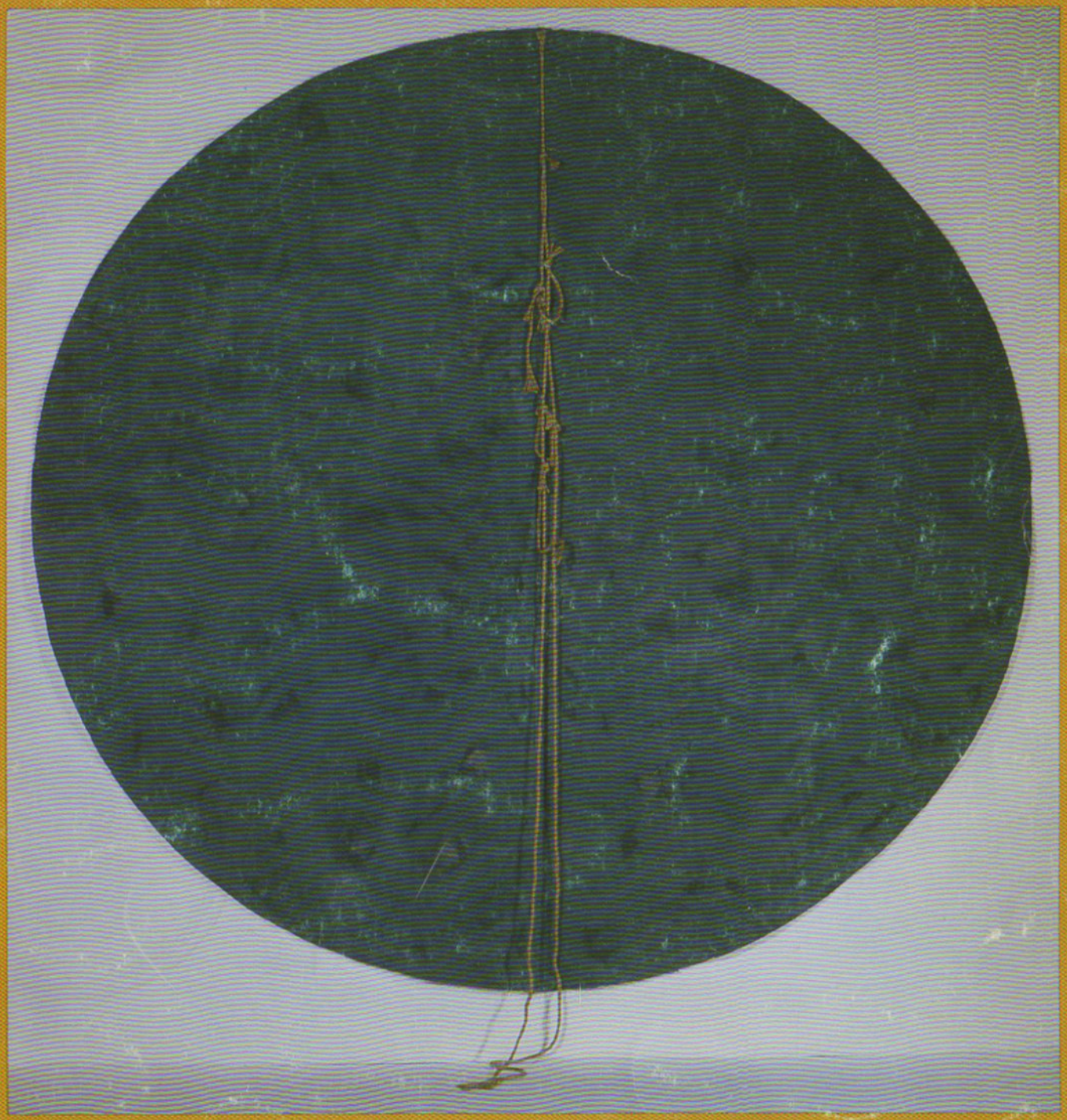


FRANÇOISE SULLIVAN

Françoise Sullivan

Rétrospective

Musée d'art contemporain, Montréal
19 novembre 1981 — 3 janvier 1982

Une exposition organisée par le
Musée d'art contemporain
avec la participation financière du Conseil des arts du Canada.

Ministère des Affaires culturelles, Québec, 1981

Couverture: Tondo VIII, 1980
acrylique sur toile et corde,
287 X 298 cm
collection de l'artiste

Crédits photographiques:

Gilles Dempsey pour l'ensemble des photographies
sauf:

Yvan Boulerice 39
Communication T.A.V. 37, 43, 48
Jean-Christophe Ewen 94
Marc-André Gagné 35
David Moore 79, 80, 81, 82, 92, 95, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110
Galerie nationale du Canada 38
Maurice Perron 6, 7, 8, 9, 10
Photographes inconnus 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 36, 58, 59, 60, 61, 62, 63
Mario Profumo 96
Robert Smithson 101
Françoise Sullivan 74, 75, 78

Les dimensions sont données dans l'ordre suivant: hauteur, largeur, profondeur

COPYRIGHT © 1981. Ministère des Affaires culturelles, Québec. Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie, réservés pour tous les pays. Toute reproduction pour fins commerciales par procédé mécanique ou électronique, y compris la micro-reproduction est interdite sans l'autorisation écrite de l'Éditeur officiel du Québec.

Dépôt légal, 4e trimestre 1981
Bibliothèque nationale du Québec

ISBN 2-550-02079-0

Table des matières

Remerciements 4

Avant-propos, Louise Letocha 5

Sur Françoise Sullivan, Claude Gosselin 7

Introduction 7

I. Les premières oeuvres: peinture 1940-1945 7

II. Danse et chorégraphies, 1945-1956 12

III. La danse et l'espoir, 1948 21

IV. Retour aux arts visuels: la sculpture 1956-1969 23

V. Arts visuels et chorégraphie 1970-1981 47

Fenêtres bloquées et débloquées, Martine Bousquet-Mongeau 63

Françoise et l'espoir, David Moore 79

Notes biographiques 93

Arts visuels 94

Danse et performance 96

Prix et bourses 98

Bibliographie 98

Écrits de Françoise Sullivan 100

Remerciements

Nous désirons remercier Françoise Sullivan grâce à qui cette exposition a été rendue possible, et qui tout au long de sa préparation nous a aidés de ses précieux conseils.

Qu'il me soit aussi permis de remercier David Moore pour avoir accepté de témoigner du travail de Françoise Sullivan en tant que collaborateur immédiat pour certaines oeuvres de l'artiste.

Ma reconnaissance va également à Jean-François Guérin, Martine Bousquet Mongeau et à Francine Farand pour le travail de recherche nécessaire afin de mener à terme la somme importante d'informations contenues dans le présent catalogue. Ils ont fait preuve de beaucoup de patience et d'ingéniosité. De même madame Marie-Christine Blais de la Société Radio Canada à Montréal et monsieur Jean-Jacques Poisson. Aussi cette exposition a été réalisée grâce aux prêts des collections suivantes qui se méritent toute notre obligeance: la Galerie nationale du Canada, le Musée du Québec, le Musée d'art de Joliette, la Banque d'oeuvres d'art du Conseil des arts du Canada, monsieur Paterson Ewen, monsieur et madame Jacques Melançon, madame Madeleine Dubuc, madame Margot Gascon, madame Jeanne Renaud, monsieur et madame André Choquette, monsieur Jean-Paul Mousseau, monsieur Paul-André Fortier.

À signaler aussi la participation financière du Conseil des Arts du Canada qui a toute notre gratitude.

Enfin, nous voudrions remercier tous ceux et toutes celles qui ont participé à la réalisation de ce catalogue et qui de près ou de loin ont été mêlés à la préparation de l'exposition, et tout particulièrement Suzel Raymond pour le travail de secrétariat.

Claude Gosselin
Conservateur
Responsable des expositions temporaires

Avant-propos

La réunion des oeuvres de Françoise Sullivan, dans une exposition au Musée d'art contemporain, ne correspond pas qu'à une volonté d'effectuer une étude rétrospective de sa production.

Il faut remarquer que cette artiste est connue par quelques oeuvres échelonnées dans le temps et qu'aucun effort de rapprochement entre elles n'avait été tenté jusqu'ici. Elle-même, silencieuse et refusant de se laisser raccrocher à une étiquette quelconque ou à un qualificatif, a ainsi maintenu une ouverture pour l'interprétation de ses oeuvres et s'est conservé une latitude pour agir. Nous avons respecté cette liberté, tout en reconnaissant que dans la distance que nous avons établie avec son travail, une première incursion dans l'oeuvre s'est opérée par le biais du discours. Cette exploration de l'oeuvre prend ici l'allure d'une révélation de son langage puisque la plupart de ces pièces sont méconnues ainsi que la continuité dont il n'appartiendra pas qu'à nous d'en dévoiler le sens.

Françoise Sullivan nous propose, par son oeuvre, de reconsidérer notre perception du déroulement de certaines étapes d'une histoire de l'art au Québec. Son attitude particulière face à l'art fait qu'elle a emprunté des voies aussi diversifiées que la peinture, la sculpture, la danse et la photographie pour transposer ce qui semble finalement avoir été la préoccupation initiale de toutes ses interventions et qui est l'inscription d'une réflexion dans l'espace et le temps.

Les oeuvres sont devenues des témoins du cheminement de l'artiste qui ne s'est jamais éloignée des principes de l'Automatisme, inscrits à l'origine de ses créations, et qu'elle avait elle-même contribué à définir à la fin des années quarante.

En présentant les oeuvres de cette artiste, il apparaît que nous sommes, par la même occasion, mis en présence d'une conception de la création qui a fait école et qui se révèle un fondement toujours d'actualité.

Louise Letocha
Directrice

Françoise Sullivan,
Photo: Louise Descoteaux, 1980.

Sur Françoise Sullivan

Claude Gosselin

Introduction

Françoise Sullivan occupe une place particulière dans l'histoire de l'art au Québec. À la fois peintre, sculpteur et chorégraphe de danses et d'« interventions », elle pousse sa démarche artistique vers une plus grande connaissance de l'homme dans ses rapports avec le temps, la mémoire, la vie personnelle et le mythe collectif.

L'Automatisme, pour elle, n'aura pas été un style de peinture ou de sculpture, mais une attitude face à la vie, une démarche dans la création. Elle aura retenu de l'Automatisme, tel qu'il fut défendu au Québec au cours des années quarante, le rôle important de l'inconscient et des forces vives du subconscient dans l'élaboration de nos mythes personnels. Ainsi, chaque fois que Françoise Sullivan se verra au détour d'une approche nouvelle ou au seuil d'une impasse, elle fera un retour sur elle-même, en elle-même, pour laisser affleurer le moi profond qu'il faut découvrir.

Dans le texte qui suit, et qui reprend en grande partie les divisions historiques des productions de Françoise Sullivan, nous avons tenté de faire ressortir la structure interne de l'ensemble de l'oeuvre en nous référant constamment aux oeuvres et aux écrits de l'artiste. Nous avons découvert une oeuvre riche, ouverte et passionnante. Par son travail, l'artiste ouvre de nouvelles voies à la communication et à la connaissance entre les hommes. Par son travail, elle questionne l'art et ses rapports avec la vie, elle cherche à découvrir les valeurs fondamentales de l'existence et à leur rendre témoignage.

I Les premières oeuvres : peinture 1940-1945

Bien que Françoise Sullivan ait suivi les cours de danse classique de Gérald Crevier dès l'âge de neuf ans, c'est par la peinture qu'elle s'est d'abord manifestée. Il faut dire que, très jeune encore, elle avait reçu d'un oncle une boîte de pastel qui l'avait fascinée.[1]

En septembre 1941, elle est acceptée à l'École des beaux-arts de Montréal. Elle suivra pendant quatre ans les cours d'art plastique de cet établissement, alors dirigé par Maillard. Elle y retrouvait un ami d'enfance, Pierre Gauvreau. Elle suivait également les cours de Gérald Crevier.

Françoise et ses amis donnaient des spectacles sans prétention à la maison de ses parents; elle enseignait aussi la danse et la chorégraphie aux enfants de la rue. Un été, le petit groupe donna un spectacle au bénéfice des enfants pauvres dont s'occupait le célèbre Norman Bethune.

C'est Pierre Gauvreau qui présenta Françoise Sullivan à Borduas, en 1941. Celui-ci venait de décerner à Gauvreau, pour ses peintures « fauves », un premier prix dans une exposition au collège Sainte-Marie.

Désirant en savoir davantage sur cet étudiant, Borduas, par l'intermédiaire d'un de ses élèves à l'École du meuble, Guy Viau, avait demandé à le rencontrer.[2] Pierre Gauvreau s'y rendit en compagnie de Françoise Sullivan, Fernand Leduc, Louise Renaud, Magdeleine Desroches et Adrien Villandré. Pour tous,

c'était une première rencontre.[3] Françoise se rappelle que Borduas leur montra à cette occasion les gouaches qu'il préparait pour l'exposition de l'Ermitage (avril 1942).

Cette réunion sera suivie de plusieurs autres. Françoise et ses amis fréquenteront régulièrement les « mardis soirs » chez Borduas. On y discute peinture et révolution, surréalisme et littérature, et tout ce qui se rattache à la vie. On passe de longues heures à la bibliothèque de l'École des beaux-arts à étudier des reproductions de maîtres de l'art moderne: Picasso, Kandinsky, Dali, Ernst, les Fauves. Côté littérature, on lit Breton, Rimbaud, Lautréamont, Proust. Déjà on discute Freud, Bergson, Marx, Engels. Il est devenu urgent de tout lire, surtout ce qui a si longtemps été défendu, de découvrir un monde nouveau, de « changer la vie ».

Mai 1943. Françoise Sullivan est de l'exposition « Les Sagittaires », qui se tient à la Dominion Gallery du 1er au 9 mai. L'exposition a été organisée par Maurice Gagnon sur une idée de Guy Viau et de Borduas. Elle vise à faire connaître au public montréalais la section des jeunes de la Société d'art contemporain. Au total, ils sont vingt-trois.[4]

Françoise Sullivan y expose deux oeuvres: « Tête amérindienne I », 1941 et « Autoportrait au visage barbouillé », 1941. Il s'agit de deux petites huiles sur carton.

En mai toujours, l'année de l'École des beaux-arts de Montréal se termine par une exposition de travaux des élèves. Françoise Sullivan remporte le prix Maurice Cullen.[5]

Le 28 du même mois, elle assiste à la conférence de Fernand Léger au cours de laquelle il présente son film « Le Ballet mécanique », de 1924. Elle s'entretient avec lui après la conférence. Le mois suivant, Fernand Léger, de retour à New York, lui envoie une carte d'amitié et, en septembre, des photographies de lui dans son atelier, à quoi il ajoute une note annonçant son arrivée prochaine. Il espère la rencontrer et se montre curieux de ses peintures. « Il est venu chez mes parents et m'a donné un cours de dessin; il avait apporté des copeaux de bois, qu'il me demanda de dessiner », confie Françoise.

En 1944, elle passe une partie de ses vacances d'été à la ferme Charbonneau, à Saint-Hilaire, avec ses amis Bruno Cormier, Jean-Paul Mousseau, Pierre Gauvreau, Claude Gauvreau, Louise Renaud, Thérèse Renaud, Jeanne Renaud, Maurice Perron, Fernand Leduc, Mimi Lalonde, Madeleine Lalonde.

L'année scolaire 1944-1945 sera la dernière pour Françoise Sullivan à l'École des beaux-arts de Montréal. Elle la termine en présentant pour l'exposition de fin d'année un tableau intitulé « La Belle Robot », dont il ne reste pas de traces malheureusement.

Les oeuvres produites au cours de cette période 1940-1945 appartiennent à la figuration: natures mortes, paysages, portraits. Françoise y montre un sens d'observation aigu, et ses portraits sont jugés très vrais. Elle compose ses sujets avec la couleur, jouant des contrastes à la manière des Fauves. Sa « Tête amérindienne, n° 1 » n'est pas sans similitude avec la « Philomène » de Sonia Delaunay, de 1907. Dans les deux portraits, les visages sont construits avec des taches de couleur, les contours étant marqués au trait noir. Dans les deux cas, des motifs décoratifs occupent l'arrière-plan.

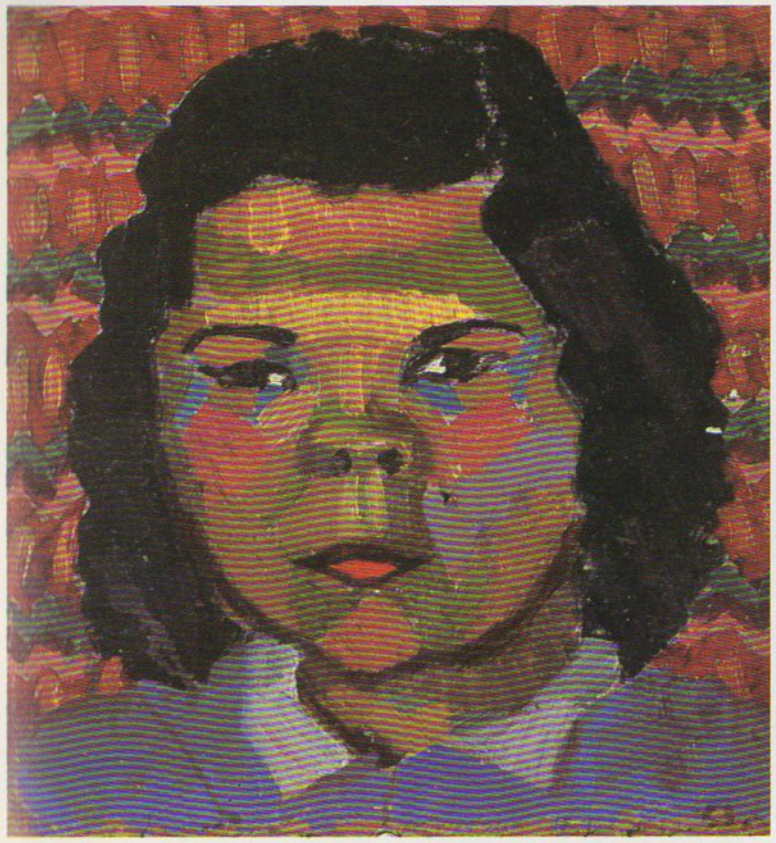
À l'époque des premières oeuvres de Françoise Sullivan, c'est-à-dire en 1941-1942, Borduas était pratiquement passé à l'abstraction. Ses portraits de 1941, comme « Tahitienne », (Galerie nationale du Canada), ou « Tête casquée d'aviateur la nuit » (collection particulière), ou encore « La Femme à la mandoline » (Musée d'art contemporain de Montréal), se réfèrent davantage au cubisme qu'au fauvisme. Borduas n'essaie plus de faire « semblable », il recherche le dynamisme inhérent à la peinture, au geste vigoureux, à la tache qui élimine de plus en plus les plans.

Françoise Sullivan n'en est pas encore là. Elle maintient la profondeur dans le tableau, situant ses personnages et ses natures mortes à l'avant-plan, se contentant souvent d'un fond monochrome mais texturé pour les portraits, alors qu'une surface diagonale, dans les natures mortes, laisse deviner la présence d'une table.

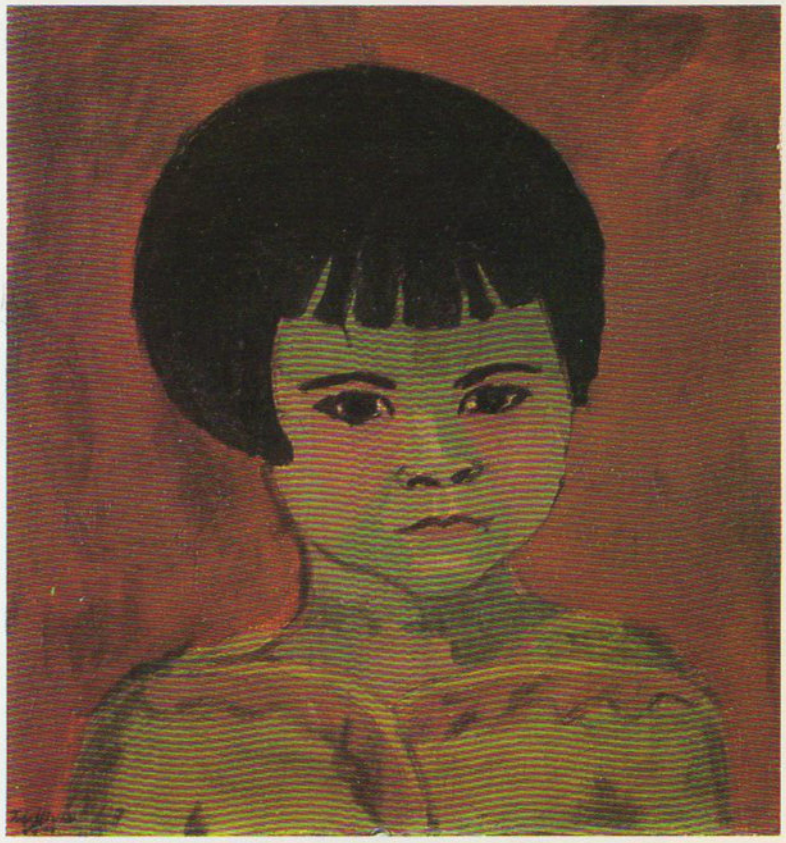
Ses oeuvres d'alors, on s'en étonne, ignorent le Surréalisme. Malgré toutes les discussions sur les écrits de Breton et en dépit du fait que Françoise a vu les dessins surréalistes de Fernand Leduc et les oeuvres de Pellan, elle garde ses distances face à l'interprétation européenne du surréalisme en peinture. Elle retient surtout les leçons de Borduas, son engagement contre l'académisme et le conformisme de l'École des beaux-arts de Montréal. Elle s'associe davantage, avec Pierre Gauvreau, aux valeurs de révolution picturale proposées par les Fauves. Ces derniers témoignent bien, à ses yeux, par leurs comportements opposés aux valeurs établies de la socété et à l'académisme des arts plastiques, de la manière dure et volontairement sarcastique qu'elle recherche. On pourrait parler d'un expressionnisme par la couleur.

I- Notes

1. Entretien de Françoise Sullivan avec Claude Gosselin, été 1981
2. Claude Gauvreau, *L'Épopée automatiste vue par un cyclope*, La Barre du Jour, nos 17, 18, 19, 20, Les Automatistes, janvier-août 1969, p.49
   Guy Robert, *Borduas*, Presses de l'université du Québec à Montréal, 1972, p.71
3. Entretien de Françoise Sullivan avec Claude Gosselin, été 1981
4. Liste des exposants par ordre alphabétique: Marian Aronson, Fernand Bonin, Gilles Charbonneau, Marcel Cloutée, Charles Daudelin, Jacques de Tonnancour, Gabriel Filion, Denyse Gadbois, Louis Gauvreau, Pierre Gauvreau, Julien Hébert, André Jasmin, Louis Labrèche, Fernand Leduc, Réal Maisonneuve, Lucien Morin, Louise Renaud, Jeanne Rhéaume, Yvonne Roy, Françoise Sullivan, Guy Viau, François Vinet, Adrien Villandré
5. Bernard Tesseydre, *Fernand Leduc, peintre et théoricien du surréalisme à Montréal*, La Barre du Jour, nos 17, 18, 19, 20, Les Automatistes, janvier-août 1969, p.232.



1. ***Tête Amérindienne I**, 1941*
huile sur carton, 30 × 28,5 cm

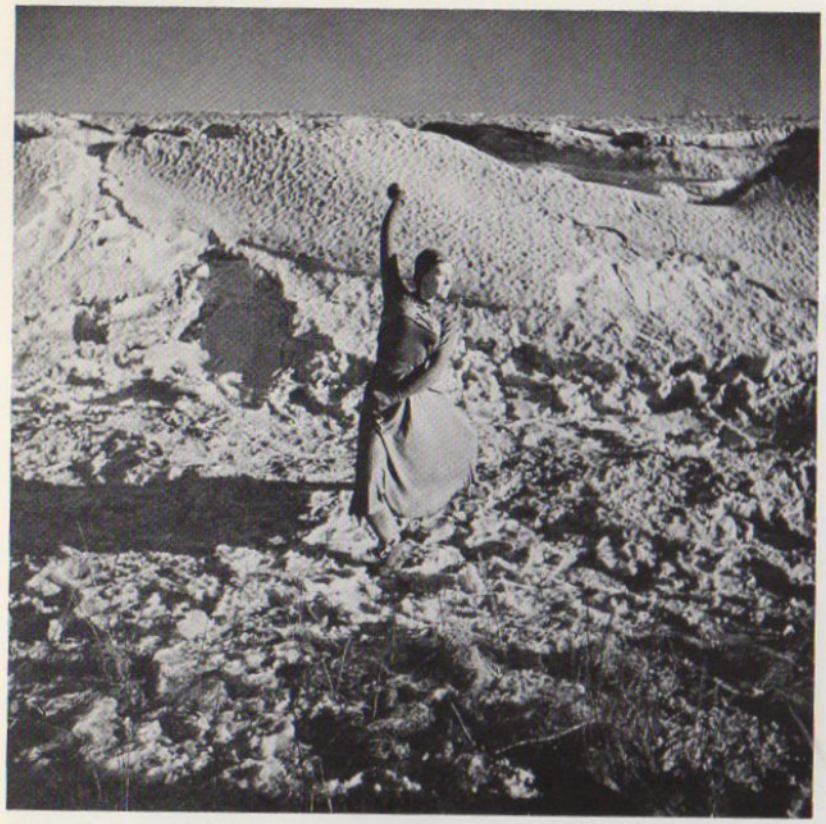


2. ***Tête Amérindienne II**, 1941*
huile sur carton, 45 × 41 cm
signée et datée à gauche en bas

3. **Portrait d'un homme**, *1941*
huile sur carton, 48 × 45 cm

4. **Autoportrait au visage barbouillé**, *1941*
huile sur carton, 42 × 31 cm
signée à droite en bas
coll. M. et Mme André Choquette

5. ***Portrait de Madeleine Marois***, *1943*
huile sur carton, 44,5 × 42 cm
coll. Paterson Ewen



6. ***Danse dans la neige**, 1948-1977*
photographie 39 × 39 cm
coll. Musée d'art contemporain

7. ***Danse dans la neige**, 1948-1977*
photographie, 39 × 39 cm
coll. Musée d'art contemporain

II Danse et chorégraphie, 1945-1956

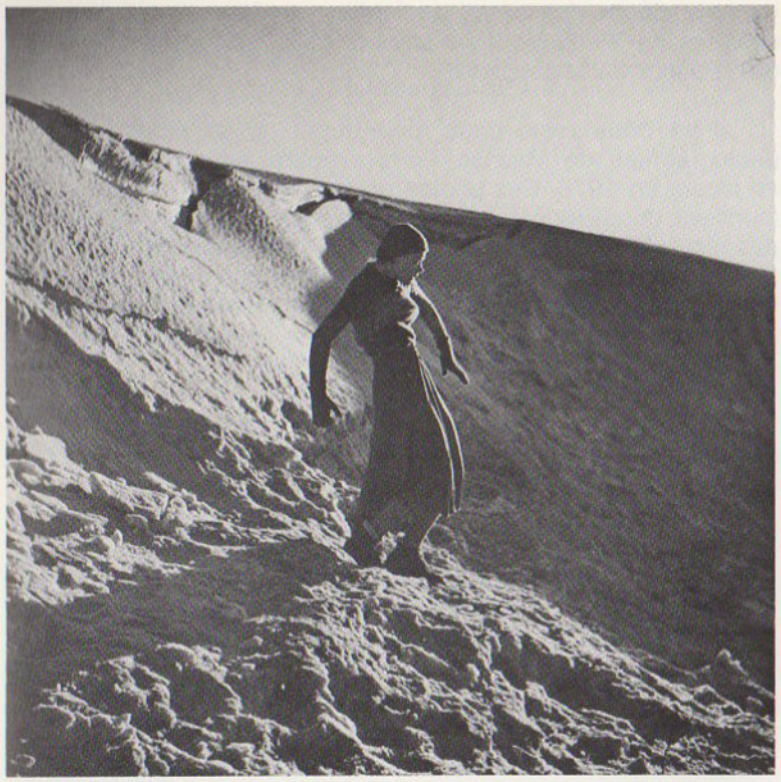
Françoise Sullivan, qui apprend la danse depuis 1934 chez Gérald Crevier, donne ses premières chorégraphies dès 1939-40, avec entre autres Pierre Gauvreau et Bruno Cormier. Ce sont des spectacles d'élèves ou des accompagnements de spectacles pour des vedettes connues. Ainsi au Monument national, vers 1940, dans le spectacle d'Alice Zlata, Françoise danse avec Pierre Gauvreau et Bruno Cormier des personnages de la Commedia dell'arte: Colombine, Pierrot, Arlequin. Ces chorégraphies observaient la technique du ballet classique; il s'agissait en l'occurence d'un pas de trois. D'autre part, comme on l'a dit plus haut, Françoise donnait déjà, très jeune, des spectacles de danse aux enfants du quartier.

En janvier 1945, pour la revue « Bleu et Or » de l'université de Montréal, elle crée une chorégraphie pour cinq ou six danseuses. « J'ai toujours voulu faire de la chorégraphie, composer mes spectacles, créer... »[1]

Les écoles de danse moderne et contemporaine étant plus ou moins absentes au Québec à cette époque, Françoise Sullivan décide de se rendre à New York, au printemps 1945, pour y tâter le terrain. Elle se rend chez Louise Renaud, déjà établie là et qui travaille comme tutrice chez Pierre Matisse, dont la galerie représente les surréalistes à New York. Louise Renaud alimente régulièrement le groupe (si l'on peut déjà appeler ainsi ceux et celles qui discutent d'art moderne autour de Borduas) de ses informations sur la scène newyorkaise et sur les Français qui séjournent à New York: Breton, Léger, Duchamp, Matta...

À l'automne 1946, après un deuxième été à la ferme Charbonneau, elle quitte Montréal pour New York où elle s'inscrit au studio de Franziska Boas. Celle-ci enseigne la technique de Mary Wigman et Rudolf Von Laban, qui consiste à « développer les mouvements naturels du corps, mouvements simples, près du sol, se laisser tomber, rouler par terre. Nous dansions pieds nus, vêtues d'une jupe longue et ample. »[2]

Contrairement à ce qui est souvent répété dans les brèves biographies de Françoise Sullivan, elle ne suit que quelques cours d'Hanya Holmes et Martha Graham. Jeanne Renaud nous a confié que Françoise trouvait la technique de Martha Graham trop académique et, d'une certaine façon, restrictive. Françoise n'en ira pas moins voir tous ses spectacles. En fait, elle a suivi un cours concentré d'un mois sur la chorégraphie avec Martha Graham et Louis Horst.



8. ***Danse dans la neige**, 1948-1977*
photographie, 39 × 39 cm
coll. Musée d'art contemporain

9. ***Danse dans la neige**, 1948-1977*
photographie, 39 × 39 cm
coll. Musée d'art contemporain

Chez Franziska Boas, Françoise Sullivan « devait se défaire de (ses) habitudes de ballet pour retourner aux sources du mouvement ».[3] Franziska Boas était la fille du célèbre antropologue Franz Boas; son enseignement n'était pas sans rapport avec les recherches de son père, en ce qui concerne les rites anciens et les mouvements naturels du corps. Il est peut-être aussi intéressant de noter que le musicien Morton Feldman, qui faisait partie de l'entourage de John Cage, a composé des pièces pour Franziska Boas et que l'antropologue Margaret Mead était allée un soir au studio entretenir les élèves de ses recherches.

Françoise suit en même temps quelques cours avec La Meri et Pearl Primus, qui lui offrent d'autres possibilités pour le corps, d'autres façons de se mouvoir. La Meri lui apportait les rythmes de l'Inde, et Pearl Primus ceux de l'Amérique du Sud et de l'Afrique.

En janvier 1946, Françoise organise au studio Boas une exposition des oeuvres de ses amis Borduas, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Jean-Paul Riopelle, Pierre Gauvreau et Guy Viau. Avec l'aide de Louise Renaud, elle ira plus tard montrer leurs tableaux à Pierre Matisse. Ce dernier sera plus impressioné par les mêmes tableaux de Riopelle quand ils lui seront présentés plus tard par Pierre Loeb.

Françoise Sullivan reviendra à Montréal à la fin de la session d'hiver de 1946, puis retournera à New York à l'automne de la même année, toujours au studio Boas. Elle y restera jusqu'à la fin de la deuxième session.

Entre-temps, au cours de l'été 1946, Françoise Sullivan et Jeanne Renaud auront donné à Montréal un spectacle de danse.

À l'automne 1947, Françoise Sullivan donne des cours de danse moderne à Montréal dans la Ross House[4], maison qui sert à l'époque de club privé pour les officiers de l'armée et qui, depuis la fin de la guerre, n'est plus très occupée. Aussi Françoise a-t-elle obtenue la permission de s'en servir deux fois par semaine, quand les officiers n'y sont pas.

C'est dans cette maison qu'elle donne la première fois *Dédale*, en avril 1948. Il s'agit d'une pièce composée à partir du mouvement du « ballant » ou « swing ». La danseuse se laisse porter par son poids, oscillant au rythme de l'énergie qui se développe en dynamisme pour parvenir à un climax et se

terminer abruptement. Aucun décor, aucune musique, sinon le son que fait la respiration de la danseuse. La danse a un impact dramatique.

Dans une lettre à Guy Robert, Françoise Sullivan définissait ainsi ses préoccupations :

« (Je) laisse agir le hasard objectif, les pulsions, les rencontres non préméditées, d'imprévisibles relations et une recherche du mouvement simple, élémentaire, parfois inusité. »[5]

Ce à quoi elle a ajouté pour nous

« Dans *Dédale*, la charge émotive naît du mouvement donné à l'origine. Le mouvement est ouvert à l'émotion. Il contient l'émotion sans la restreindre. Dans ce cas il est d'une haute densité. »[6]

Il est intéressant de noter la part laissée à l'inconscient dans l'interprétation, cet inconscient que Françoise a signalé dans sa conférence La Danse et l'espoir. Elle montre que la connaissance de l'homme procède du dedans au dehors.

« Pénétrons au plus profond de l'homme, au domaine de son inconscient. Des tendances, des désirs, des appétits et des répulsions en composent les éléments. Le trésor réel et profond contenu dans l'inconscient est l'énergie. Maître des forces internes et parcelle de l'énergie cosmique, il est le mobile de nos actions. »

Douze jours après cette conférence, le 28 février 1948, Borduas, à son tour, donnait une conférence dont le titre est « L'inconscient en peinture », devant des étudiants en psychologie. C'est, à notre avis, la première fois que Borduas utilise volontairement le mot « inconscient », même si Bruno Cormier l'a fait à plus d'une reprise dans des rencontres antérieures avec Borduas et le groupe depuis 1944. On peut se demander s'il n'y a pas là plus qu'une coïncidence. De toute façon, même si le mot « inconscient » n'était pas employé régulièrement par les artistes, les mots servant à l'époque à décrire l'automatisme supposaient l'inconscient chez l'individu.

Mais revenons à ce mois de février 1948 au cours duquel elle improvise une *Danse dans la neige*, à Saint-Hilaire. L'événement peut-être rappelé visuellement grâce à de magnifiques photographies prises par Maurice Perron.

Danse dans la neige faisait partie à l'origine d'un ensemble projeté de quatre actions évoquant les quatre saisons. Déjà *l'Été* avait été filmé, en juin 1947, aux Escoumins. Françoise y avait improvisé sur la plage une danse dans laquelle son maillot rouge accentuait le rose du granit autour d'elle. « Les couleurs étaient magnifiques, violentes. Je dansais au rythme des vagues qui se brisaient sur les roches. Je laissais entrer en moi le souffle de la mer et petit à petit, il me gonflait d'énergie. Je sautais d'un rocher à l'autre jusqu'à ce que je parvienne à la terre où mes mouvements se transformaient. À la fin, je disparaissais comme un étrange oiseau, au fond de la longue pointe qui s'avance, fine et brune, dans la mer. »[7]

Cette première action allait être suivie, en février 1948, d'une seconde évoquant *l'Hiver*. Le film, qui fut tourné par Jean-Paul Riopelle, a malheureusement été perdu, tout comme le premier, qui avait été réalisé par la mère de Françoise.

Quant aux chorégraphies *l'Automne* et *le Printemps*, elles n'ont jamais vu le jour. On sait seulement que la première aurait eu pour décor des amas de feuilles mortes, et que les rues désertes du Vieux-Montréal sous la pluie, tôt le matin, auraient été le décor de la seconde.[9]

Il ne nous reste donc, pour juger de ce projet, que les photographies de Maurice Perron, heureusement réimprimées en album en 1976. Ces photos de la *Danse dans la neige* nous montrent une Françoise Sullivan intense, expressive à travers des mouvements de tension et d'équilibre, parfois courant, parfois immobile, composant avec l'environnement dénudé et traversant une diversité d'émotions. Tout comme dans son *Dédale*, elle laisse libre cours à l'énergie interne, construisant des images d'une beauté formelle saisissante.

Ce travail de la forme, il se réalise à travers la connaissance des lois de la danse et du spectacle. Françoise Sullivan écrit à ce sujet :

« La loi de la gravité est un autre facteur considéré dans la danse. Le danseur joue avec sa pesanteur par les chutes, les sauts, par l'équilibre, par le seul fait de se tenir debout, par le vacillement, le vertige, etc. Il peut, poursuivant son désir, se faire très lourd ou très léger, non pas par des artifices tendant à échapper aux lois de la nature, mais dans l'utilisation harmonieuse de ces lois. »[8]

Et plus loin, pour justifier la présence de l'émotion :

« Un univers est créé, tout un monde respire. Le spectateur assiste à une efflorescence de la vie qui se noue sous ses yeux. Comme au combat du torero, il est atteint par l'émotion, mais aussi, transporté par l'extase.

Le spectacle doit agir sur lui, modifier quelque chose en lui. De là ressort son efficacité, toute sa magie. »[9]

Une troisième chorégraphie, donnée en avril 1948 à Montréal mais conçue et créée à New York, au studio Boas, dès 1947, aura pour titre *Dualité*. Un rêve de Françoise Sullivan est à l'origine de la pièce : l'auteur se voit à travers deux personnes, dont l'une est vêtue de blanc et montée sur un cheval et l'autre est vêtue de gris sale et marche à côté de sa monture. La première belle et la seconde laide représentaient peut-être le bon et le mauvais en elle.

Dansée par Jeanne Renaud et Françoise Sullivan en avril 1948, la chorégraphie fait entrer en scène les deux danseuses, liées l'une à l'autre, tournant sur elles-mêmes, se séparant au milieu de la salle et s'éloignant l'une de l'autre pour enfin se réunir à la fin. Cette danse « montre l'effort pour nous séparer et la traction qui nous réunit. »[10]

Nous verrons combien, chez Françoise Sullivan, la symbiose des éléments constitue une idée dominante. Nous verrons également comment la vie ne forme qu'un tout, un flux continuel entre le corps et l'esprit, entre ce qui se passe autour de l'homme et en lui. *Dualité* sera repris en 1949 avec pour interprètes Françoise Sullivan et Penny Kondac. La musique, composée à partir de la danse, est de Pierre Mercure ; les costumes, tuniques blanche et grise sont de Françoise Sullivan.

*10. **Danse dans la neige**, 1948-1977*
photographie, 39 × 39 cm
coll. Musée d'art contemporain

*11. **Dualité**, 1948*

*12. **Credo**, avril 1948*

*13. **Credo**, avril 1948*

*14. **Credo**, avril 1948*

15. **Black and Tan**, *mai 1949*

En mai 1949, elle présente sept nouvelles chorégraphies dans le spectacle « Les deux arts », donné au Théâtre des Compagnons.[11] Il s'agit de *Gothique*, *Deux danses à midi*, *Berceuse*, *Black and Tan*, *Lucrèce*, *Dualité et Femme archaïque*. Le spectacle « Les deux arts » visait à réunir, au cours d'une même soirée, le théâtre et la danse dans des numéros distincts. Françoise Sullivan a recours pour l'occasion à ses danseurs. La partie théâtre est confiée à Alexander Kirby.

Les chorégraphies de ce spectacle sont de courte durée, et dans la majorité des cas ne font entrer en scène qu'un ou deux danseurs ; il y a six danseurs, cependant, pour *Berceuse*, et cinq pour *Deux danses à midi*. Au moins trois des pièces (*Gothique*, *Lucrèce* et *Femmes archaïque*) évoquent le passé. Nous verrons plus loin que ces références à des temps historiques sont constantes dans l'oeuvre de l'artiste.

Françoise Sullivan cesse de donner des cours de danse en 1950. Au cours de l'année précédente, Françoise avait épousé Paterson Ewen, ami de Brian MacDonald, un de ses élèves. Ils auront un premier fils, Vincent, le 15 juin 1950. Cette année-là, elle dansera à l'occasion pour Gérald Crevier.

En 1949, elle crée *Le Combat*, pour l'opéra de Monteverdi *Tancrède et Clorinde*, qu'elle présente au Théâtre des Compagnons dans le cadre de l'Opéra-Minute et qu'elle danse avec James Ronaldson. Cette chorégraphie sera reprise le 8 août 1954 pour la télévision de Radio-Canada, dans le cadre de l'émission « Festival d'été », que réalise Noël Gauvin. *Le Combat*, est repris de nouveau en janvier 1956. À cette occasion Françoise Sullivan danse pour la dernière fois.

À partir de 1952, elle participe à plusieurs émissions de télévision de Radio-Canada. En novembre 1952, elle chorégraphie et danse *Quand la rue chante*, dans le cadre des émissions de Jacques Prévert, dont Pierre Mercure est le réalisateur. En mars de l'année suivante elle donne deux danses, l'une sacrée, l'autre profane, sur une musique de Claude Debussy. Puis, en mai, *Rose Latulipe*, à l'émission « Hello Toronto... Ici Montréal ». Françoise Sullivan aura été la première à faire revivre cette légende, consignée dans le livre de Philippe Aubert de Gaspé fils *L'influence d'un livre* (1837) ; elle y ajoutait des souvenirs personnels d'une noce aux Escoumins.[12] Enfin, en novembre 1953, elle interprète l'oiseau dans *Les Éphémères* chorégraphie de Ludmila Chiriaeff.

En 1954, elle participe à cinq émissions de Radio-Canada. Elle crée une chorégraphie sur des extraits de *Indes galantes*, de Rameau, une autre pour le ballet *Isoline*, d'André Messager, une autre pour *Céphale et Procris*, de Grétry, et enfin une chorégraphie pour le *Tombeau de Couperin*, de Ravel. Pour plusieurs de ces chorégraphies, Françoise Sullivan aura recours aux danseurs et danseuses des ballets Chiriaeff.

En 1956, sa carrière de chorégraphe et de danseuse est interrompue par la naissance, le 23 juin, d'un deuxième fils, Geoffrey, que suivra celle d'un troisième, Jean-Christophe, le 7 septembre 1957. La danse viendra la chercher de nouveau en 1973. Entre-temps, à partir de 1959, elle sera revenue aux arts visuels, par la voie de la sculpture.

II- Notes

1. Entretien de Françoise Sullivan avec Claude Gosselin, été 1981
2. Idem
3. Idem
4. Ross House, rue Peel, Montréal. Elle loge actuellement la bibliothèque de la faculté de Droit de l'université McGill
5. Robert, Guy, *L'Art au Québec depuis 1940*, éditions La Presse, Montréal, 1973, p.270
6. Entretien de Françoise Sullivan avec Claude Gosselin, été 1981
7. Idem
8. Sullivan, Françoise, « La Danse et l'espoir », 1948, dans *Refus Global*, éditions Anatole Brochu, Shawinigan, 1972, p.104
9. Idem, p.105
10. Entretien de Françoise Sullivan avec Claude Gosselin, été 1981
11. Françoise Sullivan nous a confirmé que la chorégraphie *Au bazar*, également au programme du spectacle « Les deux arts », était de Racheed Aboud, été 1981
12. *Rose Latulipe* a fait par la suite l'objet de plusieurs adaptations. Jean-Louis Roux l'a inscrite au programme du Théâtre du Nouveau Monde et Brian MacDonald à celui des Grands Ballets canadiens.

16. ***Le Combat****, 1951*

17. ***Le Combat****, 1951*

18. ***Rose Latulipe****, 1953*

III La danse et l'espoir

Le 16 février 1948, Françoise Sullivan fit une conférence à Montréal lors d'une soirée chez Mme Gauvreau, sous le titre de *La danse et l'espoir*.

