

Françoise Sullivan
Aristote et le mouvement

François-Marc Gagnon

Volume 48, Number 191, Summer 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52778ac>

[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

Gagnon, F.-M. (2003). Françoise Sullivan : aristote et le mouvement. *Vie des arts*, 48(191), 42–45.

FRANÇOISE SULLIVAN

Aristote et le mouvement

François-Marc Gagnon

François-Marc Gagnon est professeur à l'Université Concordia et titulaire de la Chaire des Études en art canadien de l'institut Gail and Stephen A. Jarislowsky

L SEMBLE BIEN QUE L'ON POURRAIT INSCRIRE LA CARRIÈRE ENTIÈRE DE FRANÇOISE SULLIVAN SOUS LE SIGNE DU MOUVEMENT. AU DÉPART, LA DANSE ET LA PEINTURE, PUIS LA SCULPTURE, PUIS LES PARCOURS DANS LA VILLE (LES « PROMENADES »), LES PORTES BARRICADÉES (MOUVEMENT ARRÊTÉ, EMPÊCHÉ), DE NOUVEAU LA PEINTURE, LES TONDOS, LE GRAND CYCLE CRÉTOIS (LIÉ À UN SÉJOUR EN CRÈTE), ET RÉCEMMENT UNE ÉCHAPPÉE VERS LA COULEUR, LA LUMIÈRE... MAIS CETTE NOTION DE MOUVEMENT EST PRESQUE INUTILISABLE SI L'ON S'EN TIENT À CE QUE LA PENSÉE MODERNE EN A FAIT DEPUIS NEWTON.

Le catalogue qui accompagne la rétrospective Françoise Sullivan comprend un texte-témoignage de l'artiste (Ma peinture est ...ma peinture) et deux essais: *Pluralité et création: la poétique automatiste de Françoise Sullivan* par Gilles Lapointe, *Danse insoumise* par Michèle Febvre. L'ensemble est précédé de *Quelques notes en guise d'introduction*.



Danse dans la neige, 1948-1977
Album de dix-sept épreuves argentiques à la gélatine
Coll. de l'Artiste

Il faut remonter bien plus loin dans le temps, à vrai dire jusqu'à Aristote, pour trouver un concept du mouvement qui puisse faire du sens quand on parle de mouvements du corps (danse), de mouvement circulaire, de repos (comme une forme du mouvement), de déplacement d'un lieu à un autre et de rêve. C'est d'ailleurs, pour le dire en passant, un étonnant service que la philosophie même ancienne peut rendre à la critique d'art. Rien de plus dépassé que *La Physique* d'Aristote. Pourtant la conception du mouvement qu'il y défend semble plus proche de l'expérience commune que ce que la science en a fait depuis.

MOUVEMENT GLOBAL

Pour Newton, en effet, « *Corpus omne, quod a viribus impressis non cogitur, uniformiter in directum movetur*, tout corps laissé à lui-même se meut en ligne droite et

de façon uniforme ». Le mouvement par excellence est rectiligne et ne concerne que le changement de lieux. Un mouvement ne change de direction que sous l'impact d'une force extérieure à lui. Ou si l'on veut, une force est une action exercée sur un corps, qui l'amène ou bien à s'arrêter ou bien à continuer en ligne droite dans une autre direction.

Qu'on relise après cela, la définition de la danse que Sullivan proposait dans son texte *La danse et l'espoir*, publié dans *Refus global*: « Avant tout, la danse est un réflexe, une expression spontanée d'émotions vivement ressenties. L'homme a trouvé là un moyen de satisfaire son désir de tangence avec l'univers. »¹ Autrement dit le mouvement propre à la danse a son principe dans le corps, dont il jaillit spontanément, comme un réflexe. Pour Aristote, rougir ou pâlir sont





Vestiges (no 3) Héroclès-Artegnès, 1992
Acrylique et collage sur toile
Coll. de l'Artiste

des « mouvements », c'est-à-dire le changement de quelque chose en quelque chose. Se déplacer d'un point à un autre l'est également. Ce dernier type de mouvement n'en est qu'une espèce, dite mouvement local. Même la manière dont un corps se meut, et donc la façon dont il se rapporte au lieu, a son principe dans le corps lui-même. C'est ce qui faisait dire à Aristote qu'un corps purement terrestre se meut vers le bas; qu'un corps en flammes, vers le haut; qu'autour de la terre il y a de l'eau, autour de l'eau, l'air, autour de l'air le feu, comme l'avait parfaitement représenté sainte Hildegarde de Bingen dans une des merveilleuses enluminures de son *Liber divinorum operum* (*Livre des œuvres divines*), conservé à la Bibliotheca Governativa de Lucques². Tout corps a son lieu propre, et

Sullivan a pu rêver d'une danse pour chaque saison et chaque fois dans un extérieur différent. Les admirables photos de Maurice Perron nous ont gardé mémoire de *La Danse dans la neige*.

