

# FRANÇOISE SULLIVAN

SA VIE ET SON ŒUVRE

Par Annie Gérin

ART  
CANADA  
INSTITUTE  
INSTITUT  
DE L'ART  
CANADIEN



## Table des matières

03

**Biographie**

20

**Œuvres phares**

52

**Importance et questions essentielles**

64

**Style et technique**

76

**Où voir**

80

**Notes**

85

**Glossaire**

102

**Sources et ressources**

110

**À propos de l'auteur**

111

**Copyright et mentions**



# BIOGRAPHIE

**Françoise Sullivan (née en 1923) est surtout connue en tant que pionnière de la danse moderne et comme l'une des signataires du manifeste de 1948, *Refus global*. Mais Sullivan a aussi produit un vaste corpus d'œuvres de performance et d'installation, ainsi que des photographies, des sculptures et des peintures toutes rassemblées autour des questions de l'énergie primale, du mouvement, de l'improvisation et de la relation de l'art à son environnement. Par sa carrière qui s'étend sur plus de soixante-dix ans, Sullivan compte parmi les artistes les plus polyvalentes et les plus constantes de sa génération.**

## JEUNESSE

Née le 10 juin 1923 à Montréal, Françoise Sullivan est la cadette des cinq enfants et la seule fille de Corinne (Bourgouin) et de John A. Sullivan. Le père de Sullivan était un homme de loi et il a occupé de nombreux postes politiques.



GAUCHE : Françoise Sullivan, 1936, photographie de Studio Garcia. DROITE : Françoise Sullivan (à l'avant), John A. Sullivan (à gauche), et Corinne Sullivan (à droite) avec des amis de la famille, 1934, archives personnelles de l'artiste.

Sullivan a souhaité devenir artiste dès sa plus tendre enfance. Ses parents apprécient l'art et ils encouragent leur fille dans sa démarche. Le père de Sullivan aime particulièrement la poésie et il en écrit à l'occasion. Sa mère l'inscrit dès l'âge de huit ans à divers cours : danse, dessin, musique et théâtre. La danse la passionne particulièrement et déjà, au début de son adolescence, elle commence à créer des chorégraphies, montant des spectacles pour les enfants du voisinage.

À cette époque, une formation artistique est considérée comme un passe-temps respectable pour les jeunes femmes, une activité qui leur donne une éducation culturelle. Sullivan développe alors des amitiés avec qui elle peut échanger sur des sujets intellectuels et artistiques : elle rencontre Pierre Gauvreau (1922-2011) et Bruno Cormier (1919-1991). Elle les considère comme ses premières rencontres réellement significatives sur le plan intellectuel. Comme ses parents sont ouverts à l'art, ils ne s'opposent pas au désir de Sullivan de s'inscrire à l'École des beaux-arts, alors qu'elle est âgée de seize ans.



GAUCHE : Françoise Sullivan à l'âge de 14 ans, École de danse Gérald Crevier, photographe inconnu, archives de Dance Collection Danse, Toronto. DROITE : Françoise Sullivan et Pierre Gauvreau, École de danse Gérald Crevier, chorégraphie *Le spectre de la rose*, années 1940, archives personnelles de l'artiste.

## À L'ÉCOLE

À une époque où l'enseignement supérieur n'est pas accessible à la majorité des femmes, l'École des beaux-arts accepte des étudiants, tant hommes que femmes, sélectionnés par un examen d'entrée, et de plus, elle est gratuite. Sullivan s'inscrit aux cours de dessin et de peinture, dans lesquels elle excelle. Elle remporte le premier prix de dessin de l'École en 1941, le premier prix de peinture en 1943 et le prix de peinture Maurice Cullen, aussi en 1943. Parallèlement à cette formation, elle poursuit son cheminement en danse, auprès de Gérald Crevier (1912-1993), danseur classique et de claquettes, fondateur de la première compagnie de ballet classique du Québec en 1948.

Le programme pédagogique de l'École des beaux-arts, comme celui des académies européennes traditionnelles, repose sur le dessin pratiqué d'après des moules en plâtre de sculptures classiques et fondé sur l'étude de la figure humaine. L'imitation y est la référence de qualité des travaux tandis que la créativité n'est pas encouragée. Mais Sullivan est attirée par les nouvelles tendances de l'art et elle complète sa formation en étudiant des

reproductions d'œuvres d'artistes modernes comme Pablo Picasso (1881-1973), Pierre Bonnard (1867-1947), Marc Chagall (1887-1985) et Henri Matisse (1869-1954). Elle lit aussi les poèmes de William Blake (1757-1827), Émile Nelligan (1879-1941), Charles Baudelaire (1821-1867), Arthur Rimbaud (1854-1891) et William Butler Yeats (1865-1939). Leur intérêt pour le rêve et le mythe leur confère une aura de scandale dans le Québec catholique de l'époque. Avec ses collègues de l'École, Louise Renaud (née en 1922), Fernand Leduc (1916-2014) et Pierre Gauvreau<sup>1</sup>, elle écoute la musique de compositeurs d'avant-garde, tels Igor Stravinsky (1882-1971) et Edgard Varèse (1883-1965), et elle assiste aux somptueuses représentations des Ballets russes, tenues au théâtre His Majesty's à Montréal.

Malgré la Seconde Guerre mondiale, éclatant en 1939, et ses politiques de rationnement et de restrictions sur le front intérieur, la scène culturelle montréalaise devient plus dynamique que jamais. Des peintres comme John Lyman (1886-1967) et Alfred Pellán (1906-1988) étaient récemment revenus à Montréal après des années passées à l'étranger, durant lesquelles ils avaient participé aux mouvements fauve, cubiste et surréaliste. Par la critique d'art et l'organisation de conférences et d'expositions d'art moderne européen, ils participent activement au développement de l'art moderne au Québec. Sullivan recherche ces événements : en 1939, elle assiste à l'exposition *Art of Our Day* (L'art de notre temps) organisée par Lyman pour la Société d'art contemporain, qui présente des œuvres de Wassily Kandinsky (1866-1944),



GAUCHE : Programme souvenir de *L'oiseau de feu*, juin 1910, Ballets russes de Serge Diaghilev, Library of Congress, Music Division. DROITE : Fernand Léger, *Ballet mécanique*, 1924, film 35mm (noir et blanc, muet), 12 min., Museum of Modern Art, New York.

André Derain (1880-1954) et Amedeo Modigliani (1884-1920); en 1941, elle rencontre le peintre français Fernand Léger (1881-1955) à une représentation de son film expérimental réalisé en 1924, *Ballet mécanique*, et elle se lie d'amitié avec lui.

### BORDUAS ET LES AUTOMATISTES

En 1941, Paul-Émile Borduas (1905-1960) voit une peinture de Pierre Gauvreau lors d'une exposition étudiante. Impressionné par son travail, Borduas l'invite à son atelier. Sullivan y accompagne son ami, avec Louise Renaud et Fernand Leduc. Dans les années qui suivent, le groupe s'élargit pour inclure plusieurs étudiants de l'École du meuble de Montréal, où Borduas enseignait. Ils se rencontrent aux deux semaines, le mardi soir, à l'atelier de Borduas rue Mentana à Montréal, et plus tard aux ateliers de Fernand Leduc et de Jean-Paul Mousseau (1927-1991). À partir de 1943, le groupe se réunit aussi dans la ville de Saint-Hilaire, où Borduas avait emménagé avec sa famille. Lors de ces réunions, ils discutent d'art, de processus créatif et des ouvrages de Pierre Mabille, dont les idées sur l'émerveillement et l'imaginaire, au carrefour de l'anthropologie, de la sociologie et de la médecine, ont une profonde influence sur Sullivan. Borduas rejette le traditionalisme de l'art académique, avec ses thèmes et son style conventionnels et, par-dessus tout, il valorise la créativité, la spontanéité et la libre expression.

Dans ces années, le Québec entre dans une période maintenant connue sous le nom de Grande noirceur, une période de son histoire caractérisée par des politiques conservatrices, un dogme religieux appliqué avec rigueur, des valeurs patriarcales et de la censure. Préoccupé par l'état de la société, le groupe discute aussi de philosophie, de politique, de religion et de psychanalyse. « Il s'agissait de rompre avec les valeurs sociales. Nous voulions bouleverser les règles établies [...] Il fallait porter un grand coup à notre société réactionnaire<sup>2</sup>. » Le groupe étant influencé par le concept d'automatisme des surréalistes français, basé sur les théories freudiennes de libre association, Borduas et ses jeunes amis sont bientôt reconnus comme étant les Automatistes<sup>3</sup>.

Les peintures de Sullivan du début des années 1940 reprennent principalement les caractéristiques du fauvisme. Dans une œuvre comme *Portrait de femme*, v. 1945, elle explore l'utilisation non-naturaliste de la couleur et développe un coup de pinceau large et expressif qui rappelle la touche d'Henri Matisse. Sullivan introduit des sujets qui, à l'époque, sont non conventionnels, comme par exemple la représentation des personnes autochtones dans *Tête amérindienne I* et *Tête amérindienne II*, toutes deux de 1941. Ces œuvres témoignent de son désir d'échapper aux contraintes sociales bourgeoises et de puiser dans ce qui était alors appelé « primitivisme », soit une sensibilité en quête d'une esthétique et de valeurs préservées de la modernité et s'inscrivant hors des cultures occidentales.



Pierre Gauvreau, Françoise Sullivan, Louise Renaud, Madeleine et Mimi Lalonde, Claude Gauvreau et Marcel Barbeau à Saint-Hilaire, 1946, photographe inconnu, archives de Dance Collection Danse, Toronto.

Au cours des années suivantes, Sullivan suit un cours à l'École des beaux-arts avec Alfred Pellan, un peintre qui travaille dans la mouvance du surréalisme. Avec lui, elle se forme principalement à la peinture du corps humain et, avec les autres étudiants de Pellan, elle s'adonne au jeu surréaliste du cadavre exquis, qu'elle pratique aussi avec les membres du groupe automatiste. Au printemps de 1943, Sullivan participe à sa première exposition collective. *Les Sagittaires* est un événement organisé par le critique d'art Maurice Gagnon à la Dominion

Gallery of Fine Art (Galerie Dominion) de Montréal, fondée par Rose Millman (1890-1960) en 1941 pour présenter et promouvoir l'art canadien. Le but de cette exposition était de présenter au public montréalais une nouvelle génération d'artistes du Québec. Vingt-trois peintres, tous de moins de trente ans, participent à l'événement qui est maintenant reconnu comme l'exposition ayant lancé l'automatisme.

Plus tard en 1943, Sullivan publie un court article intitulé « La peinture féminine » dans *Le Quartier Latin*, le journal étudiant de l'Université de Montréal<sup>4</sup>. Cet article est une réflexion sur le progrès accompli par les femmes en art depuis les cinquante dernières années, tant au Canada qu'à l'étranger. C'est aussi le premier article d'une série révélant une pratique d'écriture constante chez Sullivan, qui lui sert à situer son propre travail dans les débats artistiques courants.

Graduée de l'École des beaux-arts en 1945, Sullivan se trouve alors à la croisée des chemins. Elle se sent limitée par la pratique de la peinture, incapable de créer des œuvres qui expriment complètement sa compréhension de l'automatisme ou qui parviennent à communiquer l'énergie qu'elle déploie pour les réaliser. Elle décide alors de se consacrer à la danse.