À la même époque, Borduas avait rédigé une première version du *Refus Global* qui devait être, à l'origine, un texte de présentation dans le catalogue d'une exposition des peintres automatistes. Borduas avait également en main le texte de Fernand Leduc « Qu'on le veuille ou non...ceci sera » que ce dernier lui avait fait parvenir de Paris. On avait renoncé à une exposition de groupe afin de mettre davantage l'accent sur la publication d'un manifeste commun. Borduas rechercha alors la participation de chacun des membres du groupe. C'est ainsi qu'il demanda à Françoise Sullivan le texte de sa conférence sur la danse, qui figurera dans un recueil lancé le 9 août 1948.

La danse et l'espoir se présente comme une réflexion sur la danse, son passé, son actualité et son mode d'opération.

D'emblée, l'auteur donne une première définition : « Avant tout, la danse est un réflexe, une expression spontanée d'émotions vivement ressenties ».

Dès lors, toute manifestation n'ayant plus de lien direct avec la vie n'a plus de signification et ne mérite plus de se continuer. « L'histoire des civilisations, rappelle Françoise Sullivan, nous apprend qu'à leur origine la danse est étroitement liée à la religion... L'homme danse pour célébrer naissance, initiations, mariages, morts, guerres, victoires, défaites, retours des saisons, semences, récoltes, offrandes et sacrifices. La danse participe directement de sa vie. »

Il en a été ainsi chez les peuplades primitives, chez les orientaux, chez le féticheur nègre, le derviche tourneur, le bateleur tibétain. Il en a été ainsi en Égypte, à Byzance, à Bali et aux premiers temps de l'Église. Mais le jour où :

> « la foi et l'ardeur se retirent d'elle (la danse) par un mécanisme mystérieux et infaillible, la danse devient profane. Elle s'exerce alors pour quelque temps avec une allégresse folle, incarnant une sorte de libération. À ce moment, elle semble trouver une renaissance : on s'y trompe. Les raffinements excessifs préludent immanquablement à la décadence. »

C'est alors que l'auteur rejette la danse académique :

> « celle qu'on nous présente encore, et à retard, (elle) offre exclusivement au spectateur un plaisir des yeux par une virtuosité exceptionnelle des jambes, à l'encontre du reste du corps, et tend uniquement à s'affranchir de la pesanteur. Le danseur astreint aux méthodes désuètes devient un instrument de mécanique, exécutant des mouvements dépourvus de sens, et le chorégraphe répète dans un langage facile et desséché ce qui fut déjà dit. On fait de la danse pure, l'art pour l'art : expression de décadence, cristallisation et mort. »

Il faut donc revenir à la vie, à l'environnement, à la prise de conscience de nos émotions.

> « Heureusement la vie a raison de la mort. Des pionniers, au début du siècle, ont fait entendre leurs voix. Ce sont Isadora Duncan, Jacques Dalcroze, Mary Wigman parmi d'autres. Ils étaient tous d'accord sur l'essence : (revenir) aujourd'hui à la magie du mouvement, celle qui met en cause les forces naturelles et subtiles de l'homme, visant à exalter, à charmer, à hypnotiser, à arrêter la sensibilité. »

Comment allons-nous nous y prendre pour « remettre en action la surcharge expressive enclose dans le corps humain ? » La réponse vient immédiatement :

> « ... Pour en arriver là, il faut remettre en cause organiquement l'homme, ne pas craindre d'aller aussi loin que nécessaire dans l'exploration de sa personne entière. ... On procède donc du dedans au dehors, c'est-à-dire de l'intérieur de l'homme à la matière extérieure, objet de l'art qu'il confronte. En ce cas-ci : temps, espace, pesanteur. »

Il faut déterrer l'instinct comme il faut pénétrer dans le domaine de l'inconscient pour atteindre l'énergie. Car « l'énergie cause le besoin, le besoin dicte les mouvements. » Par ce retour sur soi, le danseur « pénétrera dans la connaissance de la localisation de l'émotion dans le corps » qu'il traduira dans un rythme et un style propres à son dynamisme personnel. « Ce qui importe avant tout, c'est que les émotions qui ont créé les rythmes et le style dans lequel ils ont pris forme, se retrouvent dans leur représentation plastique et que le même souffle de vie les anime. » Ainsi par le rythme, le temps de l'action, le danseur « vise au déclenchement des forces en jeu ».

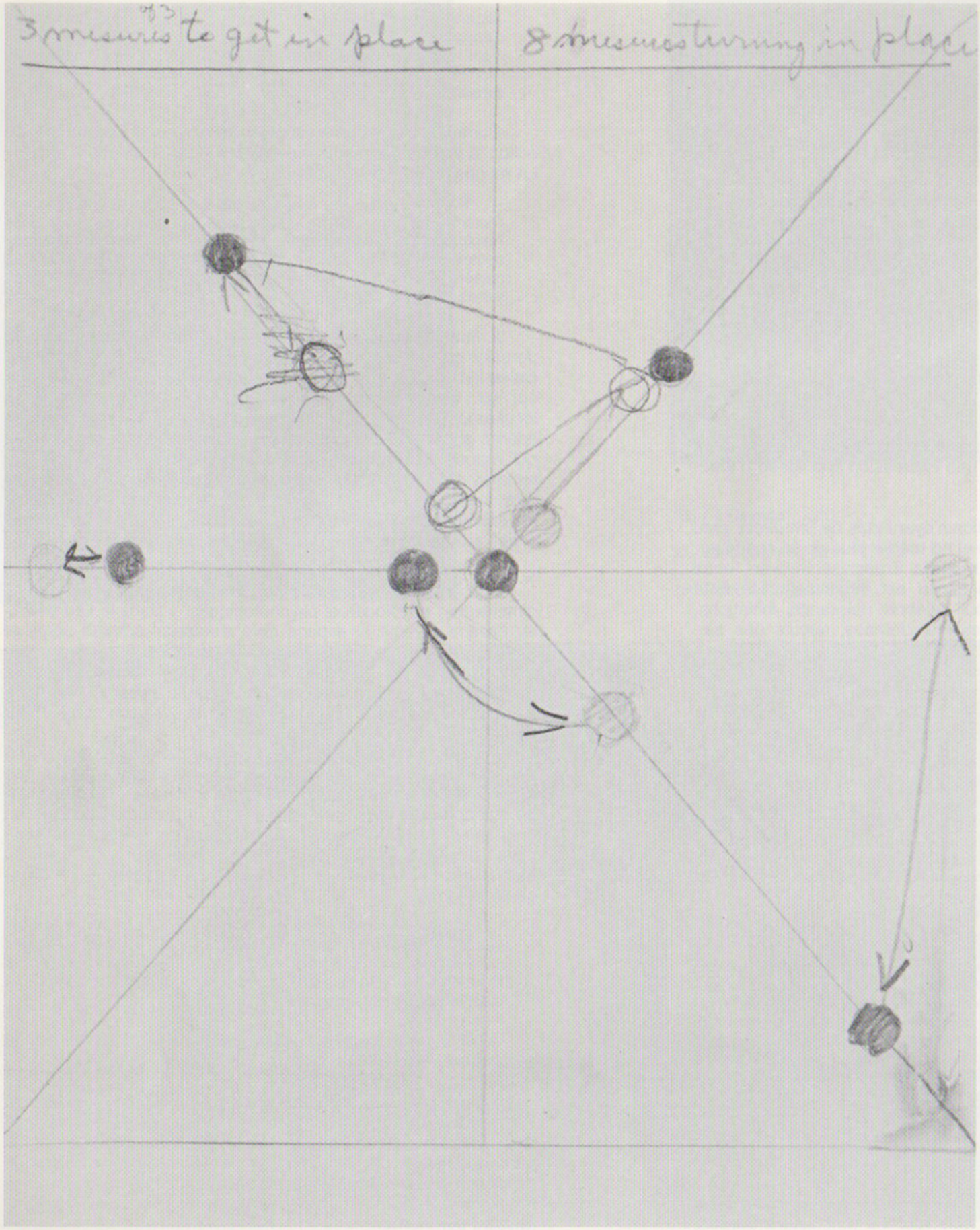
Il le fera dans l'espace, en l'embrassant dans toutes ses dimensions : physiques et psychologiques. « Dans le lieu délimité, espace objectif et espace rêvé s'unissent comme corps et âme ». D'où également ce besoin de rejoindre le spectateur par les sentiments et les sensations qui dictent l'action. Enfin, le danseur, sans essayer de nier la loi de la pesanteur, tentera d'utiliser les lois de la nature en harmonie avec son corps.

Il serait contraire à l'esprit de *La danse et l'espoir* de terminer cette étude sur des considérations techniques. Ce que Françoise Sullivan nous dit dans cette conférence vise davantage à changer des attitudes vis-à-vis de l'art sclérosé qu'à enseigner une technique de danse. Elle nous dit combien il importe de rester ouvert à la vie, aux problèmes de notre époque, au merveilleux (au mystère) plutôt que de nous attarder au polissage de la forme.

> « 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 transes et touchera aux points magiques. »

Ainsi il participera à l'énergie du cosmos et à la liberté automatiste.

Il nous a paru important de nous arrêter à ce texte de Françoise Sullivan, car, d'une part, il témoigne lucidement de la révolte automatiste et, d'autre part, il explique pour une grande part l'orientation de la production de l'artiste, qu'il s'agisse de danse ou d'art visuel. Nous aurons l'occasion, a propos des travaux postérieurs, d'opérer des rapprochements qui nous paraissent pertinents.



19. ***Notation d'une chorégraphie***

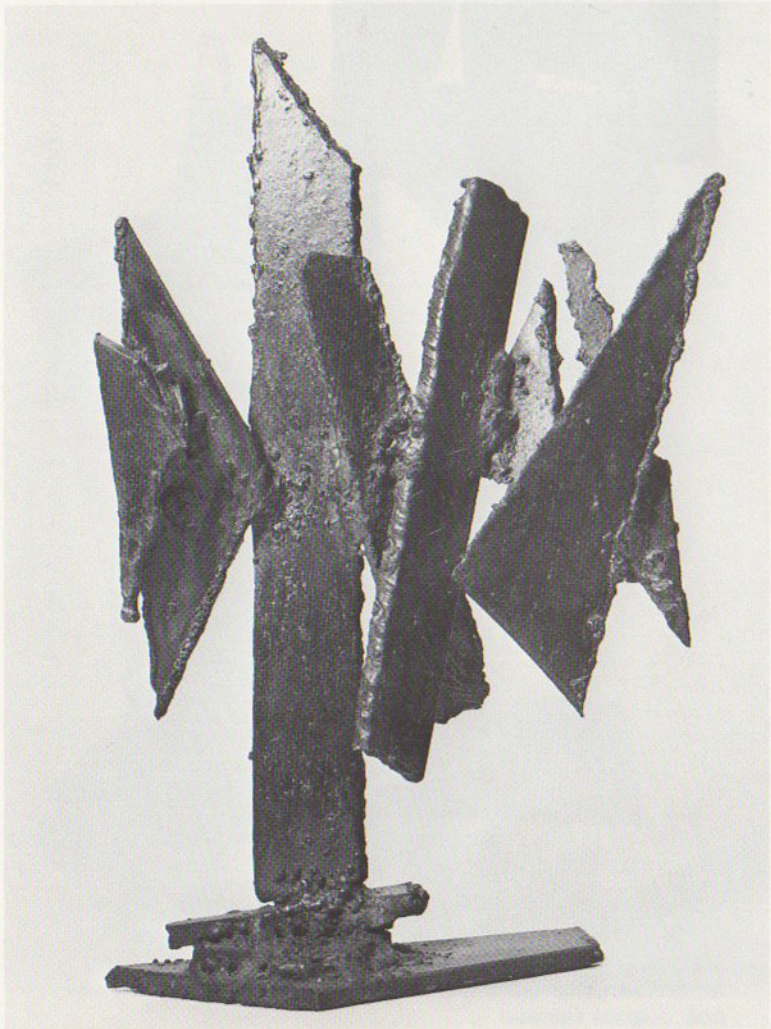
IV Retour aux arts visuels : la sculpture, 1959-1969

Pour revenir aux arts visuels, Françoise Sullivan choisit la sculpture. Elle le fait pour deux raisons : d'abord parce que la sculpture lui permet de travailler à la maison tout en surveillant les enfants, alors que la danse l'obligerait à rester continuellement en classe ou au studio.[1] Ensuite parce qu'elle avait un besoin intense de se remettre à la création. Ses discussions quotidiennes avec le peintre Paterson Ewen l'incitaient à produire.

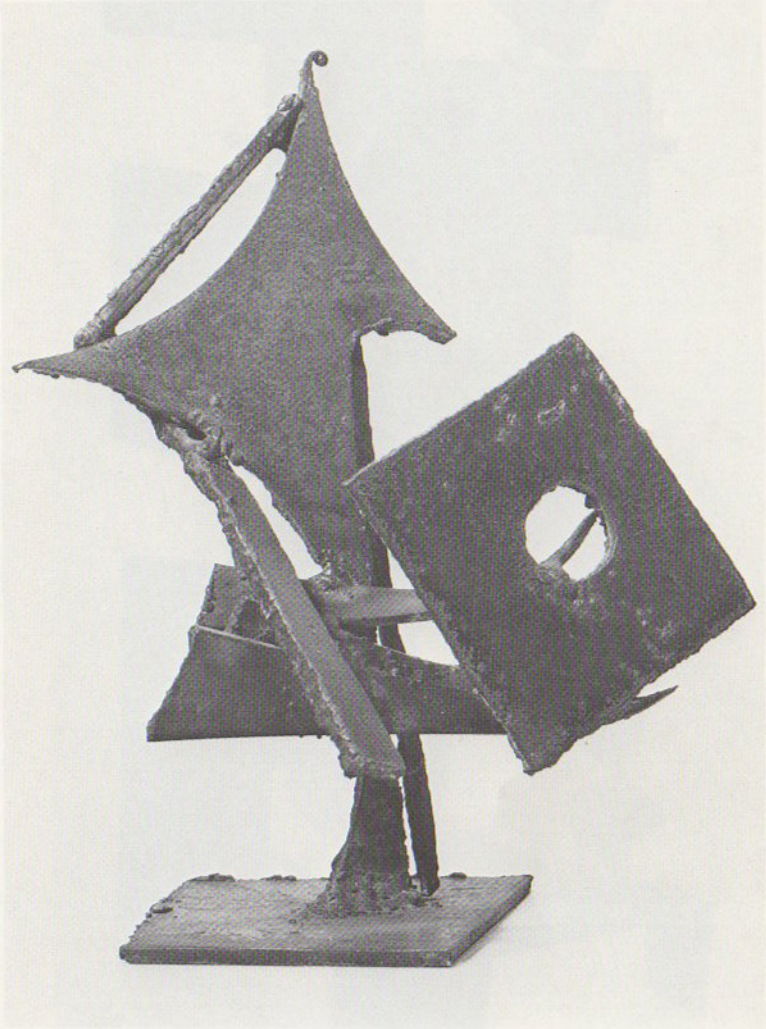
C'est dans le garage, au fond de la propriété, qu'elle installe son atelier rudimentaire. Après avoir fait quelques sculptures en argile, elle se tourne bientôt vers le métal. Avec des rebuts de ferraille et des morceaux trouvés ici et là, elle commence ses premiers assemblages, se servant de lanières de fer et de clous à tête plate. Elle va consulter Armand Vaillancourt à trois ou quatre reprises afin de s'initier au travail au chalumeau et de la soudure à l'arc. Enfin, à l'École des beaux-arts de Montréal, en 1960, elle suit le cours de sculpture de Louis Archambault.

Elle fait ses premières sculptures soudées entre janvier et le printemps 1960. Il s'agit de petites pièces dont la hauteur ne dépasse pas 90 centimètres. Elles sont composées en général de plaques de métal soudées les unes aux autres et qui laissent voir sans les déguiser leurs points d'articulation. Très souvent, ces oeuvres se développent sur un axe central, à la façon d'un Y, ce qui crée un mouvement interne bi-polaire. Cette dualité dans la répartition des forces vectorielles de même que dans l'utilisation des vides et des pleins caractérisera toute l'oeuvre de Françoise Sullivan. Tout comme en peinture elle utilisait les lois picturales des contrastes, dans sa sculpture elle opposera, au long des années, les formes géométriques stables du carré, du rectangle, du cercle et du triangle dans des arrangements dynamiques mettant en valeur l'harmonie de ces rapports de force.

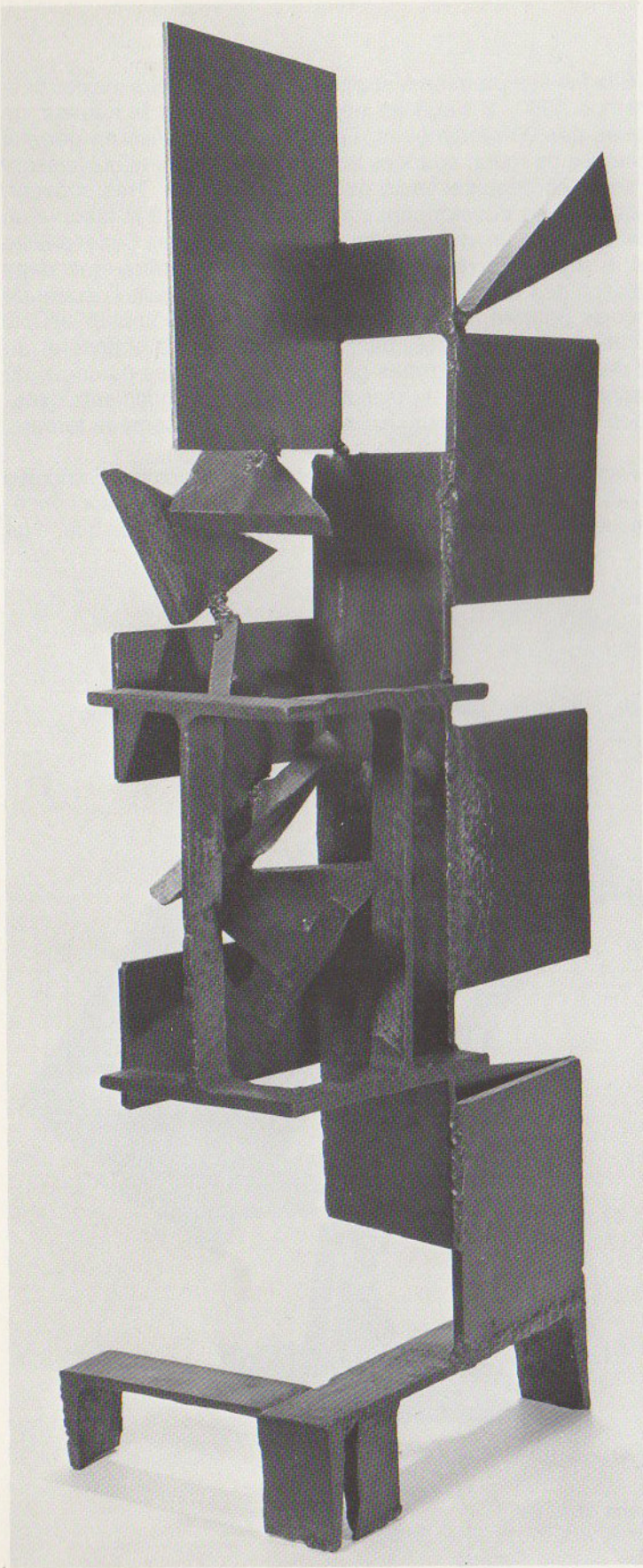
Parlant de ces premières années en sculpture, Françoise Sullivan écrivait à Guy Robert qu'elle agissait « par choix consécutifs, tel que l'on fait incessamment dans la vie et que d'un

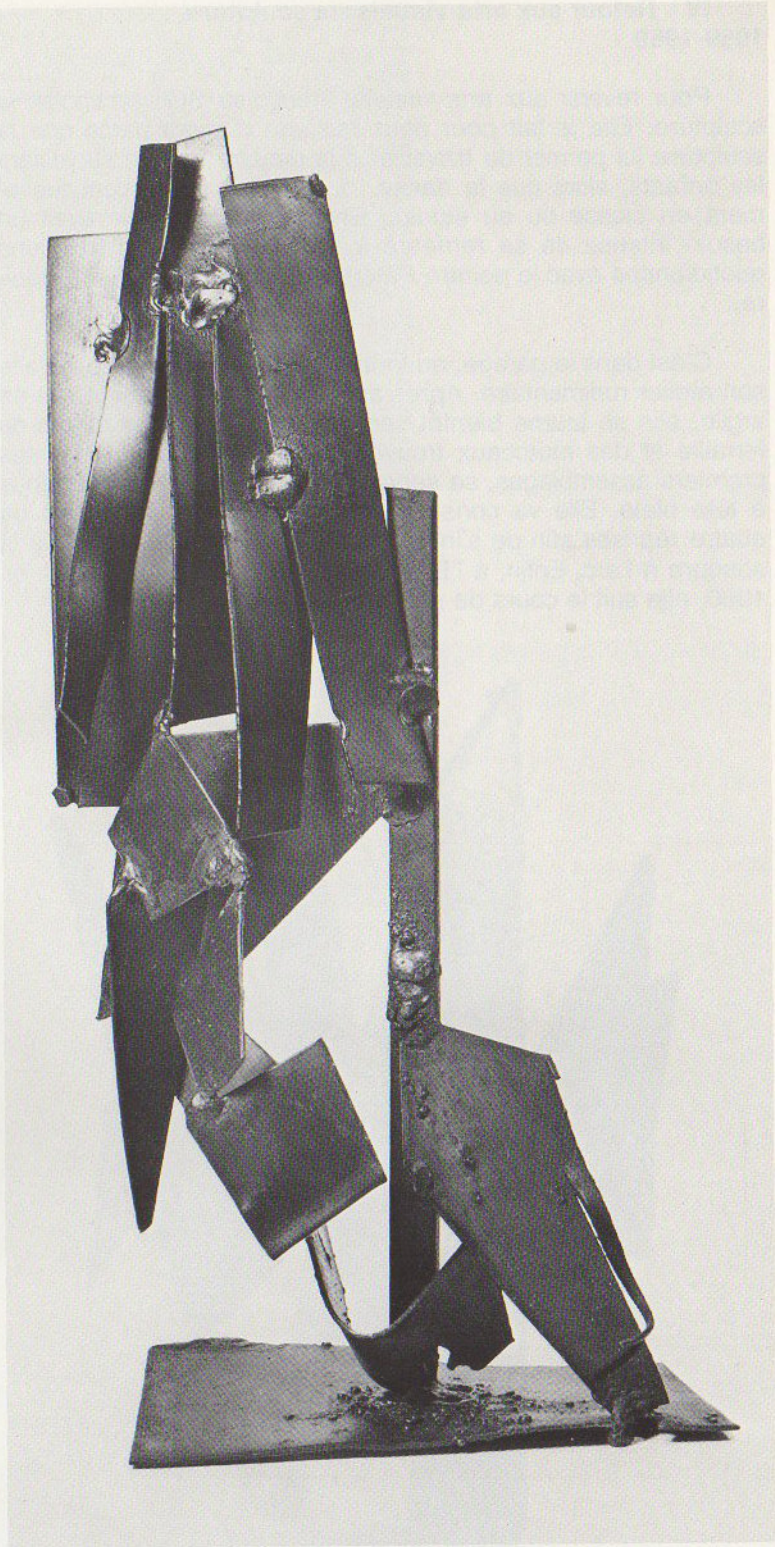


20. *Sans titre*, *1960*
fer soudé, 35 × 25 × 8,5 cm
coll. Jeanne Renaud



21. ***Sans titre***, *1960*
fer soudé, 37 × 28 × 18,5 cm
coll. Jeanne Renaud





22. ***Maison pour des triangles***, *1960*
fer soudé, 77 × 34 × 20 cm
coll. Jeanne Renaud

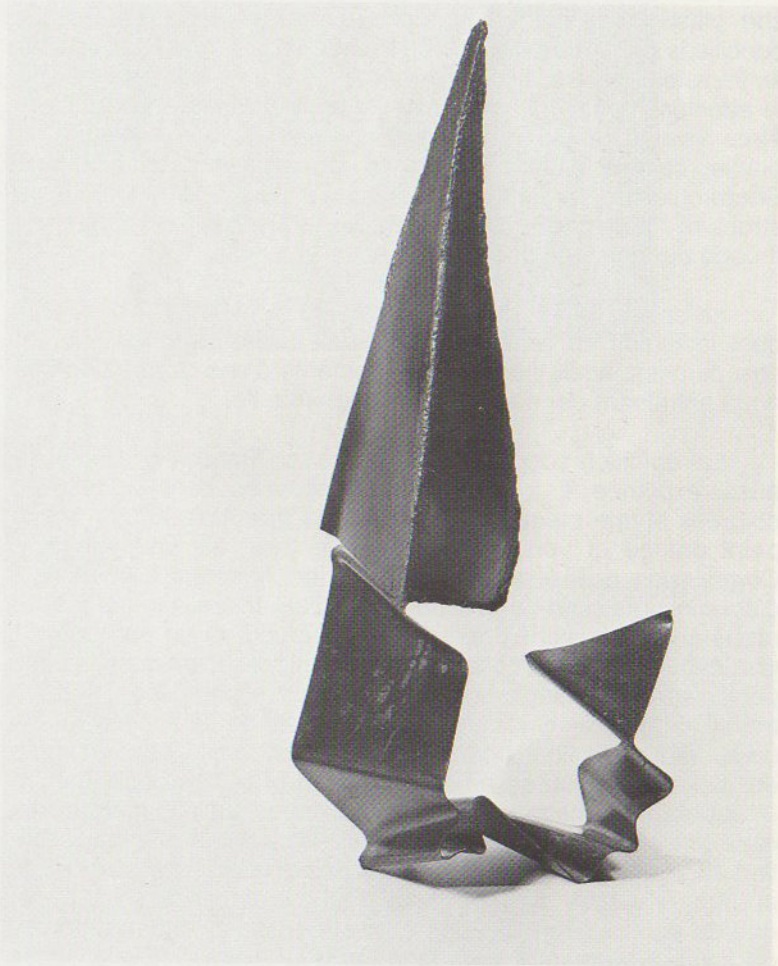
23. ***Sans titre***, *1961*
fer soudé, 33 × 16 × 10 cm
coll. Madeleine Dubuc

chaos soudain un ordre émerge. »[2] Du chaos, elle retire des pièces de métal brut qu'elle assemble dans un ordre où la répétition d'éléments simples crée la dynamique même de chaque pièce. Le rythme se développe sur un plan peu profond, alors qu'on a voulu si longtemps que la sculpture soit un élément à trois dimensions presque également réparties; cela distingue Françoise Sullivan des sculpteurs de l'époque. Sa sculpture se développe surtout à la verticale et à l'horizontale, oubliant, sauf quelques exceptions (*Rhinocéros*, 1963, collection inconnue), la dimension profondeur.

Qu'il s'agisse donc de *Chute concentrique*, 1962 (collection du Musée du Québec), pour laquelle elle obtient le Prix de la Province, section sculpture, en 1963, qu'il s'agisse des décors de 1965 et 1966 pour le Groupe de danse de Jeanne Renaud ou encore de *Lunae Lumen*, 1966 (collection Jacques Melançon), la sculpture de Françoise Sullivan se développe sur un plan frontal cachant une énergie latente retenue par l'équilibre des forces.

Cette caractéristique de l'oeuvre de Françoise Sullivan n'est en rien modifiée par le recours à la couleur, à partir de 1966. Bien au contraite, l'apport des couleurs met davantage en évidence la structure même des pièces et la simplicité des éléments qui les composent. Entendons-nous bien, il ne s'agit pas ici d'une sculpture minimale ni de ce qu'il est convenu d'appeler une sculpture « formaliste ». Françoise Sullivan, même si elle cache sous la couleur la texture du matériau, n'en laisse pas moins paraître les points de soudure et les accidents des disques ou des plaques carrées ou rectangulaires qu'elle utilise. Chez elle, la couleur ne vise qu'à accentuer la structure de l'oeuvre. Cela se vérifie même dans les cas où la couleur ne suit pas toujours les contours du matériau. Ainsi, dans *Fata morgana*, l'opposition entre la courbe sinusoïdale formée par le rapprochement des couleurs bleu et rouge contraste avec l'angle droit créé par la réunion des deux plaques de métal délimitant la hauteur et la base de la sculpture. Ainsi, que ce soit par une assimilation à la forme ou au contraire dans une opposition à celle-ci, la couleur devient l'élément décisionnel qui fait comprendre l'architecture de la pièce.

24. ***Sans titre***, *1960*
fer soudé et plié, 81,2 × 71,1 × 35,6 cm



25. ***Sans titre***, *1962*
fer soudé et plié, 66 × 30 × 30 cm

Il ne sera jamais question, toutefois, pour Françoise Sullivan, de défendre la forme au détriment du contenu. Celui-ci, chez elle, s'identifie autant à la structure matérielle de l'oeuvre qu'à la structure psychique qui a fait naître celle-ci. L'oeuvre contient sa charge émotive, laquelle ne peut être rendue qu'à travers une série de gestes et de choix dont certains peuvent être aussi en discorde. Nous retrouvons ici ce que Françoise Sullivan signalait dans *La Danse et l'espoir* et qu'elle rappelait plus tard dans une interview: « Vous la faites (la sculpture) pour découvrir les parties secrètes en vous que vous ne pourriez trouver autrement. »[3]

Ainsi, par la réalisation d'objets, Françoise Sullivan tente-t-elle de situer des éléments de connaissance sur l'homme. Elle le fait à travers des signes qui deviennent de plus en plus simples, de plus en plus fondamentaux. De ses premières sculptures, assemblage de pièces disparates, elle passe à des constructions dynamiques créés par le simple jeu des formes géométriques du cercle, du carré et du rectangle. Elle devait simplifier encore davantage dans ses sculptures en plexiglas élaborées autour d'une spirale, en 1968 et 1969.

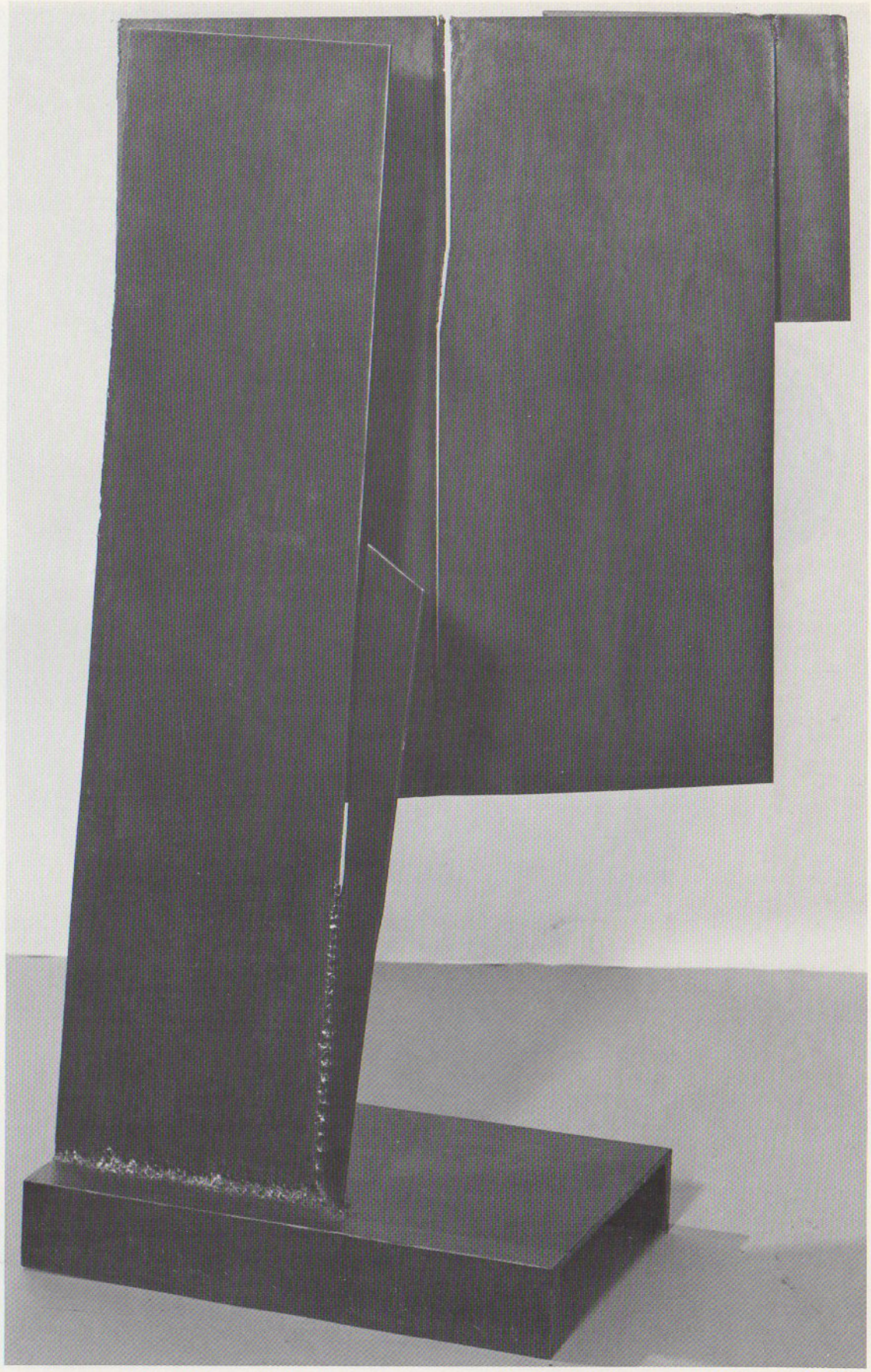
Ces sculptures représentent l'aboutissement d'une recherche plastique utilisant une forme simple et organique et qui concilie la démarche globale de Françoise Sullivan. Par la spirale, l'artiste se réfère à l'origine même de la vie, nous renvoyant à la structure de l'ADN, ce « matériel actif du gène chez tous les êtres vivants ».[4] De même, en insérant dans une pièce une plante, comme elle l'a fait lors d'une exposition à la Galerie Sherbrooke en juin 1969, elle nous renvoie à la nature, à sa structure interne, tout comme Goethe l'avait fait déjà dans sa théorie du mouvement spiralé dans la vie végétale.[5]

La spirale représente donc cet ultime moment à partir duquel le temps se répète indéfiniment. Les sculptures peuvent être perçues, ainsi, comme les segments d'une chaîne sans fin nous entraînant dans leur dynamique virtuelle.

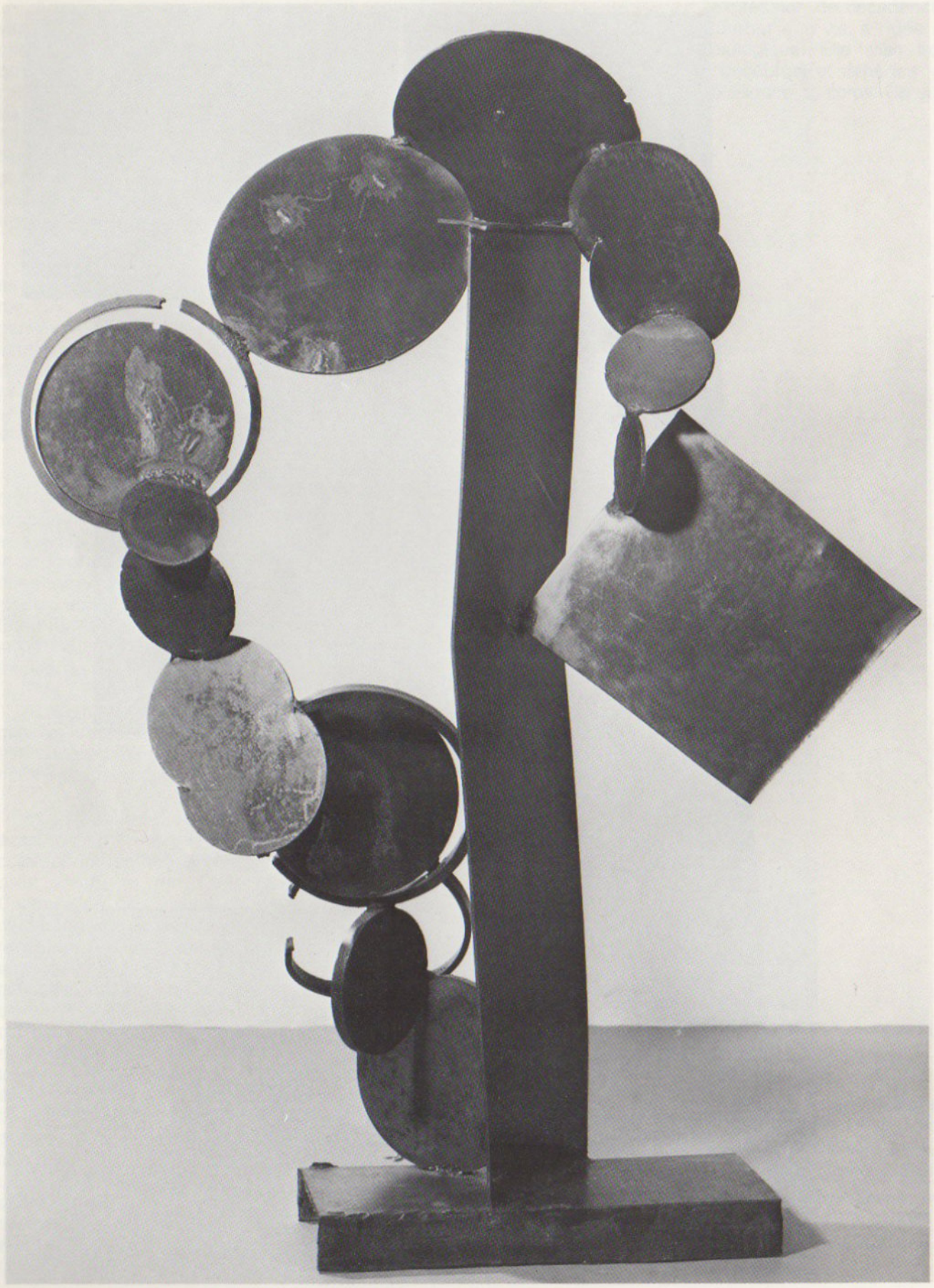
La répétition suggéré par les spirales, Françoise Sullivan l'a aussi exprimée à travers d'autres oeuvres, dont *Les ondes colorées* et une maquette intitulée *Sans titre*, de 1968, en métal peint orange et vert. Cette maquette avait été soumise à la Commission des écoles catholiques de Montréal à l'occasion d'un concours pour l'embellissement d'un édifice. On pourrait la rapprocher des recherches de Donald Judd, et en particulier à une oeuvre de 1969 consistant en 57 pièces identiques en tôle galvanisée, disposées sur trois rangées superposées. Par ce travail, Françoise Sullivan se rapprochait de l'art minimal. On comprendra dès lors pourquoi, après cette série de sculptures en plexiglas réalisées en usine, elle décida de suspendre un temps sa production et de faire un retour sur elle-même. Elle était consciente du danger que représentait pour elle la réalisation de pièces sans fautes, sans accidents de parcours. Elle préféra retourner au questionnement perpétuel de l'art, plutôt que de se voir confrontée à une matière sans vie. Elle revenait, du coup, à ce qu'elle avait écrit en 1948 à propos de la danse académique, dans laquelle le danseur « devient un instrument de mécanique, exécutant des mouvements dépourvus de sens, et le chorégraphe répète dans un langage facile et desséché ce qui fut déjà dit. On fait de la danse pure, l'art pour l'art: expression de décadence, cristallisation et mort. »[6] Il fallait retourner à la vie, à l'idée de l'évolution, à la présence du temps biologique. Elle allait trouver cette force nouvelle dans l'art conceptuel et dans les « actions », qui remettent en cause la présence du corps. Ce sur quoi s'ouvre la décennie 1970-1980.

