

Francine Simonin ou le regard aveugle

Laurier Lacroix

Volume 34, numéro 137, décembre–hiver 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53797ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lacroix, L. (1989). Francine Simonin ou le regard aveugle. *Vie des arts*, 34(137), 50–53.



(Photo Richard-Max Tremblay)

FRANCINE SIMONIN OU LE REGARD AVEUGLE

Laurier Lacroix

Francine Simonin enseigne à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Elle rentre d'un été fructueux en Europe où elle a exposé des œuvres récentes à Strasbourg et une série de dessins réalisés spécialement pour l'église historique de Sion dans le Valais. Elle présente une exposition de ses derniers travaux à la Galerie Elca London, de Montréal, du 25 novembre au 12 décembre 1989.

Qu'on ne lise pas ici un titre donné par dérision ou outrecuidance, ni par le désir de forcer l'attention du lecteur par un mauvais jeu de mot. Il s'agit plutôt d'essayer de décrire l'acte créateur chez Francine Simonin et ce qu'il permet, à son tour, de nous faire percevoir, saisir et apprécier dans ses œuvres. Le titre est bien sûr inspiré d'une image suggérée par Diderot, encore lui, qui, dans sa *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749), montre avec quel degré de souplesse et de raffinement le sujet qu'il observe, l'aveugle de Puiseaux, réussit à comprendre et réfléchir de façon abstraite à partir des contacts qu'il a avec le monde extérieur. Cet aveugle tenait son handicap en grande estime parce qu'il lui avait permis, de la dis-

tance où il en était tenu, de mieux connaître sa société. Il observait, rapporte Diderot, que «les yeux cessent plutôt de voir que les mains de toucher. Il vaudrait mieux donc bien autant qu'on perfectionnât en moi l'organe que j'ai, que de m'accorder celui qui me manque». Les sens qui font partie d'un équipement biologique de base, qui semblent même fournis d'abondance, ont besoin d'être exercés et développés, sans quoi ils végètent et s'atrophient. Aussi faut-il approcher l'œuvre d'art comme un excellent moyen d'affiner la vision et notre perception du monde.

Mais c'est un autre passage de ce texte qui me fait rapprocher l'œuvre de Simonin du texte de Diderot, celui où il

démontre comment le geste de celui qui est privé de la vue s'approche de la façon que nous avons d'appréhender le phénomène de la perception visuelle. «Madame, écrit-il, ouvrez la *Dioptrique* de Descartes, et vous y verrez les phénomènes de la vue rapportés à ceux du toucher, et des planches d'optique pleines de figures d'hommes occupés à voir avec des bâtons. Descartes, et tous ceux qui sont venus depuis, n'ont pu nous donner d'idées plus nettes de la vision [...].»

La vision est comprise comme une extension du corps dans l'espace, une façon que l'on aurait de tenir un bâton au bout du bras pour saisir un phénomène qui est hors de nous, hors de notre portée immédiate. L'impression



Sans titre - Série Dorothée-Sarah, 1989.
Encre sur papier collé sur carton; 84 x 150 cm.

des stimuli fournis par les cônes et les bâtonnets sur la rétine se traduit par une projection dans l'espace des bras qui s'avancent en portant un bâton. Cette image rappelle au premier degré le geste du peintre qui voit par la main conduisant le pinceau chargé d'huile ou d'encre ou le bâton de fusain. Un corps dur qui se délaie d'une partie de sa matière en contact avec le subjectile qu'il rencontre, toile, papier ou autre. Par ce geste, l'artiste concrétise l'acte de voir, l'image qu'il produit par ce mouvement c'est bien ce qu'il perçoit avec acuité. A preuve, le travail déchiré, détruit et recommencé parce qu'il ne correspond pas au résultat escompté. A preuve encore, le développement d'un thème, d'une série, pour énoncer plus justement, pour préciser ce qu'a perçu l'imagination. C'est ce que l'artiste voit, ou a contemplé que nous pouvons à notre tour regarder et ainsi découvrir ou, dans tous les cas, voir différemment.

Cette conception extérieure de la vision est complémentaire de celle que rappelait Roland Barthes dans ces pages (XXX, 119, 75) en citant une photo de Kertész affirmait alors que le regard *retient*. Le regard est cette capacité d'emprisonner une image, dans l'esprit et le sentiment, dans le mouvement mnémotechnique de la main sur la page. C'est par le geste que l'on exprime ce que l'on ressent, l'écho de la main pointant, décrivant un contour, une couleur ou une courbe, ou battant l'air pour ponctuer et affirmer l'élaboration d'une idée. Le geste posé ou saccadé qui traduit les états d'âme et les émotions.

Pour Francine Simonin le geste est capital. Cette artiste d'origine suisse, qui a grandi sous le signe de Cobra, dira, en 1968, avoir choisi de vivre en Amérique après avoir pris connais-

longues diagonales qui, avant de s'éteindre, sont animées d'un soubresaut qui permet à la ligne de devenir fleur, oiseau ou hanche.

L'œil/geste de Simonin est toujours à l'affût, d'où cette impression de frénésie, de mouvement rapide qui, à peine terminé, est déjà lancé dans un autre, comme une variation complémentaire du premier. C'est par balayage que ses œuvres se construisent et que nous sommes invités à les voir. Sans nœud,

ni point central, mais dans une suite de ponctuations et de tensions. Les grandes feuilles verticales, de la récente série Dorothee-Sarah, se présentent ainsi. Le format en hauteur est celui d'une image qui se déroule, dans une forme plus proche de celle du corps debout.

