

**francine savard**





**francine savard**

#### Francine Savard

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 10 octobre 2009 au 3 janvier 2010.

Commissaire : Lesley Johnstone  
Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau  
Documentation biobibliographique : Martine Perreault  
Révision : Olivier Reguin, Judith Terry  
Lecture d'épreuves : Susan Le Pan, Olivier Reguin  
Conception graphique : Fugazi

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec, et il bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal, 2009

Dépôt légal : 2009  
Bibliothèque nationale du Québec  
Bibliothèque nationale du Canada

#### Catalogue avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Johnstone, Lesley

Francine Savard

Catalogue d'une exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 10 oct. 2009 au 3 janv. 2010.  
Comprend des réf. bibliogr.  
Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-23837-8

1. Savard, Francine, 1954- – Expositions. I. Bédard, Catherine. II. Savard, Francine, 1954- . III. Musée d'art contemporain de Montréal. IV. Titre.

ND249.S28A4 2009 759.11 C2009-941809-6F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) Canada H2X 3X5. [www.macm.org](http://www.macm.org)

#### Remerciements

Pour leur précieuse assistance à la réalisation de mes projets, je remercie vivement Paul Carrier et Pierre-Marie Chapleau de Calculatec inc.; Dominique Côté; Mathieu Gaudet; Benoît Gravel, Patrick King et Alain Laguë, de Alter Ego productions graphiques; Martin Hurtubise; Anne-Catherine Lebeau; François LeClair; et Nathanaël Major, de N-Prototype. Je tiens à exprimer ma reconnaissance à René Blouin et à Christina Horeau, de la Galerie René Blouin, ainsi qu'à Benjamin Diaz, à Sari Mandel et à Laura Ravinescu, de Diaz Contemporary, pour leur soutien et leur travail rigoureux. Je remercie sincèrement les prêteurs ainsi que les organismes qui ont soutenu financièrement ce projet, en particulier le Conseil des Arts du Canada pour l'aide à la production de cette exposition, le Conseil des arts et des lettres du Québec ainsi que Oboro, Laboratoire nouveaux médias. Je tiens à souligner l'excellence du travail et le dévouement des équipes du Musée d'art contemporain de Montréal en nommant Lesley Johnstone, dont l'inspirante finesse de réflexion m'a nourrie tout au long du processus, et Chantal Charbonneau, pour son précieux apport. C'est avec beaucoup de sensibilité et de rigueur que Catherine Bédard a contribué à ce catalogue; je lui en sais profondément gré. Finalement, je ne peux manquer de témoigner ma profonde gratitude à Pierre Fleury pour son indéfectible engagement. F. S.

#### Distribution

ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada  
372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 229  
Montréal (Québec) H3B 1A2  
[www.abcartbookscanada.com](http://www.abcartbookscanada.com)  
[info@abcartbookscanada.com](mailto:info@abcartbookscanada.com)

Couverture : *Le Dépôt de peinture*, 2000

## Table des matières

- p. 5 **Avant-propos**  
*Paulette Gagnon*
- p. 7 **Foreword**  
*Paulette Gagnon*
- Œuvres**
- p. 9 **la peinture**
- p. 21 **la bibliothèque**
- p. 29 **les textes**
- p. 39 **les épigraphes**
- p. 49 **la cartographie**
- p. 57 **les objets**
- p. 61 **Je déballe ma bibliothèque**  
*Lesley Johnstone*
- p. 71 **Morceaux de l'étendue**  
*Catherine Bédard*
- p. 77 **Je déballe ma bibliothèque** (English version)  
*Lesley Johnstone*
- p. 87 **Pieces of the Expanse**  
*Catherine Bédard*
- p. 93 **Biobibliographie**
- p. 95 **Liste des œuvres**



## Avant-propos

*Paulette Gagnon, directrice*

Si les œuvres de Francine Savard peuvent paraître fortuites, il n'en est rien dans les faits, car elles comportent une réflexion approfondie sur le processus et le sujet même de la peinture. Chez elle, cet espace est en perpétuelle transformation et ses différentes formes en déterminent la signification; cette idée s'éclaire et se confirme dans le bilan du travail d'une artiste qui conçoit systématiquement, depuis plus d'une quinzaine d'années, des séries de tableaux abstraits fondées sur l'exploration du langage de la couleur, de l'écriture et de la forme, pour ainsi mettre en évidence leurs relations structurelles. Elle aborde habilement les phénomènes de la couleur, le travail en atelier, la mise en exposition et la question de la référence, qu'elle soit historique, culturelle ou littéraire.

En replaçant ainsi ces notions au cœur de l'expérience artistique, Francine Savard permet à chacun d'entre nous de s'interroger sur ce qu'il voit ou ce qu'il pense voir — les plaisirs de la vue ne paraissent-ils pas soudains, rapides et inattendus? C'est Nietzsche qui affirme que l'artiste, par ses créations de formes, s'inscrit dans le mouvement même de la volonté de puissance. Cette force présente dans l'œuvre de Savard est incontestablement liée à son registre minimaliste, narratif et poétique, un langage imprégné d'une essence artistique qui nous conduit vers certaines figures marquantes des développements de l'art moderne et contemporain : Paul Cézanne, Marcel Duchamp, Donald Judd, François Morellet et, plus près de nous, Charles Gagnon et Fernand Leduc, pour ne nommer que ceux-là.

Cette première exposition d'envergure consacrée à l'ensemble du travail de Francine Savard est donc l'occasion de découvrir une artiste dont les recherches sont évocatrices de pratiques diverses; le contenu et le titre des œuvres contribuent notamment à enrichir cette expérience perceptuelle. Mais c'est avant tout une plongée dans l'univers de la couleur : la couleur est là pour manifester la forme et pour dire comment elle agit. Elle est donc un processus de mutation. Toutes les œuvres traduisent ce vocabulaire de formes et de couleurs dans un langage conceptuel soutenu et elles circonscrivent rigoureusement leur espace. Il existe dans l'ensemble un lien étroit entre méthode et rationalité, ce qui constitue une des particularités du travail de Francine Savard. Plusieurs œuvres inédites ont été réalisées pour

l'exposition et complètent ce parcours fascinant dans sa trajectoire d'organisation de l'espace. Le Musée possède cinq œuvres majeures, réalisées entre 1997 et 2004, témoins de l'originalité de cette peinture qui occupe une place de choix au sein de l'art québécois. Une œuvre puissante qui nous enchante, d'une représentante incontestée de la peinture abstraite actuelle.

Nous sommes particulièrement reconnaissants envers l'artiste, Francine Savard, pour sa généreuse collaboration tout au cours de la réalisation de cette exposition. Je souligne l'excellent travail de Lesley Johnstone à titre de commissaire de l'exposition : elle a su dévoiler toute la richesse du contenu de l'œuvre à travers un très beau texte. Nous remercions également Catherine Bédard, auteure invitée au catalogue, pour la justesse de ses réflexions à propos du travail de l'artiste.

Nous sommes redevables au ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec pour son soutien financier. Que les prêteurs — le Musée national des beaux-arts du Québec, le Musée des beaux-arts du Canada et les collectionneurs Ann et Marshall Webb — trouvent ici l'expression de notre gratitude. Enfin, nous remercions le public pour son appui indéfectible et nous l'invitons à partager notre enthousiasme envers la production artistique de Francine Savard.



## Foreword

Paulette Gagnon, Director

Francine Savard's works may appear fortuitous, but this is not the case. In fact, they result from an exacting reflection on the process and very subject of painting. Her creative space is perpetually evolving and its various forms determine its meaning, as becomes evident in taking stock of the work of an artist who, for more than fifteen years, has systematically conceived series of abstract paintings that explore the language of colour, writing and form, and point up their structural relationships. Skilfully, she deals with the phenomena of colour, studio practice, the display process and the question of reference, be it historical, cultural or literary.

By restoring these notions to the heart of the artistic experience, Savard allows each of us to wonder about what we see, or think we see (the pleasures of seeing being sudden, fleeting and unexpected). Nietzsche maintained that the artist, in creating forms, becomes part of the movement of the will to power. In Savard's work, this force is incontestably linked to her minimalist, narrative and poetic register, a language imbued with an artistic essence that leads us towards key figures in the development of modern and contemporary art: Paul Cézanne, Marcel Duchamp, Donald Judd, François Morellet and, closer to home, Charles Gagnon and Fernand Leduc, to name but a few.

This first major survey exhibition of Savard's art offers an opportunity to discover explorations evocative of diverse practices, with the content and titles of the works enriching the perceptual experience. But above all it is an opportunity to plunge into the world of colour. Here colour serves to manifest form and show how it operates, inducing a process of mutation. Each work translates the vocabulary of forms and colours into a meaningful conceptual language and rigorously circumscribes their space. This close link between method and rationality is one of the particularities of Savard's work. Several new pieces produced especially for the exhibition round out a fascinating look at her approach to organizing space. Along with the five major works owned by the Musée, produced between 1997 and 2004, they illustrate the originality of a powerful and enchanting *oeuvre*, outstanding in Québec art, from an undisputed representative of present-day abstract painting.

We are deeply indebted to the artist, Francine Savard, for her generous collaboration in putting this exhibition together. I also want to acknowledge the fine work of the exhibition curator, Lesley Johnstone, who has captured the rich density of Savard's *oeuvre* in a rewarding essay. Thanks go as well to catalogue contributor Catherine Bédard for her insightful reflections on the artist's work.

The Musée is grateful to the Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec for its financial support. We also wish to express our appreciation to the lenders: the Musée national des beaux-arts du Québec, the National Gallery of Canada, and Ann and Marshall Webb. Finally, we thank the public for its steadfast support, and hope that visitors will share our enthusiasm for the art of Francine Savard.

des violets enroulés

jaune d'un vert terreux

bleu-vert

du blanc comme couleur

un bleu atténué

saturé de vermillon

d'un brun-violet mouillé

son bleu de coton bourgeois

celui le jaune

**la peinture**

cat. 2  
7 104 pouces carrés de rouge,  
1992–2008  
Acrylique sur toile  
182,9 × 243,8 cm

cat. 12  
**Le Dépôt de peinture, 2000**  
Acrylique sur contreplaqué  
240 cm (diamètre)





cat. 9

**Ensemble sans titre, 1998**Acrylique sur toile, tube de carton et  
contreplaqué

73,8 × 178 × 39,5 cm (l'ensemble)

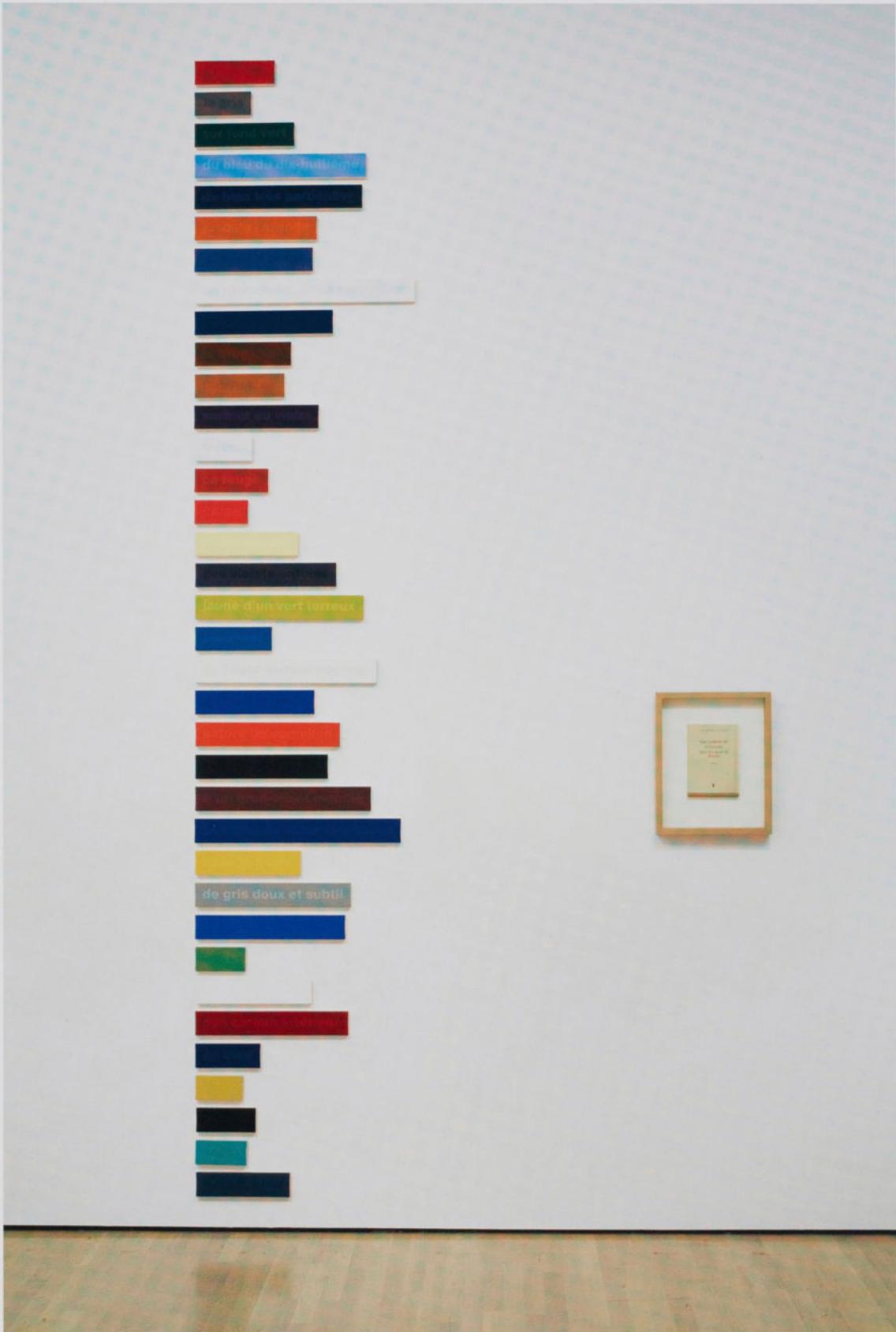
cat. 8

**Les Couleurs de Cézanne dans les  
mots de Rilke 36/100 – Essai, 1998**Peinture vinylique et acrylique sur  
toile marouflée sur fibre de bois et  
livre encadré

380 × 66 cm (tableaux),

42 × 33 cm (livre encadré)





cat. 8

cat. 17

**Une étendue jaune, 2001**

Acrylique sur toile marouflée sur  
caisson de bois  
119 × 173,6 cm

cat. 16

**Une aire bleue, 2001**

Acrylique sur toile marouflée sur  
caisson de bois  
106 × 113 cm

cat. 19

**Un pan orange, 2001**

Acrylique sur toile marouflée sur  
caisson de bois  
109 × 104,8 cm

cat. 18

**Un littoral vert, 2001**

Acrylique sur toile marouflée sur  
caisson de bois  
99,5 × 165 cm

cat. 20

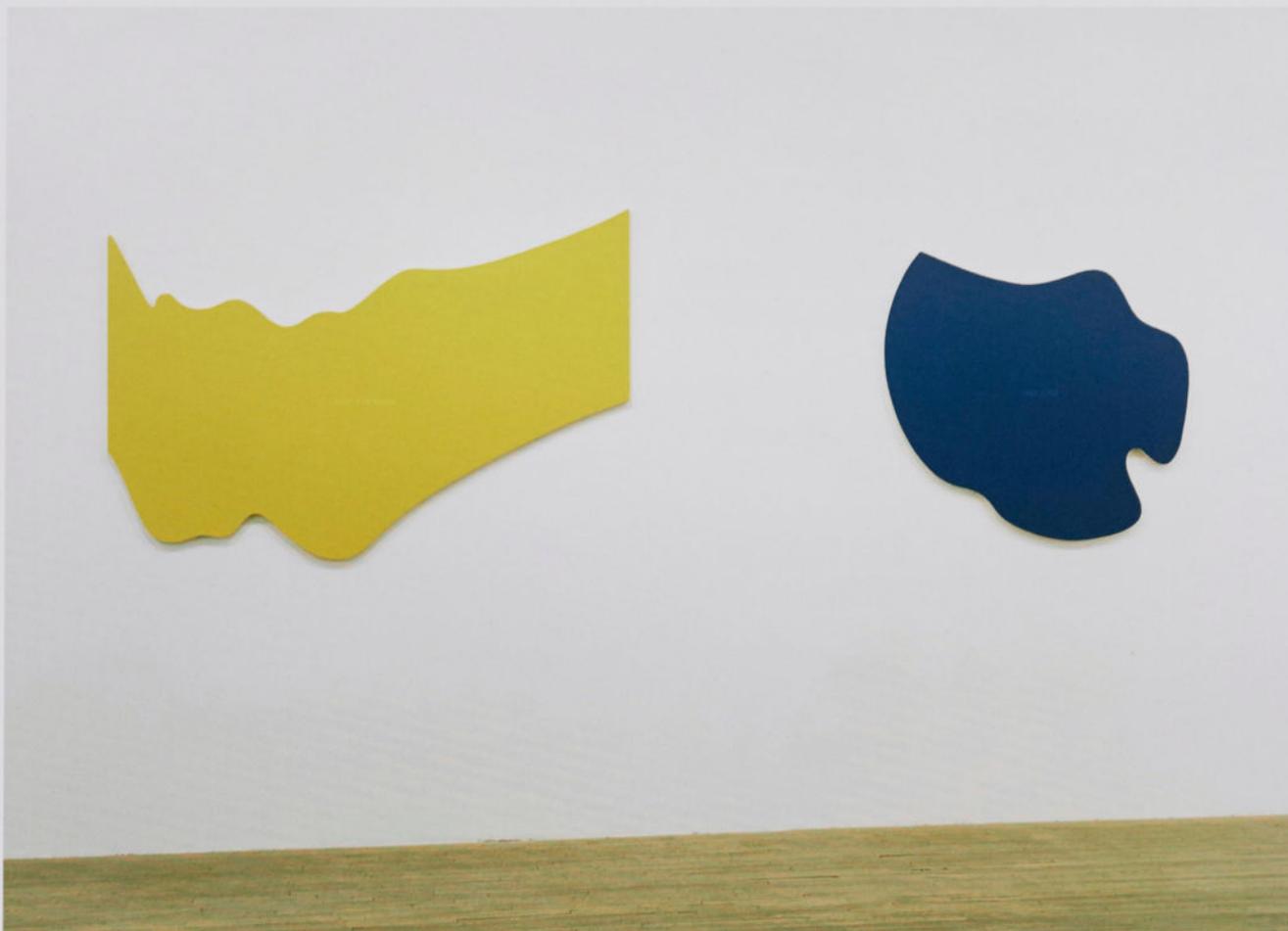
**Une tache rose, 2001**

Acrylique sur toile marouflée sur  
caisson de bois  
91 × 117,6 cm

cat. 21

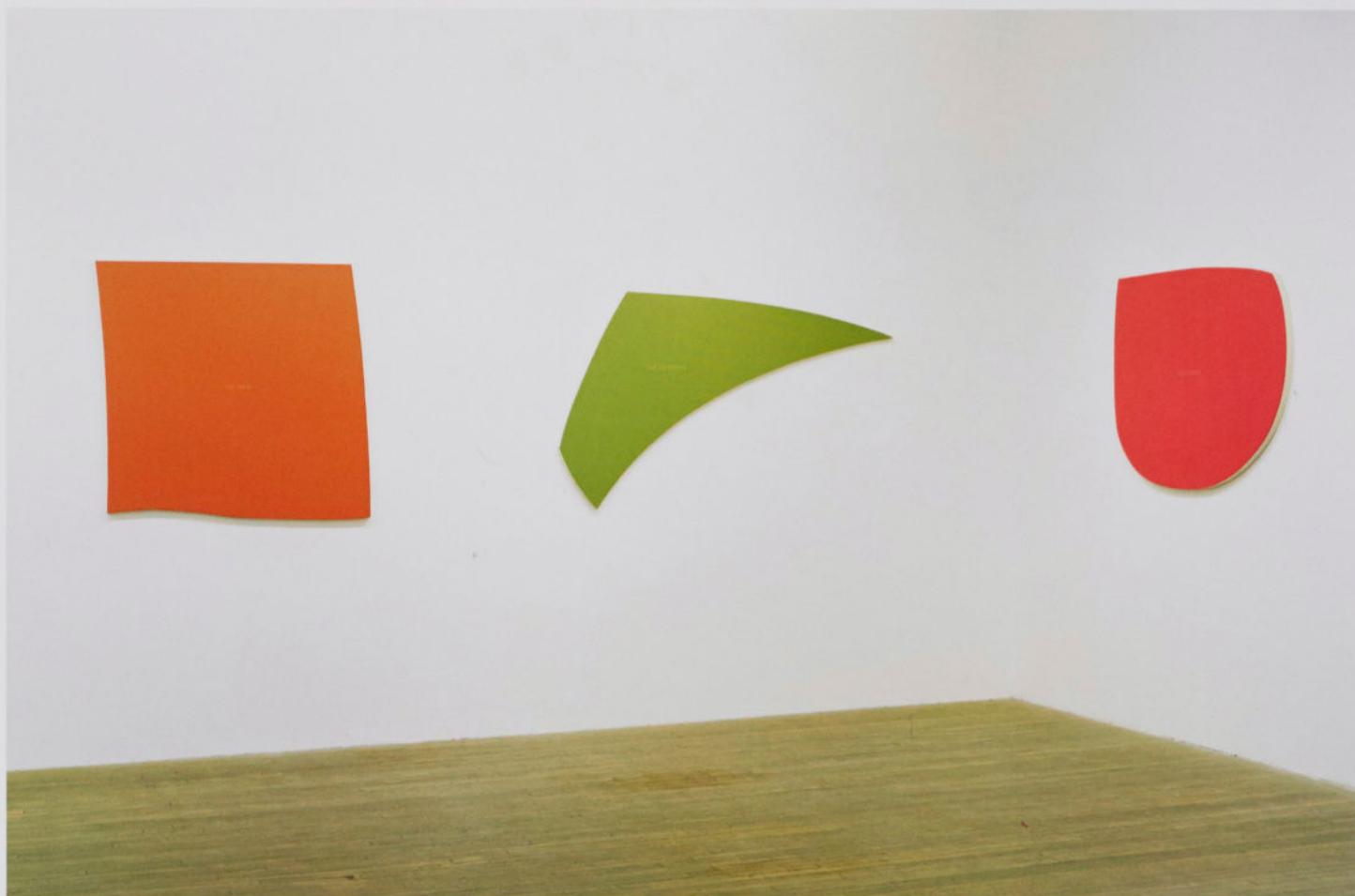
**Un plein un vide. Lexique du  
vocabulaire de l'abstraction.****1 : les citations, 2002**

16 pages, 26 exemplaires signés et 4 h. c.  
28,6 × 14,6 cm





cat. 21



cat. 19, 18, 20

cat. 19

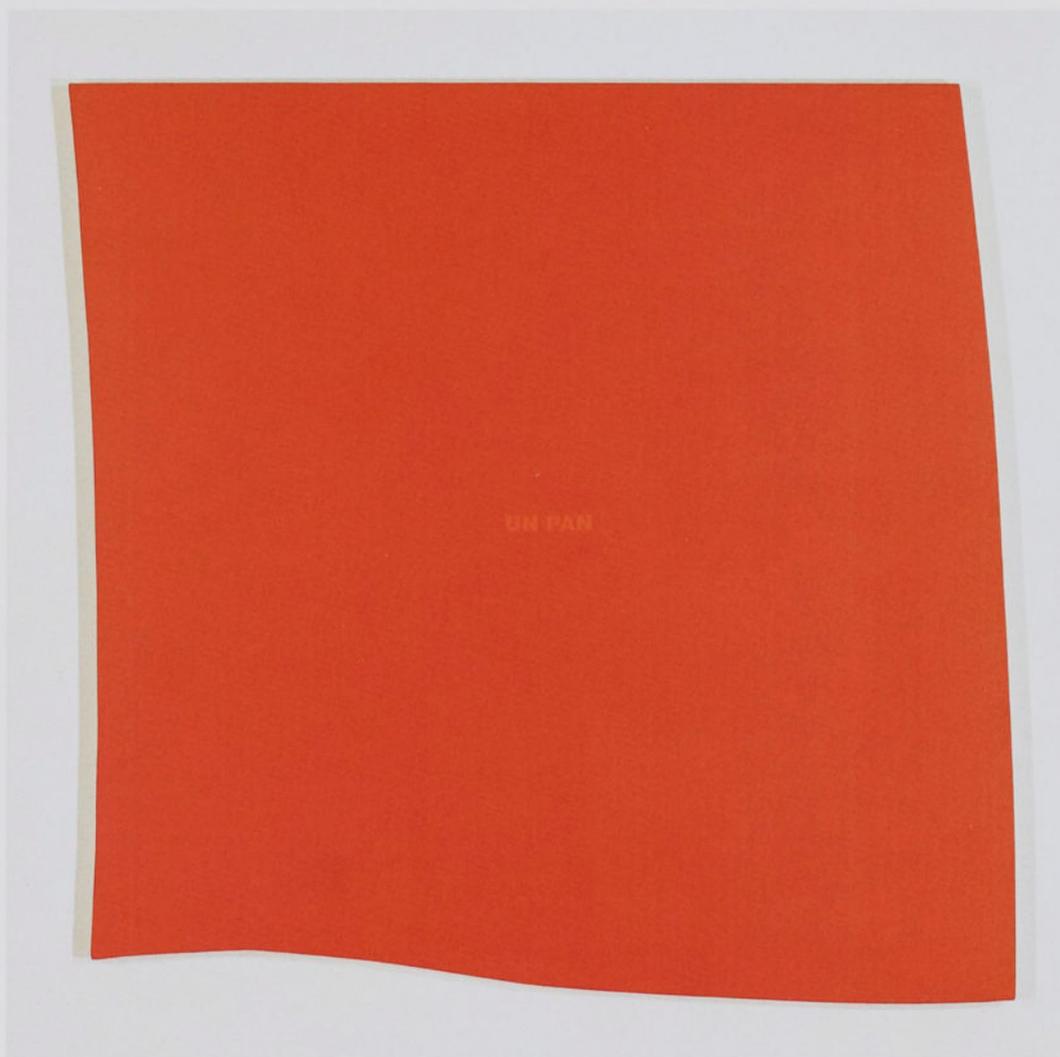
**Un pan orange**, 2001

Acrylique sur toile marouflée sur  
caisson de bois  
109 × 104,8 cm

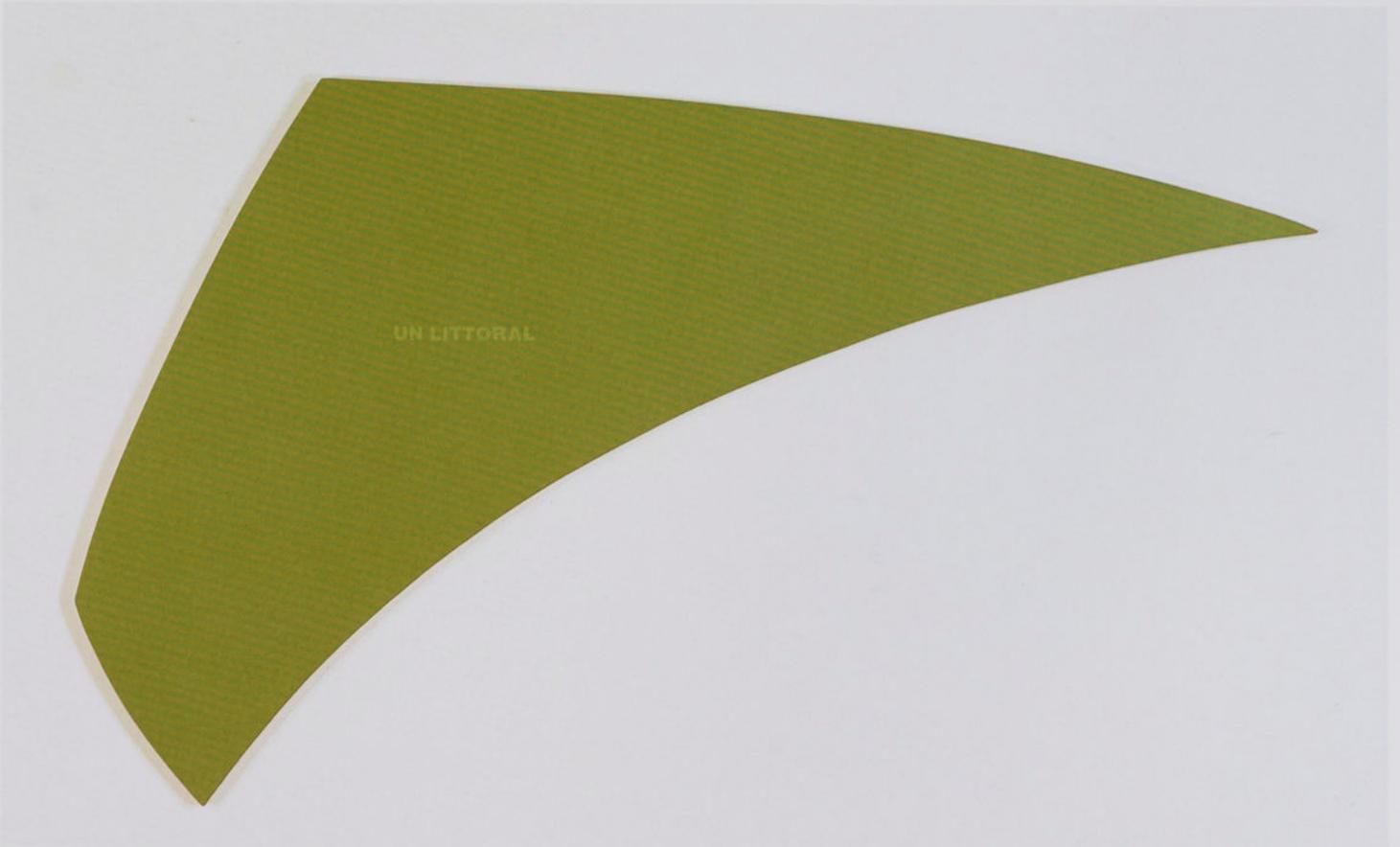
cat. 18

**Un littoral vert**, 2001

Acrylique sur toile marouflée sur  
caisson de bois  
99,5 × 165 cm



cat. 19



cat. 63  
**Tu m', un dernier tableau**, 2009  
Acrylique sur contreplaqué et  
structure d'aluminium  
223 × 738 × 117 cm