Françoise Sullivan, *Nature morte*, v. 1940, huile sur panneau, 16 x 25 cm, collection de Madeleine Arbour.

### LA PÉRIODE NEW-YORKAISE

Dans le Québec du début des années 1940, il n'existait pas d'écoles ou de troupes de danse moderne<sup>5</sup>. Louise Renaud, l'amie de Sullivan depuis l'École des beaux-arts, avait emménagé à New York à l'automne 1943 pour y étudier le métier d'éclairagiste de théâtre auprès du metteur en scène allemand Erwin Piscator (1893-1966). En 1945, Sullivan décide de la rejoindre et d'étudier la danse moderne à New York.



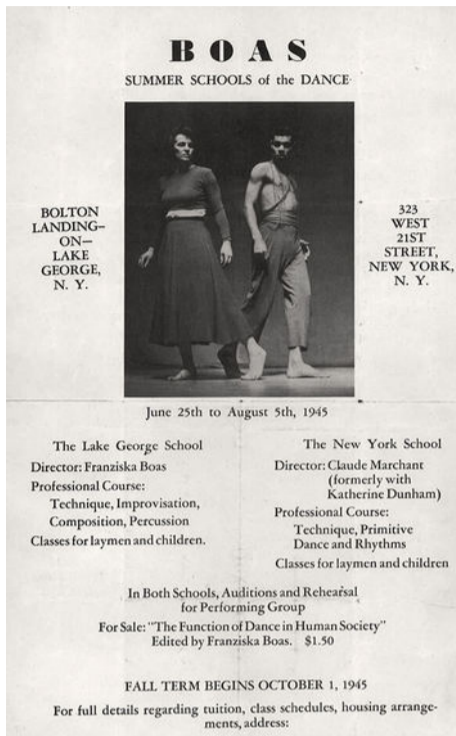
GAUCHE : Françoise Sullivan à Central Park, New York, v. 1946, photographiée par Laredo, archives personnelles de l'artiste. DROITE : Françoise Sullivan au studio de Franziska Boas à New York, v. 1947, photographe inconnu, archives personnelles de l'artiste.

Renaud y travaillait aussi comme jeune fille au pair dans la famille de Pierre Matisse, marchand d'art et fils du peintre. La galerie de Matisse est alors le principal lieu de rencontre pour les surréalistes qui avaient fui l'Europe pour se réfugier à New York après le début de la Seconde Guerre mondiale. Sullivan y entend parler des artistes dont le travail l'avait marquée alors qu'elle étudiait à l'École des beaux-arts.

Entre l'automne 1945 et le printemps 1947, Sullivan est formée par plusieurs troupes et professeures, parmi lesquelles le New Dance Group, Hanya Holm (1893-1992), Martha Graham (1894-1991), Pearl Primus (1919-1994), Franziska Boas (1902-1988) et La Meri (1899-1988), parmi lesquelles Boas a certainement été la plus influente. Elle est la fille de l'anthropologue américain, d'origine prussienne, Franz Boas, qui a révolutionné l'anthropologie en rejetant les préjugés raciaux qui étaient à la base de la discipline. Comme son père, Franziska Boas considère son art comme un outil d'activisme social et travaille, sa carrière durant, à faciliter par la danse l'intégration sociale de groupes marginalisés.

Dans ce contexte, Sullivan découvre certains modèles de musique et de danse non-occidentales. Elle apprend aussi l'improvisation, fondamentale à la pédagogie de Boas. Cette approche, conçue pour libérer le corps et lui permettre de suivre ses propres impulsions, réveille chez Sullivan les enseignements de Borduas et résonne profondément en elle. C'est dans la même période qu'elle rencontre le compositeur Morton Feldman et l'anthropologue renommée Margaret Mead.





GAUCHE : Affiche pour le studio de Franziska Boas, 1945, archives de Dance Collection Danse, Toronto. DROITE : Françoise Sullivan avec Mary O'Connell au studio de Franziska Boas à New York, v. 1947, photographe inconnu, archives de Dance Collection Danse, Toronto.

Le temps passé à New York a été d'une importance capitale pour le développement artistique de Sullivan, mais il a aussi eu un impact décisif sur celui de ses collègues montréalais, avec qui elle avait gardé contact. Elle a joué, avec Louise Renaud, un rôle significatif dans la transmission au Québec des nouvelles idées et des débats artistiques qui se jouaient alors à New York; pendant la Seconde Guerre mondiale, il était plus difficile pour ses amis masculins de voyager pour des périodes prolongées, puisque les jeunes hommes devaient demeurer à disposition pour l'effort de guerre.

L'implication de Sullivan dans la reconnaissance de l'art québécois hors de ses frontières est aussi déterminante. Elle organise la première exposition newyorkaise des Automatistes en janvier 1946. L'exposition, intitulée *The Borduas Group* (Le groupe de Borduas), a lieu à l'atelier de Franziska Boas<sup>6</sup>. On y présente les peintures de Borduas, de Pierre Gauvreau, de Jean-Paul Mousseau, de Jean-Paul Riopelle (1923-2002), de Guy Viau (1920-1971) et de Fernand Leduc. Sullivan n'y expose pas ses propres œuvres - elle avait laissé la peinture derrière elle, à Montréal.

### RETOUR À MONTRÉAL : REFUS GLOBAL

Lorsque Sullivan revient à Montréal en 1947, après avoir terminé sa formation avec Boas, elle y trouve une société économiquement et socialement ébranlée par la guerre et revenue à ses usages d'avant-guerre, sous le gouvernement conservateur dirigé par Maurice Duplessis (une période connue comme La Grande noirceur), après un court répit sous le gouvernement libéral de Joseph-Adélard Godbout entre 1939 et 1944. La politique provinciale met de l'avant une idéologie catholique qui rappelle une période de l'histoire du Québec appelée Survivance<sup>7</sup>. L'implication rapprochée de l'Église dans les affaires des écoles publiques de langue française, et dans celles des hôpitaux de la province, ancre fermement l'idée que le Québec est, avant tout, une société catholique et que l'Église a plein pouvoir sur la vie des gens.

Le gouvernement duplessiste s'appuie sur un système très étendu de lois de censure, pour limiter les activités des groupes culturels, religieux et politiques qui ne se conforment pas à ses politiques. Depuis 1937 au Québec, la Loi du cadenas permet au gouvernement provincial de censurer et de détruire tout matériel qu'il juge « subversif » et qu'il considère comme ayant des visées communistes ou bolchéviques, les définitions de « communiste », « bolchévique » et « subversif », étant largement ouvertes à l'interprétation du pouvoir en place<sup>8</sup>. Les discussions publiques portant sur toutes questions sociales sont strictement limitées et tant les individus que des groupes comme les Automatistes, opposés à l'idéologie dominante, luttent pour porter leurs idées jusqu'à un forum public.



Françoise Sullivan exécutant *Danse dans la neige*, 1948, image tirée de l'album *Danse dans la neige* publié en cinquante copies par Françoise Sullivan, S.I. Images Ouareau (1977).

La relative liberté culturelle des années de guerre avait toutefois laissé une trace. Elle avait permis de consolider les forces sociales progressistes, en particulier en ce qui concerne les droits des femmes, la solidarité des travailleurs et l'émancipation par rapport au dogme religieux. Par l'intermédiaire de revues locales et par des lettres ouvertes dans des journaux du Québec (en particulier le journal de gauche, *Le Devoir*), des artistes et intellectuels comme l'auteur automatiste Claude Gauvreau (1925-1971), le poète et le porte-parole du groupe, répondent aux attaques sur l'art et sur les politiques d'un mouvement progressiste et moderne qui se développe à Montréal<sup>9</sup>.

En 1947, Sullivan se consacre alors à l'enseignement de la danse moderne<sup>10</sup>. Ses cours sont grandement influencés par les méthodes de Boas, et, ainsi, l'improvisation et l'ouverture aux autres cultures deviennent les pierres angulaires de la propre pédagogie de Sullivan, alors que progressivement, elle passe du rôle d'étudiante à celui de mentore. À l'été 1947, elle décide de créer un cycle de solos de danse improvisée sur le thème des quatre saisons, destiné à être filmé. Les seules traces qui restent de ce travail sont les saisissantes photos de *Danse dans la neige* prises par Maurice Perron (1924-1999) en février 1948.

Le 3 avril 1948, Sullivan s'associe avec Jeanne Renaud (née en 1928), la petite sœur de Louise Renaud, qui revenait alors tout juste de New York où elle avait

aussi étudié la danse. À la Ross House, un hôtel particulier de la rue Peel où des officiers militaires tiennent leurs réunions, elles exécutent, devant un public composé d'amis et d'artistes, huit œuvres qu'elles ont chorégraphiées; on considère cet événement comme étant la première performance de danse moderne au Québec. S'inspirant de leur formation en danse moderne et des idées développées avec Borduas et son groupe, elles tentent de traduire les principes automatistes dans le mouvement. Elles y parviennent en privilégiant l'expressivité et la créativité et en libérant leurs corps des conventions classiques. Inspirés par leur enthousiasme pour les projets des artistes du groupe, Maurice Perron propose de réaliser l'éclairage, tandis que Jean-Paul Riopelle agit à titre de metteur en scène et que Jean-Paul Mousseau crée les décors et certains costumes. Le public s'extasie devant la qualité novatrice du travail de Sullivan et de Renaud. Toutefois, la performance n'a pas attiré l'attention critique qu'elles avaient espérée, mais elle a rassemblé un public avisé et enthousiaste<sup>11</sup>.



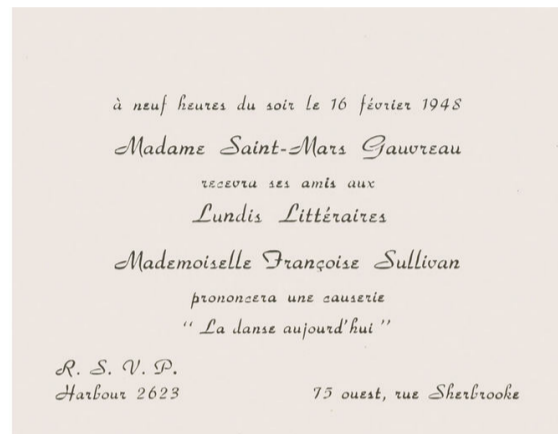
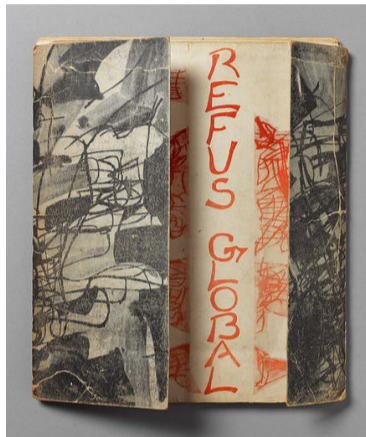
GAUCHE : Françoise Sullivan et Penny Kondak dans *Dualité*, 1949, photographe inconnu, archives personnelles de l'artiste.

DROITE : Françoise Sullivan et Jeanne Renaud dans *Dualité*, 1948, photographe inconnu, archives de Dance Collection Danse, Toronto.

