

Francine Savard

Un plein un vide, Galerie René Blouin, 2 février–9 mars 2002

PAR CHRISTINE DUBOIS

PARACHUTE, PARA-PARA, N° 007, 2002 P. 1–2.

Ces œuvres récentes de Francine Savard nous sont présentées accompagnées d'un livre d'artiste intitulé *Un plein un vide*, avec pour point commun et pour point de départ : des mots, plus précisément un lexique de trente et un termes ayant tous partie liée à la désignation dans le langage commun de l'espace planaire et des formes qu'il peut prendre, notamment en peinture : un fond, une étendue, des étalements, une traînée, un motif, etc. Tous ces mots déclencheurs ont été extraits d'une monographie (J.P. Duquette, 1980) et d'un catalogue d'exposition (Musée des Beaux-Arts de Chartres, 1985) traitant du travail de Fernand Leduc, et ils composent le *Lexique du vocabulaire de l'abstraction. 1: les citations* présenté sous forme de liste verticale dans le livre. Des trente et un termes, onze sont repris et littéralement « mis en œuvre », et quoiqu'ils aient été sélectionnés parmi tous, ils ne se distinguent pas d'une manière particulière, par une complexité ou une fortune critique plus grande, par exemple. Par ce souci de n'instaurer aucune hiérarchie de quelque nature que ce soit, l'artiste se trouve à garder ouvert l'ensemble des possibilités offertes par le corpus de termes (ceux-là sont retenus, d'autres auraient pu l'être tout aussi adéquatement). Elle étend cet aspect de dé-hiérarchisation jusqu'au mode d'interaction des toiles entre elles, faisant en sorte qu'aucune ne se présente comme punctum, pivot ou aboutissement par rapport aux autres : le caractère rhizomale de la liste des termes dans le livre se transpose ici en *all over*, dans un respect très poussé des deux médiums, des deux langages écriture et peinture. Il en va également ainsi de l'accrochage, où aucune ligne force – de nature formelle ou coloristique –, ne s'en dégage d'office.

Chacune de ces onze œuvres exposées mesure aux alentours d'un mètre par un mètre cinquante et se présente comme une toile montée très minutieusement sur un cadre épais de trois centimètres, de forme non géométrique et non régulière. Chacune est peinte d'une couleur monochrome en aplats, sans aucun effet de texture, et en plein centre de cette surface colorée est tracé un des termes retenus du *Lexique*, en ton sur ton, dans un contraste minimal qui oblige à s'approcher pour lire le mot. Un très intéressant dialogue est ainsi institué entre la forme non orthodoxe, la couleur toujours très unie et franche, et enfin le mot et son article inscrits sur la surface : c'est cette dynamique qui s'installe entre les caractères dénotatif et connotatif attachés au mot tracé et le caractère évocatif de la forme du tableau que le spectateur n'a de cesse d'explorer et d'en vérifier la pertinence. Car, on l'aura compris, le rapport entre les trois éléments forme-couleur-mot ne vise pas à être unilatéralement convergent ou divergent, ni à se donner spontanément.

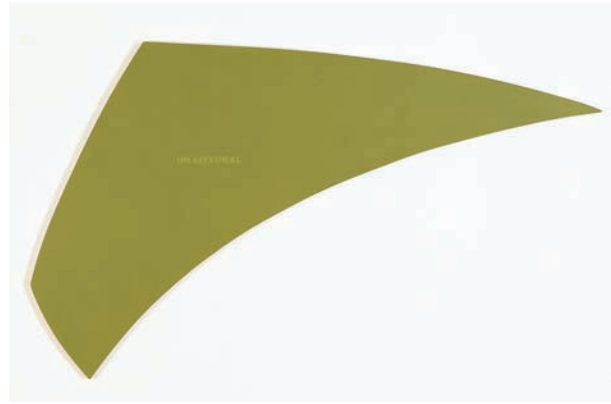
Ainsi, dans la première toile de la série (*Une étendue jaune*), le spectateur cherche spontanément à mettre en