cat. 63

603L3D45

HM24H3114

N5300G64314

N45B28

PQ2169S4B3

PQ2623E424Z53

F697I33

NX60T55

PT2603R397Z79

171Q6C6

N6494C8L358

NX456K68

39S5614

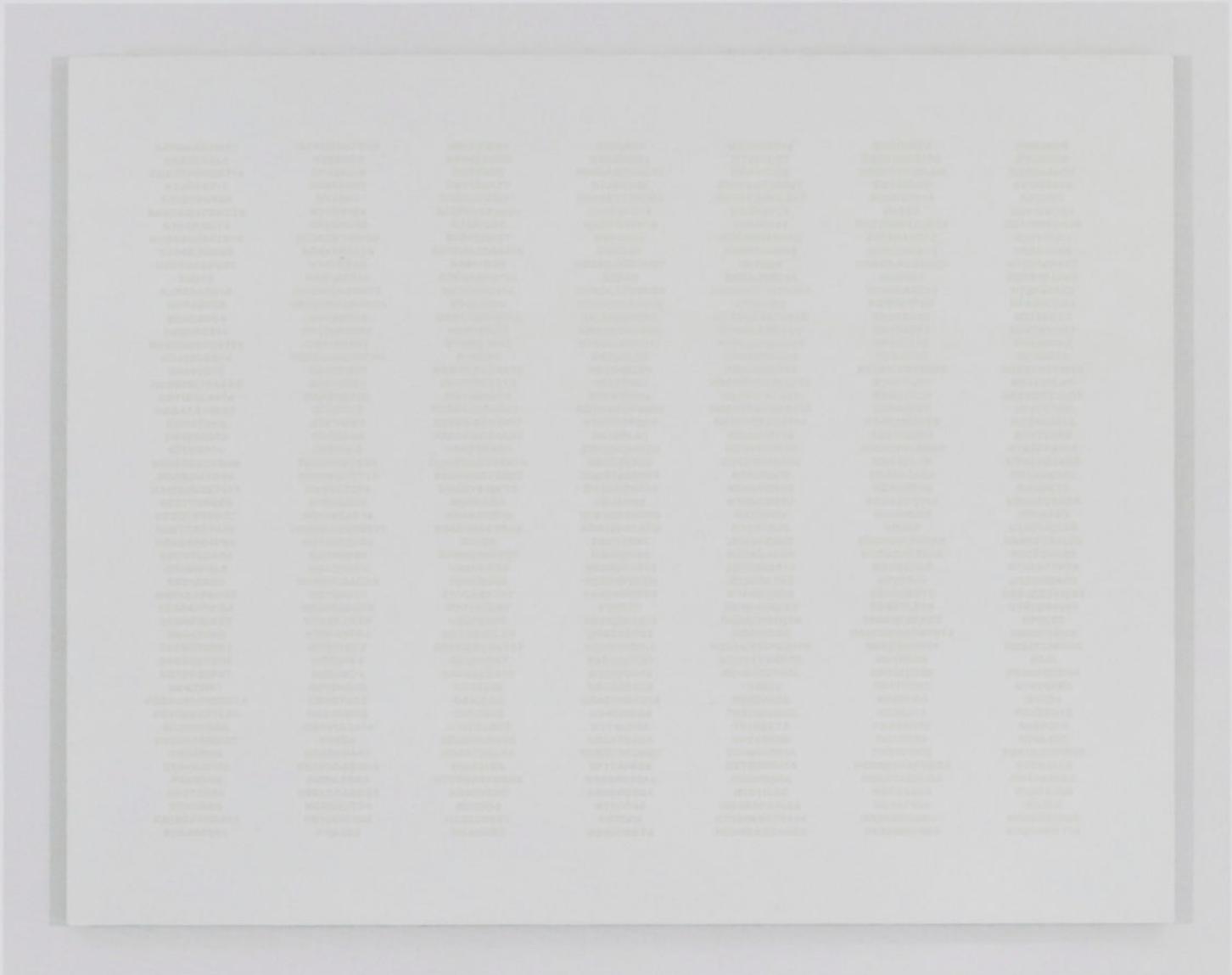
ND1135P37

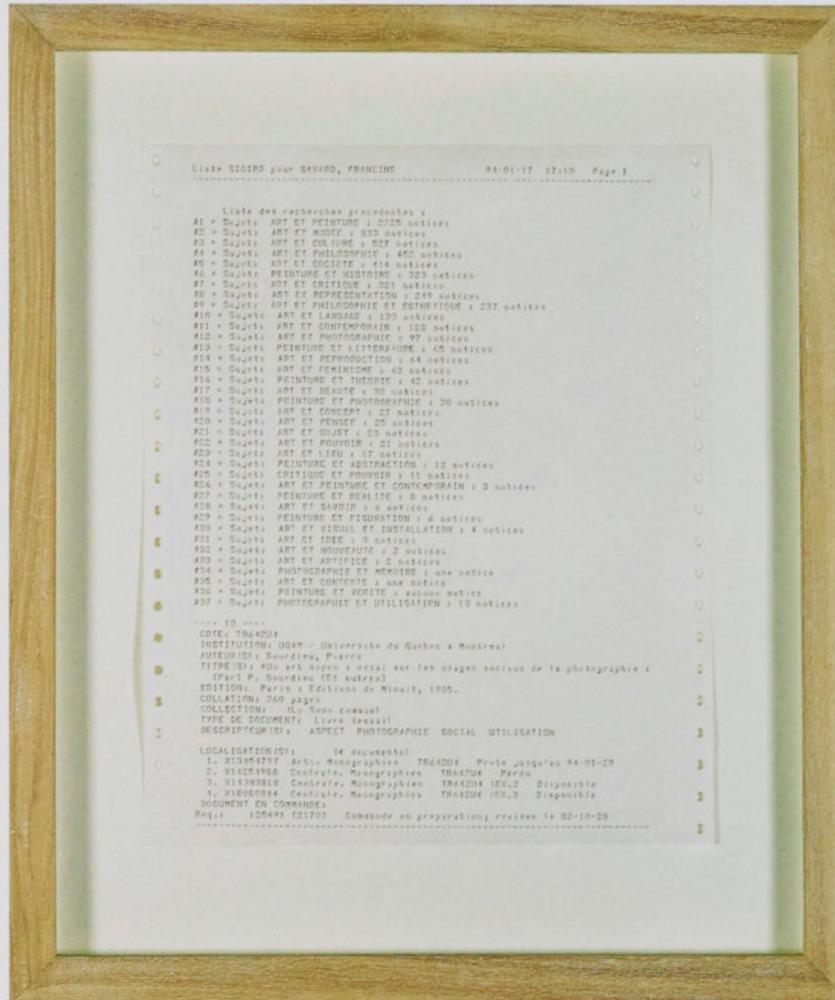
N6512.5P6A55

**la bibliothèque**

cat. 6  
**De la peinture, 1995-1997**  
Acrylique et émail sur toile  
210 x 266 cm

cat. 5  
**La Peinture mode d'emploi, 1994**  
Impression jet d'encre  
28 x 23,5 cm (papier)





cat. 7

**La Pharmacie de Platon, 1995–1997**

Acrylique sur toile

10,2 × 15,2 cm (chacun)

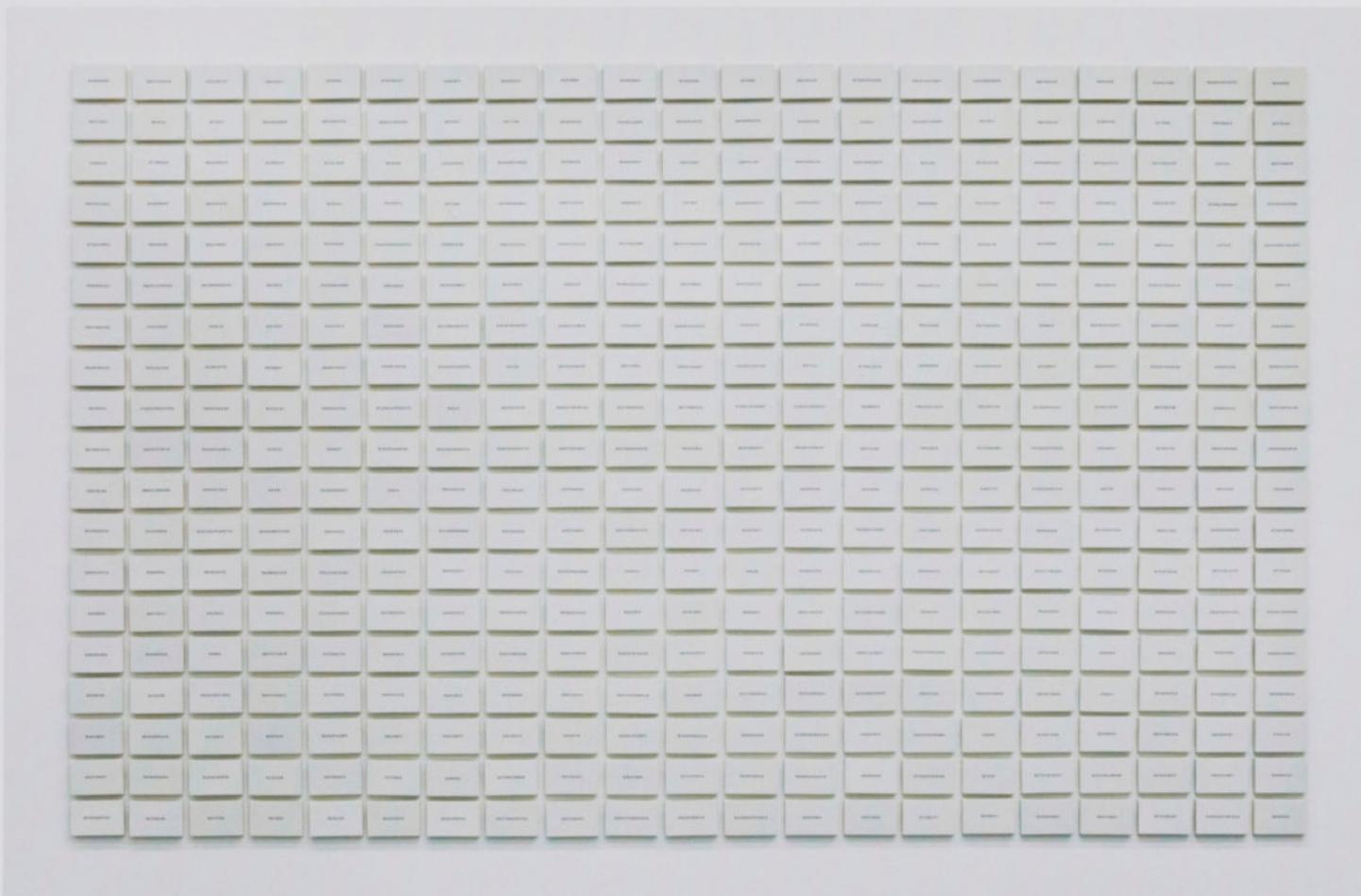
226 × 358 cm (l'ensemble)

cat. 33

**Je déballe ma bibliothèque, 2007**Acrylique sur toile marouflée sur  
caissons de bois

71 × 79 cm; 52 × 76 cm; 71 × 55 cm;

73 × 53,4 cm; 79 × 76 cm





cat. 33

cat. 10

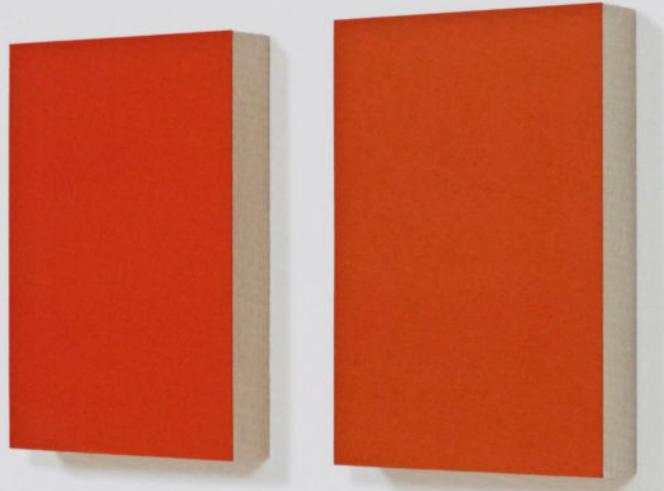
**Volume bleu**, 1999Acrylique sur toiles marouflées  
16,8 × 11,7 × 2,9 cm

cat. 10

cat. 14

**Volumes orange** (diptyque),

2000–2008

Acrylique sur toiles marouflées  
29,9 × 20,3 × 4,5 cm (chacun)

cat. 14

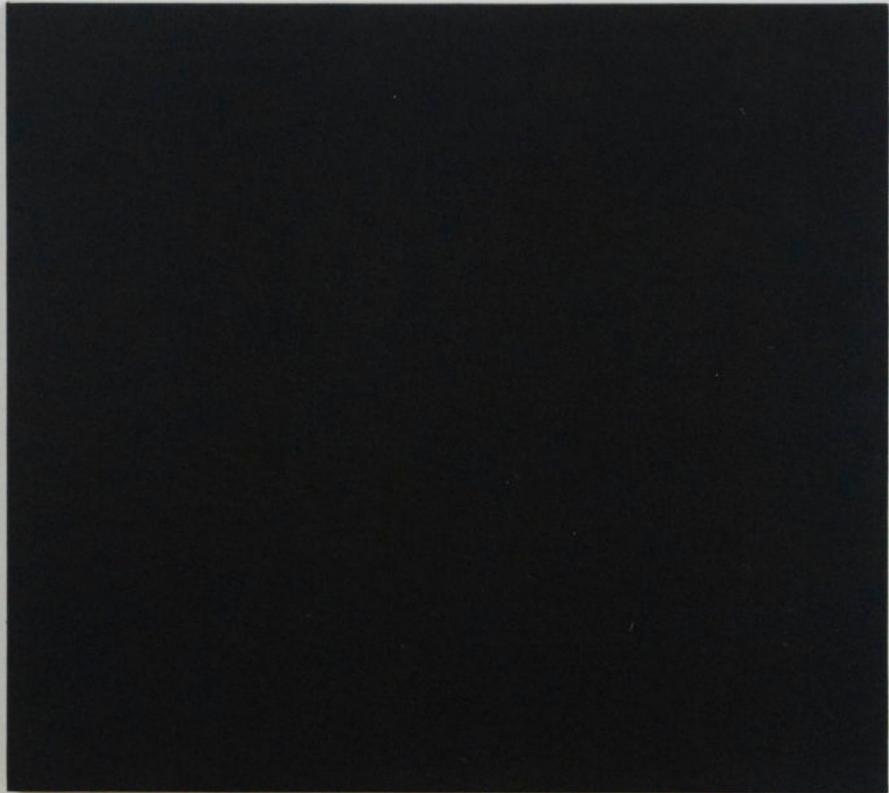
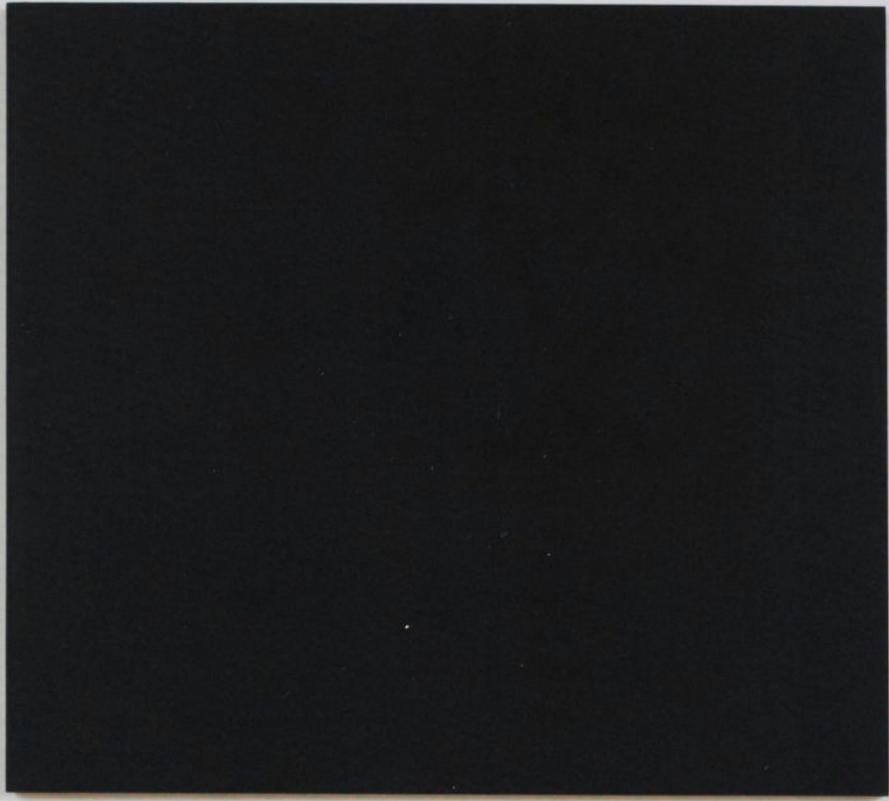
cat. 15

**Volumes verts** (triptyque), 2000–2008Acrylique sur toiles marouflées  
36,8 × 27,3 × 3,7 cm (chacun)

cat. 15

cat. 13

**Volumes noirs** (diptyque), 2000–2008Acrylique sur toiles marouflées  
49,5 × 54,6 × 2,2 cm (chacun)





tout problème en un certain sens en est un d'emploi du temps

**les textes**

cat. 32  
P = 8 %, 2006  
Acrylique sur toile marouflée sur  
contreplaqué  
102,9 × 83,8 cm

cat. 31  
N = 32 %, 2006  
Acrylique sur toile marouflée sur  
contreplaqué  
217,2 × 122 cm

cat. 29  
D = 10 %, 2006  
Acrylique sur toile marouflée sur  
contreplaqué  
102,9 × 96,5 cm

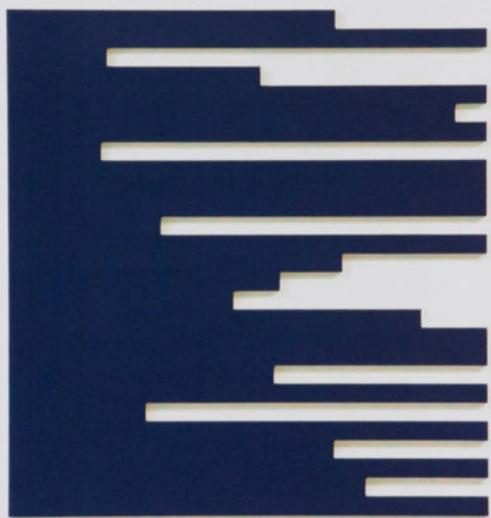
cat. 30  
E = 12 %, 2006  
Acrylique sur toile marouflée sur  
contreplaqué  
121,9 × 96,5 cm



cat. 32



cat. 31



cat. 29



cat. 30

cat. 37  
**Si**, 2007  
Impression jet d'encre sur papier chiffon  
105,3 × 94 cm (papier)

cat. 35  
**Ou**, 2007  
Impression jet d'encre sur papier chiffon  
105,3 × 94 cm (papier)

cat. 36  
**Mais**, 2007  
Impression jet d'encre sur papier chiffon  
105,3 × 94 cm (papier)

cat. 34  
**Et**, 2007  
Impression jet d'encre sur papier chiffon  
105,3 × 94 cm (papier)



cat. 37



cat. 35



cat. 36

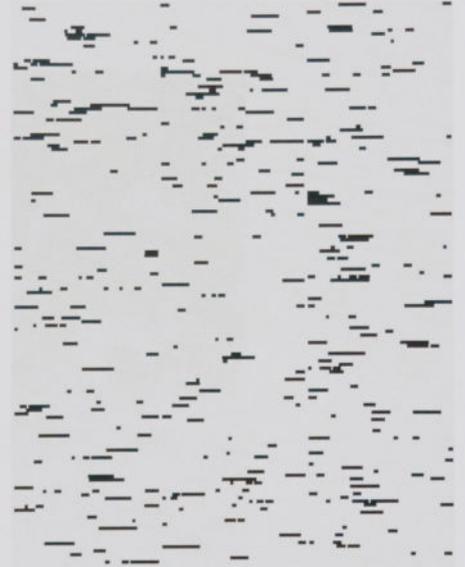


cat. 38

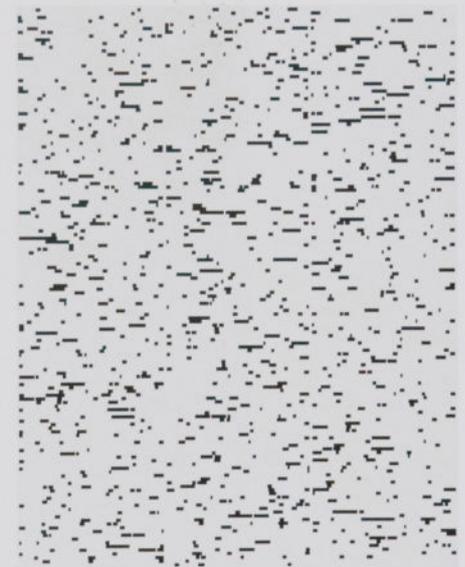
**Série Partitions :**

P = 8 %, N = 32 %, S = 4 %, Q = 19 %,  
C = 13 %, D = 10 %, E = 12 %, R = 2 %, 2007

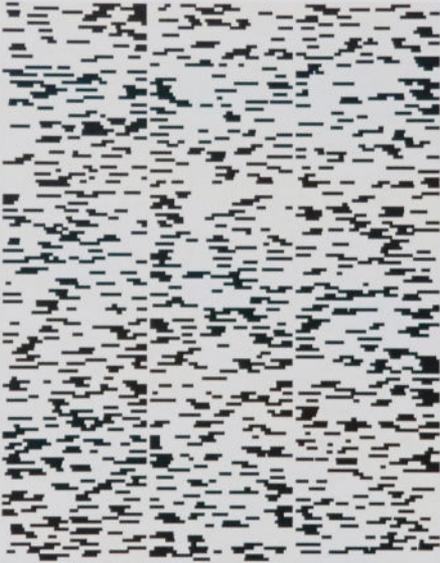
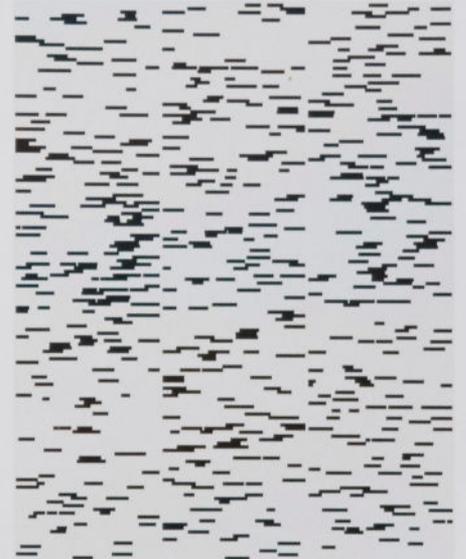
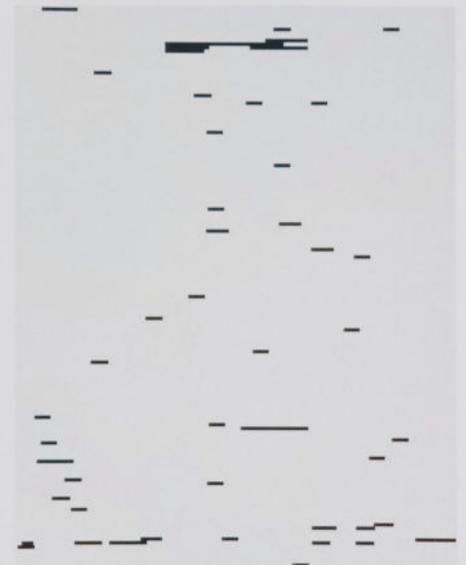
Huit tableaux accompagnés de  
*Les Pouvoirs du neutre*, 2007-2009,  
bande sonore en boucle, 5 min 15 s  
Acrylique sur toile marouflée sur  
contreplaqué  
78,5 × 60,5 cm (chacun)



