



1. appropriation4	
1.1 «abstraction trouvée»5	
1.2 ready-made et pop-art11	
2. source30	
2.1 comment choisir ?31	
2.2 la place du choix36	
3. boulimie et conclusion40	
3.1 boulimie41	
3.2 conclusion45	
4. annexe	
5. bibliographie73	;
6. remerciements77	

APPROPRIATION APPROPRIATION APPROPRIATION

«Abstraction trouvée»

Organiser, schématiser, lister, synthétiser et ne retenir que l'essentiel en un nombre minimum de mots est une étape de réflexion capitale pour moi, aussi bien dans ma pratique, que théoriquement. C'est donc assez logiquement que j'ai effectué ce travail au commencement de ma réflexion pour ce mémoire. Une phrase en résulte: extraire / prélever un élément de son contexte original, pour le transposer et le faire exister dans un contexte nouveau, résultant en une forme d'abstraction. C'est devenu le point de départ de mon questionnement, qui m'a ensuite guidé comme fil rouge de mes recherches.

Cette suite de mots correspond à une sorte de méthodologie, ou en tout cas de points communs que je discerne dans mes travaux. Pour illustrer ce principe, je vais utiliser l'exemple du damier, qui apparaît régulièrement dans mon travail. Ce principe consiste dans un premier temps à sélectionner un élément, qui peut relever de l'image, de la forme, du motif ou encore de l'objet. Pour le damier, il s'agit donc de ce motif de carreaux, ou un quadrillage, généralement de deux couleurs différentes au moins. Dans un deuxième temps, cet élément est extrait de son contexte original.

C'est-à-dire qu'il est enlevé de ce qui l'entoure normalement et qui participe à ce qu'est l'objet. Pour le damier, celui-ci est notamment associé au jeu d'échec entre autres, puisqu'il constitue le plateau de jeu sur lequel les pièces évoluent. Cela veut dire que je ne le représente plus comme un plateau, ni comme associé à des pièces de jeu. La dernière étape consiste à faire évoluer l'élément choisi dans un contexte nouveau. Pour le damier cette recontextualisation signifie qu'il va par exemple exister comme motif de fond pour une peinture, ou comme élément principal d'une composition. C'est finalement une sorte de *gymnastique d'isolation d'un* élément, pour le faire exister autrement. La dernière étape, aui a lieu au moment de la lecture de la pièce, correspond à la restitution de cette forme dans sa dimension abstraite. Car si l'origine de la peinture se trouve dans des éléments aussi réels que concrets, comment est-il possible de les considérer comme abstraits par la suite? Cette abstraction repose en grande partie sur la façon dont les pièces sont présentées. C'est-à-dire qu'elles sont dénuées de toute communication, aussi bien publicitaire aue politique. Elles ne servent plus de réceptacles pour faire passer un message. Les formes deviennent complètement autonomes.

M'intéresser à des artistes dont la méthode de travail se rapproche de celle que j'ai dégagée m'a amenée à la lecture du catalogue d'exposition de La Lettre Volée. Cette exposition s'est tenue au Frac Franche-Comté/Musée de Dole, en 2004. Elle regroupe des pièces de différents artistes qui relèvent de ce qui est ici nommé «abstraction trouvée ». Parmi les artistes présentés, on trouve notamment Francis Baudevin, Philippe Decrauzat, Sylvie Fanchon, Bertrand Lavier et Olivier Mosset. Par «abstraction trouvée», est entendu le fait que chaque pièce trouve son origine dans une forme, une image, un objet, un motif préexistant dans le réel. Le titre, *La Lettre Volée*, est emprunté à la nouvelle d'Edgar Allan Poe. Nouvelle dans laquelle tout le monde est à la recherche d'une lettre qui est exposée à la vue de tous, ce qui n'est pas sans rappeler ce principe d'«abstraction trouvée». Dans un essai au début du catalogue, le critique d'art Vincent Pécoil, développe que les oeuvres présentées relèvent du principe d'appropriation. Ce terme d'appropriation est apparu dans les années 80. Il désigne au sens large cette pratique de prélèvement, de l'emprunt. Cet emprunt peut concerner tout autant des images emblématiques dans l'histoire de l'art, que des éléments qui constituent le réel et sont extraits de la culture de masse. On peut donc définir cette pratique comme une recherche de la peinture là ou elle se trouve déjà littéralement, dans les signes visuels présents dans la réalité qui entoure l'artiste. C'est dans cet environnement que l'artiste va piocher, en fonction de sa sensibilité, les éléments qu'il va

développer par la suite dans sa peinture. L'emprunt qui a lieu peut avoir lieu sous formes diverses, il n'est pas limité à la peinture.

Paradoxalement, les peintures qui relèvent de l'«abstraction trouvée» et de l'appropriation apparaissent appartenir à la fois au domaine de la figuration et de l'abstraction. L'ambiguïté de cette peinture fait qu'il est difficile de la définir. Le paradoxe se situe dans le traitement de l'abstraction comme une forme de représentation. C'est un statut intéressant si on considère que figuration et abstraction se sont souvent opposées dans l'histoire de la peinture. L'«abstraction trouvée» permettrait ainsi à l'abstraction de devenir une forme de représentation au même titre que la figuration, et donc de brouiller la frontière entre les deux genres.

