

# SYLVIE FANCHON, entre attente et attention

## *Abstraction and Old Masters*

KARIM GHADDAB

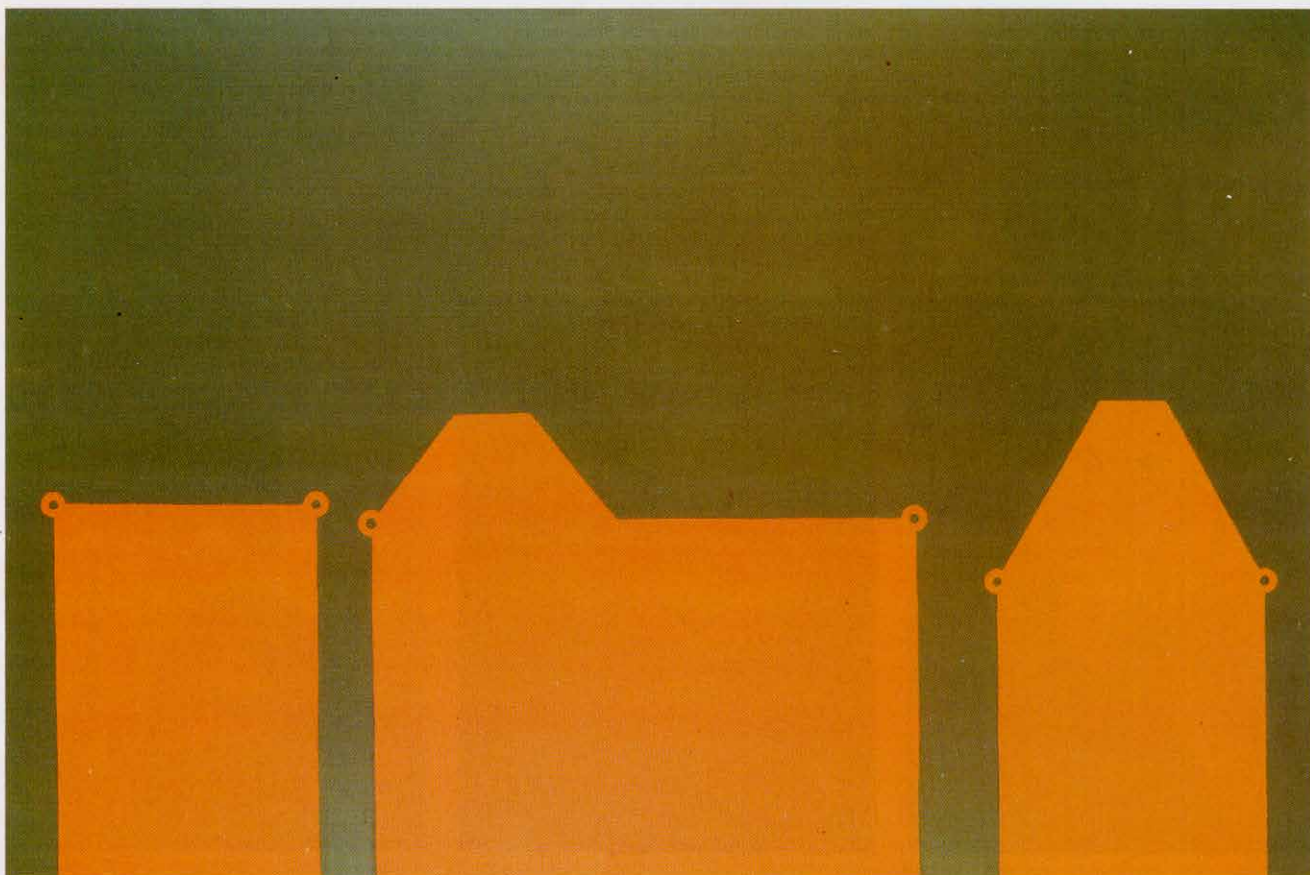
*Depuis quelque temps, Sylvie Fanchon apporte la preuve qu'elle est parvenue dans la maturité de son art. Un art qui nous permet de comprendre, loin des idées reçues, en quoi l'abstraction ne naît pas d'un éloignement des choses mais, paradoxalement, d'une évocation de trop de choses...*