P = 8 %



C = 13 %

 $N = 32\%$  $S = 4\%$  $Q = 19\%$  $D = 10\%$  $E = 12\%$  $R = 2\%$

cat. 58

**Sans emploi (Neutre), 2009**  
Acrylique et encre sur toile marouflée  
sur contreplaqué  
150,5 × 120 cm

cat. 59

**Sans problème, sans certain, sans  
emploi (Duras), 2009**  
Acrylique et encre sur toile marouflée  
sur contreplaqué  
115,6 × 82,6 cm

cat. 61

**Sans problème, sans emploi  
(Photographique), 2009**  
Acrylique et encre sur toile marouflée  
sur contreplaqué  
167,6 × 120 cm

cat. 60

**Sans sens, sans emploi (Paradigme),  
2009**  
Acrylique et encre sur toile marouflée  
sur contreplaqué  
122 × 94,6 cm



cat. 58



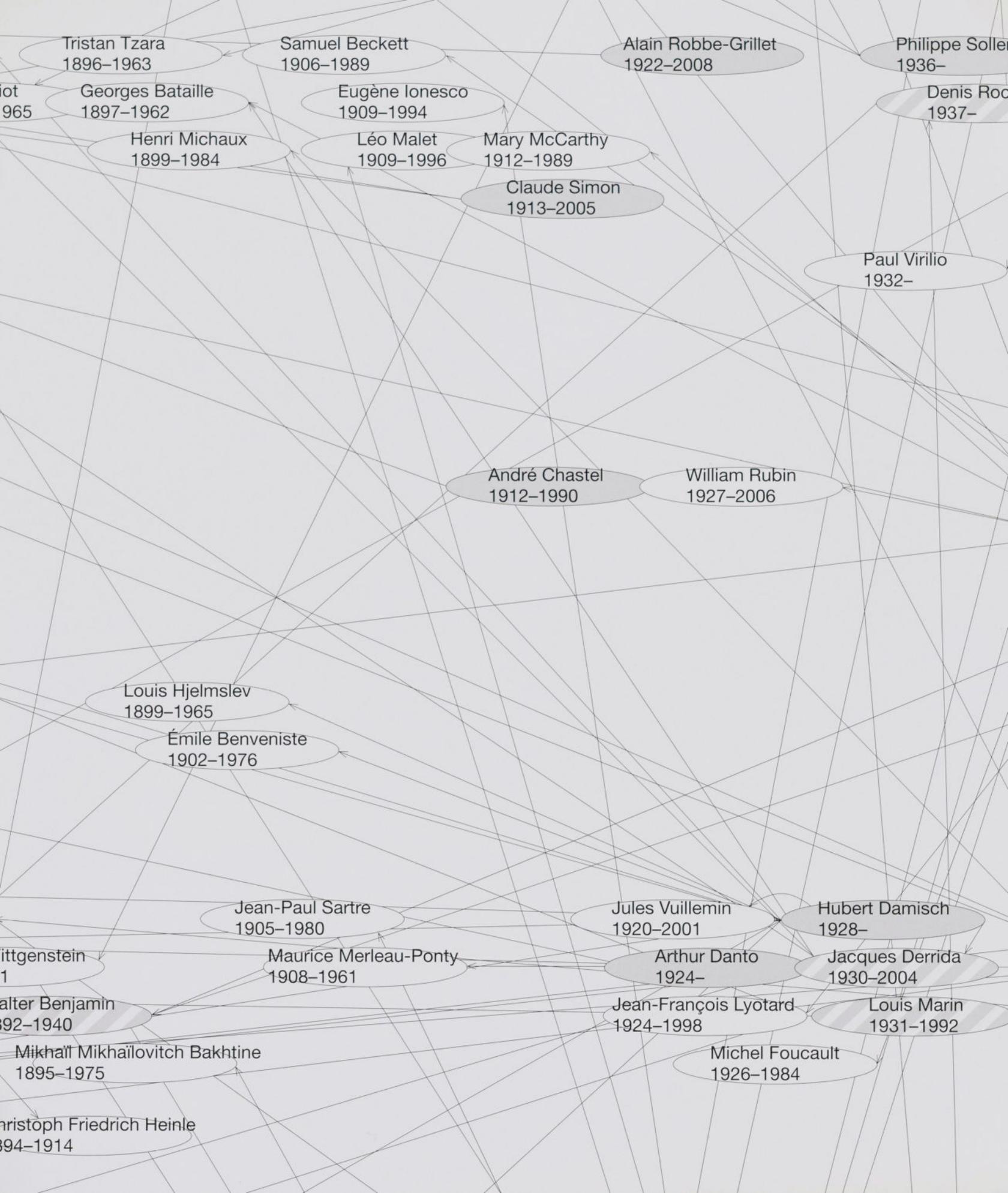
cat. 59



cat. 61



cat. 60



**les épigraphes**

cat. 53

**Cité en épigraphe [...]** par René Payant, 2008  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
114,3 × 172 × 3,8 cm

cat. 42

**Cité en épigraphe [...]** par Celeste Olalquiaga, 2008  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
57,2 × 156,2 × 3,8 cm

cat. 50

**Cité en épigraphe [...]** par Jacqueline Lichtenstein,  
2008  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
34,3 × 95,9 × 3,8 cm

mon corps

moi

avons touché

l'illusion

,

périodiquement

roland barthes

cat. 39

**Cité en épigraphe [...] par André Chastel, 2008**  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
45,7 × 143,5 × 3,8 cm

cat. 40

**Cité en épigraphe [...] par Arthur Danto, 2008**  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
45,7 × 128,9 × 3,8 cm

cat. 41

**Cité en épigraphe [...] par Benjamin H. D. Buchloh, 2008**  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
45,7 × 120,7 × 3,8 cm

cat. 42

**Cité en épigraphe [...] par Celeste Olalquiaga, 2008**  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
57,2 × 156,2 × 3,8 cm

cat. 43

**Cité en épigraphe [...] par Charles Harrison et Fred Orton, 2008**  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
45,7 × 172,7 × 3,8 cm

cat. 44

**Cité en épigraphe [...] par Denys Riout, 2008**  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
45,7 × 120 × 3,8 cm

cat. 45

**Cité en épigraphe [...] par Gérard Genette, 2008**  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
34,3 × 118,1 × 3,8 cm

cat. 46

**Cité en épigraphe [...] par Guy Lelong, 2008**  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
57,2 × 157,5 × 3,8 cm

cat. 47

**Cité en épigraphe [...] par Hubert Damisch, 2008**  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
57,2 × 189,2 × 3,8 cm

cat. 48

**Cité en épigraphe [...] par Hubert Damisch, 2008**  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
45,7 × 151,1 × 3,8 cm

cat. 49

**Cité en épigraphe [...] par Hubert Damisch, 2008**  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
68,6 × 149,2 × 3,8 cm

cat. 50

**Cité en épigraphe [...] par Jacqueline Lichtenstein, 2008**  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
34,3 × 95,9 × 3,8 cm

cat. 51

**Cité en épigraphe [...] par Massimo Cacciari, 2008**  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
80 × 161,3 × 3,8 cm

cat. 52

**Cité en épigraphe [...] par Philippe Dubois, 2008**  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
45,7 × 108,6 × 3,8 cm

cat. 53

**Cité en épigraphe [...] par René Payant, 2008**  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
114,3 × 172 × 3,8 cm

cat. 54

**Cité en épigraphe [...] par Thierry De Duve, 2008**  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
45,7 × 153 × 3,8 cm

cat. 55

**Cité en épigraphe [...] par Thierry De Duve, 2008**  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
57,2 × 133,4 × 3,8 cm

cat. 56

**Cité en épigraphe [...] par Thierry De Duve, 2008**  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
91,5 × 220,3 × 3,8 cm

cat. 57

**Cité en épigraphe [...] par Yve-Alain Bois, 2008**  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
34,3 × 154,3 × 3,8 cm

figure porte absence

pascal

cat. 45

an x that is for me

lucio fontana

cat. 51

we have become

less interested

and not at all interested

roger fry

cat. 43

une ressemblance superficielle

[...] comme un tableau,

exactement

michael fried

cat. 56

an unpeopled void

henry james

cat. 39

en même temps, et seulement alors

kierkegaard

cat. 49

une mer

that solipsism

ludwig wittgenstein

cat. 41

painting  
the uneasy

sherrie levine

cat. 57

un de jeu  
sa propre image répétition,

jacques derrida

cat. 48

tout ce qui est, je le vois

shakespeare

cat. 40

mon corps

moi

avons touché

l'illusion

périodiquement

roland barthes

cat. 53

l'amour

charles baudelaire

cat. 50

l'azur! l'azur! l'azur! l'azur!  
stéphane mallarmé

cat. 44

de la boîte à

la boîte

frank stella

cat. 55

le volume

e intime

un endroit spécial

stéphane mallarmé

cat. 46

maintenant, depuis

sigmund freud

cat. 52

extraire un trait et utiliser

ce trait

hjelmslev

cat. 47

the unique manifestation of a distance

walter benjamin

cat. 42

de toile blanche

du carré

clement greenberg

cat. 54

**the unique manifestation of a distance**

**walter benjamin**

cat. 42

**l'amour**

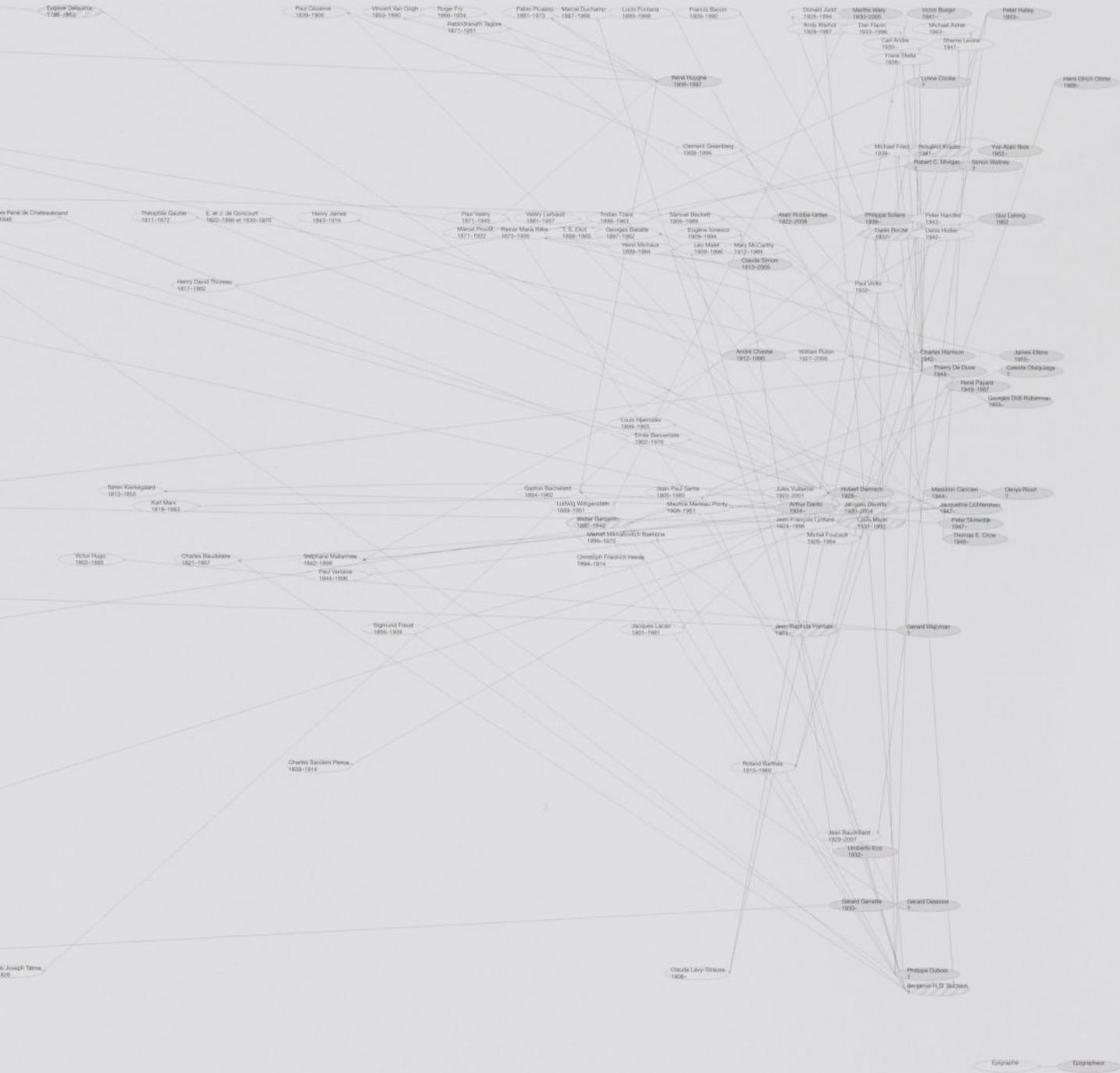
**charles baudelaire**

cat. 50

cat. 62

**Tableau chronologique, 2009**  
Impression jet d'encre sur papier  
chiffon  
91,4 × 213,4 cm





- ARTISTS
- COMPOSERS
- CRITICS
- EDWARDS
- ESSAYISTS
- HISTORIANS
- LINGUISTS
- PHILOSOPHS
- POETS
- PSYCHOLOGISTS
- SCIENTIFISTS
- SEMIOLOGISTS
- SOCIOLISTS
- THEOLOGISTS
- AUTHORS



**la cartographie**

cat. 1

**Romanesque**, 1992

Émail sur marbre de Carrare

43,2 × 28 cm

cat. 3

**Promenade en 56 tableaux**, 1993

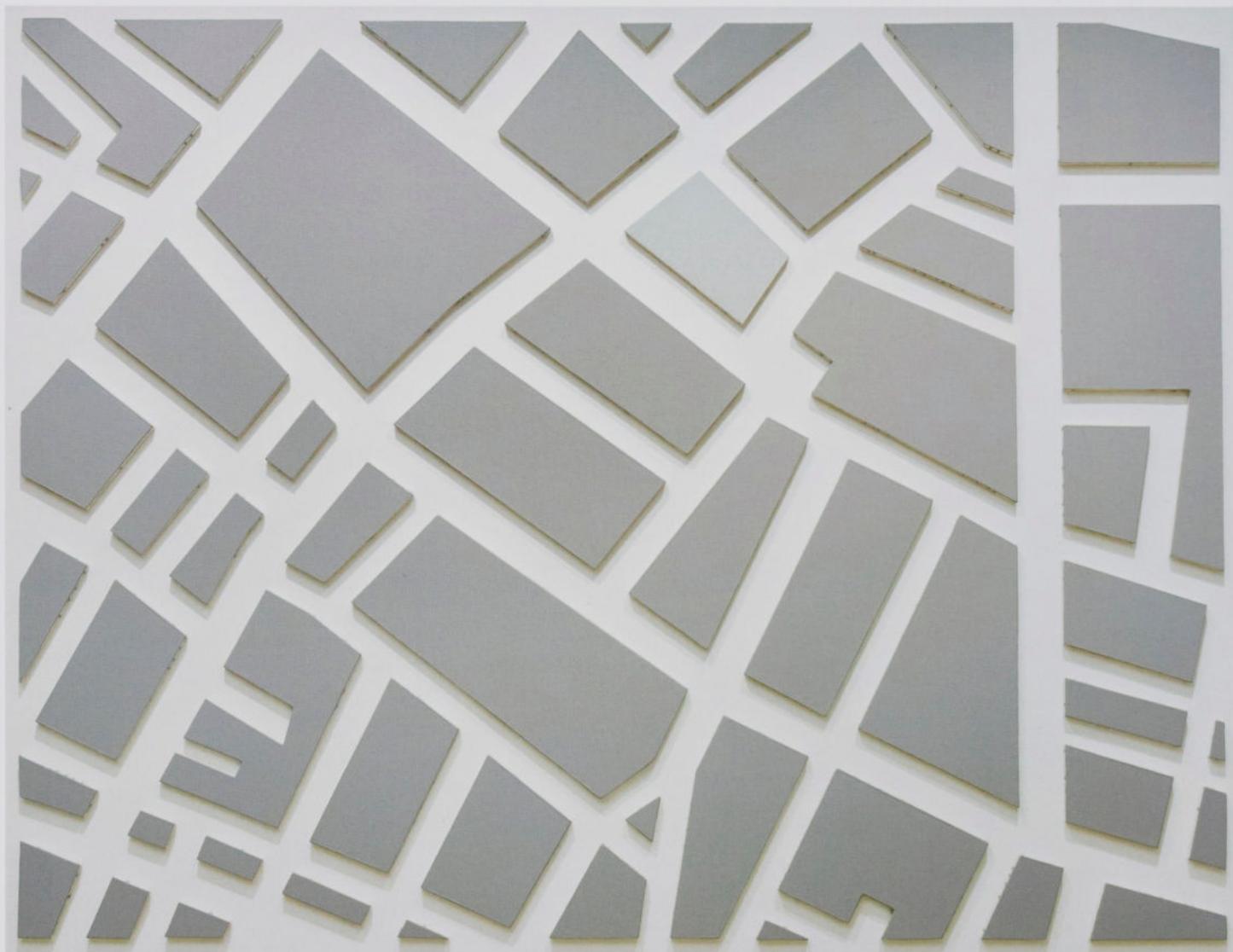
Acrylique et encre sur toile

186 × 240 cm



cat. 1





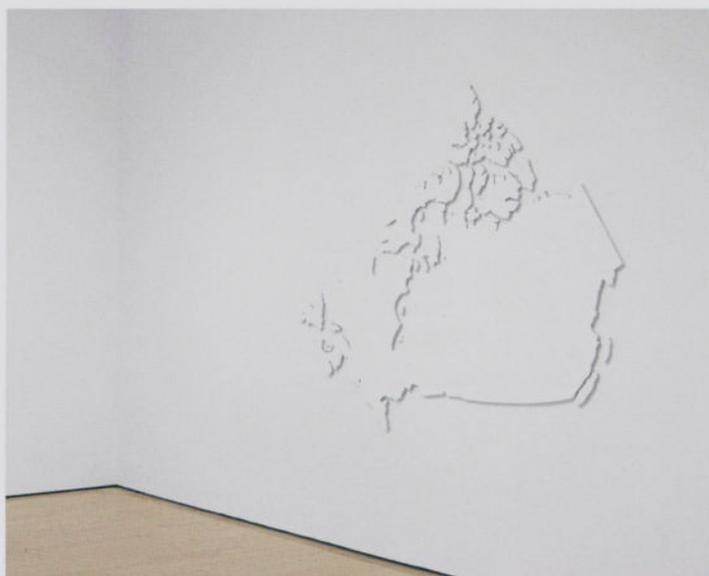
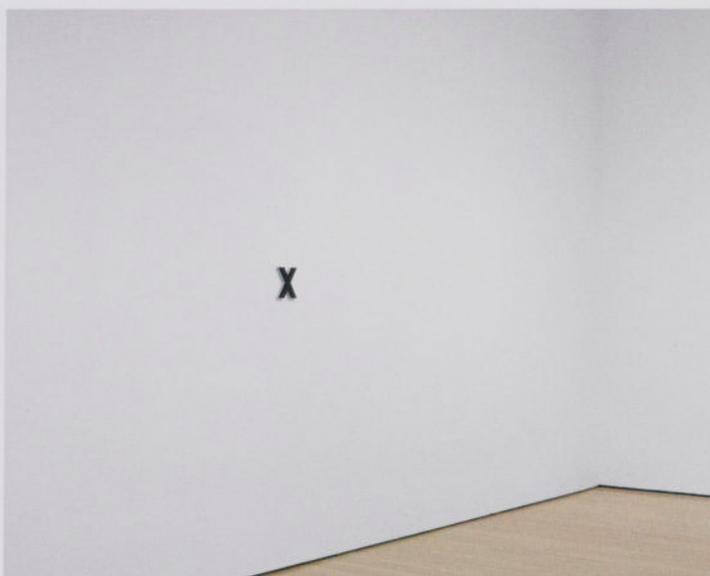
cat. 25

**Moi/toi Ici/là-bas**, 2004

Acrylique sur contreplaqué

15,2 × 13 cm; 170,5 × 215 cm

(deux éléments)



cat. 25



cat. 26

**X rouge** (polyptyque), 2004  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre  
de bois  
87,6 × 62,2 cm

cat. 22

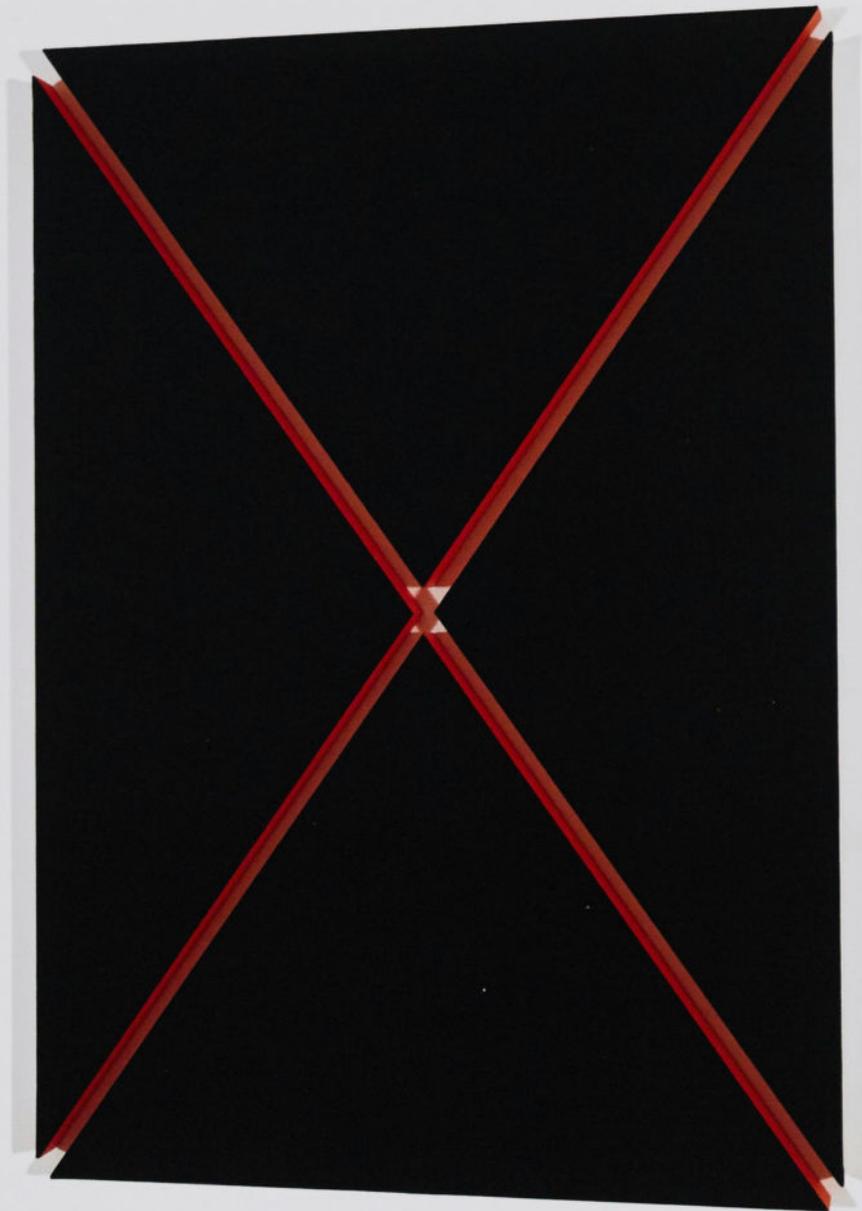
**4 triangles noirs**, 2003  
Acrylique sur toile  
86,4 × 61 cm