Quelques mois plus tard, Sullivan devient l'une des seize signataires du célèbre manifeste *Refus global*, dont l'initiative revient à Borduas, et qui a contribué de manière si significative à l'accession du Québec à la modernité. Le manifeste cible beaucoup plus que l'art : il dénonce les valeurs conservatrices et religieuses du pays et en appelle de toute urgence à une transformation sociale qui se réaliserait par la créativité. Les auteurs insistent particulièrement sur le lien fécond entre l'art, l'émancipation sociale et l'inconscient, et défient ouvertement les valeurs traditionnelles du Québec, ses craintes et ses préjugés.

Quatre cents copies du manifeste ont été imprimées, lequel a été diffusé le 9 août 1948, à la Librairie Tranquille, réputée pour la vente d'ouvrages non-conformistes et même prohibés, et qui était de surcroît le lieu de rencontre des intellectuels et des artistes de Montréal. La page couverture de la publication est conçue par Jean-Paul Riopelle et, outre le manifeste lui-même, le pamphlet contient deux autres textes de Borduas, trois pièces de théâtre de Claude Gauvreau (1925-1971), ainsi que d'autres contributions de Bruno Cormier (1919-1991), Fernand Leduc et Françoise Sullivan.

Le texte de Sullivan porte sur le potentiel émancipatoire de la danse. « La danse et l'espoir » a été présenté à l'origine le 16 février 1948 lors d'une conférence publique donnée dans le cadre d'une série intitulée *Les lundis littéraires*, organisée par Julienne Saint-Mars Gauvreau, la mère des deux amis de Sullivan, Pierre et Claude Gauvreau, à sa résidence de la rue Sherbrooke. Le texte porte les traces des échanges de Sullivan avec Borduas, ainsi que de ses deux années passées à New York. Elle y propose une compréhension de la danse comme « un réflexe, une expression spontanée d'émotions vivement ressenties<sup>12</sup> », en un dialogue constant entre le monde matériel et les forces primales.



GAUCHE : *Refus global*, première édition de quatre cents tirages, publiée le 9 août 1948 à la Librairie Tranquille de Montréal. DROITE : Invitation à la lecture publique intitulée « La danse aujourd'hui », donnée par Françoise Sullivan, le 16 février 1948, archives de Dance Collection Danse, Toronto. Plus tard la même année, le texte a été publié dans *Refus global* sous le titre « La danse et l'espoir ».

Il fallait beaucoup de courage et de conviction pour lancer ce franc défi à la société québécoise. La famille de Sullivan est traditionnelle, cultivant des liens très étroits avec la politique conservatrice. Sullivan se remémore l'événement : « À ce moment-là, mon père était commissaire à la CÉCM, et il parlait toujours de moi avec beaucoup de fierté. Un jour, le président de la Commission arrive avec *Refus global* et lui dit : 'C'est ça, ta fille?' Ce soir-là, quand mon père est arrivé à la maison avec le manifeste, ç'a été la tempête. Mais ma famille m'aimait assez pour passer par-dessus<sup>13</sup>. »

Et pourtant, paradoxalement, *Refus global* marque le début de la fin du mouvement automatiste. Quelques semaines après sa publication, Borduas est renvoyé de son poste à l'École du meuble et, peu après, plusieurs des signataires quittent le Québec pour poursuivre leur carrière en France. Sullivan reste à Montréal pour développer sa carrière de danseuse.

**LES ANNÉES 1950 ET 1960 : DE LA DANSE À LA SCULPTURE**

En 1949, Françoise Sullivan épouse le peintre Paterson Ewen (1925-2002). Ils se sont rencontrés à la soirée de février 1948 durant laquelle Sullivan avait lu « La danse et l'espoir » à un groupe d'artistes et d'étudiants montréalais dans le salon de Julienne Saint-Mars Gauvreau et ils deviennent rapidement inséparables. L'année 1950 marque la naissance de leur premier fils, Vincent. Trois autres ont suivi : Geoffrey en 1955, Jean-Christophe en 1957 et Francis en 1960.



GAUCHE : Paterson Ewen et Françoise Sullivan à New York, 1957, photographe inconnu, archives de Dance Collection Danse, Toronto.  
DROITE : Françoise Sullivan et ses fils, Vincent, Geoffrey, Jean-Christophe et Francis, à leur résidence, 1961, photographiés par Paterson Ewen, archives personnelles de l'artiste.

À cette époque, maternité et travail sont largement considérés comme incompatibles dans la vie d'une femme, mais Sullivan poursuit sa carrière pendant quelques années; elle est une danseuse recherchée et une chorégraphe à succès, travaillant tant à des projets indépendants que pour Radio-Canada de 1952 à 1956. Mais bientôt, elle se rend compte qu'elle doit changer sa démarche :

Ce n'était pas possible [de continuer à danser] parce que quand on danse, il faut s'absenter pour les cours, les répétitions, les émissions à la télévision ... Au début, je me souviens, j'avais tout mon temps. Je jouais à la femme d'intérieur et je trouvais ça amusant. Mais au bout de quelque temps, j'ai eu l'impression d'avoir perdu mon identité, et je me suis affolée. J'ai senti la nécessité de revenir à un travail, mais ce devait être un travail qui ne m'éloignerait pas de la maison, qui me laisserait libre de décider de l'emploi de mon temps. Je ne voulais pas me remettre à peindre parce que mon mari était peintre et je trouvais que cet art lui appartenait. Alors je me suis mise à faire de la sculpture<sup>14</sup>.

En 1959, Sullivan installe un atelier dans le garage familial. La sculpture lui permet de travailler de la maison et d'être avec ses enfants, tout en lui fournissant l'occasion d'un nouveau défi créatif. Après avoir modelé quelques pièces d'argile, elle se tourne vers le métal, assemblant des matériaux trouvés dans des dépôts de ferraille. Jusqu'à ce moment, elle est autodidacte. Elle suit aussi un cours de soudure professionnelle à l'École des métiers de Lachine.



Jeanne Renaud et Peter Boneham exécutant *Rideau* lors de l'événement *Expression 65* en 1965. Conception du décor par Françoise Sullivan, fil métallique et acier, 221 x 213,4 cm, photographiés par Marc-André Gagné, Bibliothèque de la danse Vincent-Warren, Montréal.

Sa première exposition de sculpture a lieu en 1962, au Salon du Printemps de Montréal, et l'année suivante elle décroche le premier prix, pour *Chute concentrique*, 1962, lors du Concours artistique de la province de Québec. L'œuvre, visuellement très dynamique, est composée de petites formes métalliques, un carré et plusieurs cercles qui sont soudés autour d'un axe vertical, révélant un équilibre, une énergie et un mouvement gracieux - qui s'inscrivent en une certaine continuité avec son travail de danseuse. Pendant les années 1960, elle réalise les grandes installations sculpturales dynamiques qui servent de décors de scène pour les performances de danse de Jeanne Renaud et de Françoise Riopelle (née en 1927).

Sullivan est rapidement reconnue comme une importante sculptrice canadienne et ses œuvres sont exposées à Montréal, Ottawa, Toronto, Paris, Milan et Middelheim en Belgique. En 1966, elle reçoit la commande d'une œuvre destinée au site d'Expo 67. Pour cet événement, elle réalise *Callooh Callay*, 1967, sa plus grande œuvre à ce jour. Plus tard durant la même année, n'étant plus satisfaite de la simple suggestion du mouvement, elle incorpore des éléments mobiles à ses œuvres. Elle fait aussi des expériences avec des matières synthétiques légères, comme le Plexiglas, qui lui permettent de créer des formes fluides ainsi que des effets de transparence.



GAUCHE : Françoise Sullivan, *Chute concentrique*, 1962, acier, 32,5 x 104 x 24 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.  
DROITE : Françoise Sullivan, *Madame Récamier* (aussi connue sous le titre de *Femme allongée*), 1966, acier plié et soudé, 114 x 161 x 74 cm, Banque d'art du Conseil des arts du Canada.

### LES ANNÉES 1970 : ART CONCEPTUEL ET PERFORMATIF

Le mariage de Sullivan et d'Ewen se brise à la fin de 1965 et ils se séparent peu après. Cette rupture l'incite à reconsidérer sa vie privée et à réévaluer ses buts comme artiste. En 1970, elle visite l'Europe pour la première fois et à son retour, malgré son succès comme sculptrice, elle choisit de s'engager dans une nouvelle trajectoire.

Cette période en est une durant laquelle les artistes dénoncent la marchandisation de l'art et la complicité du monde de l'art avec les inégalités sociales et économiques. Pour s'extraire du marché, beaucoup d'artistes canadiens, comme Michael Snow (né en 1928), Joyce Wieland (1930-1998) et General Idea (groupe actif de 1969 à 1994), développent des approches difficiles à commercialiser comme celles de la performance, du land art ou de l'installation. Cette voie intéresse Sullivan, elle qui avait déjà exploré le potentiel social de l'art dans ses collaborations avec les Automatistes et Franziska Boas. En 1973, elle rejoint le regroupement Véhicule Art, centre d'artistes montréalais, qui est un lieu d'exposition faisant la promotion de l'art expérimental. C'est là qu'en 1976 elle rencontre le sculpteur David Moore (né en 1943), avec qui elle a ensuite souvent exposé.

Durant cette période, la pratique artistique de Sullivan repose sur les idées et les techniques de l'art conceptuel. Ce qui la motive particulièrement est l'expérimentation de méthodes visant une production d'œuvres dématérialisées, qui ne se concrétisent pas à l'état d'objets. Dans une entrevue de 1974 donnée au journal *Vie des Arts*, elle explique sa démarche : « Je reviens au point zéro, au silence. Je dois me défaire des vieilles formes de l'art qui ne correspondent plus, désormais, à notre réalité<sup>15</sup>. » Pourtant, son art

demeure toujours incarné et sensuel : elle réalise, par exemple, une série de promenades urbaines lors desquelles elle déambule dans diverses parties de la ville, incluant les sites industriels. Ces performances sont soigneusement documentées par des photographies exposées ultérieurement. *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts*, datant de 1970, est devenue un événement marquant dans l'histoire de l'art conceptuel au Canada.

En 1976, Sullivan conçoit une promenade guidée dans le cadre du projet *Corridart*, une exposition publique organisée par Melvin Charney, pour accompagner les Jeux olympiques de Montréal. Jean Drapeau, maire de Montréal à l'époque, a été offensé par l'image de la société québécoise véhiculée par les œuvres présentées; en effet, plusieurs œuvres dénonçaient ouvertement les problèmes sociaux et économiques de la ville de Montréal. Au grand désespoir de Sullivan, l'événement a été annulé quatre jours avant la cérémonie d'ouverture des Jeux, et ceci constitue l'un des tristement célèbres épisodes de censure au Canada.