*For some time now Sylvie Fanchon has been proving that she has reached full maturity as an artist—and disproving the stereotypes: What makes her art abstract is not its distance from things but, paradoxically, the plethora of things it contains.*

■ Si l'exercice de la peinture est une production d'images, alors toute peinture est «à l'image» de quelque chose. C'est d'ailleurs cette omniprésence d'un modèle, quel qu'il soit, qui rend possible l'interprétation – iconographique, historique,

psychanalytique ou sociologique. Même lorsque l'œuvre ne se réfère tautologiquement qu'à sa propre présence physique (le «*what you see is what you see*» de Donald Judd), le modèle est encore présent.

■ If a painting is an exercise in the production of images, then all painting is “in the image” of something. It is this omnipresence of a model, whatever it may be, that makes it possible to interpret painting iconographically, historically, psychoanalytically and sociologi-



Sans titre. 1997. Acrylique sur toile. 130 x 197 cm. (Toutes les photos : court. galerie Bernard Jordan, Paris ; Ph. L. Arduin). *Untitled*. Acrylic on canvas

Bien que résolument abstraite, la peinture de Sylvie Fanchon ne fait pas exception. Simplement, le terme de «modèle» doit sans doute être pris ici dans une acception plus proche de celle utilisée dans les mathématiques et les sciences exactes que dans le vocabulaire traditionnel de l'histoire de l'art. En effet, il ne s'agit plus de copier des objets réels mais de modéliser le réel. En d'autres termes, les formes qui apparaissent sur les tableaux s'apparentent à des patrons ou des schémas récurrents qui conditionnent et orientent notre perception. Le monde, les objets, tout notre environnement visuel, sont ainsi rapportés à quelques grandes familles formelles. Une telle typologie n'est pas sans évoquer les recherches de psychophysiologie de la perception (lesquelles nous permettent de constater que notre faculté d'identification des formes ne diffère pas fondamentalement de celle des batraciens). De la sorte, lorsque nous regardons un ensemble de silhouettes rouges, plus ou moins rectangulaires, comme «posées» sur le bord inférieur du tableau, nous voyons autre chose : maisons, récipients, portes, boîtes... Sans qu'il soit possible de nommer précisément ce qu'elles nous évoquent, les figures de Sylvie Fanchon appellent irrésistiblement l'interprétation. Se tenant au point d'équilibre exact entre désir et déni d'identité, trop proches et pourtant toujours en fuite, déjà perdues d'avance, elles nous parviennent néanmoins comme les pleurs d'un enfant mort-né.

### Relégué dans les limbes

A cet égard, le fait que tous les tableaux soient *Sans titre* est significatif. Dans sa dimension performative, l'acte de nommer constitue, au-delà de la fabrication, l'ultime geste créateur. C'est le don du nom qui confère à une chose ou une sensation le statut d'objet, même mental. A l'inverse, l'absence de nom témoigne d'un déficit identitaire et même d'une existence larvaire, reléguée dans les limbes, encore et pour toujours incomplète. Modèles mentaux, quelque part entre l'idée platonicienne d'un objet et la formule chimique d'un matériau, les figures que peint Sylvie Fanchon se tiennent dans l'ombre des choses réelles sans accéder jamais elles-mêmes à une véritable existence. Si elles sont littéralement «innommables», ce n'est pas parce qu'elles diffèrent radicalement de tout ce que nous connaissons, bien au contraire, mais parce que, paradoxe d'une peinture «abstraite», elles ressemblent étrangement à trop de choses. Elles nous apparaissent comme un visage connu mais pas reconnu, croisé au coin d'une rue et sur lequel nous ne parvenons pas à mettre un nom.

