



ACADEMIE
DE NANCY-METZ

*Liberté
Égalité
Fraternité*



Production de ressources académiques

Arts plastiques
Pratiques disciplinaires

La question du format

Sébastien Champion – Professeur d'arts plastiques, chargé de mission d'inspection.



Anonyme, *Portrait de jeune femme*, 1860-1870, 6x8 cm,
ambrotype avec écrin, Coll. privée

« Comme je suis engagé dans l'élément humain, je veux créer un état d'intimité, une transaction immédiate. Les grands formats vous prennent en eux. L'échelle est d'une extrême importance pour moi, l'échelle humaine. [...] Je crois que les tableaux de petit format depuis la Renaissance sont comme des récits ; que les grands sont comme des drames auxquels on participe de manière directe. Chaque sujet nécessite des moyens différents. [...] Je peins de très grands tableaux ; j'ai conscience que, historiquement, la fonction de peindre de grands tableaux est grandiloquente et pompeuse. La raison pour laquelle je les peins cependant [...] c'est précisément parce que je veux être intime et humain. Peindre un petit tableau, c'est se placer soi-même hors de sa propre expérience, c'est considérer une expérience à travers un stéréopticon ou au moyen d'un verre rétrécissant. Quelle que soit la manière dont on peint un plus grand tableau, on est dedans. Ce n'est pas quelque chose qu'on décide ».

Mark Rothko

« Je veux des photographies au format vertical, où l'horizon serait à égalité entre le haut et le bas, avec trop de ciel, trop de sol, pour donner ma position, marquer ma présence et ne pas pouvoir tricher. »

Raymond Depardon

Etymologie et rappels historiques :

Format : en peinture, le format désigne littéralement la taille et la forme de la surface à peindre. Si les dimensions du **support** constituent initialement une nomenclature codifiée selon les époques et les cultures, les pratiques contemporaines ont aboli les conventions de telle sorte que la question du format se trouve souvent intrinsèquement liée à la notion de **support**.

C'est le choix spécifique d'un support particulier ou inhabituel qui va conditionner ou abolir les enjeux du support, au point qu'il devient souvent impossible de catégoriser ce dernier sauf en terme de taille : monumental, miniature...

Très longtemps assujetti aux **genres picturaux**, le format en a adopté les noms à la fois pour désigner une panoplie de dimensions, tout autant que pour imposer un code de présentation : *portrait, paysage, marine*, abrégés en F(figure), P(paysage) et M(marine). L'invention du papier en Chine puis son introduction en Occident au cours du XIV^{ème} siècle n'ont pas imposé de normes de proportions pour les impressions livresques. Il faut attendre 1786 pour que le philosophe allemand Georg Christoph Lichtenberg lance l'idée d'un format idéal qui conserverait une belle harmonie de proportions selon le ratio de 1.414. Ainsi, le format A4 de taille 21 sur 29.7 cm implique-t-il le nombre 1,414 quand son côté le plus long se trouve divisé par le plus court. La Révolution française puis l'administration napoléonienne, tenteront d'imposer cette nouvelle codification dans un souci d'universalisation mais il faudra attendre 1922 pour que l'ingénieur allemand Walter Porstmann dépose la norme *DIN 476* au *Deutsches Institut für Normung*, (institut de normalisation allemand) définissant le plus grand format d'impression : 118,9 cm de long pour 84,1 cm de large (A0). Ce format et ses dérivés, A2, A3, A4... se retrouvent généralisés dans le monde entier à l'exception de l'Amérique du Nord qui reste fidèle à des formats transmis par les hollandais au 17^{ème} siècle, garantie d'une liberté de choix historique et culturel.

De nos jours, les formats de l'estampe se trouvent aussi codifiés par la nomenclature de Porstmann mais les traditions asiatiques obéissent à des règles ancestrales et traditionnelles. Les formats des estampes japonaises les plus fréquemment rencontrés sont le format *ōban* (environ 37x25 cm) et le format *chūban* (environ 25x19 cm) mais on dénombre pas moins de 13 formats différents selon les sujets et orientations.

Plus qu'une simple question de taille, le format est donc avant tout une intention plastique selon les cultures et, par le biais des pratiques contemporaines, une revendication en lien avec la pluralité des démarches artistiques.

CORPUS : Les œuvres proposées ne sont pas exhaustives, elles permettent d'aborder la notion de *format* par une sélection d'exemples et de pages thématiques selon des orientations qu'il est judicieux d'interroger dans le cadre d'une pratique plasticienne.

- *Triptyque Harbaville*, 940-960, ivoire d'éléphant, 28,2 x 24,2 x 2,5 cm, Musée du Louvre, Paris.
- *Tapisserie de Bayeux*, entre 1066 et 1082, broderie de laine sur toile de lin, 50 x 6 830 cm, centre Guillaume-le-Conquérant, Bayeux.
- *Figure du Christ entourée des quatre évangélistes*, page enluminée de l'évangéliaire de Spire, vers 1220, Bibliothèque d'État de Bade, Karlsruhe.
- Hubert (1366-1426) et Jean (1390-1441) Van EICK, *Adoration de l'Agneau mystique ou Autel de Gand*, 1426-1432, huile sur bois, 3.75 x 5.2 m (ouvert), cathédrale saint Bavo, Gand.
- Michelangelo Buonarroti dit *MICHEL-ANGE* (1475-1564), *Tondo Doni*, 1505-06, huile sur bois, 120 cm de diamètre, Galerie des Offices, Florence.
- Pierre PREVOST (1764-1823), *Panorama de Paris pris du toit du pavillon de Flore, aux Tuileries*, 1833, huile sur toile, 97 x 595 cm, Musée Carnavalet, Paris.
- Salvador DALI (1904-1989), *Couple aux têtes pleines de nuages*, 1933, huile sur bois, 92,5 x 72,5 cm / 90 x 70,5 cm, musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.
- Robert RAUSCHENBERG (1925-2008), *Minutiae*, 1954, huile, papier, tissu, papier journal, bois, métal et plastique avec miroir sur fil tressé sur structure bois, 214,6 x 205,7 x 77,5 cm, collection privée Hauser & Wirth.
- Frank STELLA (1936-), *Khurasan Gate variation II*, 1970, peinture polymère synthétique sur toile, 304,8 x 914,4 x 7,6 cm, galerie d'art de New South Wales (Australie).
- Bernd (1931-2007) and Hilla BECHER (1934-2015), *Winding towers*, 1967-78, neuf épreuves développées à la gélatine argentique, 152,4 x 121,92 cm (ensemble), 40,64 x 30,48 cm (unité), The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
- Jean-Charles BLAIS (1956-), *sans titre*, 1984, peinture glycéroptalique et techniques mixtes sur affiches arrachées en deux panneaux, 365 x 540 cm, Institut d'art contemporain, Villeurbanne.
- Elsworth KELLY (1923-2015), *Blue Black Red Green*, 2000, huile sur toile, 2,49 x 12,19 m, Fondation Beyeler, Bâle.
- Sacha JAFRI (1977-), *Journey of Humanity*, 2020, techniques picturales mixtes, 1600 m², oeuvre réalisée sur le sol du Palm Hôtel à Dubaï.

