Document generated on 04/28/2024 6:25 p.m.

Vie des arts

Vie des arts

Françoise Sullivan

Henry Lehmann

Volume 20, Number 78, Spring 1975

URI: https://id.erudit.org/iderudit/55118ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Lehmann, H. (1975). Françoise Sullivan. *Vie des arts*, *20*(78), 28–29.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1975

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Françoise Sullivan

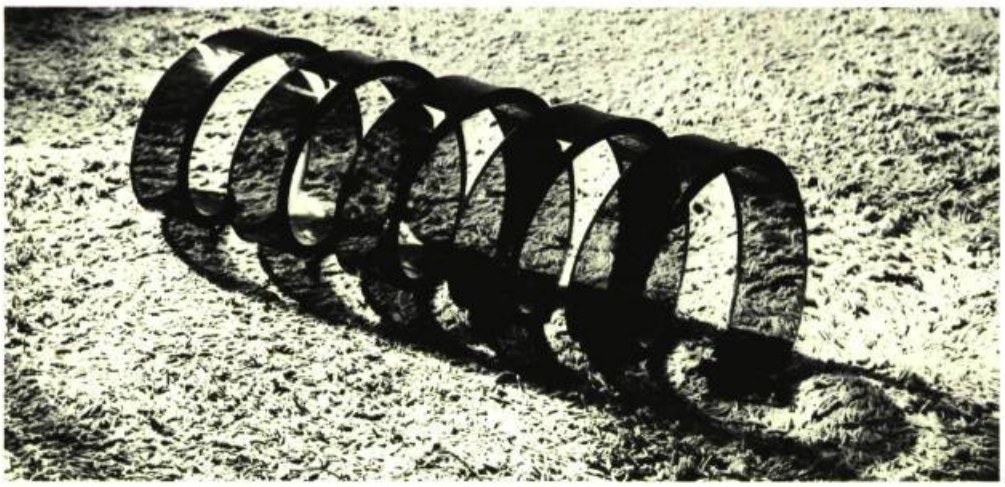
Henry LEHMANN

La dernière œuvre de Françoise Sullivan, une série de photomontages, est une séquence montrant l'artiste déambulant dans un paysage industriel[1]. La tête d'Apollon apparaît soudain dans l'une des photographies, introduisant un sentiment de magie, tout en plaçant l'ensemble de l'œuvre dans un contexte de comparaison de cultures antagonistes.

Sullivan dit que, «Parler de ma recherche, c'est la placer dans le courant d'une réflexion qui est, à la fois, une perception visuelle et une pensée — ma recherche relie pensée, image et réalité.» Pour elle la vie de l'art réside dans son pouvoir d'évocation de nouveaux sentiments, l'originalité n'est qu'une nouvelle forme de l'ancien, mais une forme qui, finalement, affirme sa propre identité.

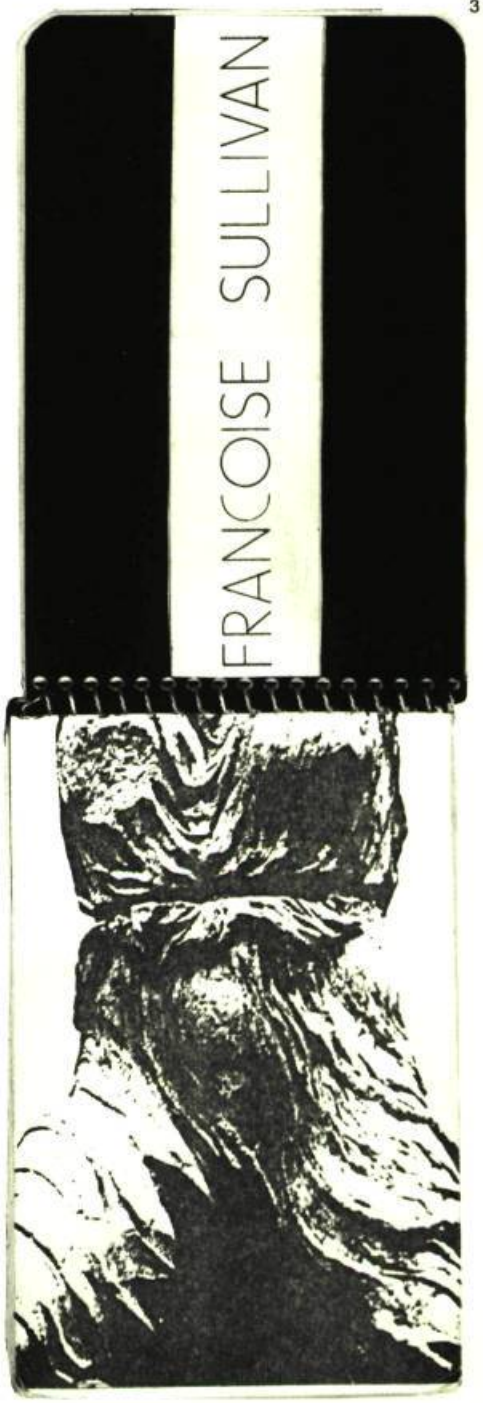
Ce n'est pas sans un sentiment d'anxiété que l'on essaie de donner une vue d'ensemble de l'évolution de cette artiste.