Le principe d'«abstraction trouvée» est intéressant car il permet d'extraire une multitude d'éléments qui composent la réalité dans laquelle on évolue, et qu'on a peut-être tendance à regarder rapidement et ne pas observer ou même simplement remarquer. Cette abstraction permet de travailler aussi bien le logo, que le motif, la signalétique ou encore les formes. Une fois prélevés, ces éléments sont presque libérés de leur contexte original, et peuvent évoluer sans le poids de leur utilité première, de leur raison d'existence. J'entends par là qu'ils ne

sont plus le signe de telle ou telle chose, mais un signe dorénavant autonome, donc qui se suffit à lui-même. Je pense par exemple au travail de l'artiste suisse Francis Baudevin. Au premier regard, les peintures de Baudevin apparaissent être des compositions géométriques purement formelles, qui peut-être parfois nous semblent être familières. En s'intéressant à la facon dont Baudevin procède, on comprend rapidement que ce sentiment de familiarité vient du fait que l'artiste puise les formes représentées dans des emballages, de gâteaux par exemple ou encore de boîtes de médicaments. La première étape de son travail se situe donc dans le choix de ces emballages. Ensuite, il soustrait à ces emballages tout élément typographique, pour ne garder que les formes, motifs et aussi couleurs, ce qui résulte en une composition graphique. Effacer ces éléments typographiques brouille la lecture qu'on a de l'objet. Par exemple, avec la peinture Carambar, il ne reste plus de l'emballage du bonbon que les bandes colorées propres à son identité graphique. Baudevin joue aussi au niveau de l'échelle de l'objet, chaque peinture est généralement agrandie par rapport à l'échelle de référence. À cela s'ajoute l'aspect très lisse et presque manufacturé donné par la peinture. J'ai choisi Carambar car même sans les éléments typographiques, on reconnaît aisément l'emballage du bonbon. Les peintures de médicaments sont elles plus mystérieuses car la reconnaissance

est plus ardue. Le travail de Francis Baudevin est représentatif de l'ambiguïté de représentation abordée précédemment. L'abstraction repose entièrement sur la lecture nouvelle qu'on porte sur un emballage qu'on connaît pourtant, et donc au final sur notre capacité à reconnaître l'origine du sujet utilisé.

Il existe de multiples facons de s'approprier des éléments puisés dans le réel. Je parlais de la possibilité de s'approprier des motifs par exemple. Je pense notamment à une pièce particulière de l'artiste suisse Philippe Decrauzat, intitulé To be Continued. Cette pièce est une peinture murale qui reprend le motif connu du tapis, utilisé dans le film *The Shinnina* de Kubrick. L'artiste choisit d'utiliser le motif et, comme Baudevin, d'en altérer le visuel. Il décide d'utiliser des couleurs différentes de celles originelles, ainsi que de déplacer le motif du sol au mur, en l'étirant pour qu'il s'allonge d'un côté du mur et qu'il crée un effet d'optique. Le motif existe normalement de facon secondaire, dans le sens où il sert à habiller quelque chose, que ce soit un vêtement, un tapis ou un rideau. Il est normalement considéré comme décoratif, ornemental et donc plutôt secondaire. Il est intéressant de voir que par ce principe d'appropriation, le motif peut devenir le sujet premier, il ne décore plus mais est au contraire le point focus de la pièce, qui est réalisée justement dans le but de le montrer.

Ready-made et Pop Art

Ce principe d'«abstraction trouvée» peut aussi concerner les objets. J'ai notamment été interpellée par le travail de l'artiste suisse Claudia Comte, et notamment de son exposition The Curves, The Corners and The Machines, présentée en 2016 à l'espace EDF Bazacle, dans le cadre du festival international d'art le Printemps de Septembre. Dans ce projet, Comte met en scène dans l'espace d'exposition une série d'objets. Ces objets sont issus de l'industrie régionale d'aéronautique, et comprennent aussi bien des ressorts de compression que des embases typés. À moins d'être un spécialiste, ou de travailler dans un domaine similaire à celui de l'aéronautique, il semble impossible de reconnaître l'utilité de ces obiets, et même de les nommer. Pour chacun d'entre eux. l'artiste a appliqué une couche de peinture blanche qui les recouvre entièrement. Elle les présente ensuite sur un socle, qui est lui-même peint en noir et sur lequel est dessiné délicatement une trame de ligne, à la tronconneuse. Ce geste est se retrouve régulièrement dans le travail de l'artiste. Pour chaque objet, le dispositif de présentation est le même. Dans la facon dont Comte a extrait les objets, et les a ensuite présentés, leur statut change complètement. Ils ne sont plus des outils, ou des morceaux de pièces qu'on utilise dans le

domaine aéronautique. Ils évoluent maintenant en autonomie complète de leur utilité première, ils deviennent des formes.

Cette facon de travailler et de présenter l'objet fait écho au principe du ready-made. Bien que ma sensibilité relève plus de l'image, il me paraît important de souligner le lien qui existe entre l'«abstraction trouvée» et le principe de readymade. Le terme de ready-made a été utilisé pour la première fois en 1916 par Marcel Duchamp, cependant on considère le premier ready-made comme étant le porte-bouteille signé par ce dernier en 1913. Dans Le dictionnaire abrégé du surréalisme, André Breton définit cette pratique comme « objet promu à la dignité d'art par le simple choix de l'artiste. ». Ce geste, est finalement le même que celui expliqué plus tôt concernant l' «abstraction trouvée». On retrouve le principe de prélèvement et d'extraction, ainsi que le passage d'un contexte à un autre. Ce que je retiens notamment de cette définition, c'est qu'elle souligne que c'est justement ce geste effectué par l'artiste aui permet le changement de statut de l'obiet. Je trouve que cela donne à l'artiste une position intéressante. Cette manière d'envisager le geste de l'artiste place ce dernier comme ayant une capacité à influencer le regard qu'on porte sur un sujet. Quand je parle de sujet, j'englobe les images, les formes, le motif et les objets. C'est comme si l'artiste devenait un intermédiaire,