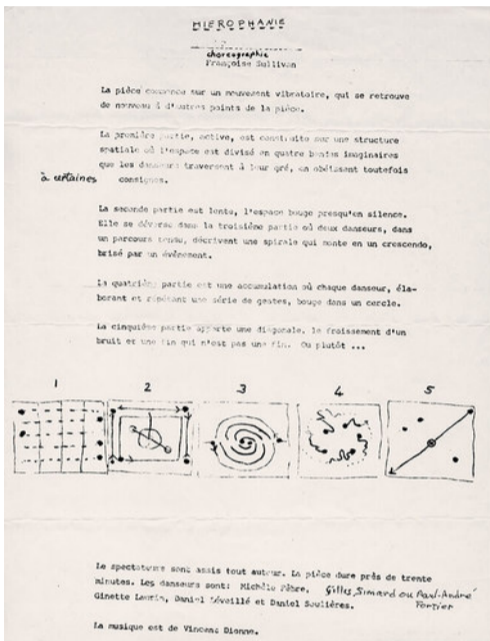


GAUCHE : Vue de l'œuvre de Françoise Sullivan, *La légende des artistes*, 1976, lors de l'événement *Corridart*, rue Sherbrooke, 5 juillet 1976, photographie de Louis-Philippe Meunier, archives de la ville de Montréal. DROITE : Françoise Sullivan, *Labyrinthe*, 1981, sérigraphie sur papier vélin, troisième édition, 50 x 65,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, et diverses collections. La structure du labyrinthe fournit une méthodologie pour certaines des chorégraphies de Sullivan, dans lesquelles les danseurs tournaient jusqu'à être complètement désorientés. Le labyrinthe est aussi un élément important de la mythologie grecque, qui a fasciné Sullivan tout au long de sa carrière.

Entre 1976 et 1979, Sullivan voyage de plus en plus fréquemment. Ses enfants ont grandi et, libérée de la plupart des exigences quotidiennes du rôle parental, elle s'immerge de nouveau dans son travail. Par elle-même ou avec l'aide de Moore et d'autres amis, elle réalise des séries de photographies documentant son travail qui consiste soit à obstruer et à dégager les portes et les fenêtres de maisons abandonnées avec des pierres et des brindilles (*Fenêtre bloquée et débloquée*, 1978); soit à rassembler des pierres et à les organiser en cercles dans la nature (*Accumulation*, 1979); ou encore à utiliser son propre corps comme cadran solaire pour projeter une ombre sur le dallage de pierre taillée (*Ombre*, 1979). Ces œuvres, qui impliquent un travail physique et répétitif en contact étroit avec son environnement, lui sont inspirées de ses fréquents voyages en Italie, en Grèce et en Irlande, où elle visite des lieux rudes et sauvages et entreprend de réaliser des œuvres sur les sites mêmes, tant à l'étranger qu'au Canada. Cette démarche témoigne aussi de sa rencontre avec l'Arte Povera, mouvement artistique italien qui s'oppose



aux traditions artistiques et à la commercialisation de l'art en créant des œuvres faites de matériaux pauvres, non traditionnels, sans valeur pécuniaire. Elle avait rencontré à Rome, à l'été 1970, plusieurs membres de ce mouvement artistique, notamment Yannis Kounellis (1936-2017), Emilio Prini (1943-2016), Germano Celant (né en 1940) et Mario Diacono (né en 1930), et découvert chez eux une sensibilité qui correspondait à la sienne.



GAUCHE : *Hiérophanie*, 1979, archives de Dance Collection Danse, Toronto. DROITE : Répétition de l'œuvre de Françoise Sullivan, *Hiérophanie*, 1980, photographie de Denis Farley, archives personnelles de l'artiste.

L'utilisation de son corps dans la production de ces œuvres, situées au carrefour de l'art éphémère, de la documentation et de la performance, conduit Sullivan à renouer avec la danse. En 1978, après une interruption de vingt ans, elle recommence à produire des chorégraphies, avec une pièce intitulée *Hiérophanie*. Elle entreprend aussi une nouvelle carrière. De 1977 à 2010, elle enseigne la danse, la sculpture et la peinture au Department of Studio Arts de l'Université Concordia à Montréal.

## RETOUR À LA PEINTURE

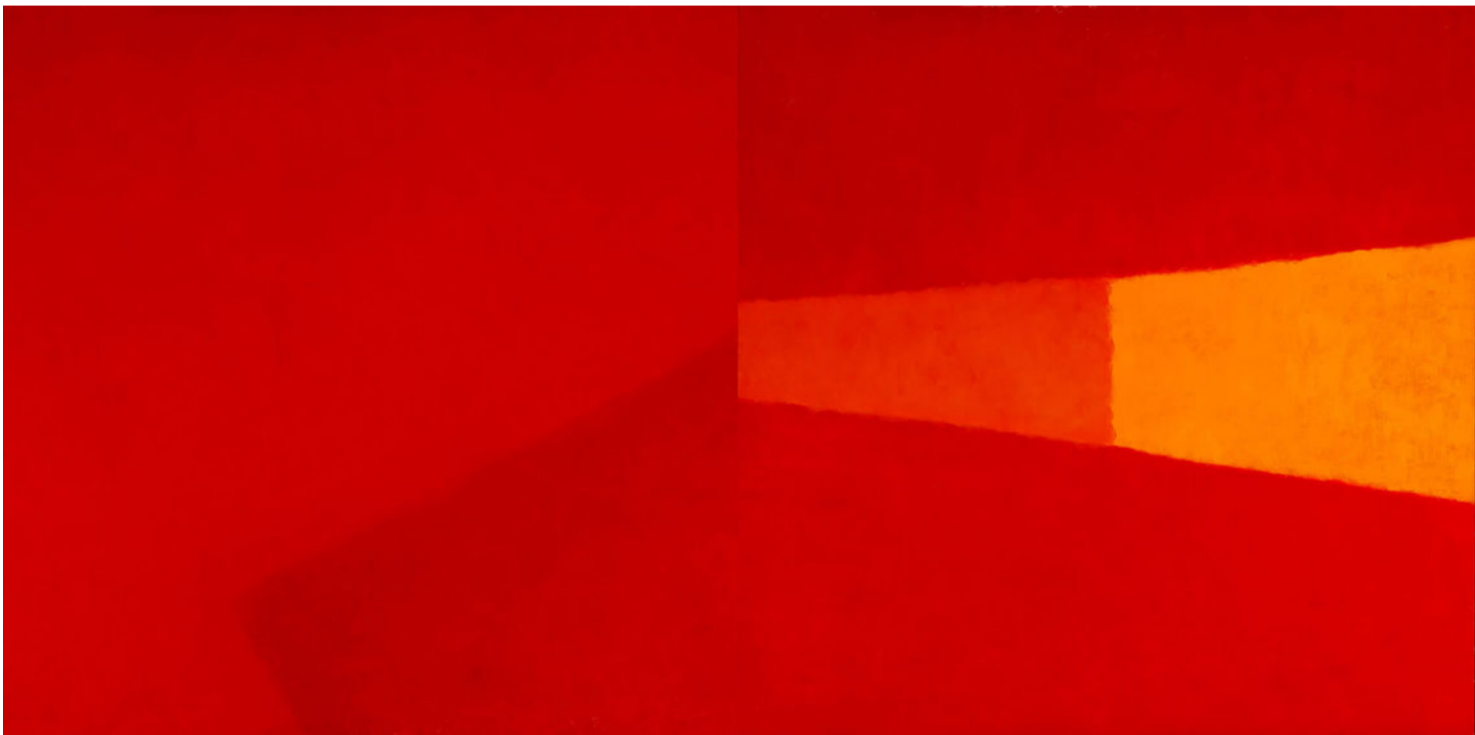
À l'époque qui voit les influents critiques d'art et artistes, comme Lucy Lippard (née en 1937), Donald Judd (1928-1994), Hal Foster (né en 1955) et Joseph Kosuth (né en 1945), déclarer la mort de la peinture, Sullivan y revient. Malgré son épanouissement dans l'art conceptuel, le travail de la matière et la réalisation d'objets lui manquent, et elle aspire à passer plus de temps dans son atelier. Comme elle le déclare : « Le processus long et parfois ardu de faire des œuvres me manquait. Puis j'avais toujours voulu revenir à la peinture<sup>16</sup>. »



GAUCHE : Françoise Sullivan, *Tondo n° 6*, 1980, acrylique sur toile, 169 x 178 cm, archives personnelles de l'artiste. DROITE : Françoise Sullivan, *Cycle crétois n° 13*, 1984, acrylique et collage sur toile, 201 x 242 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Les peintures qu'elle réalise à partir des années 1980 portent clairement la marque de toute l'expérience acquise depuis la période des beaux-arts, par la pratique de la danse, de la chorégraphie, de la sculpture, de la performance, ainsi que par celle que lui apportent ses voyages et ses rencontres avec l'art conceptuel et l'Arte Povera au début des années 1970. La première série qu'elle expose, le cycle Tondo, 1980-1982, consiste en de grandes toiles circulaires, découpées et « réassemblées », sur lesquelles elle fixe parfois des cordes, des branches, ou des pièces de métal. Sullivan poursuit avec la série Cycle crétois, 1983-1985, qu'elle réalise en Crète, où elle vit avec David Moore en 1983 et 1984. Ces peintures sont de grandes toiles de format irrégulier, peuplées de figures d'allure bestiale à connotation mythologique, inspirées par l'histoire, la littérature et le paysage grecs, ainsi que par les sites archéologiques que Sullivan visite durant son séjour.

Dès le début des années 1990, Sullivan oriente progressivement sa peinture vers l'abstraction et le monochrome. Par la maîtrise de la couleur et du coup de pinceau, elle développe une technique qui produit l'illusion de vibrations à la surface des œuvres et qui donne l'impression qu'elles brillent de l'intérieur. Bien qu'au premier coup d'œil ses œuvres de grand format rappellent le minimalisme et le travail d'artistes comme Fernand Leduc, Agnès Martin (1912-2004) et Richard Tuttle (né en 1941), elles conservent toujours le mouvement et la sensualité qui caractérisent la danse, la performance et les œuvres sculptées de Sullivan. La plupart du temps, elles sont improvisées et travaillées comme un dialogue entre l'artiste et sa toile. Comme Sullivan l'explique, « c'est bien d'avoir une idée pour commencer. Mais les meilleurs tableaux se font quand on est à l'écoute<sup>17</sup>. »



Françoise Sullivan, *Rouges*, 2009-2010, acrylique sur toile (diptyque), 198,4 x 396 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

## RECONNAISSANCE

Les dernières décennies de la carrière de Sullivan ont été très productives et marquées par des expositions régulières d'œuvres récentes. Par une pratique artistique professionnelle qui s'étend sur plus de soixante-dix ans, l'artiste est reconnue comme l'une des plus constantes de sa génération. Cette reconnaissance a donné lieu à des rétrospectives importantes de son travail, notamment *Françoise Sullivan : Rétrospective* au Musée d'art contemporain de Montréal en 1981; *Françoise Sullivan* au Musée national des beaux-arts du Québec en 1993; *Françoise Sullivan (Rétrospective)* au Musée des beaux-arts de Montréal en 2003; *Françoise Sullivan* au Musée des beaux-arts de l'Ontario en 2008; *Françoise Sullivan : Hommage à la peinture* au Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul en 2016; et *Françoise Sullivan : Trajectoires resplendissantes* à la Galerie de l'UQAM, à Montréal, en 2017, et une exposition rétrospective au Musée d'art contemporain de Montréal à l'automne 2018.

Sullivan a aussi largement été reconnue pour son impact sur le monde de l'art canadien, recevant le Prix Paul-Émile-Borduas en 1987, le Prix du Gouverneur général en 2005, la Médaille de l'Académie des arts, des lettres et des sciences humaines en 2006, le Prix Gershon Iskowitz pour l'art canadien en 2008 et le Diplôme d'honneur de la Conférence canadienne des arts en 2009. Elle est en outre devenue membre de la Société royale du Canada (2005) et a été récipiendaire de l'Ordre du Canada (2001), de l'Ordre national du Québec (2002) et de l'Ordre de Montréal (2017).



