

## « Hors sujet »

Vincent Pécoil

Pour certain(e)s, la peinture est une fin en soi. Et la citation un exercice suffisant à conférer à l'œuvre son « coefficient d'art ». Pour Sylvie Fanchon, par contre, réaliser « des tableaux ne garantit en rien le label "art" »\*. Le fait que l'art soit à propos de l'art est naturel (quelle activité ne prendrait pas le temps de réfléchir à elle-même ?), mais ce n'est qu'une partie de sa signification. L'idée que la peinture soit essentiellement « à propos de la peinture » suscite parfois des élans de paresse intellectuelle regrettables. L'idéologie du « tout se vaut » en est une conséquence. Cette idéologie s'accompagne généralement de l'opinion selon laquelle cette situation est explicable, et « légitimable », du fait que nous serions entrés dans une période « post » (histoire, modernisme, idéologie, utopie...). Mais cela ne suffit pas à qualifier une période. Toutes les périodes viennent après la précédente et, de ce point de vue, la nôtre n'a rien d'exceptionnel. Ceux qui estiment que ceci est un truisme devraient considérer, plutôt, l'erreur épistémologique qui consiste à l'oublier et permet ensuite de considérer que l'histoire est devenue un répertoire de signes équivalents, dans lequel on peut sélectionner indifféremment toute sorte de figure ou de démarche, transformées en styles équivalents les uns aux autres.

Que Fanchon ait, comme d'autres de sa génération, fait son deuil des illusions (rêves héroïques de grandeur, de table rase...) ne signifie pas pour autant que pour elle « tout se vaut » ; « ce qui "se vaut", dit-elle, est sans cesse à redéfinir, et ceci va dans le sens d'une responsabilité plus grande de l'artiste. Ce n'est pas parce que

les illusions en ont pris un coup que l'objet d'art devient un objet marchand comme un autre. »\* Accordant la forme à l'intention, la peinture de Fanchon peut être dite elle aussi « sans illusions », sans illusions de profondeur (à tous les sens du terme – pas d'illusion d'optique, pas d'illusion expressive, pas d'illusion quant au pouvoir prométhéen de l'art).

L'un des avantages de la peinture est aussi un handicap pour ceux qui s'en saisissent : le fait que cette forme d'art ait une histoire très ancienne (et aussi très encombrante) a transformé toute incursion dans ce domaine en un essai conventionnel, c'est-à-dire devant se dépêtrer des conventions établies *de facto* par tous ceux et celles qui en ont fait auparavant. Les nouveaux venus rajoutent une couche à celles qui précèdent, et la superposition des strates de couleur laissées en évidence sur les tranches des tableaux de Sylvie Fanchon pourrait bien être un clin d'œil à cela. (« L'histoire du tableau est tellement vieille qu'il en devient un lieu disponible, un endroit où s'exerce une pensée matérialisée en strates. Je le prends tel qu'il est, une convention, une surface. »)

Cette dimension conventionnelle de la peinture permet paradoxalement de se concentrer sur « autre chose » que sa propre nature. En étant juste ce qu'il est, un exercice à l'intérieur d'un cadre conventionnel, un tableau permet justement de s'intéresser à autre chose qu'à lui-même. Il faudrait, cela dit, distinguer quelque chose comme les peintures « altruistes » des peintures « égoïstes ».

sélectionnées plus ou moins aléatoirement, elles ont au moins en commun d'être des motifs secondaires : nuages de poussière ou de vapeur, taches, bulles, phylactères, plantes. Fanchon parle à leur propos d'« images résiduelles » – les portions de l'image qui ont pour fonction de décorer et n'interviennent pas dans l'*historia*, dirait-on si l'on parlait de peinture classique. Tel autre tableau figure quelque chose qui pourrait être une sorte d'algue, mais est en fait un hommage à une composition de Rodtchenko un peu semblable. *Sans titre* (2005) figure des sortes de rinceaux, un motif ornamental presque sauvage, et *Sans titre* (2006) un feu. Toutes ces images relèvent d'un « hors-d'œuvre » qui serait devenu le motif principal.

On disait de cette peinture qu'elle se cherchait de nouveaux sujets. D'une certaine manière, on peut dire aussi que c'est surtout une peinture « hors sujet ». Peinture « hors sujet », de quelque point de vue que l'on se place : hors sujet du point de vue de la peinture pure (puisque, justement, les peintures ont un « sujet »), hors sujet du point de vue de la bande dessinée ou du monde des images dont elle s'inspire, puisque toute espèce de récit ou d'« histoire » en ont été évacués. Dans la bande dessinée, Fanchon dit rechercher « tout ce qui est annexe [...] à l'action principale ». On pourrait dire : les parerga de la bande dessinée. (Tandis que, dirait-on à l'inverse, Roy Lichtenstein (du moins dans une première période) en prise l'*historia*, portée par ses héros.) En somme, ce qu'on désignait autrefois sous le terme de « hors-d'œuvre ». Autrement dit, dans les peintures classiques, tout ce qui était secondaire : le paysage, les fruits et légumes, les objets et de manière générale tout ce qui composera plus tard les natures mortes, une fois que le hors-d'œuvre se sera affranchi de sa fonction de remplissage, d'annexe, de second plan, pour faire de ce second plan l'unique « sujet » de la peinture. Ce qui était auparavant « hors sujet » a été promu à la dignité de sujet.