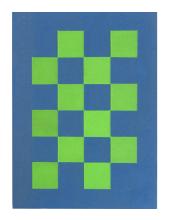
un filtre entre le regardeur et ce qu'il regarde. Cette vision du geste de l'artiste souligne à mes yeux la capacité de l'artiste à parfois porter un intérêt hors du commun à des sujets, ce qui lui permettrait d'effectuer ce geste de prélèvement. Il aurait ainsi une aptitude à appréhender différemment la réalité qui l'entoure, et ainsi parfois à observer et apprécier son environnement de facon plus formelle. C'est-à-dire une capacité à, par exemple, apprécier les objets pour leur composition, leur forme, les couleurs et la place qu'ils occupent dans un espace donné, plus que pour leur statut utilitaire premier. Je pense par exemple à la série *Toblerone* de Olivier Mosset. Cette série de pièces trouve la source de son module de base dans les bloc antichars de l'armée, qu'aujourd'hui encore on peut trouver disposés dans des campagnes. Il a expliqué s'être intéressé à ces formes parce que tout d'abord il était difficile d'appréhender l'objet si on ne le connaissait pas, mais aussi parce que sa forme l'intriquait et qu'elle lui permettait de jouer sur le regard que l'on porte dessus. C'est cette appréciation du contenant, plus que du contenu qui m'intéresse. Et le principe d'extraction qu'on retrouve à travers l'appropriation met en valeur cette appréciation particulière.

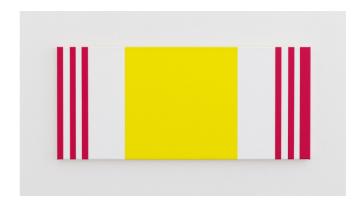
Comme le ready-made, le Pop Art précède l'«abstraction trouvée» et se base lui aussi sur ce principe d'appropriation. Le mouvement est en réaction directe avec la

société de consommation et les images que s'approprient les artistes sont issues de la culture populaire de masse. Ils jouent avec les frontières entre image, objet, représentation de l'objet. Andy Warhol explique que « L'artiste du Pop Art faisait des tableaux que le tout premier venu pouvait reconnaître, en une fraction de seconde lorsqu'il descendait Broadway: bande dessinée, table de pique-nique, pantalons masculins, célébrités, rideaux de douche, frigidaire, bouteilles de coca-cola, toutes ces choses fascinantes du monde moderne que les expressionnistes abstraits s'étaient tout simplement contentés d'oublier, »1. Les artistes vont ainsi prélever dans un vocabulaire d'image qui n'est pas élitiste mais aui au contraire appartient à tous. C'est-à-dire un vocabulaire dans leguel chacun peut se projeter, se retrouver. Ce mouvement marque l'entrée des objets de consommation, et le dialogue avec le design et la publicité dans l'art contemporain. On peut regarder par exemple la série Campbell's soup cans. La série, qui reprend le design des boîtes de soupe de la marque, a été présentée en 1962, les trente-deux posters étaient glianés horizontalement les uns après les autres, de la même façon que des boîtes de conserves sur une étagère de supermarché. En plus de l'utilisation d'objets de consommation, le technique de production est industrielle, Warhol décide de travailler avec un procédé sérigraphie semimécanique. Cet aspect mécanique de la peinture était assumé par Warhol qui voulait se rapprocher le plus possible de la machine. Ce procédé sérigraphique reporte mécaniquement une image sur une toile, pour n'en garder que les traits essentiels. Cette technique est issue de l'industrie publicitaire, industrie dans laquelle Warhol avait travaillé. Se concentrer sur les traits les plus essentiels permet d'acquérir une efficacité visuelle plus importante, en se débarrassant de ce qui pourrait être qualifié de superflu. Par cette méthode, Warhol veut arriver à une image pure, et on retrouve cette volonté de séparé le sujet de son origine et utilisation première dont nous parlions précédemment.

De la même façon que dans le ready-made et le Pop Art, dans l'«abstraction trouvée» c'est aussi le geste de l'artiste qui fait que la lecture du sujet change. Et c'est justement ce geste qui va séparer l'élément prélevé du réel de son utilité d'objet ou de sa signification d'image. De la même façon que le porte-bouteille de Duchamp, ne sert plus son utilité première de porte-bouteille, la peinture *Merlin Leroy* de Baudevin, calquée sur le logo du magasin de bricolage Leroy Merlin, ne sert plus non plus son objectif premier d'outil de communication. Cette autonomie de sens et d'utilité permet l'existence du sujet pour ce qu'il est réellement, et non plus ce qu'il représente.

