

Le Cycle Crétois de Françoise Sullivan

Claude Gosselin

Volume 29, Number 118, March–Spring 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54162ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gosselin, C. (1985). Le Cycle Crétois de Françoise Sullivan. *Vie des arts*, 29(118), 34–35.

Le Cycle Crétois de Françoise Sullivan

Claude GOSSELIN

Un des aspects majeurs de l'art du 20^e siècle est son rapport aux sources primitives. L'exposition du Musée d'Art Moderne de New-York, l'automne dernier, Primitivism in the 20th Century Art, l'a fort bien démontré. Rapports qui touchent à la forme – filiation directe entre la plastique africaine, mais aussi océanienne et précolombienne, et son appropriation par les artistes européens; rapports, également, avec le contenu mythique, à savoir la présence du sacré, de l'inconscient, des forces vives indomptées, ces derniers rejoignant d'ailleurs les recherches nouvelles en psychanalyse établies par Freud et Jung.

Le travail de Françoise Sullivan se situe le long de cette avenue historique. Formée au surréalisme et à la psychanalyse (le groupe des automatistes comprenait un psychanalyste, Bruno Cormier) et mise en contact avec l'anthropologie (à New-York, elle étudie la danse au studio de Franziska Boas, fille de l'anthropologue Franz Boas, où se présente à l'occasion Margaret Mead), Françoise Sullivan élabore patiemment un langage visuel qui témoigne des racines profondes de l'humanité.

Le Cycle Crétois est le dernier chapitre que vient de nous livrer l'artiste¹. Il a été réalisé, au cours de l'année 1983-1984, dans l'île de Crète, d'où son nom. Il se présente en une série de tableaux circulaires irréguliers – suite de tondos commencés en 1980 – dans lesquels une figure anthropomorphe se dresse et danse au milieu de taches de couleur de densité variable qui imposent l'idée d'un paysage montagneux et dénudé.

Dans cette série, aucun élément extérieur à la peinture, aucune représentation descriptive d'une réalité physique connue. Ce qui, chez Françoise Sullivan, est passablement nouveau. Car, jusqu'ici, à travers ses travaux antérieurs, sans chercher à témoigner directement du monde physique, elle trouvait toujours moyen d'y incorporer des matériaux recyclés: pierres, bois et branches, pièces de métal, grillage, ficelle, etc. ou d'utiliser une

photographie référentielle ou narrative d'une action réelle ayant eu lieu dans un temps défini. Le Cycle Crétois délaisse cet attachement au monde physique palpable pour se concentrer sur une interprétation visuelle de préoccupations métaphysiques.

Soustrayant son sujet d'une réalité définie, elle le situe dans une représentation allégorique. Le mythe ancestral prend forme dans le chaos naturel. L'homme-bête se mêle à la nature imprécise: montagnes, vallées, ruisseaux s'accolent les uns aux autres, définissant le monde, la terre, la vie organique. L'homme-bête, le chaman, le communicateur unificateur entre le présent, le passé et l'au-delà, occupe l'espace central de cette représentation mythique.

Pour décrire ce vieux mythe originel, Françoise Sullivan aboute et colle les unes aux autres des pièces de toile peintes, découpées en formes irrégulières empruntant aux silhouettes des montagnes, aux creux des dépressions géographiques, aux sinuosités des rivières. Les plans se mêlent, la perspective devient davantage une construction de l'esprit qu'une observation précise du tableau. Le chaman, montré de profil, le plus souvent dans des couleurs claires, touche aux différents plans, sans jamais mettre pied à terre. Le tableau est ainsi construit, assemblé, peint, comme les couches successives et les impressions juxtaposées qui façonnent l'histoire de l'esprit humain.

La présence du chaman est régulièrement évoquée dans l'art du 20^e siècle. Jackson Pollock y fait allusion à la fin des années 30 dans *Naked Man*; Françoise Sullivan elle-même, en 1948, s'y réfère une première fois dans un texte, *La Danse et l'espoir*, qui était joint au manifeste des automatistes; Joseph Beuys s'identifie régulièrement au chaman et, particulièrement, dans *I like America and America likes me*, de 1974; enfin, pour arrêter ici une longue liste d'artistes, Keith Haring transpose dans la cité la silhouette d'un danseur peint aux signes d'une incantation qui relie l'homme primitif à l'homme urbain.

Le lieu de la représentation se transpose d'une fois à l'autre. Dans les exemples que nous avons donnés, suivant le même ordre, nous obtenons: la toile/la peinture – le chaman emplit la surface totale; la scène/la littérature – les chorégraphies de l'époque; l'espace de la galerie d'art – la performance est donnée chez René Block à New-York; les murs de la cité. En ce qui concerne la présence du chaman dans le Cycle Crétois, il occupe un espace restreint dans la nature (toile/peinture).

Ainsi, ce qui particularise le chaman de Françoise Sullivan de celui des artistes cités plus haut provient de ce qu'il agit dans la nature, sur la cime des montagnes ou au creux des forêts. Nous pourrions ajouter également qu'il s'identifie davantage au monde de l'animal qu'à celui de l'humain. Son physique et son comportement gestuel retiennent encore beaucoup de la bête (peut-être un lièvre?), alors que celui des autres artistes a nettement les caractéristiques d'un corps humain.

L'œuvre de Françoise Sullivan est une anthropologie de la création. Ses différentes manifestations témoignent chacune à leur façon du processus créatif...elles contiennent un ensemble de références au mythe universel, tout en comptant une bonne partie de subjectivité puisée à même l'inconscient.

La référence au mythe passe par le chaman, la référence à l'inconscient se situe dans la zone indéfinie que nous avons identifiée à un paysage. Ce travail nous laisse donc croire que le mythe est encore plus précis dans notre souvenir que dans l'inconscient qui nous guide.

Le Cycle Crétois nous présente l'ambiguïté, qui est latente en nous, entre le connu et l'inconnu, le conscient et l'inconscient, le signifiant et le signifié. Françoise Sullivan, par ce corpus homogène, ajoute ainsi un chapitre important à son œuvre.

1. A l'Espace Segal/Steinberg, 400, rue Dowd, à Montréal, du 15 novembre au 16 décembre 1984.

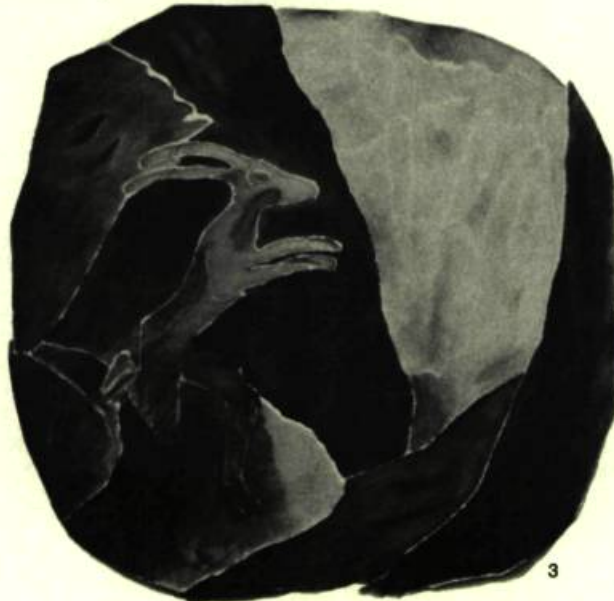


1



2

1. Françoise SULLIVAN
N° 10.
(Phot. Centre de Documentation Yvan Boulerice)
2. N° 8.
3. N° 5.



3