, de la science, du traitement de l'information, de la performance, de la muséologie, de la scène contemporaine ou de la musique ?**

Double page, *In octavo. Des formats de l'art*, les presses du réel Éditions de l'ESAAA, 2015

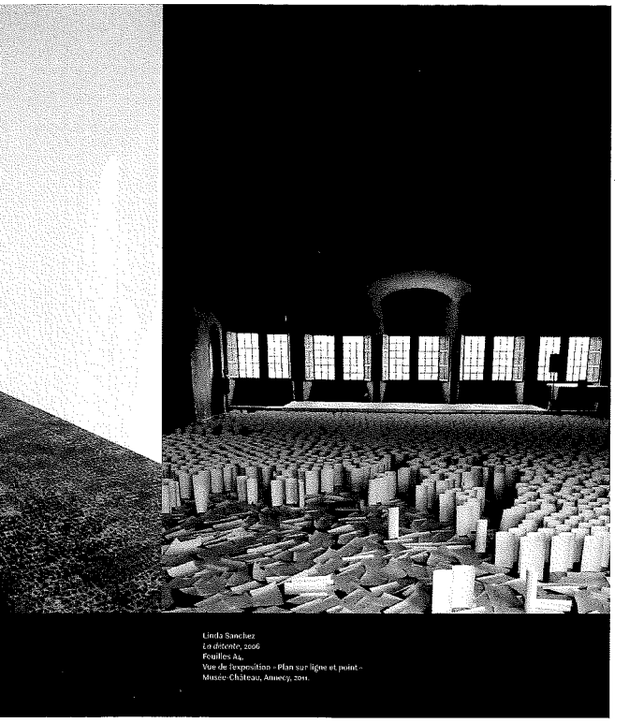


enregistrés les premiers singles du jeune Elvis Presley chez Sun Records[10]. Des dix morceaux qui sortirent avant son départ pour RCA un an plus tard (soit cinq disques, Sun-209, -210, -215, -217, -223), la moitié était des blues et l'autre des chansons country. Mais dans sa bouche, les deux devenaient méconnaissables. Elvis chantait le blues comme aucun bluesman ne l'aurait fait, et il faisait finalement la même chose avec les morceaux country – il faut écouter « Blues Moon of Kentucky », la chanson qui occupe la face B se son premier single chez Sun. Il ne cherchait pas à imiter les chanteurs noirs mais il était d'une certaine manière, comme l'écrit si justement Greil Marcus, à la hauteur du blues[11]. Cette synthèse si improbable que réalisa un fils de fermiers blancs de Tupelo que la pauvreté poussa sur les routes de Memphis empruntait aux deux cultures et les transformait radicalement. Cette musique n'était ni blanche ni noire, car la question de l'origine n'avait soudain plus d'importance – ce qui la rendait si parfaite pour le disque. Le hasard a voulu que ces enregistrements, qui sortirent entre juillet 1954 et juillet 1955, connurent les derniers feux de la grande bataille du format. Ils furent tous pressés en 78 et en 45 tours (et pour certains disques, l'ancien format se vendit mieux que le nouveau) : le prix des nouvelles platines rendait leur acquisition difficile par les populations pauvres des villes du sud, qui devaient se résoudre à acheter des disques que leurs tourne-disques pouvaient lire. Mais le 45 tours finit évidemment par l'emporter. Écouter Elvis justifiait largement l'investissement nécessaire à l'achat d'une nouvelle platine.

La forme des chansons rock épousait parfaitement le format des 45 tours : entre deux et trois minutes d'aventures musicales qui racontent presque invariablement comment le héros surmonte les obstacles (le plus souvent amoureux) qui se dressent

10. Il va de soi que le rock en tant que style musical précède Elvis de plusieurs années. Le terme remonte aux années 1940. Mais c'est lui qui l'imposa, et l'inventa, dans sa forme définitive, ni blanche ni noire, ni blues ni country.
11. « C'est moins une musique de Blancs qui chantent le blues qu'une musique de Blancs qui essayent d'être à la hauteur du blues », écrit-il en citant Jimmie Rodgers, Doris Rodgs, Elvis Presley et Bob Dylan, ces chanteurs blancs qui renouvèlèrent le blues. « Leur musique a sa source dans un amour profond pour le blues, tout en aboutissant à quelque chose qui n'est pas du blues – pas funeellement du moins. Mais on voit que c'est du blues qu'ils tirent leur force », *Mystery Train*, trad. de Hélène Equé et Justine Malle, Gallimard/Folio, Paris, 2013, p. 374.