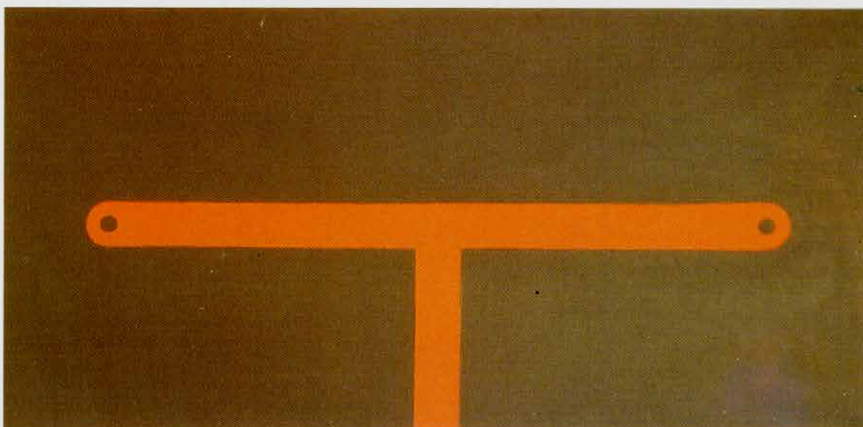
Le même intérêt pour l'entre-deux, l'ambiguïté, la nuance, se retrouve dans le choix

des couleurs. Celles-ci, dans toutes les peintures, sont exclusivement au nombre de deux : une pour le motif, une pour le fond. Composant toujours des mélanges subtiles à partir des trois primaires, Sylvie Fanchon obtient des teintes que l'on serait tenté de qualifier d'«automnales» : bruns, ocres, verdâtres, rouges parfois... Une telle discrétion dans la gamme colorée n'est guère d'usage dans une abstraction géométrique qui adopte volontiers une certaine tonitruance chromatique, censée répondre à la radicalité du dessin.

D'ailleurs, et c'est là encore un paradoxe (apparent) de cette œuvre, Sylvie Fanchon ne voit aucune filiation entre son travail et l'abstraction américaine, mais se découvre davantage d'affinités avec la peinture de Cranach, Holbein, Vermeer ou Chardin. A première vue, la filiation n'a rien d'évident et peut surprendre, sinon laisser perplexe. Cependant, à y regarder de plus près, il y a bien quelque chose de commun, quelque chose qui se jouerait derrière les tentures, entre la géométrie d'un dallage et l'éclat mat d'un reflet, peut-être une forme d'attente ou d'attention... La vision est arrê-

talement. Even when a work is no more than a tautological reference to its physical self (Donald Judd's "What you see is what you see"), still there is a model.

As totally abstract as it may be, the painting of Sylvie Fanchon is no exception. It's simply a matter of the word "model" being taken here in a meaning closer to that used in mathematics and the sciences than its traditional meaning for art history. Of course, it is no longer a question of copying real objects but of modeling reality. In other words, the forms that appear on the canvas resemble the recurrent patterns or prototypes that condition and orient our perception. The world, objects and our whole visual environment are thus comprehended by reference to a few extended families of forms. This kind of typology accords with recent research into the psychoneurology of perception, which has shown that our capacity to identify forms is basically no different from that of batrachians. Thus when we look at a group of more or less rectangular red silhouettes that seem to rest on the lower edge of a painting, we see something else: houses, containers, doors, boxes. Although we can't name exactly what it is that Fanchon's figures suggest, still they call out irresistibly for us to interpret them. They hover



