

Françoise Sullivan
La parole retrouvée

Claire Gravel

Volume 32, Number 130, March–Spring 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53899ac>

[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

Gravel, C. (1988). Françoise Sullivan : la parole retrouvée. *Vie des arts*, 32(130), 44–47.

FRANÇOISE SULLIVAN

LA PAROLE RETROUVÉE

APRÈS MARCELLE FERRON ET BETTY GOODWIN, FRANÇOISE SULLIVAN DEVIENT LA TROISIÈME FEMME À OBTENIR LE PRIX PAUL-ÉMILE-BORDUAS. CE PRIX, QUI S'EST AJOUTÉ, EN 1977, AUX AUTRES PRIX DU QUÉBEC, COURONNE L'EXCELLENCE DE LA CARRIÈRE D'UN CRÉATEUR EN ARTS VISUELS.

Claire Gravel



Françoise Sullivan
Cycle crétois II, 1985-86.
Acrylique sur toile; 157,5 x 182,9 cm.
(Phot. Centre de Documentation Yvan Boulerice)

La contribution de Françoise Sullivan dans le champ culturel québécois est exceptionnelle. Elle a adapté à la danse la révolution instinctuelle du *Refus global*; en dix ans de sculpture, passant du formalisme au minimalisme le plus épuré, elle est devenue une figure marquante de l'école de Montréal. L'art pauvre et l'art conceptuel l'amènent à se poser des questions sur le sens profond de l'art. Par ses actions et ses *Fenêtres bloquées*, elle va délimiter des espaces sacrés afin de communier directement avec l'énergie naturelle dégagée dans la danse. Françoise Sullivan, reprenant ses pinces, dans les années 80, sera la première à peindre l'animisme, le primitivisme, les formes archaïques de l'exploration de l'inconscient mythique, auxquels elle ajoutera récemment des préoccupations d'ordre écologique. Il y a quarante ans, ses écrits sur la danse annonçaient déjà l'art actuel.

Sullivan a grandi au sein d'une famille cultivée, descendant de ces Irlandais que l'on a appelé les «oies sauvages», ces révolutionnaires de 1798 qui, ne voulant pas du joug britannique, ont dû fuir au Canada. Son ancêtre a épousé une Marie Plamondon: «C'est ma langue maternelle, le français, dit-elle, française; c'est comme ça qu'on disait français anciennement.»

Elle tourmente à tel point sa famille pour entrer à l'École des Beaux-Arts, qu'elle réussit à s'y faire inscrire à l'âge de seize ans, en 1941. Pierre Gauvreau, un ami d'enfance, la présente à Borduas. «Ça été mon maître: j'ai eu avec lui des rapports d'étudiante au maître. Comme nous tous, d'ailleurs: nous étions quelques jeunes à aller l'écouter avidement, chez lui, à Saint-Hilaire». Nous, c'était Bruno Cormier (psychanalyste), Claude et Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Jeanne, Louise et Thérèse Renaud.

En 1943, Sullivan expose des tableaux de facture fauve. Elle remporte le prix Maurice-Cullen à l'exposition de fin d'année de l'École des Beaux-Arts. Cependant la danse, qu'elle étudiait depuis l'âge de neuf ans, la sollicite: «J'hésitais beaucoup. J'aimais les deux formes d'art... mais je me suis dit que si je voulais faire de la danse, c'était quand j'étais encore jeune».

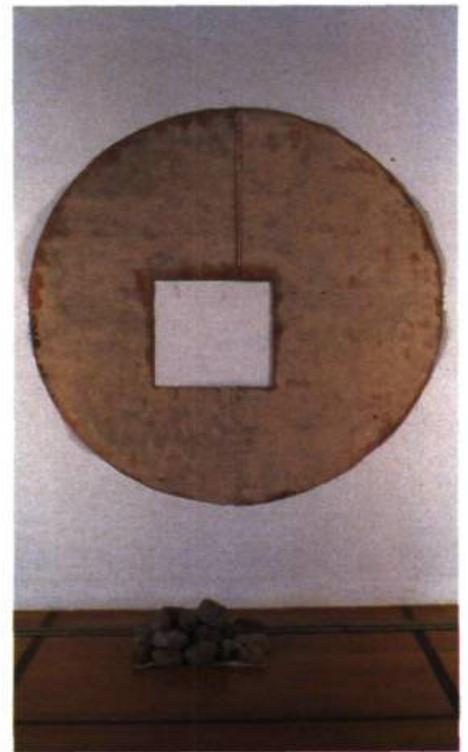
Elle part pour New-York afin de se départir de l'académisme du ballet classique. Elle délaisse l'enseignement de Martha Graham: «Sa méthode était tellement perfectionnée qu'il n'y avait plus rien à faire», et fréquente le studio de Franzisca Boas, la fille de l'anthro-

pologue. «Borduas nous avait déjà parlé d'influences africaines dans les tableaux de Picasso: comme eux, je cherchais un moyen de toucher à des choses de la vie humaine qui étaient plus accessibles.»