IV- Notes

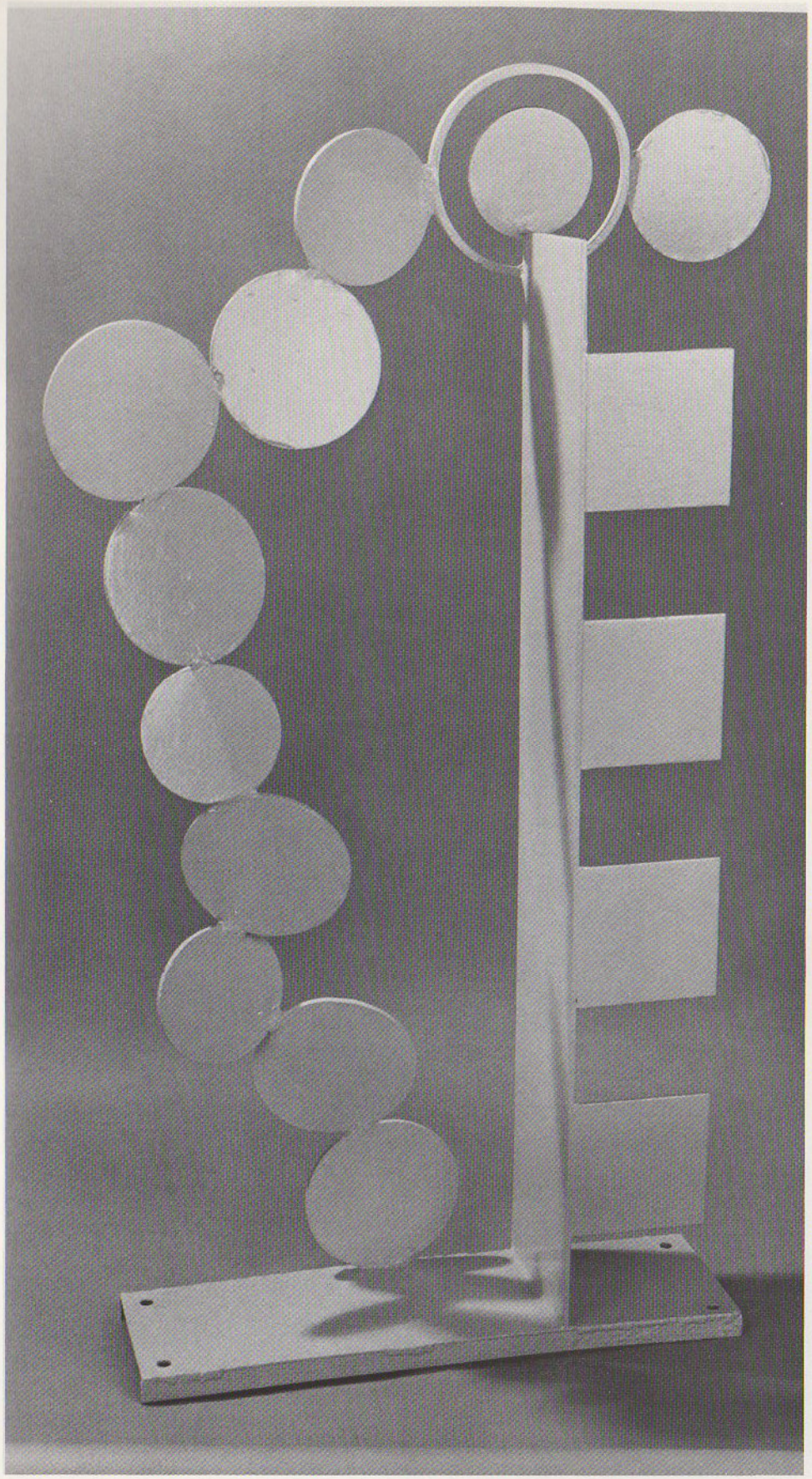
1. Entretien de Françoise Sullivan et Claude Gosselin, été 1981
2. Robert, Guy, *L'art au Québec depuis 1940*, Montréal, éditions La Presse, 1973, p.270
3. « Mother sculpts, Father Paints, Children Publish in Artistic Family », *The Globe and Mail*, Toronto, 30 janvier 1965
4. *La Vie et l'Homme*, Encyclopédie des sciences biologiques, éditions Kister S.A., Genève, Suisse, 1965, tome L'être vivant, p.51
5. Huyghe, René, *Formes et forces*, de l'atome à Rembrandt, Flammarion, Paris, 1971, p.129-130
6. Sullivan, Françoise, » La Danse et l'espoir », *Refus Global*, *op. cit.*, p.97



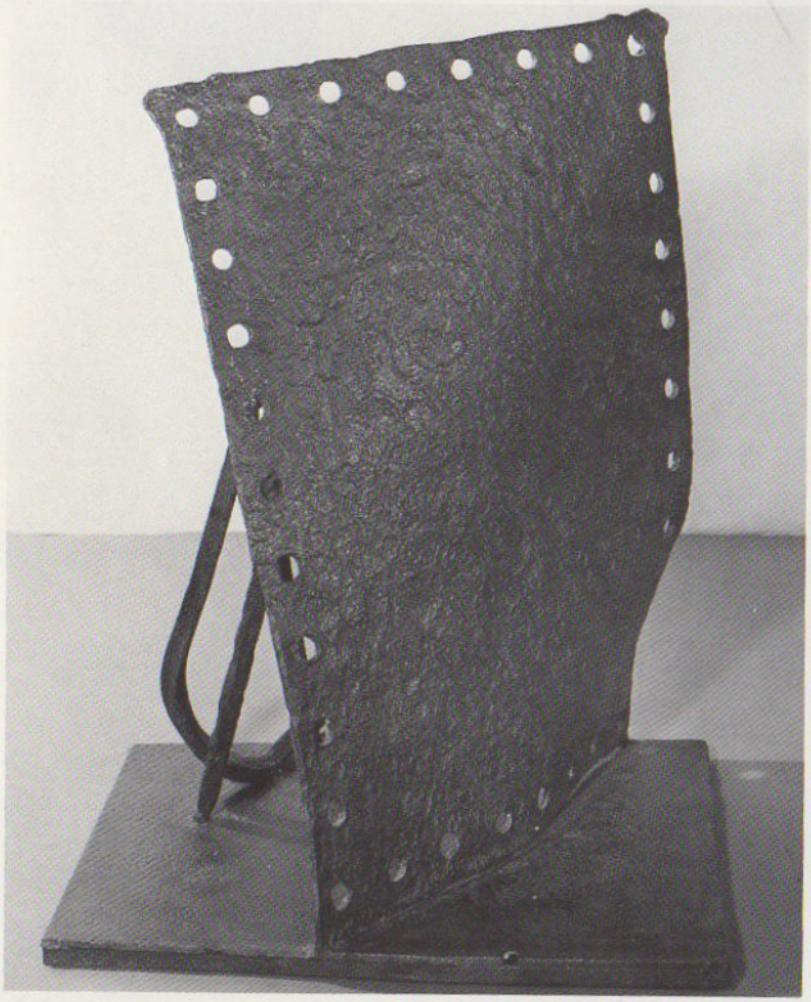
26. ***Split Power Grid***, *1962*
fer soudé, 108 × 68 × 37 cm



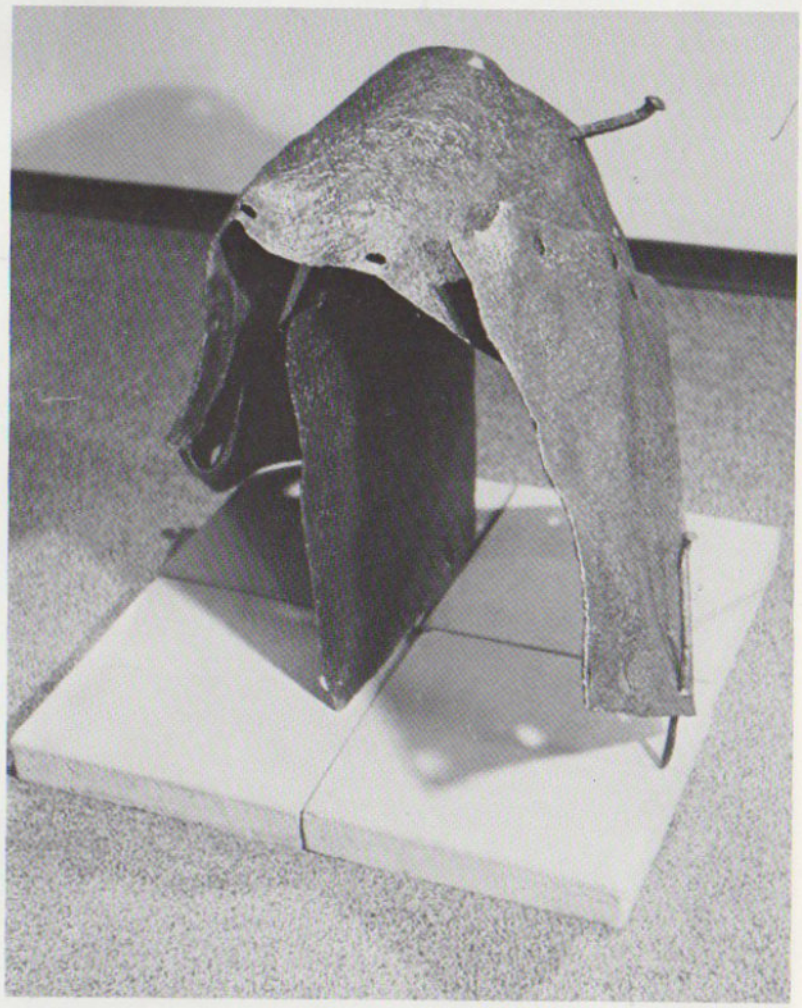
27. **Chute concentrique**, *1962*
fer soudé, 132,5 × 104 × 24 cm
coll. Musée du Québec



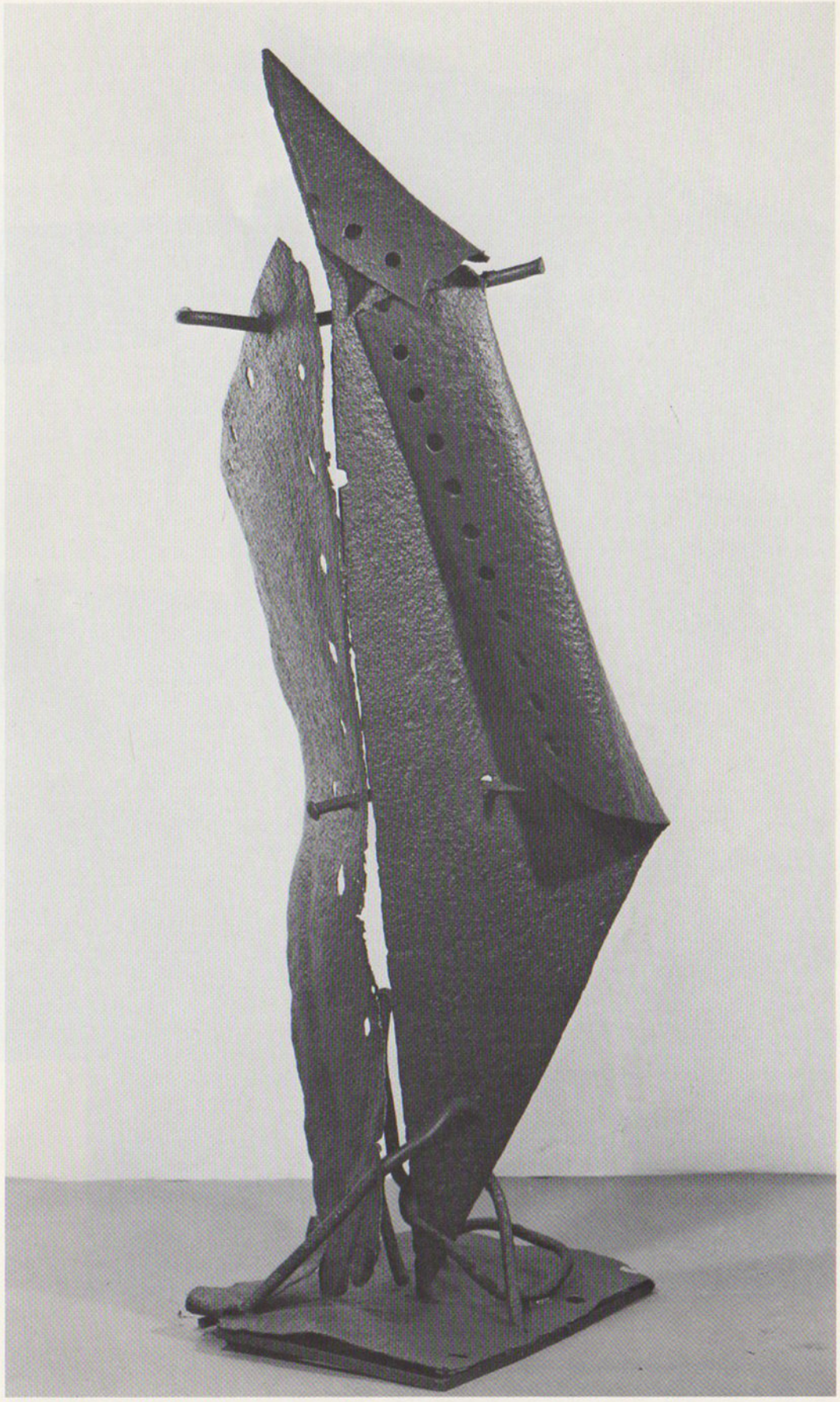
28. **Lunae Lumen**, *1963*
fer soudé et peint, 152,5 × 91,5 × 122 cm
coll. M. et Mme Jacques Melançon



29. **Sans titre**, *1964*
fer soudé, 72 × 54 × 45 cm

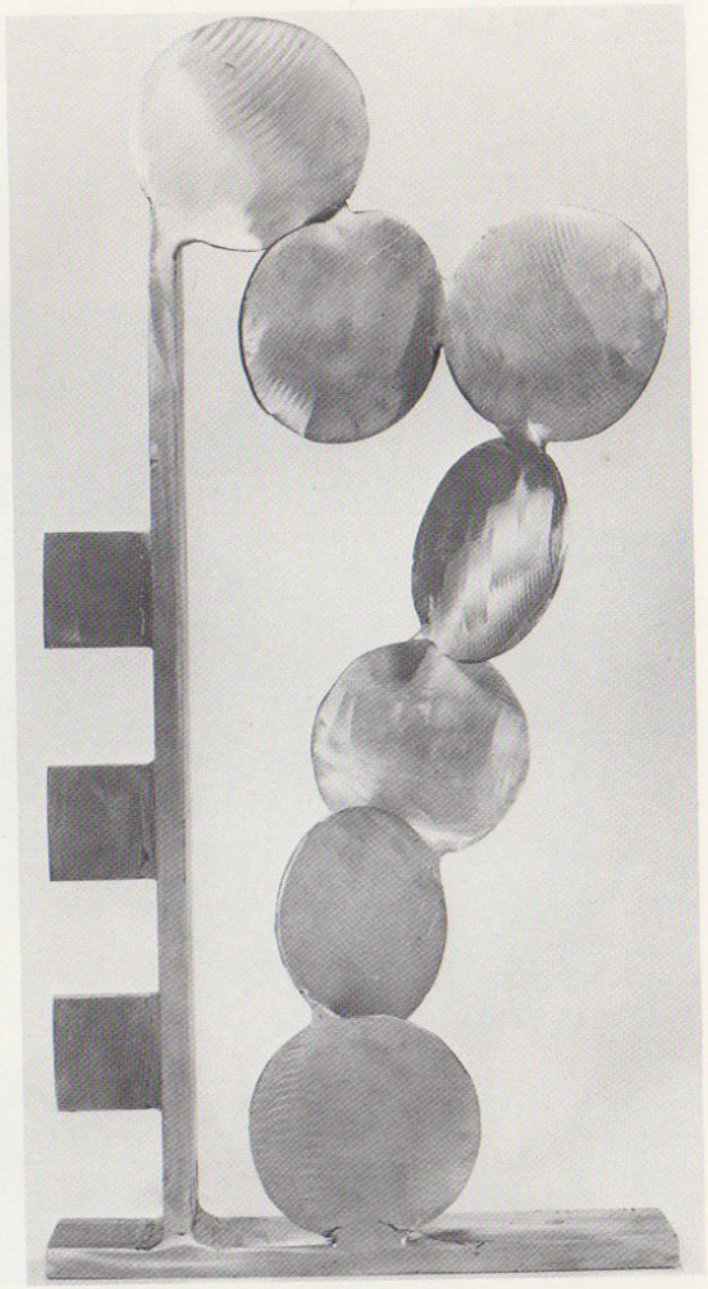


31. **Portrait d'un rhinocéros**, *1963*
fer, dimensions et collection inconnues

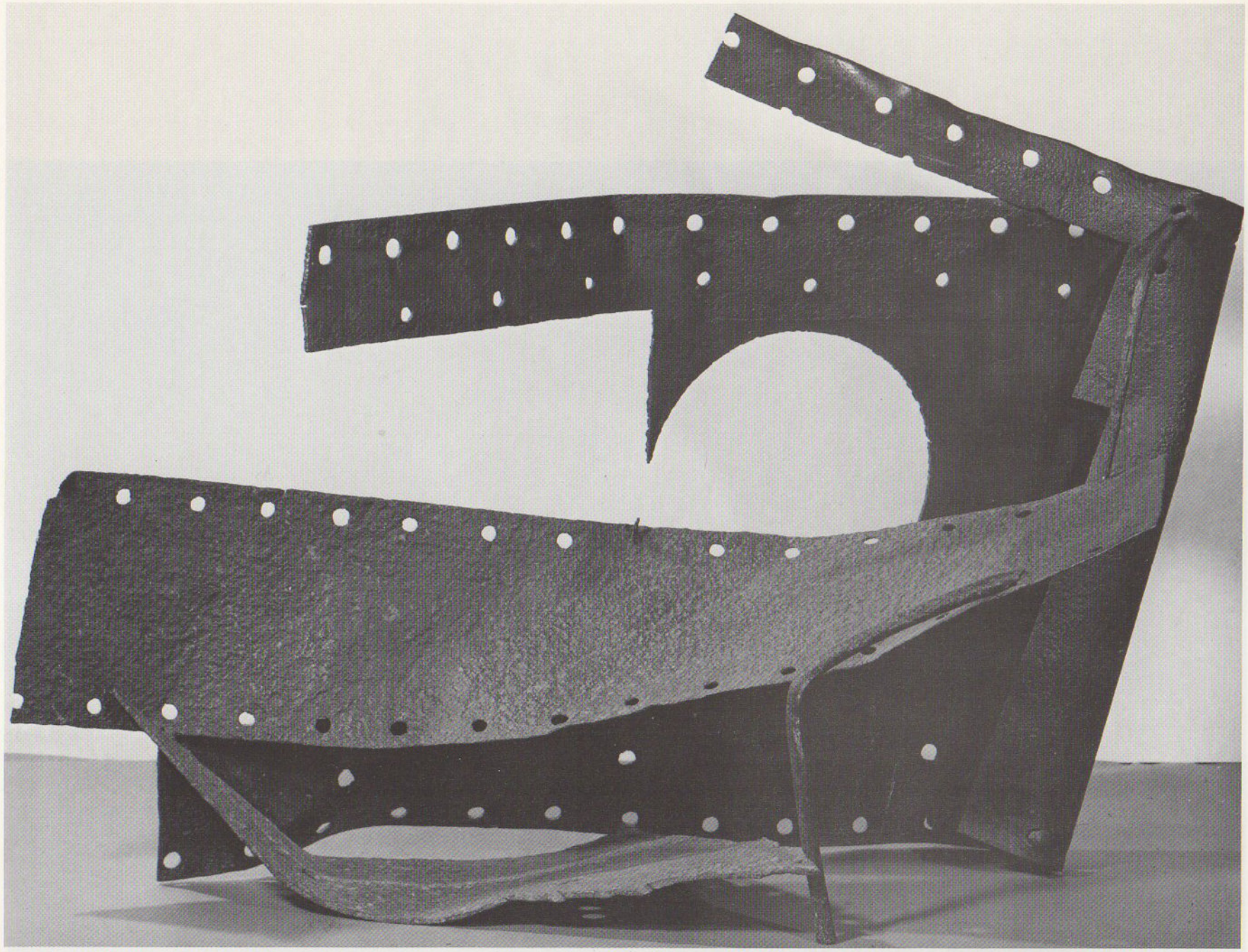


30. **Sans titre**, *1964*
fer soudé, 164 × 72 × 57 cm
coll. Musée d'art de Joliette

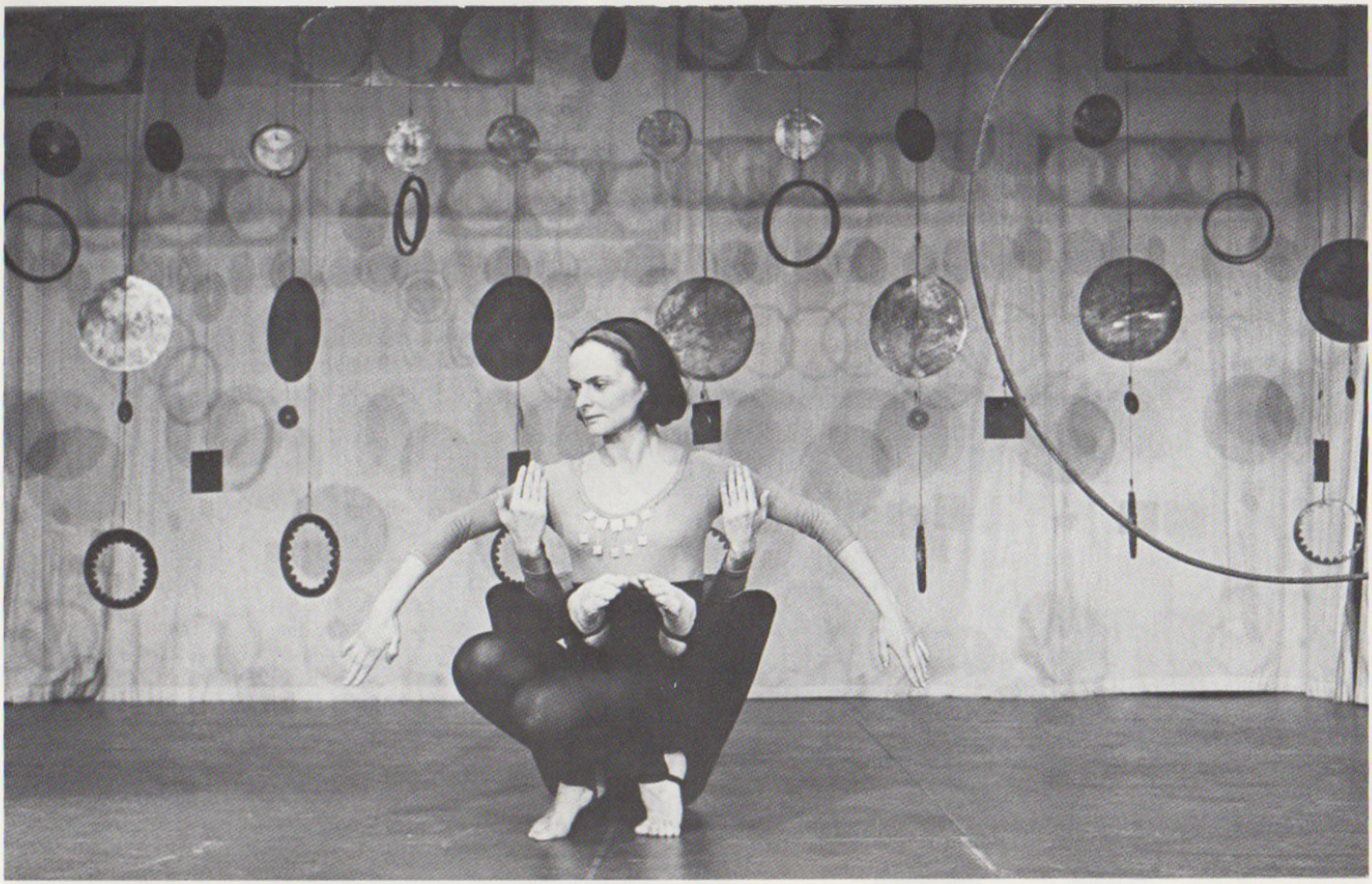
32. **Le progrès de la cruauté**, *1964*
fer soudé, 131,5 × 67 × 43,5 cm



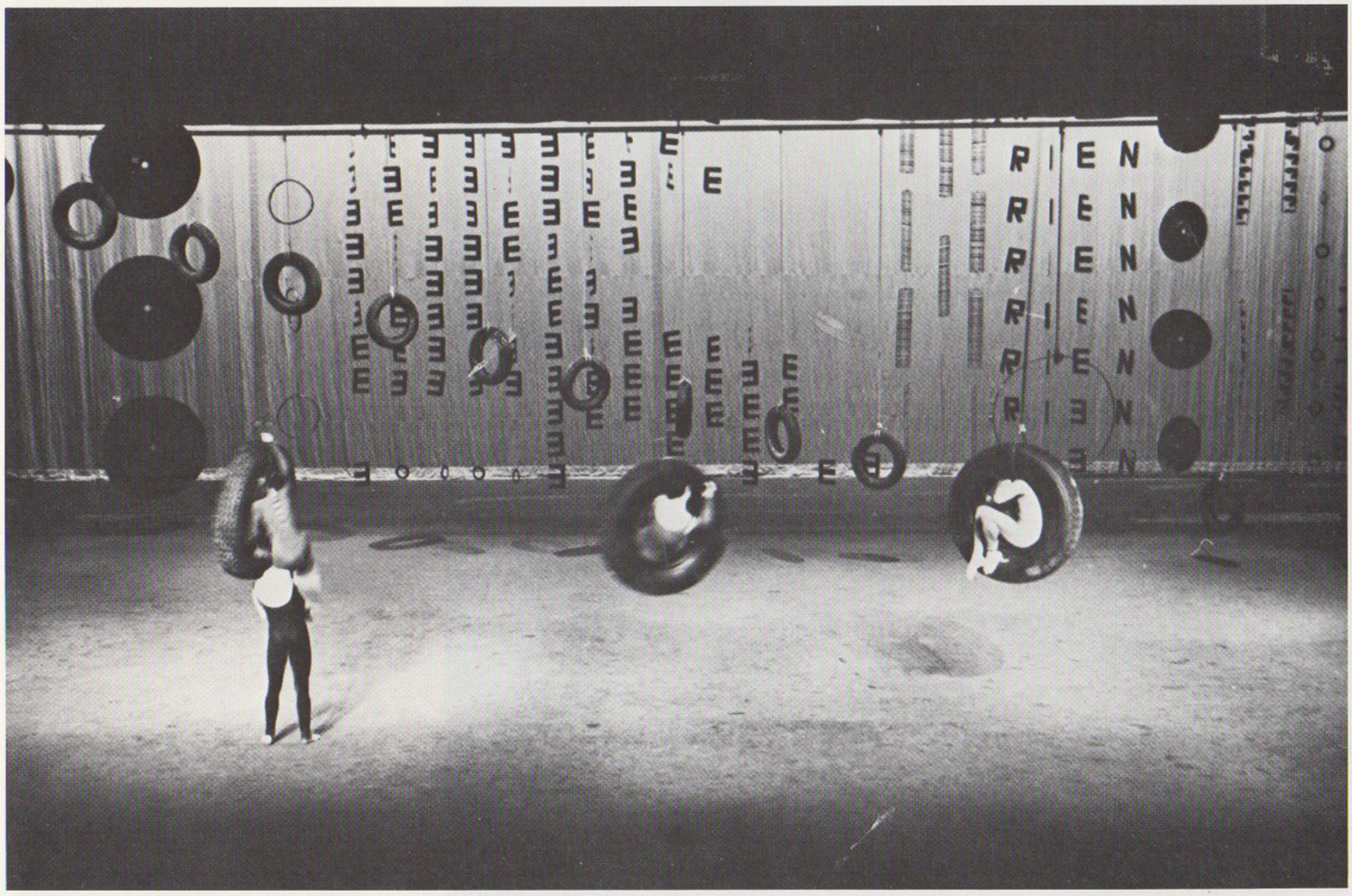
33. **Sans titre**, *1966-1967*
aluminium, 53,5 × 27 × 5 cm



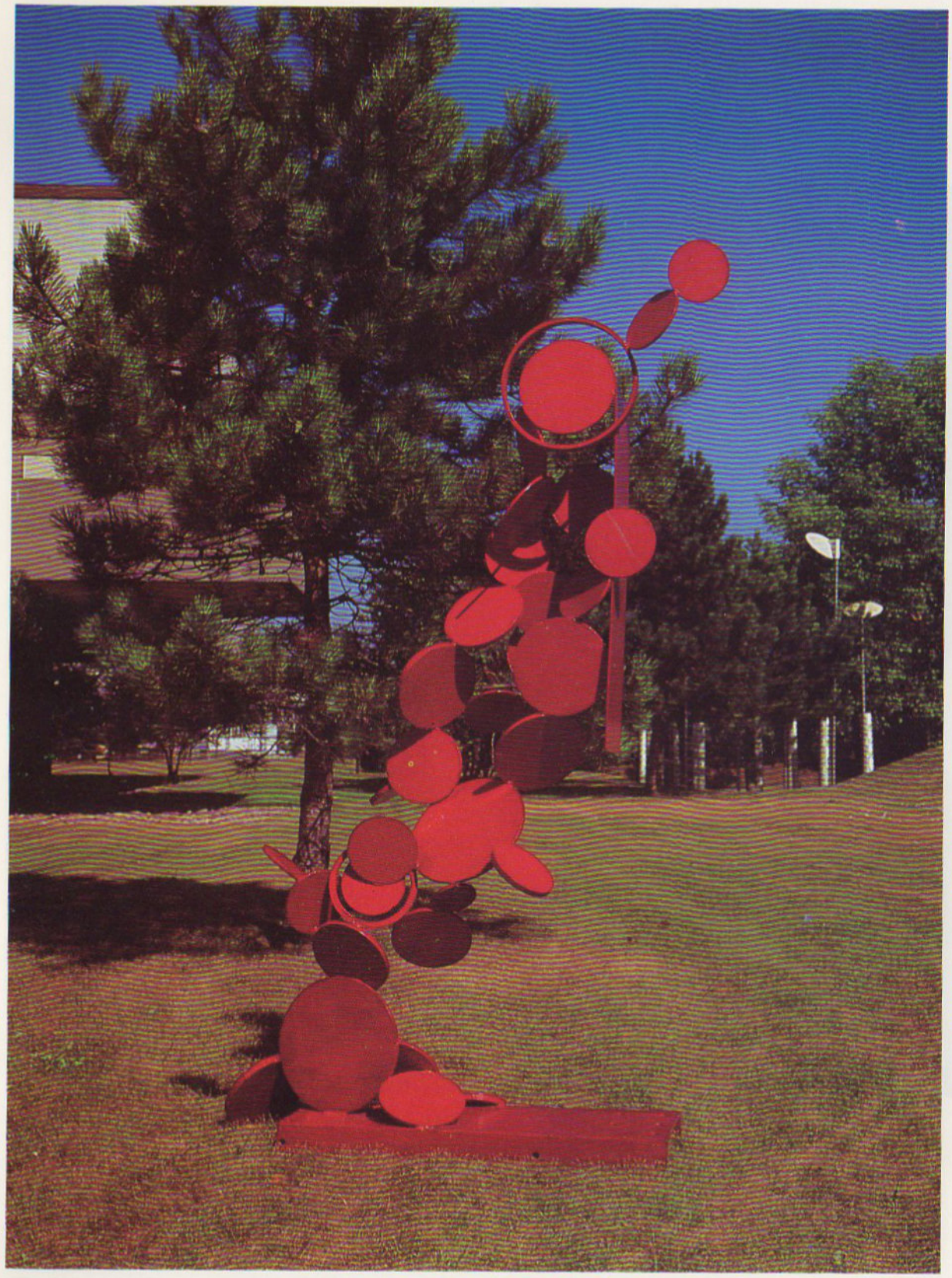
34. ***Madame Récamier***, *1966*
fer soudé, 114 × 161 × 74 cm
coll. Banque d'oeuvres d'art, Conseil des arts du Canada



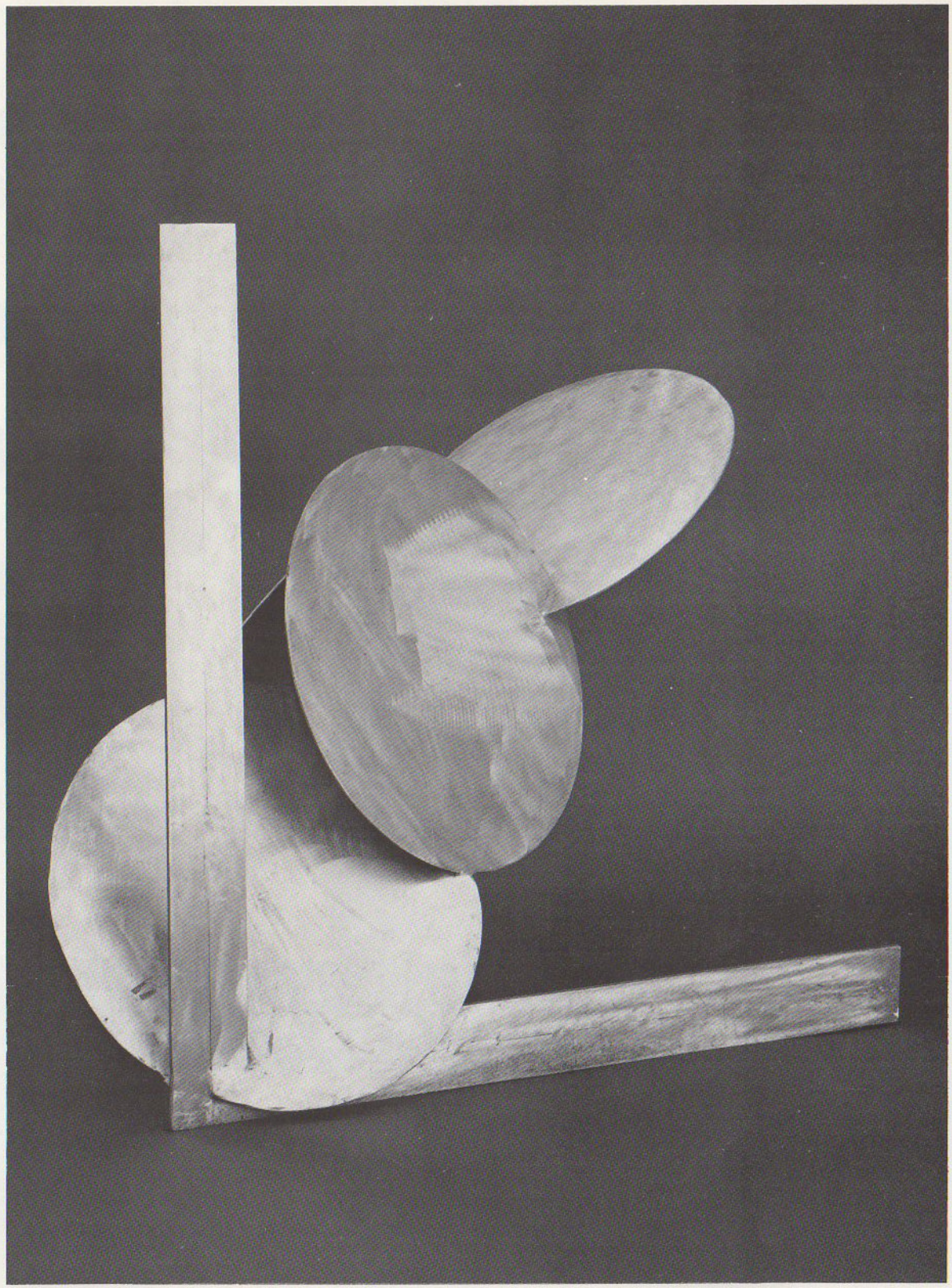
35. **Rideau**, *1965*
fil de métal et fer, 221 × 213,4 cm
décor pour la chorégraphie « Rideau » de Jeanne Renaud et Peter Boneham
le Théâtre de la Place Ville-Marie, Montréal
sur la photo: Jeanne Renaud retenue par Peter Boneham



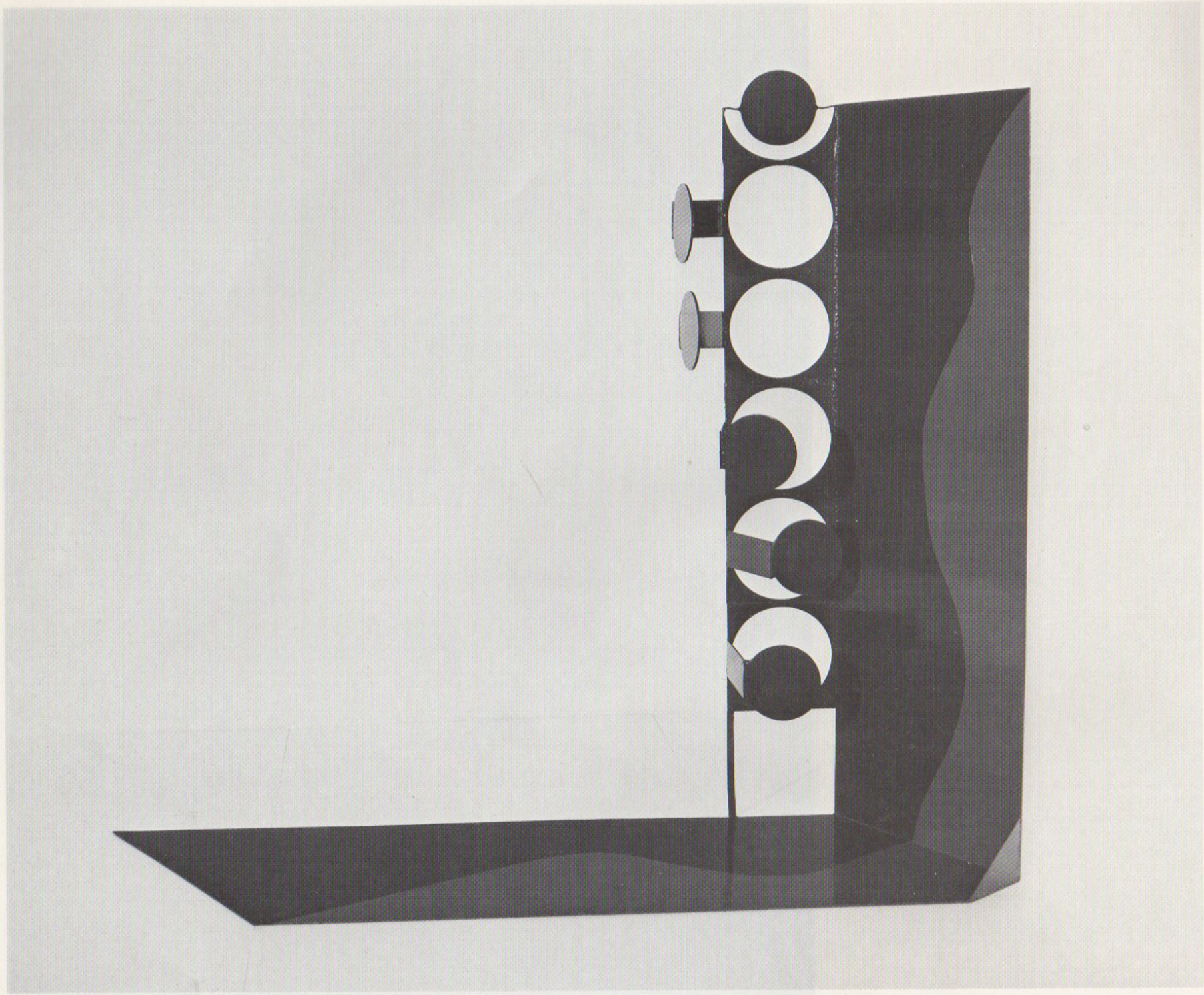
36. ***Rien**, 1966*
Décor pour la chorégraphie « Centre Élan » de Jeanne Renaud et Peter Boneham, Théâtre Maisonneuve, Montréal



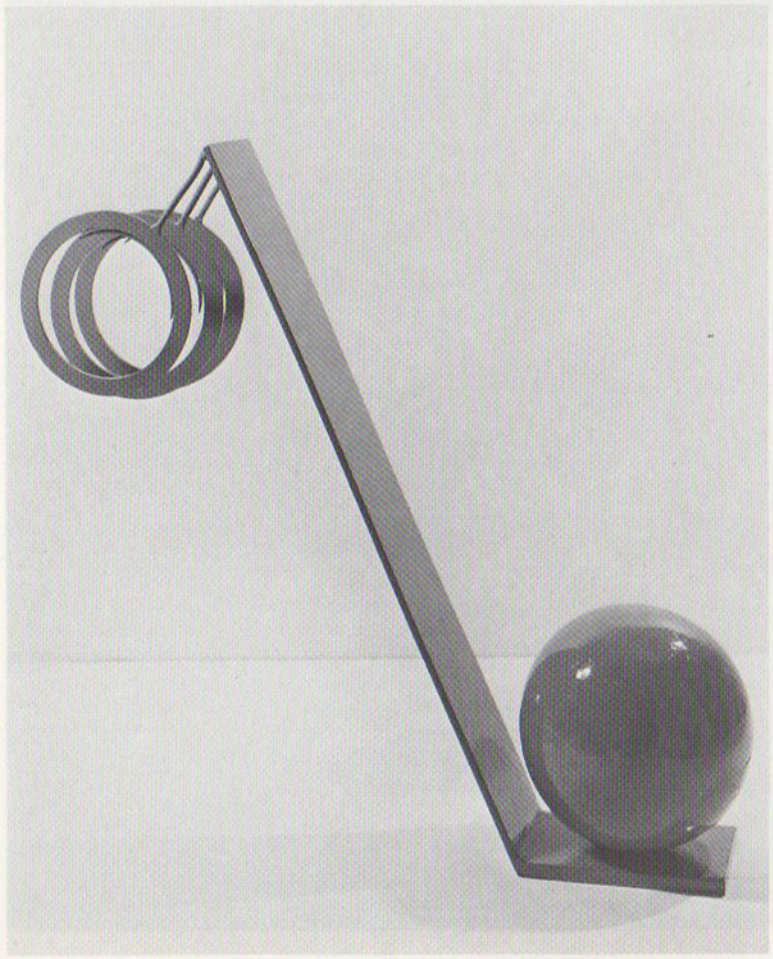
37. ***Chute en rouge****, 1966*
fer peint, 212,5 × 140 × 45 cm
coll. Musée d'art contemporain



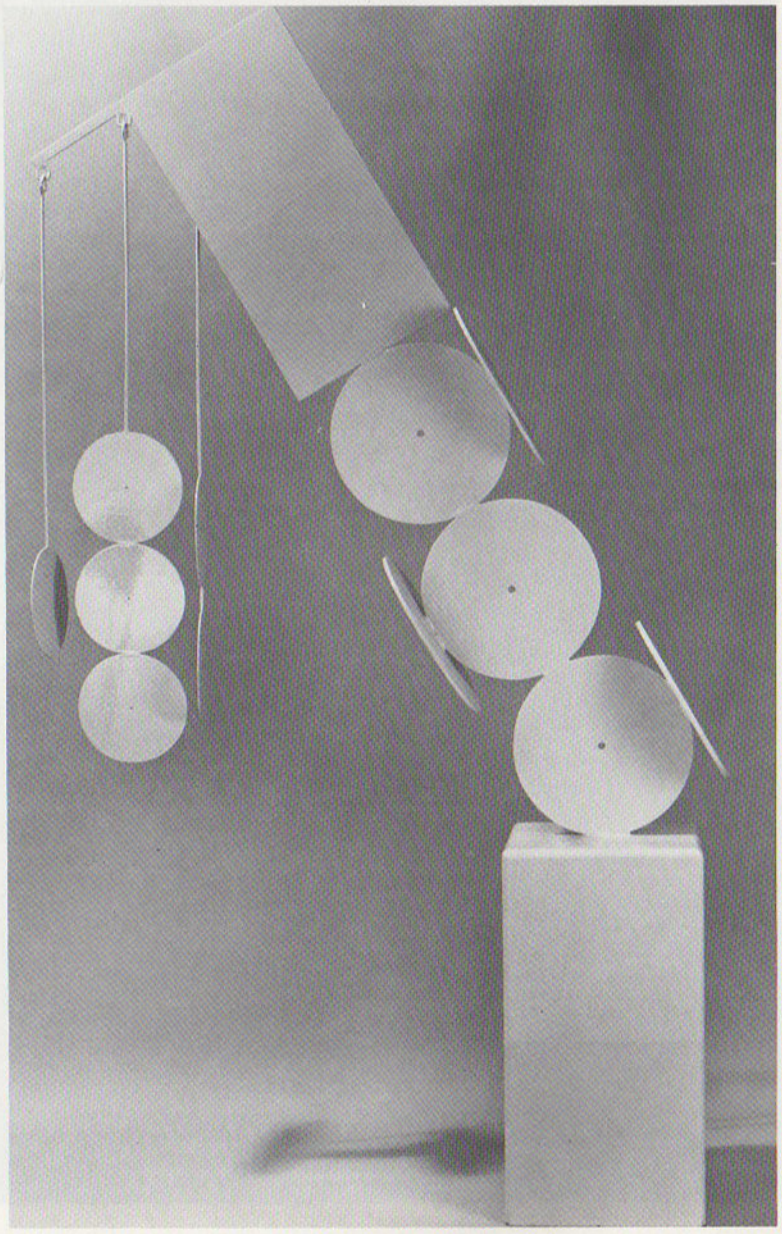
38. **Sans titre**, *1967*
aluminium, 106,7 × 114,3 × 106,7 cm
coll. Galerie nationale du Canada



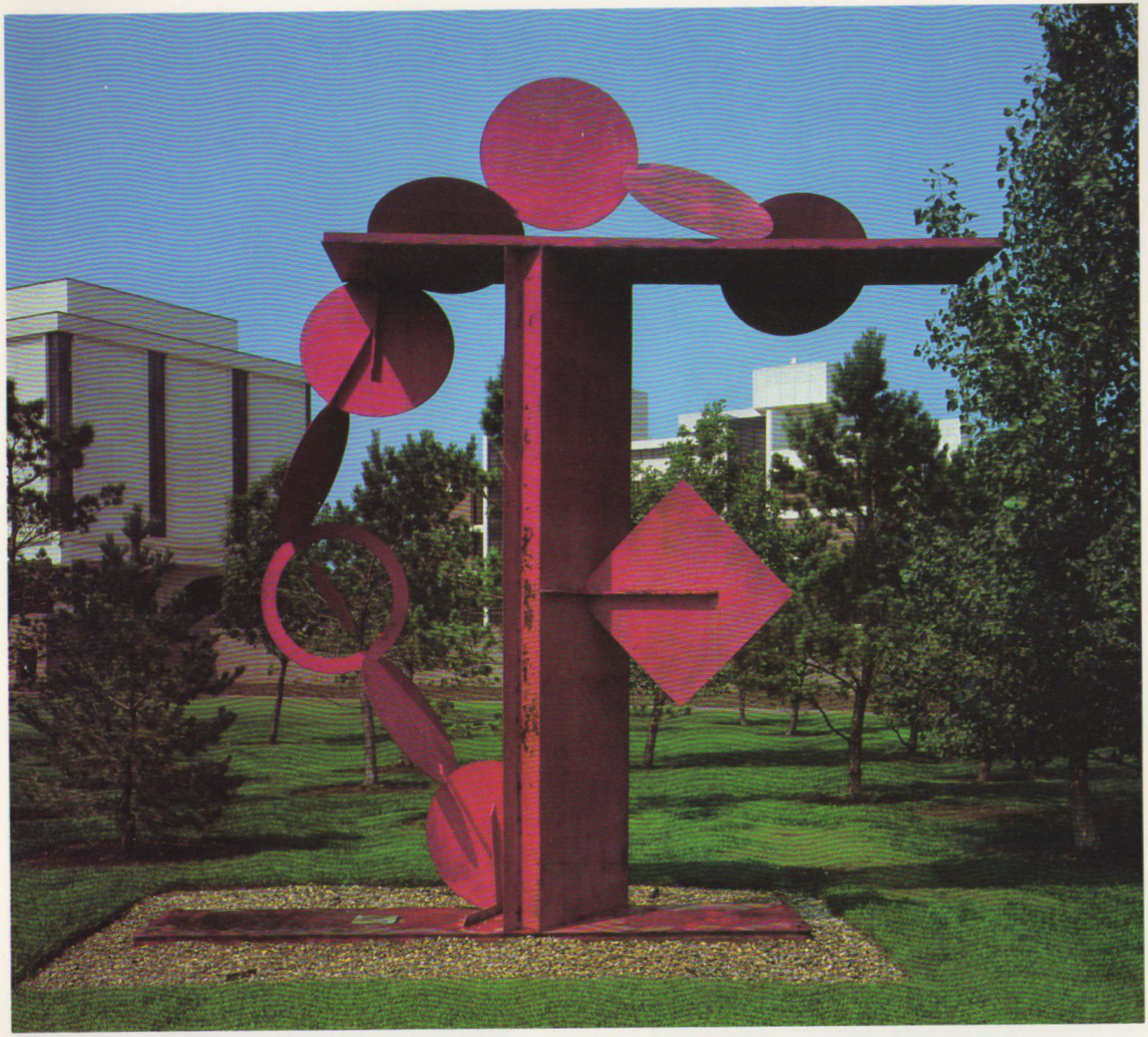
39. ***Fata Morgana***, *1967*
fer peint, 208,5 × 239 × 61 cm
coll. Banque d'oeuvres d'art, Conseil des arts du Canada



