

ETC



## L'oeuvre de Françoise Sullivan sous le signe de l'archétype Françoise Sullivan, *rétrospective*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. 19 juin - 5 octobre 2003

Florentina Lungu

Numéro 64, décembre 2003, janvier–février 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35399ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lungu, F. (2003). Compte rendu de [L'oeuvre de Françoise Sullivan sous le signe de l'archétype / Françoise Sullivan, *rétrospective*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. 19 juin - 5 octobre 2003]. *ETC*, (64), 34–37.

Montréal

L'ŒUVRE DE FRANÇOISE SULLIVAN  
SOUS LE SIGNE DE L'ARCHÉTYPEFrançoise Sullivan, rétrospective, Musée des beaux-arts de Montréal,  
Montréal, 19 juin - 5 octobre 2003

Qu'il s'agisse de la danse, de la sculpture, de la peinture, de la performance ou de la photo, l'œuvre de Françoise Sullivan, emblème de la modernité au Québec, dévoilé rétrospectivement cet été par le Musée des beaux-arts de Montréal comme un ensemble cohérent, pluridisciplinaire, trans-stylistique et évolutif, semble être profondément ancré dans un monde archétypal à la fois ancien et moderne, qui se déploie presque instinctivement par l'entremise des mouvements chorégraphiques, des couleurs picturales, des formes pures sculpturales, voire géométrisantes ; bref, par des images et des idées ainsi matérialisées qui sculptent non seulement la matière, mais aussi l'espace qui les entourent.

Élément fondamentalement lié à l'univers surréaliste, l'*archétype* est une image primordiale, un principe ordonnateur de la partie inconsciente de la psyché humaine. Jung le définissait comme : « un élément vide et formel en soi ; une possibilité donnée a priori de la forme dans laquelle les choses se présenteront ; une « idée fondamentale » une « conception immatérielle » dont l'existence se serait déjà manifestée avant sa forme matérielle. La potentialité de la forme s'y trouve déjà, avant même que le contenu psychique ait acquis un caractère d'idée ou de notion déterminée. [...] On croit souvent que le terme « archétype » désigne des images ou des motifs mythologiques définis. Mais ceux-ci ne sont rien autre que des représentations conscientes : il serait absurde de supposer que des représentations aussi variables puissent être transmises en héritage. L'archétype réside dans la tendance à nous représenter de tels motifs, représentation qui peut varier considérablement dans les détails, sans perdre son schème fondamental. »<sup>1</sup>

Peut-on ainsi penser que l'œuvre de Françoise Sullivan relève plutôt d'un archétype collectif universel que d'un archétype individuel relié à la culture de son pays et issu de l'inconscient<sup>2</sup> ? Ou tout simplement, assiste-t-on à des représentations émergeant du conscient et s'exprimant à partir des images mythologiques archétypales, voire symboliques, propres aux cultures anciennes occidentale et nord-américaine ? En essayant de répondre de façon brève et synthétique à ces questionnements, nous allons commenter le discours emprunté par cette exposition qui retrace l'ensemble de l'évolution de son œuvre en faisant appel à une centaine d'objets artistiques provenant de la danse, de la sculpture, des techniques mixtes et de la peinture.

De la peinture à la danse  
pour une esthétique primitiviste

C'était à travers le mouvement automatiste auquel l'artiste adhère dans les années 1940 qu'un monde surréaliste sous l'emprise des forces créatrices de l'inconscient s'ouvrait à elle<sup>3</sup>. Ainsi, Françoise Sullivan renouait avec les sources profondes de la création. Autant ses premières peintures ralliées à une esthétique primitiviste que ses chorégraphies conçues entre 1947 et 1949 témoignent, selon les historiens de l'art<sup>4</sup>, de l'intérêt que l'artiste éprouvait pour la psychologie *jungienne* et l'anthropologie.