Plus généralement encore, que ce soit dans ces séries de formes reprises de bandes dessinées ou les séries antérieures, qui semblent reprendre des portions de cartes ou de plans (y compris de plans techniques, de circuits intégrés), ces formes ont un aspect sché-

matique. Ce sont des formes simplifiées, des « synthèses d'objets du monde ». De ce fait, les formes ont des contours nets, et se détachent franchement du fond, peint dans une couleur proche de la complémentaire du motif. Une opposition franche, non modulée. Les motifs eux-mêmes sont tracés avec netteté, accentuant ce contraste. Leur dessin est régulier. En bande dessinée, on parlerait de « ligne claire ». Il y a peu de différence entre les dessins, qui sont comme des études préparatoires, et le résultat sur les toiles, une fois les dessins reportés et peints. La simplicité du choix des couleurs, l'économie de la palette (deux couleurs seulement), alliée à la précision des contours, suggère que l'accent est mis sur le dessin.

Les dessins sont des projets de tableaux, des idées mises sur le papier. On dira donc, très classiquement, que le dessin est ici *cosa mentale*, mais moins classiquement qu'il concerne des états mentaux indécis, des idées ou des « constructions mentales » imprécises. Comme s'ils reflétaient ces moments où l'on ne pense à rien, ou à pas grand-chose, dans ces moments de demi-veille où l'esprit vagabonde sans se fixer sur quelque chose de précis, formant des images en esprit, mais dont le contenu, le sens, sont à peine conscients. Certaines peintures semblent être une sorte d'illustration de cela, reproduisant des formes qui évoquent les phylactères des bandes dessinées, mais vides (d'ailleurs, un phylactère vide est parfois utilisé en BD pour exprimer qu'un personnage est décontenancé, vidé, épuisé mentalement) – *Sans titre* (2001, phylactères).

Il faut relever la duplicité de ces figures, qui sont comme des schémas, des épures schématiques, qui « ressemblent » à des abstractions, on pourrait dire dans une formule paradoxale. Paradoxale car les peintures abstraites sont censées ne ressembler à rien (sauf, à la rigueur, à d'autres peintures abstraites). Par exemple, une peinture qui représente des taches (*Sans titre*, 2003). Mais ni une tache lyrique, expressive, ni, à l'opposé, à la manière d'un *Brushstroke* de Roy Lichtenstein qui en serait un signe ironique, une figuration de « la » peinture abstraite. Là, il s'agit plutôt d'éclaboussures, autrement dit de quelque chose qui évoque un accident. La peinture est abstraite « par accident ». Dans le même esprit, *Sans titre* (2001)

représente une sorte de plan – des points (des villes, ou bien des stations de transport public?) reliés par des routes. Là encore, le regardeur se retrouve face à une fausse abstraction, un leurre d'abstraction. Le tableau est la représentation de quelque chose qui est une représentation abstraite d'une réalité, un paysage schématique. Il est une image d'une abstraction.

Cette duplicité ou cette ambivalence est récurrente et prend des formes variées, qui ne concernent pas que l'ambiguïté entre abstraction et figuration. *Sans titre* (2005) dépeint une forme qui ressemble à une grande tache sombre sur un fond rose. Mais, à vrai dire, un jeu optique fait qu'on ne sait pas si le rose est à l'avant ou à l'arrière-plan. La forme peut être vue également comme un cadre, et le noir derrière comme une sorte de vide béant. Dans un autre genre, *Sans titre* (2004) reprend la silhouette d'un cactus, autrement dit d'une plante qu'on trouve essentiellement, sous nos latitudes, en pots et dans les appartements. Il s'agit d'un fragment de nature domestique. Et conséquemment, et paradoxalement là encore, il s'agit bien simultanément, autre ambiguïté, d'une peinture faite « sur le motif » et d'un travail d'atelier.