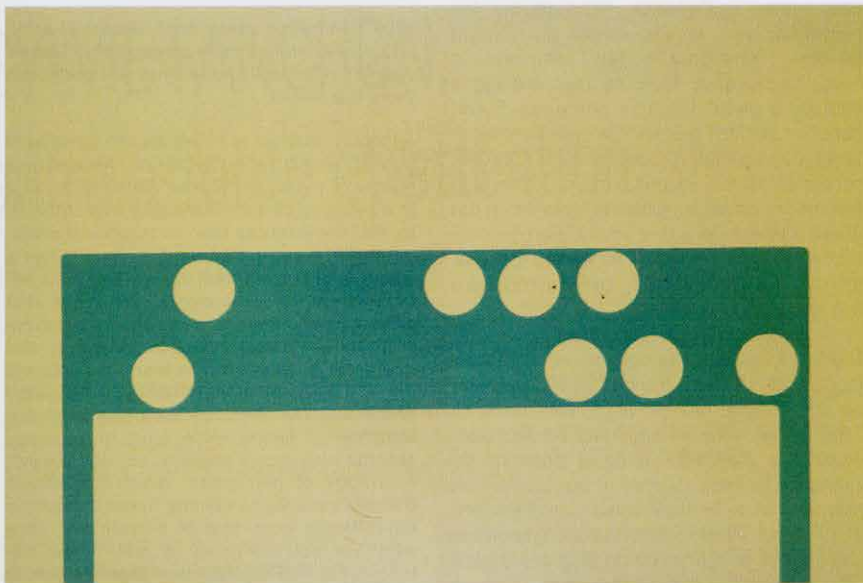
Sans titre. 1995. Acrylique sur toile. 60 x 120 cm. (Ph. L. Ardhuin). *Untitled*. Acrylic on canvas

tée par la verticalité d'un mur ou d'un rideau qui interdit toute fuite, masque l'horizon et circonscrit le regard aux seules limites du tableau. Chez Sylvie Fanchon, les fonds, opaques et monochromes, ont le même rôle : nous sommes à l'opposé de la perspective comme du *all-over*, le seul espace disponible est celui de la toile, il n'y a rien d'autre à découvrir que la figure centrale. De même, au sein de ces espaces clos de la peinture ancienne, les petits objets et accessoires du personnage central enserrèrent celui-ci dans un réseau qui a une double fonction, visuelle et sémantique. Dans les deux sens du terme, il *cerne* le personnage, il contribue à son identification et le main-

at dead center between the desires to affirm and deny an identity; they are too close to identity and yet already in flight from it, lost in advance. They call out to us like the crying of a stillborn child.

### Forever Larval

This is why the fact that all her canvases are *untitled* is so significant. After the actual making of something, the act of naming it, in the performative sense of the verb, is the ultimate creative act. It is naming that gives a thing or a sensation the status of an object, even if only a mental one. Conversely, the absence of a name attests to a deficient identity and even a larval existence, still and forever incomplete. Fanchon's figures are mental



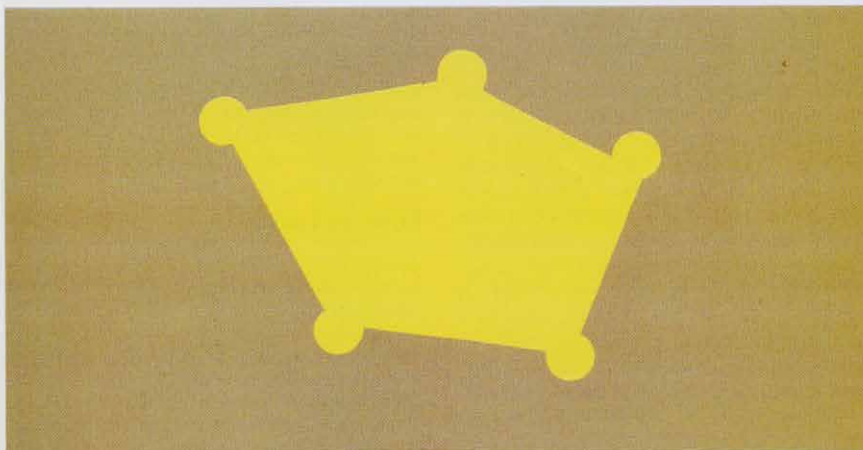
Sans titre. 1997. Acrylique sur toile. 130 x 197 cm. (Ph. L. Arduin). *Untitled. Acrylic on canvas*