Dès la première salle de l'exposition, on rentre d'emblée dans l'univers chorégraphique qui marqua le début véritable de sa carrière artistique, après quelques essais en peinture exemplifiés ici par cinq petits tableaux représentant différents portraits et une nature morte. Analogie entre des éléments qui surgissent de son inconscient et ceux apparentées aux phénomènes naturels, comme les *Cycles*, la série de 17 clichés intitulée *Danse dans la neige* (1947), photographiée par Maurice Perron à l'époque, s'inscrit comme un voyage, une relecture, voire une réinterprétation que l'artiste fait des quatre saisons. Dialogue constant entre nature et culture, presque inaperçu à première vue, ces photos renvoyaient à l'image vidéo projetée dans la même pièce et intitulée *Dédale* (1948). Celle-ci mettait à profit une chorégraphie dépourvue totalement de musique et de décor, où la danseuse était en train d'exécuter des mouvements isolés dont la gestualité s'inscrivait au rythme du souffle, suivant la même esthétique élémentaire de transgression des codes éthiques et artistiques des années quarante.

De l'objet à l'art immatériel

Des diverses rotations exécutées par son corps, des mouvements fluides partant de ses bras, des diagonales tracées par ses jambes en défiant les lois de l'équilibre, tout un monde chorégraphié semble se prolonger dans les sculptures métalliques des années 1960. Partant de formes géométriques simples comme le carré, le triangle et le cercle, l'artiste créa la spirale qui annonçait un renouvellement de son art. De cette période se détachent entre autres *Chute en rouge* (1966), en acier soudé et peint, posée dans le grand escalier à l'intérieur du musée et *Spirale* (1969), en plexiglas. Y-a-t-il un rapprochement conceptuel à établir entre ces sculptures exposées au milieu de la deuxième salle et les photographies « performatives » allongées au long des



Françoise Sullivan et David Moore. *Fenêtre bloquée et débloquée*  
 (intervention filmée à l'île de Blasket en Irlande), 1978. 24 photos, 3, 5 x 24, 5 cm (chacune). Coll. de l'artiste.

murs de cette même pièce ? Quoique au premier abord ce lien ne paraît pas évident, il nous semble que son travail sculptural des années 1960 repose sur une esthétique d'épuration formelle proche de la sculpture minimaliste, qui mène l'artiste, au début des années 1970, à une pratique de l'art beaucoup plus conceptuelle, voire immatérielle et investie d'un langage émergeant de son inconscient. On ose dire qu'il y a une forte éradication de l'objet au profit des *actions*, des *performances*. Ainsi, pour construire *le maintenant*, l'artiste invoque les sources lointaines de l'histoire transmises par l'archétype collectif universel, comme c'est le cas dans *Promenade entre le Musée des beaux-arts de Montréal* (32 épreuves argentiques à la gélatine réalisées en 1970), *Rencontre avec Apollon archaïque* (un montage de treize épreuves argentiques à la gélatine et collage datant de 1974) et *Promenade parmi les raffineries de pétrole* (10 épreuves argentiques à la gélatine de 1974). Ces dernières comportent aussi une partie écrite où l'artiste s'interroge ou simplement apporte ses réflexions sur différents aspects qui traitent de l'art :

« Est-ce encore vrai ? À la question récurrente : que fait l'art ? où va l'art ? peut-on trouver une réponse ? ».

« Serait-ce possible, si l'art n'était pas mort dans notre réalité, se pourrait-il que l'art, par ses explorations, préviene, propose, peut-être même transcende, en les rendant sensibles, les secrets de l'équilibre des choses aux regards des hommes ? »

Interrogations et affirmations philosophiques, esthétiques, artistiques, bref existentielles s'expriment non seulement en-dessous de ces photos, mais en fait à travers tout son œuvre, que ce soit dans les sculptures, les actions, les peintures, les chorégraphies, de façon plus ou moins explicite. L'objet sculptural se transforme tout d'un coup dans une « chorégraphie performative » photographiée en une série où les morceaux de pierre exécutent des mouvements de stockage, en couvrant et découvrant des fenêtres à moitié démolies d'une ancienne demeure isolée au milieu de la nature.

Retour à la peinture : les années 1980

Les années 1980, on le sait, ramènent sur le devant de la scène internationale le retour à la peinture figurative à caractère expressionniste. Parti de l'Allemagne, en 1962, le nouvel expressionnisme, abondamment étiqueté, avait conquis non seulement l'Europe, mais les deux Amériques et l'Australie, de



Françoise Sullivan, *Cycle crétois 1*, 1984-1992. Acrylique et collage sur toile; 215 x 299 cm, Coll. Geoffrey Ewen.