Sun House



Linda Sanchez
*La détente*, 2006
Feuilles A4.
Vue de l'exposition « Plan sur ligne et point »
Musée-Château, Annecy, 2011.

# IN OCTAVO

## DES FORMATS DE L'ART

st pas seulement ici
le lecteur serait en
et qui aurait *conta-*
– au sens positif de
t, le livre *In octavo*
nat alternatif où se
es et expériences
e ce partage entre
sens: il semble très
ar certains contri-
à la fois engagé et
par ses modalités
sied à un ouvrage
nment entrecoupée
rant sur des projets
ustrés couvrant des
ion contemporaine,
e montage comme
igaud), *In octavo* in-
l'enquête. Que font
aines de l'art, de la
l'information, de la
ologie, de la scène
usique?

Double page, *In octavo. Des formats de l'art*, les presses du réel Éditions de l'ESAAA, 2015

BASTIEN GALLET 139

enregistrés les premiers singles du jeune Elvis Presley chez Sun Records[18]. Des dix morceaux qui sortirent avant son départ pour RCA un an plus tard (soit cinq disques, Sun–209, –210, –215, –217, –223), la moitié était des blues et l'autre des chansons country. Mais dans sa bouche, les deux devenaient indécomnaissables. Elvis chantait le blues comme aucun bluesman ne l'aurait fait, et il faisait finalement la même chose avec les morceaux country – il faut écouter « Blues Moon of Kentucky », la chanson qui occupe la face B se son premier single chez Sun. Il ne cherchait pas à imiter les chanteurs noirs mais il était d'une certaine manière, comme l'écrit si justement Greil Marcus, à la hauteur du blues[19]. Cette synthèse si improbable que réalisa un fils de fermiers blancs de Tupelo que la pauvreté poussa sur les routes de Memphis empruntait aux deux cultures et les transformait radicalement. Cette musique n'était ni blanche ni noire, car la question de l'origine n'avait soudain plus d'importance – ce qui la rendait si parfaite pour le disque. Le hasard a voulu que ces enregistrements, qui sortirent entre juillet 1954 et juillet 1955, connurent les derniers feux de la grande bataille du format. Ils furent tous pressés en 78 et en 45 tours (et pour certains disques, l'ancien format se vendit mieux que le nouveau) : le prix des nouvelles platines rendait leur acquisition difficile par les populations pauvres des villes du sud, qui devaient se résoudre à acheter des disques que leurs tourne-disques pouvaient lire. Mais le 45 tours finit évidemment par l'emporter. Écouter Elvis justifiait largement l'investissement nécessaire à l'achat d'une nouvelle platine.

La forme des chansons rock épousait parfaitement le format des 45 tours : entre deux et trois minutes d'aventures musicales qui racontent presque invariablement comment le héros surmonte les obstacles (le plus souvent amoureux) qui se dressent

18. Il va de soi que le rock en tant que style musical précède Elvis de plusieurs années. La terme remonte aux années 1950. Mais c'est lui qui l'imposa, et l'inventa, dans sa forme définitive, si blanche si noire, si blues si country.
19. « C'est moins une musique de Blancs qui chantent le blues qu'une musique de Blancs qui essayent d'être à la hauteur du blues», écrit-il en citant Jimmy Rodgers, Doug Boggs, Elvis Presley et Bob Dylan, ces chanteurs blancs qui ranimèrent le blues. « Leur musique a sa source dans un amour profond pour le blues, tout en témoignant à quelque chose qui n'est pas du blues – pas formellement du moins. Mais on voit que c'est de blues qu'ils tirent leur force», Mystery Train, trad. de Hélène Équid et Antoine Nallet, Gallimard-Folio, Paris, 2013, p. 22.