tient, comme un entrelacs de liens ou de cordages, au centre de la composition. Ce système est très proche de certaines peintures de Sylvie Fanchon qui montrent un enchevêtrement de segments interconnectés. Structure moléculaire, «jeu à points» de notre enfance, réseau routier ? Là encore, l'indécision est irréductible comme il nous serait bien difficile aujourd'hui, sans l'aide du titre et malgré les indices laissés par Holbein, de reconnaître *Georg Gisze, marchand allemand de Londres*.

Reste la trace de la circulation, sinon de la circularité, du regard qui «tourne en rond» entre les quatre bords du tableau. Une telle représentation de la vision elle-même, en

action, plutôt que de ce qui est vu, rappelle certaines expériences scientifiques mettant en évidence le parcours de l'œil sur la surface d'un objet regardé ou certaines théories psycho-cognitives comme celle du *scanning* chez Anton Ehrenzweig (1). Peut-être les «objets» de Sylvie Fanchon entretiennent-ils également, dans leur présence obsédante et impénétrable, une certaine parenté avec la célèbre anamorphose des *Ambassadeurs* d'Holbein. On sait ce qui s'y cache...

La grande absente des toiles de Sylvie Fanchon demeure la figure humaine. La représenter serait sans doute redondant puisque l'artiste considère que sa propre présence physique traverse tous ses tableaux dans la



Sans titre. 1997. Acrylique sur toile. 60 x 120 cm. (Ph. L. Arduin). *Untitled. Acrylic on canvas*

models somewhere between the Platonic concept of the Ideal and chemical formulae for molecules; they are confined to the shadow of real things without ever acquiring full existence. If they are literally "unnamable," it is not because they are radically different from all that we know, but on the contrary, because, as paradoxical as it may seem for an "abstract" painting, they strangely resemble too many things. They appear to us like someone we pass on the street, a familiar face that we can't quite place or put a name to.

Fanchon's fascination with the equivocal, with ambiguity and nuance, is also perceptible in her choice of colors. In all of her paintings, she uses only two, one for the figure and the other for the ground. Subtly mixing the three primary colors, she obtains hues that it would be tempting to characterize as "earth tones"—browns, ochres, greens and sometimes reds. Such a discreet palette is hardly very common in geometric abstractionism, which deliberately adopts a chromatic stridency supposedly in order to answer the radicality of its design.

### The Circulation of the Gaze

Further, in yet another (apparent) paradox, Fanchon sees no affinity whatsoever between her work and American abstraction, but instead claims kinship with Cranach, Holbein, Vermeer and Chardin. This affinity is far from obvious at first sight and may seem surprising or even puzzling. Nevertheless, on closer inspection, they do have something in common, something to do with the old master's use of draping, the geometry of tiling or a flat luster. Perhaps it has to do with expectation and attention. In these old works, our gaze is suddenly halted by the verticality of a wall or a curtain that blocks any escape, obstructs the horizon and circumscribes our vision to the strict limits of the canvas. Fanchon's opaque, monochromatic grounds play the same role: we are as far from linear perspective as we are from all-over; the only space available is that of the canvas. There is nothing else to discover but the central figure. Within the closed spaces of classical painting, minor objects and the accessories of the central subjects enveloped them in a network that fulfilled a double function, enclosing and focusing the subjects, contributing to their identification and holding them in the visual and semantic center of the composition like strapwork. Some of Fanchon's paintings, with their tangle of interlocking segments, are not far from this system. Molecular models, the "connect the dots" game of our childhood or a road map? Once again it is impossible to resolve our uncertainty, just as we would also have a great deal of difficulty, today, in recognizing *Georg Gisze, German Merchant in London*, despite Holbein's clues, without the aid of the title.