Triptyque Harbaville, 940-960, ivoire d'éléphant, 28,2 x 24,2 x 2,5 cm, Musée du Louvre, Paris.



L'œuvre est caractéristique des productions byzantines sur ivoire et présente une scène de *Déisis*, une représentation du Christ en gloire tenant un livre à la main et entouré d'un cortège de personnages religieux. Le triptyque se décompose en deux bandes latérales ornées de saints en pieds ou en bustes et identifiables à leurs noms gravés à leurs côtés. Une fois refermé, le triptyque offre la même organisation des figures. Le verso montre une croix latine entourée de motifs végétaux à forte connotation symbolique. Les dimensions réduites accentuent la finesse des détails et confirment la grande dextérité des ateliers impériaux de Constantinople dans la production d'objets de dévotions à usage privé, pouvant être facilement transportés et utilisés en toutes circonstances. Il faut imaginer une relation assez intime entre l'œuvre et le spectateur justement accentuée par une **miniaturisation du support** liturgique. L'objet est à mettre en relation avec les autels portatifs (ci-contre), petits supports permettant de s'adonner au rituel en dehors des édifices religieux et grâce à un format réduit et pratique.



Tapisserie de Bayeux, entre 1066 et 1082, broderie de laine sur toile de lin, 50 × 6 830 cm, centre Guillaume-le-Conquérant, Bayeux.



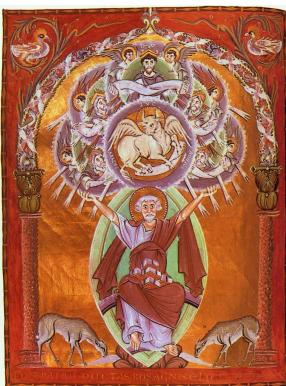
L'œuvre est désignée comme tapisserie quand il s'agit en fait d'un travail de broderie « aux points d'aiguille » sur une toile de lin. Neuf panneaux assemblés confèrent une longueur de près de 70 mètres pour illustrer des faits allant de la fin du règne du roi d'Angleterre Édouard le Confesseur en 1064 à la bataille d'Hastings en 1066, dont l'enjeu était le trône d'Angleterre revendiqué par Guillaume, duc de Normandie dit *le Conquérant*. Les éléments iconographiques sont répartis sur trois registres : un registre central narratif et deux registres ornementaux qui correspondent aux bordures supérieure et inférieure. Les épisodes du registre médian sont délimités par des bâtiments schématisés (manoirs, palais, mottes féodales...), par un arbre stylisé, aux branches nouées en entrelacs décoratifs ou simplement par un espace plus large. La lecture s'effectue de gauche à droite mais est parfois inversée et rendue identifiable par de nombreuses inscriptions brodées. Le **format monumental en « frise »** fait l'objet de débats entre les partisans d'une commande effectuée par l'Evêque de Bayeux Odon de Conteville pour orner la cathédrale et ceux privilégiant une destination palatiale du fait de l'impossibilité de lire et d'identifier les scènes à une distance trop éloignée. La tapisserie est cependant **présentée très tôt dans la cathédrale, de manière rituelle** chaque mois de juillet dès le XI^{ème} siècle et malgré un sujet profane et séculier, non religieux. Elle constitue une sorte de **frise ornementale et narrative portative** par un format long et étroit et un support souple permettant une conservation et une monstration aisées au fil des circonstances.

Figure du Christ entourée des quatre évangélistes, page enluminée de l'évangéliaire de Spire, vers 1220, Bibliothèque d'État de Bade, Karlsruhe.



L'enluminure présente la figure du Christ en majesté bénissant d'une main et tenant le livre des Écritures, entouré des figures des quatre évangélistes sous la forme dite des « **quatre vivants** » tirés de l'Apocalypse : homme ailé pour saint Mathieu, aigle pour saint Jean, lion pour saint Marc et taureau pour saint Luc. Le dessin, tracé sur une page rectangulaire elle-même intégrée dans un ouvrage relié, ne déroge aucunement à la nomenclature de l'édition des livres médiévaux. Il faut cependant insister, dans le cadre d'une réflexion sur le format, sur la **décomposition des espaces qui compose la scène**. Le Christ est placé dans un espace en forme d'amande dite **mandorle** quand les évangélistes sont présentés dans des cercles. L'utilisation du cercle pour inscrire un personnage parfois présenté en hauteur dans l'architecture d'un lieu, évoque la sphère céleste et le caractère divin et éternel des protagonistes. La mandorle exprime, quant à elle, une autre dimension : c'est une figure géométrique dessinée à l'aide de deux segments de cercles. À l'intersection de ces deux cercles est installée un personnage. Elle indique donc la personne par laquelle il faut passer pour parcourir le chemin entre le terrestre et le céleste, confortant ici la double nature du Christ comme dieu incarné. Certains exégètes voient en la mandorle une représentation schématisée du sexe féminin, matrice du monde, renvoyant le personnage qui y est inscrit au rang de géniteur d'une parole ou d'un courant de pensée.