^{1.} tilman OSTERWORLD, pop art, Benedikt Taschen, 1990, p168





Icône #3 Acrylique sur bois, 11 x 15 cm

Francis Baudevin Les mini (Carambar), 2012 Acrylique sur toile, 40 x 90 cm





Philippe Decrauzat
To Be Continued, 2002
Peinture murale

Stanley Kubrick The Shinning, 1980 exrait de film





Claudia Comte Ressort de compression acier Acrylique, bois

Marecel Duchamp Porte-bouteilles, 1914 fer, 64 x 42 cm





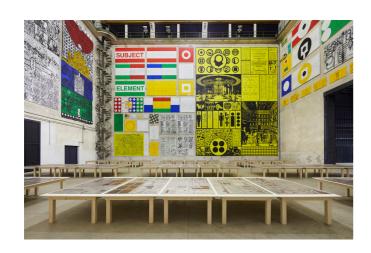
Olivier Mosset Toblerones, 1999 Bois peint, 180 x 220 x 180 cm Andy Warhol Campbell's Soup Cans, 1999 Acrylique et liquide peint en sérigraphie sur toile, 97 x 163





Francis Baudevin Merlin Leroy, 2007 Peinture murale

Matt Mullican The IAC Mural, 2010 Peinture murale





Matt Mullican The Feeling of things, 2018 Vue d'ensemble Edward Ruscha Pay Nothing Until, 2003 Peinture acrylique sur toile, 152 x 152 cm





Peter Halley Blast Beast, 2020 acrylique, acrylique fluorescent et Roll-a-Tex, 107 x 107 cm Werner Herzog Fitzcarraldo, 1982 exrait de film



Comment choisir?

Avant cette étape de manipulation des éléments choisis, d'extraction et de prélèvement pour les injecter dans un milieu nouveau, se trouve l'étape du choix. Comment l'artiste décide de travailler sur un élément et non pas un autre ? Pourquoi cette forme ? Pourquoi cette couleur ? Quel est le cheminement qui conduit l'artiste à ce choix ? Y-a-t-il une raison précise qui guide l'artiste ?

Un peu radicalement j'ai décidé de distinguer deux façons de choisir, qui s'opposent, sans pour autant établir de hiérarchie entre ces choix. Le premier type de choix relèverait d'un cheminement de pensée précis avec l'anticipation d'une cohérence globale - autrement dit un choix calculé, alors que le deuxième type de choix serait lui plus flexible, presque hasardeux et peut-être plus intuitif.

Pour la première méthode de choix, de l'élément que l'artiste va prélever et retravailler, il semble que la sélection soit précise dans le but de participer ensuite à un ensemble qui demande une forme de cohérence. Le choix n'est pas guidé par un intérêt purement formel et esthétique, ni par le hasard, mais au contraire par le sens que l'artiste va apposer à l'élément

choisi. Ce travail des formes fait qu'elles deviennent signes, c'està-dire qu'elles représentent cette idée précise, elles portent un sens choisi. Et c'est probablement parce qu'elles agissent comme représentation de cette idée, que l'artiste choisit de travailler avec.

Le travail de Matt Mullican s'inscrit dans ce principe de signes; et presque de langage finalement. D'apparence son travail semble relever de l'abstraction géométrique. Il est composé de formes, de couleurs, mises en scène dans l'espace d'exposition. Cependant, chaque forme, chaque couleur, relève d'une cosmologie choisie et développée minutieusement par l'artiste, dans laquelle chaque élément développé devient un signe aui résulte en la création d'un système de perception du monde. Sa pratique est marquée par l'utilisation par exemple du pictogramme, chaque emprunt qu'il fait venant principalement du glossaire des aéroports, autoroutes et autres systèmes de circulations. C'est ensuite dans des maquettes, cartes, vidéos, peintures que Mullican développe ces logos, schémas qui introduisent les notions fondamentales avec lesauelles il travaille. Parmi les notions au'il met en place, on trouve par exemple un système de couleurs. Chaque couleur fait référence à une notion fondamentale particulière:

- vert: nature, matérialité des objets, création (qui ne résulte pas d'un processus mental),
 - bleu: ce qui relève du domaine de l'inconscient

(instinct, automatisme),

- jaune: toutes activités conscientes et contrôlées qui participent à l'appréhension et à l'analyse du monde,
- noir: désigne le langage sous forme de signes abstraits,
- rouge: réflexion, valeurs spirituelles et subjectivités.

Chaque élément devient donc un code, qui véhicule une idée précise et choisie par l'artiste. Il existe une interdépendance entre ces signes qui nait dans le besoin de cohérence qu'on retrouve dans un principe de langage. Cette nécessité écarte la possibilité que le choix soit autre que calculé.

Pour parler d'une méthode de travail qui s'oppose à celle de Mullican, je pense à la façon dont Ed Ruscha fait le choix des mots qu'il va utiliser dans ses peintures. Instinctivement, avant de lire des entretiens de l'artiste, je suis aveuglément partie du principe que les mots étaient nécessairement associés à une signification, à une définition, et que c'était justement pour ces raisons que Ruscha décidait de travailler avec ces derniers. Hors il se trouve que les choix est tout autre. Dans un entretient avec Robert Colacello, quand on lui demande comment il choisit les mots, Ruscha répond « Et bien ils m'apparaissent tout simplement;

quelques fois les gens en prononcent et je les écris, et ensuite je les peins, quelques fois j'utilise un dictionnaire »1. Je trouve intéressant qu'il y ait presque une forme de nonchalance par rapport à la façon dont il choisit. Dans ce même entretient, Ruscha admet aussi que son choix des couleurs est purement intuitif. Il admet être forcément influencé par ses voyages, et déambulations aussi bien physiques que mentales. Mais finalement, son choix semble principalement basé sur une appréciation formelle et sonore du mot. Le sens de ce dernier disparait, et perd toute importance. C'est justement cette facon de choisir le mot, et d'une certaine facon de dissoudre la signification, qui me fait considérer ses peintures comme un travail abstrait, dans leauel l'appréciation des mots ne doit pas être influencée par la lecture qu'on pourrait en faire. Les mots deviennent une suite de formes, au même titre que les bandes de couleurs dans le travail de Francis Baudevin. À mes veux cette facon de sélectionner apporte une plus grande liberté dans le choix des sources. Ceux-ci ne dépendent plus d'un principe de cohérence comme on a pu l'observer dans le travail de Matt Mullican.