cat. 24

**4 triangles gris**, 2004  
Acrylique sur toile  
86,4 × 61 cm

cat. 23

**Grand croisé**, 2003  
Acrylique sur toile  
95,6 × 67,3 cm



cat. 26



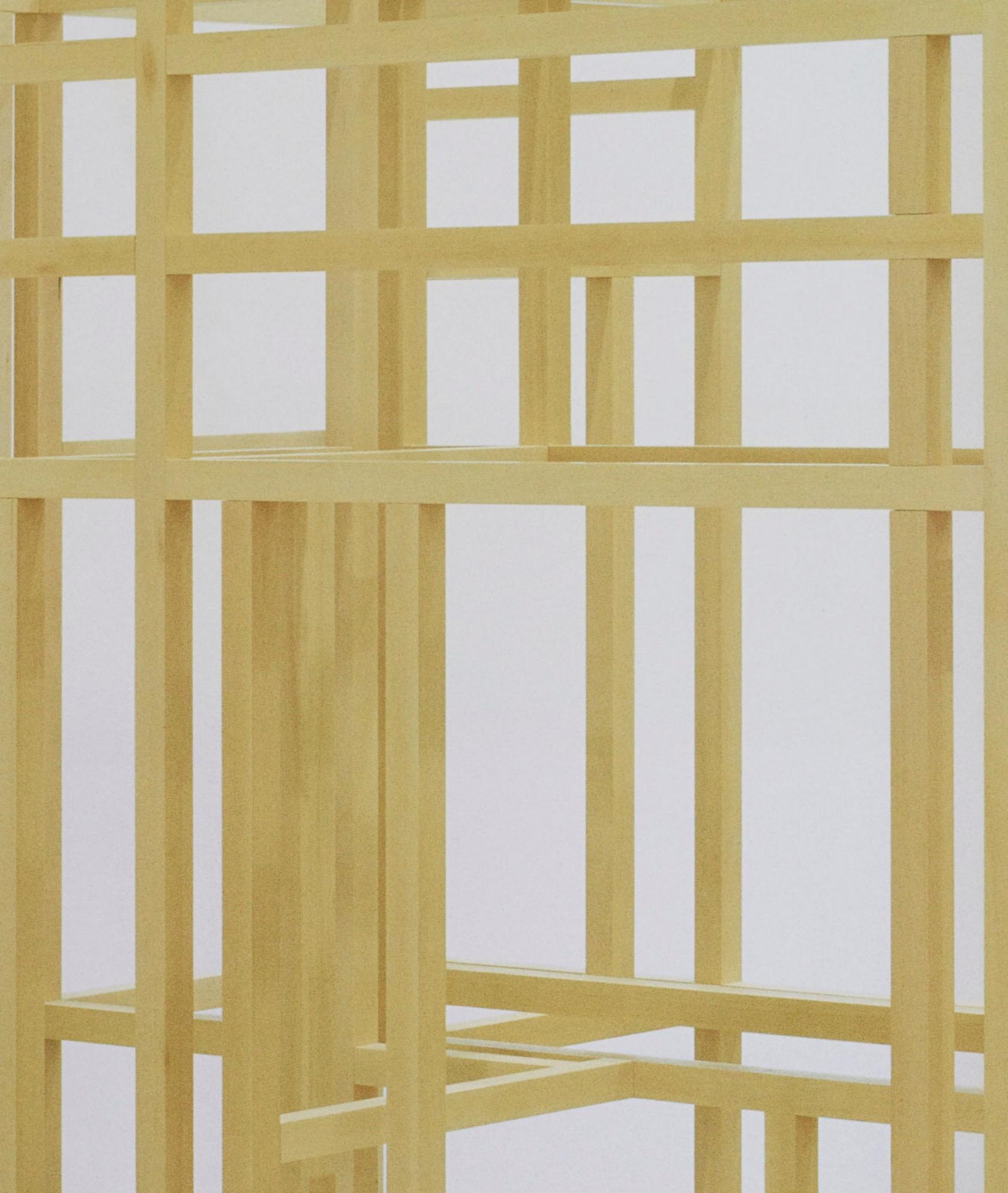
cat. 22



cat. 24



cat. 23



**les objets**

cat. 27

**Élément 17D**, 2005

Contreplaqué

79,1 × 83,8 × 25,4 cm

cat. 28

**Élément 19B**, 2005

Contreplaqué

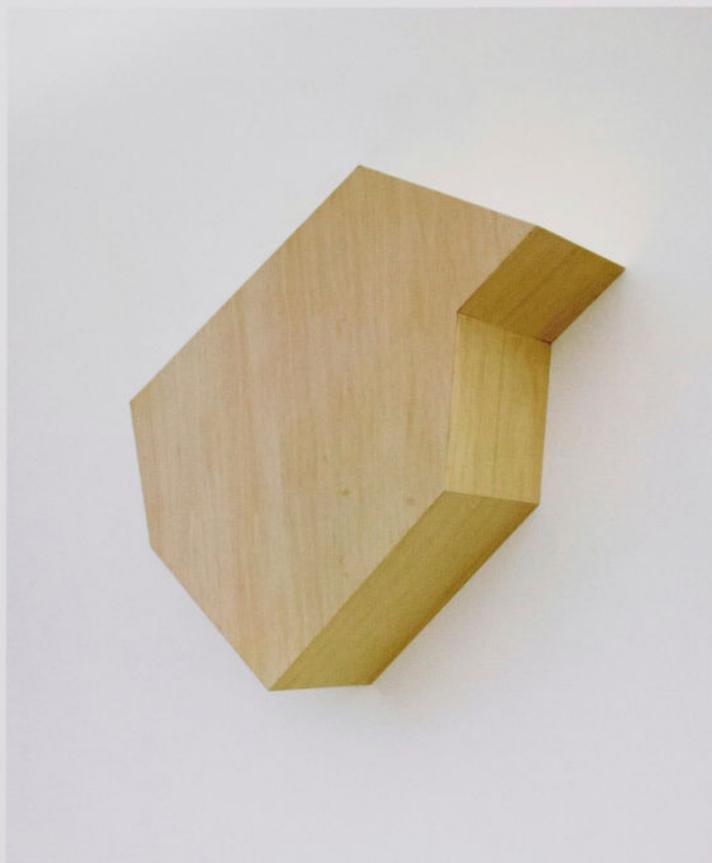
70,1 × 87 × 25,4 cm

cat. 11

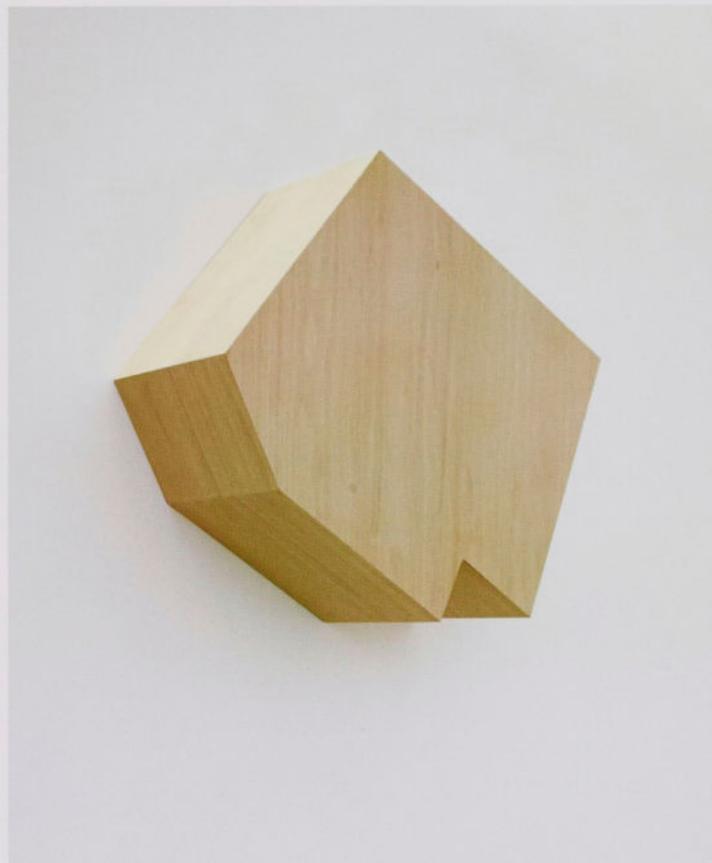
**Casier pour objet du désir**, 2000

Bois de tilleul

213 × 213 × 152 cm

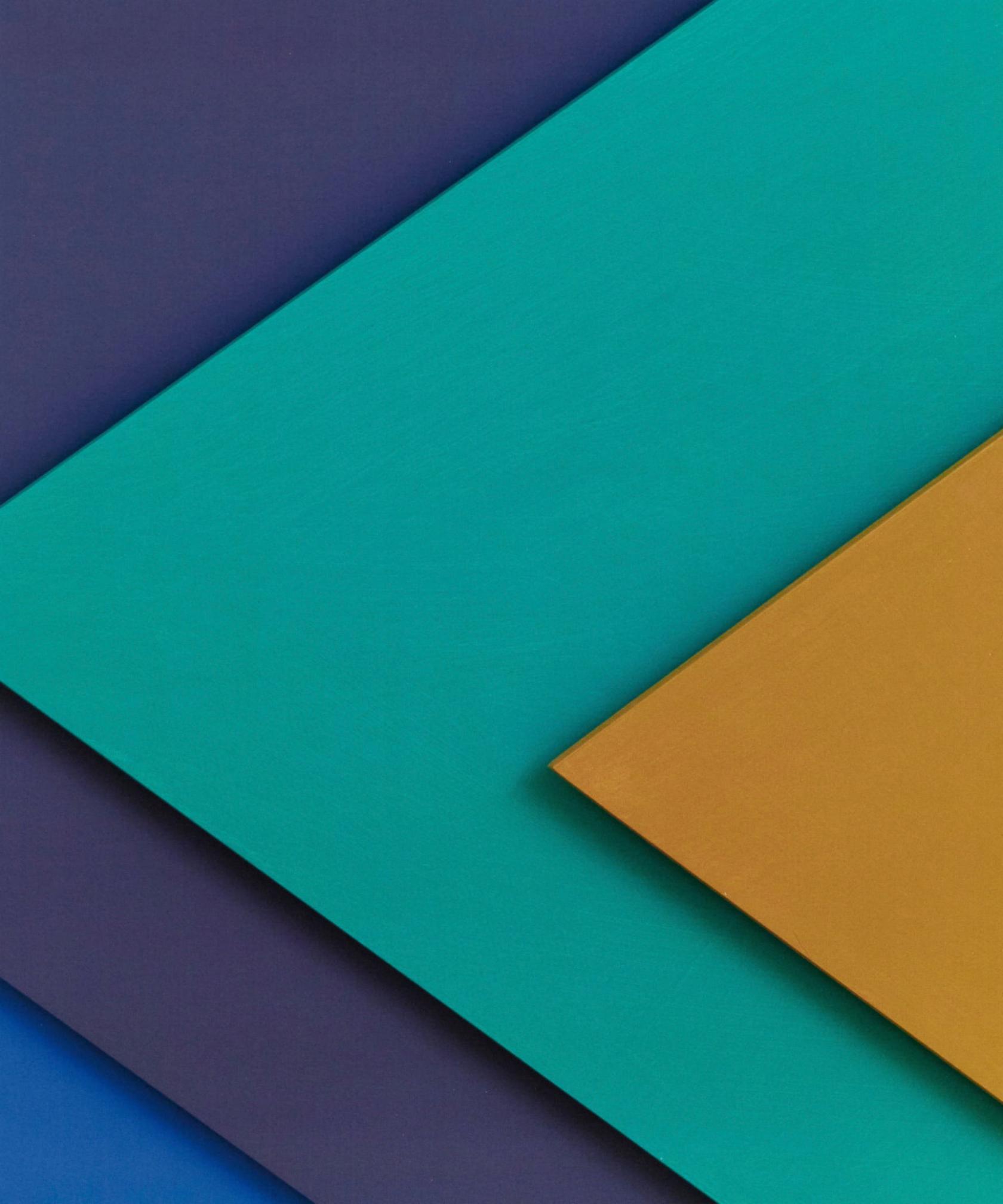


cat. 27



cat. 28





## Je déballe ma bibliothèque<sup>1</sup>

Lesley Johnstone

La pratique de Francine Savard, si bien résumée par ce titre, traite autant de la relation que l'artiste entretient avec les livres que de peinture. Déballe sa bibliothèque est précisément ce que fait cette artiste, épuisant non seulement ses rayons de livres, mais se servant également de mots, de textes, de livres, de bibliographies et de typographie en tant que sujets, objets et dispositifs structurels dans des tableaux monochromes chantournés. Se référant à un ouvrage du philosophe allemand Walter Benjamin<sup>2</sup>, dans lequel celui-ci médite sur le collectionnement en débarrant sa propre bibliothèque qui a passé deux ans dans des malles, Savard en adopte le titre pour identifier cinq énigmatiques objets brun-beige élaborés à partir de ses photographies de boîtes de carton.

p. 25

N'étant plus vraiment des boîtes de carton, ces « quasi-objets », comme les nomme l'artiste, suggèrent que les œuvres de Savard refusent de se loger confortablement dans des catégories déterminées. Jamais tout à fait de la peinture formaliste, ni tableaux chantournés, ni même art conceptuel, ses créations jouent sur la frontière entre abstraction et figuration, utilisant le texte en tant qu'objet trouvé ou ready-made. L'artiste conçoit la peinture comme un mode de pensée et de lecture, mais aussi comme une façon de renouveler sa relation à l'objet peint. Avec une curiosité scientifique presque archéologique, elle sonde un vaste éventail d'écrits pour nourrir sa pratique. De la découverte et de la sélection à l'effacement et à la transformation, elle déplace les mots et les idées de leur contexte littéraire à

un contexte visuel. Par une exploitation des fonctions connotatives, dénotatives et évocatrices du langage, Francine Savard réalise des œuvres intellectuellement stimulantes, visuellement saisissantes et soigneusement construites, qui peuvent être décrites comme des « ready-made assistés » ou, de manière plus lyrique, comme des portraits de ses réflexions littéraires et picturales.

### LA PRÉFACE

Il est inutile ici de réitérer l'histoire séculaire de la peinture abstraite et monochrome. Il suffit de dire que Francine Savard situe sa démarche à l'intérieur de cette histoire, activant les codes de l'abstraction, déployant les figures de la représentation, reconnaissant à la fois les traditions métaphysiques du monochrome et les préceptes matérialistes de la peinture formaliste. Son travail est en lien avec diverses figures de l'histoire de l'art récente, tels les plasticiens québécois Guido Molinari, Claude Tousignant et Yves Gaucher et les peintres français Daniel Buren et François Morellet; mais il présente aussi des affinités avec les peintures « néo-géo » de Peter Halley. Francine Savard emploie des mécanismes inhérents à l'art conceptuel et au minimalisme, tout en affichant une sensibilité évidente aux propriétés perceptuelles de la couleur, de la forme et du format. Elle fait partie de cette génération de peintres abstraits québécois qui, comme Guy Pellerin, Stéphane La Rue et Monique Régimbald-Zeiber, s'applique à explorer les préceptes formels de la peinture abstraite. Son travail s'apparente également

à l'art conceptuel des peintres canadiens Garry Neill Kennedy et Eric Cameron, et elle mentionne elle-même le peintre, photographe et cinéaste Charles Gagnon comme une importante source d'inspiration.

#### LE TITRE

*La Pharmacie de Platon; De la peinture; E = 12 %; Cité en épigraphe [...] par Thierry De Duve; Tu m', un dernier tableau; Les Couleurs de Cézanne dans les mots de Rilke, 36/100 – Essai; La Peinture mode d'emploi* : les titres de Francine Savard sont lourds de sens, fournissant au regardeur un indice, une pièce d'un puzzle complexe. Plus ou moins opaques et non descriptifs, ils indiquent que le sens de l'œuvre se situe au-delà de notre expérience perceptuelle, à l'intérieur d'un paradigme conceptuel plutôt que purement pictural. Cette idée est renforcée par les titres additionnels que l'artiste attribue à différents groupes d'œuvres ou à des expositions : *Un plein, un vide; 2 x 100 %; « Muséumification »; La Chambre à peinture : le dépôt; Chant du texte et champ du tableau*. Se référant parfois à des textes, à des images ou à des auteurs sources, indiquant une méthodologie ou suggérant le *sujet* de la peinture, les titres créés par l'artiste peuvent aussi être des jeux de mots ou des expressions à double sens. Ils invitent le regardeur à prendre part au processus d'encodage et de décodage qui se trouve au cœur de sa pratique.

#### L'INTRODUCTION

Francine Savard a affirmé, sans m'en convaincre, être incapable de faire surgir des formes de son propre imaginaire. Ne parvenant pas à s'attaquer directement à la toile vierge, de longues périodes de réflexion précèdent chaque nouvelle série. L'élan intuitif initial, souvent déclenché par un texte, est suivi d'un processus d'ordonnement d'information qui fait déjà surgir la forme que prendront les œuvres. Avec chaque nouvelle série, Savard se fixe des objectifs qui entraînent des contraintes corollaires. Souvent, ce qu'elle découvre ne correspond pas tout à fait à ce qu'elle avait imaginé, et ses œuvres deviennent un document, une manifestation, une représentation visuelle du processus lui-même. Elles peuvent être considérées comme des peintures systémiques, des exemples de ces œuvres que Lawrence Alloway a décrites comme ayant « en commun un niveau

d'organisation qui prévient la désintégration du système », des œuvres où « l'état final de la peinture est connu avant son achèvement<sup>3</sup>. » Pour Francine Savard, comme pour Ad Reinhardt, « le tout, là où il faut commencer et là où il faut finir, doit être résolu d'avance dans la tête<sup>4</sup>. » Et, à l'instar de Mel Bochner, Savard adopte une attitude sérielle, exprime « un intérêt pour la manière dont un type d'ordre spécifique est manifeste ». Bochner décrit les œuvres sérielles comme celles dont les « divisions intérieures sont issues d'un processus numérique, ou autre, qui soit systématiquement prédéterminé », avec un « ordre ayant préséance sur l'exécution ». L'œuvre achevée, affirme-t-il, est « parcimonieuse et elle s'épuise elle-même systématiquement<sup>5</sup> ». Un examen même superficiel de l'art de Francine Savard révèle ses affinités intimes avec cette approche, car elle conçoit ses œuvres comme fonctionnant à l'intérieur d'un cadre sériel, tout comme le font les mots d'une phrase. Au moyen de la répétition, de l'organisation sérielle et de dispositifs structurels systémiques, l'artiste enrichit le sens d'œuvres d'art individuelles.

p. 14–17

Les quinze toiles monochromes de la série *Un plein un vide*, 2001–2002, inspirées par la lecture que l'artiste a faite de deux ouvrages sur le travail du plasticien québécois Fernand Leduc — un catalogue d'exposition et une monographie de Jean-Pierre Duquette — sont à cet effet exemplaires. Fascinée par le vocabulaire employé par l'auteur pour décrire les qualités picturales et les formes dans les tableaux de Leduc, Francine Savard a dressé une liste de trente et une expressions qu'elle a présentées dans un livre d'artiste intitulé *Un plein un vide. Lexique du vocabulaire de l'abstraction. 1 : les citations*<sup>6</sup>. Des trente et une mots et phrases, l'artiste en a sélectionné quinze qu'elle a associés à une forme extraite des peintures de Leduc. Les formes irrégulières ont été reformatées à l'échelle, de façon à ce que chacune mesure environ un mètre par un mètre et demi, ce qui a pour effet de renforcer leur identité en tant qu'archétypes picturaux et d'annoncer leur participation à une série non hiérarchique. Leur traitement monochrome est subtilement interrompu par un terme recueilli — « un aplat », « une figure », « une étendue », « un plan » — peint ton sur ton sur chacun des tableaux. Si les titres — notamment *Un pan orange, Une aire bleue, Une étendue jaune, Un littoral vert* — semblent objectifs

ou descriptifs, ils soulignent en fait le caractère arbitraire des formes elles-mêmes et soulèvent des questions : quelle est au juste la forme d'un « littoral », et quelle est la différence entre un « pan » et une « aire » ? L'artiste attire l'attention sur le gouffre entre texte et image, révélant en fin de compte l'incapacité des mots à décrire la peinture. Et si *Un plein un vide* peut être lu comme un hommage à Fernand Leduc, les œuvres de cette série constituent davantage une analyse systématique qu'un témoignage de respect. Elles signalent le chemin parcouru par la peinture depuis les années 1950, et manifestent aussi l'impossibilité pour Savard de concevoir son travail de la même façon que les plasticiens ont conçu le leur. Cette artiste fouille les histoires, les codes et les conventions de la peinture, se servant du langage comme moyen pour sans cesse renouveler sa relation avec l'abstraction et pour prendre part aux discours de sa discipline.

#### LE LIVRE

Comment un tableau monochrome peut-il être perçu comme un livre ? Le petit *Volume bleu*, 1999, les surdimensionnés *Volumes noirs* et les exquis *Volumes orange*, tous deux de 2000–2008, démontrent élégamment ce déplacement conceptuel au moyen de la simple application d'une couche de peinture. Dans ces objets, qui oscillent entre la peinture, la sculpture et le livre, des couches de toile vierge sont collées ensemble afin de créer une épaisseur. Trois côtés ont été tranchés, laissant apparentes les « pages » de la construction, tandis que la couleur transforme la surface en couverture et le côté gauche (non coupé), en épine de livre. En provoquant effectivement le télescopage du livre et de la représentation du livre, Savard met l'accent sur la signification absolue de chaque signe pictural. Ici, la couleur, le format et l'épaisseur sont utilisés dans la transformation de l'objet — d'une peinture abstraite monochrome en une représentation sculpturale figurative.

#### LA CARTOGRAPHIE

Cartes, plans, graphiques et tableaux statistiques, qui sont des systèmes d'organisation et de présentation de l'information, sont souvent présents dans l'œuvre de Francine

p. 52–53 Savard. Dans *Moi/toi Ici/là-bas*, 2004, une carte du Canada à relativement grande échelle, présentée en miroir sur un mur — montrant ainsi Terre-Neuve à l'ouest et la Colombie-Britannique à l'est —, fait face à un tout petit x noir sur le mur opposé. L'instabilité de moi/toi et ici/là-bas est exprimée par la disproportion d'échelle et renforcée par le fait que le regardeur est incapable d'intégrer la carte et le x dans le même champ visuel. p. 51 *Promenade en 56 tableaux*, 1993, reproduit un plan destiné au tourisme d'art dans le quartier parisien du Marais. Chacun des cinquante-six polygones gris est codé de manière à indiquer sa localisation géographique et son emplacement relatif à l'intérieur de la structure de la peinture. Le site du Musée Picasso, l'une des destinations premières de ce quartier, est signalé p. 11 par un ton de gris plus pâle. Dans *Le Dépôt de peinture*, 2000, les cent vingt-cinq fragments représentent la surface craquelée d'un résidu de peinture découvert au fond d'un pot entreposé depuis longtemps. Tandis que la forme circulaire peut rappeler une rosace, l'œuvre fait explicitement référence aux matériaux et aux conditions de vie du peintre. Chacune des trois œuvres est constituée d'une multitude de petits tableaux chantournés qui, malgré la complexité de leurs formes, se donnent à lire comme des tous unifiés en raison de leur traitement monochrome. Chacune fait naître des idées de présence et d'absence, de mouvement à travers l'espace et le temps, de cartographie de sites et de surfaces.

La cartographie joue aussi un rôle dans une série de sept p. 36–37 exquises toiles vert pâle intitulée *Sans...*, 2009. Les petits traits colorés qui couvrent la surface de chaque peinture rappellent des cartes perforées pour traitement de données ou des codes de cryptage, mais ils révèlent en fait l'emplacement spécifique des mots « Tout problème en un certain sens en est un d'emploi du temps<sup>7</sup> », tels qu'ils apparaissent dans sept textes différents (voir p. 80). Une légende placée au bas de chaque tableau fournit la clé de la codification des couleurs, tandis que les titres — *Sans emploi (Neutre)*; *Sans problème, sans certain, sans emploi (Duras)* — font référence à l'inévitable absence de quelques-uns des termes de certains textes, signalant ainsi à la fois la nature utopique de la quête initiale et l'acceptation de son échec définitif.

## LA BIBLIOTHÈQUE

Activant des notions de collection et d'entreposage, de recherche et de classification, de mémoire collective et individuelle, la bibliothèque est un site d'investigation particulièrement riche, véritable dépôt de connaissances organisés. Dans des œuvres telles *La Pharmacie de Platon*, *De la peinture*, *Bibliothèque* et *Petite bibliothèque*, l'artiste se sert de cotes — le code alphanumérique qui désigne le sujet, la catégorie et la localisation d'un titre particulier dans une bibliothèque institutionnelle — en tant que motif figuratif récurrent. *De la peinture*<sup>8</sup>, 1995–1997 est une grande toile blanche monochrome représentant sept colonnes de cotes, 371 en tout. Le tissage lâche de la toile a été dissimulé par une application soignée de plusieurs couches de peinture, transformant la surface en un palimpseste en attente d'information « significative ». Ce processus laborieux est révélé par les bords de la toile, demeurés bruts. La surface très travaillée et le schème de couleurs blanc sur blanc évoquent la *Composition suprématiste : carré blanc sur fond blanc* (1918) de Kazimir Malevitch, les sept *White Paintings* (1951) de Robert Rauschenberg, de même que les peintures de Robert Ryman et Agnes Martin. L'information « significative » — les cotes, qui vont de B (pour la philosophie, la psychologie et la religion) à H (pour les sciences sociales), N (pour les beaux-arts), P (pour le langage et la littérature) et T (pour la technologie) — représente le vaste éventail de disciplines qui nourrissent non seulement la pratique de Francine Savard, mais l'art en général.

*La Pharmacie de Platon*, 1995–1997 consiste en 399 petits tableaux présentant des cotes de classement, peints chacun d'un ton de gris légèrement différent et ordonnées en forme de grille. La disposition des toiles est aléatoire, à l'exception de l'emplacement central occupé par PA4329D4, la cote de l'exemplaire de *La Dissémination*, de Jacques Derrida, conservé à la bibliothèque de l'Université du Québec à Montréal, où Savard a obtenu sa maîtrise. Le titre de l'œuvre, emprunté à Derrida<sup>9</sup>, élargit la notion du numéro de cote pour inclure des formules chimiques, des tables d'éléments et tout autre système de codage, tandis que sur le plan formel, les tableaux rectangulaires rappellent les tiroirs de bois des boutiques d'apothicaires, des laboratoires, des dispensaires et des columbariums.

## LA LECTURE

La méthodologie rigoureuse (obsessionnelle, pourrait-on dire) de Savard est particulièrement visible dans une série de tableaux d'un bleu profond, datant de 2006 et intitulés *R = 2 %, S = 4 %, P = 8 %, D = 10 %, E = 12 %, C = 13 %, Q = 19 %* et *N = 32 %*<sup>10</sup>. L'amoureuse de livres que je suis (et qui n'ignore pas que Francine Savard travaille également en tant que graphiste) reconnaît en ces œuvres l'aspect de pages dactylographiées, où les marges sont alignées à gauche et non à droite. Il reste que par ailleurs, le regardeur doit avoir accès à de l'information privilégiée pour décoder ces œuvres énigmatiques. Inspirée par un logiciel utilisé pour défragmenter et réorganiser le contenu de disques durs, Savard a entrepris de « défragmenter » un texte de Jacqueline Lichtenstein et Jean-François Groulier portant sur l'artiste français François Morellet, dont elle admire particulièrement le travail. Attirée par la subtilité du texte, Savard s'est donné pour projet de catégoriser chaque mot en fonction d'un système d'encodage grammatical : les peintures qui en résultent sont l'expression graphique du pourcentage de mots qui *révèlent* ( $R = 2 %$ ), qui *substituent* ( $S = 4 %$ ), qui *précisent* ( $P = 8 %$ ), qui *déterminent* ( $D = 10 %$ ), qui *expriment* ( $E = 12 %$ ), qui *connectent* ( $C = 13 %$ ), qui *qualifient* ( $Q = 19 %$ ) et qui *nomment* ( $N = 32 %$ ). Chacun des paragraphes est représenté par une bande dont la longueur est déterminée par le nombre de mots dans chaque catégorie désignée, tandis que l'échelle de chacune des œuvres reflète la quantité de mots que comporte l'ensemble du texte.