Ses chorégraphies obtiennent un succès fracassant. Elle était la seule, avec Merce Cunningham, à régler une danse basée sur la signification intrinsèque du mouvement. Ainsi, dans *Dédale*, 1948, la danse était portée par le ballant qui emporte le corps jusqu'à le faire rouler par terre. Seul le souffle de plus en plus court de la danseuse rythme l'espace musical. 1948, c'est l'année du *Refus global*, dans lequel est publié son texte *La Danse et l'espoir*. Il établit les fondements de ce que nous nommons à présent la danse postmoderne, dénonçant l'académisme et l'art pour l'art: «Il s'agit de remettre en action la surcharge expressive enclose dans le corps humain, cet instrument merveilleux, et de redécouvrir, selon les besoins actuels, les vérités connues déjà d'anciennes peuplades primitives ou orientales et concrétisées dans les danses du féticheur nègre, du derviche tourneur ou du bateleur tibétain, s'adressant aux sens avec des moyens précis (...). Par cette filiation de la danse au cosmos (...). Le danseur doit donc libérer les énergies de son corps par les gestes spontanés qui lui seront dictés. Il y parviendra en se mettant lui-même dans un état de réceptivité à la manière du médium. Par la violence de la force en jeu, il peut atteindre jusqu'aux tranches et touchera aux points magiques.»

Les chorégraphies se succèdent de 1945 à 1955, les musiques sont souvent de Pierre Mercure; en 1953, 1954, 1955, les œuvres de Sullivan feront les beaux jours de l'émission *L'Heure du concert*, à la télévision de Radio-Canada.

Elle épouse un peintre, Paterson Ewen, et met au monde quatre fils. Elle abandonne la danse. Après une période d'indécision, «je ne me retrouvais pas; il fallait que je fasse quelque chose! Et je ne voulais pas faire de la peinture, j'étais trop près de la peinture de Paterson!» Elle choisit de se tourner vers la sculpture. Elle s'y mettra avec une énergie peu commune. Elle fait un apprentissage avec Armand Vaillancourt, retourne à l'École des Beaux-Arts faire un stage avec Louis Archambault et va jusqu'au bout d'un cours de sculpture professionnelle. Elle transforme le garage attachant à sa maison en atelier. Pendant dix années de production intense, elle expose énormément autant au Québec qu'en Ontario. Ses œuvres définissent la sculpture canadienne de



Tondo 7, 1980.

Acrylique sur toile et pierres;
174 x 214, 7 x 96,5 cm.

Coll. Banque d'œuvres d'Art,
Conseil des Arts du Canada.
(Phot. Centre de Documentation
Yvan Boulerice)



Dix, vingt, divins serpents, 1983.
Acrylique sur toile; 30,5 x 30,5 cm.
(Phot. Centre de Documentation Yvan Boulerice)



Je parle (n° 14) la rivière de la montagne, 1983.
Acrylique sur toile, branches; 82,6 x 80 cm.

l'époque, un modernisme aérien à la David Smith. Ses plus belles réalisations demeurent les monumentales *Callooh Callay*, 1967, sur le campus de l'Université de Régina, et *Aeris Ludus*, 1967, au Musée d'Art contemporain. La couleur rouge dans laquelle sont peintes plusieurs sculptures apparaît lors d'un été passé avec ses enfants près du lac Orford. La machinerie lourde, aux couleurs brillantes, installée pour la construction de l'autoroute l'inspire.

«J'utilisais beaucoup les objets circulaires. Je tentais de faire des structures, et les choix étaient interminables. Un jour, j'ai trouvé un cercle de métal, et j'ai eu soudain un sentiment de pléni-

d'œuvres? A la Winnipeg Art Gallery, pour la Biennale de 1971, elle envoie, à la place de sculptures, des télégrammes à poser sur des socles. Elle expose des «papiers froissés à Rome», à la Galerie III, en 1972. Cette période de sa création, qu'elle a tendance à désavouer aujourd'hui, ne manquait pas d'humour.