1



2

3



Quelle importance, se demande-t-on, revêt l'image dans ses récentes présentations qui semblent nier, à la fois, et les techniques de la danse, et les éléments visuels traditionnels tels que la ligne ou la forme dynamique?

Et il est tout simplement difficile d'assimiler le fait que la Sullivan qui est maintenant en premières lignes de l'avant-garde d'aujourd'hui est la même qui signa ce très important manifeste esthétique, le *Refus global*, en 1948, et dans lequel des Québécois, artistes, poètes et amoureux de la liberté, déclaraient leur refus total de collaborer avec les pouvoirs en place.

Comment quelqu'un peut-il avoir le courage et la force de participer pleinement à la renaissance de deux périodes artistiques en déclin, d'abord pendant les années noires du règne de Duplessis, puis au début des années 70.

Sullivan a appris récemment que certains étaient gênés par le nombre de femmes (Louise Renaud, Thérèse Leduc, Muriel Guilbault, entre autres) dont les signatures apparaissent sur les pages ronéotypées et reliées à la main du *Refus*. Elle est stupéfaite de cette réaction. Et elle se rappelle les terribles conséquences, leur chef, Borduas, sans le sou et *désespéré après avoir perdu son emploi de* professeur à l'Ecole du Meuble, un éditorial dans *Le Devoir*, condamnant sa prise de position: «Nous n'acceptons pas la règle de l'instinct parce que nous croyons au péché . . .», écrivait Gérard Pelletier. Et aussi tard qu'en 1950, deux étudiants d'un collège jésuite furent expulsés pour avoir assisté au vernissage d'une exposition Mousseau-Ferron.

Sullivan est inquiète; une fois de plus l'art est en difficulté, pense-t-elle. Alors que la plupart des manifestations les plus outrancières, «sont seulement autant de cris désespérés, le formalisme pur est dépassé, il n'a jamais eu le caractère de violation nécessaire à la révolution».

Il est impossible de situer sa recherche dans une quelconque catégorie précise (l'automatisme est seulement une facette de sa sensibilité compliquée). Dans les années 60, elle créa des spirales de plexiglas; plus tard, elle construisit des assemblages, constellations de formes géométriques flottantes, qui ouvrirent la troisième dimension à la désinvolture automatiste.

Mais elle ne se considère ni comme un peintre ni comme un sculpteur — «toute ligne, toute forme ajoutée à mon œuvre, tout est un événement».

Un voyage en Italie, en 1966, déclencha une crise qui aboutit à la cessation brutale de son activité dans le domaine de la sculpture. Sa carrière dans les arts plastiques avait été un succès, avec des expositions dans la Province et ailleurs, notamment l'exposition *Art et Technologie*, avec Jacques Bush, à la Galerie 12, de Toronto, en 1965, une exposition particulière à la Galerie du Siècle, une pièce à la Biennale de Winnipeg et 45'30N - 36W à Sir George en 71.

Sullivan fut profondément touchée par ce qu'elle appelle «le sens accompli et invétéré qu'ont les Italiens d'une réalité qui n'est jamais fabriquée». Une présentation, à Rome, par Gino Dominici, mettant en scène des hommes en chair et en os, un vieil homme et un jeune garçon, l'a émue par ce qu'elle appelle «son mystérieux sens d'une beauté sans esthétique; d'après ce que j'ai vu alors, j'ai commencé à réaliser que mon propre travail n'était pas aussi original que je l'aurai désiré».

Il n'est pas étonnant que ce soit le *Body Art* naissant qui ait troublé et attiré Sullivan. La danse avait toujours été son mode d'expression, son corps et les relations entre elles de ses diverses parties, à la fois forme et contenu. Elle se rappelle les productions exubérantes que Jeanne Renaud et elle-même montaient à la fin des années 40. Dans l'une d'elles, Riopelle avait dessiné les costumes, Pierre Mercure fait la musique et Claude Gauvreau récité des poèmes à danser. L'esprit de Zurich et du café Voltaire les animait; ces automatistes montréalais lisaient la poésie de Breton et jouaient avec les associations fortuites de mots.

Un sens de l'histoire et un sens du lieu sont importants pour elle. «Dans le temps les choses *étaient plus mystérieuses*, qu'est devenue l'impression de mystère que nous ressentions en descendant la rue Hutchison, où j'habitais lorsque j'étais enfant?» demande-t-elle. Elle est préoccupée, angoissée par les désolantes murales extérieures («maquillage bon marché», les qualifie-t-elle) et la prolifération des grands immeubles.

«Nous devons revenir au procès zéro», dit-elle, «pour que les gens qui meurent de faim puissent manger; ce dont nous avons besoin, c'est d'une joyeuse austérité.»

Son approche de l'art, comme de la vie, est d'une simplicité désarmante. «Je reviens au point zéro, au silence. Je dois me défaire des vieilles formes d'art qui ne correspondent plus, désormais, à notre réalité».