Françoise Sullivan dans son atelier, 2007, photographiée par François Lafrance, archives personnelles de l'artiste.

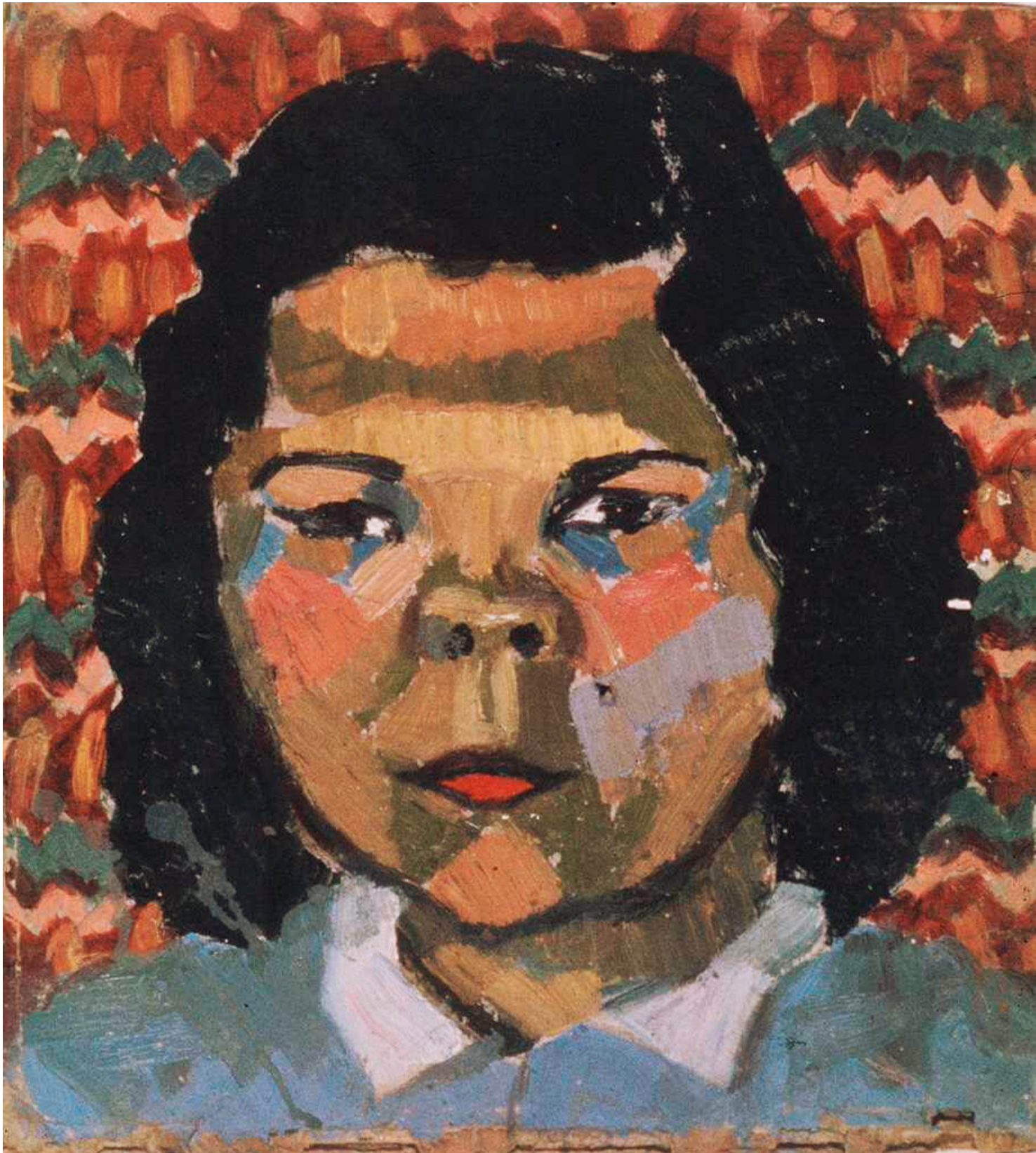
Tout au long de sa carrière, Sullivan a prôné l'expérimentation constante et innovante. Et pourtant, son travail reflète une formidable cohérence : toutes ses pratiques, danse, sculpture, performance et peinture, se rassemblent autour des questions d'énergie primale, de mouvement, d'improvisation et de la relation de l'art à son environnement, qu'il soit naturel, urbain, psychologique, culturel, ou social, affirmant toujours la vie et la liberté. Comme elle le dit elle-même : « Il faut que tout s'enchaîne, que seul l'inévitable soit<sup>18</sup>. »

Françoise Sullivan peint toujours dans son atelier de Pointe-Saint-Charles à Montréal et, encore aujourd'hui, elle élabore des projets de chorégraphie et de performance.

# ŒUVRES PHARES

**Au cours d'une carrière qui s'étend sur plus de soixante-dix ans, Françoise Sullivan a créé un corpus d'œuvres remarquablement diversifié. Les pièces sélectionnées et présentées ici retracent le développement du travail de Sullivan, tant en peinture, en danse, en sculpture, qu'en matière de performance et de photomontage, en plus de mettre en évidence son engagement envers l'improvisation et son approche expérimentale dans tous les aspects de son travail de création.**

## TÊTE AMÉRINDIENNE I 1941

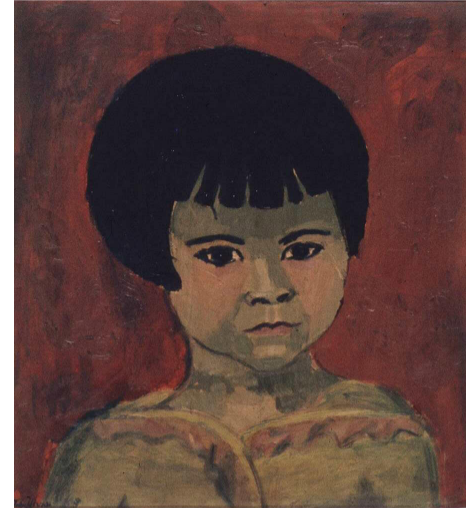


Françoise Sullivan, *Tête amérindienne I*, 1941  
Huile sur panneau, 30 x 28,5 cm  
Collection de l'artiste

*Tête amérindienne I* est le portrait d'une jeune fille autochtone que Sullivan rencontre en 1941, alors qu'elle est en visite chez son amie Louise Renaud (née en 1922) et sa famille à leur maison de campagne, au bord du lac Ouimet dans les Laurentides, au nord de Montréal. Comme elle se remémore : « C'était une merveille pour moi de pouvoir peindre cette petite fille et sa sœur<sup>1</sup>. »

Le visage de l'enfant, aux yeux sombres et perçants et aux lèvres rouge rubis, occupe la plus grande partie de la composition. Le portrait se détache d'un arrière-plan qui rappelle les motifs décoratifs tissés des peuples autochtones. Sullivan campe le visage de son sujet par de larges traces de peinture rouge, violette et bleue. Son usage de la couleur – emprunté aux maîtres modernes français, particulièrement Pierre Bonnard (1867-1947), Henri Matisse (1869-1954) et André Derain (1880-1954) – est en fait, paradoxalement, un hommage aux peuples autochtones qui avaient su, de manière ancestrale, intégrer l'art et les motifs décoratifs dans tous les aspects de leur vie, incluant l'ornementation de leur corps.

Cette peinture à l'huile de petit format a été faite pendant la première année des études de Sullivan à l'École des beaux-arts de Montréal. Elle l'expose au printemps 1943, dans le cadre de la première exposition de groupe à laquelle Sullivan participe, *Les Sagittaires*, à la Dominion Gallery of Fine Art (Galerie Dominion) de Montréal. Le sujet se démarque parmi les portraits exposés par beaucoup d'autres artistes, figurant des membres de leur famille ou de leur cercle d'amis. Il témoigne du désir de Sullivan d'échapper aux contraintes sociales bourgeoises en s'identifiant à l'Autre, par le recours à des techniques ou à des motifs inspirés de traditions non-européennes, une tendance alors appelée « primitivisme ». Cette œuvre est l'une des favorites de Sullivan, réalisée lors de ses années d'étude; elle ne l'a jamais vendue et la conserve encore dans son atelier.



Françoise Sullivan, *Tête amérindienne II*, 1941, huile sur panneau, 45 x 41 cm, collection de l'artiste.

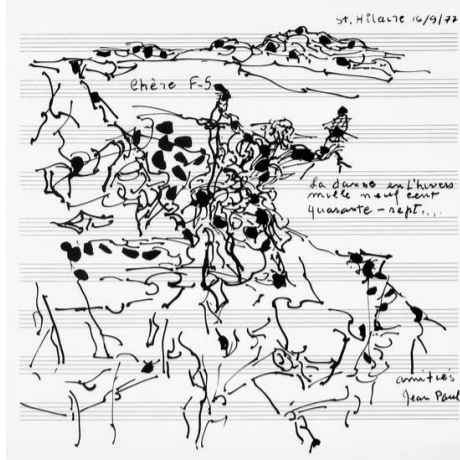
## DANSE DANS LE NEIGE 1948



**Françoise Sullivan, *Danse dans la neige*, 1948**  
**Performance, photographie de Maurice Perron**  
**Musée national des beaux-arts du Québec, Québec**

*Danse dans la neige* fait partie d'un cycle de solos de danse improvisée consacré aux saisons, amorcé par Sullivan en 1947, peu après son retour de New York. Plutôt que de se produire en studio, elle choisit de danser à l'extérieur, sans public, en interaction avec les éléments et le paysage. Son intention était d'exécuter quatre improvisations, qui devaient être filmées et présentées ensemble, en une œuvre unique.

En février 1948, Sullivan se rend à l'extérieur d'Otterburn Park, au sud-est de Montréal, où vivaient ses amis artistes Françoise Riopelle (née en 1927) et Jean-Paul Riopelle (1923-2002). Vêtue d'un pull-over, d'une longue jupe, de collants et de bottes fourrées, elle improvise *Danse dans la neige*. Les séquences de mouvements sont organisées de manière vigoureuse, suggérant un crescendo d'émotion et d'énergie brutes. Dans le silence d'un jour glacial, les larges gestes de Sullivan ne sont répercutés que par le bruit craquant de ses pas sur l'épaisse couche de glace recouvrant la neige. Jean-Paul Riopelle filme la performance, et Maurice Perron (1924-1999) la photographie. Les images iconiques de Perron demeurent les seules traces de l'événement, le film de Riopelle ayant été perdu. Les photos montrent Sullivan dans un mouvement arrêté, ses bras, ses jambes et son torse s'étirant ou se courbant de manière expressive. Son corps semble en lévitation à cause de l'imprécision entre le premier plan et l'arrière-plan dans ce paysage stérile.



GAUCHE : Jean-Paul Riopelle, planche de l'album *Danse dans la neige*, chorégraphie improvisée par Françoise Sullivan, 1948; tirage, 1977, sérigraphie, encre noire et grise sur papier vélin blanc, 38,8 x 38,8 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. DROITE : Françoise Sullivan, *Danse dans la neige*, 1948, image tirée de l'album *Danse dans la neige* publié en cinquante copies par Françoise Sullivan, S.I. Images Ouareau (1977).