40. **Sans titre**, *1967*
fer peint, 92,5 × 102 × 20 cm

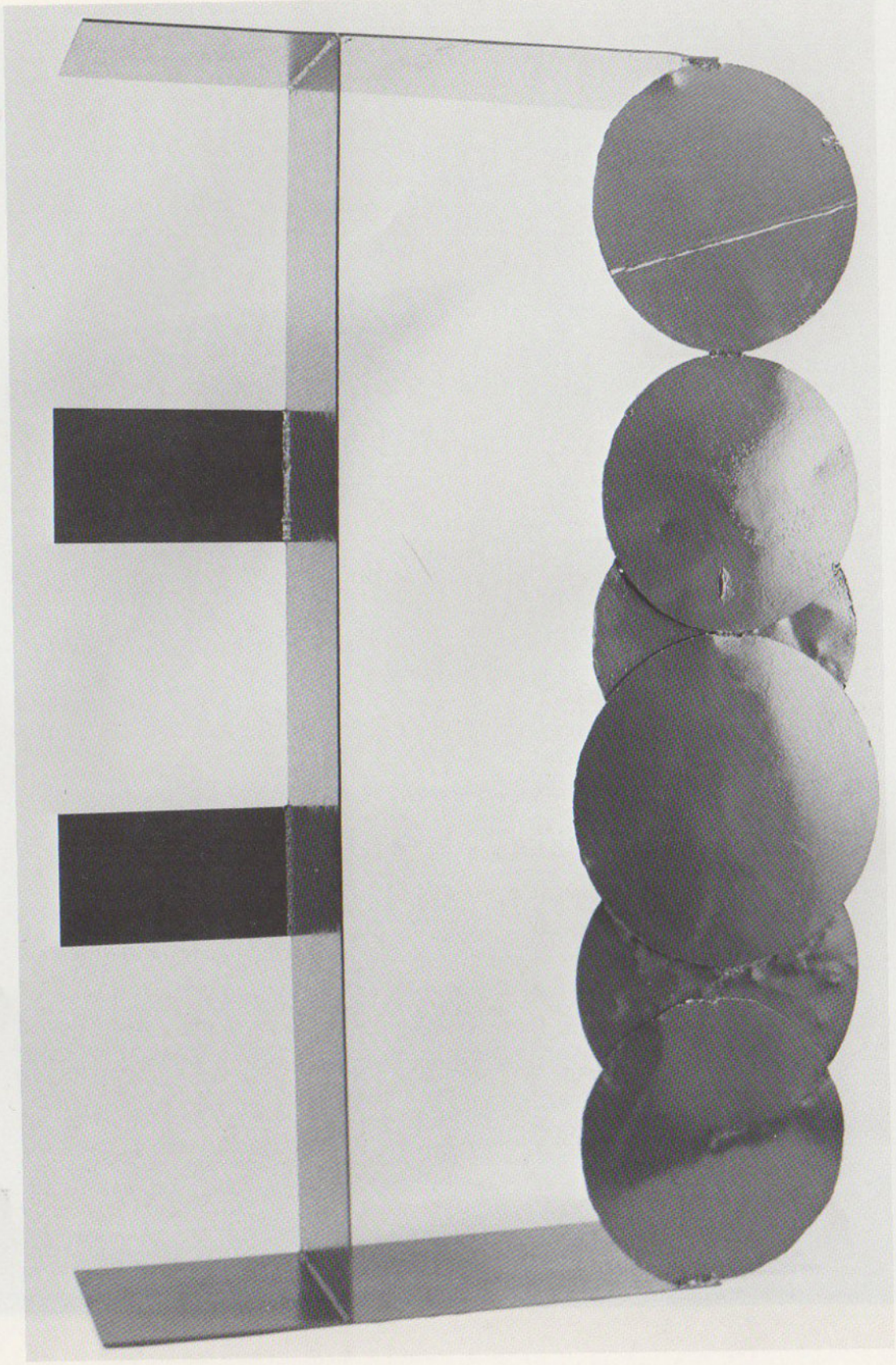


41. **Opus 33**, *1967*
fer peint, 204,5 × 127 × 33 cm



42. **Callooh Callay**, *1967*
fer soudé et peint, 284,5 × 122 × 91,5 cm
coll. Université de Régina, Saskatchewan

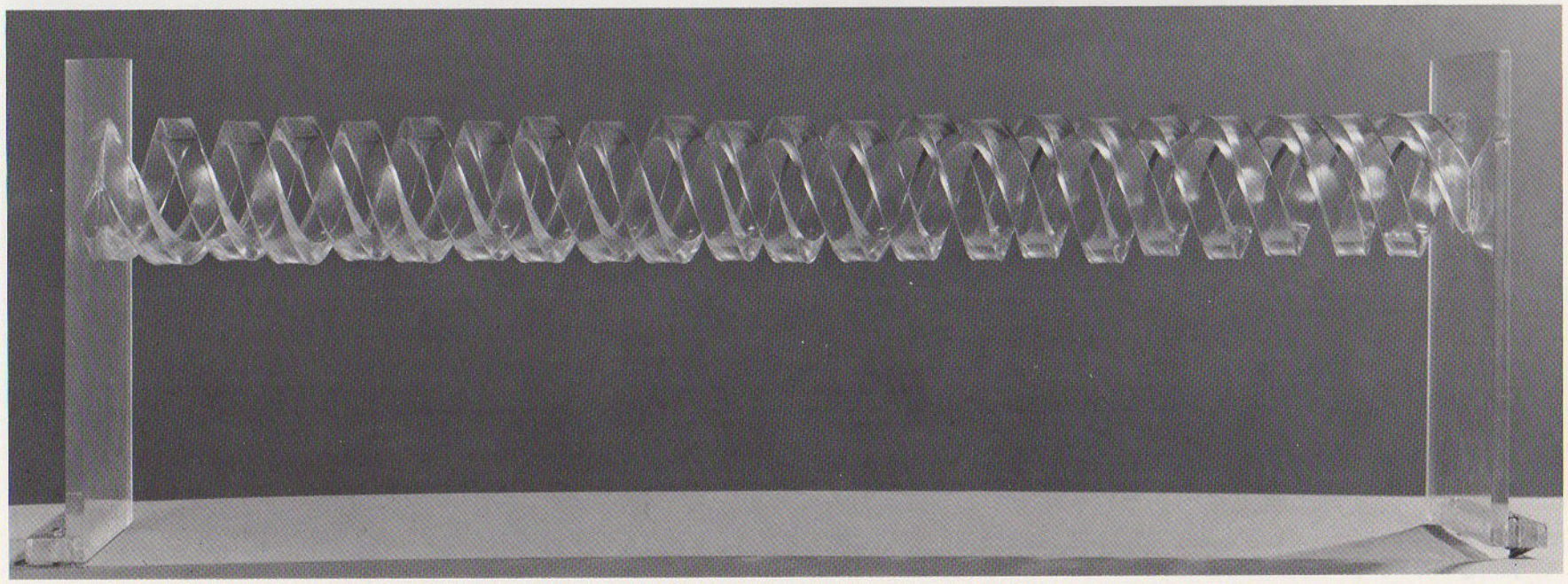
43. **Aeris Ludus**, *1967*
fer peint et matière plastique, 305 × 549 × 152,5 cm
coll. Musée d'art contemporain

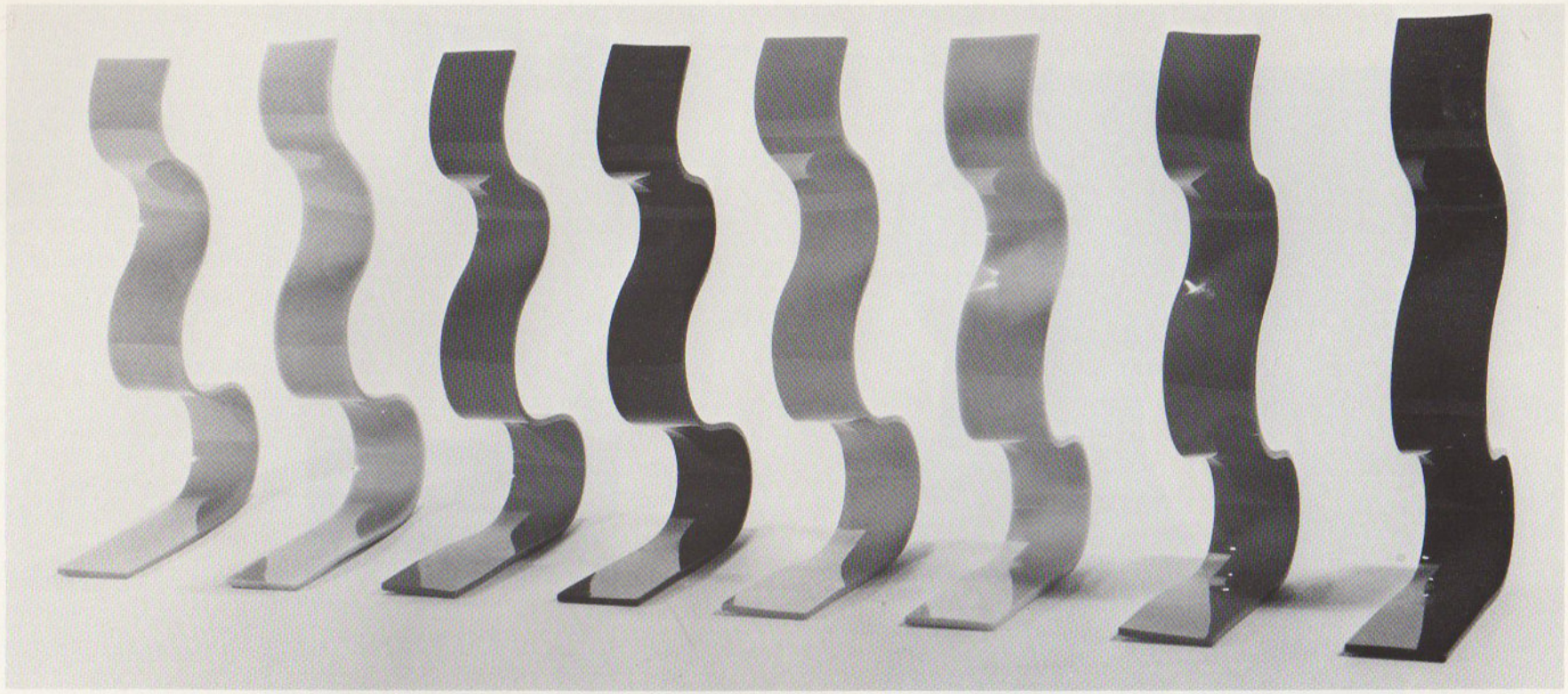


44. **Sans titre**, *1967*
fer soudé et peint, 194 × 128 × 38,5 cm

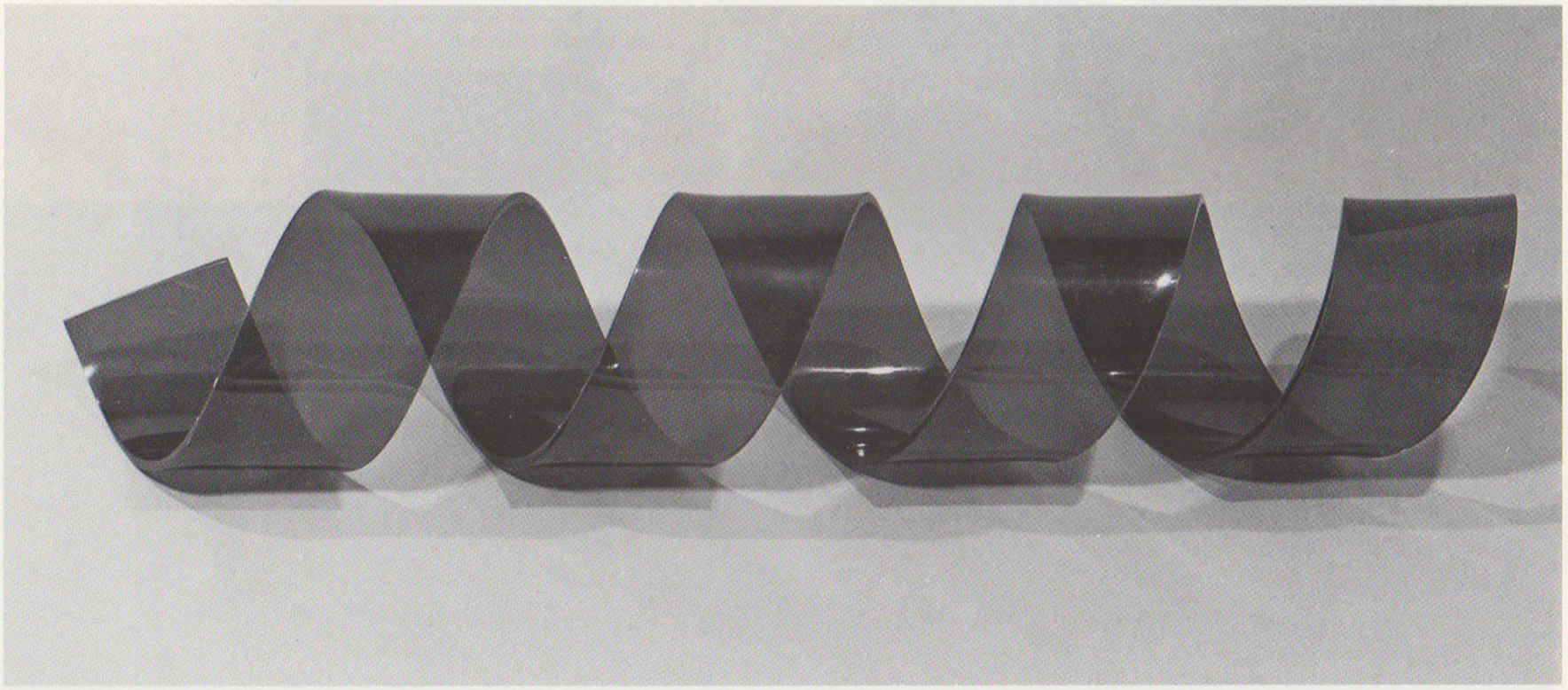
45. ***Sans titre***, *1968*
plexiglass, 30 × 23 × 10,5 cm
coll. Margot Gascon

46. ***Avec entre***, *1968*
plexiglass, 27 × 76 cm 18 cm
coll. Margot Gascon





47. **Ondes colorées**, *1968*
plexiglass, 30,5 × 4 cm



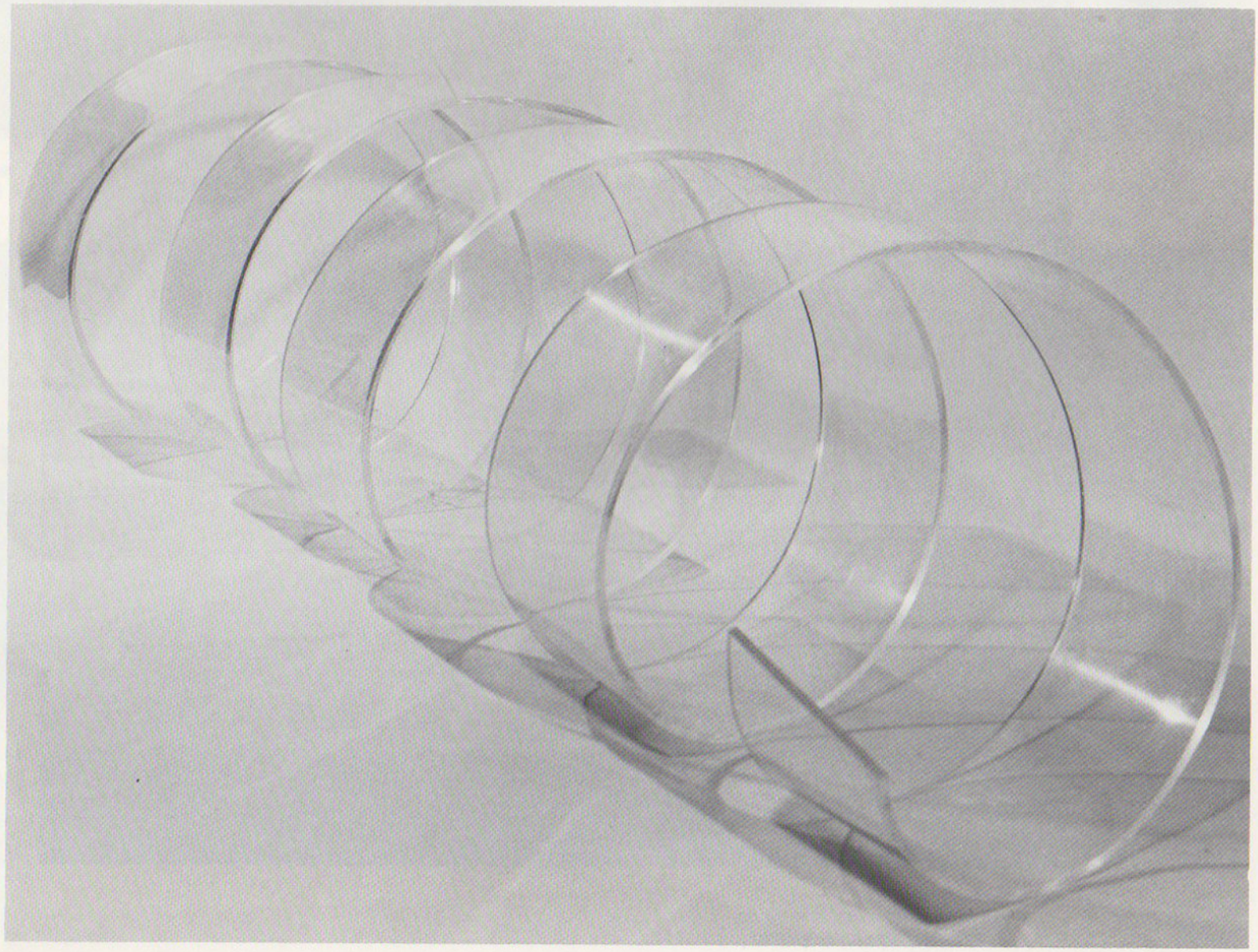
49. **Qui là**, *1969*
plexiglass, 21,5 × 119,5 cm

48. **Spirale**, *1969*
plexiglass, 66,2 × 43,2 × 33 cm
coll. Musée d'art contemporain

50. **Sans titre**, *1970*
bronze, 10 × 52 cm

51. **Sans titre**, *1970*
bronze, 8 × 52 cm

52. **De une**, *1968-1969*
plexiglass, 243,8 × 73,7 cm



V Arts visuels et chorégraphie 1970-1981

Françoise Sullivan nous a confié que dans la composition de ses sculptures « chaque élément était un choix à faire, un choix continuel, et que c'est toujours dans l'incertitude que le travail s'élabore. Jamais il ne fut prémédité, toujours il fut réalisé sur le moment, comme une aventure. »[1]

La décennie 1970 allait être une aventure pour Françoise Sullivan car elle s'ouvrait sur l'inconnu. À Gilles Toupin, elle dira :

> « Maintenant comme beaucoup d'artistes, je suis désemparée. J'ai un grand amour, au fond de moi-même, pour l'art, mais je suis mal à l'aise quand je prononce ce mot là. L'artiste consacre sa vie à faire un travail qui n'est presque plus possible. Notre monde est saturé d'objets d'art. Que faut-il faire alors ? Je ne pense pas aujourd'hui, que l'artiste soit heureux, à cause de ce décalage entre ce qu'il fait et ce qu'il voudrait faire. Lorsqu'on crée, on essaie de saisir l'esprit de quelque chose qui serait pertinent à l'art. C'est peut-être l'espoir de trouver une nouvelle possibilité qui nous fait délaisser la peinture et la sculture et qui nous tourne vers autre chose que l'objet. Nos tentatives pourraient être importantes pour ce qui se développerait plus tard. Nous ne sommes plus intéressés aux problèmes de couleur et de forme ; nous travaillons à un autre niveau. »[2]

Ce à quoi elle ajoutera, dans un entretien avec Henry Lehmann : « Je reviens au point zéro, au silence. Je dois me défaire des vieilles formes d'art qui ne correspondent plus désormais, à notre réalité. »[3]

Françoise Sullivan trouvera dans la photographie, les écrits, les messages télégraphiques et les « actions instantanées » des moyens d'expression nouveaux à travers lesquels elle témoignera de la présence de la poésie dans la vie. Elle situera hors du temps immédiat et d'un lieu fixe, dans la mémoire et les mythes universels, le niveau de ses préoccupations actuelles. Elle cherchera, par des promenades, les liens qui nous unissent et nous marquent, les lieux qui imprègnent nos actions et notre vie. Ces promenades, nous aimerions les appeler des correspondances, des mises en rapport avec l'histoire et avec le lieu de l'histoire.

Au cours des années 1970, à quatre reprises au moins, Françoise nous aura entraînés dans des promenades. Chaque fois, un document photographique témoignera du passage d'un lieu à un autre, d'un état à un autre. En 1970, elle relie le Musée des beaux-arts de Montréal au Musée d'art contemporain ; en 1973, elle se promène parmi les raffineries de pétrole de l'est de Montréal, la même où, l'année suivante, elle rencontera un Apollon archaïque ; puis, en 1976, elle nous guidera dans les sentiers de notre histoire culturelle en relatant *La légende des artistes*. Ce dernier travail n'a jamais été montré complètement au public, l'administration municipale ayant démantelé « Corridart », dont il faisait partie, avant l'inauguration des Jeux Olympiques de 1976.

Néamoins, par les quatre promenades que nous venons de recenser, Françoise Sullivan a fait référence à la culture et à la place de l'art dans la société. Dans la première, elle identifie deux établissements qui conservent des oeuvres visuelles de l'humanité et sont des centres d'exposition pour les artistes d'aujourdhui. Entre les deux édifices, elle identifie la ville et son image visuelle, sa culture. Qu'en est-il des oeuvres conservées derrière les deux façades, qu'en est-il des musées et des signes visuels qui se dressent devant les oeuvres? Quels sont les rapports de ces établissements entre eux d'abord, mais aussi entre chacun d'eux et le milieu culturel, tant immédiat que plus éloigné? Où se situe l'art? À l'intérieur des deux édifices ou entre les deux? Les questions que pose Françoise Sullivan au début de cette année 1970 rejoignent les préoccupations des artistes de l'époque. Dématérialiser l'objet, du moins lui enlever son carractère sacré et élitiste. Redonner prise au public sur son environnement, soit par la participation créative, soit par l'identification visuelle du quotidien, qui mène à une réflexion culturelle. Françoise Sullivan, de nouveau, conteste l'art acquis et reçu pour tel. Alors qu'elle aurait pu poursuivre une carrière intéressante à produire des sculptures que la critique jugeait favorablement, elle préfère abandonner le terrain connu pour remettre en question sa relation à l'art. Elle croit en l'art et cherche par tous les moyens à en témoigner. « L'art et la vie ne doivent pas être séparés... l'art survivra toujours. »[4]

Dans sa deuxième promenade, parmi les raffineries de pétrole de l'est de Montréal, en 1973, Françoise Sullivan identifie une présence physique dont le rayonnement alimentera les préoccupations politiques et sociales des années 70. Avant même la crise de pétrole, Françoise Sullivan était guidée vers les raffineries. Au cours d'une entrevue, elle devait nous dire qu'elle avait senti le besoin, à l'époque, de se rendre là où étaient ces instalations, sans savoir exactement pourquoi. Elle répondait à une force intérieure. Par ce geste, elle aura fait un rapprochement entre deux civilisations, celle de l'Occident et celle de l'Orient, dont on savait que des liens les rattachaient, mais dont on mesurait mal la dépendance.

Elle devait, pour la troisième promenade, intitulée *Rencontre avec un Apollon archaïque*, 1974, pousser plus loin les rencontres de cultures différentes. Dans ce lieu déjà utilisé des raffineries de pétrole, elle inscrira la présence d'un Apollon grec, évocation de la civilisation hellène du Ve siècle avant notre ère. Elle ira même, dans cette rencontre, à s'identifier à lui, en interchangeant son corps et le sien. L'image est complexe et mérite qu'on s'y arrête, puisqu'elle témoigne bien du processus créatif chez Françoise Sullivan.

D'abord, l'introduction d'une divinité grecque de l'Antiquité dans un milieu contemporain, un rapprochement entre le passé et le présent, le souvenir d'une culture et l'actualité d'une autre. Puis, en s'identifiant à Apollon, Françoise se met en filiation avec le créateur de cet Apollon, avec cet autre artiste qui, comme elle, travaillait dans le domaine des arts visuels. Elle remet ainsi en question la permanence de l'art par sa réactualisation constante. Que vient donc faire l'artiste dans le monde d'aujourd'hui? Quel est son rôle? Où est l'art dans notre société actuelle?

53. ***Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal,*** *1970*
32 photographies noir et blanc, et 1 carte de la ville de Montréal indiquant le trajet, chaque photo: 26,5 × 26,5 cm

54. ***Rencontre avec Apollon archaïque,*** *1974*
montage de 13 photographies noir et blanc, chacune: 15,5 × 23 cm

Devant tant de questions et d'incertitudes, Françoise retourne aux sources comme elle le fait constamment au cours de son processus créateur. À partir d'une forme contemporaine d'expression, elle ranime la mémoire du passé culturel et la relie à sa réflexion sur l'art. Elle part d'un fait visuel banal et le transforme en une réflexion poétique chargée de sens. Dans son travail, des éléments de référence aux cultures archaïques ou simplement passées se retrouvent tout au long des années. Qu'il suffisse de mentionner le texte de *La danse et l'espoir*, de 1948, la chorégraphie *Femme archaïque*, de 1948 également, la sculpture *Madame Récamier*, 1964, puis *Rencontre d'un Apollon archaïque, 1974, et* pour terminer *Et la nuit à la nuit*, sa dernière chorégraghie, réalisée en 1981.

Dans la forme, il n'y aura jamais de surcharge et les éléments de composition resteront toujours très simples. Que l'on songe au mouvement de pendule utilisé dans *Dédale*, aux disques, cercles, carrés et spirales des sculptures, aux photographies sorties de notre environnement quotidien pour réaliser les pièces conceptuelles du début des années 70, aux portes bloquées et aux murs de 1976 et 1977, aux « tondos » des dernières années, aux mouvements linéaires des « accumulations ».

Ainsi, dans sa forme et dans son sens, l'oeuvre de Françoise Sullivan reste ouverte à l'interprétation et à la poésie, la poésie dont l'objet sera toujours de dévoiler des vérités vraies, des vérités qui ne cherchent pas à défendre un style, mais à défendre une ouverture sur la vie, sur son dynamisme interne. Partir de la vie pour défendre l'art, et non l'inverse.

Au cours d'une conférence donnée à l'université du Québec à Montréal en février 1975, Françoise Sullivan a précisé ses vues sur l'art conceptuel :

> « On pourrait parler des signes et des correspondances de l'art actuel, vus dans un rapport aux tensions politiques et sociales, mais surtout comme révélateurs du monde dans lequel on vit.
>
> Si l'importance de l'art ne se situe pas au niveau du plaisir esthétique, mais plus précisément de l'information intuitive, psychique qui s'en dégage, indiquant le climat d'un monde, il y lieu d'y jeter un regard pour en extraire ses messages. »[5]

Ainsi, avons-nous remarqué, l'art de Françoise Sullivan à partir de 1970, se fait plus narratif, utilisant la représentation non pas dans un but d'identification aux images, mais avec la volonté de révéler l'imaginaire collectif. Sa dernière promenade, *La légende des artistes*, 1976, consistait à rappeler, en douze vitrines et six panneaux, l'histoire culturelle de Montéal, celle qui s'est développée le long de la rue Sherbrooke, vue à travers ceux et celles qui l'ont animée. « Je voulais que ce travail soit un étalage de l'oeuvre de l'artiste en même temps qu'un hommage à une pensée qui survit au temps... J'ai abordé la chose d'une façon que je voulais humaine, profonde, presque proustienne.[6] On sait le sort que ce projet de Françoise Sullivan, aidée de David Moore et Jean-Serge Champagne, a connu. Elle en dira :

> « Corridart, ça sera toujours pour moi comme un affront. J'avais perçu le projet comme un projet sérieux. J'y ai travaillé avec tout mon coeur, comme si je rétablissais une chronique à travers le temps. Et les gens des quartiers visités étaient si heureux de voir que l'on retrouvait ceux qui avaient illustré leur bout de pays. »[7]

For the Twelfth Winnipeg Show

Telegram N° 1: "The two following telegrams are my entries for the show and they should be tacked to separate stands."

Telegram N° 2: "Telecommunication I. This art-work has no fixed rules for it has capacity of evolving."

Telegram N° 3: "Telecommunication II. This art-work leaves itself in flux so that it may follow its normal course."

On the next day Mrs. J.-M. Dale in Winnipeg sent telegram N° 4: "Have not received your entries".

From Montreal I replied with
Telegram N° 5: "The two telegrams entitled telecommunication I and telecommunication II, transmitted October 9th, MOD 363 at 4:38 P.M. and MOD 364 at 4:39 P.M. constitute in themselves my entries".

The same day I wrote this letter:

"Dear Mrs. Dale,

I send back your telegram with the hope that your will let it be shown with the four others, this exhibiting the five telegrams as one entry. They should therefore be placed together.

Best wishes"

Françoise Sullivan

Art-work in process
3 tele. = 2 entries
5 tele. = 1 entry

*55. **Télécommunication,** 1974*
12e Biennale de Winnipeg

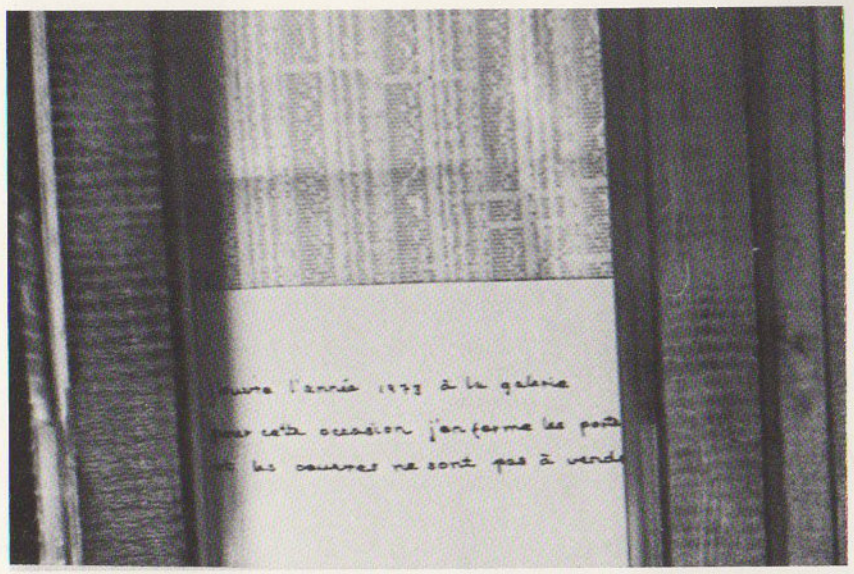
Travaux d'Italie, 1972

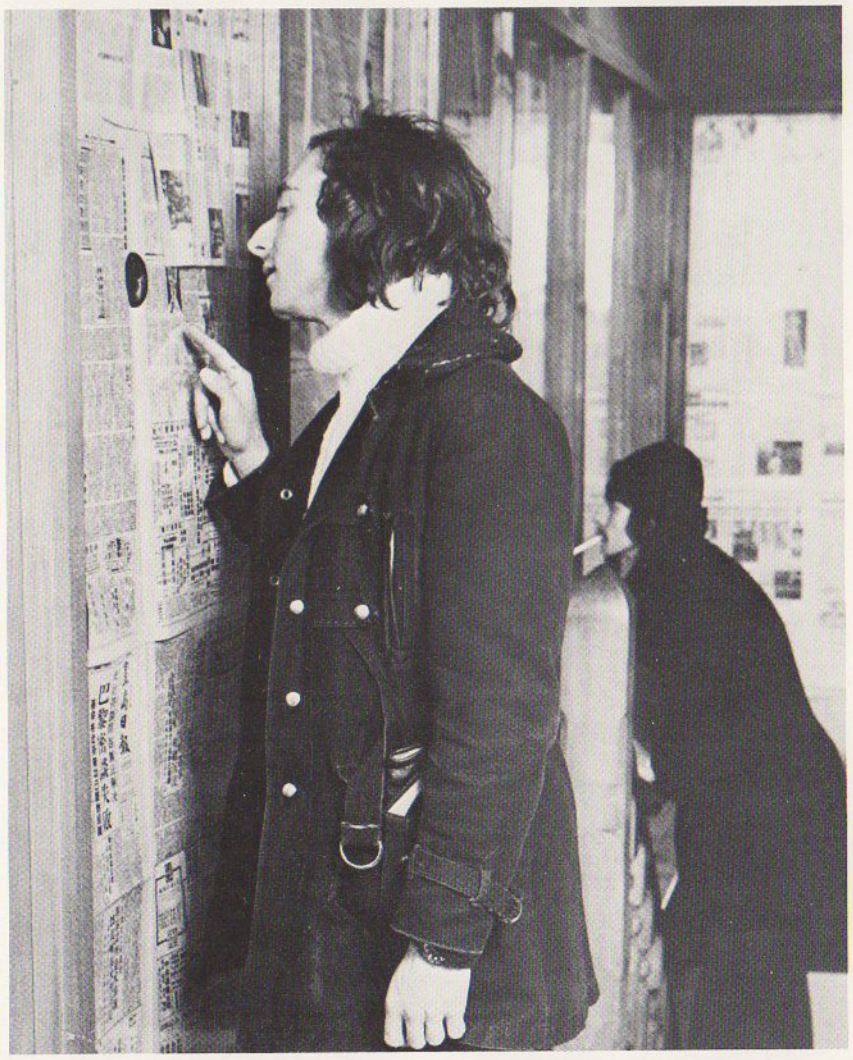
1. papier froissé à Rome
2. terre romaine
3. sauce spaghetti
4. crotte de nez
5. pluie et boue florentine
6. sang de menstruation
7. trois révolutionnaires dans un jardin

J'ouvre l'année 1973 à la galerie. Pour cette occasion j'en ferme les portes et les oeuvres ne sont pas à vendre.

Three Facts and Aspects of a Biography

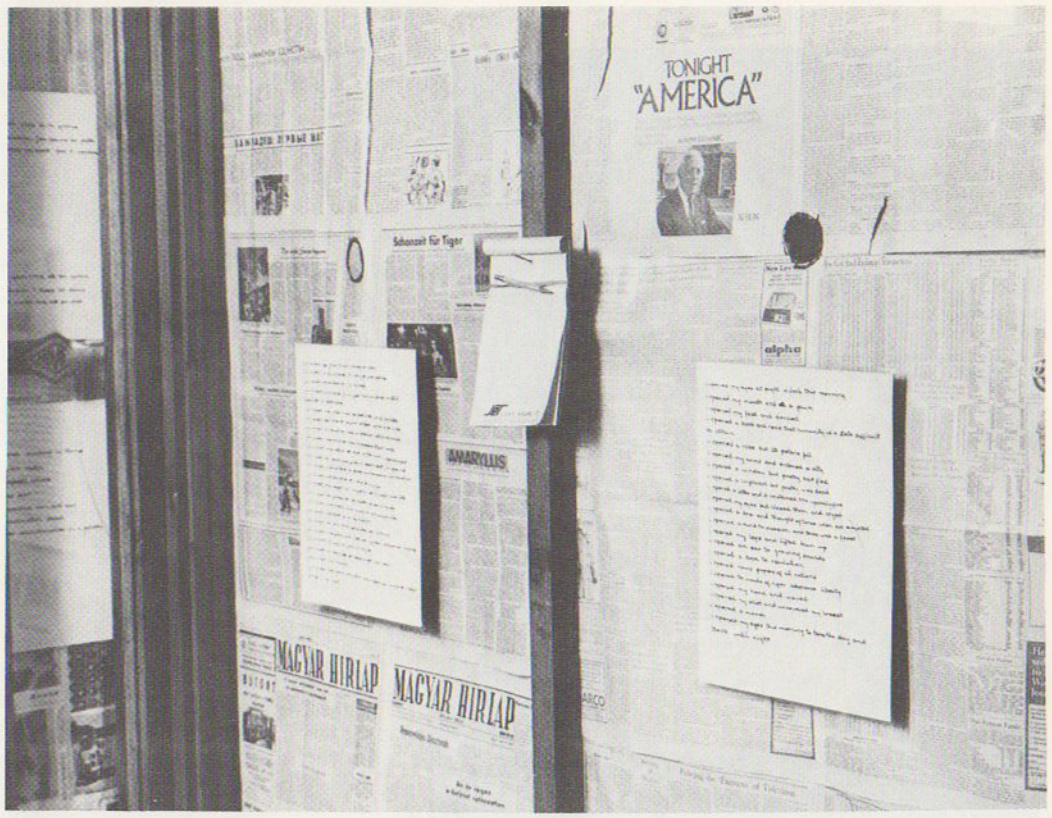
Every twenty four hours my heart beats about 100 000 times it pumps about 2 000 gallons of blood I breath about 23 000 times and breath in about 400 cubic feet of air I take out of the air about 20 cubic feet of oxigen I eat about 3 pounds of food I drink about 3 pounds of liquid I lose in perspiration about 1½ pints of water I turn in my sleep about 30 times my nails grow about .000046 of an inch my hair grows about .01714 of and inch I speak about 5000 words.

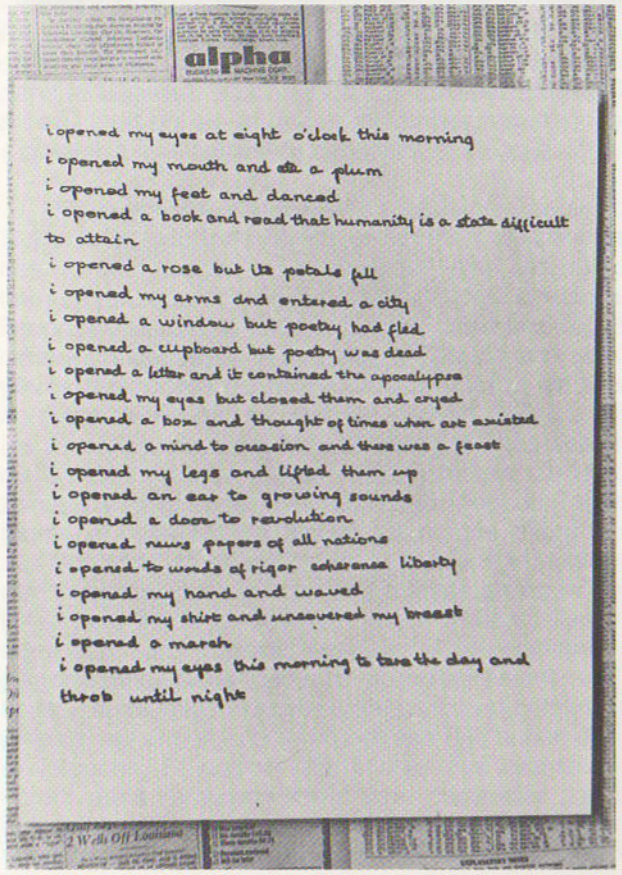


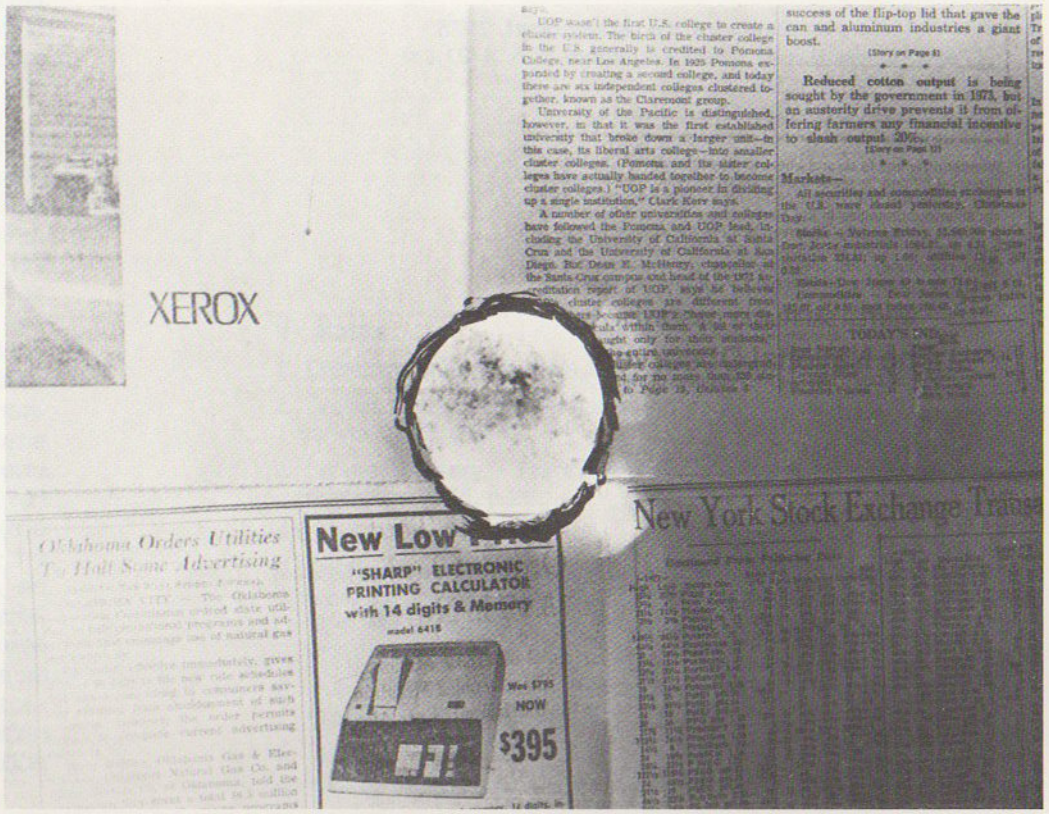


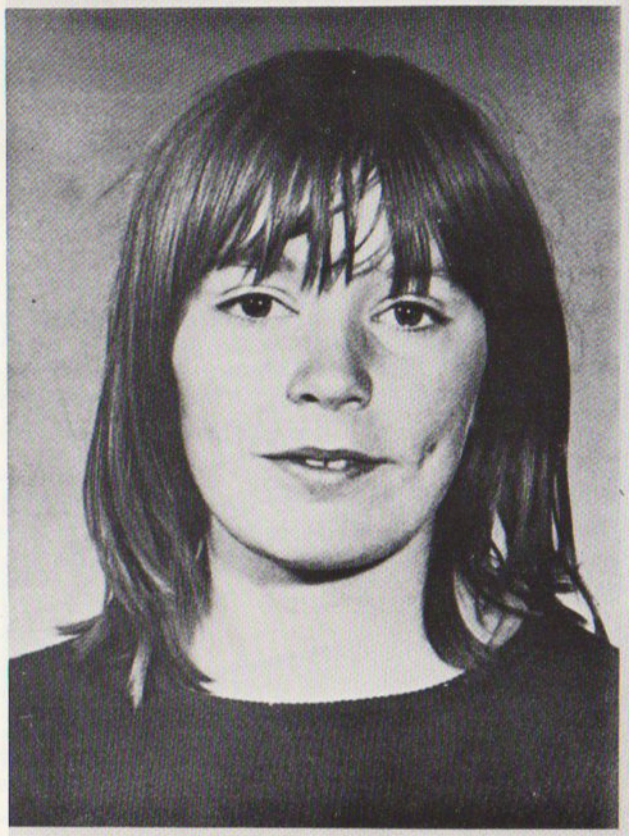
*56. **Travaux d'Italie,** 1972*
Galerie III, Montréal

une dent cassée à ro
trois rainures de colonn
aussi cassées à rome
françoise sullivan


TONIGHT
"AMERICA"
Schonzeit für Tiger
alpha
AMARYLLIS
MAGYAR HIRLAP
MAGYAR HIRLAP


alpha
i opened my eyes at eight o'clock this morning
i opened my mouth and ate a plum
i opened my feet and danced
i opened a book and read that humanity is a state difficult to attain
i opened a rose but its petals fell
i opened my arms and entered a city
i opened a window but poetry had fled
i opened a cupboard but poetry was dead
i opened a letter and it contained the apocalypse
i opened my eyes but closed them and cryed
i opened a box and thought of times when art existed
i opened a mind to occasion and there was a feast
i opened my legs and lifted them up
i opened an ear to growing sounds
i opened a door to revolution
i opened news papers of all nations
i opened to words of rigor coherence liberty
i opened my hand and waved
i opened my shirt and uncovered my breast
i opened a march
i opened my eyes this morning to save the day and
throb until night


XEROX
success of the flip-top lid that gave the can and aluminum industries a giant boost.
Reduced cotton output is being sought by the government in 1973, but an austerity drive prevents it from offering farmers any financial incentive to slash output 20%.
Markets—
Oklahoma Orders Utilities To Halt Some Advertising
New Low
"SHARP" ELECTRONIC PRINTING CALCULATOR
with 14 digits & Memory
model 6418
Was $795
NOW
$395
New York Stock Exchange Trans



57. ***Portraits de personnes qui se ressemblent,*** *1976*
photographies noir et blanc sur carton, 27,5 × 21 cm

La production de Françoise Sullivan au cours des années se présente comme un chassé-croisé permanent entre les différents thèmes qu'elle exploite: des propos sur l'art, le passé, la mémoire, son histoire personnelle qu'elle nous raconte à travers des documents intimes: les cartes postales de Fernand Léger et les photographies d'elle exposées sous le titre *Su Proust*, en 1971, à la galerie Acme Artestudio de Brescia (Italie), la taille de ses enfants marquée sur un pilier de la galerie d'art de l'université Sir George Williams en 1971, ses *Travaux d'Italie*, réalisés en 1971-72 et présentés à la galerie III à Montréal en décembre 1972 et janvier 1973, le sang de ses menstruations présenté en 1972 et de nouveau en 1975, les *Photographies de personnes qui se ressemblent* de 1976, montrant une photographie de son fils Francis mise en parallèle avec le « Portrait d'un jeune homme » de Lorenzo Lotto (1480-1556) et enfin son insertion photographique dans la série des *Fenêtres bloquées et débloquées* de 1978.