Les œuvres constituent des traductions visuelles du texte de Lichtenstein et Groulier, et si le langage de l'objet final est pictural et le langage de l'objet source, textuel, la méthodologie utilisée pour la traduction demeure opaque. Savard imite la procédure scientifique en adoptant une approche dont l'objectif est clairement défini, en optant pour des hypothèses particulières et un protocole hautement personnel, et en suivant des cheminements d'observation, d'analyse et d'interprétation qui sont parfois arbitraires. Si son élan initial a été suscité par son admiration pour le texte original, son analyse statistique mesurée dérober à ce texte son sens essentiel, elle finit par le « neutraliser<sup>11</sup> », ce qui lui permet de créer des peintures muettes mais remarquablement belles.

*Les Couleurs de Cézanne dans les mots de Rilke, 36/100 –* p. 13  
*Essai*, 1998 est une œuvre plus accessible, mais tout aussi étonnante. Le titre nous renvoie à des lettres que le poète allemand Rainer Maria Rilke a écrites à sa femme et dans lesquelles il raconte sa fréquentation quotidienne des peintures de Paul Cézanne, au Salon d'automne de 1907. Frappée par la richesse du vocabulaire de Rilke, Savard transforme ses mots en peintures. Le défi, cette fois, a été de déterminer ce à quoi pouvait ressembler « du blanc comme couleur », du « bleu de coton bourgeois » ou du « brun-violet mouillé », afin de réaliser les panneaux en bandes sur lesquels sont peintes ton sur ton les expressions du poète. La longueur de chaque panneau correspond à la longueur du texte, tandis que le nombre de panneaux de l'œuvre finale (trente-six parmi les cent réalisés à l'origine) a été déterminé par la hauteur des murs de la galerie, lorsqu'elle a été installée pour l'exposition *Le Mensonge de la couleur*<sup>12</sup>. Dans cette œuvre, le vocabulaire de Rilke sert autant de voie d'accès que d'obstacle; le processus d'extraction et d'isolement des termes descriptifs du poète met en lumière la nature subjective et hautement énigmatique de la couleur, de même que sa résistance au déterminisme rationnel. Savard utilise les dispositifs de la peinture systémique, insufflant aux œuvres une poésie qui transcende leur présentation objective.

#### LA CITATION

La série des *Épigraphes*, 2008, constitue un aperçu plus poétique de la bibliothèque de l'artiste. Les cotes de livres ont été ici supplantées par des fragments de textes et de noms — Walter Benjamin, Stéphane Mallarmé, Frank Stella — peints de couleur pastel, en caractères Helvetica bas de casse. Les formes des œuvres imitent la présentation typographique de textes, tandis que les titres — *Cité en épigraphe [...] par Thierry De Duve*, *Cité en épigraphe [...] par Hubert Damisch* — font référence aux courtes citations, appelées épigraphes, que les auteurs présentent parfois en tête d'un texte. Au moyen des seuls fragments de la citation originelle qui demeurent — trois ou quatre mots flottent à l'intérieur de l'espace que l'épigraphe complète aurait occupé —, les textes souvent théoriques ou académiques sont transformés en poésie concrète.

Associant l'auteur représenté à celui cité dans le titre, Savard tisse des liens entre divers philosophes, critiques, artistes et poètes qui ont nourri notre compréhension de la peinture. Un *Tableau chronologique*, présenté dans une vitrine adjacente, cartographie les sources variées, renforçant le cadre apparemment linéaire de la série, mais dévoilant par ailleurs, et non sans esprit, la prétention historique et scientifique de l'exercice lui-même.

Remplissant diverses fonctions allant de la dédicace au commentaire, de la légitimation à la reconnaissance de filiation, les épigraphes elles-mêmes sont chargées de sens. Contemplant les tableaux accrochés comme dans un Salon, les regardeurs se trouvent littéralement à « lire » un mur de peintures : plusieurs pistes y sont offertes, mais aucune signification précise n'est fournie. Alors que la série *Épigraphes* peut être considérée comme la plus littéraire de ses œuvres, Savard n'y présente que des fragments, qui sont davantage suggestifs que dénotatifs. Dans certains, nous pouvons « entendre » la voix de l'auteur (« mon corps ... moi ... avons touché ... l'illusion ... périodiquement ... roland barthes »); tandis que dans d'autres, un seul mot figure tout un monde (« l'amour » ou « l'azur! »). Dans tous nous sentons résonner la présence — malgré son absence — d'un mot qui règne en maître : peinture. À travers l'application de peinture à la manière d'un voile, les *Épigraphes* proclament l'amour profond que l'artiste voue aux mots — son appréciation de la beauté de leur aspect typographique, sa sensibilité à leurs sonorités, sa conscience du pouvoir évocateur d'un seul d'entre eux. Cette œuvre, qui s'approche peut-être le plus d'une sorte d'autoportrait, illustre graphiquement la méthodologie de Savard : la sélection à partir de textes trouvés présentant des liens entre eux, le reformatage de matériel pour concevoir une série, les transformations subtiles qui rendent ses œuvres si personnelles, et les interventions poétiques qui leur insufflent — malgré leur rigueur formelle — une qualité si extraordinairement lyrique.

#### LA TRADUCTION

Finalement, c'est peut-être l'acte de traduction — jointe à son corollaire, l'adaptation — qui se trouve au cœur de la méthodologie de Savard. Ses œuvres existent « entre » l'abstraction et la figuration, la peinture et la sculpture, l'art

et le langage, le système et l'exécution. Elles traduisent la pensée abstraite en une forme concrète, quittent le textuel pour entrer dans le visuel, et vacillent entre deux et trois dimensions.

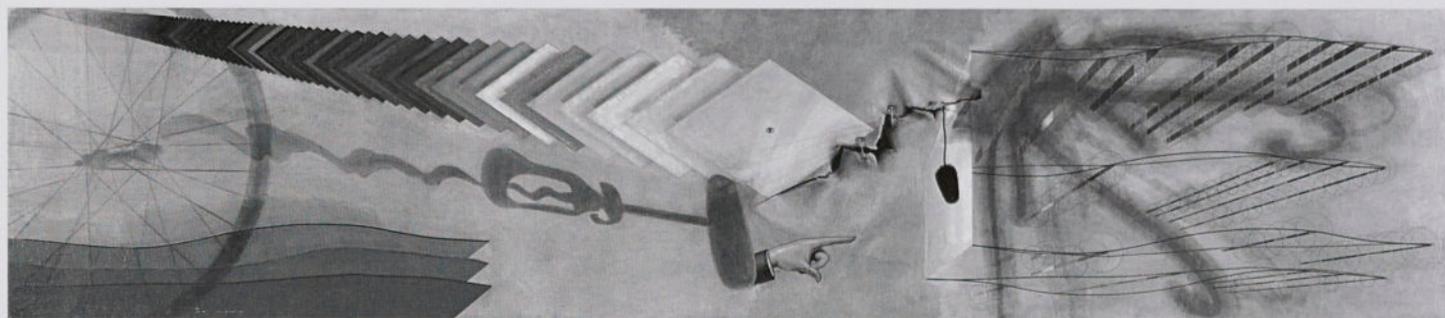
Dans *Tu m', un dernier tableau*, 2009, la plus ambitieuse de ses œuvres jusqu'à ce jour, Savard utilise un des éléments centraux de la dernière peinture à l'huile de Marcel Duchamp, également intitulée *Tu m'*, 1918, comme ready-made. Commande de la collectionneuse Katherine Dreier pour un espace au-dessus d'une bibliothèque (comment Francine Savard aurait-elle pu résister ?), la peinture en question a été décrite par Duchamp comme une synthèse de ses œuvres et de ses intérêts des années précédentes. La section gauche du tableau, où domine une représentation en perspective de rhomboïdes colorés, a été pour ainsi dire ignorée par les critiques et les historiens de l'art jusqu'à relativement récemment. L'analyse de cette peinture complexe se concentrait le plus souvent sur les ombres de ses ready-made, sur la déchirure en trompe l'œil de la toile, sur le boulon fiché au centre du plus grand des rhomboïdes, sur les véritables épingles de nourrice et sur le rince-bouteilles se prolongeant dans l'espace réel<sup>13</sup>. Il a fallu attendre quarante ans, après que Robert Rauschenberg eut inclus sa propre gamme de couleurs dans *Rebus*, 1955, pour que la gamme de couleurs représentée par Duchamp<sup>14</sup> soit reconnue comme un moment capital de l'histoire de la peinture. Cette « charte de couleurs » est devenue, depuis, un motif récurrent en art contemporain, et a même été le sujet d'une exposition récente au Museum of Modern Art de New York<sup>15</sup>. Que Savard, après Gerhard Richter, Ellsworth Kelly, Sherrie Levine et Damien Hirst, ait été attirée par ce dispositif pictural n'a rien d'étonnant.

À l'instar des séquences numériques, la charte de couleurs offre un système sériel pour encoder de l'information. Il s'agit d'un système rationalisé, développé en dehors du champ de l'art à des fins commerciales et qui ignore la signification symbolique ou l'expressivité de la couleur. Ce système reconnaît ouvertement le statut de la peinture comme produit industriel, comme ready-made, et active deux courants de pensée opposés qui ont déterminé l'histoire de la peinture monochrome : la couleur perçue, d'une part, comme subjective, intuitive ou expressive et,

d'autre part, comme objective, scientifique ou systématique. La représentation qu'a réalisée Duchamp de la charte de couleurs est ainsi en parfaite harmonie avec sa conception de la peinture elle-même, puisque fabriquée industriellement, en tant que ready-made. Chez Savard, son appropriation des échantillons de couleur de Duchamp reflète sa propre utilisation des codes et des conventions de la peinture en tant que ready-made.

Le *Tu m', un dernier tableau* de Francine Savard est une œuvre sculpturale montée au mur, composée de quarante-quatre rhomboïdes dont le schème de couleurs est tout aussi indépendant de la théorie chromatique que l'est l'original de Duchamp. Montée sur un bras d'aluminium s'étendant sur sept mètres à presque un mètre du mur (imitant ainsi le rince-bouteilles projeté hors de la toile de Duchamp), elle flotte littéralement dans l'espace. Comme Duchamp, Savard négocie une transition entre deux et trois dimensions. Duchamp a pris grand soin de représenter la charte de couleurs, par elle-même abstraite et bidimensionnelle, à l'intérieur d'une construction en perspective classique, provoquant ainsi la collision de deux systèmes de représentation opposés et historiquement distincts. Le graphiste suisse Karl Gerstner a observé la manière dont Duchamp a déplacé ses rhomboïdes latéralement, vers la gauche, pour y parvenir<sup>16</sup>. Or, Duchamp a détruit cet effet illusionniste en accusant le caractère inévitablement plat de l'espace pictural par la fixation d'un véritable boulon de laiton au centre du grand rhomboïde jaune.

Savard, essentiellement, déjoue l'énigme que décrit Gerstner, en transposant la charte de couleurs bidimensionnelle de Duchamp dans l'espace réel. Du plus grand rhomboïde jaune flottant à un mètre du mur à sa minuscule réplique blanche située à l'extrême gauche, *Tu m', un dernier tableau* suit une trajectoire étonnamment courbe. L'œuvre démontre ainsi en trois dimensions le caractère illusoire de l'espace perspectiviste bidimensionnel. Son sous-titre précise le statut pictural de l'œuvre tridimensionnelle, invoque l'imminence souvent annoncée de la mort de la peinture et, par l'usage de l'article indéfini, inscrit l'œuvre dans une longue histoire de présumées dernières peintures. Ce n'est cependant pas le vide du monochrome blanc ou noir qui est proposé, mais plutôt une charte de couleurs



Marcel Duchamp

**Tu m'**, 1918

Huile sur toile avec goupillon à bouteilles, épingles de sûreté et écrou

69,8 × 303 cm

Don de la succession Katherine S. Dreier

Collection de la Yale University Art Gallery, New Haven

hautement codifiée. Savard élargit-elle la notion de la dernière peinture pour inclure toutes les peintures, ou indique-t-elle plutôt la vanité d'une déclaration aussi définitive ?

#### LA CONCLUSION

Comme nous avons pu le voir, les opérations de sélection et de déplacement qui font partie intégrante du ready-made sont également des constituantes de l'ensemble des œuvres de Savard. Issues de documents textuels ou linguistiques préexistants qu'elle traduit en forme visuelle abstraite, ces réalisations transcendent (avec son aide) le simple ready-made. L'information que l'artiste recueille dans ses investigations intertextuelles, métalinguistiques et interdisciplinaires enrichit la compréhension du langage peint — à la fois la sienne et la nôtre. Malgré leur rigueur formelle, les œuvres de Francine Savard naissent d'une impulsion intuitive éveillée par l'exploration de textes relatifs à la peinture. L'artiste propose de multiples façons de renouveler le vocabulaire du monochrome et participe au débat autour de la pertinence du langage peint dans l'avenir. Tandis qu'elle explore l'espace qui sépare le linguistique-conceptuel du matériel-structurel, Francine Savard parcourt également le terrain qui distingue l'unité du monochrome de la sérialité de la répétition, combinant figuration et abstraction en un même discours éloquent. En tant que manifestations formelles d'une idée et ancrées dans le langage, ses œuvres sont conceptuelles, mais ce sont aussi des objets merveilleusement façonnés, offrant un plaisir esthétique nouveau.

1 *Je déballe ma bibliothèque* est le titre d'une œuvre de 2007 de Francine Savard.

2 Publié en anglais sous le titre « Unpacking My Library », dans *Illuminations: Essays and Reflections*, New York, Schocken, 1968. Le même titre a été adopté pour un recueil d'essais en français : *Je déballe ma bibliothèque : une pratique de la collection*, Paris, Rivages, 2000.

3 Lawrence Alloway, « Systemic Painting », dans *Minimal Art: A Critical Anthology*, sous la dir. de Gregory Battcock, New York, Dutton, 1968, p. 37-60.

4 Ad Reinhardt, « Ad Reinhardt on His Art », *Studio International*, vol. 174, no. 895, décembre 1967, p. 269.

5 Mel Bochner, « Serial Attitude », dans *Solar System & Rest Rooms: Writings and Interviews, 1965-2007*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2008, p. 42-47.

6 Le texte suivant apparaît dans la publication : « Ce livre ainsi que les tableaux qu'il accompagne m'ont été inspirés par les œuvres de Fernand Leduc réalisées entre 1955 et 1969. Les citations qui composent ce lexique sont extraites de la monographie *Fernand Leduc* de Jean-Pierre Duquette (Montréal, Hurtubise HMH, 1980) et du catalogue *Fernand Leduc* (Chartres, Musée des Beaux-Arts de Chartres, 1985) qui réunit les textes de plusieurs auteurs. Les mots "plein", "vide" et "plan-couleur" sont de Fernand Leduc. »

7 Cette phrase de Georges Bataille est utilisée comme épigraphe par Georges Didi-Huberman dans *Devant le temps*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.

8 Le titre fait référence au traité fondamental sur la peinture de Leon Battista Alberti, *De Pictura*, 1436.

9 Jacques Derrida, « La Pharmacie de Platon » dans *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1992, p. 77-214.

10 Deux groupes d'œuvres ont été installés en 2008 à la Galerie René Blouin, dans le cadre d'une exposition intitulée *2 x 100 %*, un titre faisant référence à la somme des pourcentages de chacun des titres pris séparément : les peintures chantournées bleues monochromes décrites ci-dessus formaient le premier 100 %, et huit *Tableaux déterminés* rectangulaires ton sur ton formaient le second. Une troisième série, *Partitions* est présentée dans cette exposition accompagnée d'une bande sonore intitulée *Les Pouvoirs du neutre*, 2007-2009.

11 Notez le titre du texte de Jacqueline Lichtenstein et Jean-François Groulier : « Morellet ou les pouvoirs du neutre », dans *Morellet*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 2000, p. 29-38.

12 Savard fait partie d'un collectif dont les autres membres sont les artistes Mario Côté, Stéphane La Rue, Raymond Lavoie et Monique Régimbald-Zeiber, ainsi que l'historien de l'art et théoricien Jean-Émile Verdier. Le groupe a organisé deux expositions accompagnées d'opuscules dont Francine Savard a signé le graphisme : *Le Mensonge de la couleur* a été présentée dans l'édifice Montréal Télégraphe en 1998, et *L'Autre Au Portrait. Une Amitié À Propos* a été montée à la Galerie B-312, en 2007.

13 Pour une analyse détaillée de *Tu m'*, voir Karl Gerstner, *Marcel Duchamp: "Tu m'": Puzzle Upon Puzzle*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2003.

14 Les rhomboïdes ont en fait été peints par Yvonne Chastel, la compagne de Duchamp à l'époque.

15 Voir *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*, New York, Museum of Modern Art, 2008.

16 « Au mystère, ici, de la manière dont le nombre infini de rhomboïdes trouvent de l'espace entre le rhomboïde jaune et le champ pictural, où il ne peut y avoir aucun espace, s'en ajoute un second : comment les rhomboïdes sont-ils positionnés l'un derrière l'autre?... Non seulement les rhomboïdes sont-ils positionnés l'un derrière l'autre et vus de côté, mais ils sont aussi déplacés latéralement, vers la gauche. Ainsi pouvaient-ils être vus de devant. » Karl Gerstner, *op. cit.* note 12 ci-dessus, p. 11-12. [Notre traduction.]





## Morceaux de l'étendue

Catherine Bédard

Elle nous cache des choses, c'est sûr. Et, paradoxalement, ne nous défie pas de les découvrir. Ce à quoi les œuvres de Francine Savard font allusion, ce à quoi elles renvoient ou ce qu'elles semblent dissimuler est bel et bien là, mais représente un antécédent ou un ailleurs, une origine ou un désir.

Les recouvrements, les codes et les enlèvements — caractéristiques de cette pratique hostile à l'image sauf à celle, rhétorique, produite par les mots — ne sauraient avoir comme contrepartie un discours éclairant et révélateur s'appuyant sur un certain nombre de références à l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle que cet art met incontestablement en scène. Il n'est pas question de reconstituer la culture sous-jacente à l'ensemble des œuvres, même devant les récentes *Épigraphes* qui jouent à cache-cache avec d'éminents personnages de la théorie de l'art européenne et nord-américaine, mais de saisir l'ambition propre d'une artiste qui, pour ne pas se perdre dans l'étendue — de l'espace et de l'histoire — a décidé de la segmenter, de la mesurer, de lui donner de surprenants contours<sup>1</sup>.

Il pourrait être intéressant, pourtant, de relire Rilke dans la perspective d'y retrouver les expressions colorées qu'il emploie à propos de Cézanne et de comparer l'effet qu'elles produisent dans le texte à celui produit dans la transposition qu'en fait Francine Savard. Tout comme il pourrait être intéressant de retraverser plusieurs dizaines d'années de création de Fernand Leduc à la recherche des quelques formes qu'en a prélevé Francine Savard pour tenter de mesurer la force particulière de cet ensemble de motifs qui constitue un si singulier « extrait » de l'œuvre. Dans le

Pour Marie, ma mère

même esprit, on pourrait aussi mettre au jour la liste exhaustive des références auxquelles renvoient les ensembles de cotes que l'artiste nous présente dans *De la peinture* p. 22 ou *La Pharmacie de Platon*, toutes deux de 1995–1997, et s'attacher à fournir une interprétation de la nature de tel ou tel groupement. Un retour aux sources, en somme, ayant éventuellement l'avantage de nous donner un point de départ concret (des références connues, et même reconnues) pour affronter un travail qu'il faut aborder avec une certaine prudence, tant il est vrai qu'il inspire des adjectifs « catégoriques » de toutes natures (monochrome, pictural, formel, littéral, littéraire, conceptuel, minimaliste) qui pourraient ici au bout du compte s'avérer être des gros mots.

Il semble plus crucial d'observer que l'artiste reformate inlassablement des groupements de chiffres, de mots, de formes qu'elle dispose en rangées ou en colonnes dans un souci obsessionnel d'ordonnement qu'aucune visée ne vient résoudre mais qui *en imposent* au regard. Et pour cause, puisque c'est de l'évidence elle-même, qui a partie liée avec la vérité mais qui peut aussi être trompeuse, que traite Francine Savard.

La monstration, définitivement coupée de toute forme de récit ou de discours y compris de ceux dont elle est issue<sup>2</sup>, s'affiche comme éclat, pureté et justesse; elle se réalise dans une forme toujours renouvelée de *remplissement*. Cette notion étant à entendre dans sa dimension formelle autant que philosophique<sup>3</sup>, elle permet de mieux saisir ce dont l'épure, pour l'artiste, est chargée.

Réduits à une forme minimale qui s'affiche également comme unité mesurable, livre et tableau deviennent comme les deux côtés d'une médaille, deux aspects possibles d'une entité réversible. La chose est frappante si l'on compare *L'Encyclopédie*, 1999 et *Le Musée imaginaire*, 1997, la première étant composée d'une série de tableaux monochromes de formats identiques dont l'épaisseur non peinte rappelle la tranche d'un livre; tandis que l'autre se présente comme un alignement plus resserré de quatorze tableaux de toile vierge de hauteurs variables accrochés perpendiculairement au mur et dont seule la surface visible frontalement est peinte, laissant la face principale vierge. Ces tableaux sont des volumes<sup>4</sup>; ces volumes, des tableaux. Aussi y a-t-il remplissage de l'un par l'autre produit par un très efficace effet de réversibilité. La cohérence interne de l'œuvre de Savard est telle qu'une pièce semble naturellement appeler sa complémentaire. Par exemple, *Rayon en rouge*, 1998 (voir p. 88), qui est en quelque sorte la condensation de *L'Encyclopédie* et *Le Musée imaginaire*, est un alignement en relief de cinq « volumes » de formats identiques vus de côté et peints en rouge « côté tableau ».

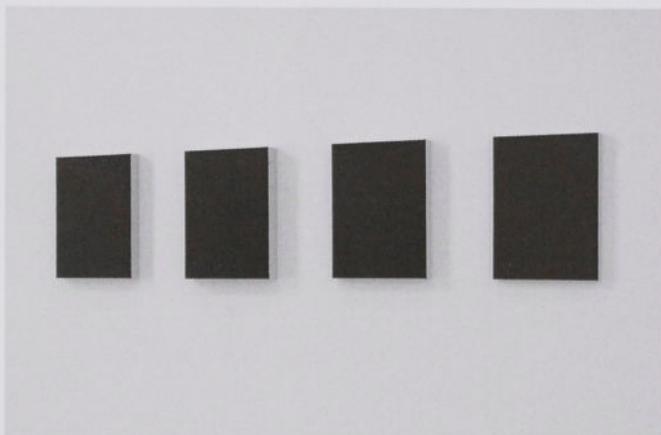
Mais le remplissage concerne tout autant ces œuvres des dernières années appartenant à des corpus distincts mais qui ont en commun d'être des masques. Qu'il s'agisse des huit tableaux bleu encre  $R = 2\%$ ,  $S = 4\%$ ,  $P = 8\%$ , etc., 2006 se partageant les parts, calculées en pourcentage de 2% au minimum à 32% au maximum, d'un tableau entier utopique — les parties n'étant pas les pièces d'un puzzle, comme elles pouvaient l'être dans les œuvres antérieures comme *Le Dépôt de peinture*, 2000, leur somme n'aboutit pas à une forme effectivement reconstituée (100%) mais à l'idée, abstraite, de l'œuvre complète. Ou qu'il s'agisse des huit *Partitions*, 2007 résultant d'une mise en forme différente des mêmes pourcentages, ou encore des vingt-cinq *Épigraphe*s, 2008–2009. Moins inoffensifs qu'il n'y paraît, ces ensembles contrôlent le regard et l'engagent dans un mouvement de balayage horizontal, propre à la lecture occidentale, qui dirige et oriente l'action de regarder sans pour autant la combler de sens, c'est-à-dire de contenu. Pourtant l'œuvre est comble, justement. C'est ce qu'implique la découpe des tableaux bleus dont la forme est dictée par la compression du texte supposé, le superflu étant tout

simplement enlevé. Cette formule visuelle est reprise dans les *Épigraphe*s qui en modifient l'idée sous-jacente puisque le texte visible dialogue manifestement avec le texte invisible — dont l'absence s'étale précisément sous nos yeux — dont il tire sa substance. Combles aussi sont les *Partitions* dont le contenu implicite est parfaitement identique de l'une à l'autre, les traits noirs représentant une sorte de surlignage obscur transformant de huit manières l'aspect d'une même chose<sup>5</sup>.

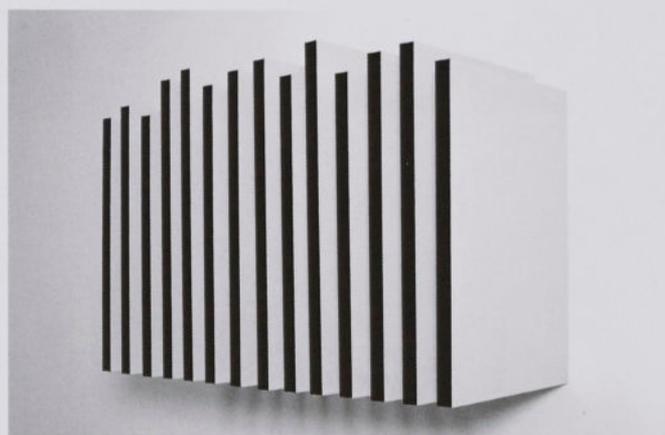
Ce n'est pas ici au format du livre en tant que volume que Francine Savard s'intéresse, mais au format du texte et à son formatage — au registre plus technique, mais simultanément plus poétique. Le texte est masqué non par la peinture, mais par le tableau dans son entier qui lui donne un nouveau visage, une nouvelle expressivité. Le tableau est un masque qui transforme plutôt qu'il ne dissimule une identité. Il la décompose en traits distincts, et la recomposition qu'il en fait s'inscrit dans une galerie de portraits abstraits et uniformisés. Une identité commune s'en dégage, qui n'est ni celle de l'auteur, mis à distance de son propre texte, ni celle de l'artiste qui, ayant emprunté les mots des autres, ne se les est pas appropriés pour autant. Cette identité est tout simplement définie par un même type de caractère qui, selon sa quantité plus ou moins grande, fait varier le format du tableau et l'impact de ses traits, le trait étant ici à entendre dans toute sa richesse sémantique.

Que Mallarmé n'apparaisse pas moins de trois fois dans cette galerie de personnages illustres essentiellement masculins est l'indice de la dimension poétique intimement attachée à l'évidence qui prend corps, s'affiche et s'expose dans tout l'œuvre de Savard. « l'azur! l'azur! l'azur! l'azur! » est certes peint en bleu et s'exhibe dans le simple appareil de l'adéquation, mais cette exclamation répétée n'arrive pas à nous masquer la partie manquante de la citation qui occupe, comme c'est le cas ailleurs, une aire pleine qui n'a du vide que l'aspect.