Procédé très développé dans les manuscrits enluminés, la décomposition des espaces renvoie à une dimension symbolique du format qui insiste sur les différentes natures des personnages représentés. Il est tentant d'évoquer une logique de mise en abîme dans la mesure où la page de **format rectangulaire** se divise en plusieurs autres formats tracés et géométriques **organisés** à l'intérieur d'un premier espace.



Michelangelo Buonarroti dit *MICHEL-ANGE* (1475-1564), *Tondo Doni*, 1505-06, huile sur bois, 120 cm de diamètre, Galerie des Offices, Florence.



La sainte famille à la tribune peut être considérée comme l'exemple archétypal du format circulaire ou *tondo*, très en vogue dans la peinture Italienne de la Renaissance. L'artiste décompose la scène en **deux parties séparées** par un parapet sommaire qui incarnent l'ancien et le nouveau monde. Au fond, un groupe de personnages dénudés constituerait l'Humanité précédant la loi de Moïse ou le paganisme. Saint Jean-Baptiste enfant, bien que présent physiquement dans l'espace du second plan, tourne le dos au groupe et instaure un pont avec la scène principale incarnée par la figure de la Vierge se tournant pour saisir l'enfant Jésus.

Le mouvement des corps, amplifié par les **plis presque sculpturaux** des étoffes, installe un déplacement symbolique entre l'Humanité d'avant la naissance du Christ et la nouvelle Alliance. Michel-Ange exploite avec une grande adresse de composition **les enjeux du format circulaire** qui semble conditionner la posture des personnages, inclinés vers le centre et littéralement enroulés dans un jeu de raccourcis audacieux. L'ondulation des membres vient illustrer une **dimension « serpentine »**, propre à l'auteur des fresques de la chapelle Sixtine et annonçant le **courant maniériste**.

Le cadre, très élaboré, serait de même une conception de Michel-Ange et présente des personnages religieux en buste sortant **d'oculus** dans une frise de feuillages et qui se tournent vers la scène centrale.

Commandée par le riche drapier et tisserand florentin Angelo Doni à l'occasion de son mariage, le tondo est destiné à orner la chambre nuptiale et apparaît comme un support de dévotion privé de grandes dimensions, une vue focalisée à la fois sur la « rédemption » et la « maternité ».

Le lien formel pouvant être établi avec le **groupe sculpté du Laocoön** est renforcé par le fait que la découverte du bloc antique est contemporaine de l'exécution du **Tondo Doni**, qu'elle a fortement impressionné Michel-Ange.

Pablo PICASSO (1881-1973), *Nature morte à la chaise cannée*, 1912, huile sur toile et collage, corde, 29 × 37 cm, Musée Picasso, Paris.



Jean Auguste Dominique INGRES (1780-1867), *Le bain turc*, 1862, huile sur toile, diamètre 108 cm cm, Musée du Louvre, Paris.



«Tondi»



Robert DELAUNAY (1885-1941), *Formes circulaires. Soleil Lune (Soleil, Lune, Simultané n° 2)*, 1913, huile sur toile, diam. 134,5 cm, Museum of Modern Art, New York.

Pierre ALECHINSKY (1927-), *Feux centraux*, 2008, encre et acrylique sur papier marouflé sur toile Pierre Alechinsky, diamètre 95 cm.



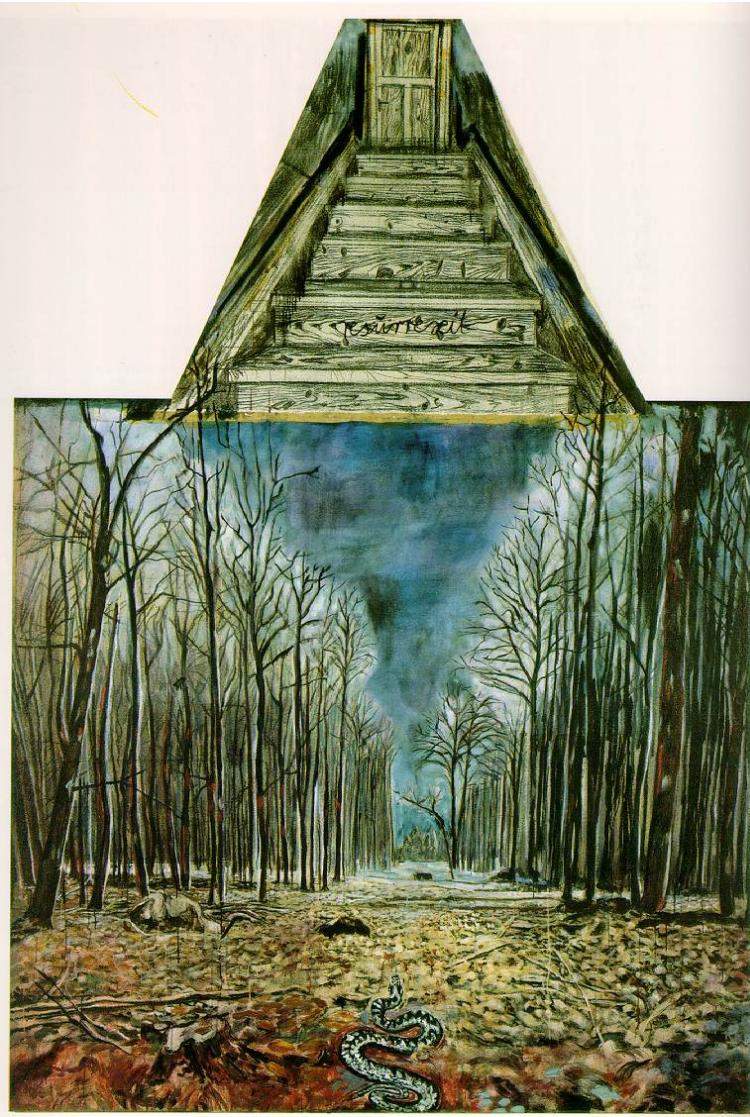
Hubert (1366-1426) et Jean (1390-1441) Van EYCK, *Adoration de l'Agneau mystique ou Autel de Gand, 1426-1432, huile sur bois, 375 x 520 cm (ouvert), cathédrale saint Bavon, Gand.*