*L'été* a été réalisée sur les rochers de granite plantés devant la mer, aux Escoumins, dans la région de la Côte-Nord du Québec, en juin 1947, et a été filmée par la mère de Sullivan. Ce film a aussi été perdu. Les deux derniers épisodes de ce cycle n'ont pas été réalisés<sup>1</sup>.

Malgré le fait que les chorégraphes pratiquaient fréquemment l'improvisation pour développer leurs compositions, l'idée de Sullivan - réaliser une performance de danse unique, sans chorégraphie d'ensemble - était révolutionnaire, comme l'était son désir de ne présenter la prestation en direct qu'à l'œil de la caméra et de ne montrer au public que la documentation filmée.



## BLACK AND TAN 1948



Françoise Sullivan, *Black and Tan*, 1948  
Performance  
Costume de Jean-Paul Mousseau

Réalisée sur la musique du pianiste de jazz Duke Ellington, cette œuvre de danse cherche à capter le pouvoir expansif du mouvement. Sullivan rejette les mouvements strictement verticaux, sauts et pirouettes, qui sont la signature de la danse classique. Elle débute plutôt en déplaçant ses pieds au ras du sol, traçant la forme d'un huit. Le mouvement s'étend alors à tout son corps, circulant d'une partie du corps à la suivante, gagnant progressivement les mollets, les genoux, les cuisses, les hanches, la cage thoracique, les épaules, le cou et la tête. Son expression faciale est inusitée et contraste fortement avec celle caractérisant les danseuses classiques, traditionnellement impassible; quand le mouvement atteint le visage, Sullivan reste immobile, et faisant face au public, elle trace le huit seulement avec les yeux.

Son ami, le peintre Jean-Paul Mousseau (1927-1991), lui propose de créer un costume pour elle. Porté sur un justaucorps noir, il se compose de cordages entortillés autour de ses bras et de ses jambes et d'un corsage de jute peint de motifs abstraits. Une cape de jute fixée au dos de son costume tourbillonne autour d'elle. Sur la tête, elle porte une masse serpentine de corde brune. Le costume permet de rehausser les mouvements de Sullivan et lui donne l'apparence d'une chamane canalisant les énergies transcendantales vers le monde humain.



Françoise Sullivan exécutant *Black and Tan*, 1948, photographe inconnu, archives de Dance Collection Danse, Toronto.



Françoise Sullivan portant le costume créé par Jean-Paul-Mousseau pour *Black and Tan*, 1948, photographiée par Annette et Basil Zarov, archives de Dance Collection Danse, Toronto.

*Black and Tan*, d'abord présentée publiquement à la Ross House à Montréal en 1948, pendant un récital de chorégraphies de Sullivan et de Jeanne Renaud (née en 1928), considéré comme le premier événement de danse moderne au Québec. Elle évoque les premières rencontres de Sullivan avec la musique de jazz et la culture de danse afro-américaine, rencontrées à Harlem, alors qu'elle étudie la danse à New York au milieu des années 1940. Son titre provient de la composition de jazz créée en 1927 par Ellington, et réfère aussi à une expression alors utilisée dans le Sud des États-Unis pour désigner les bars où les Africains, les Asiatiques et les personnes de descendance européenne pouvaient se mêler, dans l'écoute de la musique et dans la danse.

## CALLOOH CALLEY 1967



Françoise Sullivan, *Callooh Calley*, 1967  
Acier peint, 284,5 x 122 x 91 cm  
Université de Regina, Saskatchewan

À la fin des années 1950, Sullivan se tourne vers la sculpture, un médium qui lui offre une certaine flexibilité durant la période où elle élève ses quatre enfants, et elle s'affirme rapidement comme l'une des sculptrices modernes les plus importantes du Québec. En 1966, pour le compte de la Compagnie canadienne de l'exposition universelle de 1967 (l'organisme gouvernemental créé en 1962 ayant comme unique objectif l'organisation d'Expo 67), Arnold Phillips lui confie le mandat de créer une sculpture monumentale pour le site de l'exposition, qui se déploierait entre l'île Notre-Dame, île artificielle alors récemment créée, et l'île Sainte-Hélène, pour sa part massivement agrandie, toutes deux situées dans le fleuve Saint-Laurent, à l'est de Montréal.

*Callooh Callay*, à l'origine installée près du pavillon du Japon sur le site d'Expo 67, est composée d'une série de formes géométriques – des cercles et un carré – agencées autour d'un axe vertical, le tout peint d'un rouge vif. La composition de cette œuvre rappelle une sculpture préalable réalisée par Sullivan en 1962, *Chute concentrique*, pour laquelle on lui a attribué le premier prix du Concours artistique de la province de Québec en 1963. Le travail est fait d'acier découpé et assemblé à une usine à l'extérieur de Montréal. Jusqu'alors, Sullivan avait toujours soudé ses propres sculptures, mais devant l'ampleur considérable de l'œuvre – près de trois mètres de hauteur – elle a été contrainte de demander de l'aide.

Le titre, *Callooh Callay*, est tiré de l'ouvrage de 1871 de Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. C'est une expression de joie. Et la sculpture monumentale est étonnamment ludique. La couleur rouge lui est inspirée par les engins des pompiers et les camions qui fascinent Sullivan et ses quatre jeunes fils lors d'un été passé dans les Cantons-de-l'Est au Québec. La couleur brillante évoque les véhicules publics, mais davantage encore les jouets d'enfants et ceci vient s'opposer à la perception de l'acier comme matériau industriel. L'organisation des formes, qui semblent voler vers le haut ou dégringoler vers le bas, crée un contraste avec la stabilité de l'élément vertical et le poids évident de la matière dans laquelle elles ont été découpées. Le critique d'art Yves Robillard a vanté cette sculpture de Sullivan la considérant comme l'une des plus réussies de l'Expo, et a énoncé que : « aucune impression de pesanteur n'est ressentie à la vue de cette pièce<sup>1</sup>. »



GAUCHE : Françoise Sullivan, *Chute en rouge*, 1966, acier peint, 210,5 x 127 x 52 cm, Musée d'art contemporain de Montréal. DROITE : Réinstallation de *Callooh Callay* à l'Université de Regina en 2010, photographe inconnu, archives de l'Université de Regina.



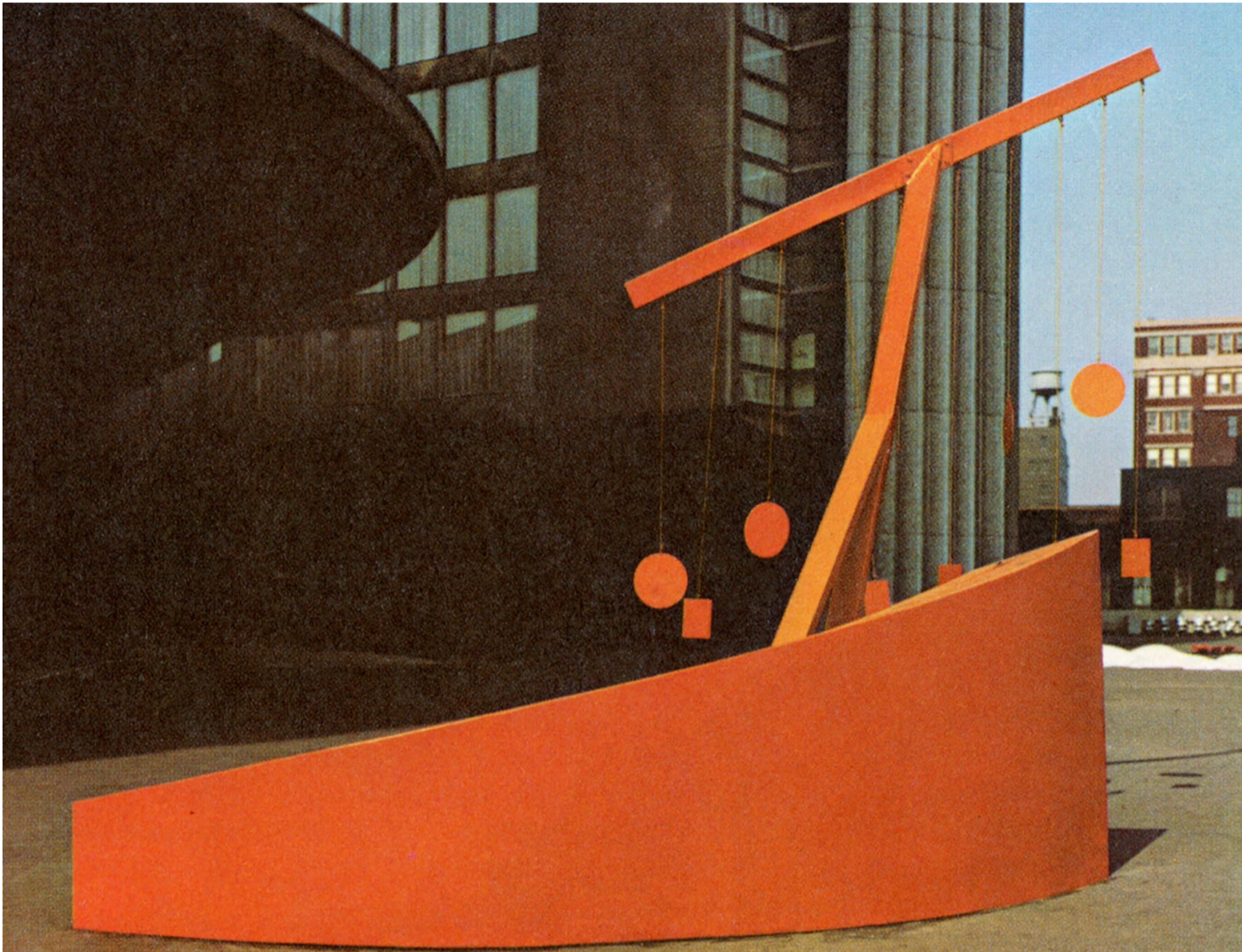
# FRANÇOISE SULLIVAN

Sa vie et son œuvre de Annie Gérin

---

En 1968, après la clôture de l'Expo, *Callooh Callay* a été donnée à l'Université de Regina, en Saskatchewan. Le coûteux transport de Montréal à Regina a été financé par la compagnie Seagram. La sculpture monumentale a été installée sur le campus de l'Université de Regina, exposée aux éléments. Au cours des décennies, elle s'est dégradée par la rouille et lorsqu'elle a été endommagée par un camion. L'Université de Regina a fait restaurer l'œuvre en 2010.