Ainsi donc, par sa production des années 70, Françoise Sullivan nous dévoile la structure même de son oeuvre et par là le contenu de son art, un art dans lequel elle se présente comme sujet, ainsi que nous venons de le montrer, un art dont la lecture se situe « entre » ce qui est présenté et ce qui est perçu, « entre » l'image et l'imagination émotive. À ce sujet, nous pourrions rappeler les promenades, pour montrer que le contenu réflexif de l'oeuvre se trouve « entre » les deux musées dans le cas de la *Promenade entre le Musée des beaux-arts de Montréal et le Musée d'art contemporain*, « entre » l'est et l'ouest dans le cas de la *Promenade parmi les raffineries d'huile*, « entre » la civilisation passée et la civilisation d'aujourd'hui dans *Rencontre d'un Apollo archaïque*, « entre » la place des artistes dans l'histoire culturelle d'un passé récent et celle d'aujourd'hui dans *la Légende des artistes*. Ce contenu réflexif, il est identifié à l'art. L'art qui se trouve « entre » les apparences et la réalité « objective », « entre » le conscient et l'inconscient.

Nous pourrions également appliquer à l'oeuvre de Françoise Sullivan les principes du Yin et du Yang, du positif et du négatif, des forces opposées à l'intérieur d'un même corps. Ainsi, comme nous l'avons déjà signalé, dans sa chorégraphie *Dualité*, l'opposition entre le bien et le mal; dans ses sculptures, où les disques s'opposent aux cercles, les cercles aux carrés, les pleins aux vides; où la dynamique interne de la sculpture est contrebalancée par sa stabilité visuelle (ex. les spirales); dans les *Fenêtres bloquées et débloquées*; dans ses chorégraphies où les danseurs se répondent à l'intérieur d'une structure horizontale (*Hiérophanie*); dans les *Tondos* où l'apparente forme pleine et complète du disque est percée d'une fenêtre ouverte sur l'inconnu, où la texture de la toile peinte, texture qui pourrait être assimilée à un gaz ou une matière en ébullition, s'oppose à la surface froide et délimitée de la fenêtre. Ces « tondos » ne sont pas sans rapport avec les *Accumulations* données en performance. Nous pensons particulièrement aux « accumulations » auxquelles Françoise participait en construisant avec des pierres, sur le sol, une aire circulaire où l'action des danseurs se développait. Et parfois elle utilisait des éléments qui se trouvaient dans l'environnement pour compléter son improvisation dirigée. Les *Tondos* pourraient être vus comme une transcription visuelle des *Accumulations* tout en ayant leur propre réalité.

Ainsi, l'artiste maintient-elle sa filiation permanente avec l'objet créé. De signes extérieurs assimilés, elle les transforme en signifiants de l'expérience humaine. Quelques extraits de sa conférence sur l'art conceptuel pourraient servir de conclusion à cette étude:

> « L'art comme idée et l'art comme action. La seule façon d'entrevoir ce qu'est une oeuvre d'art est dans son rapport essentiel aux valeurs fondamentales de l'existence.
>
> Il faut dire que l'art, dans un contexte véritable intégre la plus grande quantité de sens possible. L'art est en quelque sorte l'expression d'une expérience métaphysique, c'est-à-dire du sens total que prend pour l'homme l'expérience humaine.
>
> La pratique de l'art n'est pas une activité anodine, superficielle, décorative. Je dirais plutôt qu'elle implique une vision tragique qui est celle de toute entreprise où la condition de l'homme est assumée. »[9]

V- Notes

1. Entretien entre Françoise Sullivan et Claude Gosselin été 1981
2. Toupin, Gilles, « La nostalgie de l'art », *La Presse*, Montréal, 13 janvier 1973, p.D-14
3. Lehmann, Henry, « Françoise Sullivan », *Vie des arts*, Montréal, n°78, printemps 1975, p.29
4. Idem
5. Sullivan, Françoise, conférence donnée à l'Université du Québec à Montréal, Pavillon Arts I, jeudi 10 avril 1975. Le texte de la conférence a été photocopié sur six pages numérotées. Cet extrait est en première page.
6. Dubuc, Madeleine, « Cette chronique que l'on ne verra pas... », *La Presse*, 31 juillet 1976, p.G-3
7. Idem
8. Sullivan, Françoise, *op. cit.*, 1975

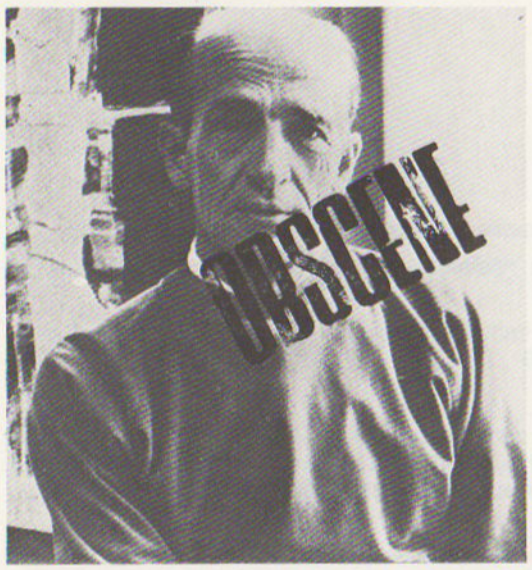
Légende des artistes *1976, montage de documents divers Corridart, rue Sherbrooke, Montréal, assistée de David Moore et Jean-Serge Champagne.*

58. Les Automatistes

59. La Galerie l'Actuelle

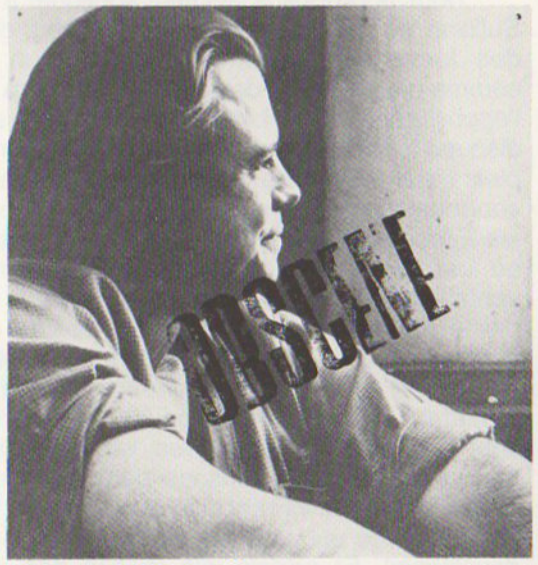
60. Claude et Pierre Gauvreau

Corridart démantelé



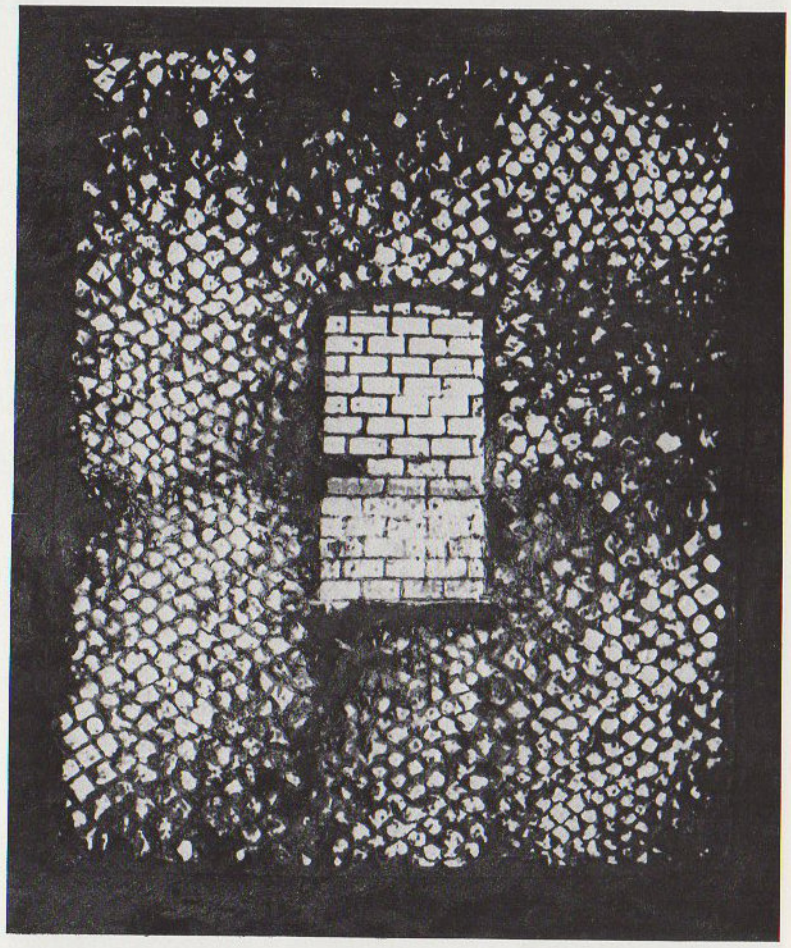
61. Paul-Émile Borduas – Obscène

62. Norman Bethune – Obscène

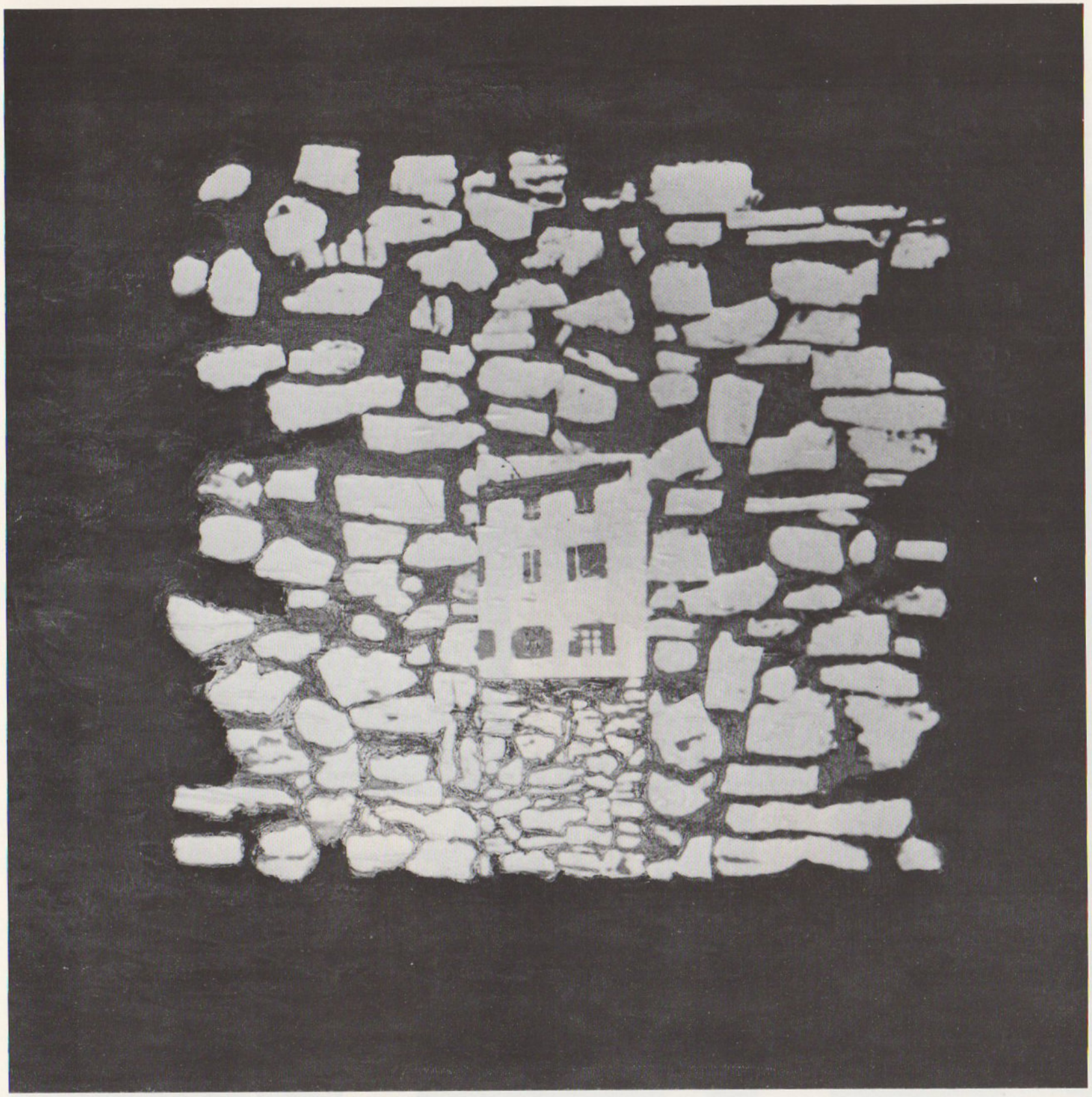


63. Claude Gauvreau – Obscène

64. **Muraille avec treillis métallique**, *1977*
acrylique sur toile, 187 × 156 cm

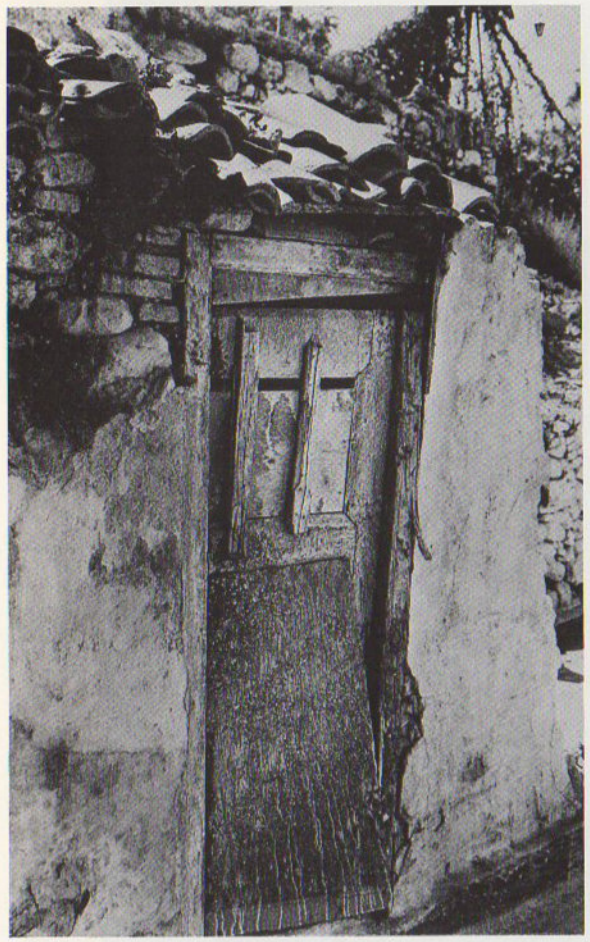


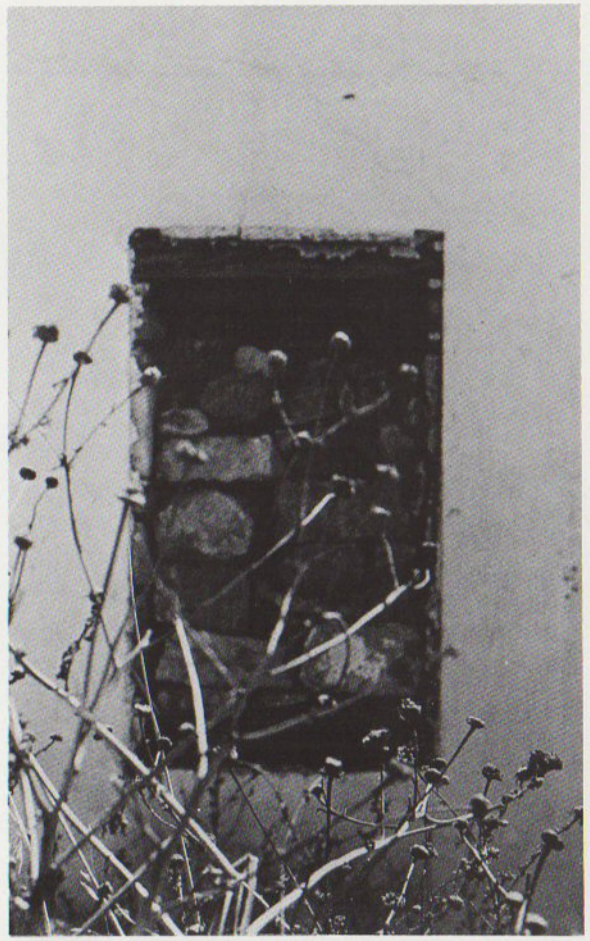
65. **Muraille avec ouverture briquelée**, *1977*
acrylique sur toile, 187 × 156 cm

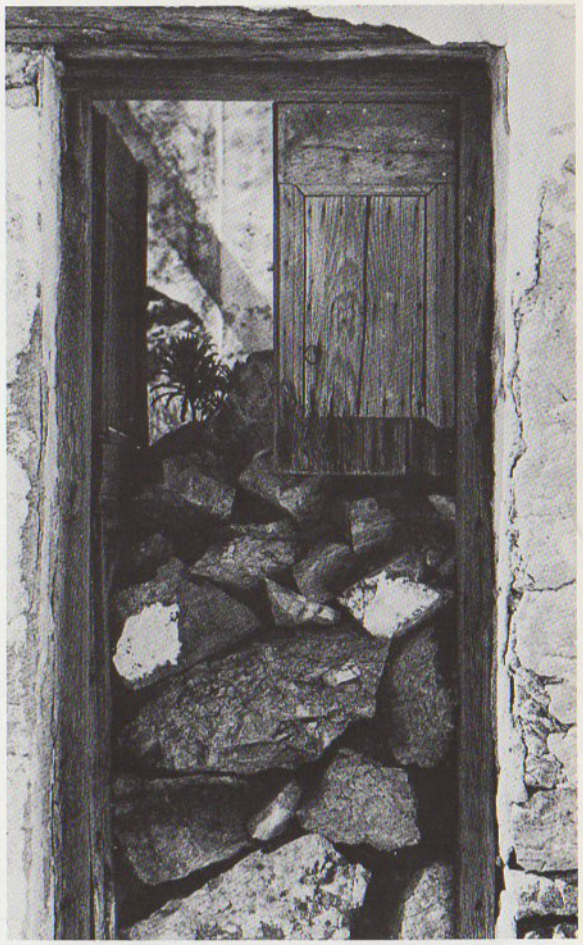


66. ***Muraille avec maison***, *1977*
acrylique sur toile, 156 × 156 cm

67. ***Muraille***, *1977*
acrylique sur toile, 156 × 156 cm



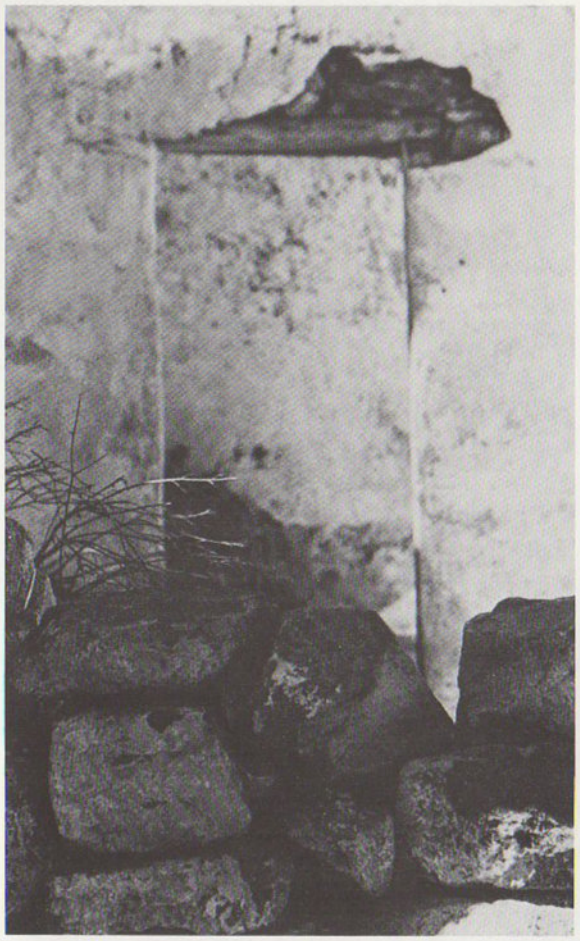


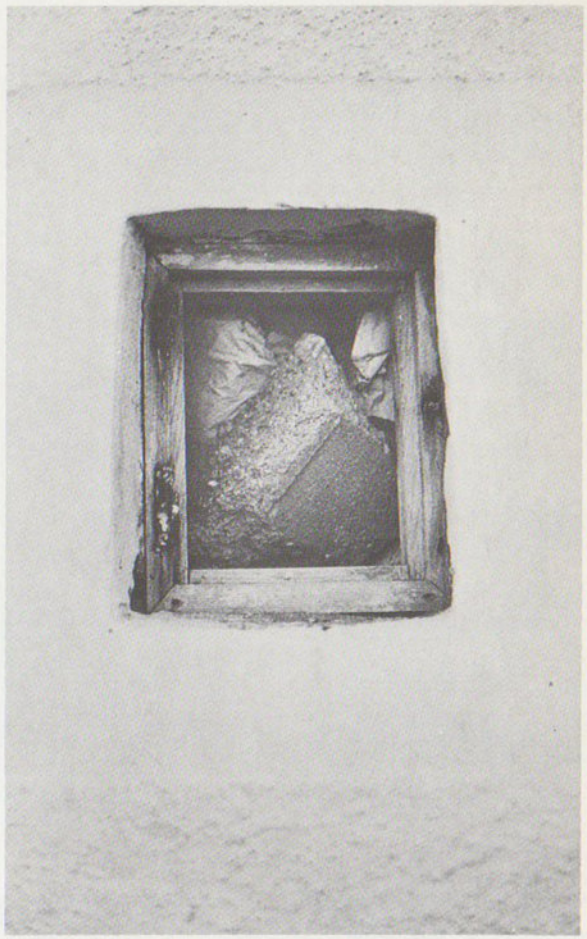


68. **Porte barricadée N° 1**, *1977*
photo noir et blanc montée sur panneau de fibres (masonite)
102,3 × 76,5 cm

69. **Porte barricadée N° 2**, *1977*
photo noir et blanc montée sur panneau de fibres (masonite)
102,3 × 76,5 cm

70. **Porte barricadée N° 3**, *1977*
photo noir et blanc montée sur panneau de fibres (masonite)
102,3 × 76,5 cm
coll. Banque d'oeuvres d'art, Conseil des arts du Canada

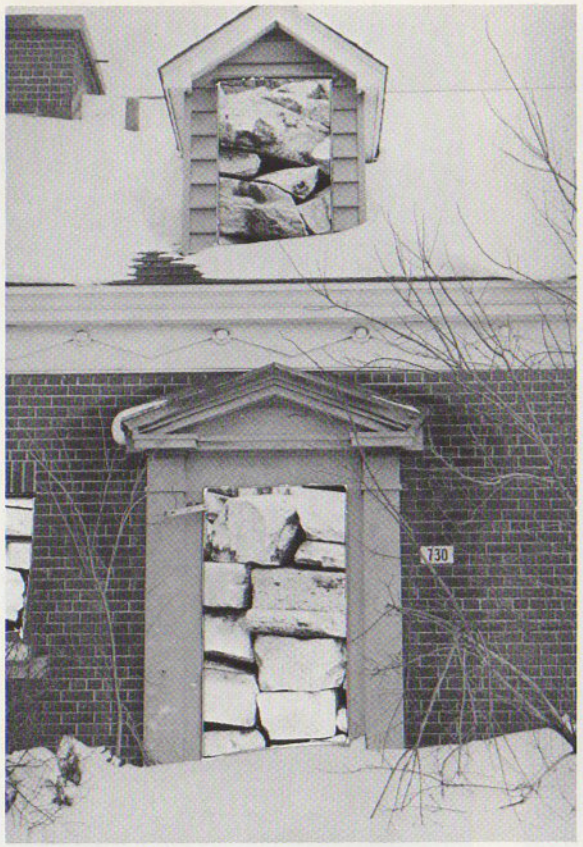




71. **Porte barricadée N° 4**, *1977*
photo noir et blanc montée sur panneau de fibres (masonite)
102,3 × 76,5 cm

72. **Porte barricadée N° 5**, *1977*
photo noir et blanc montée sur panneau de fibres (masonite)
102,3 × 76,5 cm
coll. Banque d'oeuvres d'art, Conseil des arts du Canada

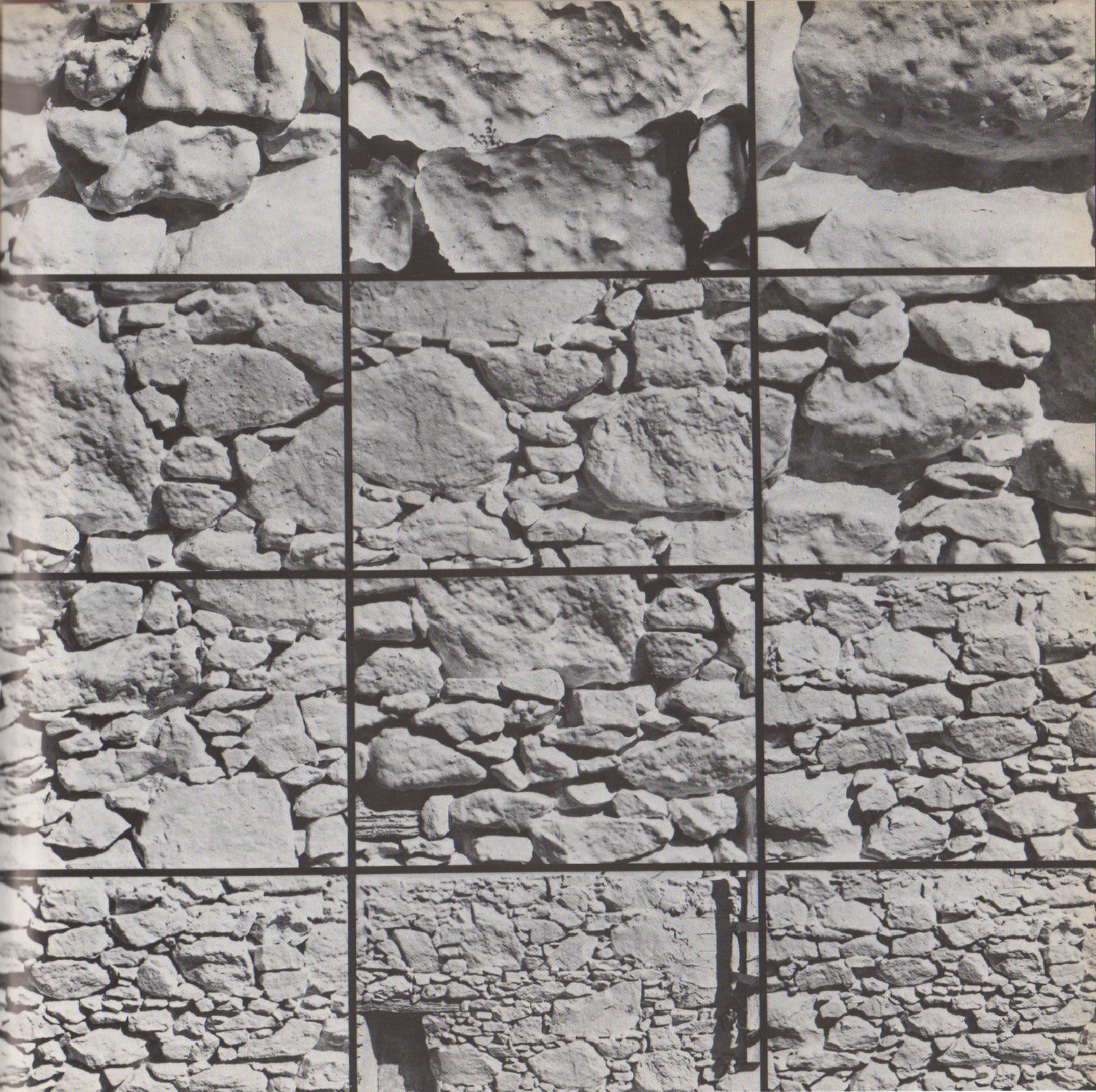
73. **Porte barricadée N° 6**, *1977*
photo noir et blanc montée sur panneau de fibres (masonite)
102,3 × 76,5 cm

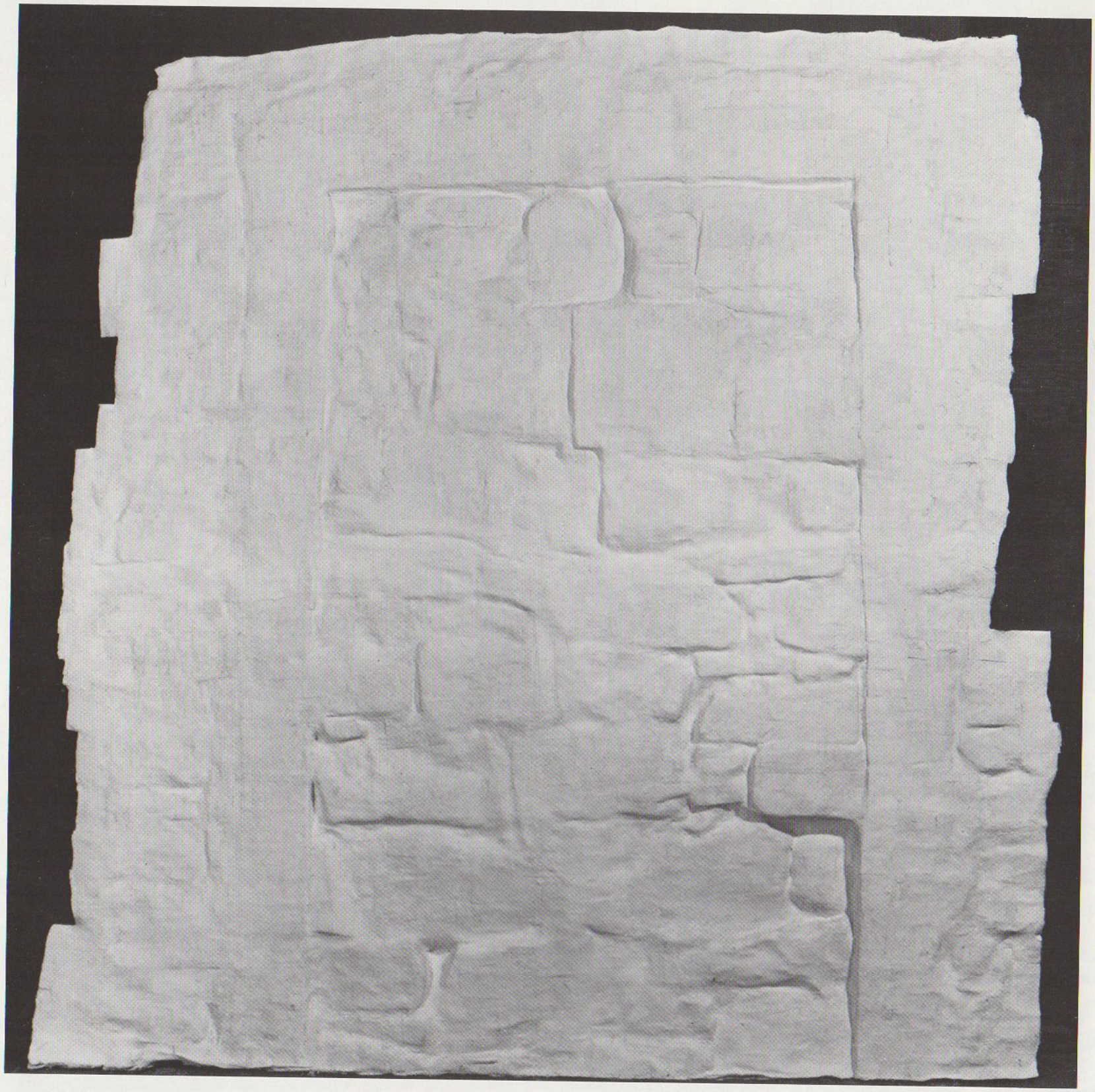


74. **Maison aux ouvertures bloquées**, *1976-1977*
photomontage, 24 × 16,5 cm

75. **Maison aux ouvertures bloquées**, *1976-1977*
photomontage, 16,5 × 24 cm

76. **Sans titre**, *1976-1979*
photomontage sur styrofoam, 102 × 105 cm





77. **Porte barricadée**, *1977*
résine et plâtre, 254 × 244 cm

Fenêtres bloquées et débloquées, Oia, Grèce, 1978

Martine Bousquet-Mongeau

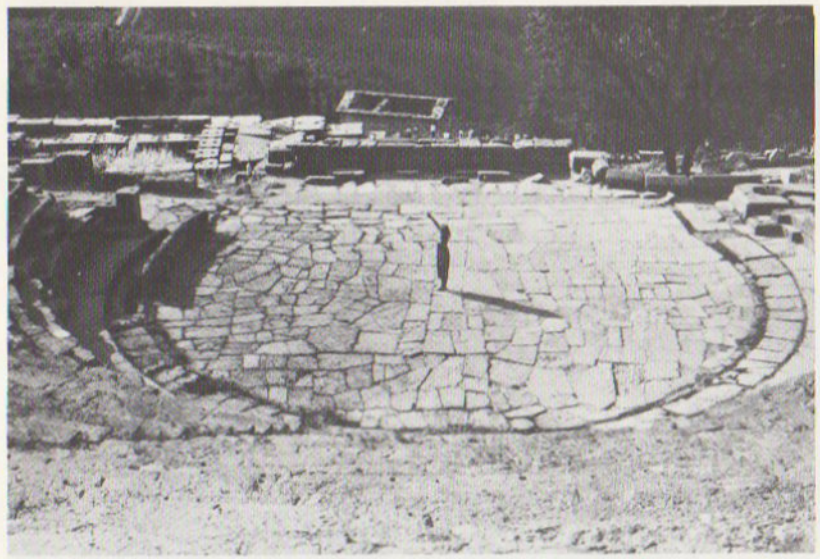
« Fenêtres bloquées et débloquées » est une série de dix photographies qui reprennent quelques moments d'une *intervention* de Françoise Sullivan, réalisée au cours de l'été 1978, à Oia, petit village de l'île de Santorini (Théra) en Grèce méridionale. De cette intervention, il ne reste, comme seul témoin, que cette série photographique qui garde le souvenir de l'activité créatrice de l'artiste.

Les photographies nous montrent le geste de la main de l'artiste en train de disposer un ensemble de pierres brutes à l'intérieur du cadre d'une fenêtre d'un vieux bâtiment de pierres, désaffecté et en ruine. Le regard du spectateur qui va de gauche à droite y décèle un mouvement de remplissage ou de blocage de la fenêtre; le mouvement inverse du regard permet de découvrir un geste de déblocage progressif de la fenêtre.

À partir de 1975, la production de Françoise Sullivan comptera plusieurs oeuvres qui représentent des portes ou des fenêtres bloquées. L'intérêt pour ce sujet se fait voir pour la première fois, en 1975, dans une série de photographies prises en Italie. Au cours des années qui suivront, ce motif sera repris à l'intérieur de plusieurs techniques. En 1976, Françoise Sullivan fait ses premières interventions avec des portes ou des fenêtres réelles, témoins actuels ou passés d'une présence humaine. Plus tard en 1978, elle transposera cette image dans une recherche picturale. C'est à l'intérieur de ce dernier médium, d'ailleurs, que ses préoccupations pour ce motif atteindront leur point d'aboutissement.

La fascination à l'endroit du thème des ouvertures dans un mur tire sa source d'un rêve que l'artiste a fait en 1973. Françoise Sullivan, dans le court texte du catalogue de son exposition à la galerie Véhicule Art en 1977, raconte ce rêve et lui attribue l'origine de ses préoccupations ultérieures pour les portes ou les fenêtres barricadées. « Les portes barricadées doivent provenir de l'inconscient. Elles se manifestent d'abord en 1973, dans quelques pages d'un journal intime, qui parfois tournait au fictif et qui était alors écrit à la troisième personne. » Certaines images qui surgirent de ce rêve ont fourni ainsi à l'artiste un objet de fascination autour duquel elle a poursuivi ses recherches artistiques personnelles pendant plusieurs années. « Mon travail se poursuit, mettant en premier lieu des problèmes d'ordre visuel, mais révélant une mythologie intime, non préméditée. »

78. ***Fenêtre abandonnée, bloquée et débloquée**, 1978*
ensemble de 24 photographies noir et blanc,
33,5 × 24 cm intervention filmée à l'Île de Blasket,
en Irlande



79. ***Ombre****, Delphes, Grèce, 1979*

Les oeuvres inspirées par l'imagerie onirique témoignent d'un certain rapport avec l'expérience esthétique que proposaient les artistes automatistes, dans les années 40, et dont faisait partie Françoise Sullivan. Également, son travail sur le thème des portes ou des fenêtres bloquées s'apparente à ses conceptions automatistes de la danse, conceptions selon lesquelles l'artiste doit faire surgir, c'est-à-dire extérioriser, les images ou les énergies dont la source est l'inconscient.

Par son travail sur le rêve et la fiction l'artiste arrive, en quelque sorte, à se libérer de l'emprise de certaines figures oniriques. Elle peut ainsi en saisir leur force et leur énergie virtuelles.

La série des photographies met en relief les principaux moments du processus où s'élabore l'action de Françoise Sullivan. Chacun des gestes, représenté par une photographie,

 80. ***Marche circulaire n° 2****, Delphes, Grèce, 1979*

81. ***Sans titre****, Delphes, Grèce, 1979*

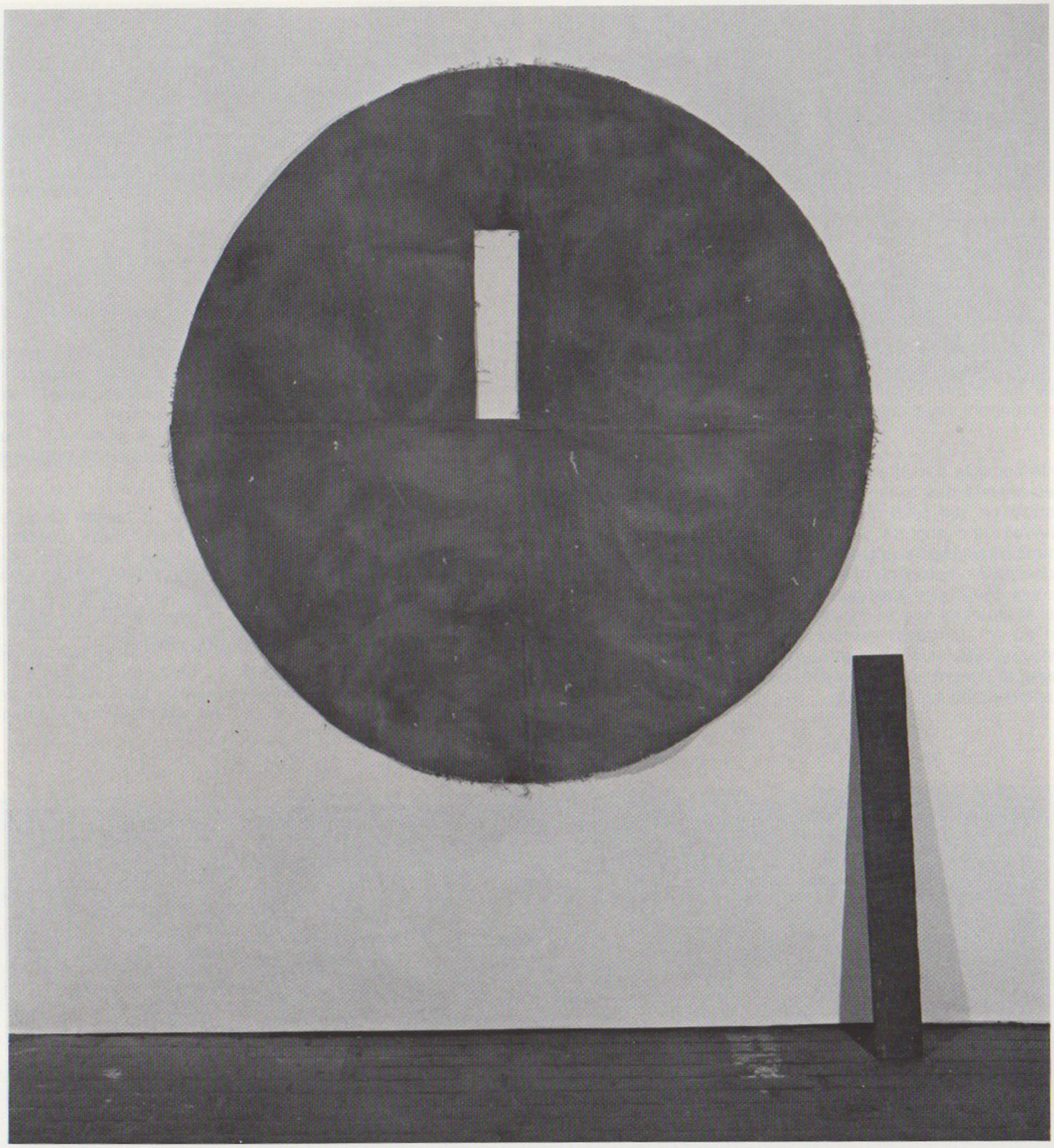
souligne l'importance de l'activité créatrice de la main dans le processus du blocage de la fenêtre. Plus apparentes que le résultat final (la fenêtre bloquée), les photographies de cette intervention montrent davantage le processus par lequel l'acte a été réalisé.

L'activité consiste à mettre des pierres de différentes tailles les unes au-dessus des autres, à l'intérieur du cadre de la fenêtre, jusqu'à ce que cette dernière soit complètement bouchée. Le travail de Françoise Sullivan est réduit à un simple geste de la main qui décrit un va-et-vient continuel entre l'amoncellement de pierres placé près d'elle et le cadre de la fenêtre. Décrivant ainsi une courte trajectoire, le geste de la main est contrôlé par la structure que lui impose le cadre de la fenêtre et son rapport au sol. Le travail gestuel est d'une telle simplicité qu'il semble un pur automatisme ; dépourvu de toute prétention, il renoue avec la dimension élémentaire, presque sans histoire, du geste naturel de la main.