Son House

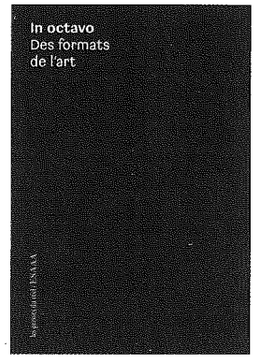
Collective et transversale, l'opération assume la démultiplication des points de vue, favorisant les rebonds et les reprises, sans pour autant les appuyer outre mesure. Les échos se font naturellement; les contrastes donnent à réfléchir. Le lecteur laissera donc le problème du format l'envahir à son tour, puisant ici et là les éléments utiles à sa propre analyse du phénomène. Le livre intéressera les curieux de l'art et de ses évolutions, les artistes eux-mêmes, ou les professionnels du milieu. Mais plus largement, il devrait attirer ceux qui cherchent à comprendre la création, y compris dans le champ de la pensée. La conférence fictive – mais néanmoins probable – de Christophe Bruno, sous le pseudonyme avoué de Jean-Yves Girard, avec son style mi-savant mi-délirant, semble d'autant plus sérieuse qu'elle s'assume comme un *fake*. Elle constitue l'un des points névralgiques de la rencontre entre art et science orchestrée par l'ouvrage. Car plus qu'une étude esthétique, *In octavo* engage une véritable poétique des savoirs. Comme le précise David Zerbib dans l'introduction, le format est à entendre comme *"construction médiatrice qui norme des modes d'inscription, de codage, de traduction, d'implémentation, d'exposition, de filtrage et d'usage de formes et d'informations"*.

Le collectif réuni autour de ce projet du LAAC (Laboratoire Acte Archive Concept) propose un concept *opératoire* de format, qui dépasse la seule question des dimensions et des échelles. Loin de concerner strictement la taille, et loin d'ailleurs de se résoudre au seul champ artistique, le format est ici envisagé en tant que "matrice", comme dispositif générateur, agencement et mise en scène de nouvelles opérations et de rapports inédits entre des gestes parfois hétérogènes. Poser la question du format revient à poser la question de nos manières de créer et de produire (des œuvres, des récits, des savoirs). Analysé par Elie During dans un article qui emprunte – entre autres références – ses intuitions à Claude Lévi-Strauss, le format de la maquette illustre parfaitement bien le croisement d'enjeux multiples, heuristiques autant que techniques. La maquette peut accompagner tout processus de recherche, de construction ou d'expérimentation. Elle sera artistique, théorique, architecturale, méthodologique, etc., avec des effets divers. Pour chacune de ces dimensions, elle fera levier et transformera les représentations.

En quoi ce problème du format est-il lié aux pratiques artistiques *contemporaines*? N'a-t-on pas de tous temps dû composer avec les contraintes liées aux formats? Le format constitue à n'en pas douter une condition dont on ne sort pas. Et pourtant, de plus en plus souvent, les formats sont explicitement mis en cause, détournés ou réinventés. Dans un esprit assez proche de celui qui anime le volume collectif, le philosophe J. Rancière a précisément décrit l'époque contemporaine dans son effort pour multiplier les possibles de la figuration, et pour créer sans complexe – ce serait à la fois sa force et sa spécificité – de nouveaux dispositifs et de nouveaux agencements. La poétique de cette époque nouvelle s'est développée au moment où s'effondrait le rapport unilatéral de la forme au sujet, caractéristique du régime des Beaux-Arts. On est loin aujourd'hui de l'idée qu'à chaque sujet correspond une forme d'expression idéale et incontournable. On pensait autrefois que la sculpture était mieux adaptée que la musique à tel ou tel sujet, ou que la peinture saisissait particulièrement bien certains types de scènes, alors que d'autres lui résistaient comme par nature. Il y avait toutes sortes de normes, de réglages, d'ajustements, de justes rapports, de distances à respecter, de limites à ne pas franchir, etc., qui conditionnaient de l'extérieur l'exercice de l'art. Ces convictions, ainsi que les codes qui en découlaient, permettaient de régler de manière très précise les rapports de ce qu'on peut dire et de ce qu'on peut montrer. Or, Rancière pense que l'on est sorti de ce régime, que l'on s'est éloigné de cette législation, sous l'effet du projet d'émancipation des artistes à l'égard de toutes ces normes (à partir de la littérature du XIX^ème siècle). Les artistes auraient permis qu'un état d'anarchie s'installe au milieu de toutes les hiérarchies qu'il fallait autrefois respecter sans les mettre en cause. Désormais (c'est en tout cas l'utopie à laquelle Rancière décide de croire), à chaque fois qu'un artiste s'exprime, il choisit lui-même – voire il invente – le format qui lui semble convenir au projet qu'il veut porter. Sortir du modèle ancien a permis aux réponses de se diversifier. On a alors observé la démultiplication des possibles figuratifs et la *"dé-subordination"* des figures à *"la hiérarchie des sujets et des dispositions"*.