relation la forme vaguement rectangulaire et cassée en « V » le contour bosselé par endroits, le pigment jaune vif, avec le mot *étendue* qui y est inscrit : il évalue spontanément en quoi ceci – et notamment le jaune – s'accorde avec ce que le mot dénote et comment est particulièrement bien rendu le concept ou l'expérience d'étendue. C'est une, même introduction à la problématique globale de ces œuvres qu'on retrouve dans *Une aire bleue* qui, parce qu'elle est accrochée à la suite de *Une étendue jaune*, incite à se demander en quoi une étendue se distingue d'une aire, et en quoi le bleu a une plus grande capacité à rendre le concept proprement géométrique d'aire que le jaune, comme l'artiste en fait la proposition ; ou encore en vertu de quel *a priori* perceptuel la forme « molle » (comme une flaque de pigment bleu) exploitée ici entre en contradiction avec la régularité et la rigidité qu'on associe habituellement – mais indûment, nous est-il révélé ici – aux concepts géométriques. Dans *Un pan orange*, la forme presque carrée et régulière est animée d'un mouvement, presque d'un « swing », qui fait se retrousser légèrement les angles : ici la couleur orange, la forme nettement plus géométrique que dans les deux toiles qui précèdent, et le mot *pan* lui-même, ne sont pas sans évoquer la tradition du monochrome. Ce que reprend un peu plus loin *Un aplats violet* à la forme trapézoïdale et d'un violet opaque sombre qui capte la lumière et produit un effet de dématérialisation du support ; l'absence d'accidents dans le contour, sa réduction à une pure fonction de délimitation, donne par ailleurs un aspect minimaliste à la forme que n'avait pas *Un pan orange*. Une semblable évocation de la pratique du monochrome – où forme et fond, forme et support, ne font qu'un – est également présente dans *Un plan rouge* mais elle y prend une autre voie : par son format plutôt rectangulaire, l'intensité et la vibrance du pigment rouge ainsi que le mot *plan*, on ne peut manquer d'associer cette œuvre à celles de Barnett Newman. Précédant cette évocation libre de *Vir Heroicus Sublimis* et préparant en quelque sorte le terrain à la référence au discours serré et rigoureux des formalistes américains, *Une forme rouge orangé* offre un contraste fort : elle arbore un contour vagué qui s'accorde pleinement avec le flou, le vague inhérent au mot-valise qu'est *forme*. Pour créer cette résonance oppositionnelle entre : les deux œuvres, l'artiste n'a pas hésité à faire converger dans chacune les trois termes de l'équation forme-couleur-mot et à les unir clairement. Elle rentabilise une même « reposante » et rassurante analogie dans d'autres toiles, mais à des fins qui ne tiennent pas systématiquement à l'évocation de l'histoire de l'abstraction picturale : dans *Une tache rose* qui se présente sous forme de pétale de couleur fuchsia, c'est le dispositif même du procédé de l'analogie qui est mis en évidence à travers la « simplicité » de l'adéquation des éléments, dans le but de souligner – par