Il y aurait un piège, donc, qu'on peut percevoir sans pour autant réussir à y échapper puisqu'il est, ma foi, fort séduisant. Comment fonctionne-t-il? Dans quelle position nous maintient-il? De quelle faiblesse, éventuellement, profite-t-il? Ce sont ces questions que provoque le travail de Francine Savard. Elles obligent à nous méfier de cette extraordinaire



**L'Encyclopédie**, 1999  
Acrylique sur toiles marouflées  
36,2 × 26,6 cm (chacun)  
4 éléments d'épaisseur différente



**Le Musée imaginaire**, 1997  
Acrylique sur toile marouflée sur caissons de bois  
122 × 172 × 76,2 cm  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

simplicité qui émane au premier abord de ses œuvres, et plus encore, de tout élan de lyrisme ou de théorisation inadaptée que ses monochromies pourraient susciter. Il y a bien un affect en jeu ici, mais il est intellectuel, ce qui ne l'empêche pas de nous envahir charnellement<sup>7</sup>.

La référence est le ressort de ce piège, dans la mesure où elle induit des relations externes que l'œuvre ne confirme pas malgré ce qu'elle incite à voir. Qu'elle soit une action de renvoi vers quelque chose situé ailleurs ou qu'elle incarne ou affiche une valeur sûre (une autorité) dont l'effet est inévitablement équivoque puisqu'il laisse supposer que l'artiste prend quelque chose de la force à laquelle elle puise, la référence exhibe une énigme que l'œuvre nous retient, par la puissance captivante de son effet visuel, d'élucider.

Ainsi en est-il par exemple de ce code, PA4329D4<sup>8</sup>, qui est la cote d'un livre précis et la référence à un système de classement, ou encore de cette phrase poétique « en même temps, et seulement alors », fragment insensé de la pensée de Kierkegaard<sup>9</sup> peint d'un joli vert tendre qui sied difficilement à son auteur. Quant à *Une aire bleue*, *Une tache rose*, *Un pan orange*, etc., 2001, constituant les titres de ces formes extraordinaires présumées avoir été empruntées à Fernand Leduc, leur caractère simpliste nous convie à des associations binaires — la considération de l'adéquation plus ou moins heureuse entre le mot et la forme qu'il décrit — qui détournent notre attention d'un fait qui pourtant saute aux yeux, à savoir la disproportion de ces morceaux de couleur locale qui surgissent du mur comme des îles à la dérive et que de simples mots arrivent à immobiliser. Mais il faut

aussi inclure les références artistiques, innombrables, dont l'œuvre de Francine Savard est imprégnée et qui surgissent en elle non pas comme les fantômes d'une histoire passée, mais comme de simples éléments abstraits arrachés à leur contexte et reformatés dans un langage plastique uniformisé dont toute trace d'individualité est absente.

p. 18–19

Si *Tu m'*, un dernier tableau, 2009, ce haut-relief qui est pure folie et qui vient narguer le spectateur en projetant ses plans de couleur jusqu'à la limite que lui fixe la physique, est directement inspiré de l'œuvre homonyme (*Tu m'*) et particulièrement étrange de Marcel Duchamp<sup>10</sup> (voir p. 67), quantité d'autres œuvres contiennent des références moins directes, quand elles ne sont pas, plus subrepticement, travaillées par d'autres encore. *Les Partitions*, par exemple, sont une magnifique réélaboration, à la fois conceptuelle et picturale, des œuvres de 1970 de François Morellet telles que *Répartition aléatoire de 20 % de carrés* ou *Trois superpositions pivotées au centre de 20 % de carrés au hasard*, ces peintures sérigraphiques en noir et blanc comptant parmi les innombrables expériences optiques et cinétiques de l'époque. Mais si le minimaliste Donald Judd est incontestablement présent dans les tableaux-volumes de Francine Savard, comme c'est le cas pour *Rayon en rouge*, on le discerne également dans les tableaux découpés de la série des pourcentages (*N = 32 %*, *Q = 19 %*, etc.), si l'on pense par exemple à une œuvre de Judd intitulée *Untitled: Horizontal suite of four woodcuts printed in cadmium red light*, 1991–1994, où il développe les étapes d'un passage de plusieurs formes à une seule par la jonction de bandes parallèles qui étaient au

p. 24

p. 14–17

départ séparées. Dans cet essai visuel, la figure et le fond échantent constamment leurs places grâce à l'efficacité d'une forme fermée d'un côté et ouverte de l'autre. On retrouve ce dispositif dans les œuvres de Francine Savard pour qui le mur blanc de l'espace d'exposition constitue l'un des éléments de la relation.

La référence, manifeste ou implicite, souvent « lettrée », au sens littéral comme figuré, prend donc diverses formes dont la considération globale de l'œuvre nous permet de saisir à sa juste mesure l'impressionnante cohérence. On pourrait continuer à décrire précisément ce qu'elle fabrique ici et là. Chose certaine, elle s'expose paradoxalement sur une matière qu'on qualifierait volontiers d'élémentaire, ce qui porte sérieusement atteinte à son immatérialité et à son caractère relationnel. Une référence ancrée dans la matière voit sa portée nécessairement réduite...

N'est-ce pas au fond ce que cherchait à montrer *Moi/toi Ici/là-bas*, cet énigmatique binôme conçu en 2004 et dont la discrétion, en regard d'une pratique franchement colorée ou mettant en scène une forme de démesure, apparaît rétrospectivement comme l'indice d'un énoncé particulièrement sensible ? Œuvre déterminante s'il en est, *Moi/toi Ici/là-bas*<sup>11</sup> concrétisait spatialement cet étonnant croisement de l'équivoque et de l'évidence qui donne toute sa puissance à l'art de Francine Savard. Face à une vaste carte virginale du Canada — réduite au contour de sa représentation inversée — était accrochée une petite découpe en forme de X. L'un et l'autre de ces éléments contenaient une forte charge référentielle, niée par la forme abstraite de leur matérialisation. Cette œuvre plaçait le spectateur dans une position inconfortable, voire absurde, dans la mesure où, s'il s'affairait à regarder un élément frontalement, il tournait le dos à l'autre, et ce faisant, il ne pouvait que ressentir l'incongruité de sa présence dans un espace occupé par un faisceau de relations duelles et croisées indéterminées : moi/toi, et ici/là-bas, mais encore moi/ici, toi/là-bas, etc. La beauté de ce dialogue visuel tenait à l'intimité minimale qu'il mettait en œuvre à l'intérieur des quelques mètres séparant un mur de l'autre, et qui était fondée sur la réversibilité et la disproportion de deux éléments *inadéquats* l'un à l'autre dans leur différence d'échelle, et pourtant liés comme un repère l'est au plan qu'il marque.

Qu'elle soit compacte, comme repliée sur elle-même, ou qu'elle se déploie dans la succession ou la superposition, une œuvre de Francine Savard contient de la quantité.

p. 10 Quantité de rouge étalé sur 7 104 pouces carrés (7 104 *pouces carrés de rouge*, 1992–2008), quantité de blanc comme dans les huit faux rouleaux de toile des *Tableaux roulés cryptés*, 1997–1998, échantillons étalonnés de couleur, rationnellement limités au nombre de 100 (Les Couleurs de Cézanne dans les mots de Rilke 36/100 – Essai étant complétée par Les Gris de Cézanne dans les mots de Rilke, Les Noirs de Cézanne dans les mots de Rilke, etc.), fractions d'un texte transformées en quantités de surface « rationalisées », pourcentages, alignements, multiplications, conversions, agrandissements, morcellements comme ressort et limite de l'invention plastique. Cette quantité contenue est, dans chacune de ses manifestations, un morceau de l'étendue, qu'il s'agisse de l'étalement horizontal du monde qu'on cherche depuis toujours à s'appropriier ou de l'immensité plus imprécise et encore plus vertigineuse que représentent le savoir, la culture, la pensée considérés depuis *ici*. L'artiste rabat cette étendue dans la verticalité du mur et elle en conserve la dimension abstraite dans l'épaisseur concrète du tableau. « Définir et s'approprier un secteur de l'étendue<sup>12</sup> » semble être un besoin et un désir aussi ancien et universel qu'actuel pour Francine Savard. L'étendue en tant que telle, dans ses multiples versions et dimensions et dont la seule manifestation iconique acceptable est celle réduite au contour d'une portion d'espace. D'où cette sensation que le vide est plein, et que ce plein est un solide, un véritable morceau de la surface du monde. De toute évidence, nous sommes là dans un monde à part, détaché, comme une île au large du continent, comme une couleur de son nuancier, ou comme un mot extrait de la continuité d'une phrase. Sans mélange ni confusion. Un monde solitaire sans doute, mais éclatant de présence.

Catherine Bédard dirige les arts visuels au Centre culturel canadien à Paris.

1 La variété du contour est d'ailleurs un enjeu important dans la pratique de Francine Savard. La formule classique du tableau à quatre côtés s'inscrit dans un répertoire qui compte également des tableaux composés de multiples tableaux (*La Pharmacie de Platon*, 1995–1997); des tableaux mi-fermés mi-ouverts (les monochromes bleus de 2006,  $R = 2\%$ ,  $S = 4\%$ ,  $P = 8\%$ , etc.); des tableaux en forme de motifs abstraits ou de taches (les monochromes aux formes et couleurs variées de l'exposition *Un plein un vide* montée en 2002 à la Galerie René Blouin); des tableaux superposés en porte-à-faux (*Tu m', un dernier tableau*, 2009).

2 Le récit est bel et bien à l'origine de cette pratique qui trouve son fondement dans le discours sur l'art, mais il est systématiquement décanté jusqu'à ne laisser comme trace que des mots-clés, des cotes, des citations partielles et des épigraphes.

3 Dans un livre très inspirant (*Traité de l'évidence*, Paris, Millon, collection Krisis, 1993), le philosophe Fernando Gil aborde l'évidence comme relevant d'une intuition commune indispensable, tout comme la vérité, à la structuration de notre expérience du monde. L'évidence est une plénitude et un remplissement, une « affirmation qui ne demande pas de justification », p. 5.

4 Il existe d'ailleurs également un ensemble d'œuvres de la même époque, de formats variés et titrées de ce mot à double sens. On pense à *Volumes verts*, *Volume bleu*, *Volumes orange*, etc., qui sont incontestablement des livres-tableaux.

5 Les *Partitions* sont un redéploiement des œuvres *Et, Ou, Si, Mais*, réalisées en 2007 à partir d'un texte de Jacqueline Lichtenstein et Jean-François Groulier sur l'artiste François Morellet. Il s'agissait non pas de tableaux, mais de reproductions (impressions jet d'encre) conçues à partir de la juxtaposition des pages du texte re-« composé » au sens éditorial du terme. Le même contenu était repris dans chacune des reproductions mais différemment illuminé par les prépositions surgissant çà et là du texte entièrement masqué.

6 Épigraphe à un texte de Denys Riout connu pour son ouvrage de référence sur le monochrome, ce tableau a l'une des formes les plus simples puisqu'il se compose de trois lignes, la première et la deuxième étant alignées à gauche, tandis que la troisième est alignée à droite à l'endroit où se termine la deuxième; le tout produisant un emboîtement de deux rectangles qu'aucune découpe ne vient mordre. En résulte un effet de sérénité que l'on pourrait considérer comme particulièrement à propos et que n'ont pas les autres épigraphes, plus morcelées.

7 « Il y a [...] un contentement propre à l'évidence, qui s'avérerait absolu si la connaissance était totale. [...] Tout le contraire d'une illumination ou d'une effusion, le contentement du remplissement se produit par-delà les pièges du sentiment : il désigne un affect intellectuel. [...] Il faut s'arrêter sur le statut d'une évidence qui, d'une façon à peine métaphorique, se réalise charnellement et envahit la conscience en entier. » Fernando Gil, *Traité de l'évidence*, op. cit. note 3, p. 11 et 13.

8 Inscription peinte en gris foncé centrée sur fond gris clair apparaissant sur l'un des 399 éléments de *La Pharmacie de Platon*, 1995–1997, qui comporte 398 autres références de ce type.

9 Ces mots sont extraits d'une citation philosophique transformée en poème littéraire et visuel, comme c'est le cas de la plupart des vingt-cinq *Épigraphes*. Ils renvoient à un ouvrage d'Hubert Damisch dont l'œuvre ne fournit pas moins de trois autres épigraphes, soit celles signées Hjelmslev, Lacan et Derrida, ce dernier étant ailleurs dissimulé « derrière » Mallarmé.

10 Une œuvre bidimensionnelle de plus de trois mètres de large réalisée suite à une commande et faite pour remplir l'espace vacant du haut de la bibliothèque de Katherine Dreier. La vision des plans de couleur en perspective entraine d'une certaine manière en concurrence avec celle des livres réels alignés côte à côte dans la bibliothèque.

11 Au départ, il s'agissait de deux pièces distinctes (*Moi/toi et Ici/là-bas*) que leur exposition de 2004 a comme liées à jamais. L'un des éléments de l'œuvre unifiée est issu d'une série prolifique sur le motif, la figure et la structure du  $x$  s'épanouissant en un nombre réglé et limité de variables qui définissent à la fois un ensemble cohérent de tableaux et exposent chacune sa suprême individualité. Quant à l'autre élément, il appartiendrait plutôt à la famille des pièces murales, telles *Promenade en 56 tableaux*, 1993, ou *Le Dépôt de peinture*, 2000, qui ont en commun d'être des assemblages de pièces reliées mais néanmoins flottantes, car elles ne sont arrimées ni à un fond ni à un cadre. On peut d'ailleurs voir en *Romanesque*, 1992, l'origine de cette famille fondée sur la vue en plongée d'une étendue plus ou moins grande de la surface terrestre.

12 Paul Zumthor, *La Mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 317.



## Je déballe ma bibliothèque<sup>1</sup>

Lesley Johnstone

Francine Savard's practice, so beautifully summarized in this title, is as much about her relationship with books as it is about painting. Unpacking her library is precisely what Savard does, not only mining her bookshelves, but also employing words, texts, books, bibliographies and typography as subjects, objects and structural devices in monochrome, shaped canvases. Adopting the title of an essay by the German philosopher Walter Benjamin,<sup>2</sup> in which he muses on the act of collecting as he unpacks his own library after two years in trunks, Savard uses it to identify five enigmatically shaped beige-brown objects that developed from her photographs of cardboard boxes. p. 25

Box-like but not actually boxes, these "quasi-objects," as she calls them, hint that Savard's works refuse to sit comfortably within fixed categories. Never quite formalist painting, nor shaped canvas, nor conceptual art, her creations negotiate the terrain between abstraction and figuration using the text as a found object, or ready-made. The artist conceives of painting as a way of thinking and reading, but also as a way of renewing her relationship with the painted object. With almost scientific, archaeological curiosity, she delves into a wide spectrum of writings to nourish her practice. From finding and selection to displacement and transformation, she moves words and ideas from a literary to a visual context. Exploiting the connotative, denotative and evocative functions of language, Francine Savard creates intellectually challenging, visually stunning and carefully constructed works that can be characterized as "assisted ready-mades" — or, more lyrically, as portraits of her literary and pictorial meditations.

### THE PREFACE

It is not necessary to reiterate the century-long history of abstract and monochrome painting here. Suffice to say that Savard locates her work within that history, activating the codes of abstraction, deploying the tropes of representation, acknowledging both the metaphysical traditions of the monochrome and the materialist precepts of formalist painting. Her works speak equally to such diverse figures in the recent history of art as the Québec Plasticiens (Guido Molinari, Claude Tousignant and Yves Gaucher) and the French artists Daniel Buren and François Morellet, but are at the same time not so far removed from Peter Halley's neo-geo paintings. She employs operating structures inherent to conceptual art and minimalism, while demonstrating an obvious sensitivity to the perceptual properties of colour, shape and format. Savard is very much part of the generation of contemporary Québec abstract painters that includes Guy Pellerin, Stéphane La Rue and Monique Régimbald-Zeiber, who also explore the formal precepts of abstract painting. There is a relationship, too, with the conceptual art of Canadian painters Garry Neill Kennedy and Eric Cameron, and Savard herself cites painter, photographer and filmmaker Charles Gagnon as an important source of inspiration.

### THE TITLE

*La Pharmacie de Platon; De la peinture; E = 12 %; Cité en épigraphe [...] par Thierry De Duve; Tu m', un dernier tableau; Les Couleurs de Cézanne dans les mots de Rilke, 36/100 — Essai;*

*La Peinture mode d'emploi*: Francine Savard's titles are pregnant with meaning, providing the viewer with a clue — one piece of a complex puzzle. More or less opaque and non-descriptive, they indicate that the meaning of the work is located beyond our perceptual experience, within a conceptual rather than purely pictorial paradigm. This idea is reinforced by the supplementary titles she gives to different groups of works or exhibitions — *Un plein, un vide*; *2 x 100 %*; “Muséumification”; *La Chambre à peinture : le dépôt*; *Chant du texte et champ du tableau*. Sometimes referring to source texts, images or authors, providing an indication of methodology or pointing to the *subject* of the painting, Savard's titles may also be plays on words or double entendres. They invite the viewer to participate in the processes of encoding and decoding that are at the heart of her practice.

#### THE INTRODUCTION

Francine Savard stated, without really convincing me, that she is incapable of engendering a form from her own imagination. Unable to tackle the blank canvas directly, she engages in long periods of reflection prior to each new series. The initial intuitive impulse, often triggered by a text, is followed by a process of organization of information that ultimately suggests the form the works will take. With each new series she sets herself objectives that bring their corollary constraints. Often, what she discovers is not exactly what she imagined, and her works become a record, a manifestation, a visual rendering of the process itself. Hers can be seen as systemic paintings, examples of those works that Lawrence Alloway has characterized as having “in common a level of organization that precludes breaking the system,” works where “the end state of the painting is known prior to completion.”<sup>3</sup> For Savard, as for Ad Reinhardt, “everything, where to begin and where to end, should be worked out in the mind beforehand.”<sup>4</sup> And, following Mel Bochner, Savard adopts a serial attitude, “a concern with how order of a specific type is manifest.” Bochner describes serial works as those whose “interior divisions are derived by means of a numerical or otherwise systematically predetermined process,” with “order taking precedence over execution.” The completed work, he asserts, is

“parsimonious and systematically self-exhausting.”<sup>5</sup> An even cursory examination of Savard's *oeuvre* reveals her close affinities with this approach, for she conceives of her pieces as functioning within the framework of a series, much like the words in a sentence. Through repetition, serial organization and systemic structural devices, Savard enriches the meaning of individual works.

p. 14–17

The fifteen monochrome canvases of *Un plein un vide*, 2001–2002, which developed out of Savard's perusal of two publications on the work of Québec Plasticien Fernand Leduc — an exhibition catalogue and a monograph by Jean-Pierre Duquette — are exemplary in this regard. Struck by the authors' choice of words to describe the pictorial qualities and forms of Leduc's paintings, Savard compiled a list of thirty-one expressions that she presented in an artist's book entitled *Un plein un vide. Lexique du vocabulaire de l'abstraction. 1: les citations*.<sup>6</sup> From the thirty-one words and phrases, Savard selected fifteen, which she associated with a form extracted from Leduc's paintings. The irregular shapes were reformatted to scale so that each measured approximately one by one-and-a-half metres, which had the effect of emphasizing their identity as pictorial archetypes and declaring their participation in a non-hierarchical series. Their monochromatic treatment is subtly disrupted by the appropriated phrase — “un aplat,” “une figure,” “une étendue,” “un plan” — painted tone-on-tone on individual panels. While the titles — they include *Un pan orange*, *Une aire bleue*, *Une étendue jaune*, *Un littoral vert* — appear objective or descriptive, they in fact underscore the arbitrariness of the forms themselves and provoke questions: what exactly is the shape of “un littoral,” and what is the difference between “un pan” and “une aire”? Savard highlights the chasm between text and image, ultimately revealing the inadequacy of words to describe painting. And while *Un plein un vide* may be read as a homage to Fernand Leduc, these works are more in the order of systematic analysis than tribute. They recognize the distance travelled in painting since the 1950s and acknowledge the impossibility for Savard to conceive of her work as the Plasticiens conceived of theirs. She mines the histories, codes and conventions of painting, using language as a way of continually renewing her relationship with abstraction and participating in the discourses of her discipline.

## THE BOOK

How can a monochrome painting be perceived as a book? The small *Volume bleu*, 1999, the oversized *Volumes noirs*, and the exquisite *Volumes orange*, both 2000–2008, elegantly demonstrate this conceptual displacement through the simple application of a coat of paint. In these objects, which hover between painting, sculpture and book, layers of raw canvas are glued together to create a certain thickness. Three sides have been cut flush, leaving the page-like construction visible, while colour transforms the surface into a cover and the left edge into the spine of a book. Effectively collapsing the book and the representation of the book, Savard emphasizes the absolute significance of each pictorial sign. Here, colour, format and thickness are employed in the displacement of the object from abstract monochrome painting to figurative sculptural representation.

p. 26

## MAPPING

Maps, plans, graphs and statistical tables, all of which are systems for organizing and presenting information, figure often in Savard's *oeuvre*. In *Moi/toi Ici/là-bas*, 2004, a relatively large-scale map of Canada presented the wrong way round — Newfoundland to the west and British Columbia to the east — is installed on one wall with a small black X placed opposite. The instability of me/you and here/there is expressed through the dislocation in scale and reinforced by the fact that the viewer is never able to incorporate the map and the X into a unified visual field. *Promenade en 56 tableaux*, 1993, reproduces an art tourist's map of the Marais quarter in Paris. Each of the fifty-six individual grey polygons is coded so as to indicate its geographical location and relative placement within the structure of the painting. The site of the Musée Picasso, one of the primary destinations in this neighbourhood, is signalled by its lighter shade of grey. In *Le Dépôt de peinture*, 2000, the 125 fragments represent the cracked surface discovered at the bottom of a long-forgotten can of paint. While the circular shape may recall a rose window, the piece explicitly references the materials and conditions of the painter. These three works are comprised of a multitude of small, shaped canvases that, despite the complexity of the forms, read as unified wholes because of the monochromatic

p. 52–53

p. 51

p. 11

treatment. They all conjure ideas of presence and absence, of movement through space and time, of the mapping of sites and surfaces.

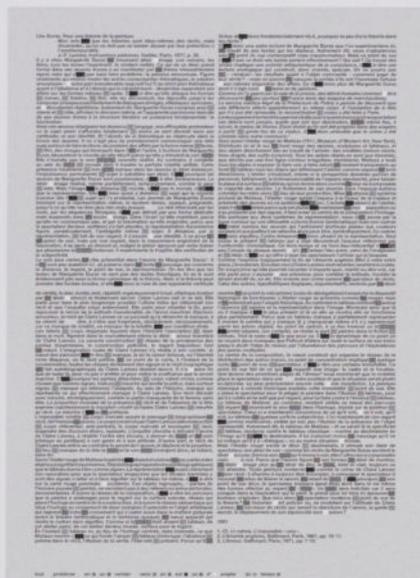
Mapping also plays a role in a series of seven exquisite, pale-green canvases entitled *Sans...* from 2009. The dash-like coloured markings that cover the surface of each painting are reminiscent of data processing punch cards or encrypting codes, but they in fact denote the specific location of the words: “Tout problème en un certain sens en est un d'emploi du temps”<sup>7</sup> as they appear in seven different texts (see p. 80). The caption, which appears at the bottom of each painting, provides the key to the colour coding, while the titles — *Sans emploi (Neutre)*; *Sans problème, sans certain, sans emploi (Duras)* — refer to the inevitable absence of some of the terms from some of the texts, and thus signal both the utopian nature of the initial quest and the acceptance of its ultimate failure.

p. 36–37

## THE LIBRARY

Activating notions of collecting and storage, research and classification, collective and individual memory, the library is a particularly rich site of investigation, embodying an organized repository of knowledge. In works such as *La Pharmacie de Platon*, *De la peinture*, *Bibliothèque* and *Petite bibliothèque*, Savard employs the library call number — the alphanumerical code that designates the subject, category and location of a particular title in an institutional library — as a recurring figurative motif. *De la peinture*,<sup>8</sup> 1995–1997, is a large, white, monochrome canvas depicting seven columns of call numbers, 371 in total. The coarse weave of the canvas has been dissimulated through the careful application of many layers of paint, transforming the surface into a palimpsest waiting for the “significant” information. This labour-intensive process is revealed by the edges of the canvas, which remain raw. The highly worked surface and white-on-white colour scheme evoke Kazimir Malevich's *Suprematist Composition: White on White*, 1918, and Robert Rauschenberg's seven *White Paintings*, 1951, as well as the paintings of Robert Ryman and Agnes Martin. The “significant” information — the call numbers, which run through B (for Philosophy, Psychology and Religion), H (for Social Sciences), N (for Fine Arts), P (for Language and Literature)

p. 22



Working document for  
 Sans problème, sans certain, sans emploi (Duras), 2009

and T (for Technology) — symbolizes the wide range of disciplines that nourish not only Savard's practice but art in general.

*La Pharmacie de Platon*, 1995–1997, consists of 399 small canvases, each painted a slightly different colour of grey and installed in a grid format. The disposition of the individual canvases is random except for the central placement of PA4329D4, the call number of the copy of Jacques Derrida's *La Dissémination* kept in the library of the Université du Québec à Montréal, where Savard did her master's degree. The title of the work, appropriated from Derrida,<sup>9</sup> expands the notion of the call number to include chemical formulations, tables of elements and any other system of coding, while formally the rectangular canvases recall the wooden drawers of old-fashioned apothecary's shops, laboratories, dispensaries or columbariums.

#### READING

Savard's rigorous, one might even say obsessive, working methodology is particularly apparent in a series of eight deep-blue paintings from 2006 entitled *R = 2 %*, *S = 4 %*, *P = 8 %*, *D = 10 %*, *E = 12 %*, *C = 13 %*, *Q = 19 %* and *N = 32 %*.<sup>10</sup> The book lover in me (assisted by the knowledge that Francine Savard also works as a graphic designer) recognizes in these works the form of typed pages where the margins are justified on the left and not on the right. Beyond this, however, the viewer must have access to privileged infor-

mation to decode these enigmatic works. Inspired by a software program used to defragment a hard disk and thus reorganize its contents, Savard undertook to "defragment" a text by Jacqueline Lichtenstein and Jean-François Groulier on the French artist François Morellet, whose work she particularly admires. Drawn by the subtlety of the text, Savard undertook to categorize each word according to a system of grammatical encoding: the resulting paintings express graphically the percentage of words that *reveal* (*R* = 2 %), *substitute* (*S* = 4 %), *specify* — "préciser" in French — (*P* = 8 %), *determine* (*D* = 10 %), *express* (*E* = 12 %), *connect* (*C* = 13 %), *qualify* (*Q* = 19 %) and *name* (*N* = 32 %). Each paragraph is represented by a strip whose length is determined by the number of words in each designated category, while the scale of each painting reflects the quantity of words in the entire text.