Aristote distinguait aussi entre le mouvement en ligne droite, propre au monde sublunaire et le mouvement circulaire, plus parfait, propre aux astres. Patricia Smart a reproduit dans son livre sur *Les femmes du Refus global*, un croquis de Sullivan « pour une chorégraphie sur le thème de l'orbite des planètes », qui semble retenir quelque chose de la théorie des épicycles d'avant Copernic.³ Certes, comme le fait remarquer l'auteure, souvent chez Sullivan le cercle est brisé et s'ouvre sur autre chose, comme la spirale. Le cercle fermé, depuis Giotto, est le symbole de la parfaite maîtrise du peintre sur son objet, mais pour le danseur tourner en rond donne le vertige (ou provoque l'extase dans le cas des derviches tourneurs, mentionnés par Sullivan)! Ce cercle fermé n'engendre que la répétition, et bientôt l'ennui.

MOUVEMENT LOCAL

Dans sa sculpture, (voir *Chute en rouge*, 1966), le cercle est omniprésent, mais en même temps s'y trouve exploitée l'idée d'un mouvement de « chute » vers le bas, les corps terrestres se dirigeant spontanément vers le bas. On pourrait comparer ces sculptures à l'équilibre précaire ou rompu à d'impossibles mouvements de danse, comme si

le corps explorait des zones interdites. La soudure des plaques de métal, qu'elle pratique sur les conseils généraux d'Armand Vaillancourt, permet des angles qui seraient inconcevables autrement. Que ces sculptures soient peintes en rouge ajoutent à leur force en les détachant de l'environnement aussi efficacement qu'un collant de danseuse du rideau de scène.

Sullivan n'a pas pour autant négligé le mouvement local. Sollicitée par le courant de l'art conceptuel des années 70, sa pratique artistique se libère de l'objet d'art (fût-il tableau ou sculpture), sans renoncer ni au mouvement ni à l'implication du corps dans le mouvement. L'œuvre consistait maintenant en une simple « promenade » documentée par des photographies prises par l'artiste. Une de ses célèbres « promenades » consista à marcher du Musée d'art contemporain, encore à la Cité du Havre à l'époque, jusqu'au Musée des beaux-arts de la rue Sherbrooke et de photographier tout ce qu'elle rencontrait sur son passage. On pourrait y voir un équivalent visuel de ce que John Cage réussit à faire au niveau sonore: brouiller la frontière entre le bruit et le son musical, entre la vie et l'art. Car bien sûr, Sullivan suggérait que l'art était autant dans la rue qu'au musée.

Autre remarque importante: l'arrêt du mouvement et le repos sont aussi des sortes de mouvement. Lorsqu'un corps se meut vers son lieu, le mouvement lui est propre, conforme à sa nature. Une pierre tombe en direction de la terre. Mais si une pierre est jetée vers le haut, avec une fronde par exemple, ce mouvement est contraire à la nature de la pierre. Tout mouvement contrenature est violent.⁴ Entre 1975 et 1979, Sullivan exécute des œuvres – que l'on pourrait rattacher au *land art* – qui consistaient à bloquer une porte ou une fenêtre d'une maison abandonnée. Ces œuvres ont eu pour point de départ un rêve dans lequel une femme

...essayait d'entrer dans une maison, la sienne, mais ne le pouvait pas. La femme avait d'innombrables clés, mais elle semblait ne jamais trouver la bonne. Parfois,

Il faut se réjouir de la grande rétrospective Sullivan cet été au Musée des beaux-arts de Montréal et espérer que ce Musée qui nous a donné de si belles expositions d'art international ne néglige pas nos artistes canadiens. Certains rendez-vous ont été manqués dans le passé (Kriehoff, Hébert ou Suzor-Coté), rachetés en partie par une extraordinaire présentation Riopelle. Avec Sullivan nous faisons un pas dans la bonne direction. Espérons que le public se rendra nombreux à cette exposition et rassurera la direction du Musée sur son enthousiasme pour l'art canadien. F.-M. G.