Sullivan, qui ne s'est jamais laissé enfermer dans le cadre strict d'une quelconque forme d'art, essayait déjà, dans les années 40, d'intégrer danse et film avec des éléments visuels et plastiques. Certaines de ces premières expériences, dont l'une la montrant enveloppée dans une explosion de couleurs, étaient les premières du genre et ont donc largement précédé certaines expériences abstraites récentes de vidéo.

L'œuvre qu'elle présentait à Sir George Williams, en 1971, dans le cadre d'une exposition (45'30N - 36W) qui ouvrait des perspectives nouvelles, ne rentre, une fois de plus, dans aucune catégorie. Elle consiste dans les tailles de ses quatre enfants marquées sur un support vertical. Cette volonté de saisir et de préserver le *vécu* d'êtres humains est, d'après Irwin et Myrna Gropnic dans *ArtsCanada*, «une tentative pour appréhender visuellement le temps révolu tel que reflété dans le déroulement de la croissance».

Cette signature de Sullivan sur un processus naturel était en fait une représentation au ralenti, d'un ton quelque peu similaire à l'éclosion des poussins de Haack et, plus près de nous, aux pas dans le sable, de Vazan.

Il est tentant de continuer ces comparaisons, et d'essayer de comprendre la présentation de Sullivan à Périphéries, au Musée d'Art Contemporain, *au printemps dernier, en fonction du* nouveau théâtre ou de la danse objective des années 60, à New-York. Son travail a la même symétrie *non figurative* que celle du Group One de Deborah Hay.

Dans la pièce de Sullivan, les interprètes étaient disposés en ligne. Quatre enregistrements magnétiques de commandements divers étaient utilisés — «main!», «yeux!», ces messages étaient totalement impersonnels et glacés, ils brisaient le silence avec une régularité saccadée.

Susan Sontag, dans son livre *Contre l'interprétation*, écrit que le propos de l'art «est de créer un décor dans lequel la volonté du spectateur peut se manifester». Le *décor* créé par Sullivan est minimum, en vérité, et le maximum est laissé à la discrétion du spectateur. Et c'est ici que les comparaisons cessent avec d'autres travaux d'avant-garde.

Ce qui caractérise finalement cette œuvre récente sont les résidus de lyrisme, de romantisme même, qui font oublier l'austérité originelle des murs du décor.

Ces sortes de productions sont décevantes pour ceux qui sont friands des techniques spécialisées de la danse. Elles ne correspondent pas à la notion d'*action* que nous associons à l'idée de discothèque ou de théâtre traditionnel, il n'y a ni histoire ni personnages auxquels on puisse s'identifier. Ces œuvres ont grandi en contact étroit avec la peinture et la sculpture, et sont appréciées, en premier lieu, par ceux qui sont impliqués dans ces disciplines.

Le spectateur est encouragé à construire sa propre réalité en utilisant la *poésie* et les *mouvements* créés par Sullivan comme simples catalyseurs de ses propres associations d'idées — excepté qu'il ne peut jamais éviter entièrement les vestiges du romantisme.

Il n'est pas toujours vrai que la production artistique reflète la personnalité quotidienne de celui qui la crée; en fait, ce qui constitue la valeur de beaucoup d'œuvres d'art, c'est qu'elles subliment; elles sont tout ce que le créateur n'est pas.

Mais, comme son art, Sullivan est unique en son genre. «L'art et la vie ne doivent pas être séparés», déclare-t-elle avec défi. Elle est un vivant exemple de cette maxime; l'endroit où elle vit «est autant moi qu'autre chose, c'est mon histoire». Son dernier photomontage est *étalé négligemment sur une antique table* québécoise chevillée. Des toiles automatistes sont accrochées aux murs.

Le côté peut-être le plus frappant de toutes les créations de Sullivan est leur souci du besoin très humain de conserver le souvenir de moments d'existence. Les photos illustrant sa présentation à Périphéries ont été montées sur des cartons blancs de très grandes dimensions — la quintessence de ces moments immobiles noyée dans les relations formelles entre les minuscules photos et leur *cadres*.

Sullivan a de l'espoir; «l'art survivra toujours», m'assure-t-elle. Mais quelquefois elle est envahie par un sentiment de tristesse, le libre mouvement des images temporairement interrompu, la plus récente blessure infligée à sa ville, encore douloureuse. Quand cela arrive, elle peut lever les yeux et se réconforter à la vue de «ce ciel bleu noir au-dessus de notre cité, comme un lavis sans fond».

Demain, elle continuera à travailler à ses nombreux projets, un environnement à l'ATEM, ou sa participation à l'art expérimental de la Galerie Véhicule.

«Comme je l'ai fait dans le passé, je travaille avec l'incertitude pour seule certitude, et suis au centre de flux et de reflux continuels.»

1. Présentée à *Camérart*, à la Galerie Optica, Décembre 1974.

(Traduction de Jean-C. DUMONT)

1. Françoise SULLIVAN.

2. *This not.*
Plexiglass; 76 cm.

3. Cahier de Françoise Sullivan.
Réflexions illustrées.