sorte qu'il éclipsa complètement au début des années 1980 l'art immatériel des années 1970. Au Québec, le nouvel expressionnisme a eu aussi de nombreux adeptes. En parcourant la troisième salle de cette exposition, on se demande comment s'inscrivent les peintures de Françoise Sullivan dans l'esthétique du nouvel expressionnisme au Québec des années 1980. Renferment-elles une dimension plus internationale, voire universelle, que territoriale ? Là encore, on peut revenir à la question que nous avons formulée en introduction. En fait, qu'est-ce qu'elles nous racontent ? Mais tout d'abord, pourquoi ce retour à la peinture, après avoir complètement évacué l'objet matériel de ses créations artistiques des années 1970 ? Autant de questions que d'images qui interpellent le regardeur. Certes, l'espace dont on dispose ici ne nous permet pas de traiter en profondeur chacune de ces questions ; cependant, nous allons tenter d'y répondre de façon succincte, en faisant appel au contenu explicatif imagé de ces toiles.

Ce n'est pas par hasard que la première grande rétrospective de l'œuvre de Sullivan fut organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal en 1981, année qui marqua de façon officielle l'avènement de la

peinture à caractère expressionniste au Québec. D'ailleurs, plusieurs expositions<sup>5</sup> qui furent organisées à ce moment-là en témoignent. Mais ce passage d'un art immatériel à la peinture figurative ne se fait pas du jour au lendemain chez Françoise Sullivan. Tout d'abord apparaissent les grandes peintures circulaires de la série *Tondi*, dont les couleurs plus sombres sont appliquées de manière gestuelle, accentuant leur caractère matiériste. On y découvre la forme des fenêtres découpées renvoyant aux actions documentées de la fin des années 1970, photographiées et encadrées dans la salle précédente. Certaines de ces toiles fonctionnent comme des installations, étant donné que des objets tridimensionnels et *pauvres* comme une corde, un tas de pierres y ont été encadrés. Une deuxième série des œuvres picturales, intitulée « *Je parle ...* », qui a suivi les *Tondi*, s'inscrit dans le même langage artistique.

Si au début des années 1980, ses peintures circonscrivent un art beaucoup plus abstrait et proche du discours esthétique des années 1970, avec les années 1983 et 1984, l'artiste noue avec la figuration à caractère expressionniste, lors de ses séjours en Crète. Deux nouvelles séries de peintures, intitulées *Cycle*

*Crétois* et *Vestiges*, s'enclenchent véritablement à partir de 1984 à 1992, proclamant la couleur éclatante, une planéité accentuée, une peinture plus lisse, plus symbolique, comme on peut voir dans le tableau intitulé *Cycle Crétois 1* (acrylique et collage sur toile; 215 x 299 cm). Le personnage mi-homme mi-chèvre représenté au milieu de cette toile est une figure mythologique, archétypale, voire symbolique, appartenant à la culture occidentale. Le fond de la toile semble représenter une sorte de caverne, où un monde à l'état primitif laisse entrevoir plusieurs niveaux de développement exprimés par les différentes masses de couleurs dans des formes géométriques asymétriques, le tout dépourvu de cadre. Ici, il ne s'agit pas d'un monde qui émergerait de l'inconscient de l'artiste, mais plutôt des symboles appartenant à sa culture : une culture à la fois occidentale et nord-américaine. Autant par leur sujet que par le style utilisé, les tableaux de cette période nous rappellent ceux des artistes Italiens de la Trans-avant-garde des années 1980 comme Sandro Chia, Enzo Cucchi, attachés au nouvel expressionnisme. Le *Cycle Crétois* et *Vestiges*, de Françoise Sullivan relèvent plutôt d'une esthétique internationale, voire universelle plutôt que territoriale et donc nord-américaine.

Mais ce retour à la peinture ne s'arrête pas là. À partir de 1993, lorsqu'on assiste à une deuxième rétrospective de son œuvre, organisée cette fois-ci par le Musée du Québec, l'artiste enclenche une nouvelle remise en question de son art : épuration totale de la figuration au profit d'une peinture auto-référentielle, comme on peut voir dans *Blue No. 6 from Blue Nos 6, 5, 3, 4* (1997) où le monochrome semble connoter un univers déjà revisité par la deuxième génération des artistes de l'expressionnisme abstrait américain. Cette fois-ci, l'artiste puise au plus profond d'elle-même, comme au début des années 1940 et des années 1970, ramenant sur la surface de ces immenses toiles un univers enfoui dans son inconscient. Le mouvement s'intègre dans ces toiles par l'entremise des touches ondulatoires. Même esthétique présente dans *Canto* (2001-2002), un ensemble de six diptyques et colonnes exposés dans la dernière salle, où le monde pictural de Françoise Sullivan se détache de tous ces symboles et archétypes pour évoquer un monde aquatique préhistorique.