Le **retable** est composé d'un total de **vingt-quatre panneaux** encadrés, qui offrent au spectateur deux programmes iconographiques différents, selon la position ouverte ou fermée, obtenue en repliant vers l'intérieur les panneaux situés aux extrémités. Le registre supérieur de l'intérieur du retable représente, en rouge, le Christ-Roi qui siège entre la Vierge Marie et saint Jean-Baptiste. À droite et à gauche, se trouvent deux panneaux représentant des anges musiciens, chantant et jouant de divers instruments de musique. Sur les panneaux extérieurs, Adam et Ève. Le registre inférieur du panneau central représente *l'Adoration de l'Agneau de Dieu*, par plusieurs groupes de personnes tous éclairés par une colombe représentant l'Esprit Saint. Le tableau obéissait à un **rituel de monstration codifié** : les jours de semaine, les panneaux étaient repliés, montrant seulement l'Annonciation et le portrait des donateurs, Joost Vijd et sa femme, Lysbette Borluut. Les dimanches et les jours de fêtes, le retable était ouvert et dévoilait ses panneaux intérieurs. La multiplicité des scènes et les différentes temporalités de présentation sont caractéristiques des «tableaux-mouvants» du Moyen-âge et de la Renaissance, le terme **polyptyque** signifiant littéralement **plusieurs tableaux** avec la logique narrative qui s'y rapporte. On remarquera la particularité de certains panneaux latéraux épouser le format des espaces architecturaux peints sur les panneaux sur lesquels ils se replient. Il est permis pour ce type d'œuvre d'invoquer la notion de **formats multiples et mobiles**.



Marcel DUCHAMP (1887-1968), *Boîte en valise*, 1936-41, carton, bois, papier, plastique, 40 x 37,5 x 8,2 cm, Centre Pompidou, Paris.



Anselm KIEFER (1945-), *Resurrexit*, 1973, huile, acrylique et fusain sur toile, 290 x 180 cm, Collection Sanders, Amsterdam.

Formats multiples



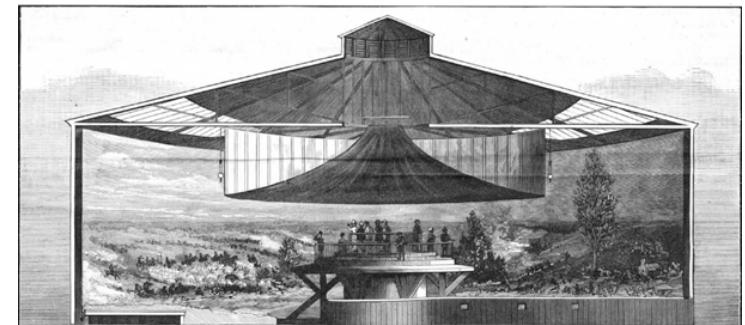
Claude RUTAULT (1941-2022), *La porte de la peinture*, projet de 2008 réalisé en 2023 par Quentin Lefranc, châssis assemblés, 300 x 200 x 150 cm environ, musée d'Orsay, Paris.

Pierre PREVOST (1764-1823), *Panorama de Paris pris du toit du pavillon de Flore, aux Tuilleries*, 1833, huile sur toile, 97 x 595 cm, Musée Carnavalet, Paris.



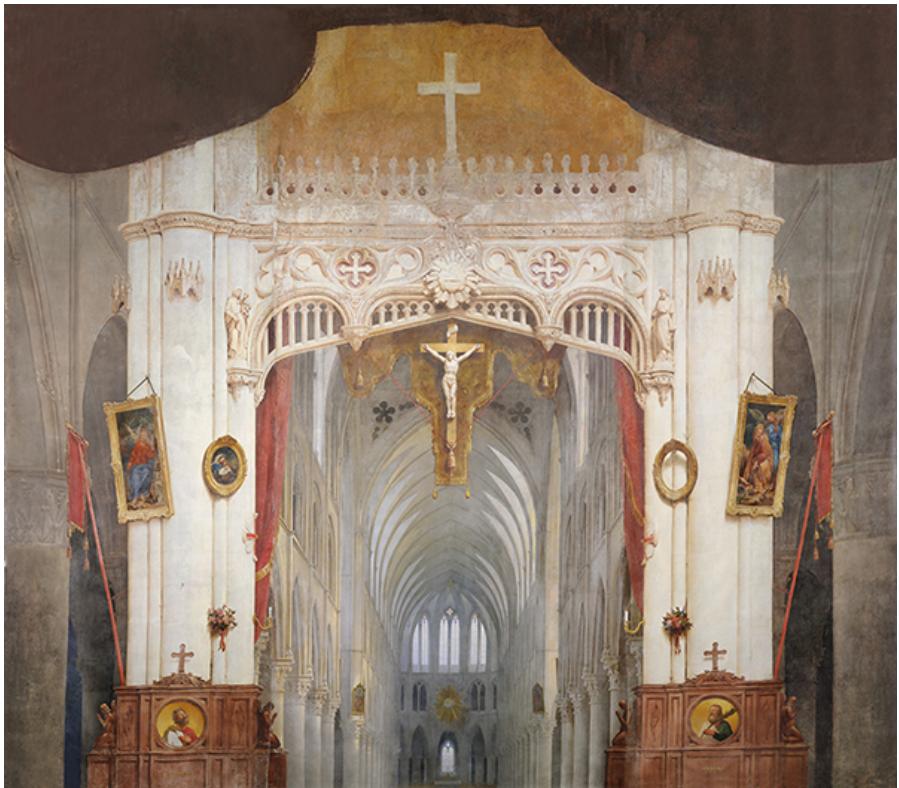
Un **panorama** (mot formé à partir du grec ancien *pan* ou « πᾶν », tout, et *horama* ou « ὄπαμα », spectacle) est une vue en largeur d'un espace physique. Cette huile de Pierre Prevost est en réalité une esquisse reproduisant le premier panorama présenté à Paris en 1801 et qui fut ensuite exposé à Vienne (1803), à Saint-Pétersbourg (1805) et à Amsterdam (1808). Le spectateur est positionné en hauteur dans l'alignement du pont royal et les déformations constatées devaient être rectifiées par le support incurvé du mur de présentation selon une vue à 360 degrés. Il faut donc imaginer que la peinture se développait sur le mur intérieur d'une rotonde qui donnait l'illusion de la réalité par des **effets de perspective et de trompe-l'œil**. Le bâtiment qui accueillait le **dispositif de présentation** est également appelé **panorama ou cyclorama** et comprend un **dispositif d'immersion** (niveaux, plancher, système d'éclairage, faux éléments de paysage au premier plan, etc.). Par extension, le bâtiment et le procédé tendent à désigner la même chose. Le spectateur était invité à entrer dans la rotonde en empruntant un tunnel plongé dans l'obscurité. Il débouchait alors au milieu d'une peinture circulaire dont il ne pouvait voir ni le haut, ni le bas, à cause d'une rambarde qui le maintenait à distance du tableau.