Pour nuancer un peu ces deux façons de choisir radicalement opposées, on peut s'intéresser ici à la genèse de la pratique de Peter Halley. Les peintures de l'artiste reprennent régulièrement la forme de la cellule de prison, qu'il représente

avec un jeu de carrés et lignes droites. Il explique avoir d'abord fait ce choix pour des raisons esthétiques. On se rapproche donc ici de la méthode de choix de Ruscha. Cependant, il explique aussi par la suite que ce choix s'est trouvé être en lien avec son évolution personnelle, l'environnement dans lequel il a grandi. Halley a longtemps vécu à New-York, et l'évolution de cette ville semble avoir beaucoup influencé son rapport à l'environnement. Il a petit à petit commencé à connecter les cellules entre elles, qui ont fini par représenter des traces de la géométrisation croissante des espaces urbains. Les cellules d'abord présentes pour leur géométrie, sont devenues des métaphores de l'isolement. Cette évolution est intéressante, elle souligne pour moi que. même si le choix semble être à première vue hasardeux et presque nonchalant, il est très certainement et nécessairement auidé par une accumulation de toutes les observations faites précédemment et inconsciemment par l'artiste. Dans une interview avec Henri-François Debailleux, en parlant de sa place en tant que peintre dans le mouvement de l'abstraction. Halley dit « Si tel est le cas, alors je suis une sorte de réaliste dans une société abstraite. »². Cette facon de se situer dans l'abstraction géométrique correspond bien à l'ambiguïté de l'«abstraction trouvée» et à la difficulté de nommer et situer cette dernière.

^{1.} Robert Colacello, Ed Ruscha: huit textes, entretient, 1972

^{2.} Henri-François Debailleux, *Je suis une sorte de réaliste dans une société abstraite,* interview, 2004

La place du choix.

On a donc déterminé que dans ce principe d'«abstraction trouvée», chaque forme a pour origine un élément précis, sélectionné par l'artiste. Que ce choix soit hasardeux ou calculé, il n'empêche qu'une source précise existe. Ces sources, qu'elles soient une forme, un motif, un objet ou un mot, ce sont très rarement des images qui sont dénuées de contexte, peut-être même une signification ou une utilité précise. Par exemple, la peinture *Merlin Leroy* de Francis Baudevin se base sur un logo. Comme nous l'avons remarqué, en devenant une peinture, il a perdu son utilité première de communication, en tant que logo.

Que devient la source une fois que le prélèvement de l'objet, ici dans le sens sujet donc qui inclus forme, motif etc, est effectué? Au moment de la lecture de la pièce, et donc d'observation du prélèvement dans son contexte nouveau, cette origine est-elle visible et reconnaissable?

Cette question du contexte dans lequel naissent les images, et comment celles-ci sont attachées à celui-ci est abordé par le critique John Berger dans *Voir le voir*. Il explique que la reproduction d'une image va nécessairement changer le sens premier de l'image puisque l'artiste la fait évoluer dans un environnement nouveau qui diffère de l'original. Il souligne aussi l'importance de s'intéresser au contexte original qui entoure l'image, pour être sûr de bien la comprendre, et ainsi être sûr de vouloir l'utiliser dans son travail, en connaissant de cause. On peut faire le choix moral et éthique d'ignorer ce contexte original, et d'utiliser l'image sans se soucier de cette partie, mais il est impossible de l'extraire entièrement de son contexte original et d'empêcher le regardeur de faire le lien si ce dernier y parvient. Et si c'est ce choix qui est fait, celui d'ignorer la source, il doit être fait en toute conscience et non par ignorance et une absence de recherche. Il parait donc logique de faire des recherches autour de l'origine de l'élément qui est sélectionné, même si cette sélection se base sur un choix esthétique et formelle. J'y vois une forme de responsabilité individuelle, celle de s'informer et s'assurer de connaître les éléments qu'on fait intervenir dans nos travaux. D'autant plus qu'aujourd'hui, avec le digital et la profusion d'images qu'il représente, on est très rapidement nové dans une quantité hors norme d'images dont la source est souvent obscure, pas revendiquée et parfois difficile à trouver. Il paraît donc assez évident que peu importe comment le choix de l'élément travaillé est fait, le contexte original qui l'entoure ne peut pas être mis de côté et complètement supprimé. Il doit donc être assumé par l'artiste,

même s'il a presque une présence anecdotique par rapport à la pièce.

Par exemple, Ed Ruscha ne choisit pas les mots qui interviennent dans ses peintures pour leur signification. Cependant, si on part du principe que le regardeur comprends l'anglais, il va forcément pouvoir lire les mots, et leur signification va s'imposer à lui. Malgré que cette partie du mot n'est pas des plus importantes pour Ruscha, elle va tout de même s'imposer à celui qui regarde. De la même façon qu'on reconnaît l'utilité première du porte-bouteille de Duchamp. Dans ces deux cas, la source s'impose à celui qui apréhende maintenant l'objet, et elle semble presque inévitable. Cela peut peut-être même devenir un jeu entre l'artiste et le regardeur.