lorsqu'elle réussissait à ouvrir une porte, elle se trouvait invariablement dans une pièce vide, qui ne menait nulle part. La femme retournait alors au point de départ et recommençait, cherchant d'autres portes, d'autres fenêtres. Tout était bloqué, inaccessible. Si elle essayait de grimper aux murs en s'agrippant aux lierres, les murs s'écroulaient. À certains endroits il y avait des fentes, mais elles étaient trop étroites. Elle continuait d'essayer parce qu'elle avait le sentiment que c'était *sa maison*...⁵

LA PRIMAUTÉ DU GESTE

On pourrait dire que nous avons tous une attraction spontanée à l'abri, que nous y sommes portés comme la flamme vers le haut ou les corps lourds vers le bas ; que nous n'avons de cesse d'y entrer pour trouver le repos ; et que seul un blocage, une barricade empêche ce mouvement spontané d'atteindre sa fin et lui fait violence. Que Sullivan ait pu à partir de là, faire toute la série de ses *Portes barricadées*, 1977 montre certes la puissance du rêve, mais une fois de plus l'origine intérieure, dût-elle la chercher jusque dans l'inconscient, du mouvement qui est le sien.

Le retour à la peinture (les *Tondos*, les assemblages du *Cycle crétois* et les tableaux monochromes récents) conduit Sullivan vers de nouveaux horizons, où le hasard, l'inconscient et le geste sont toujours aussi importants.

Les *Tondos* viennent d'une nouvelle urgence à la peinture (1980). Il n'était pas question de revenir au rectangle. Le cercle s'impose comme la forme archétypale par excellence, mais c'est un cercle de toile, qui s'effiloche, porte des traces de sa genèse, se voit ajouter des cordes, des morceaux de bois, ou bien des fentes, des déchirures. Tous ces produits du hasard sont respectés, reçus par l'artiste. Ils témoignent du mouvement propre de la matière et il ne s'agit pas de lui faire violence.

Puis un voyage en Crète (1983-1984) est l'occasion d'un bref retour à la figuration. Mais ici c'est l'inconscient qui déclenche

le mouvement. On sait que Breton faisait remonter l'idée de la métaphore surréaliste à une phrase qui s'était imposée à lui dans le demi-sommeil, quelque chose comme : « Je vois un homme coupé en deux par une fenêtre ». Il disait que s'il avait été peintre, cette image aurait donné autre chose qu'une simple métaphore surréaliste. La phrase : « Dix, vingt serpents, divin serpent », entendu en rêve par Sullivan a eu le même impact sur la série de tableaux inspirés par son voyage en Crète. Le serpent qui aux dires de Jung est toujours un symbole positif, un symbole d'instinct vital, est brandi aux mains d'une divinité crétoise, la fameuse déesse aux serpents de Knossos. Nulle surprise qu'il occupe une place dans les tableaux assemblages du *Cycle crétois* (*Dix, vingt divins serpents*, 1983).

Les derniers tableaux monochromes que je lui connaisse redonnent la primauté au geste, ce terrain de rencontre entre la danse et la peinture. On sait que sa chorégraphie *Dédale* commence dans le noir. On ne voit tout d'abord, avant que le mouvement prenne plus d'ampleur et la respiration devienne plus haletante, qu'une main qui se plie et se déplie au niveau du poignet, le geste même qui remplit de rouge ou de bleu les tableaux de 1997. Ces tableaux sont en effet le fruit d'une longue patience et ce serait bien mal les comprendre que d'en faire de simples surfaces monochromes. □

FRANÇOISE SULLIVAN. LA PEINTURE À VENIR.

Louise Déry avec la collaboration de Monique Régimbald-Zeiber

80 pages en couleurs. Français et anglais (traduction : Donald Pistoletti). Éditions Les petits carnets (Prix : 20 \$) Montréal

En marge de la rétrospective du Musée des beaux-arts de Montréal, Louise Déry, directrice de la galerie de l'UQAM, évoque l'atelier de Françoise Sullivan dans un livre-carnet où elle se donne la liberté d'adorder certains aspects du travail de l'artiste sous les thèmes suivants : peinture, abstraction, couleur, peindre, performance, espace. Dans ce carnet, sa collègue, Monique Régimbald-Zeiber, insère une lettre qui s'adresse à la fois à Louise Déry et Françoise Sullivan : une lettre empreinte de fraîcheur et d'amitié. Bonheur et liberté d'un carnet.