La source de lumière était de même masquée pour ne retenir que les effets de l'éclairage. La toile, d'au moins 5 à 7 mètres de hauteur couvrait des murs circulaires de 17 à 50 mètres de diamètre et était déployée lors d'expositions qui circulaient d'une ville ou d'un pays à l'autre. Il était alors offert aux visiteurs la possibilité de « plonger » physiquement pour découvrir un paysage étranger ou lointain. Le format monumental et les effets optiques déployés permettent d'évoquer le concept de **format immersif**, dont les dimensions et les modalités de présentation deviennent des composantes plastiques à part entière.



Vue en coupe de 1886 représentant le cyclorama de Gettysburg.

FORMATS ET DISPOSITIFS VISUELS



Louis DAGUERRE (1787-1851), *Diorama de l'église de Bry-sur-Marne*, 1842, huile sur toile de 32 m².

La présentation sur un espace spécifique de l'église permettait de donner l'illusion que cette dernière se prolongeait au loin en cathédrale gothique. Les sources et variations de lumières jouaient avec la translucidité de certaines zones peintes pour amplifier une dimension réaliste changeante au gré des heures du jour et de la soirée.

Louis CARROGIS de CARMONTELLE (1717-1806), *Transparent des quatre saisons*, 1798, dessin rehaussé en couleurs à la gomme. Constitué de 119 feuilles de papier vélin raboutées verticalement de façon à former un rouleau de 42 mètres de longueur.

Inséré dans un boitier avec dispositif de déroulement, l'ensemble permettait de confronter le spectateur à une expérience « vivante » du fait du mouvement de défilement et des variations de lumières agissant par transparence.



Salvador DALI (1904-1989), *Couple aux têtes pleines de nuages*, 1933, huile sur bois, 92.5 x 72.5 cm / 90 x 70.5 cm, musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



Ce **diptyque** est caractéristique de l'univers surréaliste déployé par Salvador Dali et reposant sur des associations d'éléments conférant une dimension irréelle aux scènes représentées. Deux tables, au premier plan de chaque tableau, sont posées dans un paysage désertique sur des **toiles au format irrégulier**, figurant deux silhouettes humaines. Le peintre a laissé planer le doute quant à l'identification des personnages qui pourraient être son épouse Gala se penchant sur l'épaule de Salvador Dali. Il est cependant acquis qu'il s'agit des silhouettes du couple de paysans peints par **Jean-François Millet** dans le tableau *l'angélus* (1857-59). Un soin particulier est accordé aux cadres moulurés qui épousent les formes de la toile et viennent accentuer le procédé de **détourage**.

Le format est ici assujetti à une volonté de prélever un élément formel à une œuvre antérieure et de laisser ouvert le champ des interprétations quant à la symbolique du sujet.

Dali a cependant opéré un choix réfléchi dans le fait de montrer le ciel nuageux dans la tête des personnages et de tracer la ligne d'horizon au niveau des épaules pour accentuer le buste. Il en découle des « **paysages-personnages** »...

L'action de **contourer** implique de **définir**, **redéfinir** ou **retoucher** le contour de quelque chose. Par extension, il s'agit en arts plastiques de **prélever un élément selon ses contours**, soit pour l'intégrer dans une autre composition, soit pour le laisser autonome. On s'affranchit ainsi de la nomenclature des **formats traditionnels** puisque la forme du sujet devient format à part entière. On parlera aussi de **détourage**.



Frank STELLA (1936-...), *La scienza de la Fiacca*, 1984,
technique mixte sur toile, magnésium gravé,
aluminium et fibre de verre, 316,2 x 328,3 x 79,4
cm, coll.privée



Martial RAYSSE, *Soudain l'été dernier*, 1976, Peinture
acrylique sur toile et photographie, chapeau de
paille, serviette éponge, 106 x 227 x 58 cm, centre
Pompidou, Paris.



JR (1983-...), *Giants Kikito*, 2017, impressions photographiques sur structure découpée,
frontière americano-mexicaine, Tecate, Mexique.

détourages



Doug AITKEN (1968-...), *Cloud plane*, 2015, caisson lumineux
en aluminium, lumière LED et impression acrylique, 121,9 x
306,1 x 17,8 cm, coll. Burger

Robert RAUSCHENBERG (1925-2008), *Minutiae*, 1954, huile, papier, tissu, papier journal, bois, métal et plastique avec miroir sur fil tressé sur structure bois, 214.6 x 205.7 x 77.5 cm, collection privée Hauser & Wirth.