What remains are the traces left by the circulation, if not circularity, of a gaze that "spins its wheels" between the four boundaries of the painting. This representation of vision itself, in action, rather than of the thing viewed, recalls certain scientific experiments that track the

mesure où ceux-ci ne constituent, finalement, que les traces laissées par son corps maniant le pinceau. La présence d'«imperfections» – irrégularités de la matière, légers tremblements dans le tracé – vient en effet contredire la première impression de froideur ou de pureté. Ce retour inattendu du corps dans la matière même de la peinture, ainsi que le fait que les signes représentés ne signifient précisément rien (ou tout, ce qui revient au même) tendent à plaider en faveur d'une liberté laissée à l'interprétation et à la sensibilité. La leçon mérite d'être entendue : même si la peinture peut parfois utiliser une véritable grammaire du visible, voire offrir l'apparence d'une structure linguistique, elle ne saurait être réduite à un système symbolique parfaitement intelligible qui présenterait des versions codées du réel, comme autant de traductions du monde. ■

(1) *L'ordre caché de l'art*, 1967, Paris, Gallimard, 1974. Ehrenzweig appelle *scanning* un mode de vision «inconscient» capable de parcourir l'étendue d'un tableau dans sa surface et dans sa profondeur. Sans focaliser sur aucun point précis ni sur aucun sens, cette «vision profonde peut servir d'instrument de précision pour balayer des structures de vaste envergure qui offrent un grand nombre de choix» (p. 66).

Karim Ghaddab est critique d'art. Collabore également au Journal des expositions.

#### SYLVIE FANCHON

Née en / born 1953 à / in Nairobi, Kenya  
Vit et travaille à / *Lives and works in Paris*  
Expositions personnelles récentes / *Recent personal shows*:  
1993 Galerie Bernard Jordan, Paris  
1994 Maison d'art contemporain Chailloux, Fresnes  
1996 Galerie Jordan-Devarrieux, Paris  
1998 Galerie Bernard Jordan, Paris (23 avril - 7 juin)  
Expositions collectives / *Collective shows*:  
1993 Galerie Bernard Jordan, Paris  
1997 Espace d'art La Vigie, Nîmes ; Frac Corse, Corte

path followed by the eye on the surface of the object perceived, or certain psycho-cognitive theories like Anton Ehrenzweig's conception of "scanning." (1) Perhaps Fanchon's objects, with their obsessive and impenetrable presence, are descended from the famous anamorphosis in Holbein *Ambassadors*. And we know of course what is lurking there.