## AERIS LUDUS 1967

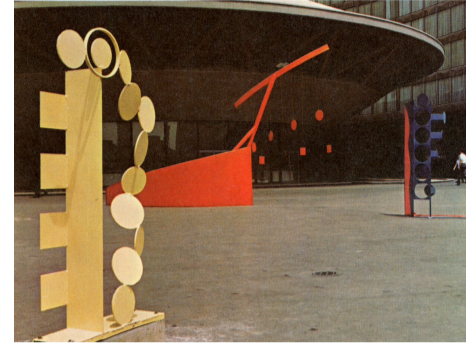


Françoise Sullivan, *Aeris Ludus*, 1967  
Acier peint, 300 x 549 x 152,5 cm  
Musée d'art contemporain de Montréal

Au milieu des années 1960, Sullivan entreprend des expérimentations sculpturales en mouvement. Accrochée au-dessus du sol par des câbles qui tendent à disparaître dans la lumière, *Aeris Ludus* comprend des formes circulaires et carrées qui se balancent dans le vent d'une manière qui évoque la danse et qui tintent quand elles entrent en collision. L'effet dynamique est accentué par l'apparente dissonance entre l'énorme base d'acier, rouge vif et asymétrique, et la structure supérieure plus légère de laquelle les formes, sans poids apparent, pendent dans le vide. Contrairement aux œuvres sculpturales précédentes de Sullivan, comme *Chute concentrique*, 1962, et *Callooh Callay*, 1967, *Aeris Ludus* ne fait pas que suggérer le mouvement. C'est une sculpture cinétique. Toutefois, elle demeure fort différente des œuvres cinétiques mécanisées produites dans les années 1960 par Nicholas Schöffer (1912-1992), ou les structures activées par le vent de George Rickey (1907-2002), qui suivent des trajectoires régulières. Dans le travail de Sullivan, le mouvement est irrégulier et imprévisible et rappelle ses improvisations de danse.

Le caractère ludique de l'œuvre – son titre traduit du latin signifie « jeu aérien » – est en opposition totale avec les matériaux industriels dont elle est faite, ainsi qu'avec les techniques de soudure que Sullivan utilise dans sa création. Cette légèreté révèle combien Sullivan se détache du sérieux et de l'effet hard-edge de l'esthétique de la machine et du minimalisme, deux courants visant à limiter la subjectivité de l'artiste, et qui étaient dominants dans la sculpture au Québec dans les années 1960, particulièrement avec les œuvres d'Ulysse Comtois (1931-1999), de Pierre Heyvaert (1934-1974) et d'Yves Trudeau (1930-2017).

*Aeris Ludus* a été présentée en 1967 dans le cadre de *Sculpture '67*, une exposition en plein air organisée par le Musée des beaux-arts du Canada dans le contexte des célébrations du Centenaire du Canada, et tenue dans le Nathan Phillips Square, près de l'Hôtel de ville de Toronto. Plus tard, l'artiste en a fait don au Musée d'art contemporain de Montréal.



Vue d'ensemble de l'installation des œuvres de Françoise Sullivan, *Cercles et rectangles*, 1966; *Aeris Ludus*, 1967, et *Fata Morgana*, 1966, à *Sculpture '67* à Toronto, photographe inconnu.

## DE UNE 1968-1969



Françoise Sullivan, *De une*, 1968-1969

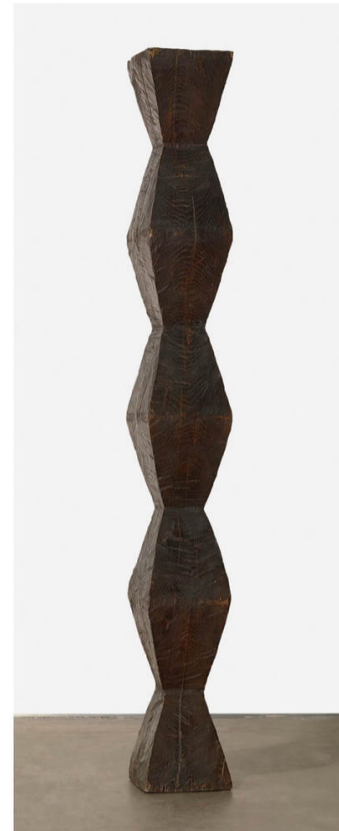
Plexiglas, 243,8 x 73,7 cm

Musée national des beaux-arts du Québec, Québec

Façonnée dans une unique feuille de Plexiglas, *De une* est une spirale translucide qui suggère le mouvement infini. Longue de presque deux mètres et demi et placée directement sur le sol, c'est une œuvre élégante d'une remarquable simplicité qui attire l'œil du récepteur et de la réceptrice qui peuvent la parcourir du regard sur toute sa longueur. Pour créer cette sculpture, Sullivan travaille à l'entreprise Hickey Plastics où les ouvriers, qui fabriquent des jouets et des articles ménagers, lui enseignent comment modeler cette matière malléable. La feuille de Plexiglas a été chauffée, moulée ensuite sur une forme cylindrique et modelée en une spirale régulière, dont toute la surface est d'égale largeur et de même épaisseur. Enfin, toutes les traces du processus ont été soigneusement effacées par polissage.



Alors que les sculptures métalliques de Sullivan comme *Chute concentrique*, 1962, et *Callooh Callay*, 1967, réussissent à suggérer l'apesanteur malgré leur poids réel, *De une* franchit une nouvelle étape : elle semble se dématérialiser devant le regard du spectateur, quand la lumière la traverse et que ses bords disparaissent. Le motif de l'infini que suggère la spirale peut certes rappeler les importantes œuvres sculpturales réalisées plus tôt au vingtième siècle, comme *Colonne sans fin*, 1938, de Constantin Brancusi (1876-1957), mais elle évoque aussi la forme archétypale du cercle. Cette forme ponctue le travail de Sullivan tout au long de sa carrière, du mouvement en circonvolutions de son corps dans les danses qu'elle chorégraphie, aux accumulations de pierres qu'elle crée dans les années 1970 et jusqu'aux peintures circulaires des années 1980.



GAUCHE : Françoise Sullivan, *Spirale*, 1969, Plexiglas, 6,5 x 31 x 35,4 cm, photographie de Richard-Max Tremblay, Musée d'art contemporain de Montréal. DROITE : Constantin Brancusi, *Colonne sans fin (Version 1)*, 1918, chêne, 203,2 x 25,1 x 24,5 cm, Museum of Modern Art, New York.

À la fin des années 1960, la sculpture minimaliste, qui réduit la forme au maximum de ses possibilités tout en limitant l'expressivité personnelle, est en pleine effervescence. Malgré le fait que Sullivan ait été très influencée par ce mouvement, son inclination personnelle la pousse à faire un art expressif et dynamique. En créant *De une*, elle réussit à simplifier la forme tout en restant fidèle à son intérêt pour le mouvement : « C'était la sculpture la plus minimale que je pouvais imaginer faire<sup>1</sup>. »

## PROMENADE ENTRE LE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN 1970



Françoise Sullivan, *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*, 1970

Trente-deux tirages à la gélatine argentique et une carte, chaque photographie et la carte : 26,6 x 26,6 cm

Musée des beaux-arts de Montréal

En 1970, Françoise Sullivan marche du Musée d'art contemporain de Montréal, alors situé à la Cité-du-Havre, jusqu'au Musée des beaux-arts de Montréal sur la rue Sherbrooke après avoir traversé le port historique de Montréal et le cœur du centre-ville. Cette performance a été la première de ce qui allait devenir une série de promenades documentées par l'artiste.

La documentation de l'œuvre comprend trente-deux photographies carrées en noir et blanc et une carte de la ville sur laquelle le chemin parcouru par l'artiste est tracé. Sullivan a elle-même capté les images, adhérant à une règle qu'elle s'est auto-imposée : à chaque fois qu'elle arrive à un carrefour, elle doit photographier ce qui est directement devant elle, ignorant autant que possible les impulsions subjectives et les préoccupations esthétiques. Les images montrent des bâtiments, des routes, des véhicules, des enseignes publicitaires et des panneaux de signalisation, mettant en évidence la complexité visuelle de l'environnement et suggérant que la culture réside dans ce qui se passe à l'extérieur des institutions culturelles tout autant que ce qui existe à l'intérieur de celles-ci.



GAUCHE : *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*, 1970, tirage à la gélatine argentique, 26,6 x 26,6 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. DROITE : *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*, 1970, tirage à la gélatine argentique, 26,6 x 26,6 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

Dans les années 1970, beaucoup d'artistes remettent en question le rôle de l'art, sa marchandisation, et l'accumulation, qu'ils estiment injustifiée, d'œuvres dans les collections des musées. Ces artistes cherchent aussi à se libérer de traditions artistiques jugées stériles. Bien que Sullivan soit d'accord avec cette position, elle est toutefois inconfortable avec l'idée suggérée par ses collègues artistes que les musées ne sont plus nécessaires. Sa réponse à cette impasse l'a éloignée de la sculpture et poussée à explorer des façons de faire de l'art qui ne reposent pas sur la fabrication d'objets, tout en réaffirmant son appréciation des musées et leur situation privilégiée comme lieux où les idées sur l'art peuvent être développées et appréciées. Pour *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*, Sullivan puise dans sa précédente formation de danseuse; c'est ce qui lui permet d'élaborer la pratique originale d'un art performatif centré sur le corps de l'artiste et sur sa relation à son environnement social et culturel. Ainsi, les promenades de Sullivan la ramènent à ses improvisations dansées sur le thème des saisons de 1947 et 1948.

## PORTRAITS DE PERSONNES QUI SE RESSEMBLENT 1971 (TIRAGE 2003)



Françoise Sullivan, *Portraits de personnes qui se ressemblent*, 1971 (tirage 2003)  
Deux tirages numériques en noir et blanc montés sur panneaux de bois, chaque tirage :  
152,4 x 101,6 cm  
Collection de l'artiste

En 1971, Françoise Sullivan vit à Rome avec ses quatre fils et visite souvent les musées alors que les enfants sont à l'école. Un jour, à la Galleria Nazionale, elle voit une des nombreuses peintures de Lorenzo Lotto (1480-1556) intitulées *Portrait de jeune homme*. Dans celle-ci, un jeune homme observe directement le spectateur, ses longs cheveux sur les épaules encadrent son visage. Sullivan est émue devant cette peinture, même si dans l'immédiat, elle ne sait pas trop pourquoi. À la boutique de cadeaux du musée, elle trouve une carte postale de la peinture et l'achète.

Quand ses fils rentrent de l'école ce même jour, Francis, le plus jeune, montre à sa mère son portrait photo pris à l'école. Sullivan est alors frappée par la ressemblance entre son fils et le jeune sujet de la peinture de Lotto, malgré les quelque quatre cents ans qui les séparent. Comme chez Lotto, Francis confronte aussi le spectateur d'un regard fixe et calme et il porte aussi ses cheveux aux épaules, sa frange couvrant son front, comme de nombreux jeunes garçons canadiens des années 1970.