Dès le milieu des années 50, l'artiste se lance dans un ensemble de productions hybrides désignées comme *Combines-paintings*, qui associent à la pratique de la peinture celle du collage et de l'assemblage d'éléments divers, prélevés au réel, au quotidien. « *Ni peinture ni sculpture mais les deux à la fois, les monumentales Combines de Rauschenberg envahissent l'espace du spectateur et l'interpellent comme des véritables rébus visuels. Des oiseaux empaillés aux bouteilles de Coca-Cola, des journaux aux images de presse, aux tissus, aux papiers peints, aux portes et aux fenêtres, l'univers entier semble entrer dans sa combinatoire pour s'associer à la peinture* ». L'artiste se veut l'héritier des innovations du cubisme dans le rapport au réel et du dadaïsme dans le recours à l'assemblage anarchique questionnant le rôle et la valeur de l'art. Il développe de même une véritable identité personnelle puisque les *Combines* deviennent immédiatement reconnaissables, au-delà de leur diversité et facilement attribuées à Robert Rauschenberg.

Minutiae est l'un des tous premiers *Combine-paintings* initialement destiné à occuper la scène d'un spectacle chorégraphique de Merce Cunningham et qui se déploie en volume, tout en restant autoportant. Associant collages, suspensions, peintures, sur une structure dont un pan s'avance vers l'espace du spectateur quand ce dernier adopte une position frontale, il apparaît comme une création ouverte évoquant un paravent, un élément de décor théâtral, une peinture et un assemblage en relief... « insaisissable d'un seul coup d'œil, l'œuvre ne réclame pas la multiplicité des points de vue, mais la « multiplication des regards ». (Catherine Millet)

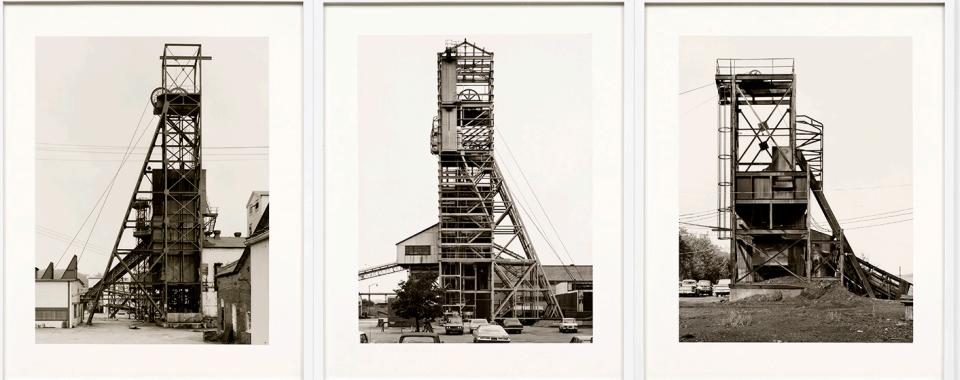
La grande diversité des matériaux, la succession des plans qui se superposent dans l'espace et invitent au déplacement du regard, les cloisonnements opérés par les contrastes et la nature des éléments assemblés abolissent toute catégorisation réductrice. L'œuvre est peinture, collage, assemblage, support, format, couleurs, matières, objets, pour une exploration et une interprétation infinies.

Frank STELLA (1936-), *Khurasan Gate variation II*, 1970, peinture polymère synthétique sur toile, 304.8 x 914.4 x 7.6 cm, galerie d'art de New South Wales (Australie).



« Mais, après tout, l'objectif de l'art est de créer un espace - un espace qui n'est pas compromis par la décoration ou l'illustration, l'espace dans lequel les sujets de la peinture peuvent vivre. » F.Stella

Figure majeure de la peinture abstraite américaine, Frank Stella est l'auteur d'une œuvre substantielle qui naît d'un minimalisme radical et épuré pour évoluer au fil des décennies vers un mode d'expression très varié à propos des formes et des couleurs que certains historiens n'hésitent pas à qualifier de *baroque*. En 1967 l'artiste débute une nouvelle série intitulée *Protractor Series*, dans laquelle les courbes, découpant des bandes colorées, s'insèrent dans des carrés qui sont disposés à côté de cercles ou de demi-cercles peints en anneaux de couleurs et qui s'entrecroisent dans ceux-ci. Ces peintures sont baptisées d'après le nom des villes du Moyen-Orient visitées par Stella au cours de ses voyages. **Il est immédiatement perceptible que les formats des panneaux conditionnent les rythmes colorés dans leurs orientations**, tantôt pour suivre les contours des panneaux , tantôt pour s'en affranchir, développant un dialogue étroit entre format et motifs picturaux.



Bernd (1931-2007) et Hilla BECHER (1934-2015), *Winding towers*, 1967-78, neuf épreuves développées à la gélatine argentique, 152,4 x 121,92 cm (ensemble), 40,64 x 30,48 cm (unité), Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

Winding Towers comprend neuf photographies à la gélatine argentique prises par Bernd et Hilla Becher sur une période de 11 ans. Les tirages sont disposés en trois rangées de trois. Caractéristiques du travail des Becher, les photographies montrent différents exemples d'un type spécifique d'architecture industrielle, en l'occurrence des tours de chevalement. Les photographies ont été collectées sur plusieurs années et réalisée selon une configuration rigoureusement identique, à l'aide d'un appareil positionné pour capturer chaque tour sous une approche permettant de l'identifier comme sujet principal occupant tout l'espace de l'image, support de détails et témoin d'un environnement. **La qualité «plate» et neutre** des impressions a été obtenue en travaillant dans des conditions d'éclairage spécifique sans ombre et en privilégiant un papier à grains légèrement granuleux. La rigoureuse méthode des prises de vues a permis aux artistes de créer des « typologies » cohérentes, quasi identiques, quel que soit le moment où les images ont été prises. Un premier classement a été effectué selon la fonction de la structure architecturale photographiée. Celui-ci a ensuite été subdivisé selon les matériaux utilisés dans la construction de la structure. Enfin, ces dernières ont été regroupées selon des caractéristiques formelles communes. Seul le point de vue peut parfois intégrer une légère variation, ici les inclinaisons des rampes. **Le format et les choix d'encadrements identiques de chaque photographie accentuent la portée de la série comme une sorte de collecte scientifique et archéologique d'un patrimoine architectural en voie de disparition.** En ce sens, les Becher peuvent être considérés comme des archivistes d'une mémoire collective.