Arrivée au point de départ de l'exposition, dans le hall de l'entrée du musée, en haut de l'escalier, le dernier cycle pictural, qui compte neuf œuvres de la série « Hommages », de Françoise Sullivan, s'inscrit dans la

même poétique des grands monochromes. Des hommages, voire des élégies que l'artiste offre à ses meilleurs amis et collègues, qui ont pour quelques-uns déjà quitté ce monde, comme Jean-Paul Riopelle, Marcelle Ferron, Paterson Ewen. Finalement, pour souligner le rôle majeur que Françoise Sullivan a joué pour la danse contemporaine au Québec, cette impressionnante incursion de son œuvre s'achève à travers les images de cinq chorégraphies réalisées en 1940 et filmées à partir de reconstitutions exécutées en 1988, 1990, 1992 et 1998. Un monde si proche de son temps mais en même temps si éloigné s'ouvre à nous dans chacune des salles, démontrant que l'art de Françoise Sullivan n'a jamais perdu la force du présent : les époques qu'elle évoque se transcendent continuellement sous l'emprise d'un temps à jamais universel.

FLORENTINA LUNGU

#### NOTES

- <sup>1</sup> C.G. Jung, *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, 1964, p. 67.
- <sup>2</sup> Audelà de l'inconscient individuel découvert et explicité par Freud à travers ses *Leçons de psychanalyse*, il y a l'inconscient collectif que Jung introduit et approfondit, dès 1920, dans *Types psychologiques*. L'inconscient collectif, qui représente l'accumulation des expériences millénaires de l'humanité, s'exprime à travers les archétypes, thèmes privilégiés que l'on rencontre à travers les rêves, les mythes, les contes et cosmogonies. Dans son étude sur les archétypes, Jung avait accordé une place primordiale à l'*anima* (principe féminin que l'on rencontre dans tout homme), à l'*animus* (principe masculin qu'on rencontre dans tout homme) et à l'*ombre* (image onirique caractérisée par un attribut noir qui exprime l'inconscient individuel). Les archétypes sont considérés comme étant les reflets de l'histoire de la race humaine ; ils se composent d'images vagues, mystérieuses et mythiques : le Dieu tout-puissant, le jeune héros, la mère fertile et maternelle, le vieil homme sage, les bonnes fées, les sorcières méchantes, ainsi que les thèmes de renaissance et de résurrection, sont des exemples d'archétypes. Or les archétypes, selon Jung, demeurent inconscients ; ils influencent nos pensées et nos émotions et nous permettent de bien réagir aux thèmes culturels dans les récits et les films. Les archétypes sont accessibles grâce à l'interprétation des rêves. [Les informations ci-dessus ont été tirées de : Spencer A. Rathus, *Psychologie générale*, 2<sup>e</sup> édition, adaptation Lyse Sarrazin, Cégep du Vieux-Montréal, traduction Lyna Lepage, éditions Études vivantes, Laval, 1991, p. 317.]
- <sup>3</sup> Les textes du catalogue de l'exposition signés par Stéphane Aquin, Gilles Lapointe, l'artiste même, Françoise Sullivan et Michelle Fevbre apparentent les premières œuvres de cette artiste à l'esthétique du mouvement automatiste comme réconfiguration de la pensée surréaliste.
- <sup>4</sup> Louise Vigneault, *Identité et modernité au Québec*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 2002.
- <sup>5</sup> Certains auteurs font état des artistes et des expositions liés au nouvel expressionnisme au Québec. Je pense ici, entre autres, à Gerad Xuriguera, *Les figurations de 1960 à nos jours*, Éditions Mayer, Paris, 1985, 315 p. ; au mémoire de maîtrise de Arlette Blanchet, *Analyse du discours sur la New Image*, UQAM, 1985 ; à l'article récemment publié par Jean Paquin, « L'expressionnisme postmoderne au Québec, 1981-1987 », in *Monde et réseaux de l'art : diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, sous la dir. de Guy Bellavance, Éditions Liber, Montréal, Québec, 2000, p. 91-111 ; pour n'en nommer que quelques-uns.