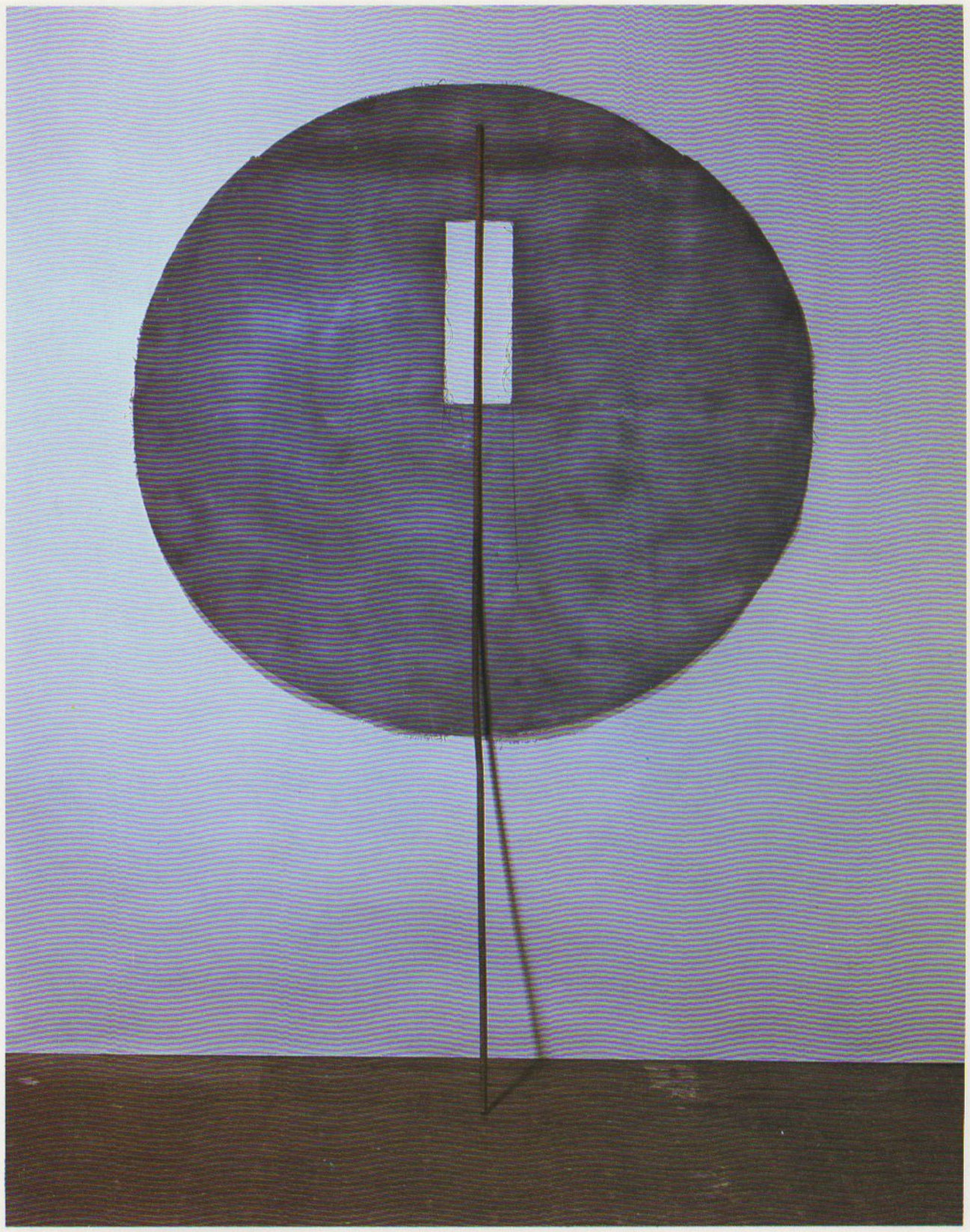
Le rapport simple et élémentaire que Françoise Sullivan crée ici avec la matière naturelle rappelle le rapport originaire qu'entretenait l'homme archaïque avec la pierre. Dans sa relation avec la matière, Françoise Sullivan recrée une situation primitive qui semble vouloir renouer avec une manifestation naturelle et quasi sacrée de l'homme du monde magique des commencements.

Parce qu'elle forme un écran, la fenêtre bloquée rend impossible à notre regard l'accès à une réalité extérieure. Toutes les formes qui se réfèrent à la nature, à la culture ou à l'histoire se trouvent ici exclues du travail de l'artiste. Ainsi, les « Fenêtres bloquées » semblent briser toute référence à la pratique antihistorique et préculturelle où l'artiste retrouve la nature humaine dans son rapport originaire avec la matière.

82. ***Sans titre****, Ferrare, Italie, 1979*

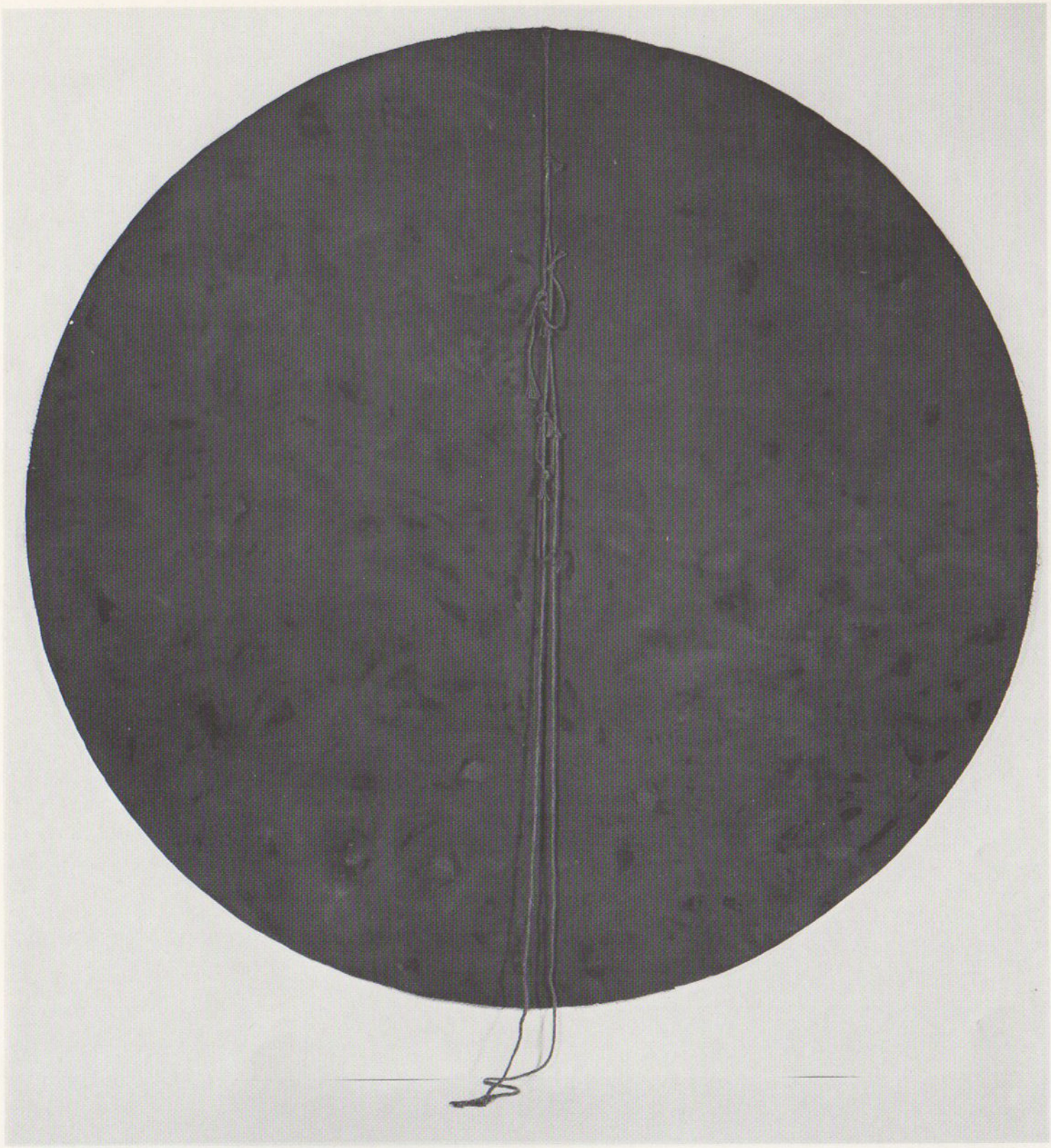


83. ***Tondo 3***, *1980*
acrylique sur toile, 160 × 158 cm

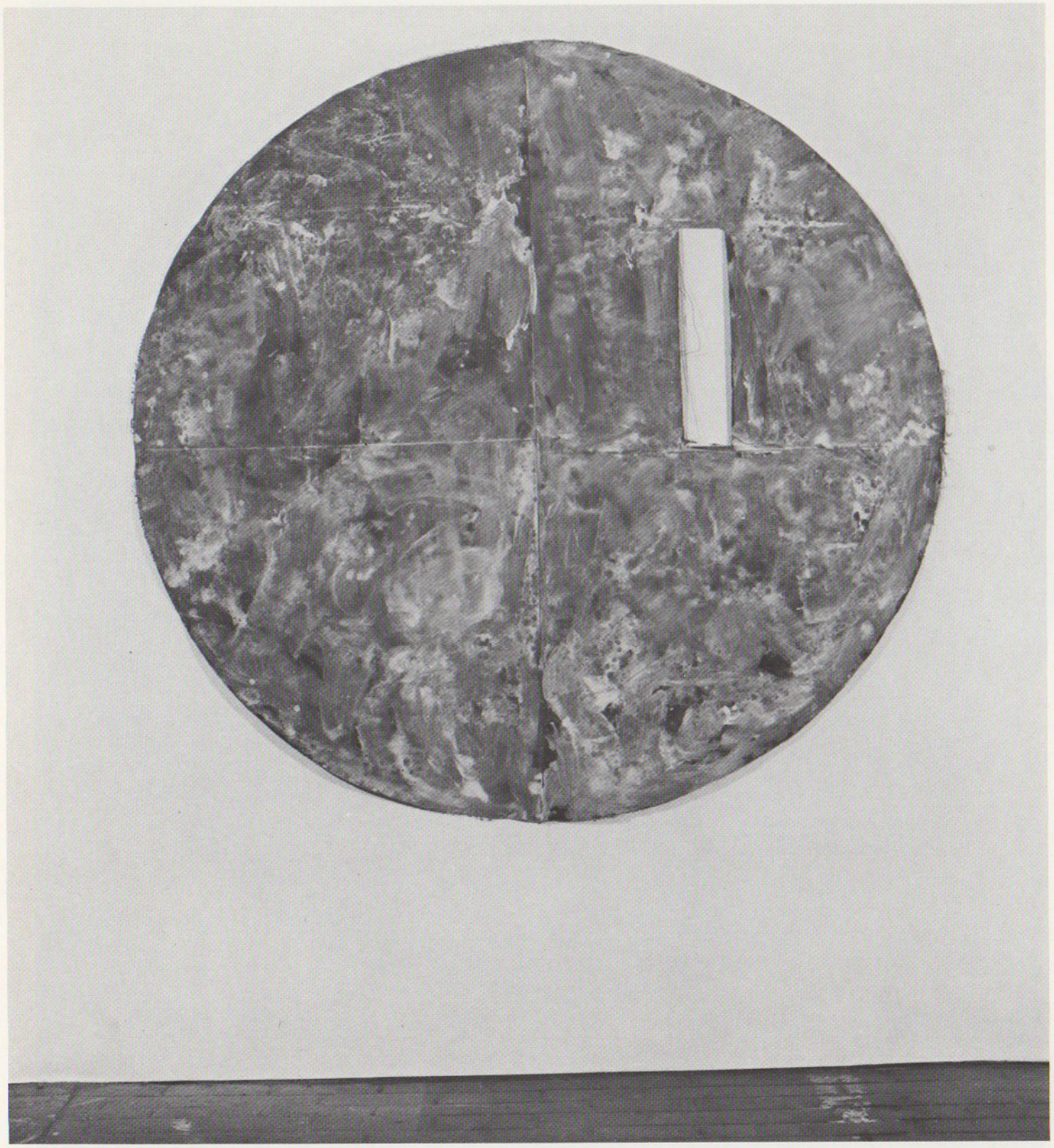


84. ***Tondo II****, 1980*
acrylique sur toile et tige d'acier, 146 × 153 cm

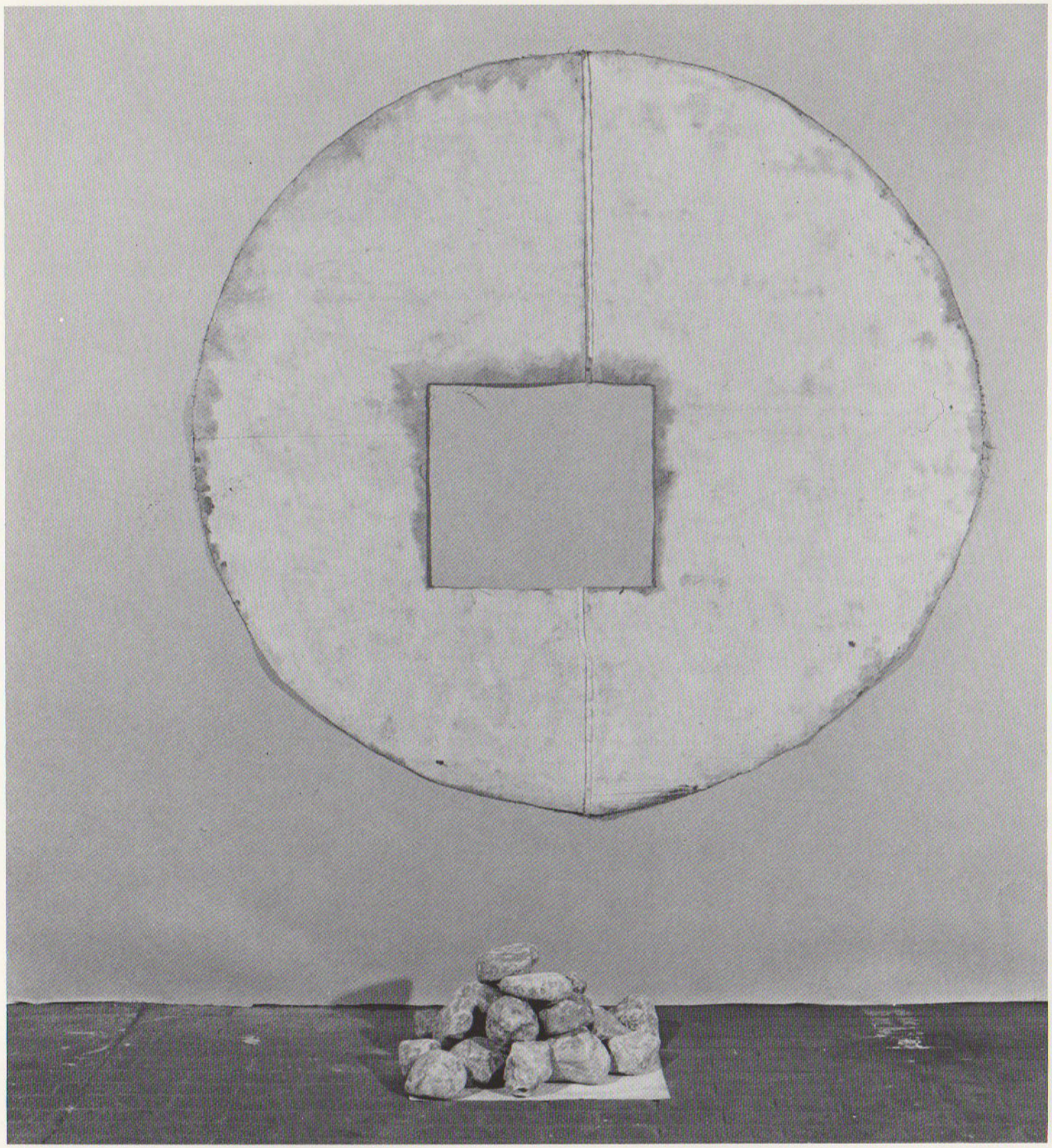
85. ***Tondo**, 1980*
acrylique sur toile et bois cassé, 125 × 123 cm



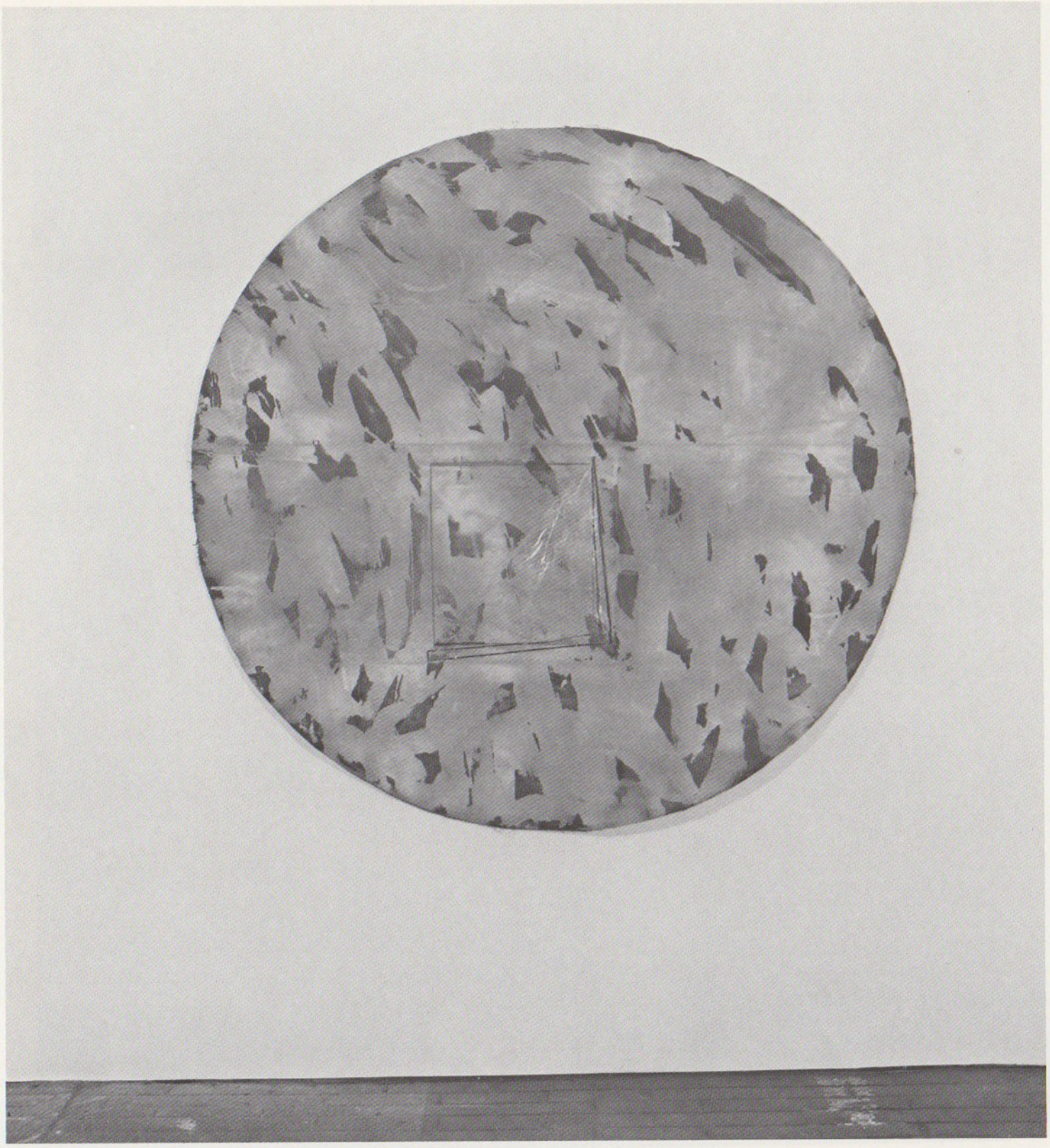
86. ***Tondo**, 1980*
acrylique sur toile et corde, 287 × 298 cm



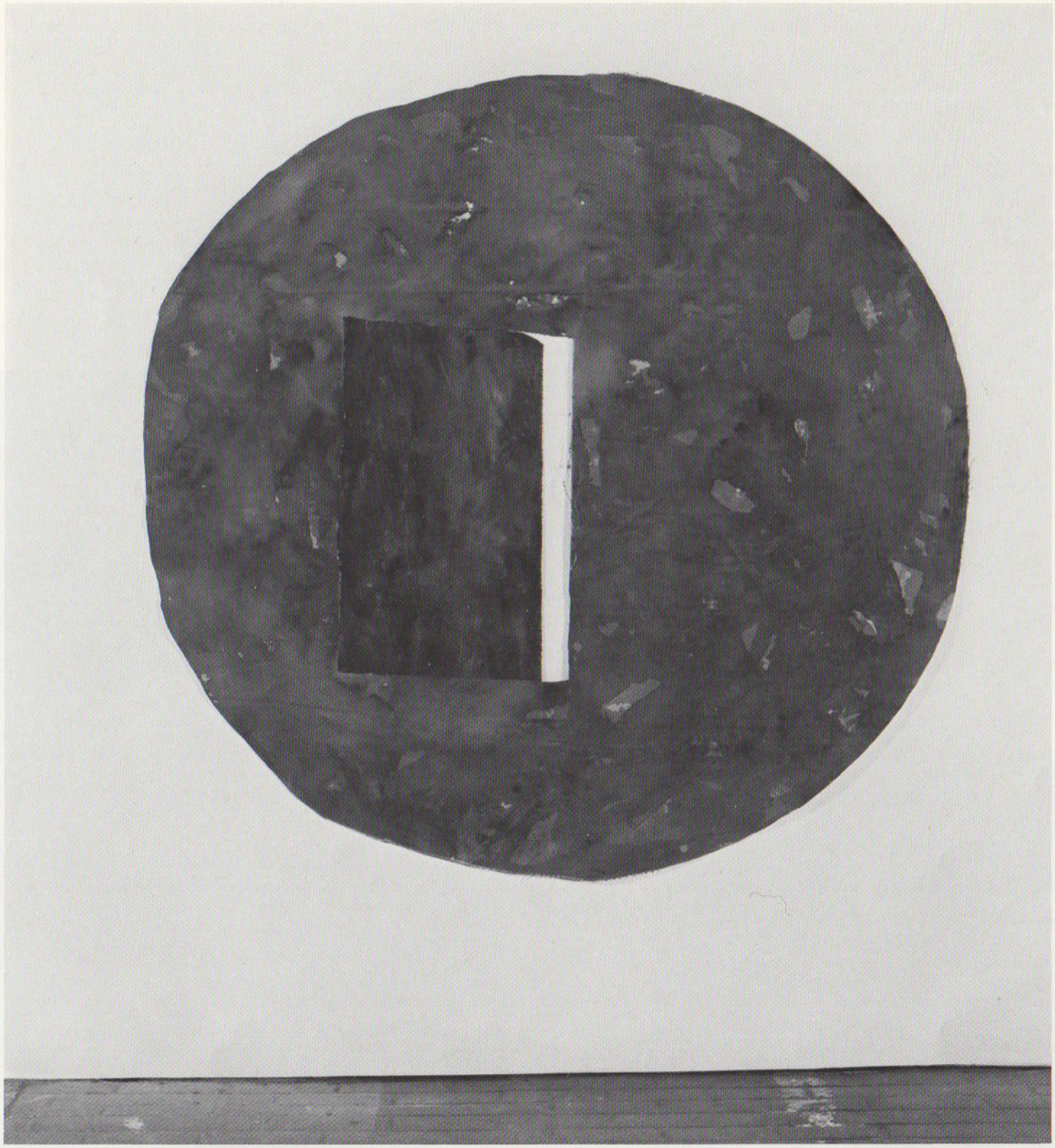
87. ***Tondo 6**, 1980*
acrylique sur toile, 169 × 178 cm



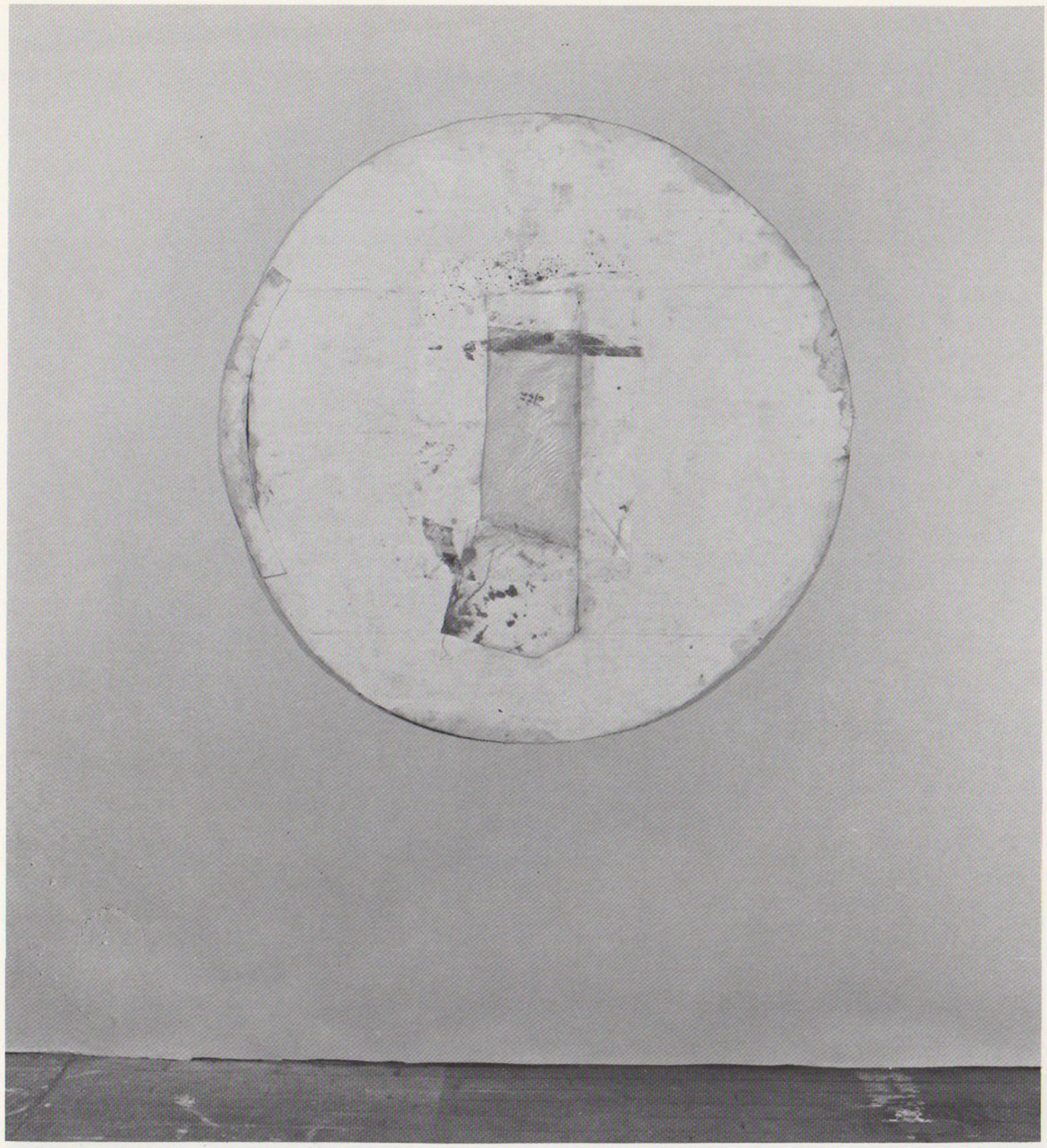
88. ***Tondo 7****, 1980*
acrylique sur toile et pierres, 174 × 214,7 × 96,5 cm
Coll. Banque d'oeuvres d'art, Conseil des arts du Canada



89. **Tondo 11**, *1980*
acrylique sur toile et papier plastique, 152 × 158 cm



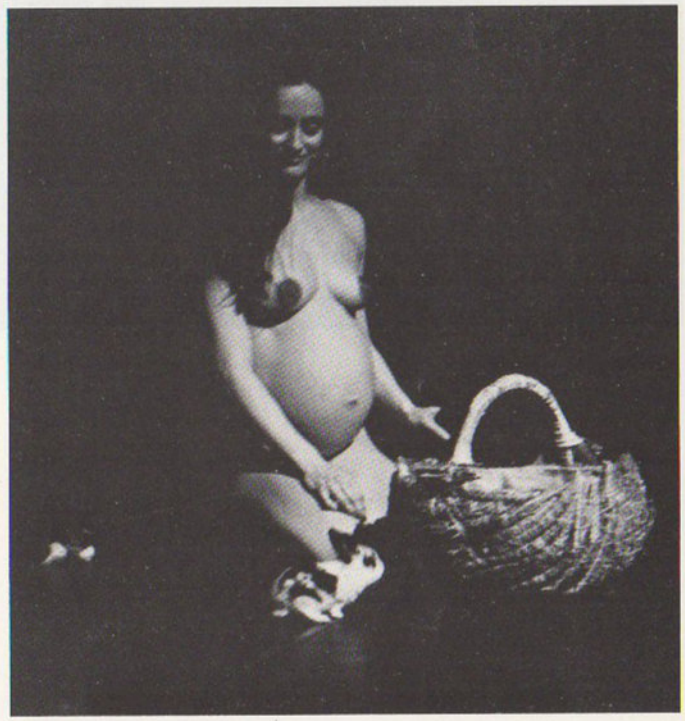
90. ***Tondo***, *1981*
acrylique sur toile, 171 × 177 cm
coll. Paul-André Fortier



91. ***Tondo**, 1981*
acrylique sur toile et papier plastique
129 x 130 cm

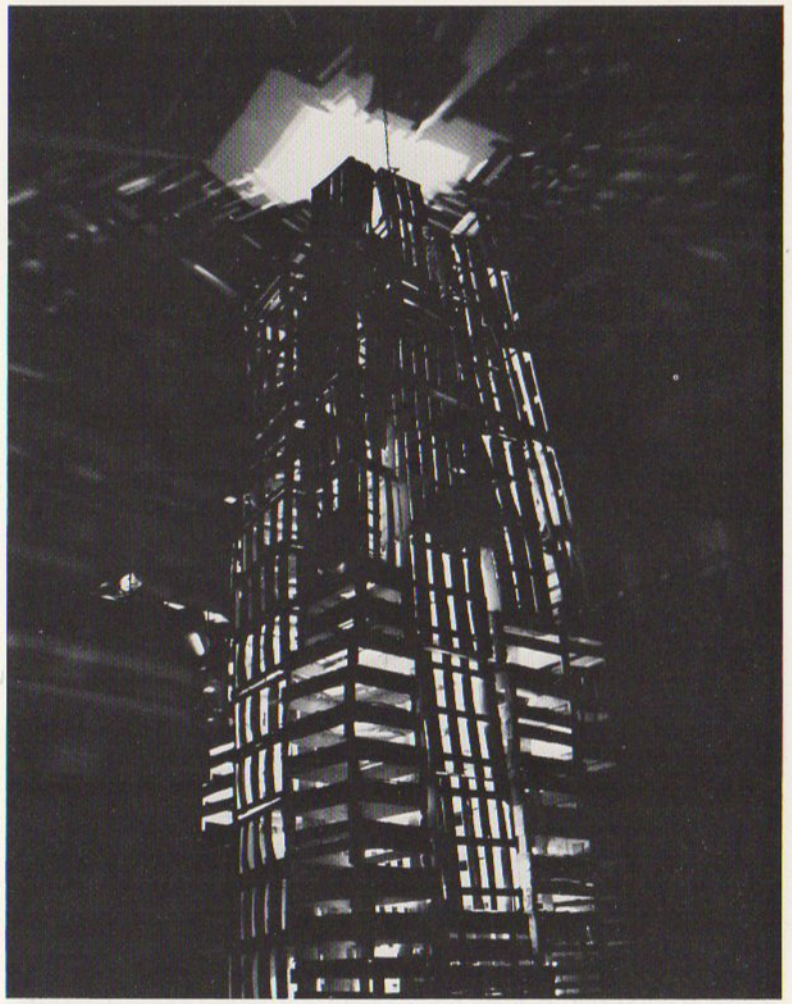
92. ***Et la nuit à la nuit***, *Montréal, 1981*

93. ***Et la nuit à la nuit***, *Montréal, 1981*



 94. ***Et la nuit à la nuit****, Montréal, 1981*

95. **Bloquage d'une porte**, *Gênes, Italie, 1981*



96. **Tour**, *Gênes, Italie, 1981*

Oeuvres de l'exposition non représentées dans le catalogue

Nature morte, 1941
huile sur carton, 23 x 30 cm

Four childrens' growing, 1971
photographies des enfants de l'artiste et leur mesure réciproque

Promenade parmi les raffineries de pétrole, 1974
photomontage sur styrofoam, 36 x 28 cm

Oia, 1978
photographies noir et blanc

Samaria, 1981
série de 5 photographies couleur

Françoise et l'espoir

David Moore

Les oeuvres de Françoise Sullivan n'ont pas le caractère irrévocable des énoncés d'une pensée absolue: elles tiennent compte de la temporalité de l'existence. Suivant les fluctuations de son être psychologique, elles témoignent d'une démarche complexe et humaine. Les pensées et les sentiments s'entremêlent et apparaissent avec plus de netteté une fois que l'aspect extérieur des événements quotidiens s'est estompé. La révélation se fait graduellement.

Même si au regard superficiel, l'oeuvre de Françoise Sullivan semble caractérisée par un mouvement chaotique entre diverses disciplines; sculpture, danse, peinture, photographie, vidéo et art multidisciplinaire, de même que des attitudes différentes à différents moments, il s'en dégage finalement un équilibre fondamental. Et pourtant, comment justifier ce « finalement »? Lorsqu'on suit la trame haletante de l'oeuvre de Françoise Sullivan, on constate qu'une lente métamorphose s'est opérée entre « La danse et l'espoir », parue en 1948 dans le Refus global, et, bien évidente dans sa foi actuelle dans la nécessité du pouvoir transformateur de l'Art vis-à-vis l'être humain et la société. »

Le risque et l'imprévue ont été des éléments fondamentaux. Ils remontent à l'époque de la jeunesse impétueuse de Françoise et de longues discussions avec le groupe qui entoure Borduas, qu'elle décrit comme « ... un homme d'une sensibilité et d'une intelligence extrême... »[1] L'héritage le plus important du courant automatiste, soit l'exercice constant d'un retour à une essence, à une force élémentaire, a eu comme effet d'amplifier, d'étoffer et de rendre plus claire l'oeuvre de Françoise Sullivan au fil des ans. Dans ce contexte, l'automatisme représente l'aptitude à revenir, dans son propre psyché, à un point préhistorique, un point d'origine situé profondément en soi. Ce qui s'est produit naturellement, c'est que la vérité des profondeurs sondées a informé la texture de la surface. En peinture, le geste signifie l'impulsion vitale, qui, à son tour, représente une vérité intérieure.

Au Québec, l'art automatiste a pris un aspect quelque peu mythique, devenant un modèle exemplaire au sein d'un contexte culturel fort complexe. J'utilise le mot mythique parce qu'il se rapporte à la « gesta », mouvement de naissance qui, par coïncidence, prend forme à plusieurs niveaux dans les années 1940. Les aspirations créatrices de ce groupe sont caractérisées par une vitalité chaotique, qui va de l'inconscient au conscient. Ses membres sont ouverts à l'utilisation du langage en pluralité, manifesté dans la peinture, l'écriture et la danse. Ce mouvement, est, à l'origine de l'apparition d'une conscience collective québécoise qui remet en question les vieilles habitudes coloniales ayant cours sous le règne de Duplessis. Il s'agit aussi d'une formulation du rôle social de l'art. Outre l'utilisation de moyens particuliers pour parvenir aux fins visées, cette démarche comporte une recherche ontologique sous-jacente de sens. Tous ces aspects s'entremêlent, et le fait que la plupart des participants, dont Françoise Sullivan, soient très jeunes à l'époque, ne fait qu'accroître le côté mythique du mouvement qui marque et célèbre la naissance d'une ère nouvelle.

C'est dans ce contexte culturel que l'on met d'abord en question l'ordre ancien. Une mythologie se prépare à remplacer une autre. Personne ne s'est écrié « Vive la révolution tranquille! » Mais Borduas a écrit: « Place à la magie. Place à l'amour. Place aux nécessités. »[2] Ce « tempus illud » est déjà un autre temps, rappelé aujourd'hui aussi bien dans les plus hautes institutions du Québec et du Canada que dans n'importe quel café.

Dans son aspect le plus universel, l'automatisme est remarquable par la clarté avec laquelle sont formulées les origines de ses impulsions créatrices initiales. Ailleurs, en 1916[3], Rudolf Steiner introduit l'image de l'abeille retirant le pollen des fleurs et des arbres pour le transformer, en cire et en miel, substances chaotiques avec lesquelles l'insecte construit ensuite des rayons de miel harmonieusement disposés. Plus récemment dans des nombreuses oeuvres sur les abeilles, exécutées pendant les

années 1950 et 1960, Joseph Beuys s'est servi de cette transformation de substances comme métaphore pour représenter la transformation de la société. Ainsi, Beuys reconnaît la pertinence de l'image de Steiner. Différemment la conscience automatiste reconnaît le même phénomène pendant les années 1940, au Québec. Suivant l'idée de l'universitalité de ce thème, il sera possible d'avancer l'hypothèse que, lorsque l'historicisme de la position avant-gardiste se sera estompé, on considéra qu'il célèbre un état de gestation, un mythe déjà très ancien. Dans les sociétés archaïques l'homme savait qu'en constatant et en rejouant un mythe il pouvait « ...acquérir un pouvoir magique lui permettant de le contrôler... de le reproduire à volonté. »[4] Ce pouvoir de reproduire, et revivre cet état initial est essentiel à la compréhension de l'oeuvre de Françoise Sullivan.

L'aptitude à revenir, même pour un moment, à un point d'origine, tout en gardant ses facultés en éveil, est reliée à la capacité de transcender le moment historique. On peut prendre comme comparaison de ce retour au point d'origine, le mythe grec qui présente Zeus, nourrisson caché dans une caverne, en train de grandir, à Françoise, qui faisait partie d'une nouvelle conscience qui s'ouvrait.

« L'automatisme représentait pour moi », affirme l'artiste[5], « la possibilité de faire dans le noir un pas qui venait vraiment de moi, et non ce qu'on m'avait appris ou ce qu'on m'avait dit de faire. Faire ce pas était devenu pour moi la chose la plus importante de tout. »

Pour la plupart des automatistes, cette période a permis de jeter des bases solides sur lesquelles s'appuyer. Pour Françoise Sullivan, elle représente encore plus. Chaque période de travail est imprégnée davantage par un saut dans son psyché, que par le souhait de construire continuellement, d'une manière rationnelle, à partir des aspects pûrement extérieurs de cette période.

En dépit des sacrifices consentis, des constantes émergent. Des formes qui, rétrospectivement, prédominent, reviennent et agissent comme un puissant élément de continuité tout au long de l'oeuvre de Sullivan. Et pourtant, une analyse purement formelle ne peut expliquer de façon intégrale son évolution. Pour cela il faut comprendre la processus qui permet de retourner à un point d'origine. Cet aspect de sa recherche la rend unique parmi les Automatistes. Comme elle suit avec fidélité et constance les canons initiaux de l'Automatisme, Françoise Sullivan demeure différente et donc la plus difficile à évaluer en termes conventionnels.

À court terme, le caractère imprévisible de Françoise Sullivan reste toujours aussi fort. En observant l'artiste, on a le sentiment de ne pas savoir quelle direction elle va prendre, mais, quelque soit cette direction, on juge, après coup, qu'elle était inévitable. À long terme cependant, la passion et l'intégrité de Françoise Sullivan révèlent chez celle-ci une cohérence intérieure remarquable, non influencée par les modes ou les styles passagers.

* * *

C'est à l'école primaire que l'on retrouve pour la première fois Françoise à un cours d'arts plastiques. Ce jour-là, les élèves doivent dessiner un seau. On lui montre comment se placer la main, comment dessiner les contours, les ombres, faire ceci et cela, en fait, on lui montre comment tracer chaque ligne. Remplie d'un sentiment de frustration, elle s'écrie: « Je ne suis pas capable. » « Pas capable, » répond le professeur comme Napoléon autrefois. « Ce mot-là n'existe pas en français. » Comme on pourrait deviner, Françoise a résisté avec toute sa volonté à cette recette déjà faite. Elle se souvient de cet épisode qui a été formateur d'une façon telle que le professeur ne pouvait soupçonner.

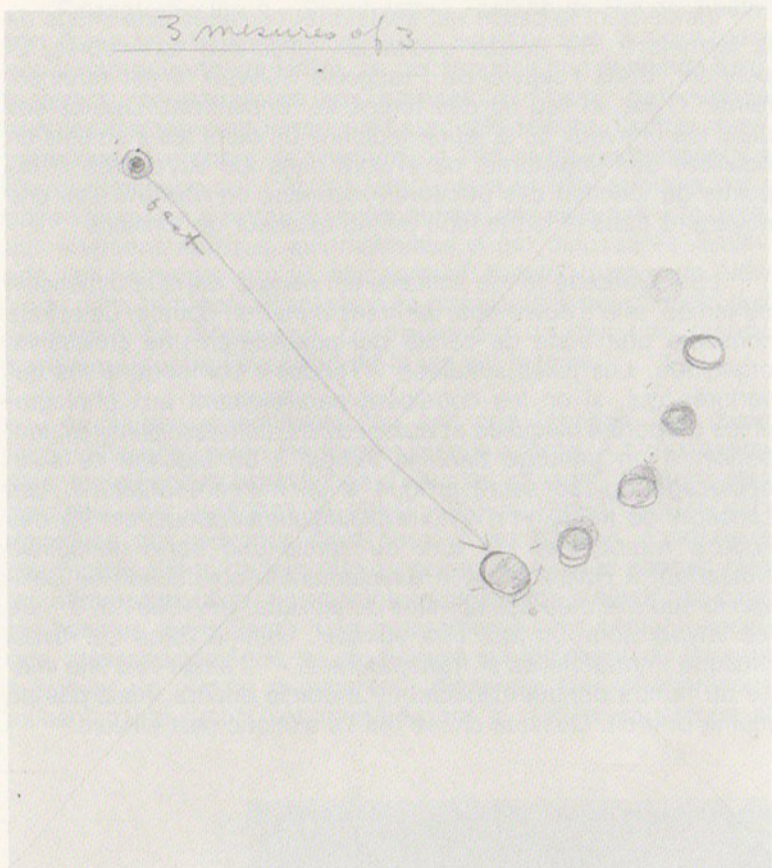
Françoise Sullivan déclare plus tard au sujet du groupe qui se forme autour de Borduas: « Il ne pouvait naître qu'à une époque de répression. Il ne pourrait exister aujourd'hui, car il y a, en comparaison, trop de liberté. »[6]

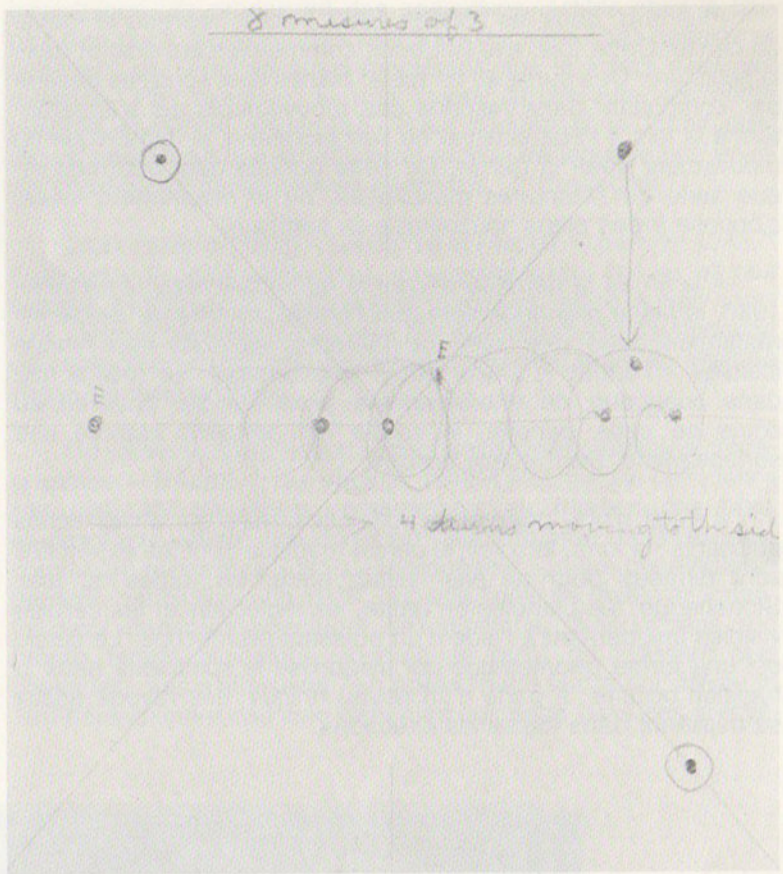
C'est au début de son adolescence que Françoise Sullivan commence à s'intéresser avec passion à la danse et à la peinture. À l'âge de dix-sept ans, lors d'un séjour d'une semaine chez Louise Renaud, elle peint neuf tableaux, dont « Tête Amérindienne no 2 », (fig. 2). Cette oeuvre est remarquable à plusieurs égards. Elle représente un enfant indien, mais semble aussi constituer une sorte d'autoportrait. Un autoportrait montrant l'artiste sous l'image d'une jeune Indienne, ce qui peut refléter, à l'avance, la marginalité culturelle du groupe d'artistes entourant Borduas. Le langage pictural de Sullivan, qui apparaît quelque peu influencé par Gauguin et Matisse, semble indiquer chez l'artiste une vive curiosité, chose étonnante si l'on tient compte de l'étroitesse et de l'absence d'information qui caractérisaient la formation donnée à l'École des beaux-arts.