À propos de sa pièce *To be continued*, qui reprend le motif du tapis de The Shinning, Decrauzat explique que le choix de travailler sur ce motif a été fait pour des raisons esthétiques, il a été guidé par les qualités formelles et spatiales du motif. Le fait que ce motif soit utilisé dans le film de Kubrick n'a pas influencé son choix. Cependant, il reconnaît que même si ça n'a pas d'importance dans son choix, ce n'est pas pour autant que cette origine ne participe pas et ne fait pas partie de la pièce. Il reconnaît sa place au sein de l'ouvre.

Que ce soit pour le travail de Ruscha ou de

Decrauzat, il semble que même si la source est reconnaissable et précise, elle n'est pas essentielle à la compréhension du travail des artistes. Que le regardeur ne parle pas anglais, ou n'ait pas vu le film de Kubrick, cela n'amoindrirait pas les capacités d'appréciation des peintures. Contrairement au travail de Matt Mullican par contre, pour lequel la compréhension des signes présentés représente presque la moitié de la pièce. Pour appréhender son univers et les pièces comme il se doit, il doit y avoir une connaissance de son alphabet pictographique, et une lecture de son langage. Il faut pouvoir avoir accès à une compréhension générale Les signes formels, si ils sont coupés de leur ensemble conceptuel, deviennent illisibles. Alors toute la porté didactique de son travail est injustement mise de côté. Dans La migration des symboles, Rudolf Wittkower explique que la seule facon d'interpréter justement un code visuel est de connaître les formules et les conventions qui entourent sa création, il explique « Le sens représentationnel n'est perceptible que si les objets ou scènes figurés par l'artiste appartiennent à l'expérience humaine du récepteur. Le regardeur se trouve alors face à une représentation inintelligible.»1

¹ rudolf WITTKOWER, *La migration des symboles,* Thames & Hudson, 1992, p17



Boulimie

Au début de ma pratique, je suivais ce principe de signe et de symbole. Chaque élément que je prélevais dans des sources diverses et que je faisais ensuite intervenir dans mes dessins devenait symbole de cette source. Il signifiait forcément quelque chose. Chacun devenait en quelque sorte un personnage que je faisais évoluer avec d'autres dans des dessins qui étaient travaillés comme des collages au niveau de l'assemblage. Les signes cohabitaient dans un espace commun sans pour autant communiquer entre eux. Mais justement, qui dit symbole, dit reconnaissance de celui-ci. Ce principe de reconnaissance est en réalité un principe de lecture. Comme l'explique Wittkower, pour que la lecture soit possible, il faut que le regardeur soit initié au sens des symboles, il faut donc une explication à un moment donné. Cette étape est pour moi rapidement devenue une contrainte. La nécessité de devoir constamment expliquer et parfois même justifier la présence de certains signes ne m'intéressait finalement pas, ou plus. À l'inverse de Matt Mullican, je me suis rendu compte que je ne cherchais pas à développer une cohérence entre les éléments que je prélevais de sources diverses. Mais qu'au contraire l'incohérence, et le manque de logique me séduisaient plus.

La raison pour laquelle ce principe de lecture ne fonctionnait pas dans mon travail est justement lié à mon rapport aux images et la façon dont je choisis les éléments que je prélève. Pour le motif du damier qui apparaît régulièrement par exemple, il était finalement impossible aue celui-ci devienne le symbole d'une seule chose. Car en réalité, si il a commencé à apparaître dans mon travail après avoir visionné le film *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog, où il apparait au sol dans une des scènes au début du film, ce n'est pas la seule source de ce motif. Je l'ai aussi travaillé parce qu'il constitue le motif d'un échiquier, ou encore le motif des drapeaux et marquage au sol de course. Ce motif a de nombreuse sources, aui m'intéressent toutes pour des raisons différentes. Par exemple. le lien avec les échecs m'intéresse pour la notion de jeux, et son association avec des pièces et son existence en tant que plateau, presque comme une scène. Le considérer comme représentatif d'une seule de ces sources, serait trop réducteur et presque un contre-sens. Et cela me forcerait à faire un choix que je ne souhaite pas faire. Cette pluralité de sens au sein d'une même forme ou d'un motif m'attire particulièrement. Le fait de placer les éléments prélevés comme indépendants de leur source, même si celle-ci participe nécessairement à la pièce finale comme nous avons pu le voir, me permet une plus grande liberté dans le choix des éléments prélevés, ce qui est plus en accord avec mon rapport aux images.

Dans un entretien avec Christophe Domino, l'artiste Sylvie Fanchon pour expliquer comment elle se nourrit d'images dit « Tout ce qui est visuel est un aliment pour moi et je pense à quelles formes je vais pouvoir utiliser pour faire de nouveaux tableaux qui finissent par constituer ces familles qui cohabitent. »1 Elle met ainsi en lumière qu'elle trouve constamment dans tout ce qui l'entoure des éléments qui l'interpellent et que ces derniers ne se limitent pas à des catégories; ils peuvent être organiques comme complètement industriels. Son utilisation du mot aliment résonne particulièrement avec mon rapport aux éléments avec lesquels je travaille. Cette métaphore sous-entend qu'avant de ressortir un élément prélevé, l'artiste procède à une étape de digestion qui va transformer cet élément. Pour continuer dans la métaphore alimentaire, je dirais que mon rapport aux images se rapproche de la boulimie. C'est une consommation presque excessive d'image, encouragée par le digitale qui me permet un accès illimité est sans fin à des images venant de nombreux domaines différents. Cette consommation est aussi bien active et choisie, que passive et subit. Choisie quand elle concerne des images que je décide de regarder et d'aller chercher, comme en choisissant de regarder un