Parmi les images inspirées de bandes dessinées, les motifs simplifiés de *Sans titre* (2004) semblent figurer des paires d'yeux (comme ceux des canards de Walt Disney ou des cartoons) brillant dans l'obscurité. *Sans titre* (2006) place en son centre une sorte de couronne de laurier, ou de petits nuages troués comme ceux laissés par les personnages qui viennent de tomber dans un trou. Comme si le sujet de la peinture avait disparu, évaporé dans un hors-champ. Un autre tableau de 2006 figure une sorte de petit nuage de poussière laissé par un personnage qui serait parti à toute allure. Certains tableaux prennent comme motif d'autres sortes de bulles, comme les phylactères évoqués précédemment, que l'on trouve dans les bandes dessinées pour exprimer une parole ou une pensée. Le tableau se fait l'expression d'une pensée « en soi », pensée pure, au sens de sans contenu. La peinture est expression d'une idée, « construction mentale », expression schématique d'une pensée, de mots ou d'images, disait-on. Mais cette pureté ou cet idéal sont contrariés par la modestie des sujets. Fanchon parle à

ce propos d'« idéal contrarié ». Les formes génériques qui sont dépeintes sont des représentations schématiques de choses qui peuvent paraître secondaires – pas du genre de choses auxquelles on accorderait spontanément une essence idéale : des nuages, la silhouette d'une plante, une déjection, des rinceaux qui font plus penser à des épluchures qu'au répertoire des formes ornementales... Rien d'essentiel, *a priori*. C'est justement ce type de réalités auquel, philosophiquement, les penseurs ont toujours été réticents à attribuer une essence.

Dans le *Parménide*<sup>3</sup>, ce dernier demande à Socrate, qui défend la doctrine de l'existence séparée des « formes » (synonyme d'idée, en grec), s'il soutiendrait cette théorie jusqu'à conférer à la crasse, la boue, ou les poils une forme séparée. Parménide, qui admet, lui, qu'il y a idée de toute série sensible quelle qu'elle soit, que rien de sensible n'est méprisable, fait valoir au jeune Socrate les difficultés que la doctrine de la forme séparée ne peut pas manquer de produire. L'idée d'une forme séparée du beau, du bien est beaucoup plus facile à admettre, lui explique-t-il, que l'idée séparée de ce qui nous apparaît comme le plus humble parmi les choses sensibles. Or, argumente-t-il, ou bien il y a être séparé et de toute série sensible il faut qu'il y ait être séparé, ou bien il faut renoncer à cette thèse.

(Parménide vient de dire à Socrate : si tu admetts la distinction entre les idées en soi et les objets qui y participent...)

« Le fais-tu encore dans les cas suivants ? demanda Parménide ; par exemple, pour le juste, admetts-tu une Idée absolue et en soi, et aussi pour le beau, le bien et toutes les qualifications de cette sorte ? – Oui, répondit-il. (c) – [...] Et enfin les objets que voici, Socrate ? Ils pourraient même sembler grotesques (par exemple : poil, boue, crasse, ou tout autre chose, la plus dépréciée et la plus vile) ; es-tu aussi à leur égard en difficulté ? Faut-il déclarer que pour ces objets aussi il est respectivement une idée à part, (d) et qu'elle est distincte des échantillons que nous

pouvons manipuler ? ou est-ce le contraire ? – Aucune hésitation, répondit Socrate ; pour les objets de cette sorte, ceux qui nous sont visibles, ceux-là mêmes existent ; quant à imaginer qu'il est pour eux une Idée, gare à l'*extravagance* ! [c'est moi qui souligne] Il m'est arrivé, je l'avoue, de m'en tourmenter parfois l'esprit : ne faudrait-il pas, à l'égard de tous les objets, admettre la même hypothèse ? Et puis aussitôt que je m'arrête à ce parti, bien vite je m'en détourne ; je crains d'aller me jeter dans quelque *abîme de niaiserie* [c'est moi qui souligne] et de m'y perdre. Je reviens donc à mon premier avis, aux objets pour lesquels, tout à l'heure, nous avons admis des Idées ; c'est d'eux que je fais mon étude et mon occupation. (e) – C'est que tu es jeune encore, Socrate, répondit Parménide, et tu n'es pas encore sous la mainmise de la philosophie, au point où cette mainmise un jour s'exercera sur toi (c'est ma conviction), quand aucun de ces objets ne sera déprécié à tes yeux. »

Dans le dialogue, les partisans de la séparation vont être appelés « amis des formes » (sans que ça recoupe un courant de pensée empiriquement identifiable). Les autres amis des formes qui ont participé à ce que l'on a appelé l'art moderne ne sont plus seulement préoccupés d'idéal, mais accordent un respect certain à tout le sensible. L'« extravagance » de l'art moderne, pour reprendre le terme mis dans la bouche de Socrate par Platon, tient bien à ce souci du sensible, que leurs contemporains récalcitrants ont vite fait de considérer comme un abîme de niaiserie. Un paysage à Barbizon, des ouvriers cassant des pierres, une asperge, une boîte de soupe en conserve... L'histoire de l'art moderne est une litanie d'objets insignifiants devenant des sujets picturaux comme par effraction (vocabulaire de l'enquête, là encore...).