The works constitute visual translations of Lichtenstein and Groulier's text, and while the language of the final object is pictorial and the language of the source object is textual, the methodology used for the translation remains opaque. Savard mimics scientific procedures by using an approach with a clearly defined objective, rather idiosyncratic hypotheses and a highly personal protocol, and by following trajectories of observation, analysis and interpretation that are sometimes arbitrary. While the initial impulse was sparked by an admiration for the original text, her measured statistical analysis in essence empties

p. 24

p. 30–31

that text of all meaning, effectively “neutralizing”<sup>11</sup> it in order to create mute but remarkably beautiful paintings.

A more accessible, but no less intriguing, piece is *Les Couleurs de Cézanne dans les mots de Rilke, 36/100 — Essai*, 1998. The title leads us to letters written by the German poet Rainer Maria Rilke to his wife, in which he recounts his daily encounters with the paintings of Paul Cézanne at the Salon d’automne of 1907. Struck by the rich vocabulary of Rilke’s writing, Savard turns his words into paintings. Here, the challenge was to determine what “du blanc comme couleur,” “bleu de coton bourgeois” or “d’un brun-violet mouillé” might look like in order to produce the strip-like panels upon which Rilke’s phrases are painted, tone-on-tone. The length of each panel reflects the length of the text, while the number of panels in the work’s final form (thirty-six out of the one hundred originally executed) was defined by the height of the gallery wall when it was installed for the exhibition *Le Mensonge de la couleur*.<sup>12</sup> In this piece Rilke’s vocabulary serves both as a way in and an obstacle; the process of extraction and isolation of the poet’s descriptors highlights the subjective and highly enigmatic nature of colour, as well as its resistance to rational determinism. Savard employs the devices of systemic painting, infusing the works with a poetry that transcends their objective presentation.

#### THE QUOTATION

The series of *Épigraphes*, 2008, constitutes a more poetic glimpse into the artist’s library. The call numbers have been supplanted here by fragments of text and a name — Walter Benjamin, Stéphane Mallarmé, Frank Stella — painted in a thin veil of pastel colours using a lower-case Helvetica typeface. The shapes of the works mimic the typographical presentation of text, while the titles — *Cité en épigraphe [...] par Thierry De Duve, Cité en épigraphe [...] par Hubert Damisch* — reference the short quotations called epigraphs that authors sometimes place at the beginning of a text. With only fragments of the original quote remaining — three or four words float within the space the complete epigraph would have occupied — the often theoretical or academic texts are transformed into concrete poetry.

From the author depicted to the one cited in the title, Savard teases out a web of philosophers, critics, artists and poets who have nourished our understanding of painting. *Tableau chronologique* presented in an adjacent vitrine maps the diverse sources, reinforcing the apparently linear framework of the series but also playfully declaring the historical and scientific pretense of the exercise itself.

With functions that range from dedication to commentary, legitimization to an acknowledgment of filiation, epigraphs themselves are charged with significance. Gazing at the works installed salon-style, viewers find themselves literally “reading” a wall of paintings in which multiple leads are offered but no precise meaning is provided. While this may be the most literary of her works, Savard presents only fragments that are more suggestive than denotative. In some we may “hear” the voice of the author (“mon corps ... moi ... avons touché ... l’illusion ... périodiquement ... roland barthes”), while in others a single word embodies a whole world (“l’amour” or “l’azur!”).<sup>13</sup> Resonating through them all we sense the presence — despite its absence — of a word that reigns supreme: painting. Through the veil-like application of paint, the *Épigraphes* proclaim the artist’s profound love of words — her appreciation of the beauty of their typographical presentation, her sensitivity to their sounds when spoken, her awareness of the evocative power of even a single one. This work, which perhaps most closely approaches a kind of self-portrait, graphically illustrates Savard’s methodology: the selection from interrelated found texts, the reformatting of material to devise a series, the subtle transformations that make her works so highly personal and the poetic interventions that infuse them — despite their formal rigour — with such an extraordinarily lyrical quality.

#### TRANSLATING

Ultimately, it is perhaps the act of translation — along with its corollary, adaptation — that constitutes the crux of Savard’s methodology. Her works exist “in between” abstraction and figuration, painting and sculpture, art and language, system and execution. They translate abstract thought into concrete form, move from the textual into the visual, and vacillate between two dimensions and three.

In *Tu m', un dernier tableau*, 2009, her most ambitious work to date, Savard employs one of the central elements of Marcel Duchamp's last oil painting, also entitled *Tu m'*, 1918 (see p. 67), as a ready-made. Commissioned by the collector Katherine Dreier for a space above a bookshelf (how could Savard resist?), the painting was described by Duchamp as a summary of his works and concerns of the previous years. The left side of the painting, which is dominated by a perspectival rendering of coloured rhombuses, was all but ignored by critics and art historians until relatively recently. Analysis of this complex painting tended to focus rather on the shadows of his existing ready-mades, the *trompe l'œil* tear in the canvas, the bolt in the centre of the largest rhombus, the actual safety pins and the bottle-brush that extends out into real space.<sup>14</sup> It was not until four decades later, when Robert Rauschenberg included one in *Rebus*, 1955, that Duchamp's representation of a colour chart<sup>15</sup> was recognized as a crucial moment in the history of painting. The colour chart has since become a recurring motif in contemporary art and was even the subject of a recent exhibition at the Museum of Modern Art in New York.<sup>16</sup> That Savard, after Gerhard Richter, Ellsworth Kelly, Sherrie Levine and Damien Hirst, would have been drawn to this pictorial device seems inevitable.

Like numerical sequences, the colour chart offers a serial system for encoding information. Developed outside the realm of art for commercial purposes, it is a rationalized system that ignores the symbolic or expressive import of colour. It openly declares the status of paint as a factory-made commodity, as a ready-made, and activates two opposing streams of thought that have defined the history of monochrome painting: colour conceived on the one hand as subjective, intuitive or expressive, and on the other as objective, scientific or systematic. Duchamp's depiction of the colour chart is thus fully in keeping with his idea that paint itself, because industrially manufactured, is a ready-made. With Savard, the appropriation of Duchamp's colour swatches reflects her own use of the codes and conventions of painting as ready-mades.

Savard's *Tu m', un dernier tableau* is a wall-mounted sculptural work composed of forty-four rhombuses whose colour scheme is as independent of chromatic theory as

was Duchamp's original. Mounted on an aluminum arm that runs seven metres in length and extends almost one metre out from the wall (thereby mimicking Duchamp's projecting bottle brush), it literally floats in space. Like Duchamp, Savard negotiates a transition between two and three dimensions. Duchamp took great care in representing the inherently abstract two-dimensional colour chart within a classical perspectival construction, thus collapsing two opposing and historically distinct systems of representation. Swiss graphic designer Karl Gerstner has analyzed how Duchamp portrayed his rhombuses in order to achieve this, by shifting them sideways to the left.<sup>17</sup> But Duchamp undermined this illusory effect, explicitly declaring the inherent flatness of the picture plane by attaching a real brass bolt to the centre of the large yellow rhombus.

Savard in essence unmasks the puzzle Gerstner describes by transposing Duchamp's two-dimensional colour chart into real space. From the largest yellow rhombus that floats three feet off the wall to the tiny white one far to the left, *Tu m', un dernier tableau* follows a surprising curved trajectory. The piece thus demonstrates in three dimensions the illusory truth of two-dimensional perspectival space. Its subtitle declares the pictorial status of the three-dimensional piece, invokes the oft-repeated imminence of the death of painting and, through the use of the indefinite article, inscribes the work in a long history of presumed last paintings. It is not the void of the white or black monochrome, however, that is proposed, but rather a highly codified colour chart. Is Savard opening up the notion of the last painting to include all paintings, or is she rather pointing to the vanity of such a definitive declaration?

#### THE CONCLUSION

As we have seen, the operations of selection and displacement that are part and parcel of the ready-made are integral to all Savard's works. Originating in pre-existing textual or linguistic materials that she translates into abstract visual form, they transcend (with her assistance) the simple ready-made. The information she draws from her intertextual/metalinguistic/interdisciplinary investigations enriches understanding of the painted language — both her own

and ours. Despite the works' formal rigour, they arise from an intuitive impulse that is sparked by her meanderings through texts relevant to painting. Savard proposes multiple ways of renewing the vocabulary of the monochrome and participates in the debate about the continued pertinence of the painted language. As she explores the divide between the linguistic-conceptual and the material-structural, Francine Savard also negotiates the terrain separating the unity of the monochrome from the seriality of repetition, combining figuration and abstraction in one meaningful discourse. As formal manifestations of an idea that are grounded in language, her works are conceptual, but they are also beautifully crafted objects that offer untold aesthetic pleasure.

1 *Je déballe ma bibliothèque*, the title of a work from 2007 by Francine Savard, translates to "unpacking my library."

2 Published in English as "Unpacking My Library," in *Illuminations: Essays and Reflections* (New York: Schocken, 1968). The same title has also been used for a book of essays in French: *Je déballe ma bibliothèque: Une pratique de la collection* (Paris: Rivages, 2000).

3 Lawrence Alloway, "Systemic Painting," in Gregory Battcock, ed., *Minimal Art: A Critical Anthology* (New York: Dutton, 1968), p. 37–60.

4 Ad Reinhardt, "Ad Reinhardt on His Art," *Studio International*, vol. 174, no. 895 (December 1967), p. 269.

5 Mel Bochner, "Serial Attitude," in *Solar System & Rest Rooms: Writings and Interviews, 1965–2007* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008), p. 42–47.

6 The following text appears in the publication: "This book, along with the works that accompany it, was inspired by the paintings of Fernand Leduc created between 1955 and 1969. The quotes included in this lexicon are from the monograph *Fernand Leduc* by Jean-Pierre Duquette (Montréal: Hurtubise HMH, 1980) and the exhibition catalogue *Fernand Leduc* (Chartres: Musée des Beaux-Arts de Chartres, 1985), which includes texts by a number of authors. The terms 'plein,' 'vide' and 'plan-couleur' are those of Fernand Leduc." (trans.)

7 This sentence by Georges Bataille is used as an epigraph by Georges Didi-Huberman in *Devant le temps* (Paris: Éditions de Minuit, 2000). It translates: "Every problem is in a certain sense a problem of the use of time."

8 The title refers to Leon Battista Alberti's foundational treatise on painting, *De Pictura*, 1436.

9 Jacques Derrida, "La Pharmacie de Platon," in *La Dissémination* (Paris: Seuil, 1992), p. 77–214.

10 Two groups of related works were installed in 2008 at Galerie René Blouin in an exhibition called *2 x 100 %*, a title that refers to the total of the percentages in each of the individual titles: the blue monochrome paintings discussed here formed the first 100%, and eight rectangular tone-on-tone *Tableaux déterminés*, the second. A third series, *Partitions*, is presented in this exhibition accompanied by a sound track entitled *Les Pouvoirs du neutre*, 2007–2009.

11 Note the title of Jacqueline Lichtenstein and Jean-François Groulier's text: "Morellet ou les pouvoirs du neutre," in *Morellet* (Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume, 2000), p. 29–38.

12 Savard is part of a collective whose other members are artists Mario Côté, Stéphane La Rue, Raymond Lavoie and Monique Régimbald-Zeiber, and art historian and theoretician Jean-Émile Verdier. The group has organized two exhibitions and published accompanying opuscles, designed by Savard: *Le mensonge de la couleur* was held at the Montréal Télégraphe building in 1998, and *L'Autre Au Portrait. Une Amitié À Propos*, at Galerie B-312 in 2007.

13 The Barthes fragments translate as "my body ... me ... have touched ... the illusion ... periodically," while the single words are "love" and "azure."

14 For a detailed analysis of *Tu m'*, see Karl Gerstner, *Marcel Duchamp: "Tu m'": Puzzle Upon Puzzle* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003).

15 The rhombuses were actually painted by Yvonne Chastel, Duchamp's girlfriend at the time.

16 See *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today* (New York: Museum of Modern Art, 2008).

17 "The puzzle here [of] how the infinite number of rhombuses finds space between the yellow rhombus and the pictorial plane, where there can be no space, is joined by a second one: How are the rhombuses positioned one behind the other?...The rhombuses are not only positioned behind each other and viewed from the side but are also shifted sideways to the left. And thus they could be viewed from the front." Gerstner (note 11 above), p. 11–12.





## Pieces of the Expanse

Catherine Bédard

For Marie, my mother

She definitely hides things from us. And paradoxically does not challenge us to find them. Whatever Francine Savard's works allude to, refer to or seem to dissimulate, is in fact there, but as an antecedent or an elsewhere, an origin or a desire.

The maskings, codes and removals — characteristics of a practice inimical to images, save the rhetorical image produced by words — do not call for an enlightening, revealing discourse based on a certain number of references to the history of twentieth-century art, which Savard's art undeniably portrays. The intention here is not to reconstitute the underlying culture of all the works, even the recent *Épigraphe*s, which play hide-and-seek with eminent figures of European and North American art theory, but rather to grasp the aspiration of an artist who, to avoid losing herself in the expanse — of space and of history — has chosen to segment it, to measure it, to give it surprising contours.<sup>1</sup>

Nevertheless, it might be *interesting* to reread Rilke with a view to locating the colourful expressions he employs in reference to Cézanne and comparing their effect in the text to the effect produced by their transposition at the hands of Francine Savard. Just as it might be interesting to revisit several decades of Fernand Leduc's art to seek out the few forms borrowed by Savard and attempt to measure the special power of this group of motifs, which constitute such a singular "excerpt" of his *oeuvre*. In the same spirit, one could also update the exhaustive list of references denoted by the sets of library call numbers presented in

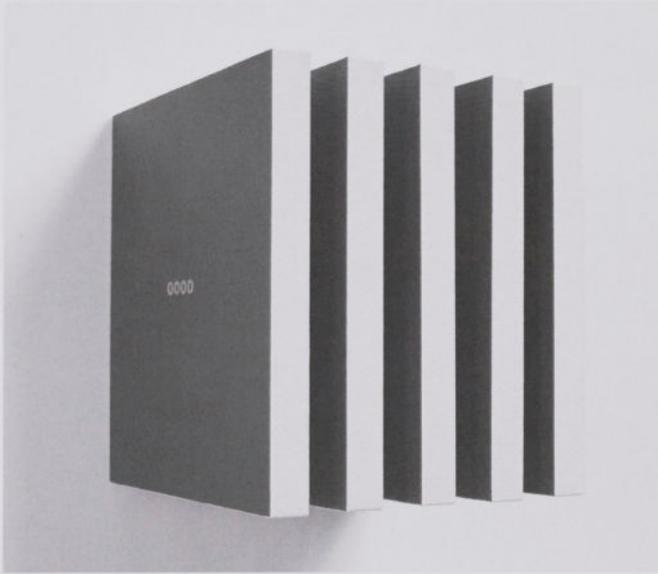
p. 22, p. 24 *De la peinture* or *La Pharmacie de Platon*, both from 1995–1997, and endeavour to interpret the nature of one grouping or another. In short, a return to the sources with the possible benefit of providing a concrete starting point (known and even recognized references) to examine a practice that demands a certain prudence, inasmuch as it inspires all sorts of "categorical" adjectives (monochrome, pictorial, formal, literal, literary, conceptual, minimalist) that could ultimately prove to be heavy-handed here.

p. 40–45

It seems more important to note that the artist tirelessly, and with an obsessive but undirected concern for organization, reformats groups of figures, words or forms arranged in rows or columns that *dazzle* our gaze. And rightly so, since Savard deals with self-evidence, which is in league with the truth but can also be misleading.

What is shown, then, definitively severed from any form of narrative or discourse, including those from which it derives,<sup>2</sup> appears as brilliance, purity and exactitude; it materializes as an ever-renewed form of *fulfilment*. Understood in its formal as well as philosophical dimension,<sup>3</sup> this notion facilitates comprehension of what the distillate signifies for the artist.

Reduced to a minimal form also seen as a measurable unit, book and painting become like the two sides of a coin, two possible aspects of a reversible entity. This is striking in a comparison of *L'Encyclopédie*, 1999, and *Le Musée imaginaire*, 1997 (see p. 73), the former composed of a series of identically shaped and sized monochrome paintings whose unpainted thickness recalls the front edge of a book, while



**Rayon en rouge**, 1998

Acrylic on canvas mounted on wooden forms

30.5 × 28 × 25 cm

Private collection, Montréal

the latter consists of a tighter alignment of fourteen raw canvas paintings of varying height hung perpendicular to the wall, painted only on the surface visible head-on, leaving the main face blank. These paintings are volumes,<sup>4</sup> these volumes, paintings. And one fulfils the other, through a very convincing effect of reversibility. The internal coherence of Savard's *oeuvre* is such that each piece seems to artlessly summon its complement. For example, *Rayon en rouge*, 1998, a sort of condensation of *L'Encyclopédie* and *Le Musée imaginaire*, is a relief alignment of five "volumes," identical in format, seen from the side and painted red on the "pictorial" face.

But fulfilment also occurs in works of recent years that belong to different groups but similarly act as masks. For instance, the eight ink-blue paintings *R = 2 %*, *S = 4 %*, *P = 8 %*, etc., 2006, share the parts (calculated as percentages, from 2% minimum to 32% maximum) of an entire utopian painting. However, since the parts are not pieces of a puzzle, as in earlier works such as *Le Dépôt de peinture*, 2000, the whole amounts not to an effectively reconstituted form (100%) but to an abstract idea of the complete work. This is also true of the eight *Partitions*, 2007, resulting from a different shaping of the same percentages, and of the twenty-five *Épigraphe*s, 2008–2009. Less innocuous than they seem, these multi-part works control the viewer's gaze and engage it in a horizontal sweeping movement particular to Western-style reading that directs and orients the act of looking without necessarily filling it with mean-

ing, which is to say, content. And yet the work itself is indeed full, as implied by the shape of the blue paintings, which is dictated by the compression of the presumed text, with everything superfluous simply removed. The same visual formula is again reprised in the *Épigraphe*s, where the underlying idea is altered so that the visible text manifestly dialogues with the invisible text — whose absence is plain to see — from which it derives its substance. Full, too, are the *Partitions*, where the implicit content is absolutely identical from one to the other and the black lines serve as a sort of dark highlighting that changes the appearance of the same thing in eight different ways.<sup>5</sup>

Savard's interest here lies not with the format of the book as a volume but with the format and formatting of the text — at a more technical yet at once more poetic level. The text is masked not by the paint but by the entire painting, which gives it a new face, a new expressiveness. The painting is a mask that transforms rather than hides an identity. It decomposes it into distinct features, and the resulting re-composition joins a gallery of abstract and standardized portraits. From this there emerges a shared identity, which is neither that of the author, distanced from his or her own text, nor that of the artist, who has borrowed the words of others, without however appropriating them. This identity is simply defined by a single type of font, which, depending on its quantity, varies the painting's format and the impact of its features, feature being understood here in its full semantic wealth.

p. 30–31

p. 11

p. 34–35

That Mallarmé appears no fewer than three times in this gallery of illustrious and essentially masculine figures is a sign of the poetic dimension intimately attached to the evidence that takes form, appears and reveals itself in all of Savard's art. The repeated exclamation "l'azur! l'azur! l'azur! l'azur!"<sup>6</sup> is painted in blue, of course, in straight-forward equation, but it is unable to mask the lacking portion of the quotation which, as elsewhere, occupies a full area that is empty only in appearance.

Hence, there is a trap, which we can perceive but perhaps not avoid since it is, well, extremely seductive. How does it work? What stance does it impose? What weakness does it possibly exploit? These are the questions raised by Savard's art. They force us to be wary of the extraordinary simplicity that the works exude at first sight, and even more so, of any impulse towards lyricism or inappropriate theorization that her monochromes might arouse. There is indeed an affect in play here, but it is intellectual, which does not prevent it from physically pervading us.<sup>7</sup>

The reference is the spring in this trap, insofar as it induces external relationships that the work prompts us to see but does not confirm. Whether referring to something located elsewhere, or embodying or showing a secure value (an authority) whose effect is inevitably equivocal, since it suggests that the artist retains something from the force she draws upon, the reference presents a puzzle that the captivating power of the work's visual effect deters us from solving.

This is the case with the code PA4329D4,<sup>8</sup> for example, which is the call number of a specific book and refers to a classification system, and with the poetic phrase "at the same time, and only then," a nonsensical fragment of Kierkegaard's thinking<sup>9</sup> painted in a lovely, delicate green hard to reconcile with the author. As for the titles *Une aire bleue*, *Une tache rose*, *Un pan orange*, etc., 2001, designating the unusual forms presumed to have been borrowed from Fernand Leduc, their simplism invites binary associations — considering the loose approximation between the word and the form it describes — which turn our attention from a fact that leaps to the eye: the disproportion of these pieces of local colour that extend out from the wall like drifting islands only to be immobilized by mere words.

But one must also include the innumerable artistic references that permeate Savard's work and that loom up, not like the ghosts of times past, but like simple abstract elements snatched from their context and reformatted in a standardized visual language lacking any trace of individuality.

While *Tu m', un dernier tableau*, 2009, a high-relief work of pure folly that taunts the viewer by projecting its colour planes to the limit imposed by the laws of physics, is directly inspired by Marcel Duchamp's decidedly strange piece of the same name (*Tu m'*, see p. 67),<sup>10</sup> many other works contain less direct references, when not surreptitiously shaped by still other sources. The *Partitions* series from 2007, for example, is a magnificent reworking, at once conceptual and pictorial, of such 1970 works by François Morellet as *Répartition aléatoire de 20 % de carrés* and *Trois superpositions pivotées au centre de 20 % de carrés au hasard*, black-and-white silkscreen paintings from that period of countless optical and kinetic experiments. But if the minimalism of Donald Judd is unmistakably present in Savard's volume-paintings, such as *Rayon en rouge*, it is also detectable in the shaped paintings of the percentage series ( $N = 32\%$ ,  $Q = 19\%$ , etc). Consider, for one, Judd's *Untitled: Horizontal suite of four woodcuts in cadmium red light*, 1991–1994, in which he develops the transitional stages from multiple forms to single form through the convergence of initially separate parallel strips. In this visual essay, the figure and the ground constantly exchange places by the effective means of a form closed on one side and open on the other. This same device is found in works by Savard, who employs the white wall of the exhibition space as an element of the relationship.

The manifest or implicit reference — often "lettered," in the literal as well as figurative sense — thus takes diverse forms whose impressive coherence becomes fully apparent in considering the work as a whole. The various ways in which the reference operates could be described at length. But it is indisputable, and paradoxical, that it reveals itself on materials readily deemed elementary, a fact that seriously impairs its immateriality and its relational nature. The thrust of a reference rooted in the material is necessarily diminished.

In fact, was demonstrating this not the aim of *Moi/toi Ici/là-bas*, that enigmatic, two-part piece from 2004 whose subtlety, in comparison with a practice marked by colour and some form of excess, seems, in retrospect, to hint at a particularly sensitive statement? A pivotal work, indeed, *Moi/toi Ici/là-bas*<sup>11</sup> spatially concretized the astonishing amalgam of ambiguity and evidence that makes Savard's art so powerful. It consisted of a large, blank map of Canada — reduced to the outline of its inverted representation — and, hanging across from it, a small X shape. Both of these elements carried a heavy referential charge, contradicted by their abstract material form. This work placed viewers in an uncomfortable, even absurd, position, in that looking at one element head-on forced them to turn their backs on the other; this, in turn, made them feel the incongruity of their presence in a space occupied by a flow of dual relations and indeterminate crisscrossings: me/you and here/there, but also me/here, you/there, etc. The beauty of this visual dialogue hinged on the minimal intimacy that it created within the few metres separating one wall from the other, based on the reversibility and the disproportion of two elements *incompatible* in terms of scale and yet connected, the way a landmark is to a map.

Whether compact, as if folded in on itself, or expanded in a process of succession or superimposition, a work by Francine Savard contains quantity. Quantity of red spread over 7,104 square inches (*7 104 pouces carrés de rouge*, 1992–2008), quantity of white as in the eight fake rolls of canvas in *Tableaux roulés cryptés*, 1997–1998, calibrated colour samples rationally limited in number to 100 (*Les Couleurs de Cézanne dans les mots de Rilke 36/100 — Essai*, completed by *Les Gris de Cézanne dans les mots de Rilke*, *Les Noirs de Cézanne dans les mots de Rilke*, etc.), or fractions of text transformed into “rationalized” quantities of surface, percentages, alignments, multiplications, conversions, enlargements and fragments as the impetus and limit of visual invention. In each of its manifestations, the contained quantity is a piece of the expanse, whether the horizontal reaches of the world that we have sought to appropriate from time immemorial or the more imprecise, and still more dizzying, immensity represented by knowledge, culture and thinking considered from *here*. The artist folds this expanse into the verticality

of the wall and maintains its abstract dimension in the concrete thickness of the painting. “Defining and appropriating a portion of the expanse,”<sup>12</sup> seems to be a need and a desire as ancient and universal as it is current for Francine Savard. The expanse as such, in its multiple versions and dimensions and whose only acceptable iconic manifestation is one reduced to the outline of a portion of space. Whence the feeling that the void is full, and that the full is a solid, an actual piece of the world's surface. Clearly, this is a world apart, detached, like an island off the coast of a continent, like a colour separated from its colour chart, or a word plucked from the continuity of a sentence. Without blending, or confusion. A solitary world, no doubt, but one dazzling with presence.

Translated by Marcia Couëlle

Catherine Bédard is head of Visual Arts at the Canadian Cultural Centre in Paris.

1 Varying shape is an important aspect of Francine Savard's practice. Classic four-sided paintings are part of an assortment that also includes paintings composed of multiple paintings (*La Pharmacie de Platon*, 1995–1997); half-open, half-closed paintings (the blue monochromes from 2006,  $R = 2\%$ ,  $S = 4\%$ ,  $P = 8\%$ , etc.); paintings in the shape of abstract motifs or patches (the vari-shaped and vari-coloured monochromes shown in the 2002 exhibition *Un plein un vide* at Galerie René Blouin); and superimposed, cantilevered paintings (*Tu m', un dernier tableau*, 2009).

2 Narrative is definitely the starting point for this practice grounded in the artistic discourse, but it is systematically distilled, leaving only key words, call numbers, partial quotations and epigraphs.

3 In his inspirational book *Traité de l'évidence* (Paris: Millon, 1993), the philosopher Fernando Gil approaches evidence as the result of a shared intuition indispensable, like truth, to structuring the way we experience the world. Evidence is a plenitude and a fulfilment, an "affirmation that requires no justification," p. 5.