^{1.} christophe DOMINO, *Sylvie Fanchon, entretient avec Christophe Domino,* Fanchon Sylvie, Fonds régional d'art contemporain de Basse-Normandie, 2001, Profil d'une collection, p5

film. Et passive quand elle concerne des images qui m'entourent et qui s'imposent à moi indépendamment de ma volonté. Ce type d'image comprend aussi bien celles qui m'apparaissent à travers les réseaux sociaux par exemple, que celles qui existent sous forme de signalétique, un panneau de signalétique fluviale par exemple. Cette pluralité dans la consommation d'images m'encourage à travailler des sources multiples, dont la cohérence est souvent absente. De plus, le fait de pouvoir utiliser une forme qui rappelle celle des blasons, symboles, logos, mais qui pourtant sont inintelligibles, me permet de jouer sur la lecture et le sens.

Le geste de peindre me permet d'une certaine façon de mettre en pause pendant quelques instants ce flot incessant d'images, pour n'en garder que quelquesunes que j'ai digéré et envie de faire exister autrement.

Conclusion

« Extraire / prélever un élément de son contexte original, pour le transposer et le faire exister dans un contexte nouveau, résultant en une forme d'abstraction. »

On a donc défini qu'il y avait dans ce principe d' «abstraction trouvée» deux étapes distinctes qui dépendent l'une de l'autre. La première étape est celle du choix d'un élément, qui peut être un objet, une image, ou encore un motif par exemple. La deuxième étape est celle du passage du contexte originel de l'élément prélevé, à un contexte nouveau dans lequel l'élément va maintenant évoluer. Il me paraissait important de prendre le temps de revenir sur ces gestes, dans lesquels je me reconnais, afin de mieux les comprendre. Prendre le temps de les identifier, de les analyser, et d'observer comment différents artistes opèrent à leur manière.

J'ai donc vraiment cherché à questionner la nature de chacune de ces étapes, ce qui a pu les motiver, les conséquences qu'elles entrainent etc. Essayé de déterminer des artistes dont le geste s'en rapprochait et surtout souligner la pluralité qui réside dans ce principe de prélèvement. Pluralité dans le type de prélèvement, mais aussi dans les choix qui sont faits.

J'ai pu faire des liens plus vastes , dans l'histoire de l'art, en retournant aux bases du principe de readymade et à celles du pop-art. Et ainsi comprendre que cette méthode de prélèvement existe à différents degrés de l'histoire de l'art et de manière différente. Que ce soit, avec le ready-made et le prélèvement d'objet, que dans le pop art et le prélèvement d'images issues de la culture populaire, ou bien encore dans des travaux plus récents où les artistes se nourrissent des images qui les entourent en général, pour obtenir une abstraction finale.

Ainsi assimiler qu'un geste qui est introduit à un moment précis dans l'histoire de l'art, par exemple ici avec le ready-made, peut par la suite persister tout en évoluant pour se transformer et toujours exister mais d'une manière un peu différente, et sûrement s'adapter au contexte social.

Mettre en valeur l'idée selon laquelle, à la base de plusieurs pièces, on peut observer des gestes similaires, malgré la différence de traitement des oeuvres et du rendu final. Décoder ces gestes m'a permis de discerner qu'il existe malgré tout plusieurs façons de faire autour d'une « méthode » commune, et qu'il n'y a finalement pas de hiérarchie, entre comment l'artiste choisit l'élément qu'il va extraire, et pas plus au niveau du contexte nouveau dans lequel il va faire évoluer cet élément. Observer la méthode de travail de plusieurs artistes différents

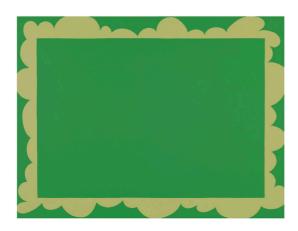
mais qui respectent ce principe de prélèvement, m'a ouvert à d'autres perspectives et à de nouvelles façons de considérer mon travail et mon rapport aux images. Cela m'a permis de réaliser par exemple que travailler avec une source précise ne nécessite pas automatiquement que celle-ci apparaisse clairement dans la suite de mon travail, et que le choix m'appartient de définir sa place au sein d'une pièce. De voir qu'il est tout aussi possible de placer une signification et une importance autour du choix des éléments prélevés, que de décider d'être plus instinctif et intuitif avec cette étape de travail. De réaliser que ce geste de prélèvement se retrouve de multiples façons, et donc qu'on peut réellement jouer avec à plusieurs niveaux.

Après ces recherches, c'est vraiment la pluralité du geste de prélèvement qui ressort, et qui pour moi en fait sa richesse. Une richesse qui me séduit, et que je cherche encore à approfondir et à travailler dans ma pratique de la peinture aujourd'hui.