L'art néoclassique était préoccupé d'« idéal », d'un bel idéal inspiré de la forme séparée du beau platonicienne. Mais il y a aussi quelque chose de classique (*id est* d'idéaliste) dans l'idée d'une peinture pure, telle qu'elle s'est développée au XX<sup>e</sup> siècle. Là aussi, comme pour

les « amis des formes », est entretenue l'idée de quelque chose de séparé, de coupé du monde (on dirait aujourd'hui « autonome »). La forme quintessenciée prise par la peinture au XX<sup>e</sup> siècle, ce fut le monochrome, matérialisation de l'idée de l'essence de la peinture, d'une peinture pure. Le dépouillement des compositions de Fanchon n'entretient de rapport avec cette quête essentialiste que sur un mode retourné, avec un humour discret reposant sur une sorte de « comique de situation » qui consiste à appliquer à des figures, à ce genre d'objets évoqués plus haut, les principes de l'abstraction. On peut concevoir une « peinture pure », certes. L'idée semble admise, et discutée. Mais une patate pure ? Un cactus pur ? Est-ce bien raisonnable ? Voilà une bien curieuse extravagance. Les formes qui se détachent sur les fonds monochromes sont isolées, « abstraites » de leur environnement originel. Mais elles demeurent des formes secondes, en bas de la hiérarchie des formes. D'où leur situation « comique », déplacée. Elles sont là où justement elles ne devraient pas être, toutes ces formes du quotidien visuel, poussières, taches, gouttes, éclats, herbes folles...

Fanchon dit vouloir se tenir « à distance des mots *profondeur* et *mystère* ». On pourrait décrire sa peinture comme littéralement et délibérément « plate ». La simplicité de l'exécution relaie cette intention de se démarquer de l'emphase, de la profondeur, du mystère, de l'expression. Le recouvrement est exécuté sans virtuosité particulière, de façon homogène. La peinture utilisée est de l'acrylique, un médium censément moins « noble » que la peinture à l'huile. Presque sans relief, son application est juste suffisamment crémeuse pour évoquer la superposition de couches. De même qu'un train peut en cacher un autre, pareillement, une peinture peut en cacher une autre. Ici, un motif cache un monochrome. Une peinture cache une planche de BD dont elle s'inspire lointainement. Une surface plate dissimule une autre surface. Cette platitude soulignée peut aussi être comprise comme un écho de la manière dont nous expérimentons, dans notre grande majorité, la peinture aujourd'hui : en premier lieu par la médiation de catalogues, donc d'« images » de peinture. C'est à tort qu'on considère parfois que celles et ceux qui privilégient dans leur travail la re-présentation de surfaces, ou d'images, évolueraient dans une sorte de maniérisme cynique.

Il n'en est rien, car cette réalité représentée, c'est la nôtre, vraiment – la réalité quotidienne se donne avant tout sur des écrans, des cartes, des pages de livres.

« Ce qui m'intéresse dans ces images résiduelles, dit-elle également, c'est leur totale "élémentarité" visuelle, leur proximité avec des formes dites abstraites, leur "bêtise" presque. »\* [c'est moi qui souligne.] Cette « bêtise », c'est celle dont Clément Rosset qualifiait la réalité, et sa très décevante substance métaphysique. La réalité est « idiote », écrit-il, c'est-à-dire foncièrement insignifiante. Dans cette perspective, ce qu'exprimerait l'expressionnisme ne serait jamais rien d'autre que le fait qu'il n'y a rien d'exprimé, ni rien à exprimer ; que la profondeur n'est qu'un leurre imaginaire destiné à nous éloigner de cette vérité qu'il n'y a pas de mystère « dans » les choses (ou dans la peinture), mais que le mystère est celui « des » choses – que tout est en surface. « Inutile de les creuser pour leur arracher un secret qui n'existe pas, écrit Rosset ; c'est à leur surface, à la lisière de leur existence, qu'elles sont incompréhensibles : non d'être telles, mais tout simplement d'être<sup>4</sup>. » La peinture, en tant que construction imaginaire, mentale, peut bien entendu receler un secret : celui qu'y aura mis celui qui l'a réalisée. Mais les toiles de Fanchon, elles, semblent plutôt orientées vers la découverte du secret des secrets, à savoir qu'il n'y a rien derrière. Juste une autre surface derrière la surface.

\* Conversation avec Jean-Pierre Cometti dans cet ouvrage. (1) École supérieure des beaux-arts, Tours, septembre-octobre 2006. (2) Guy Lardreau, *Présentation criminelle de quelques concepts majeurs de la philosophie*, Arles, Actes Sud, 1997. (3) Platon, « Parménide » 130 (b, c, d), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1943, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 198-199, trad. Robin. (4) Clément Rosset, *Le Réel: traité de l'idiotie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1977, p. 40.