4 From the same period, there is also a series of works of varied formats entitled with this dual-meaning word: *Volumes verts*, *Volume bleu*, *Volumes orange*, etc., all indisputably book-paintings.

5 *Partitions* is a reworking of the works *Et, Ou, Si* and *Mais*, produced in 2007 from a text by Jacqueline Lichtenstein and Jean-François Groulier on the artist François Morellet. These were not paintings but reproductions (inkjet prints) designed by juxtaposing pages of the re-"composed" — in the publishing sense of the term — text. The same content was reprised in each reproduction but differently illuminated by prepositions emerging here and there from the fully masked text.

6 Taking its title from the epigraph to a text by Denys Riout, known for his reference work on monochromes, this painting has one of the simplest shapes, being composed of three lines, the first and second aligned at the left and the third aligned at the right where the second one ends, together producing two interlocking, unbroken rectangles. This produces an effect of serenity that could be considered particularly fitting and is lacking in the other, more fragmented, *Épigraphes*.

7 "There is ... a satisfaction particular to evidence that would be absolute if knowledge were complete. ... Contrary to an illumination or an effusion, the satisfaction of fulfilment occurs beyond the pitfalls of sentiment: it designates an intellectual affect. ... Close consideration must be given to evidence which, in a barely metaphorical way, manifests itself physically and pervades the entire consciousness." Gil, *Traité de l'évidence*, p. 11 and 13.

8 Inscription in dark-grey paint centred on a light-grey ground appearing on one of the 399 elements of *La Pharmacie de Platon*, 1995–1997, which contains 398 other references of this sort.

9 These words are taken from a philosophical quotation transformed into a literary and visual poem, as is true of most of the twenty-five *Épigraphes*. They refer to a book by Hubert Damisch, whose writing provides no fewer than three other epigraphs, those signed Hjelmslev, Lacan and Derrida, Derrida being hidden "behind" Mallarmé.

10 A two-dimensional work more than three metres wide commissioned to fill the empty space above the bookshelves in Katherine Dreier's library. The perspective view of the colour planes in a way competed with the appearance of the real books lining the shelves.

11 Originally, these were two separate pieces (*Moi/toi* and *Ici/là-bas*), which became linked forever by the 2004 exhibition. One of the elements of the unified work originated from a prolific series on the motif, figure and structure of the X unfolding in an ordered and limited number of variables that simultaneously define a coherent group of paintings and reveal each one's supreme individuality. The other element belongs more to the family of wall pieces, such as *Promenade en 56 tableaux*, 1993, and *Le Dépôt de peinture*, 2000, both assemblages of bits linked but nonetheless floating, since they are affixed neither to a ground nor to a frame. The origin of this family can be seen in *Romanesque*, 1992, based on a high-angle view of a relatively large expanse of the earth's surface.

12 Paul Zumthor, *La Mesure du monde* (Paris: Seuil, 1993), p. 317.



## Biobibliographie

FRANCINE SAVARD

Née à Montréal, en 1954.  
Vit et travaille à Montréal.

Document disponible sur le site Web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (<http://media.macm.org>).

L'astérisque (\*) signale une publication.

### Expositions individuelles

- 2009 *Francine Savard*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.\*
- 2008 *Suite*, Diaz Contemporary, Toronto.
- 2007 *2 x 100 %*, Galerie René Blouin, Montréal.
- 2005 *Suite*, Galerie René Blouin, Montréal.
- 2004 *A Square of Canvas*, Sable-Castelli Gallery, Toronto.  
(X), Galerie René Blouin, Montréal.
- 2002 *Un plein un vide*, Galerie René Blouin, Montréal. — Avec Yves Gaucher.
- 2001 « *Muséumification* », Montréal Télégraphe, Montréal.
- 1998 *La Chambre à peinture : le dépôt*, Centre d'exposition Circa, Montréal.\*
- 1997 *La Chambre à peinture*, Galerie B-312 Émergence, Montréal.\*
- 1994 *Chant du texte et champ du tableau*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal.
- Expositions collectives**
- 2009 *Jardins*, Galerie René Blouin, Montréal.  
*Texte*, Diaz Contemporary, Toronto.
- 2007 *Sculpture Group Show*, Diaz Contemporary, Toronto.  
*Gris*, Galerie René Blouin, Montréal.  
*L'AutreAuPortait. Une AmitiéÀPropos*, Galerie B-312, Montréal.\*
- 2006 *Acquérir pour grandir*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.  
*De l'écriture : Œuvres choisies de la Collection du Musée d'art contemporain de Montréal* [itinéraire (2006– )]: Musée régional de la Côte-Nord, Sept-Îles; Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal; Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke; Centre d'exposition d'Amos (volet 1), Amos; Centre d'exposition de Val-d'Or, Val-d'Or (volet 2); Yukon Arts Centre Public Art Gallery, Whitehorse; Robert McLaughlin Gallery, Oshawa]. — Exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal.

- 2006 *Réponse à Zola*, Galerie Clark, Montréal.\*  
*Décoratif! Décoratif? Quatre questions autour du décoratif dans l'art québécois* [itinéraire (2006–2008)]: Centre culturel Yvonne L. Bombardier, Valcourt; Centre d'exposition de Shawinigan, Shawinigan; Musée régional de la Côte-Nord, Sept-Îles; Centre d'exposition d'Amos, Amos; Musée d'art de Joliette, Joliette; Centre d'exposition de l'Université de Montréal, Montréal; Musée d'art contemporain des Laurentides, Saint-Jérôme]. — Exposition organisée par le Musée national des beaux-arts du Québec.  
*Autour de Fernand Leduc*, Galerie Graff, Montréal.
- 2005 *Questions de temps et d'espace*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.
- 2003 *Lines Painted in Early Spring / Lignes peintes aux premiers jours de printemps*, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge [itinéraire (2003–2004)]: The Koffler Gallery, Toronto; Kamloops Art Gallery, Kamloops; Tom Thomson Memorial Art Gallery, Owen Sound; Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal].\*  
*Montréal*, Sable-Castelli Gallery, Toronto.  
*Peinture en liberté : perspective sur les années 1990*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.  
*Suspense*, Galerie des arts visuels, Université Laval, Québec. — Exposition organisée en collaboration avec le Musée national des beaux-arts du Québec.
- 2002 *L'histoire de l'art comme matériau*, Salle Augustin-Chénier, Ville-Marie.\*  
Galerie René Blouin, Montréal.
- 2001 *Remettre ça*, Galerie B-312, Montréal.\*  
*Couleurs & formes*, Galerie Art Mûr, Montréal. — Avec la collaboration d'Avant-scène.
- 2000 *Collection Prêt d'œuvres d'art. Acquisitions 2000*, Musée du Québec, Québec.
- 1999 *Autour de la mémoire et de l'archive*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal [itinéraire (2001–2003)]: Centre d'exposition de Val-d'Or, Val-d'Or; MacKenzie Art Gallery, Regina; Dalhousie Art Gallery, Halifax; Museum London, London; Galerie d'art de l'Université Bishop, Lennoxville.  
*Les Peintures*, Galerie René Blouin/Galerie Lilian Rodriguez, Montréal.
- 1998 *Peinture Peinture*, espace 418, Édifice Belgo, Montréal. — Événement organisé par l'Association des galeries d'art contemporain (A.G.A.C.), et présenté durant l'été dans de multiples établissements au Québec ainsi qu'à Ottawa.

- 1998 *Le Mensonge de la couleur*, Montréal Télégraphe, Montréal.\*
- 1996 *Espaces parallèles*, Galerie X et Didactart, Complexe du Canal Lachine, Montréal. — Duo.
- 1994 *Sous vide*, Centre des arts contemporains du Québec à Montréal, Montréal.  
*Sous verre 24 heures*, Centre de diffusion, Université du Québec à Montréal, Montréal.\*
- 1993 *Le Temps*, Centre de diffusion, Université du Québec à Montréal, Montréal.

### Projets publiés

- 2008 *L'AutreAuPortait : cahier*, Montréal, Le Collectif, 2008, [48] p., 1 f. pliée encartée.
- 2000 *Le Mensonge de la couleur : cahier*, Montréal, Le Collectif, 2000, [48] p.

### Livres d'artistes

- 2002 Savard, Francine. *Un plein un vide – Lexique du vocabulaire de l'abstraction. 1 : les citations*, [Québec, s. n., 2002], [4] feuillets. — Tiré à 26 ex. signés.
- 1993 *Scrivere, du texte à l'image* / regroupant les œuvres de Pierre Ayot [et al.]; ainsi que les textes de Derrick Kerckhove [et al.], [Montréal, Graff], 1993, 1 emboî-tage ([6] feuilles, [17] feuilles de pl.), (Montréal-Boissano). — Éd. limitée à 26 ex. num. et signés.
- 1991 *Palindrome et palimpseste* / regroupant les œuvres de Pierre Ayot [et al.] ainsi que les textes de Claude Beausoleil [et al.], [Montréal?, s. n.], 1991, 1 emboî-tage ([6] feuilles, [19] feuilles de pl.), (Montréal-Boissano). — Éd. limitée à 26 ex. num. et signés.

### Principaux livres et catalogues

- 2009 Johnstone, Lesley. *Francine Savard* / avec la collaboration de Catherine Bédard, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2009, 100 p.
- 2008 Boisseau, Lise. *Initiation au langage des arts visuels*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, 118 p. — F. Savard, p. 41.
- 2007 Nasgaard, Roald. *Abstract Painting in Canada*, Vancouver, Douglas & McIntyre; Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 2007, 432 p. — F. Savard, p. 384–386.
- 2006 *Réponse à Zola* / une proposition de Marie-Claude Bouthillier; avec Nicolas Baier [et al.], Montréal, La maison de la Vouivre, 2006, v. 25 p. — Comporte un texte de F. Savard.
- 2003 Desjardins, Marc. *Remettre ça*, Montréal, Galerie B-312, 2003, 1 f. pliée [4] p. — Cahier n° 57 inclus dans : *Les cahiers de la Galerie B-312*, de septembre 2001 à juin 2002, coffret n° 6.

- 2003 Mahon, Patrick. *Lines, Painted in Early Spring = Lignes peintes aux premiers jours de printemps*, Lethbridge, Southern Alberta Art Gallery, 2003, 76 p. — F. Savard, p. 42-49.
- 1998 Verdier, Jean-Émile. *La chambre à peinture : le dépôt*, [Montréal, Circa, 1998 ?], 1 f. pliée [4] p.
- 1997 Verdier, Jean-Émile. *Le savoir-faire en vérité : essai sur le trait de l'artiste*, Montréal, Galerie B-312, [1997], 1 f. pliée [4] p. — Cahier n° 21 inclus dans : *Les cahiers du B-312*, de septembre 1996 à juin 1997, coffret n° 1.

#### Principaux articles de périodiques

- 2008 Beaupré, Marie-Ève. « Devant la couleur, comment dire ? = Before Colour, How to Say ? », *Espace*, n° 86 (hiver 2008/2009), p. 10-14.
- Woodley, E. C. « Francine Savard: Diaz Contemporary, Toronto », *Canadian Art*, vol. 25, no. 3 (Fall 2008), p. 162.
- 2005 Bélisle, Josée. « Acquisition récente : Francine Savard », *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 16, n° 2 (oct./nov./déc. 2005/ janv. 2006), p. 10.
- 2004 Kelly, Deirdre. « Red Square: Montréal's Artist Francine Savard Colour Story », *Elle Canada*, no. 35 (May 2004), p. 48.
- 2003 Dawn, Leslie. « Lines Painted in Early Spring », *BorderCrossings*, vol. 22, no. 4 (Nov. 2003), p. 94-95.
- 2002 Daigneault, Gilles. « À propos de quelques jumelages heureux = On Several Inspiring Pairings », *Espace*, n° 60 (été 2002), p. 25-30. — F. Savard : p. 25; ill. p. 28.
- Dubois, Christine. « Francine Savard », *Parachute. Para-para*, n° 007 (juill./août/sept. 2002), p. 1-2.
- 2001 Verdier, Jean-Émile. « Le destin de l'œuvre », *ETC Montréal*, n° 55 (sept./oct./nov. 2001), p. 39-41.
- 1999 Bélisle, Josée. « Acquisitions récentes : Francine Savard », *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 10, n° 2 (oct./nov./déc. 1999/ janv. 2000), p. 4.
- . « Autour de la mémoire et de l'archive », *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 10, n° 2 (oct./nov./déc. 1999/ janv. 2000), p. 5.
- 1998 Désilets, Martin. « Peinture-peinture ou l'élargissement d'un territoire. Vers un nouveau pacte autour de la peinture abstraite », *ETC Montréal*, n° 44 (déc. 1998/ janv./févr. 1999), p. 39-42.
- Nasgaard, Roald. « Abstract Painting Peinture abstraite », *Canadian Art*, vol. 15, no. 4 (Winter 1998), p. 48-55.

#### Principaux articles de journaux

- 2008 Dault, Gary Michael. « Savard's Painted Shapes Play with Perception », *The Globe and Mail* (Mar. 1, 2008), p. R20.
- 2007 Ménard, Mathieu. « La trahison du portrait », *Le Délit français*, vol. 96, n° 21 (13 mars 2007), p. 16.
- Petit, Matthieu. « Des chiffres et des lettres », *Voir* (15 nov. 2007), p. 14.
- 2006 Hellman, Michel. « Comment faire le portrait de l'artiste personnage », *Le Devoir* (21 oct. 2006), p. E7.
- Skene, Cameron. « Driven to Abstraction, Contemporary Montreal Artists and Their Work », *The Gazette* (May 27, 2006), p. E1, 3.
- 2005 Crevier, Lyne. « Tableau de chasse », *Ici* (11 août 2005), p. 41.
- 2004 Dault, Gary Michael. « Francine Savard at Sable-Castelli », *The Globe and Mail* (May 8, 2004), p. R17. — Sous : « Carmichael's 'Skin of Flexing Thought' »
- Dault, Julia. « Wordsworth, Translated Visually », *National Post* (Feb. 19, 2004), p. B7.
- 2003 Dault, Gary Michael. « 'Montreal' at Sable-Castelli », *The Globe and Mail* (July 12, 2003), p. R7. — Sous : « Snail Keeps Pace With Artist's Nautical Colossus »
- 2002 Lamarche, Bernard. « Relire la peinture », *Le Devoir* (9 févr. 2002), p. D8.
- Tousignant, Isa. « Frames of References », *Hour* (Feb. 14, 2002), p. 26.
- 2001 Lamarche, Bernard. « Art et objets », *Le Devoir* (28 avril 2001), p. D9.
- . « Francine Savard : à voir », *Le Devoir. L'Agenda* (24 mars 2001), p. 4.
- . « Géométries variables », *Le Devoir* (24 mars 2001), p. C8.
- Lehmann, Henry. « High Art Meets Furniture », *The Gazette* (May 5, 2001), p. J1, 2.
- 1998 Gopnik, Blake. « Quebec Abstraction Paints Itself Into a Corner », *The Globe and Mail* (June 27, 1998), p. C13.
- Lamarche, Bernard. « Remise des prix », *Le Devoir* (31 déc. 1998), p. D7.
- . « Peinture, quand tu nous tiens », *Le Devoir* (23 juin 1998), p. D9.
- . « Peintures hybrides », *Le Devoir* (20 juin 1998), p. B9.
- . « Les mots de la peinture », *Le Devoir* (18 avril 1998), p. D13.

- 1997 Aquin, Stéphane. « La chambre à peinture », *Voir* (15 mai 1997), p. 50. — Sous : « De la minceur de l'image »
- 1994 Cron, Marie-Michèle. « Formes, textures et matières », *Le Devoir* (19 mars 1994), p. C15.

#### Autres documents d'intérêt

- 2009 Beaupré, Marie-Ève. *Les desseins de la couleur seule : peinture et monochromie chez Guy Pellerin, Stéphane La Rue et Francine Savard*, 2009, x, 86 f., [18] f. de pl. — Mémoire de maîtrise en études des arts, Université du Québec à Montréal.
- 1994 Savard, Francine. *Chant du texte et champ du tableau : de la photo à la peinture, poétique du texte et poétique du tableau*, 1994, 30 p., 9 diapositives. — Mémoire-création, Université du Québec à Montréal.

## Liste des œuvres

- cat. 1  
**Romanesque**, 1992  
Émail sur marbre de Carrare  
43,2 × 28 cm  
Collection privée, Montréal
- cat. 2  
**7 104 pouces carrés de rouge**, 1992–2008  
Acrylique sur toile  
182,9 × 243,8 cm
- cat. 3  
**Promenade en 56 tableaux**, 1993  
Acrylique et encre sur toile  
186 × 240 cm  
Don de l'artiste  
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec
- cat. 4  
**Le Déjeuner sur l'herbe**, 1994–2009  
VHS transféré en numérique, vidéogramme couleur en boucle, 9 min 11 s
- cat. 5  
**La Peinture mode d'emploi**, 1994  
Impression jet d'encre  
28 × 23,5 cm (papier)
- cat. 6  
**De la peinture**, 1995–1997  
Acrylique et émail sur toile  
210 × 266 cm
- cat. 7  
**La Pharmacie de Platon**, 1995–1997  
Acrylique sur toile  
10,2 × 15,2 cm (chacun)  
226 × 358 cm (l'ensemble)
- cat. 8  
**Les Couleurs de Cézanne dans les mots de Rilke**  
**36/100 – Essai**, 1998  
Peinture vinylique et acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois et livre encadré  
380 × 66 cm (tableaux), 42 × 33 cm (livre encadré)  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
- cat. 9  
**Ensemble sans titre**, 1998  
Acrylique sur toile, tube de carton et contreplaqué  
73,8 × 178 × 39,5 cm (l'ensemble)  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
- cat. 10  
**Volume bleu**, 1999  
Acrylique sur toiles marouflées  
16,8 × 11,7 × 2,9 cm
- cat. 11  
**Casier pour objet du désir**, 2000  
Bois de tilleul  
213 × 213 × 152 cm
- cat. 12  
**Le Dépôt de peinture**, 2000  
Acrylique sur contreplaqué  
240 cm (diamètre)  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
- cat. 13  
**Volumes noirs** (diptyque), 2000–2008  
Acrylique sur toiles marouflées  
49,5 × 54,6 × 2,2 cm (chacun)
- cat. 14  
**Volumes orange** (diptyque), 2000–2008  
Acrylique sur toiles marouflées  
29,9 × 20,3 × 4,5 cm (chacun)
- cat. 15  
**Volumes verts** (triptyque), 2000–2008  
Acrylique sur toiles marouflées  
36,8 × 27,3 × 3,7 cm (chacun)
- cat. 16  
**Une aire bleue**, 2001  
Acrylique sur toile marouflée sur caisson de bois  
106 × 113 cm  
Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
- cat. 17  
**Une étendue jaune**, 2001  
Acrylique sur toile marouflée sur caisson de bois  
119 × 173,6 cm  
Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
- cat. 18  
**Un littoral vert**, 2001  
Acrylique sur toile marouflée sur caisson de bois  
99,5 × 165 cm  
Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
- cat. 19  
**Un pan orange**, 2001  
Acrylique sur toile marouflée sur caisson de bois  
109 × 104,8 cm  
Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
- cat. 20  
**Une tache rose**, 2001  
Acrylique sur toile marouflée sur caisson de bois  
91 × 117,6 cm  
Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
- cat. 21  
**Un plein un vide. Lexique du vocabulaire de l'abstraction. 1 : les citations**, 2002  
16 pages, 26 exemplaires signés et 4 h. c.  
28,6 × 14,6 cm
- cat. 22  
**4 triangles noirs**, 2003  
Acrylique sur toile  
86,4 × 61 cm
- cat. 23  
**Grand croisé**, 2003  
Acrylique sur toile  
95,6 × 67,3 cm
- cat. 24  
**4 triangles gris**, 2004  
Acrylique sur toile  
86,4 × 61 cm
- cat. 25  
**Moi/toi Ici/là-bas**, 2004  
Acrylique sur contreplaqué  
15,2 × 13 cm; 170,5 × 215 cm (deux éléments)  
Achat, avec l'aide du programme d'Aide aux acquisitions du Conseil des Arts du Canada  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
- cat. 26  
**X rouge** (polyptyque), 2004  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
87,6 × 62,2 cm
- cat. 27  
**Élément 17D**, 2005  
Contreplaqué  
79,1 × 83,8 × 25,4 cm
- cat. 28  
**Élément 19B**, 2005  
Contreplaqué  
70,1 × 87 × 25,4 cm
- cat. 29  
**D = 10 %**, 2006  
Acrylique sur toile marouflée sur contreplaqué  
102,9 × 96,5 cm
- cat. 30  
**E = 12 %**, 2006  
Acrylique sur toile marouflée sur contreplaqué  
121,9 × 96,5 cm
- cat. 31  
**N = 32 %**, 2006  
Acrylique sur toile marouflée sur contreplaqué  
217,2 × 122 cm
- cat. 32  
**P = 8 %**, 2006  
Acrylique sur toile marouflée sur contreplaqué  
102,9 × 83,8 cm
- cat. 33  
**Je déballe ma bibliothèque**, 2007  
Acrylique sur toile marouflée sur caissons de bois  
71 × 79 cm; 52 × 76 cm; 71 × 55 cm; 73 × 53,4 cm;  
79 × 76 cm  
Collection de Ann et Marshall Webb

- cat. 34  
**Et**, 2007  
Impression jet d'encre sur papier chiffon  
105,3 × 94 cm (papier)
- cat. 35  
**Ou**, 2007  
Impression jet d'encre sur papier chiffon  
105,3 × 94 cm (papier)
- cat. 36  
**Mais**, 2007  
Impression jet d'encre sur papier chiffon  
105,3 × 94 cm (papier)
- cat. 37  
**Si**, 2007  
Impression jet d'encre sur papier chiffon  
105,3 × 94 cm (papier)
- cat. 38  
**Série Partitions** : C = 13 %, D = 10 %, E = 12 %, N = 32 %, P = 8 %, Q = 19 %, R = 2 %, S = 4 %, 2007  
Huit tableaux accompagnés de *Les Pouvoirs du neutre*, 2007–2009, bande sonore en boucle, 5 min 15 s  
Acrylique sur toile marouflée sur contreplaqué  
78,5 × 60,5 cm (chacun)
- cat. 39  
**Cité en épigraphe [...]** par André Chastel, 2008  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
45,7 × 143,5 × 3,8 cm
- cat. 40  
**Cité en épigraphe [...]** par Arthur Danto, 2008  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
45,7 × 128,9 × 3,8 cm
- cat. 41  
**Cité en épigraphe [...]** par Benjamin H. D. Buchloh, 2008  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
45,7 × 120,7 × 3,8 cm
- cat. 42  
**Cité en épigraphe [...]** par Celeste Olalquiaga, 2008  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
57,2 × 156,2 × 3,8 cm
- cat. 43  
**Cité en épigraphe [...]** par Charles Harrison et Fred Orton, 2008  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
45,7 × 172,7 × 3,8 cm
- cat. 44  
**Cité en épigraphe [...]** par Denys Riout, 2008  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
45,7 × 120 × 3,8 cm
- cat. 45  
**Cité en épigraphe [...]** par Gérard Genette, 2008  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
34,3 × 118,1 × 3,8 cm
- cat. 46  
**Cité en épigraphe [...]** par Guy Lelong, 2008  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
57,2 × 157,5 × 3,8 cm
- cat. 47  
**Cité en épigraphe [...]** par Hubert Damisch, 2008  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
57,2 × 189,2 × 3,8 cm
- cat. 48  
**Cité en épigraphe [...]** par Hubert Damisch, 2008  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
45,7 × 151,1 × 3,8 cm
- cat. 49  
**Cité en épigraphe [...]** par Hubert Damisch, 2008  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
68,6 × 149,2 × 3,8 cm
- cat. 50  
**Cité en épigraphe [...]** par Jacqueline Lichtenstein, 2008  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
34,3 × 95,9 × 3,8 cm
- cat. 51  
**Cité en épigraphe [...]** par Massimo Cacciari, 2008  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
80 × 161,3 × 3,8 cm
- cat. 52  
**Cité en épigraphe [...]** par Philippe Dubois, 2008  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
45,7 × 108,6 × 3,8 cm
- cat. 53  
**Cité en épigraphe [...]** par René Payant, 2008  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
114,3 × 172 × 3,8 cm
- cat. 54  
**Cité en épigraphe [...]** par Thierry De Duve, 2008  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
45,7 × 153 × 3,8 cm
- cat. 55  
**Cité en épigraphe [...]** par Thierry De Duve, 2008  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
57,2 × 133,4 × 3,8 cm
- cat. 56  
**Cité en épigraphe [...]** par Thierry De Duve, 2008  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
91,5 × 220,3 × 3,8 cm
- cat. 57  
**Cité en épigraphe [...]** par Yve-Alain Bois, 2008  
Acrylique sur toile marouflée sur fibre de bois  
34,3 × 154,3 × 3,8 cm
- cat. 58  
**Sans emploi (Neutre)**, 2009  
Acrylique et encre sur toile marouflée sur contreplaqué  
150,5 × 120 cm
- cat. 59  
**Sans problème, sans certain, sans emploi (Duras)**, 2009  
Acrylique et encre sur toile marouflée sur contreplaqué  
115,6 × 82,6 cm
- cat. 60  
**Sans sens, sans emploi (Paradigme)**, 2009  
Acrylique et encre sur toile marouflée sur contreplaqué  
122 × 94,6 cm
- cat. 61  
**Sans problème, sans emploi (Photographique)**, 2009  
Acrylique et encre sur toile marouflée sur contreplaqué  
167,6 × 120 cm
- cat. 62  
**Tableau chronologique**, 2009  
Impression jet d'encre sur papier chiffon  
91,4 × 213,4 cm
- cat. 63  
**Tu m', un dernier tableau**, 2009  
Acrylique sur contreplaqué et structure d'aluminium  
223 × 738 × 117 cm
- Sauf indication contraire, les œuvres font partie de la collection de l'artiste.





### Crédits photographiques

Patrick Altman/avec l'aimable permission du Musée national des beaux-arts du Québec, p. 51

Jesse Boles/avec l'aimable permission de Diaz Contemporary, Toronto, p. 58

Danny Custidio/avec l'aimable permission de Diaz Contemporary, Toronto, p. 25

Denis Farley, p. 88

François LeClair, p. 11-12, 16-17, 23, 26, 30-31, 34-35, 53, 55, 59, 73

Guy L'Heureux, p. 10, 15, 18-19, 22, 24, 26-27, 36-37, 40-45, 50, 55

Paul Litherland, p. 48

Richard Max-Tremblay, p. 13, 52

Richard Max-Tremblay/avec l'aimable permission de la Galerie René Blouin, Montréal, p. 14-15, 54

Yale University Art Gallery, New Haven, p. 67