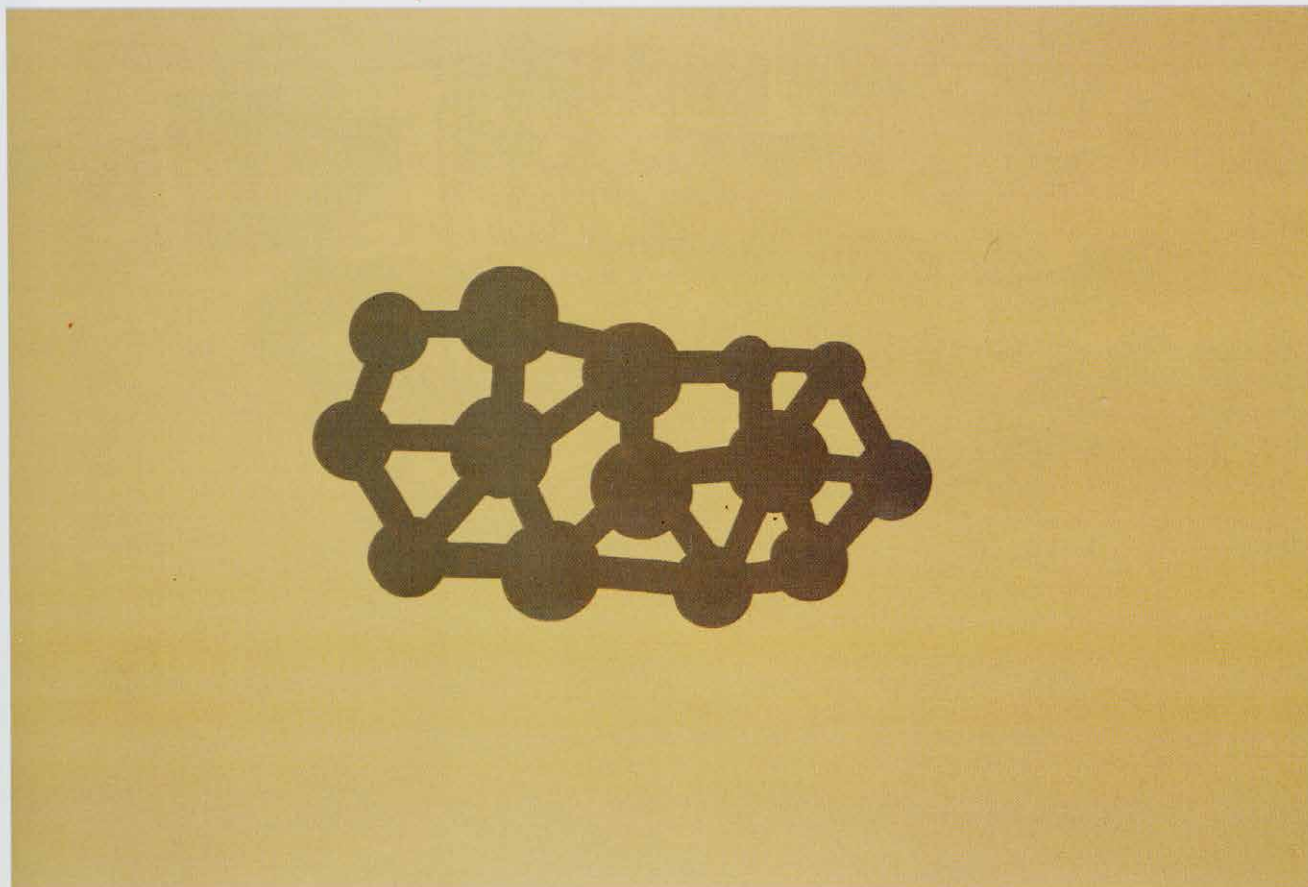
What is most noticeable by its absence in Fanchon's work is the human figure. Perhaps such a representation would be redundant because the artist believes that her own physical being is present in all her paintings, since they are all comprised, in the last analysis, of nothing

more than the traces left by her body which held the brush. The canvases' "imperfections," irregularities in the paint and a slight quaver in the line, actually serve to contradict our first impression of coldness or purity. This unexpected reinstatement of the body into the very raw material of painting, as well as the fact that the signs represented don't represent anything at all exactly, or maybe a little of everything, which comes down to the same thing, would seem to indicate that the artist wishes to leave a great deal of freedom to the viewer's interpretation and sensibility. There is a lesson here: while painting can sometimes use a veritable visual grammar, and even appear to contain a linguistic structure, it can never be reduced to a perfectly intelligible symbolic system that would offer encrypted versions of reality like so many translations of the world. ■

Translation, L-S Torgoff

(1) *L'ordre caché de l'art* (Paris: Gallimard, 1974). What Ehrenzweig calls scanning is an "unconscious" mode of vision that can cover an entire canvas, both its surface and its depth. Without focusing on any one exact point or any particular meaning, this "deep vision" is a precision instrument able to scan large-scale structures that offer a vast number of choices." (p. 65)

Karim Ghaddab is an art critic and a regular contributor to *Le Journal des expositions*.



Sans titre, 1997. Acrylique sur toile, 130 x 197 cm. (Ph. L. Arduin). *Untitled, Acrylic on canvas*