Elle se promène entre les musées, autour des raffineries de pétrole. Elle expose les photographies de ces expéditions les unes à côté des autres, comme le font les artistes conceptuels. Elle établit des constats: «Oui, j'en arrive à un arrêt et présente cet arrêt même comme œuvre d'art parce qu'il

que j'ai faite. C'était le presque rien, la tension, la présence. Je parlais de l'antihéros.»

En 1976, Sullivan barricade des portes et des fenêtres, comme celles qu'elle a pu voir en Irlande, en Italie, en Grèce. Curieusement, c'est à travers cette oblitération qu'elle renouera avec la peinture. Elle va et vient entre ces fenêtres bloquées, les actions, comme celle où elle figure un cadran solaire dans un temple en ruine, à Delphes, et les *Accumulations*, ces chorégraphies où après avoir barricadé l'espace de la galerie (London, Ontario) ou l'entrée du théâtre (Ferrare), elle construit un cercle autour de ses danseurs. La peinture apparaît dans les premiers reports de fenêtres bloquées sur toile.

Morceaux de toile collés en forme de cercle, auxquels elle ajoute des cailloux, des branches, des tiges de fer, les *Tondos* portent souvent une fenêtre vide, découpée dans la toile, décentrée. Ainsi, après un travail de deuil de l'art qui a duré une décennie, Sullivan a reconstitué ce que Marcel Saint-Pierre nomme un «écran paranoïaque», dans la figure parfaite du cercle, dont le rapiècement de parties annoncent le retour du mort, le remembrement d'Osiris. Le cercle symbolise l'alpha et l'omega: il constitue le lieu où se manifeste l'Être. Dans la série *Je parle*, sur la surface dorénavant close, s'établissent des associations entre les formes collées et peintes. Les taches de couleur dessinent des paysages, des animaux, un homme à tête de loup. Françoise Sullivan va passer en Crète «deux années merveilleuses de travail assidu et calme»: 1983 et 1984. Elle s'inspire de ses rêves, comme pour *Dix, vingt, divins serpents*.

Le *Cycle crétois*, qui débute en 1984, développe la figure du shaman, l'homme à la tête de chèvre - ou de loup -, qui occupe de plus en plus d'espace. Ce personnage, c'est parfois Sullivan elle-même ou son alter ego. Les paysages, vus à vol d'oiseau, sont ceux de la terre crétoise en hiver, ses couleurs un peu éteintes, paramnésiques.

Dans *Rotondo*, l'environnement créé pour les Cent Jours d'Art Contemporain, à l'été 1987, un sous-marin atomique traverse la gigantesque toile marouflée où un corps flotte dans un paysage cosmique de montagnes jaunes et bleues. «La danse et la peinture... ça se rejoint... c'est un tout très cohérent pour moi.»

Sous une apparence fragile et de grands yeux rêveurs se dissimule une femme d'une force colossale, qui est bien loin d'avoir «bouclé la boucle» des formes artistiques qu'elle maîtrise. ■



Françoise Sullivan dans son atelier.
(Phot. Charlotte Rosshandler)

tude.» C'est ainsi qu'elle gagne le prix du Québec de sculpture de 1963, pour *Chute concentrique*. «C'est Molinari qui m'avait dit: «Vas-y, tu vas gagner!»

En 1966, Sullivan crée un décor pour *Centre-Élan* de Jeanne Renaud avec des pneus et, vers 1968, elle ne produit plus que des sculptures en plexiglas, formes faites d'un seul morceau devenu courbe en le tournant à chaud. «C'était la sculpture la plus minimale que je pouvais imaginer». Vers cette époque, elle lit *Art after Philosophy* de Joseph Kosuth. «Autour de moi, on proclamait la mort de l'art. Je ne pouvais pas imaginer ma vie autrement que dans l'art. J'étais désespérée». Que faire alors dans un monde que l'on dit saturé

est identique au malaise du temps présent, qu'il est le corps concret et spirituel de cette souffrance» (texte du catalogue *Périphéries*, Véhicule Press, 1974). Lors de la «sale affaire» Corridart, le maire Jean Drapeau fait démanteler en une nuit six mois de travail acharné, les douze boîtes de *La Légende des artistes*, avec laquelle elle retraçait l'histoire des créateurs dans la ville.

Le monde de la danse a besoin d'elle; elle conçoit des chorégraphies pour les groupes de la Place Royale et de La Nouvelle Aire. «Je suis venue à un moment où j'apportais des idées minimales dans la danse, et pour ces danseurs, cela a été très important. *Hiérophanie*, 1978, est la meilleure pièce