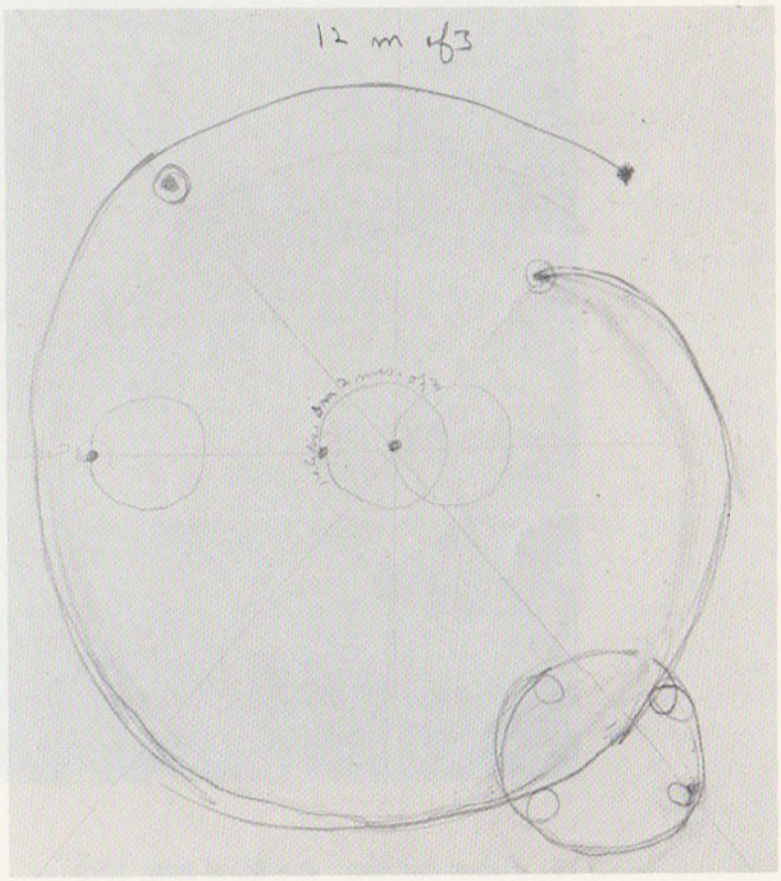
Toutefois, c'est dans la forme circulaire dominante des cheveux, à la fois régulière et plate, que l'on retrouve un avant-goût remarquable des oeuvres de maturité, le premier indice visuel entièrement inconscient d'un thème central dans son oeuvre.

À l'âge de vingt-trois ans, à l'époque où elle étudie la danse au studio de Franziska Boas, Sullivan exécute les croquis d'une chorégraphie qui n'a cependant jamais été montée. Le thème en est les orbites des planètes. Le cercle, et la spirale, le mouvement à partir et autour d'un point donné, constituent la structure de cette danse.

Dessins pour une chorégraphie sur le thème des orbites des planètes, 1947







98. ***Notations d'une chorégraphie***, *1947-48*

99. ***Notations d'une chorégraphie***, *1947-48*

100. ***Notations d'une chorégraphie***, *1947-48*

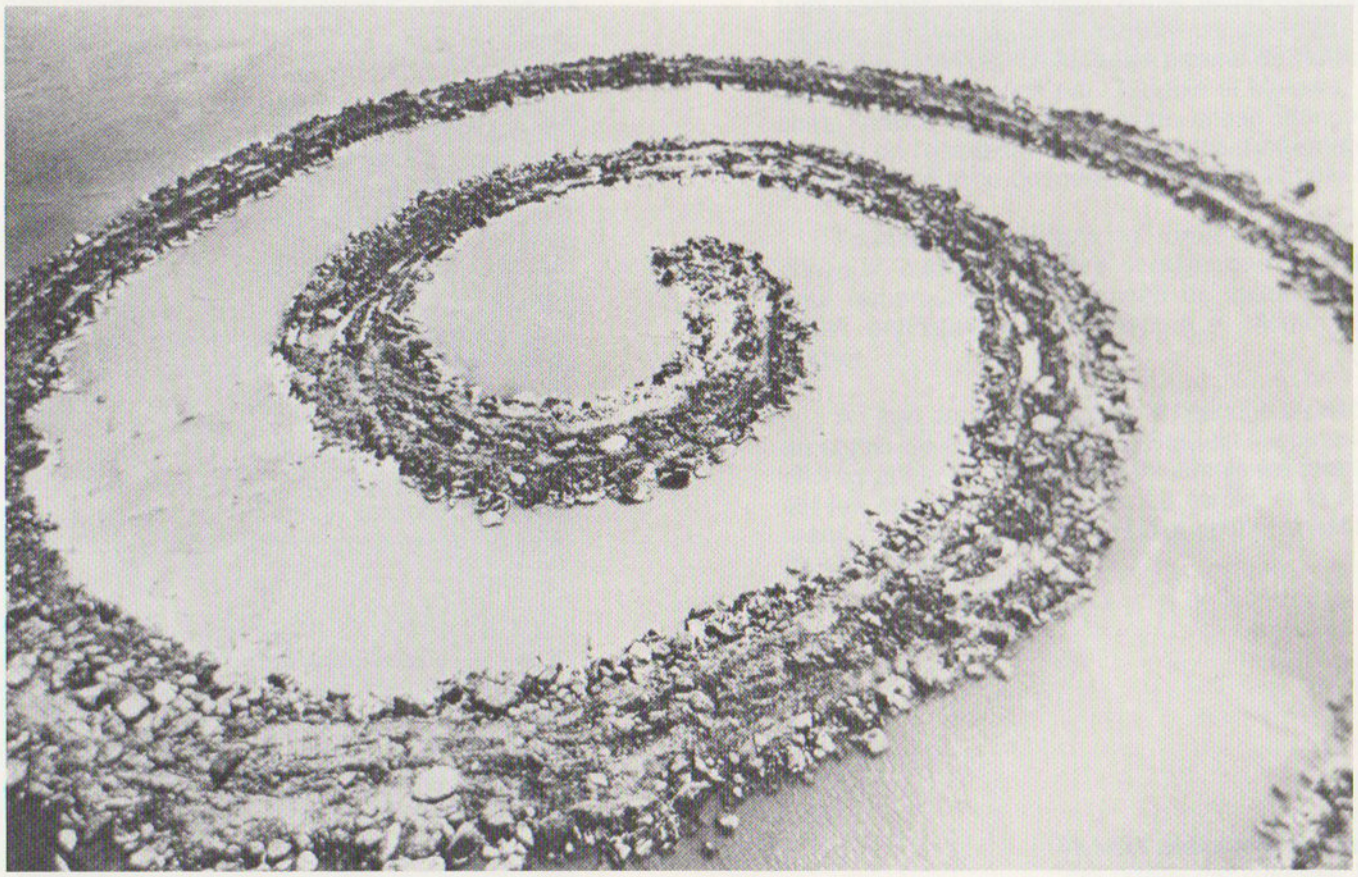
Plus tard, dans les années 1960, l'artiste reprend le thème du cercle. Cette fois, elle l'introduit comme élément discret dans la sculpture. Des surfaces de métal planes sont soudées ensemble, composant dans l'espace des mouvements qui s'apparentent à la fois à l'état statique de l'art pictural et la dynamique du mouvement dans la danse. De cette période date une magnifique série de sculptures métalliques, où le mouvement virtuel s'oppose à des plans horizontaux ou verticaux.

À la fin de la dernière décennie, et encore dans les années 1980, la place prépondérante que l'artiste accorde au cercle est réaffirmée dans une série de tableaux sur toile non tendue intitulés « Tondos ». Dans toutes ces oeuvres, de même que dans beaucoup de chorégraphies produites par Sullivan au cours de cette période, le cercle est présenté comme une surface plane. Pour quelle raison ?

Il s'agit d'une préférence instinctive, mais qui a des échos puissants : la lune, le soleil, le cercle magique dont les extrémités sont fermées pour ne pas laisser entrer les forces du mal, Stonehenge, les planètes en orbite, les molécules et les cellules visibles uniquement à l'aide d'un puissant microscope. Le cercle est une forme géométrique qui symbolise la spiritualité dans la tradition occulte ; à partir d'un noyau unique, des rayons égaux se déploient dans toutes les directions.

Idéalement le cercle est solitaire et constitue une image de la fermeture. Sa gestalt exclut les influences extérieures. Et pourtant, dans l'oeuvre de Françoise Sullivan, il est rarement fermé. C'est un lieu où des forces se rencontrent. Que ce soit dans les cheveux de la jeune indienne ou dans les éléments en équilibre des sculptures, ou encore dans les ouvertures et les points de jonction des peintures récentes, on retrouve soit une ouverture dans la forme, soit un jeu extérieur de tensions.

Lorsque cette forme solitaire est conçue dans la dimension du temps, elle s'ouvre pour se transformer en spirale. La spirale constitue une sorte de cercle qui posséderait une croissance organique. Les toiles intitulées « Tondos » comportent des ouvertures qui, si on les considère parallèlement aux photographies de portes bloquées et aux oeuvres multi-disciplinaires, font penser à un passage dans le temps, à un blocage ou à un déblocage qui se serait produit à un moment antérieur. Les concepts de temps et d'histoire biologiques débouchent sur des notions temporelles qui font du cercle une sorte de spirale s'étendant à l'infini. C'est là exactement la conception de Sullivan lorsqu'elle crée des spirales de plexiglas en 1968-1970. « Je les voyais sous un jour très spirituel, comme dans les rêves, presque immatérielles et transparentes. »[7] Il s'agit là d'une image du temps dénuée d'incident. Le cercle encore, mais pas au même endroit. Quelque chose qui va quelque part ailleurs.



101. Robert Smithson: ***The Spiral Jetty****, 1970*

Faisant allusion à « Spiral Jetty », oeuvre de Robert Smithson créée en 1970, Grégoire Muller souligne que la spirale est une forme ouverte sur l'infini, ce qui suppose une évolution dans le temps, contrairement aux oeuvres minimales particulières dont les formes sont fermées.[8] La spirale suscite d'autres interprétations en dehors de l'histoire de l'art et de l'esthétique. Le film de Smithson sur « Spiral Jetty » vient en effet appuyer cette observation ; on y retrouve, entre autres, des allusions à la terre, aux éruptions solaires, aux machines et aux dinosaures. Smithson fait remarquer qu'au *Museum of Natural History* de New York, dans la pièce adjacente à la grande salle qui contient des squelettes de dinosaures, on trouve sur un mur une grande spirale qui illustre l'évolution de la vie sur la terre.

Au niveau scientifique, l'on sait que l'énergie agit d'une façon différente selon les formes qu'elle adopte. À titre d'exemples, mentionnons les trombes d'eau, les tornades, les tempêtes de sable, les ouragans et aussi le tournoiement des moines derviches qui provoque chez ceux-ci des transes, c'est-à-dire des modifications de leur état de conscience. « On connaît bien les effets particuliers qu'entraîne la circulation d'électricité dans les bobines, écrit Serge King, mais même sans contact électrique, des phénomènes se produisent qui indiquent ou laissent supposer un certain dégagement d'énergie. Ces phénomènes influent d'une façon très marquée sur la matière organique et inorganique ; ils produisent des sensations tactiles chez la plupart des gens ainsi que des réactions visuelles chez certains et dégagent de l'énergie aussi longtemps que la forme n'est pas modifiée. Par exemple, si une spirale se déroule, les effets précités semblent disparaître. C'est comme si la forme elle-même constituait une structure au moyen de laquelle une énergie sans cesse présente était intensifiée. »[9] (traduction)

Dans l'article intitulé « La danse et l'espoir », paru en 1948,[10] Françoise Sullivan parle des mouvements en spirale et des danses extatiques des derviches tourneurs, entre autres sources, comme de modèles en vue d'une recherche contemporaine de sens. Il ne s'agit pas d'expression du moi, mais de quelque chose de plus profond.

On retrouve cette notion dans l'une de ses premières chorégraphies, « *Dédale* », qui date de 1948. La danseuse commence par exécuter de légers mouvements de rotation des bras, et, progressivement, son corps en vient à tourner dans l'espace, comme un gyroscope. Dans « *Hiérophanie* », autre chorégraphie produite par Sullivan en 1979, la partie finale se révèle importante ; trois danseurs effectuent des girations, chacun dans son propre temps biologique, jusqu'à ce qu'ils ne puissent plus continuer, puis s'affaissent l'un après l'autre sur le sol. Même le lent déplacement des cinq danseurs qui, dans l'une des premiè-

102. ***Hiérophanie****, 1979*

res parties de cette même danse, les yeux fixés droit devant eux sur l'espace infini, délimitant un espace autour d'eux, se transforme en un lent mouvement en spirale de chaque pied.

Toutefois, il serait trompeur d'accorder une trop grande importance à la prépondérance de ces formes dans l'oeuvre de Françoise Sullivan. En effet, sa complexité ne permet pas d'en faire une lecture aussi simple.

Il faut également tenir compte de la présence de l'anthropologie et de l'archéologie. D'abord il y a l'importance de la théorie de l'inconscient de Jung dans le contexte culturel des années 1940. L'émergence de l'inconscient, le passé en soi devenu présent, les souvenirs et les pensées imprimés comme sur la substance la plus fragile et pourtant la plus durable, recèlent leurs propres mystères et rejoignent une mythologie plus vaste que celle que l'on connaît. On peut établir beaucoup de parallèles entre cette recherche dans l'inconscient et la découverte du passé de l'homme dans les sites archéologiques; de plus, l'archéologie conduit à la paléontologie, de même qu'à l'étude comparée des cultures. Troie est demeurée le domaine exclusif du mythe homérique, n'existant que dans la littérature et l'imagination fertile d'un seul homme Homère, sa vérité historique n'ayant été établie que lorsque Schliemann commence ses travaux d'excavation. Fouiller l'inconscient devient synonyme de fouiller le sol, les conclusions de chaque méthode permettant de confirmer celles qu'on a tirées grâce à l'autre. L'expérience de creuser le sol est parallèle à l'expérience de voyager en des endroits où existent et évoluent d'autres cultures, possédant des structures plus simples et entretenant avec la nature des rapports plus directs et plus harmonieux que ne le fait notre propre civilisation. Ces cultures s'offrent comme modèles, comme clés pour faciliter la découverte d'une issue dans le labyrinthe de notre société technologique. Tous ces éléments constituent un aspect important de l'oeuvre de Françoise Sullivan, et distinguent les influences qu'elle a subies de celles des autres automatistes. En 1946-1947, Françoise étudie la danse avec Franziska Boas, fille de l'éminent anthropologue Franz Boas. Voici ce qu'elle dit à ce propos: « Suivre des cours avec Franziska Boas signifiait aussi faire un pas dans l'obscurité. Son approche n'avait rien de formaliste – nous devions désapprendre beaucoup de choses. Je cherchais d'une façon absolument désespérée, parce que je savais que j'étais toute proche du chaos, mais proche aussi des substances à partir desquelles je sentais que je pourrais travailler. Franziska connaissait Margaret Mead. L'étude de l'anthropologie occupait une place très importante, parce qu'elle rejoignait les choses que je cherchais. J'ai également étudié les danses primitives africaines et hindoues, comme le Kathakali. Franziska possédait une collection d'instruments de musique appartenant à ces cultures, et nous devions travailler en groupe et improviser des sons sur ces instruments. »[11]

De quelle manière cette importante influence se manifeste-t-elle chez Sullivan? Eh bien, nous avons vu comment le mouvement de tournoiement des derviches a peut-être exercé l'influence la plus directe et la plus évidente sur deux de ses premières chorégraphies, soit « *Dédale* » et celle sur les orbites des planètes, ainsi que sur sa chorégraphie plus récente, « *Hiérophanie* », et aussi sur ses sculptures en spirale. Lors de voyages successifs en Italie et en Grèce dans les années 1970, Françoise Sullivan a aussi subi l'influence de l'antiquité, comme on peut le remarquer dans beaucoup de ses oeuvres datant de cette période, qu'il s'agisse d'allusions directes dans des compositions comme « *Rencontre d'un Apollon parmi les raffineries de pétrole* », ou d'allusions plus voilées dans d'autres pièces. Mais tout devient très clair et cohérent si l'on se rappelle qu'en 1948, elle écrivait dans « La danse et l'espoir »: « ... 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. »[12]

Il importe peut-être de se rappeller que cette influence d'ordre anthropologique s'insère dans le contexte d'une recherche ayant pour but de découvrir une essence, un point d'origine à l'intérieur de soi-même. « On procède donc du dedans au dehors, c'est-à-dire de l'intérieur de l'homme à la matière extérieure... »[13] Chez Sullivan, l'influence du passé ou de cultures différentes ne découle donc pas d'un goût d'exotisme; *elle constitue plutôt un mécanisme nécessaire pour atteindre ce point d'origine*, ce qui lui permet de transformer les énergies latentes en oeuvres qui, à leur tour, servent à transformer la conscience.

Vers la fin des années 1960, Françoise Sullivan crée de nombreuses spirales en plexiglas, toujours plus éthérées dans leur transparence, puis elle introduit brièvement la matière avec ses éléments de poids et d'opacité en construisant de petites spirales en bronze. (fig. 49, 50) Contrairement aux spirales transparentes, leur surface est irrégulière, piquée et parsemée de petites marques. Des restes de plâtre blanc, laissés dans les cavités des spirales, font penser à quelque chose que l'on aurait déterré depuis peu, comme lors d'une excavation. « Elles étaient très importantes », disait-elle récemment. « Je les aimais à cause du plâtre qui y était incrusté. »[14]

Après une période de travail intense et fructueuse qui se termine vers 1970, il se produit un changement chez l'artiste. Celle-ci traverse une période de réflexion et de doute sur la valeur de la direction qu'elle a prise et il se produit un ralentissement dans sa production. Sullivan n'est pas la seule à éprouver de tels sentiments; en effet, d'autres artistes ressentent la même insatisfaction, et l'on voit apparaître à cette époque des oeuvres qui reposent sur des prémisses radicalement différentes de celles qui étaient déjà établies. Indépendamment de ceux-là, Sullivan est tenaillée par la besoin de réévaluer les objectifs de son art. Il lui semble que son art ne peut continuer à se développer qu'à la suite d'un nouveau rapprochement avec sa vie. C'est comme si elle avait humé pendant un certain temps l'air vivifiant des montagnes, pour tomber soudain dans un profond cratère qui n'est rien d'autre qu'elle-même. Sullivan décrit cette période d'introspective de la façon suivante: « Vers 1970, j'ai dû rassembler de nouveau mes forces avant de pouvoir donner de moi-même. Il me semblait que je devais me recycler, et qu'avant cela j'avais épuisé toutes les possibilités. »[15]

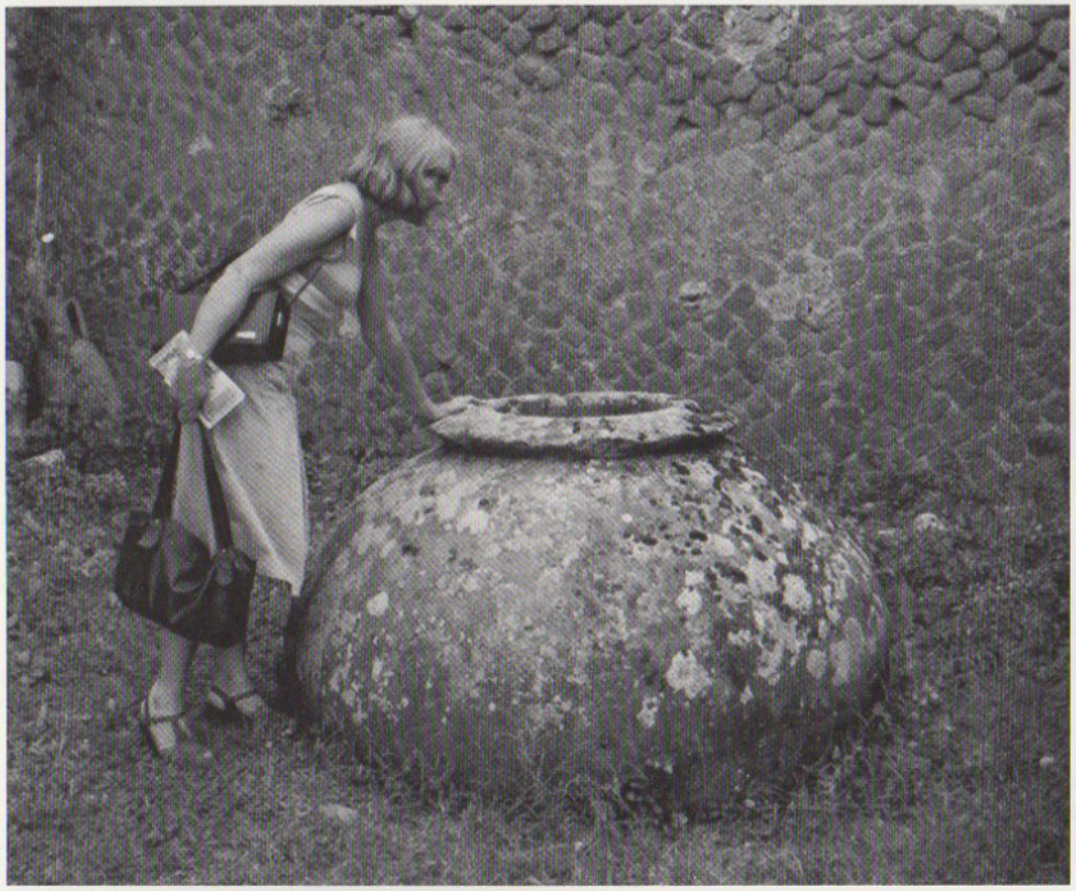
Au cours des années suivantes, Françoise Sullivan se sert de son autobiographie et de ses notes personnelles, mais non pas en tant que telles. Elle les voit plutôt comme un condensé des aspirations de l'art pénétrant dans son dernier et plus essentiel retranchement, celui de la conscience individuelle. Cette position reflète le besoin de l'artiste de se transformer : non pas simplement de continuer différemment, mais de trouver une nouvelle logique, une base plus vaste qui inclurait d'autres niveaux de significations à partir desquels elle pourrait faire une synthèse plus humaine. Si, pour d'aucuns, cet isolement a semblé négatif à l'époque, qu'il suffise de rappeler que le négatif a le mérite de chasser l'ancien de sorte que le positif puisse introduire le nouveau.

Une des premières oeuvres de cette époque revêt un caractère éphémère. Elle consiste dans de minuscules photographies et dans la taille de ses quatres fils inscrite sur un support vertical à quatre versants. Cependant, le climat artistique de Montréal ne lui apportant plus rien, l'artiste éprouve le besoin de travailler dans un climat de curiosité et d'échanges plus ouvert. « J'étais déchirée, assoiffée, et j'avais un besoin urgent d'étancher ma soif. En 1970, je suis allée en Italie. J'avais lu que différents groupes y travaillaient dans des voies diverses et j'espérais trouver là une certaine nourriture. »[16]

Elle reste un an à Rome où elle rencontre d'autres artistes qui, comme elle, se posent de nouvelles questions, s'interrogeant sur l'objet de l'art, sur des questions linguistiques, sur la relation entre le contenu et la forme et bien d'autre. Mais c'est surtout l'Italie, avec la grandeur de son passé, qui se révèle la source d'un lent renouveau qu'elle trouve dans *l'antiquité*.

En Italie, elle écrit des poèmes lourds d'émotion :

« ... J'ai ouvert un livre et lu que l'humanité est un état difficile à atteindre
J'ai ouvert une rose et les pétales sont tombées
J'ai ouvert mes bras et suis entrée dans une ville
J'ai ouvert une fenêtre mais la poésie s'est envolée
J'ai ouvert une armoire mais la poésie était morte
J'ai ouvert mon coeur, il était enflé de larmes
J'ai ouvert une lettre et il contenait l'apocalypse
J'ai ouvert mes yeux mais les ai fermés et j'ai pleuré
J'ai ouvert une boîte et j'ai pensé au temps quand l'art existait
J'ai ouvert mon esprit à l'occasion et il y avait une fête...



*103. **Françoise Sullivan à Pompéi**, 1978*

De retour à Montréal, elle crée en 1972 « *Droit debout* », performance au cours de laquelle les danseurs se tiennent immobiles du début à la fin, se retranchant derrière une conscience accrue de leur corps (les spectateurs en faisant autant, par osmose), comme le leur propose Françoise, dont la voix en triple surimpression confère au spectacle une ambiance hallucinante. Lors d'une exposition à la Galerie III, de menus objets sont étalés dans une vitrine: quelques articles personnels, un peu de terre, du sang menstruel, des restes de spaghetti dans une assiette, une photographie de trois révolutionnaires etc. Les portes sont verrouillées. Les vitres couvertes de journaux de toutes les langues.

Sullivan commence aussi à faire de la photographie. « *Une promenade près des raffineries de pétrole* », inspirée par un texte de Hegel, exprime la fin d'un sentiment profond chez elle.

« Hegel, a dit qu'on avait épuisé la beauté au dix-septième siècle; que plus personne ne recherchait la beauté, qu'elle était en train de périr. Avec mon éducation, je sentais que je devais m'arrêter un certain temps. Après cela, j'ai eu l'impression qu'en soi, aucune forme n'est belle. »[17]

Au texte de Hegel se juxtapose une série de photographies montrant l'artiste en train de se promener. Le texte et la promenade se terminent tous deux par un arrêt. Toutes ces expériences indiquent, dans un climat sombre et austère, une conscience inquiète et un profond besoin de renouvellement.

« Je poursuivais en même temps ma recherche; j'essayais d'autres choses, aveuglément, de la façon dont je travaille toujours. Il m'arrive souvent d'aller à l'aveuglette, de faire des essais, de sentir dans le noir où je m'envais. Nous ne savons pas toujours comment trouver l'inconscient mais ces tâtonnements sont une façon de poursuivre cette recherche. »[18]

Le retour à un point d'origine, que Françoise Sullivan découvre dans l'automatisme, se révèle une étape importante avant qu'elle ne passe à la suivante. L'influence de l'antiquité lui est nécessaire. L'année passée à Rome continue à l'inspirer, à nourrir ses pensées. Tantôt apparent, tantôt caché, le caractère essentiel de la *continuité* entre l'ancien et le moderne est un thème crucial. La rencontre des futurs et des passés lointains, dont Smithson a parlé, rappelle de nouveau la spirale du temps mythique.

En 1974, elle réalise un photomontage intitulé « *Rencontre d'un Apollon archaïque parmi les raffineries de pétrole* ». (fig. 53) Apollon, sous la forme d'une statue archaïque, est soudain mis en présence d'une femme, l'artiste elle-même, qui, l'air seule avec ses pensées, marche dans un désert de neige à côté de monstrueuses conduites de gaz.

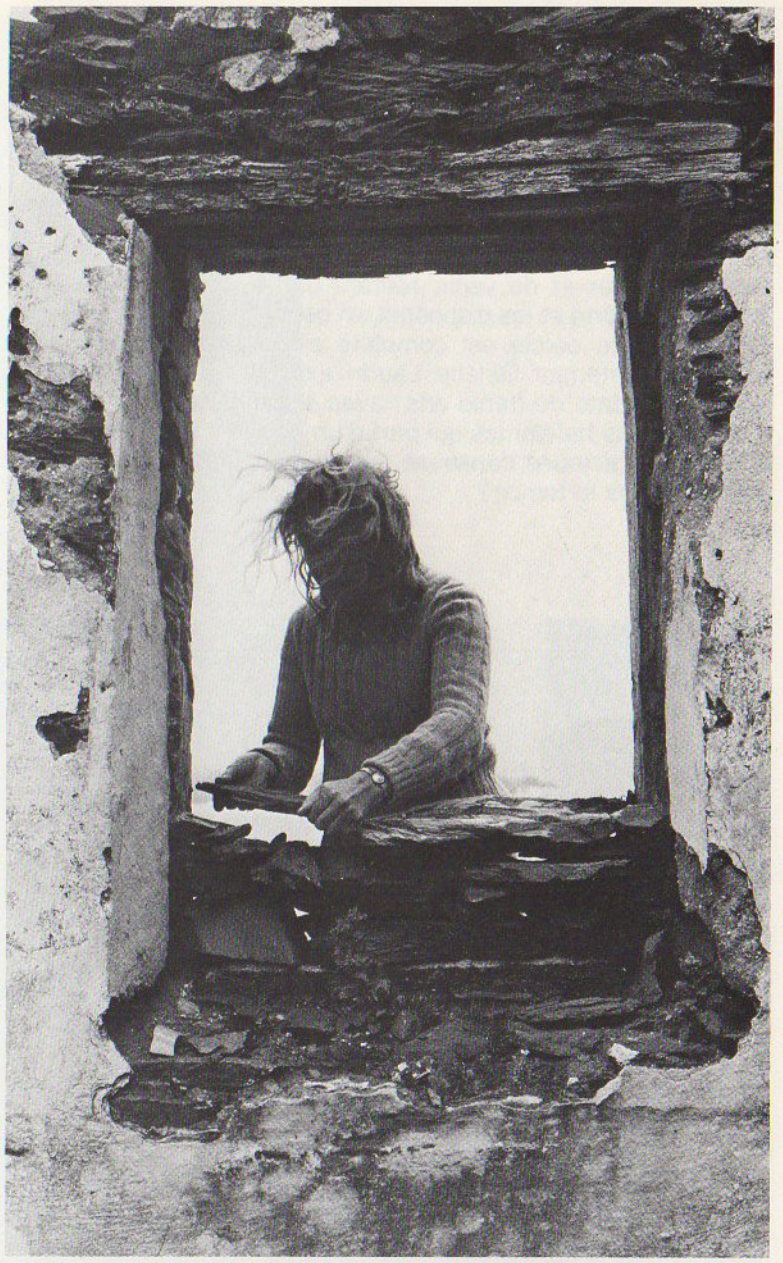
Qui est cet Apollon, loin des oliveraies enchanteresses à flanc de montagne? Et qui est cette femme, Françoise?

Une autre série de photographies illustre une promenade entre deux musées de Montréal. C'était un peu comme si l'extérieur de ces musées avait réussi à pénétrer à l'intérieur. Les rues grouillantes de monde rappellent les conduites de gaz et la Françoise de l'oeuvre précédente. Apollon, transposition dans le présent du héros mythique, est une représentation toujours latente, prête à se manifester à ceux qui peuvent la percevoir. En 1976, Sullivan réalise « *Légende des artistes* », un hommage aux personnalités importantes du monde intellectuel et culturel du Québec comme Bethune, Borduas, Gauvreau, qui ont passé une partie de leur vie sur la rue Sherbrooke et les rues avoisinantes. Des boîtes contenant des renseignements sur ces personnalités et des objets leur ayant appartenu sont placés sur les trottoirs en face des maisons où ils habitaient. Devant un tel effacement, on ne peut s'empêcher de se demander: «Qui est cette personne qui rend un tel hommage? » (C'était à l'occasion de « Corridart », l'exposition extérieure officielle tenue lors des Jeux Olympiques; personne n'ignore quel sort la bureaucratie lui a réservé).

Peu après ces représentations de la négation et de l'arrêt complet, l'année 1975 marque un nouveau déploiement d'énergie avec les nombreuses variations sur le thème de la porte bloquée. La porte, ce lieu d'accès, définition anthropomorphique d'un seuil dans la conscience, trouve son expression dans un rêve que Françoise a fait en 1973 et qu'elle a consigné dans son journal quotidien.

« Ce rêve, écrit à la troisième personne, décrivait une femme qui courait, marchait ou se dirigeait quelque part. Elle essayait d'entrer dans une maison, la sienne, mais elle ne le pouvait pas. Cette maison était une véritable forteresse. La femme avait d'innombrables clés, mais elle semblait ne jamais trouver la bonne. Parfois, lorsqu'elle réussissait à ouvrir une porte, elle se retrouvait 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'aggrippant 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*. J'ai oublié si l'image allait plus loin. »[19]

104. ***Françoise Sullivan en Italie****, 1978*



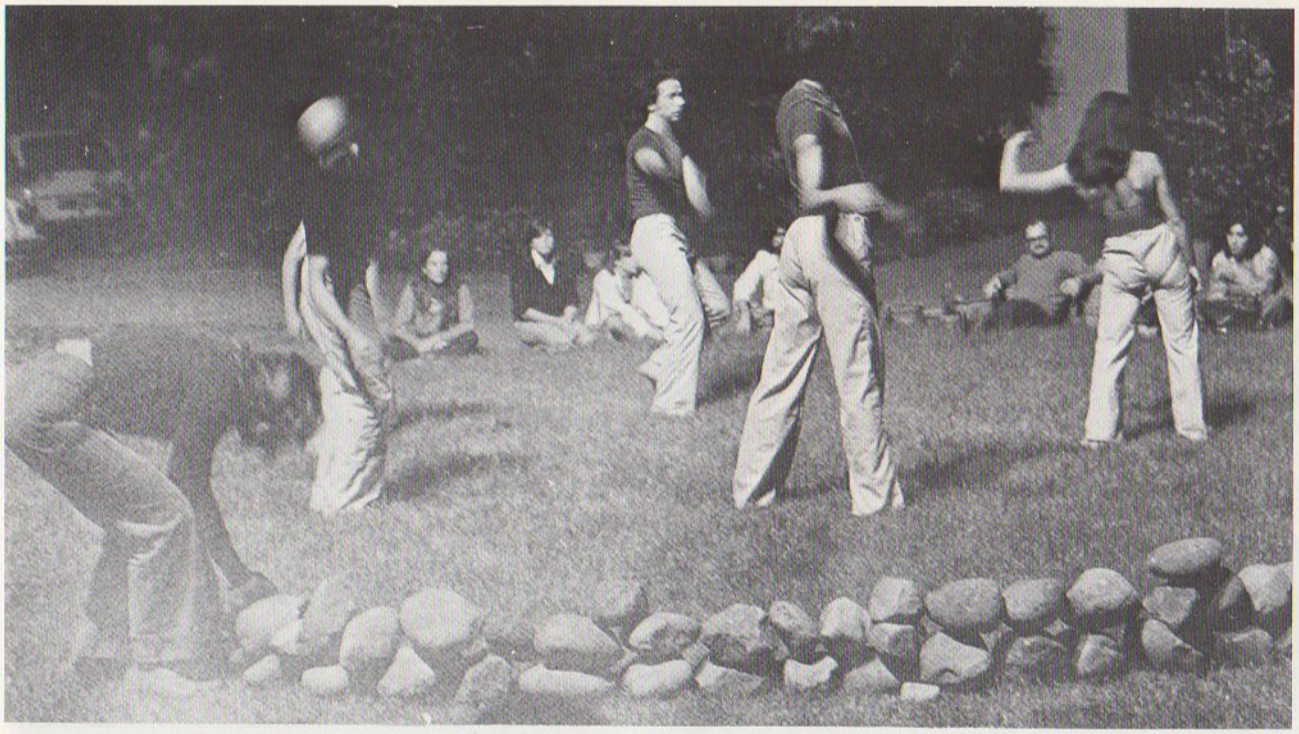
105. ***Intervention sur l'Ile de Blasket****, 1978*

De toutes les portes bloquées, celles des pays ensoleillés, où se côtoient l'antique et le moderne, semblent les plus significatives. La Grèce, avec ses rocs blanchis... Les porches bloqués perdent leur austérité hideuse. Ils deviennent les ruines d'un passé récent, habité par des esprits bienveillants.

Dans deux ouvrages, l'un fait sur l'Île de Santorini (Grèce) et l'autre sur l'Île de Blasket (Irlande), l'artiste apparaît comme une présence déplaçant des roches, pratiquant ou bouchant une ouverture. La stabilité hiératique du rêve est interrompue par le mouvement léger des roches les unes contre les autres. La signification de l'embrasure change, évolue. Elle devient une chose avec laquelle on peut jouer, dont on peut se servir à nouveau.

Dans la chorégraphie « *Accumulation III* », 1979, présentée à la galerie Véhicule, les danseurs entrent simultanément de toutes les portes, puis forment un cercle tout en faisant des mouvements frénétiques et en respirant bruyamment. À la fin du spectacle, ils se retirent de la même façon qu'ils sont entrés. À Ferrare, pour la chorégraphie « *Accumulation II* », la porte du musée est bloquée par des roches. Les danseurs, disposés en cercle sur la pelouse, répètent certains mouvements, variant et élaborant les enchaînements. Quant à Françoise, elle n'en finit pas d'aller et de venir, retirant une à une les roches qui bloquent la porte et les disposant en cercle autour des danseurs. Finalement, le cercle est complété et on peut entrer dans le musée. À l'intérieur Ginette Laurin exécute « *Dédale* », chorégraphie qui date de trente ans ; avec ses mouvements profonds et respirations haletantes qui part d'un équilibre hiératique. Cette intense et gracieuse danseuse, serait-ce la jeune Françoise qui remonte dans le temps ?

106. ***Intervention au Musée de Ferrare****, Italie, 1979*



107. ***Accumulation II****, Ferrare, Italie, 1979*

108. ***Accumulations II****, Ferrare, Italie, 1979*

Le fait de bloquer et de débloquer; l'emploi du cercle et de la spirale; l'espace du musée, l'espace du public; la promenade; certains mouvements qui originent de la vie intérieure de chaque danseur; tous ces éléments composent un dialogue qui fait forcément penser au *rituel*. La performance ne nécessite que quelques minutes de temps réel, mais ces minutes expriment en condensé des milliers d'années. Le geste ancien de transporter des gerbes de foin sur la tête pour nourrir un âne ou une chèvre, geste que Françoise a observé en Grèce, est repris par les danseurs de « *Accumulation V* » qui évoluent sur un terrain de stationnement, des boîtes en équilibre sur la tête. L'équilibre parfait devient l'expression de la dignité, après la frénésie des danseurs portant les valises où s'opposait le lent mouvement des voitures circulant autour des danseurs.

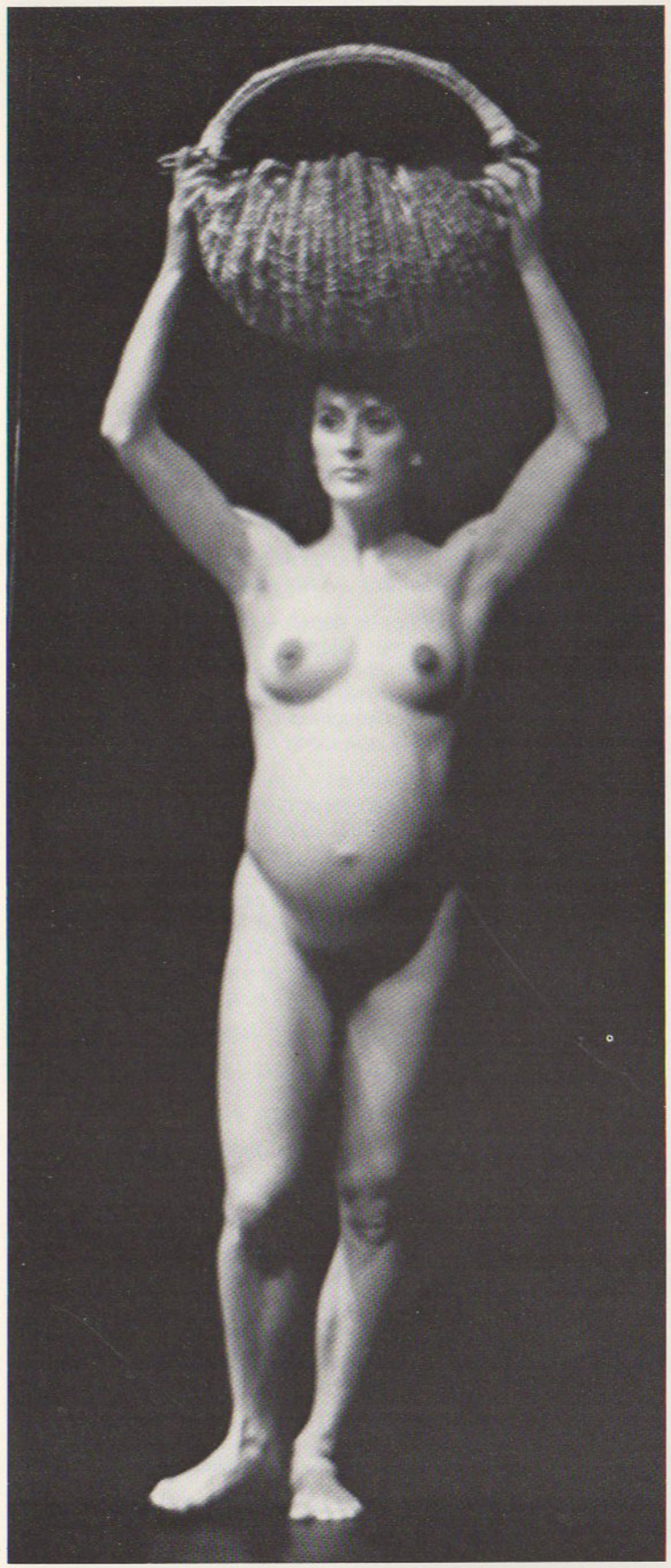
109. ***Accumulations VI****, terrain de stationnement du Vieux-Montréal, 1980*

Il convient peut-être de noter cette exploration du *lieu* de la danse. Trente années auparavant, au Mont-Saint-Hilaire, Françoise a dansé dans la neige, rejetant du fait la scène ou la galerie comme seuls lieux appropriés à de telles représentations. Maintenant, elle opte pour le stationnement ou la pelouse à l'extérieur du musée; et de nouveau pour la neige. Selon François-Marc Gagnon, on ne saurait exagérer l'intérêt que présente l'année 1948, du point de vue de l'histoire de la danse: « ... conception de la danse mettait aussi en question l'espace théâtral clos dans lequel la danse moderne était enfermée jusqu'au début des années soixante. »[20]

Dans une série de photographies réalisées en 1979 dans un autre endroit particulièrement intéressant, soit l'amphi-théâtre de Delphes, Françoise Sullivan fait acte d'identification avec son ombre. Au cours de la période plus récente, les forces négatives et positives coexistent également. Dans « *À tout prendre* », 1980, les danseurs accumulent non pas les mouvements, mais les objets. La scène ressemble à un amoncellement de débris et le bruit du métal sur le métal est sinistre. L'effort désespéré de les retenir tous en même temps, mène a une situation absurde.

Cette danse est l'une des rares qui comportent un aspect burlesque; mais elle est tempérée par une austérété et une intention allégorique. Le message social est direct, et l'on hésite à rire. Une nouvelle période de richesse marque la synthèse des différents aspects de l'oeuvre antérieur de Sullivan, plus intégrée que les autres.

Dans « *Et la nuit à la nuit* », 1981, tous les éléments d'archétypes qu'elle a déjà utilisés se retrouvent dans une synthèse émouvante et profondément humaine. « Le Grand Plein » archétype féminin, devient une nouvelle célébration d'une ère matriarcale où les déesses aux hanches gonflées, comme les Vénus paléolithiques, étaient des vaisseaux de fécondité. Suivent la dominance mâle et l'absurde rituel aux appareils modernes dans un individualisme aliénant. L'équilibre est réalisé lorsque la danseuse enceinte, nue, traverse la scène et dépose des lapins vivants d'un volumineux panier. Avec une délicatesse extrême, certains dilemmes de notre époque sont laissés en faveur de l'espoir. Là encore, pendant un moment, on retrouve des cercles de roches. Mais cette fois, le déplacement des roches est ritualisé en un acte collectif de lutte et d'amour.



L'équilibre statique et le mouvement demeurent encore comme des liens avec ces formes et ces thèmes prédominants, et le spectateur peut voir que les chorégraphies et l'oeuvre visuelle sont deux *aspects* de la pensée d'une même personne. Parfois, le lien est évident; parfois, le médium utilisé permet des variations où suggère d'autres voies encore inexplorées.