NOTES BIOGRAPHIQUES

FRANÇOISE SULLIVAN VOIT LE JOUR LE 10 JUIN 1925 À MONTRÉAL. DÈS L'ÂGE DE DIX ANS, ENCOURAGÉE PAR SES PARENTS, ELLE S'INSCRIT À DES COURS DE DESSIN, DE DANSE, DE PIANO ET DE PEINTURE. DE PLUS, ELLE ÉTUDIE LA DICTION ET LA RÉCITATION THÉÂTRALE. EN 1940, ELLE FAIT SON ENTRÉE À L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS POUR Y SUIVRE DES COURS D'ARTS PLASTIQUES. LES PREMIERS TABLEAUX DE FRANÇOISE SULLIVAN SONT MARQUÉS PAR L'ART FAUVE ET CUBISTE. EN 1943, ELLE REMPORTE LE PRIX MAURICE-CULLEN À L'EXPOSITION DE FIN D'ANNÉE DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.

SA RENCONTRE AVEC LE PEINTRE PAUL-ÉMILE BORDUAS MÈNE À LA FORMATION DU GROUPE DES AUTOMATISTES DONT LA PHILOSOPHIE EST AXÉE SUR L'ÉPANOUISSEMENT DE CHAQUE ÊTRE HUMAIN. APRÈS SES ÉTUDES À L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS EN 1944, ELLE SE REND À NEW YORK ET Y SUIVIT DES COURS DE DANSE MODERNE DE 1945 À 1946. EN 1948, ELLE EXPOSERA SA VISION DE LA DANSE ET DE SA PLACE DANS L'HISTOIRE EN DONNANT UNE CONFÉRENCE INTITULÉE « LA DANSE ET L'ESPOIR ». CETTE CONFÉRENCE SERA PUBLIÉE PLUS TARD DANS LE MANIFESTE DU *REFUS GLOBAL*.

EN 1949, NE VOULANT PAS ABANDONNER LA DANSE, MAIS CHERCHANT DE NOUVEAUX MOYENS D'EXPRESSION, ELLE CONTINUE À CRÉER DES CHORÉGRAPHIES TOUT EN EXPLORANT LA SCULPTURE. EN 1959, ELLE APPREND LES RUDIMENTS DE LA TECHNIQUE DU MÉTAL SOUDÉ AVEC LE SCULPTEUR ARMAND VAILLANCOURT. ELLE REÇOIT LE PRIX DU QUÉBEC EN SCULPTURE EN 1963 POUR SON ŒUVRE INTITULÉE *CHUTE CONCENTRIQUE*. À LA FIN DES ANNÉES 1960, ELLE COMMENCE À TRAVAILLER LE PLEXIGLAS.

AU DÉBUT DES ANNÉES 1980, FRANÇOISE SULLIVAN SE REMET À LA PEINTURE, CRÉANT LA SÉRIE *TONDOS - CYCLE CRÉTOIS*, *PROMÉTÉE*, *AGORA* ET *VESTIGES AU MONT NEMRUT* - TABLEAUX PEINTS ENTRE 1984 ET 1992. ELLE REÇOIT, EN 1987, LE PRIX PAUL-ÉMILE-BORDUAS POUR L'ENSEMBLE DE SON ŒUVRE. EN 2000, L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL LUI DÉCERNE UN DOCTORAT HONORIS CAUSA. EN OCTOBRE 2001, FRANÇOISE SULLIVAN EST NOMMÉE MEMBRE DE L'ORDRE DU CANADA PAR L'HONORABLE ADRIENNE CLARKSON, GOUVERNEUR GÉNÉRALE DU CANADA. MME SULLIVAN A COMMENCÉ À ENSEIGNER AU DÉPARTEMENT DES ARTS VISUELS ET DE LA DANSE DE L'UNIVERSITÉ CONCORDIA À MONTRÉAL EN 1977 ET ELLE Y ENSEIGNE TOUJOURS.

¹ On trouvera copie intégrale de ce texte essentiel dans Louis Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec*. Borduas, Sullivan, Riopelle, Montréal, HMH, 2002, p. 255 et suiv.

² Voir Danièle Sansy, « Iconographie de la prophétie. L'image d'Hildegarde de Bingen dans le Liber divinatorum operum », dans Andr. Vauchez, *Les textes prophétiques et la prophétie en Occident (XII^e - XVII^e siècles)*, Rome, 1990 ; et Ellen Breindl, *Hildegarde de Bingen. Une vie, une œuvre, un art de guérir en âme et en corps*, éd. Dangles, Saint-Jean-de-Braye, 1994, p. 92.

³ Patricia Smart, *Les femmes du Refus global*, Boréal, Montréal, 1998, p. 271.

⁴ M. Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose ?* Paris, Gallimard, 1971, p. 94-97 sur la théorie du mouvement chez Aristote.

⁵ Cité dans *Françoise Sullivan / David Moore*, Galerie d'art Véhicule, 1977.