Ces rouleaux évitent l'organisation séquentielle du mouvement de l'œil, de gauche à droite. Ils permettent une plus grande circulation entre les parties, sans la hiérarchie imposée par la gravité. Les regroupements de coups de pinceau structurent l'organisation formelle de la page. La verticalité est accentuée par le médium liquide, l'encre, moins par du dripping que

par des taches. L'épaisseur des pinceaux et le contrôle de la largeur des traits suggèrent la proximité physique. En plus de se déplacer continuellement sur toute la surface, l'œil va et vient dans la profondeur de l'espace, d'où les changements d'échelle, les éclats d'encre que soulignent de minces fils, ces signes ombres-calligrammes qui voisinent avec de longues courbes.

Simonin déclarait lors d'une entrevue avec Françoise Jaunin, publiée le 21 avril 1985, dans *Le Matin Tribune*: «Je juxtapose et superpose des séquences d'images pour que le mouvement existe tout entier dans l'œil du regardeur. L'ombre d'avant que la trace n'existe et la lumière qui subsiste après



Sans titre - Série Superwomen, 1988.
Acrylique sur toile; 185 x 165 cm.

sance d'un espace qui avait permis les œuvres des expressionnistes abstraits. Son mouvement a besoin de beaucoup d'espace, et chaque support n'en porte que quelques fragments. Des lignes courbes, comme le geste du bras qui s'éloignant du corps, y revient. De

elle doivent y être contenues aussi.» Ce commentaire fait au sujet de la série des Films d'intérieur s'applique encore aujourd'hui à sa façon de construire les œuvres. L'énergie débridée qu'elles dispensent ne doit pas faire oublier la part de concentration dans le choix des composantes de l'image qui va surgir et son prolongement dans l'image virtuelle qui est retenue une fois que les sens ont été excités.

La façon de dessiner, moins par les traits mais davantage dans la masse, résulte en grande partie du travail fait avec la couleur sur des tableaux de grands formats, au cours de l'année 1988. Deux thèmes unifient ces toiles couvertes de noir, de blanc, de bleu, de rouge et de jaune: les Superwomen et les Femmes-Oiseaux. Dans les deux cas, il s'agit de formes qui remplissent toute la surface et confèrent une dimension monumentale à l'œuvre. L'amplification du geste peut servir à démontrer de quelle façon la couleur, le contour, le volume des formes et leur rapport fonctionnent. Le blanc, parfois mêlé au bleu, appliqué par masses plus larges, fait figure de fond alors que le noir, en plus de cerner et de limiter les formes, est utilisé

pour marquer les volumes. Le rouge et le jaune, circonscrits par le noir, sont utilisés pour faire éclater le réseau des textures blanches et noires. Le pinceau, chargé de couleur pure ou de deux couleurs mélangées, laisse apparaître le fond préparé ainsi que l'intensité avec laquelle il est appuyé. Les traits sont longs et comme hésitants, mais cette impression est contredite par leur répétition, une reprise qui affirme le mouvement entrepris et le soude aux autres lignes-formes environnantes. Ces éléments se pénètrent l'un dans l'autre pour former une image globale.

Même si la présence du modèle est



Sans titre - Série Femmes-Oiseaux, 1988.
Acrylique sur toile; 200 x 160 cm.
(Photos David Steiner)

moins perceptible dans ces séries, Simonin travaille, depuis trois ans maintenant, avec un ou des modèles. Mais il ne faut l'y chercher de trop près, car elle ne lui demande pas de poser mais, d'une certaine façon, de se poser sur le support. Non pas, comme Yves Klein le

faisait, mais comme une première ébauche que l'artiste réinterprètera. Depuis une nouvelle reconsidération, survenue dans la deuxième moitié du 19^e siècle, à la suite de Courbet, de Manet et de Rodin, le modèle est actif. Il entre en action avec l'artiste et le spectateur et ne pose plus pour ses traits physiologiques, mais pour ses caractéristiques physiques: formes et mouvement se déplaçant dans la lumière.

A travers le modèle, Simonin est devenue amoureuse du concept japonais de caprice. Non pas dans le sens d'une toquade, mais plutôt dans celui de «chercher la Raison dans le dérèglement et la singularité», qui est la quatrième supériorité, selon le *Kiaitseu-yuan houa tchouan* (Les Enseignements de la Peinture du jardin grand comme un grain de moutarde). Les fantaisies et la liberté d'approche ne peuvent donner des résultats acceptables sans que lorsqu'elles se trouvent supportées par un surcroît de méthode et d'inspiration. Alors seulement, le geste est guidé de la façon sûre et légère qui évite les redites et permet de traduire l'émotion pure provoquée par l'extase du mouvement toujours repris.

Surtout connue comme graveuse sur métal et sur bois, Francine Simonin fait partie du Groupe Xylon. Récipiendaire du Grand prix international de la gravure de Lodz, en 1985, elle apporte, dans son œuvre peint et dessiné, une façon de nous amener à regarder de plus près. A toucher, à sentir avec le regard. Son art est marqué à la fois du trait incisif du caricaturiste et de l'idéal qui a rêvé de Vénus. Elle présente une manière de voir de façon synthétique par la vivacité de la ligne qui, dans sa lancée, inscrit la fascination et l'urgence de formes qu'elle sait faire exister uniquement et autrement pour nous. ■