Les récentes toiles intitulées « *Tondos* » rappellent davantage les photographies de portes bloquées que les chorégraphies de l'artiste. Le diamètre du cercle autour de chaque ouverture semble analogue à la conscience qui s'estompe autour d'un point central. Parfois, l'ouverture est reliée au sol, impliquant la gravité, l'accessibilité ou l'inaccessibilité. Mais dans l'inaccessibilité, on ne sent plus l'angoisse du rêve original des années précédentes. Les lignes verticales des ouvertures servent de points de repère stabilisateurs entre le plafond et le plancher, et la position verticale du percepteur. Également l'ouverture provoque parfois un balancement vers l'avant, donnant l'impression d'un bloc suspendu, flottant dans les airs et fait pour être là où l'on voudrait qu'il soit. Ainsi la toile et son support, le mur, forment un tout intégré pour la lecture de l'oeuvre.

Cette année, à la galerie Unimedia de Gênes (Italie), l'enfoncement d'une porte a été bouché avec des sacs à ordures en plastique. Curieusement, les sacs ondulent vers l'avant comme un lit de fleurs sous la brise. Le décor classique de la moulure sévère, moulure qui entoure la porte est en fait, au sens traditionnel, un cadre, et, en même temps, un contraste absurde. Ailleurs, dominant la salle très haute, une merveilleuse construction de boîtes d'oranges, une tour s'élève jusqu'au plafond. Cette oeuvre se présente, comme la mémoire d'une porte bloquée; maintenant il n'y a pas d'entrée, seulement le blocage, isolé, une tour de Babel de laquelle on peut se ressourcer.

Cette période est très riche, car l'artiste fait une synthèse de la société et du rêve, de la croissance et de la transformation, repoussant les limites du langage de chaque discipline. Son oeuvre est là à découvrir. Et comme elle l'écrit dans le texte du programme de « Et la nuit à la nuit » « Le rêve profond qui sort de la terre n'est senti que momentanément. On tente de toucher à quelque source cachée, et d'en tirer l'eau à boire ».[21]

110. ***Et la nuit à la nuit****, Montréal, 1981.*

Références bibliographies

1. Notes tirées d'une discussion entre Françoise Sullivan et l'auteur, le 27 avril 1981.
2. Paul-Émile Borduas, *Refus global*, p. 10.
3. Rudolf Steiner, Uber die biener, 12/22/1923.
4. Mircea Eliade, Myths, Rites, Symbols, Édité par Beane et Doty, Harper, N.Y., p. 5.
5. Discussion, voir ci-haut.
6. Ibid.
7. Ibid.
8. Grégoire Muller, *The New Avant-garde.*
9. *Serge King, Neo-Energy and and Beometric Form, p. 191. Future Science. Édité par John White et Stanley Kripper. Doubleday, N.Y., 1977*
10. *Françoise Sullivan, « La danse et l'espoir », Refus global*, p. 2
11. Discussion, voir ci-haut.
12. Françoise Sullivan, « La danse et l'espoir », *Refus global*, p. 2
13. Ibid.
14. Discussion, voir ci-haut.
15. Ibid.
16. Ibid.
17. Ibid.
18. Ibid.
19. Catalogue préparé pour l'exposition avec David Moore, Galerie d'art Véhicule, 1977.
20. Françoise-Marc Gagnon. Avant-propos, *Danse dans la neige*, 1977.
21. Programme pour la chorégraphie « Et la nuit à la nuit », 1981.

Notes biographiques

1925 – 10 juin, naissance de Françoise Sullivan.
Sa famille habite Montréal.

1934-1945 – Cours de danse classique chez Gérald Crevier

1939 Amitiés d'enfance: Pierre Gauvreau, Bruno Cormier.
– Études au collège Sacré Coeur et la peinture au couvent d'Hochelaga

1941-1945 Pierre Gauvreau la présente à P.-E. Borduas.
– École des beaux-arts de Montréal, cours d'arts plastiques

1944 – Réunions fréquentes pendant l'été à la ferme Charbonneau, à Saint-Hilaire (Bruno Cormier, Claude et Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Jeanne, Louise et Thérèse Renaud)
– À partir de septembre, réunions les mardis soirs chez Borduas, rue Napoléon, (Marcel Baril, Fernand Bonin, Magdeleine Desroches, Charles Daudelin, Gabriel Filion, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Pierre Pétel, Louise Renaud, Guy Viau, Adrien Villandré)

1945 – Printemps. Elle se rend à New York pour se renseigner sur les écoles de danse. Elle habite chez Louise Renaud.

1946 – Elle étudie la danse au studio de Franzisca Boas, à New York. Elle y organise, en janvier, une exposition de ses amis de Montréal (P.-E. Borduas, J.-P. Mousseau, J.-P. Riopelle, Pierre Gauvreau)
– Elle assiste à quelques cours d'Hanya Holmes et Martha Graham et, à l'occasion, de La Meri et de Pearl Primus.

1948 Conférence sur « La danse et l'espoir », Montréal, 16 février, publiée ensuite dans « Refus Global ».
– Elle signe « Refus Global » avec Paul-Émile Borduas, Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guilbault, Marcelle Ferron-Hamelin, Fernand Leduc, Thérèse Renaud-Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise Riopelle et Jean-Paul Riopelle. « Refus Global » est lancé à la librairie Tranquille le 9 août.
– Elle dirige le Groupe de danse moderne de Montréal.

1949 – Elle épouse Paterson Ewen.

1950 – Le 15 juin, elle donne naissance à un fils, Vincent.

1955 – Le 23 juin, naissance de Goeffrey

1957 – Le 7 septembre, un troisième fils, Jean-Christophe

1959 – Françoise Sullivan se tourne vers la sculpture et fait son apprentissage auprès d'Armand Vaillancourt.

1960 – Stage de trois mois à l'École des beaux-arts de Montréal. Elle apprend la sculpture sur bois, sur fer et sur plâtre aux cours de Louis Archambault.
– Le 6 août, naissance d'un quatrième fils, Francis

1961 – Cours de soudure à l'École des arts et métiers de Lachine (Québec).

1965 – Membre de l'Association des sculpteurs du Québec

1968 – Elle réalise des sculptures en plexiglas.

1970 – Premier voyage en Europe, particulièrement en Italie.

1971 – Elle travaille en Italie de juin à septembre

1972 – Elle écrit deux poèmes pour deux livres japonais *Spacial poem No. 1. No. 4*.

1973-1980 – Vice-présidente et membre du jury pour le choix des expositions à la galerie communautaire Véhicule Art inc.
– En juin, elle participe à un colloque sur l'environnement, au Conventum, à Montréal.

1974 – Recherchiste et documentaliste pour le projet « Véhicule: transition III », subventionné par le programme « Initiatives Locales » du ministère de la Main-d'oeuvre du Canada, de janvier à juin.

1975 – Voyage en Europe, séjour en Italie. Le 10 avril, elle donne une conférence sur l'art conceptuel à l'université du Québec à Montréal.

1976 – Début d'une collaboration avec David Moore

1977 – Elle enseigne au département des arts visuels de l'université Concordia de Montréal. Voyage en Europe: Italie et Grèce

1978 – Elle enseigne au département des arts visuels de l'université Concordia à Montréal. Voyage en Europe

1979 – Elle enseigne au département des arts visuels de l'université Concordia de Montréal. Voyage en Europe au cours de l'été.

1980 – Elle enseigne au département des arts visuels et de la danse de l'université Concordia, à Montréal. Voyage en Europe au cours de l'été.

1981 – Elle enseigne au département des arts visuels et de la danse de l'université Concordia, à Montréal. Elle enseigne les arts visuels au CEGEP Èdouard Montpetit. Voyage en Europe au cours de l'été.

Arts visuels

1943 – *Expositions collectives*
« Les Sagittaires », Dominion Gallery, 1er – 9 mai, Montréal : Françoise Sullivan y expose deux oeuvres, *Tête amérindienne I*, et *Autoportrait au visage barbouillé*,
École des beaux-arts de Montréal, exposition de fin d'année, vers le 15 mai ; Françoise Sullivan expose *Autoportrait au visage barbouillé*.

1944 – *Exposition collective*
École des beaux-arts de Montréal, juin ; Françoise Sullivan expose *la Belle Robot*.

1945 – *Exposition collective*
École des beaux-arts de Montréal, printemps

1960 – Production de deux décors de scène pour l'École de danse moderne de Montréal :
– Décor 1 : 4 carrés en bois irréguliers suspendus aux angles par des câbles
– Décor 2 : colonnes de « styrofoam » comprenant des vides et des pleins

1962 – *Exposition particulière*
Association des architectes de Montréal, siège social
– *Expositions collectives*
« Art et Architecture », Association des architectes de Montréal
« Salon du printemps », Musée des beaux-arts de Montréal
– Décors pour des spectacles de danse de l'École de danse moderne de Montréal dirigée par Jeanne Renaud et Françoise Riopelle.

1963 – *Exposition particulière*
Association des architectes de Montréal, siège social
– *Expositions collectives*
« Concours artistique de la Province de Québec », École des beaux-arts de Montréal
« Sculpture Québec », Galerie de l'Étable, Musée des beaux-arts de Monréal
« Oeuvres de Jack Bush, Françoise Sullivan », Galerie XII, Musée des beaux-arts de Montréal, 27 janvier
Décors pour le spectacle « Densité », présenté pour l'École de danse moderne de Montréal ; chorégraphie : Jeanne Renaud ; musique : Edgar Varèse

1964 – *Expositions particulières*
Galerie XII, Musée des beaux-arts de Montréal
« Sculptures », Galerie du Siècle, Montréal, 9-22 mars
– *Exposition collective*
« Canadian Sculpture Today », Dorothy Cameron Gallery, Toronto

1965 – *Expositions particulières*
Galerie du Siècle, Montréal
Dorothy Cameron Gallery, Toronto
– *Expositions collectives*
« Art and Engineering », février, The Art Gallery of Ontario, Toronto
« Art and Technology », Dorothy Cameron Gallery, Toronto
« Confrontation '65 », Association des sculpteurs du Québec, Jardin botanique, Montréal
« New Directions in Canadian Sculpture », 15 février, Dorothy Cameron Gallery, Toronto
– Décors pour deux spectacles de l'École de danse moderne de Montréal, dont « Rideau » pour « Expression '65 », présenté à la Place Ville-Marie, Montréal ; chorégraphie : Jeanne Renaud ; pièces de fer suspendues que les danseurs frappent les unes contre les autres pour produire les sons de la pièce.

1966 – *Expositions particulières*
Galerie du Siècle, Montréal
Dorothy Cameron Gallery, Toronto
– *Expositions collectives*
« Confrontation '66 », Association des sculpteurs du Québec, Place Ville-Marie, Montréal et Musée du Québec, Québec
« Construction », exposition itinérante de la Galerie nationale du Canada, Ottawa
Deuxième exposition champêtre du Festival shakespearien de Strattford, Ontario
« Salon de la jeune peinture », Musée Rodin, Paris
– Décors (composés de pneus) pour l'oeuvre « Centre-Élan », chorégraphie : Jeanne Renaud, Peter Boneham, musique : Gilles Tremblay.

1967 – *Commande d'oeuvres :*
Sculpture monumentale pour l'Exposition universelle de Montréal
– *Expositions collectives*
« Confrontation '67 », Association des sculpteurs du Québec, Place des Arts, Montréal
« Sculpture '67 », Hôtel de ville, Toronto
« III Mostra Internationale di Scultura », mai, Fondation Pagani, Italie

1968 – *Expositions particulières*
Dunkleman Gallery, Toronto
La Boutique Soleil, Montréal
– *Expositions collectives*
Association des sculpteurs du Québec, Montréal
La Galerie nationale du Canada, Ottawa
Musée Pagani, Milan
« Salon de la jeune sculpture », Musée Rodin, Paris
University of Waterloo, Waterloo, Ontario
– Décors « Rien » pour le spectacle du Groupe de la Place Royale ; chorégraphie et direction : Jeanne Renaud (Montréal).

1969 – *Exposition particulière*
« Oeuvres récentes », Galerie Sherbrooke, Montréal, du 4 au 14 juin
– *Expositions collectives*
Association des sculpteurs du Québec, Montréal
Musée d'art moderne, Milan
Pavillon de la Femme, Terre des Hommes, Montréal

1970 – *Expositions collectives*
« Panorama de la sculpture au Québec 1945-1970 », Musée d'art contemporain, Montréal, du 23 juin au 6 septembre ; Musée Rodin, Paris, du 27 octobre au 4 janvier
« Présentation '70 », Association des sculpteurs du Québec, Montréal

1971 – *Expositions collectives*
« IIe Biennale », Middleheim, Anvers, Belgique, juin
« 45° 30'N – 73° 36'W », Sir George Williams University, Centre Saidye-Bronfman, Montréal
« The Twelfth Winnipeg Show », Winnipeg Art Gallery, Winnipeg

Arts visuels (suite)

1972 – *Expositions collectives*
« Borduas et les automatistes », Musée d'art contemporain, Montréal
« Shadow », exposition thématique, Kyoto, Japon

1973 – *Exposition particulière*
Galerie III, Montréal, mai 1973
– *Exposition collective*
« Vacances '73 », Musée du Québec, Québec

1974 – *Expositions collectives*
« Les arts du Québec », Pavillon du Québec, Terre des Hommes, Montréal
« Da Vinci », Artestudio, Brescia, Italie
Center for Experience in Art and Communication, dirigé par Amerigo Marras et Bruce Eves, Kensington Art Association, Toronto
La Galerie des locataires, chez Francesco Torres et Angels Ribe, New York, du 27 au 30 juin
« Périphéries », artistes membres de Véhicule Art, Musée d'art contemporain, Montréal
« Su Proust », exposition thématique, Artestudio, Brescia, Italie

1975 – *Expositions collectives*
« Art-Femme », Musée d'art contemporain, Montréal
« Camérart », Galerie Optica, Montréal
« Vidéo », Galleria d'Arte Moderna, Ferrare, Italie

1976 – *Exposition particulière*
Galerie St-Petri, Lund, Suède
– *Expositions collectives*
« Artistes de Véhicule Art », Kensington Art Association, Toronto ; Agnes Etherington Art Centre, Kingston, Ontario, du 21 mars au 25 avril
« Légende des artistes », Corridart, rue Sherbrooke, Montréal
« Vidéo-rencontre », Forest City Gallery, London, Ontario
« Forum '76 », Musée des beaux-arts de Montréal
« Indoor Sculptures from the Art Bank », Windsor Art Gallery, Windsor, Ontario

1977 – *Exposition particulière*
« Françoise Sullivan et David Moore », Galerie Véhicule Art, Montréal
– *Expositions collectives*
« 03-23-03 Premières rencontres internationales d'art contemporain, 1306, rue Amherst, Montréal ; et à la Galerie nationale du Canada, Ottawa

1978 – *Exposition particulière*
« Danse dans la neige », Musée d'art contemporain, Montréal
– *Exposition collective*
« Les Automatistes », Musée d'art contemporain, Montréal

1979 – *Exposition particulière*
Galerie Dove Le Tigre, Milan, Italie
– *Expositions particulières*
« 20-20 Canada-Italy », Factory '77, Toronto et Galerie Dove Le Tigre, Milan
Université Concordia, Montréal

1980 – *Exposition collective*
« International Festival of Women Artists », Carlsberg Gliptotek Museum, Copenhague, Danemark

1981 – *Exposition particulière*
« Rétrospective Françoise Sullivan », Musée d'art contemporain, Montréal, du 19 novembre 1981 au 3 janvier 1982
– *Exposition collective*
« Chi e Pandora », installation de Françoise Sullivan et David Moore, Galleria Unimedia, Gênes, mai

Danse et performance

1939-1945 – Spectacles des élèves de Gérald Crevier
– Chorégraphies pour les enfants du quartier

1940 – Personnages de la Commedia dell'arte au Monument National, Montréal, avec Pierre Gauvreau et Bruno Cormier pour le spectacle d'Alice Szata

1945 – Janvier:
Chorégraphies et soliste pour le « Ballet » de la revue « Bleu et Or » de l'université de Montréal. Solistes: Marc Beaudet, Lanny Tower, Dorris Egan, Magdeleine Provost. Danseurs: Gloria Ballantyne, Virginia et Eileen Epstein, Ann Egan, Helen Scott, Thérèse Vandette.

1947 – *Dualité*, créé au studio de Franzisca Boas, à New York; chorégraphie de Françoise Sullivan
– Juin:
Aux Escoumins, elle danse sur la plage L'Été, pour un projet de danses évoquant les quatre saisons
– Automne:
Elle donne des cours de danse moderne à Montréal

1948 – Février:
Danse dans la neige, à Saint-Hilaire, pour le projet des quatre saisons: L'Hiver. Chorégraphie et costume: Françoise Sullivan; photographies: Maurice Perron; cinéma: Jean-Paul Riopelle
– Février, (le 16):
« La danse et l'espoir », conférence, Montréal
– Avril, (le 3):
Spectacle donné à la Ross House, rue Peel à Montréal: *Dédale*, première à Montréal, chorégraphie: Françoise Sullivan;
Dualité, chorégraphie: Françoise Sullivan, interprètes: Françoise Sullivan et Jeanne Renaud; musique: Pierre Mercure; costumes: Jean-Paul Mousseau; régie du spectacle: Jean-Paul Riopelle; affiche: Jean-Paul Mousseau

1949 – Mai, (les 8 et 9)
Sept chorégraphies pour « La Danse » dans le spectacle « Les deux arts »: Théâtre des Compagnons, Montréal
1. *Gothique*; musique: chant d'amour du XVe siècle
2. *Lucrèce*; musique: Pierre Mercure
3. *Femme archaïque*; musique: Pierre Mercure
4. *Berceuse*; pièce pour six danseurs
5. *Black and Tan*; musique de Duke Ellington; costume: Jean-Paul Mousseau, texte: Maurice Gauvin
6. *Dualité*; musique: Pierre Mercure
7. *Deux danses à midi*; pièce pour cinq danseurs; régie et éclairage: Jean-Paul Riopelle
Spectacle: « L'opéra Minute » chorégraphie pour « *Le combat* » (Il Combattimento di Tancredi e Clorinda) de Claudio Menteverdi: Le Récitant: Jean-Paul Jeannotte, ténor; Clorinde: Michelle Bonhomme, soprano, dansé par Françoise Sullivan
Tancrède: André Rousseau, ténor, dansé par James Ronaldson

1952 – *Le Combat*; chorégraphie et danse: Françoise Sullivan; « Quand la rue chante », Émission de Jacques Prévert, Radio-Canada télévision; réalisation Pierre Mercure; chef d'orchestre: Walter Eiger

1953 – Mars, (le 22)
Émission « Concert », Radio-Canada, télévision; chorégraphies pour
1. « Danse sacrée et danse profane », de Claude Debussy
2. « Concerto en mi bémol », Adante et rondo final pour trompette et orchestre de Haydn
3. « Tzigane », de Maurice Ravel; réalisation: Pierre Mercure; chef d'orchestre: Roland Leduc
– Avril-Mai (du 27 au 2)
Le Combat: chorégraphie et danse: Françoise Sullivan; musique: Monteverdi; décors et costumes: Sarah, « Cinquième festival canadien du ballet », Little Theatre, Ottawa, Ontario
– Mai, (le 14)
Rose Latulipe; livret et chorégraphie de Françoise Sullivan; Radio-Canada, télévision, émission « Allo Toronto... ici Montréal », avec Lise Gagné, musique: Maurice Blackburn
– Novembre, (le 15)
Les Ephémères; chorégraphie: Ludmilla Chiriaeff; danseurs; Françoise Sullivan et les ballets Chiriaeff; musique: « Les Saisons » d'Alexandre Glazounov; réalisation: Jean Boisvert (Radio-Canada, télévision)

1954 – Janvier, (le 28)
« Les Indes galantes » de Rameau; chorégraphie de Françoise Sullivan; danseurs: les ballets Chiriaeff; décors: Robert Prévost; costumes: Claudette Picard; chef d'orchestre: Jean Beaudet; réalisation: Pierre Mercure. (Radio-Canada, télévision, émission « L'heure du concert »)
– Mars, (le 4)
Isoline; chorégraphie de Françoise Sullivan; danseurs: les ballets Chiriaeff; musique d'André Messager décors: Fernand Paquette; costumes: Claudette Picard; chef d'orchestre: Jean Deslauriers; réalisateur: Noël Gauvin (Radio-Canada, télévision, émission « L'Heure du concert »)
– Avril, le (2)
Jeanne d'arc; chorégraphie Ludmilla Chiriaeff; danseurs: Françoise Sullivan et les ballets Chiriaeff; musique: Prokofieff; réalisation: Jean Boisvert (Radio-Canada, télévision, émission: « Ballet Chiriaeff »)
– Avril, (le 22)
« Céphale et Procris »; chorégraphie: Françoise Sullivan; musique: de Grétry: danseurs: les ballets Chiriaeff; décors: Michel Androgi; costumes: Claudette Picard; chef d'orchestre: Désiré Defauw (Radio-Canada, télévision, émission « L'heure du concert »)
– Août, (le 8)
Le Combat; chorégraphie de Françoise Sullivan; reprise de l'oeuvre présentée en 1951; musique de Monteverdi; danseurs: Françoise Sullivan et James Ronaldson; décors: Maurice Côté; costumes: Claudette Picard; chef d'orchestre: George Little; réalisation: Noël Gauvin (Radio-Canada, télévision, émission « Festival d'été »)
– Novembre, (le 11)
Le Tombeau de Couperin, de Ravel; chorégraphie: Françoise Sullivan; décors: Michel Androgi; costumes: R. Régor; chef d'orchestre: Alexander Brott; réalisation: Noël Gauvin (Radio-Canada, télévision, émission « L'heure du concert »)

– Novembre, (le 12)
Esquisse, chorégraphie : Ludmilla Chiriaeff ; danseurs : Erik Hurst, Shella Pearce, Christina McDonald, Anita Pezel, Edith Randon, Roger Rochon, John Stanzel, Françoise Sullivan, Rosemary Valaire, Eva Von Gencsy et un corps de ballet ; musique : Villa Lobos ; textes : Alexis Chiriaeff ; réalisation : Jean Boisvert (Radio-Canada, télévision, émission : Soirée de ballet)

1955 – Novembre, (le 24)
Ruses d'amour, chorégraphie : Ludmilla Chiriaeff ; danseurs : Irène Apiné, Judy Gotshalks, Erik Hurst, Françoise Sullivan, Eva Von Gencsy et les ballets Chiriaeff ; musique : Glazounov ; chef d'orchestre : Jean Deslauriers ; costumes : Gilles-André Vaillancourt ; décors : Jacques Pelletier ; réalisation : Francis Coleman (Radio-Canada, télévision, émission « L'heure du concert »)

– Novembre, (le 27)
Rose Latulipe ; chorégraphie : Françoise Sullivan ; danseurs : Françoise Sullivan et onze danseurs ; chef d'orchestre : Jean Deslauriers ; réalisation : Pierre Mercure (Radio-Canada, télévision, émission « Music Hall »)
Tarantelle, chorégraphie : Ludmilla Chiriaeff ; danseurs : Françoise Sullivan ; chef d'orchestre : Louis Bédard ; réalisation : Roger Racine (Radio-Canada, télévision, émission « Connaissez-vous la musique »)
Valses nobles et sentimentales, (La Valse) chorégraphie : Erik Hurst ; danseurs ; Françoise Sullivan et les ballets Chiriaeff ; musique : Ravel ; réalisation : Jean Boisvert (Radio-Canada, télévision, émission « Ballets Chiriaeff)
L'inéfable Monsieur Triquet, chorégraphie : Ludmilla Chiriaeff ; danseuse dans *D'après Degas* Françoise Sullivan ; réalisation : Jean Boisvert ; (Radio-Canada, télévision, émission « Ballets Chiriaeff)

1973 – Janvier
Droit debout, chorégraphie : Françoise Sullivan ; les danseurs du Groupe de la Place royale, Galerie III, Montréal

1974 – Février, (le 17)
Droit debout, pour l'exposition « Périphéries » avec le Groupe de la Place royale, Musée d'art contemporain, Montréal

1975 – *Droit debout*, Kensingon Art Association, C.E.A.C., Toronto, Ontario ; Agnès Etherington Art Gallery, Kingston, Ontario

1977 – *Dédale*, interprété par Ginette Laurin pour les « Choréchanges », organisée par le Groupe Nouvelle Aire, Montréal

1978 – Octobre, (le 20)
Chorégraphie dans le cadre des activités de « Qui danse », Montréal
Essai en six parties,
« Octobre en danse », Théâtre Centaur, Montréal
« Choréchanges » Groupe Nouvelle Aire, Monréal

– Décembre
Hiérophanie, Studio du Groupe Nouvelle Aire, Montréal dans le cadre des « Choréchanges » ; chorégraphie pour cinq danseurs ; musique africaine pré-enregistrée ; danseurs : Michèle Febvre, Paul-André Fortier, Ginette Laurin, Daniel Léveillé, Daniel Soullières

1979 – Avril
Hiérophanie II, Salle communautaire d'une église de Montréal, sous l'égide du Musée des beaux-arts de Montréal ; musique : Vincent Dionne ; danseurs : Michèle Fevre, Paul-André Fortier, Ginette Laurin, Daniel Léveillé, Daniel Soullières.

– Avril, (le 27)
Accumulation II, (Accumulation of mouvement), Forest City Gallery, London, Ontario ; chorégraphie pour quatre danseurs : Michèle Febvre, Ginette Laurin, Daniel Léveillé, Daniel Soullières ; interventions de Françoise Sullivan et David Moore ; musique : Vincent Dionne

– Mai,
Hiérophanie II, Galerie Dove Le Tigre, Milan

– Juin,
Accumulation II et *Dédale*, Palazzo de Diamenti, Ferrare, Italie ; dans le silence, à l'extérieur ; intervention de Françoise Sullivan : elle mure la porte de la galerie avec des pierres et trace un cercle autour des danseurs, également avec des pierres ; danseurs : Michèle Febvre, Paul-André Fortier, Ginette Laurin, Daniel Léveillé, Daniel Soullières

– Automne
Accumulation III, chorégraphie pour cinq danseurs, Galerie Véhicule Inc., Montréal ; musique ; Vincent Dionne ; danseurs : Michèle Febvre, Paul-André Fortier, Ginette Laurin, Daniel Léveillé, Daniel Soullières ; durée : 3 h.

1980 – Avril, (le 19)
Accumulation IV, et *Hiérophanie II*, Musée d'art vivant Véhicule Art, Montréal ; danseurs : Michèle Febvre, Ginette Laurin, Daniel Léveillé, Gilles Simard, Daniel Soullières ; musique : Vincent Dionne

– Été
Accumulation V, chorégraphie pour six danseurs et cinq voitures ; terrain de stationnement, Vieux-Montréal.

– Octobre
À tout prendre, chorégraphie pour Daniel Soullières et Monique Giard dans le cadre de l'événement « Treize chorégraphies pour deux danseurs » ; musique : Rober Racine ; au centre d'essai du Conventum, Montréal

– Automne
Accumulation VI et *Accumulation VII*, parc du Mont-Royal, Montréal ; Ginette Laurin, Renée Lemieux, Jacqueline Lemieux, Daniel Léveillé, Diane Paquet.

– Décembre
Chorégraphie, Gymnase de l'université Concordia, Montréal

1981 – Mars, (les 27, 28, 29, 30, 31) et Avril, (le 1er)
Et la nuit à la nuit, chorégraphie : Françoise Sullivan ; musique : Rober Racine ; danseurs : Ginette Laurin (la montagne), Denis Farley (le ruisseau), Michèle Febvre (une déesse), Denis Farley, Daniel Léveillé, Gilles Simard, Daniel Soullières (les chasseurs), Jacqueline Lemieux, Ginette Laurin, Renée Lemieux, Simone Lavoie, Monique Giard, Michèle Febvre (les déesses), Carolyn Shaffer (tous), Ginette Laurin (la mère) ; branches et parures de costumes : Louise Marien ; costumes : Lucie Matte, Sylvie Paquin ; direction technique, régie, éclairage : Ginette Dansereau, répétiteur : Paul-André Fortier
Théâtre Le Tritorium, Cegep du Vieux-Montréal.

Prix et bourses

1943 – Prix Maurice Cullen (peinture), École des beaux-arts de Montréal

1963 – Premier prix pour *Chute concentrique*, 1963, Concours artistique de la Province de Québec

1967-1968 – Bourse de perfectionnement, Conseil des arts du Canada

1971-1972 – Bourse de travail libre, Conseil des arts du Canada

1972 – Bourse de frais, ministère des Affaires culturelles, Québec

1975 – Bourse d'aide aux expositions, ministère des Affaires culturelles, Québec
– Bourse de frais, Conseil des arts du Canada

1977-1978 – Bourse de courte durée, Conseil des arts du Canada

1979 – Bourse de frais, Conseil des arts du Canada

1980 – Subvention du Service de la danse pour la création de *Et la nuit à la nuit*, ministère des Affaires culturelles, Québec
– Subvention « Explorations », pour la création de *Et la nuit à la nuit*, Conseil des arts du Canada

Bibliographie

1943 – Boucher-Dumas, Lucienne, revue *Jovette*, Montréal, avril
– Couturier, Marie-Alain, « Propos à de jeunes artistes canadiens », *Le Jour*, Montréal, 8 mai, p. 6
– Doyon, Charles, « Nos peintres de demain », *Le Jour*, Montréal, 15 mai, p. 6
– « Diplômes et prix décernés à l'École des beaux-arts », *Le Devoir*, Montréal, 16 juin, p. 4
– Sullivan, Françoise, « la peinture féminine », *Le Quartier Latin*, Montréal, 17 décembre, p. VIII
– Doyon, Charles, « La jeune génération », *Le Quartier Latin*, 17 décembre, p. VIII

1944 – « Exposition à l'École du Musée des beaux-arts », *Le Canada*, Montréal, 9 juin
– Girard, Henri, « À l'École des beaux-arts », 19 juin

1945 – Gagnon, Maurice, « Sur un état actuel de la peinture canadienne », Éditions Pascal, Montréal, 158, p., ill. p. 99-100)
– Revue Bleu et Or, programme du spectacle donné à l'université de Montréal 29, 30, 31 janvier.

1948 – Sullivan, Françoise, « La danse et l'espoir ». Le texte de cette conférence sera joint, à la demande de Paul-Émile Borduas, au *Refus Global*, Éditions Myrtha-Mythe, Saint-Hilaire
– « Le surréalisme au point de vue moral », *La Presse*, Montréal, 20 décembre, p. 4
– « Le surréalisme est mort, dit le R.P. Robillard », *Le Canada*, Montréal, 20 décembre, p. 6
– « Le surréalisme et la révolution des intellectuels », *Le Devoir*, 20 décembre, p. 10

1949 – « Danseuse automatiste », *Le Petit Journal*, Montréal 8 mai p. 69
– « Les deux-arts » programme du spectacle présenté au Théâtre des Compagnons, 8 et 9 mai
– « Danse Programme Proves Success », *The Gazette*, Montréal, 10 mai
– « L'opéra Minute » programme du spectacle présenté au Théâtre des Compagnons, novembre

1953 – 5e Festival Canadien de ballet, programme souvenir, 27 avril-2 mai, p. 14

1962 – Lamy, Laurent, « Dans les galeries, Pat Ewen et Françoise Sullivan au Centre social de l'Association des architectes », *Le Devoir*, Montréal, 21 juin

1963 – Lamy, Laurent, *Le Devoir*, Montréal, 19 janvier
– Jasmin, Claude, « L'exposition des Concours artistiques », *La Presse*, Montréal, 26 octobre
– Robert, Guy, « Galerie du Siècle », *Vie des arts*, Montréal n° 33, p. 67

1964 – « Françoise Sullivan », *La Presse*, Montréal, 7 mars, p. 23
– Heard, Raymond, « Sculpture With a Sense of Rhythm », *Montreal Star*, Montréal, mars, p. 9
– Robert, Guy, « Françoise Sullivan », *Vie des arts*, Montréal n° 35, p. 53
– Galerie du Siècle, publicité de l'exposition, *Vie des arts*, n° 36, p. 7, 47
– Robert, Guy, *École de Montréal, Situation et tendances*, Éditions du Centre de psychologie et de pédagogie, collection Artistes canadiens, Montréal, 151p.

Bibliographie (suite)

– Viau, Guy, *La peinture moderne au Canada français*, ministère des Affaires culturelles, Québec

1965 – « Mother Sculpts, Father Paints, Children Publish in Artistic Family », *The Globe and Mail*, Toronto, 30 janvier
– Ayre, Robert, Robillard, Yves, *Confrontation 65*, Association des Sculpteurs du Québec, Exposition internationale de sculpture, Jardin Botanique, Montréal, juillet-août

1966 – Lamy, Laurent, *Confrontation 66*, Association des sculpteurs du Québec, exposition au Musée provincial, Québec, été-automne
– Lamy, Laurent, « Expression 66, Place Ville-Marie », *Le Devoir*, Montréal, 13 novembre
– Catalogue, *La deuxième exposition champêtre de sculptures du Festival shakespearien de Stratford*, ill., 31p.
– Harper, J.R., *La peinture au Canada, des origines à nos jours*, Presses de l'université Laval, Québec.
– McCullough, Norah, *Constructions d'artistes de Montréal, 1966-1967*, Galerie nationale du Canada, Ottawa, exposition itinérante
– « Le surréalisme n'est pas mort avec Breton », *Le Soleil*, Québec, vol. 69, n° 293, p. 8, collection 1-5, 10 décembre

1967 – Withdrow, William, *Sculpture canadienne/Canadian Sculpture* Expo 67, Editions Graph, ill.
– Catalogue, *Confrontation 67*, Association des sculpteurs du Québec, ill.,
– Sullivan, Françoise, *Sculpture 67*, exposition en plein air de sculptures canadiennes, organisée par la Galerie nationale du Canada, Hôtel de ville, Toronto, août
– Elle participe à l'émission: Le Beau sexe « Interview de quatre sculpteurs » (Lise Gervais, Suzanne Guitée. Anne Kahane. Françoise Sullivan) réalisateur: Guy Leduc, le 29 juin (Radio-Canada télévision)

1968 – Tesseydre, Bernard, « Canada, art d'aujourd'hui, Musée d'art moderne de Paris », *Vie des arts*, Montréal, n° 50, p. 26-31

1969 – White, Michael, « Two for the Show », *Montreal Star*, Montréal, 7 juin
– « Une sculpture qui trahit son auteur », *La Presse*, Montréal, 14 juin, p. 42
– H.I., « Longer Wait Needed », *The Gazette*, 14 juin
– « D'une exposition à l'autre », *La Presse*, Montréal, 17 juin
– « Sculptures du Québec en Italie », *La Presse*, Montréal, 30 juin
– Robert, Guy, « Sculptures au-delà, la sculpture, forme privilégiée de contestation », *Vie des arts*, Montréal, n° 54, p. 14-19, ill.

1970 – Catalogue, *Panorama de la sculpture au Québec 1945-1970* Musée d'art contemporain, Montréal, 195 p.
– Musée Rodin, Presses artistiques, Paris, 1970-1971, 83 p.
– Heyvaert, Pierre, *Présentation 70*, Association des sculpteurs du Québec, ill.

1971 – Gopnik, Irwin, Gopnik, Myrra, « The semanties of Concept Art, Arts Canada n° 154-155, p. 61-64
– Barras, Henri, « Quand les automatistes parlent... des automatistes », *Culture vivante*, Montréal, n° 22, septembre, p. 28-30
– Catalogue, *Borduas et les Automatistes*, Montréal 1942-1945, Musée d'art contemporain, Montréal

1972 – Bannon, Sharleen, « $29,000 Worth of Art for Campus Building », *Regina Leader-Post*, 10 juin, ill.

1973 – Robert, Guy, *L'Art au Québec depuis 1940*, Éditions La Presse, Montréal, 501p.
– Toupin, Gilles, « La nostalgie de l'art », *La Presse*, Montréal, 13 janvier, p. D-14
– Sullivan, Françoise, *Standing Straight*, texte et photographies

1974 – Parent, Alain, « Périphéries: artistes liés au Groupe Véhicule », *Ateliers*, Montréal, vol. 3 n° 1, janvier-mars, p. 7
– Toupin, Gilles, « Espace 5 ouvre ses portes. Véhicule au Musée », *La Presse*, 14 février, p. C-2
– Toupin, Gilles, « Attention! attention! les barbares entrent au Musée », *La Presse*, Montréal, 23 février, p. C-13-14
– Nixon, Virginia, « Harold Town and The Vehicle Make Strange Bedfellows », *The Gazette*, Montréal, 9 mars
– Bogardi, George, « An Exciting Thing to Watch », *Montreal Star*, Montréal, 2 mars, p. D-3
– Sullivan, Françoise, « Sans titre », catalogue *Périphéries*, exposition organisée en collaboration avec les artistes de Véhicule (Montréal) inc., Musée d'art contemporain, Montréal, 17 février-23 mars, non paginé
– Sullivan, Françoise, *Meeting With Apollo by the Oil Refineries in Montreal*,
– « Exposition Su Proust », *Flash Art*, 9 juin
– *Artistes canadiens: expositions 1972-1973*, Roundstone Council for the Arts, Toronto, 255 p. (p. 209-210)
– *Artistes canadiens: expositions 1973-1974*, Roundstone Council for the Arts, Toronto, 288 p. (11.138, 287)
– *Les arts du Québec*, ministère des Affaires culturelles, Québec, 31 p.
– Pontbriand, Chantal, « Périphéries au Musée d'art contemporain », *Vie des arts*, Montréal, n° 75, p. 60-61
– Lehmann, Henry, « The Avant-Garde Sullivan Jogs Memories of '48 », *Montreal Star*, 12 décembre, p. B-16
– Lamy, Suzanne, « Quatre grandes artistes du Québec », *Forces*, Montréal, n° 27, 2e trimestre, p. 44-48
– Robert, Guy, *Borduas*, Les Presses de l'université du Québec,
– Galerie du Siècle, Montréal, « Biographies sommaires des artistes de la galerie ».

1975 – Lehmann, Henry, « Françoise Sullivan, » *Vie des arts*, Montréal, n°78, p. 28-29
– *Art Femme 75*, exposition des oeuvres de femmes artistes tenue conjointement au Musée d'art contemporain, à la galerie Powerhouse et au Centre Saidye Bronfman, Montréal, 3 -25 avril, catalogue
– Sullivan, Françoise, *Sans titre*, texte d'une conférence donnée à l'université du Québec à Montréal, Pavillon Arts I, 10 avril, sur l'art conceptuel

1976 – McConathy, Dale, « Corridart, Instant Archeology in Montreal », *Artscanada*, n°206-207, juillet-août, p. 36-53
– Chartrand, Denis, Potvin, Danielle, « Rencontres d'artistes au Musée », *Ateliers*, vol. 5, n°2, sept.-nov., p.6
– Dubuc, Madeleine, « Cette chronique que l'on ne verra pas » *La Presse*, Montréal, 31 juillet, p.G-3
– Catalogue, *Trois générations d'art québécois:1940-1950-1960* Musée d'art contemporain, Montréal, 135p.
– *Vehicule Art Montreal Inc. Real Life 1976 Art*, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston, Ontario

1977 – McCutcheon, Sarah, « Forum 76 » *Artcanada*, n° 210-211, p. 74-75

Bibliographie (suite)

1977
- Catalogue, *Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970*, Musée d'art contemporain, Montréal
- Borduas, Paul-Émile, *Le Refus Global et Projections libérantes*, Collection Parti pris, Montréal
- Bourassa, André G., *Surréalisme et littérature québécoise* Éditions l'Étincelle, Montréal
- Sullivan, Françoise, Moore David, *Françoise Sullivan, David Moore*, texte de F. Sullivan, texte de D.Moore et texte commun de F. Sullivan et D.Moore
- *Danse dans la neige*, album des photographies de Maurice Perron (1948), témoignages de Madeleine **Arbour,** Marcel **Barbeau,** Bruno **Cormier,** Marcelle **Ferron,** François-Marc **Gagnon,** Gilles **Hénault,** Fernand et Thérèse **Leduc,** Jean-Paul **Mousseau,** René **Picard,** Jeanne **Renaud,** Fernande **Saint-Martin**. Texte « je précise » de Françoise Sullivan. Album imprimé dans les ateliers Image Ouareau.
- Elle participa à l'émission « Café des arts » réalisation: Aline Legrand, le 17 mars (Radio-Canada, radio MF)

1978
- « Le Musée d'art contemporain rouvre ses portes le 9 mars », *Le Devoir*, Montréal, 3 mars, p. 18
- Dagenais, Angèle, « Quand la scène devient paturage », *Le Devoir*, Montréal, 20 octobre, p. 22
- Dagenais, Angèle, « Octobre en danse, une expérience à renouveler », *Le Devoir*, Montréal, 23 octobre, p. 15
- Dagenais, Angèle, « Corridart refait surface » *Le Devoir*, Montréal, 2 novembre, p. 14
- Gagnon, François-Marc, *Paul-Émile Borduas, biographie critique et analyse de l'oeuvre*, Montréal, Édition Fides, 560p.
- Renaud, Thérèse, *Une mémoire déchirée*, Montréal, Éditions HMH, 164p., coll. L'arbre

1979
- Dagenais, Angèle, « Françoise Sullivan: chorégraphie », *Le Devoir*, Montréal, 3 avril, p. 17
- Ellenwood, Ray, « Surrealism Borduized », *Artscanada*, n° 224-225, p. 14-20
- Davis, Rae, « Françoise Sullivan and David Moore », *Artscanada*, no. 228-229, p. 53-54
- Bulletin *Ici Radio-Canada*, Vol. 13, n° 23, p.4
- Elle est invitée à l'émission Femme d'aujourd'hui « Françoise Sulllivan: portrait d'une artiste » réalisation Louis-Philippe Beaudoin le 27 mars (Radio-Canada télévision)

1981
- Brousseau, Jean-Paul, « L'inconscient des autres quand il ennuie superbement », *La Presse*, Montréal, 30 mars p.B-11
- Asselin, Suzanne, « De Françoise Sullivan au Ballet du Sénégal, danse: de l'espoir à l'exorcisme », *Le Devoir*, Montréal, 31 mars, p.17
- Racine, Rober, « Et la nuit à la nuit, un « mystère » de Françoise Sullivan », *Virus*, mars, p.33
- Brousseau, Jean-Paul, « Françoise Sullivan, sur des pensées anciennes, un nouveau spectacle », *La Presse*, 21 mars, p.C-21
- Asselin, Suzanne, « Françoise Sullivan, d'une nuit à l'autre », *Re-Flex*, Cahier de la danse, vol. 1, n°3, mai-juin, p. 16-17
- Panet-Raymond, Silvy, « New Currents in Montréal: Innocence and Irreverence in La Belle Métropole » *Danse au Canada*, no 28, p.3-6

Écrits de Françoise Sullivan

1943
- « La peinture féminine », *Le Quartier Latin*, Montréal 17 décembre, p. VIII

1948
- « La danse et l'espoir », Le texte de cette conférence sera joint au *Refus Global*, éditions Myrtha-Mythe, Saint-Hilaire

1967
- Propos tirés du catalogue *Sculpture 67*, Galerie nationale du Canada, exposition en plein air de sculptures canadiennes, Hôtel de ville, Toronto

1973
- *Droit Debout*, texte et photographies

1974
- « Sans titre », tiré du catalogue *Périphéries*, Musée d'art contemporain/Véhicule Art inc., Montréal
  « Poème », *Da Vinci*, Montréal, n° 2, p. 64

1975
- « Sans titre », texte d'une conférence sur l'art conceptuel donnée à l'université du Québec à Montréal, Pavillon Arts I, le 10 avril

1977
- *Françoise Sullivan, David Moore*, textes de F. Sullivan et de David Moore, et texte commun des deux artistes, galerie Véhicule, Montréal. Catalogue d'exposition
- « Je précise », texte publié dans l'album *Danse dans la neige*, les ateliers Image Ouareau.

1981
- Contribution au livre « Three Holes in the Ground » de David Moore

Collections publiques

Banque d'oeuvres d'art du Conseil
des arts du Canada, Ottawa.
Galerie Nationale du Canada, Ottawa.
Musée d'art contemporain, Montréal.
Musée d'art de Joliette, Joliette.
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.
Musée du Québec, Québec.
Université de Régina, Régina.

Oeuvres de l'exposition non représentées dans le catalogue

Nature morte, 1941
huile sur carton, 23 x 30 cm

Four childrens' growing, 1971
photographies des enfants de l'artiste et leur mesure réciproque

Promenade parmi les raffineries de pétrole, 1974
photomontage sur styrofoam, 36 x 28 cm

Oia, 1978
photographies noir et blanc

Samaria, 1981
série de 5 photographies couleur

Imprimé au Québec, Canada

Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
Musée d'art contemporain