« *On peut placer les photos les unes à côté des autres et se rendre compte de ce qu'elles ont en commun, de ce qui est spécifique à la forme de base d'un haut fourneau ou d'une tour de refroidissement et de ce qu'est une variation individuelle* » Hilla BECHER



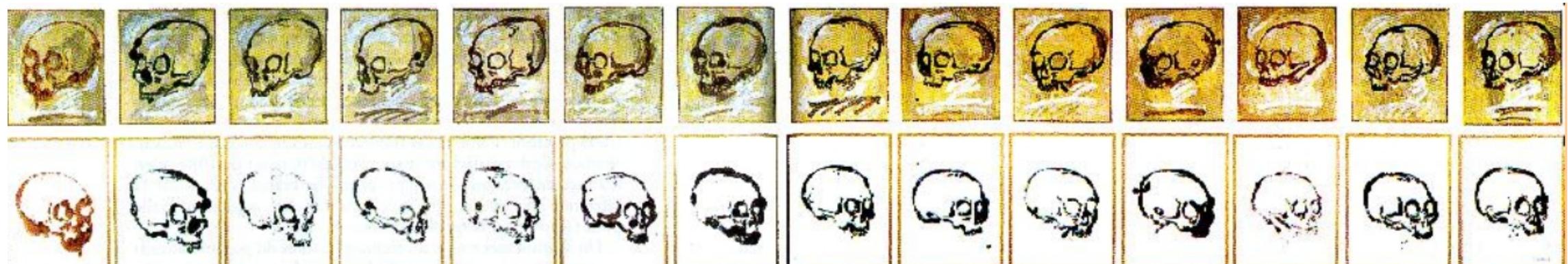
Nicolas POUSSIN (1928-1987), *Les saisons*, 1660-64, huile sur toile, 118 x 198 cm, Musée du Louvre, Paris.

Série à formats identiques

Les enjeux de la répétition



Andy WARHOL (1928-1987), *Campbell's Soup Cans*, 1962, acrylique et sérigraphie sur toile, Série de 32 toiles de 50,8 x 40,6 cm chacune, MoMa, New-York.



Gérard TITUS-CARMEL (1942-...), *Memento mori*, 2001, acrylique sur toile 55 x 46 cm chacune et empreinte sur velin, 68 x 52,2 cm chacune, coll. privée.
(Chaque crâne présenté sur la ligne inférieure a servi à l'empreinte retravaillée du modèle supérieur.)

Jean-Charles BLAIS (1956-...), sans titre, 1984, peinture glycérophthalique et techniques mixtes sur affiches arrachées en deux panneaux, 365 x 540 cm, Institut d'art contemporain, Villeurbanne.

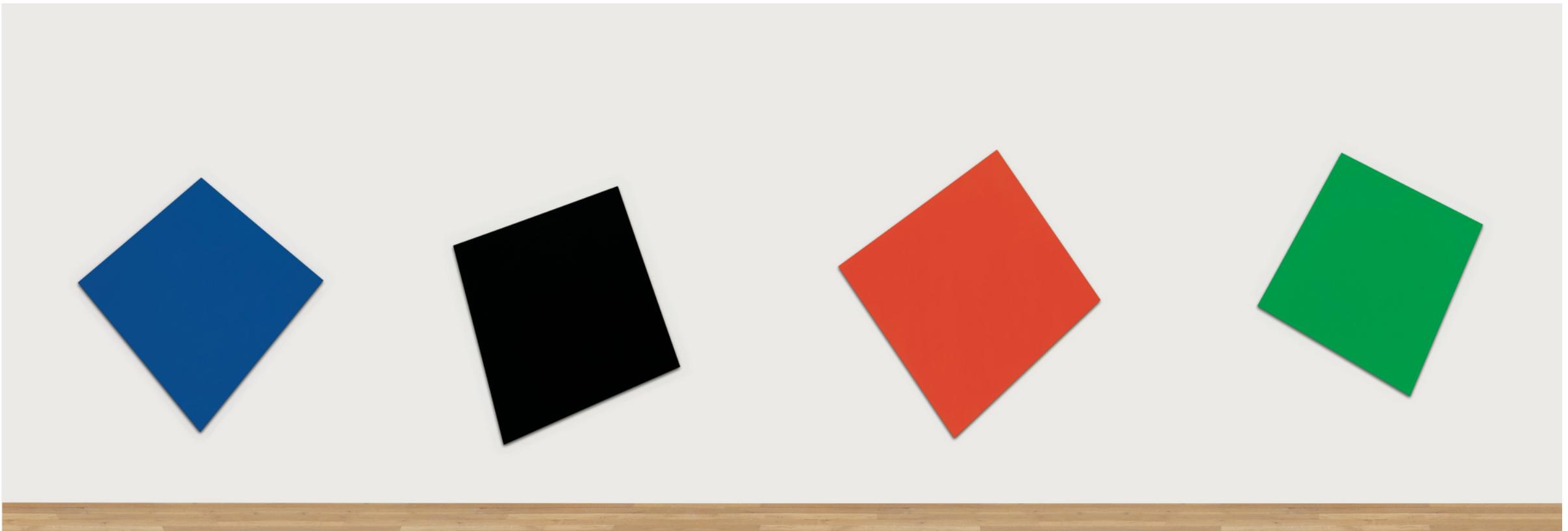


« *Sans titre (1984) appartient à l'ensemble des toiles de Jean-Charles Blais qui mettent en scène des personnages imposants par leur taille et installés dans un univers tourmenté. Nombre de ces toiles multiplie les motifs de croix sans que l'on sache si elles peuvent s'interpréter dans un sens christique. Ici, la composition est régie par trois perpendiculaires : le corps du personnage par rapport à sa jambe droite, sa jambe gauche au regard d'un arbre et son bras gauche avec le bâton auquel il s'accroche. La torsion de ce corps, mise en relation avec un autre personnage tombé à terre et dont on ne voit que les pieds, suggère une avancée difficile dans un univers hostile, peut-être le désert puisque la toile se partage en une partie supérieure bleu roi et une partie inférieure jaune mêlée de rouge et de gris. Le dessin épouse les contours du support, une affiche arrachée, ce qui donne au spectateur l'impression de regarder un fragment d'une fresque plus grande. Le caractère enfantin de certains éléments comme l'arbre sans feuille ou le nuage vient contraster avec la complexité des couleurs qui évoque l'impressionnisme.* » Source IAC Villeurbanne