L'ouvrage dirigé par David Zerbib n'est pas pour autant un éloge gratuit du format. Ne négligeant en rien les aspects critiques et politiques, les auteurs ne succombent pas à la tentation du formalisme naïf. Car le format entraîne avec lui le problème du formatage, le risque de l'académisme et la rigidification des élans créatifs. Si elle s'émancipe des anciennes classifications, la société d'aujourd'hui reste à n'en pas douter extrêmement codifiée. Le développement de l'ère numérique contribue probablement à la mise en cause de plus en plus franche des formats et, à travers eux, du formatage. Dans son article "Qu'appelle-t-on penser (avec un ordinateur)?", Olivier Schefer propose une méditation personnelle sur ce que le format informatique change dans nos manières de penser et d'écrire nos pensées (rythme, déplacement, inachèvement, implication du corps, etc.). S'éloigner – ou en tout cas repenser – les normes industrielles et les standards culturels pour imaginer la possibilité d'expériences alternatives semble aujourd'hui une urgence. Christophe Bruno fait d'ailleurs dire à Jean-Yves Girard – ce vrai-faux logicien qui ajoute son grain de sel décalé à l'enquête: *"Le format apparaît dans tous les domaines d'activité, toujours comme un mal indispensable. Au point que le langage est un peu schizophrène: l'Ecole forme et formate à la fois. Le format, c'est la carapace de la tortue, à la fois protection et insupportable boulet. Tous les formats ne se valent pas; certains, surtout dans le domaine politique, sont tout simplement odieux"*. L'ouvrage *In octavo* présente les œuvres d'artistes contemporains qui interrogent les cadres et expérimentent la transposition des formats (l'installation *La détente* de Linda Sanchez, les performances d'André Fortino, le travail photographique de Fabrice Pichat, par ex.). Plus encore, il propose un portrait de l'artiste en pirate: on lira pour s'en convaincre la contribution dessinée de D.-O. Lartigaud, qui suggère de penser "l'éthique hacker" comme un format (accès libre et illimité aux informations, promotion de la décentralisation, échange des moyens, etc.). Mais on lira surtout la recension originale de Barbara Formis, "Le piratage du sensible. À propos de *©opirates* (2010), une pièce de Richard Siegal". Conversant entre les lignes avec Rancière – et son texte *Le partage du sensible* –, Formis décrit en plusieurs temps (ceux du spectateur, du performeur, du dramaturge et puis du philosophe) un spectacle déjanté où la multiplication des formats (happening, music-hall, danse du ventre, chant lyrique, patins à roulettes) déroute les participants autant qu'elle les rend fous. Et c'est la loi de la dérobade ou du piratage qui agite alors le tissu social, devenant une sorte de format collectif: *"Cette méthode ne peut qu'être le piratage, une méthode d'appropriation indécente. Le piratage permet de construire la pièce de façon inattendue et anormale, selon un dispositif ludique facile à utiliser: je te vole quelque chose, tu me voles quelque chose d'autre"*. Sans être rapportée au fantasme d'une émancipation par l'art (Formis a quelques mots sévères pour Rancière), ce format de spectacle total repose sur le *"piratage des singularités"*, l'épreuve provisoire et circonstanciée du talent de l'autre.

**Maud Hagelstein**

***IN OCTAVO – DES FORMATS DE L'ART***

LES PRESSES DU RÉEL – ÉDITIONS DE L'ESAAA
OUVRAGE DIRIGÉ PAR DAVID ZERBIB.
TEXTES DE CHRISTOPHE BRUNO, ALEXANDRE COSTANZO, ÉLIE DURING, PATRICIA FALGUIÈRES, BARBARA FORMIS, BASTIEN GALLET, JÉRÔME GAME, JEAN-YVES GIRARD, GÉRALDINE GOURBE, LAURENT JEANPIERRE, CHRISTOPHE KIHM, DAVID-OLIVIER LARTIGAUD, FRANCK LEIBOVICI, CHRISTOPHE LECLERC, ANNA LONGO, BOYAN MANCHEV, ERIC MANGION, JULIEN PRÉVIEUX, OLIVIER QUINTYN, RICHARD SHUSTERMAN, OLIVIER SCHEFER, DAVID ZERBIB.
PARU EN JUILLET 2015
ÉDITION FRANÇAISE
13 X 20,5 CM (BROCHÉ, COUV. À RABATS)
384 PAGES (ILL. N&B)
24.00 EUROS
ISBN: 978-2-84066-657-8
EAN: 9782840666578