Bertrand Lavier Le musée imaginaire de Walt Disney, 2017 Vue d'ensemble



Sylvie Fanchon Sans titre (Monochromes décoratifs), 2008 Acrylique sur toile, 60 × 81 cm



Lawrence Weiner Frome Before and After, 2018 Tapis en soie, 135x350 cm





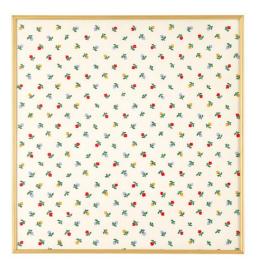
Robert Collyer Yonge St., Willowdale #4, 1995 Photo couleur retouchée Olivier Mosset Dollar (rose), 1998 Sérigraphie 70 x70 cm





Andy Warhol Dollar Sign, 1981 Peinture Camila Oliveira Fairclough Ball, 2007 Acrylique sur toile,150 cm



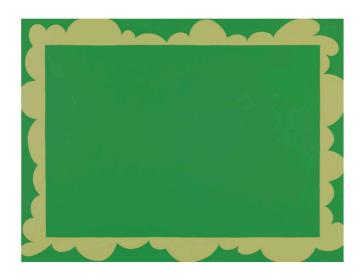


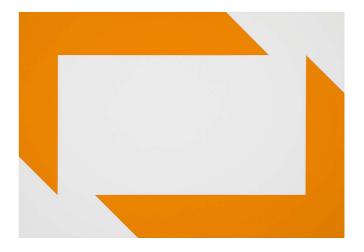
Daniel Pflumm Untitled (Türkisch Petroleum), 2010 Light box 70 x 55 x 15 cm. Daan van Golden New painting from Japan, 1964 Lacque Japonaise sur toile, 57.7 x 55.8 cm





Camila Oliveira Fairclough Always on time , 2008 Acrylique sur toile, 240 x 300 cm Hugo Pernet Double Flèche, 2005 - 2006 Acrylique sur toile

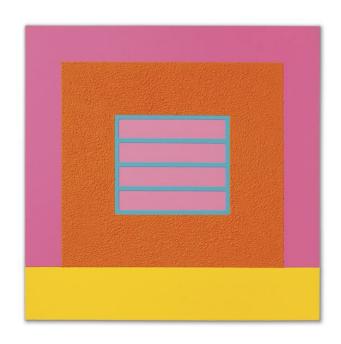




Sylvie Fanchon Sans titre (Monochromes décoratifs),2008 Acrilique sur toile, 60 × 81 cm Francis Baudevin London Live, 2015 Acrilique sur toile, 54 x 77 cm



Sol Lewitt Wall Drawing 1136, 2012 Peinture murale

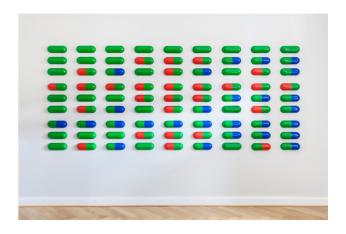


Peter Halley Orange Prison, 2009 Acrylique, acrylique fluorescente et Roll-a-Tex sur canvas, 107 x 107 cm

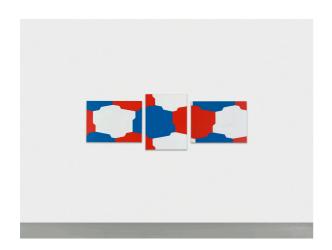


Daniel Buren Peinture aux formes indéfinies, 1966 Acrylique sur coton rayé, 206 x 180 cm





Nicolas Chardon Damier Rouge, 2012 Acrylique sur toile, 160 x 160 cm General Idea (Permanent) PLA©EBO, 1991 Fibre de verre, émail, dimension multiples





François Ristouri Sans titre (n°2017.009) 50 x 67 cm chacune Andy Warhol Silver Cloud, 1966 Vue d'installation





General Idea When the fur flires, 1988 Broderie sur feutre, 23.5 x 21.4 cm General Idea Le fin, 1988 Broderie sur feutre, 23.5 x 21.4 cm





Berger John, *Voir le voir*, ED, B42, 2014, 176 pages.

Comte Claudia, *The Curves, the Corners* and the Machines, Alessandra Bellavita et Thierry Leviez, 2019, 164 pages.

David Julie, *Zones de productivités* concertées : rapport d'activités 2006-2007, MAC-VAL, 2008, 239 pages.

Decrauzat Philippe, Entretient avec Fabrice Stroun, 2002.

Duchamp Marcel, Duchamp du signe, Flammarion, 1999, 324 pages. Fanchon Sylvie, Entretient avec Christophe Domino, Fonds régional d'art contemporain de Basse-Normandie, 2001, Profil d'une collection, 32 pages.

Fanchon Sylvie, Sylvie Fanchon, Centre culturel français, 1995, 64 pages.

Gasparina Jill, No Drama, Stéphane Felton, Le Confort Moderne, 2016, 48 pages.

In Studio with Peter Halley, Entrevue menée par Alexandre Stipanovich avec Kathy Grayson et Jeremy Liebman, 2013.

« Je suis une sorte de réaliste dans une société abstraite », Entrevue menée par Henri-François Debailleux, 2004. La scène californienne, années 1980-90, Art Press, 2019, 144 pages. Pop Américains, Art press, 2012, 143 pages.

Pop Art: Royal Academy Exhibition Catalogue, Weidenfeld & Nicolson, 1991, 312 pages.

Ruscha Ed, Huit textes / Vingt-trois entretiens - 1965 - 2009, Jean-Pierre Criqui, 2011, 240 pages.

Pécoil Vincent, La lettre volée, le Centre d'Art Mobile, le F.R.A.C. Franche-Comté et les Presses du réel, 2004, 96 pages.

Wittkower Rudolf, La Migration des symboles, Thames & Hudson, 1992, 105 pages.





Merci à Pierre Tatu, mon tuteur, pour son suivi dans l'écriture du mémoire, mais aussi son accompagnement régulier le long de mon parcours à l'ésam.

Merci à Pierre Aubert et Catherine Blanchemain pour leur bienveillance.

Merci à mon amie Pauline Ries pour la relecture attentive.