Le choix de travailler picturalement sur un support d'affiches récupérées et aux contours irréguliers accentue une **dimension fragmentaire** qui questionne la notion du format choisi pour des lignes spécifiques ou résultat d'une contingence. De nombreux artistes ont sélectionné des objets-supports ou des fragments de matériaux dont les contours souvent évocateurs ont pu prédestiner le résultat final.

« *Je suis un artiste qui n'a pas d'idée, ni de sujet de tableau en tête ni de projet. Ma peinture est sans intention...* » Jean-Charles Blais

Elsworth KELLY (1923-2015), *Blue Black Red Green*, 2000, huile sur toile, 2.49 x 12.19 m, Fondation Beyeler, Bâle.



C'est après s'être installé à Paris de 1948 à 1954 qu'Elsworth Kelly, grand représentant de la peinture minimaliste américaine développe une orientation qui va désormais définir ses principaux codes d'expression : une simplification abstraite du tableau et une mise en volume de la peinture. Les monochromes aux contours géométriques ne prennent toute leur dimension qu'avec l'espace qui les entourent et n'existent alors plus en tant qu'objet mais comme des motifs sur le mur de musées. Kelly exploite la peinture comme élément architectural à part entière, comme si elle avait un poids, instaurant un ensemble de liens et de relations entre les formes et les couleurs. À la différence de nombreux peintres de sa génération, le langage abstrait ne s'est pas imposé de soi mais fut le fruit d'une longue et méticuleuse observation du monde peu à peu réduit à ses plus extrêmes représentations ou stylisations. Le spectateur fait l'expérience d'une confrontation presque matérielle avec la couleur pure, révélée par la présence de formats souvent monumentaux qui s'imposent ou dialoguent avec les lieux. Cette expérience ne se produirait pas sans une forme pour circonscrire la couleur et qui dit *forme* suppose implicitement dans le cas précis la question du format.

« *La forme n'est que le résultat de ce que je fais – la couleur, la lumière et l'espace – et ils peuvent être aussi importants que la forme elle-même.* » E.Kelly

Sacha JAFRI (1977-), Journey of Humanity, 2020, techniques picturales mixtes, 1600 m², oeuvre réalisée sur le sol du Palm Hôtel à Dubaï.



« Je ne me suis pas trop posé de questions, je me suis dit : C'est cool, je vais étaler une grande toile et créer une peinture incroyable ». S.Jafri

Pendant la période de confinement mondial consécutive à la pandémie du Covid-19, l'artiste britannique s'est consacré à la réalisation d'une performance picturale considérée comme la plus grande peinture au monde en superficie. Révélée en novembre 2020, la toile a fait, dans un premier temps, l'objet d'une validation dans le livre Guiness des records pour en certifier le caractère démesuré, puis a été ensuite découpée en 60 tableaux individuels encadrés, numérotés, signés et catalogués avant d'être vendus aux enchères. L'objectif final fut de collecter 30 millions de dollars pour les enfants touchés par la Covid-19 à travers les organisations caritatives Dubai Cares, l'UNICEF, l'UNESCO et la Global Gift Foundation.

Si le défi personnel que s'était fixé Sacha Jafri fut atteint, l'œuvre perdit rapidement son statut en 2022 au profit de l'artiste iranien Emad Salehi qui détient à ce jour le record de la plus grande peinture au monde réalisée sur toile. Son œuvre intitulée « Ball Story » fait plus de 9 600 mètres carrés et illustre des épisodes de l'histoire du football...

Au-delà de l'exubérance presque provocatrice de telles expériences, la question du format est ici mise en résonance avec la question de la monumentalité, déjà présente dans de nombreuses réalisations du passé et qui interroge les liens établis entre dimensions et intentions, intimement liées aux sujets.

Didactique des arts plastiques

Éléments des programmes justifiant l'approche du FORMAT comme projet d'enseignement **Cycle 3**

La représentation plastique et les dispositifs de présentation

- *Les différentes catégories d'images, leurs procédés de fabrication, leurs transformations*

Les fabrication et la relation entre l'objet et l'espace

- *L'hétérogénéité et la cohérence plastiques : les questions de choix et de relations formelles entre constituants plastiques divers, la qualité des effets plastiques induits ; le sens produit par des techniques mixtes dans les pratiques bidimensionnelles et dans les fabrications en trois dimensions.*

La matérialité de la production plastique et la sensibilité aux constituants de l'œuvre

- Les qualités physiques des matériaux

- La matérialité et les qualités de la couleur

Cycle 4

La représentation; images, réalité et fiction

- *La création, la matérialité, le statut, la signification des images*

- *La conception, la production et la diffusion de l'œuvre plastique à l'ère du numérique*

La matérialité de l'œuvre; l'objet et l'œuvre

- La présence matérielle de l'œuvre dans l'espace, la présentation de l'œuvre

- Les qualités physiques des matériaux

- La matérialité et les qualités de la couleur

Se repérer dans les domaines liés aux arts plastiques, être sensible aux questions de l'art

Le questionnement du format dans l'art, références et notions

Mots clés : support, miniaturisation, monumentalité, détourage, contours, tondo, polyptyque, pendant, morcellement, fragmentaire, irrégularité, aléatoire, prélèvement, série, frise, kakemono, *volumen* ...