Francine Savard

Un plein un vide, Galerie René Blouin



contraste là aussi – la complexité du dialogue mot-image qu'exploitent les autres toiles. Un même accord aisé des trois éléments se retrouve dans *Un littoral vert* où la forme triangulaire étirée et courbée à sa base évoque la ligne des bords de mer ou de lac vus de très haut, ce que vient renforcer la couleur verte qui a la faculté, bien plus que ne pourrait le jaune sable ici, de connoter et d'évoquer directement la nature « naturante ». Mais *Un littoral vert* se distingue dans sa mise en œuvre d'un accord interne convergent et il occupe une place particulière dans l'exposition : il est le seul en effet à porter un vocable précis dans sa dénotation (littoral est plus circonscrit que ne le sont *surface, figure, plan*, etc.) en même temps que le plus puissamment évocateur (la mer, un lac, l'été, une prairie, la nature...); ce qui s'avère très intéressant ici, c'est cette dynamique forte entre une plus grande précision et une ouverture instantanée sur l'imaginaire et ses multiples connexions mnémoniques, et que vient nourrir tant la forme d'arc, qui renvoie à un geste large et libre dans le tracé, que la couleur naturalisante (d'un vert prairie). Un propos opposé anime *Une figure ocre*, où le rapport entre la forme très découpée à la façon d'une pointe de flèche et le mot *figure* rappelle ce mode plus complexe d'analogie entre l'image et le mot qu'est le motif signalétique et qui fait appel à une médiation, une convention sociale en l'occurrence. À l'extrême, l'artiste nous rappelle que le dialogue interne entre les trois éléments forme-couleur-mot peut aussi se montrer sibyllin, comme dans *Des étalements gris bleu* et dans *Des trouées noires* où deux formes vaguement jumelles sont accolées de part et d'autre d'un axe de symétrie sans offrir de possibilité d'emboîtement harmonieux : le hiatus spatial mis en place « fait image », il renvoie au pluriel imprimé, aux mots *étalements* et *trouées*, mais sans plus, nous laissant sans véritable réponse.

Ces onze oeuvres intriguent et fascinent par le fait qu'elles font penser à des formes (de la nature ou appartenant à l'histoire de la peinture) mais le léger pas de côté qui est

imprimé dans le rapport forme-couleur-mot change toute la perspective et rend éminemment relative la sorte de reconnaissance spontanée qu'elles induisent. D'où une sorte de mouvement en boucle de la réflexion chez le spectateur, celui-ci tentant en effet de saisir en quoi et comment ce qu'il a devant les yeux n'est pas un rapport d'identité et/ou d'illustration entre image et mot, ou encore à évaluer en quoi la forme construite par le contour ne correspond jamais indubitablement aux connotations formelles de la notion écrite dessus, en quoi la proposition formelle de l'artiste n'est jamais tout à fait « arbitraire » et ne peut être vue comme une pure forme issue de son imaginaire; et aussi, à un autre niveau, en quoi l'œuvre présentée n'est jamais tout à fait de la peinture formaliste comme telle, ni jamais tout à fait un « shaped canvas », ni jamais tout à fait de l'art conceptuel. La fascination qu'exercent ces œuvres provient ainsi de ce qu'on pourrait appeler leur « familière étrangeté », et qui résulte d'analogies sapées systématiquement, de pistes de lecture tronquées, d'associations présentées comme « libres » mais en fait savamment dirigées. C'est la capacité de Francine Savard à exploiter plastiquement les ressorts du langage que sont la dénotation, la connotation et l'évocation, et d'en disposer en toute liberté qui rend les œuvres captivantes. À partir d'un intérêt pour les différentes démarches de l'abstraction en peinture, et à partir d'un matériau de départ que sont les mots et leurs diverses modalités d'extension discursive et imagée, l'artiste a réussi à faire se croiser et se nourrir mutuellement la problématique interne du langage avec la problématique foncière et paradoxale de l'abstraction qu'est le rapport au réel : c'est en prenant en compte le fait que le caractère dénotatif du langage ne peut être disjoint totalement de son caractère connotatif et en produisant un parallèle entre celle nature double du langage et la démarche de l'abstraction, qu'elle redéfinit ici l'abstraction comme processus indépassablement intriqué à la figuration, à une *dénotation* picturale du réel. Comme nous le révèlent les œuvres présentées ici, le travail d'abstraction chez Francine Savard montre qu'il sait toujours qu'il se constitue en porte-à-faux avec son origine (la figuration en peinture) et expose sans ambages ce qui le nourrit (la pratique du monochrome, la réactivation critique des théories picturales de la dernière moitié du XX^e siècle), ce qu'il prend pour matériau (la nature double du langage, la complexité du lien entre abstraction et figuration), et finalement ses exigences – soit la nécessité qui s'ensuit d'une absolue rigueur de la démarche. C'est en ce sens que l'on peut comprendre la référence au travail de Fernand Leduc : non seulement ce travail a-t-il constitué le point de départ des œuvres mais il se révèle également comme l'horizon qualitatif qui a guidé leur conception.