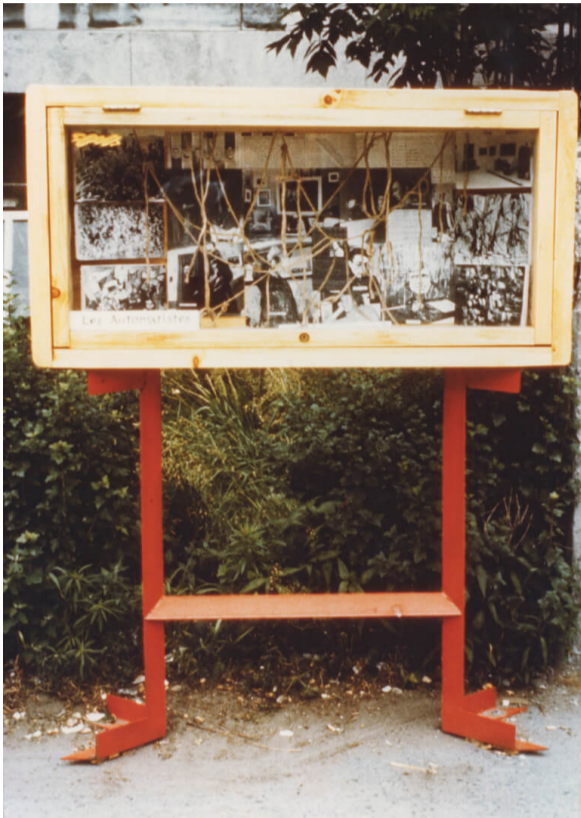
# FRANÇOISE SULLIVAN

Sa vie et son œuvre de Annie Gérin

---

L'œuvre qui en a résulté juxtapose les deux images que Sullivan a rencontrées ce jour-là, collées sur un panneau de carton rectangulaire. L'idée en était simple, reprenant la tradition du ready-made. Mais elle considère aussi que l'idée est puissante car elle permet d'illustrer de manière concise et pointue la récurrence des images, des styles et des idées au fil du temps. L'œuvre a été exposée plus tard, en 1981, dans le cadre de la première rétrospective de Sullivan au Musée d'art contemporain de Montréal et à nouveau en 2017, lors de l'exposition à la Galerie de l'UQAM, *Françoise Sullivan : Trajectoires resplendissantes*. À ces occasions, les images ont été réimprimées en grand format, en noir et blanc, et montées sur des panneaux de bois pour être exposées côte à côte sur le mur de la galerie.

## LA LÉGENDE DES ARTISTES 1976



Françoise Sullivan, avec l'assistance de David Moore et Jean-Serge Champagne, *La légende des artistes*, 1976

Vitrines dédiées aux Automatistes : métal, bois, verre et documents, dimensions inconnues

GAUCHE: « Les Automatistes », photographie de Louis-Philippe Meunier, Archives de l'Université Concordia, Montréal

DROITE : « La Galerie L'Actuelle », photographie de Louis-Philippe Meunier, Archives de la ville de Montréal

*Corridart* était une exposition publique de six kilomètres, installée le long de la rue Sherbrooke à Montréal, entre la rue Atwater et le complexe olympique, pour coïncider avec les Jeux olympiques de 1976. L'artiste et architecte Melvin Charney (1935-2012) avait organisé l'événement, qui rassemblait environ soixante artistes, parmi lesquels Pierre Ayot (1943-1993), Claude Thibaudeau (né en 1932), Bill Vazan (né en 1933) et Françoise Sullivan. Avec l'assistance de David Moore (né en 1943) et de Jean-Serge Champagne (né en 1947), qui ont travaillé selon ses indications, Sullivan conçoit douze panneaux et six petites vitrines d'exposition qu'elle dispose sur les trottoirs, en face des maisons où d'importants intellectuels et artistes, comme Émile Nelligan (1879-1941), Norman Bethune (1890-1939), Paul-Émile Borduas (1905-1960), Pierre Gauvreau (1922-2011) et Claude Gauvreau (1925-1971), avaient vécu, ou devant des maisons où d'importants événements culturels avaient eu lieu, comme par exemple, L'Actuelle, une galerie fondée par Guido Molinari (1933-2004) et Fernande Saint-Martin (née en 1927).

Les vitrines en bois stratifié faisaient environ un demi-mètre de hauteur et étaient posées sur des pieds en acier peint en rouge. Ressemblant à des musées miniatures, elles présentaient des images, des textes et des objets divers, destinés à procurer un aperçu de l'histoire particulière de la ville de Montréal et de sa sensibilité culturelle. Comme le dit Sullivan : « Je voulais que ce travail soit une étalage de l'œuvre 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<sup>1</sup>. »

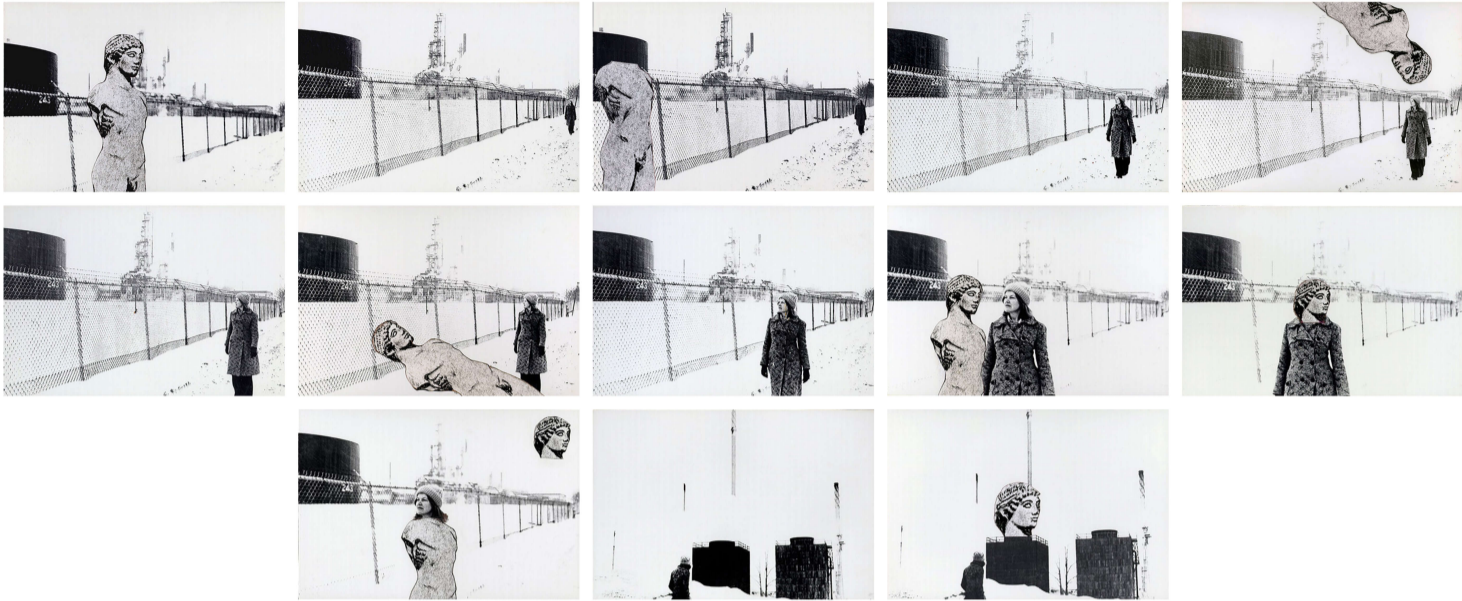


GAUCHE : Démolition de *Corridart*, rue Sherbrooke, 13 et 14 juillet 1976, photographie de Louis-Philippe Meunier, Archives de la ville de Montréal. DROITE : Cartes postales de l'affaire *Corridart*, 1977, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) Vieux-Montréal.



*La légende des artistes* est la quatrième promenade dans l'œuvre de Sullivan. Elle y développe une nouvelle approche lui permettant encore une fois d'innover par la performance. Plutôt que de documenter son expérience en tant qu'artiste, *La légende des artistes* invite le public à découvrir la vie culturelle qui a caractérisé le développement de Montréal au fil du temps, alors qu'il flâne le long d'une de ses artères principales. Cependant, très peu de personnes ont pu expérimenter l'œuvre. La vision de la culture et de l'histoire de Montréal, telle que mise de l'avant par Sullivan et les autres artistes, porte sur la modernité et la diversité, mais l'exposition présente aussi, de manière délibérée, les problèmes sociaux et économiques de Montréal dans ces années, et le maire de Montréal de l'époque, Jean Drapeau, en a été outragé. Inaugurée le 7 juillet 1976, *Corridart* a été démantelée le 13 juillet, quatre jours avant la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques. Exaspérés par cette décision et par la destruction de leurs œuvres, douze artistes, dont Sullivan, ont intenté un procès contre la Ville de Montréal. Il a fallu douze ans pour que les demandeurs obtiennent un règlement de quelques milliers de dollars chacun. Pour Sullivan, « *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 cœur, comme si je rétablissais une chronique à travers le temps<sup>2</sup>. »

## RENCONTRE AVEC APOLLON ARCHAÏQUE 1974



Françoise Sullivan, *Rencontre avec Apollon archaïque*, 1974

Treize photomontages sur tirage à la gélatine argentique, chacun : 15,5 x 22,9 cm

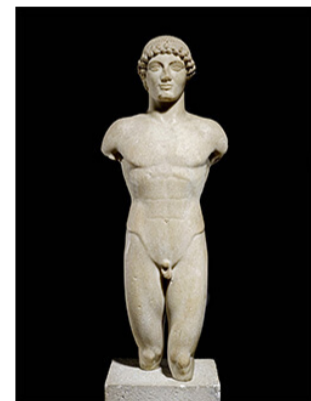
Musée des beaux-arts de Montréal

Au printemps 1973, Sullivan réalise une performance, *Promenade parmi les raffineries de pétrole*, pendant laquelle elle déambule parmi les formes massives des réservoirs de pétrole dans un parc industriel de l'est de Montréal. La crise pétrolière d'octobre 1973, n'est pas encore arrivée. Le mouvement environnemental en est alors à ses débuts, mais Sullivan questionne déjà notre dépendance croissante au combustible fossile et la transformation des villes qui en résulte.

En 1974, elle revoit la documentation photographique de cette promenade et crée un photomontage dans lequel elle inclut l'image d'une statue grecque d'Apollon, en référence aux cultures antiques qu'elle avait découvertes lors de ses récents voyages en Europe. La présence d'Apollon, dieu de la musique, de la purification et de la beauté, dans le parc des réservoirs, aux côtés de Sullivan, crée un rapprochement entre les périodes antique et contemporaine. Elle interroge aussi le rôle de l'artiste et la place de la beauté dans le monde contemporain, industrialisé.



GAUCHE : Françoise Sullivan, *Rencontre avec Apollon archaïque*, 1974, treize photomontages sur tirage à la gélatine argentique, chacun : 15,5 x 22,9 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. DROITE : *L'Apollon de Strangford*, v. 490 av. J.-C., statue d'un garçon, marbre de Paros, 101 cm, British Museum, Londres.







# FRANÇOISE SULLIVAN

Sa vie et son œuvre de Annie Gérin

---

La question de l'impact des humains sur l'environnement naturel a toujours profondément intéressé Sullivan. Dans un entretien de 1993, elle déclare que si elle n'était pas devenue artiste, elle aurait certainement joint le mouvement écologiste : « Je suis bouleversée par le manque de discernement du monde face à notre belle et unique planète ... je dirais que, d'une certaine façon, c'est là le sujet latent inscrit tout au long de mon œuvre<sup>1</sup>. »

## CABINE TÉLÉPHONIQUE BLOQUÉE 1978-1979



Françoise Sullivan, *Cabine téléphonique bloquée*, 1978-1979

Tirage argentique et collage, 50,8 x 33 cm

Collection de l'artiste

Dans ce photomontage en noir et blanc, une cabine téléphonique, semblable à celles qui ponctuaient les villes nord-américaines dans les années 1970, est remplie de gros blocs de pierre. Sullivan a eu l'inspiration pour cette œuvre dans un rêve fait en 1973, qu'elle a noté dans un de ses carnets. Dans ce rêve, une femme marche et court à l'extérieur d'une maison, essayant d'y entrer. Elle se hisse vers les fenêtres mais elles sont trop hautes ou bloquées. Elle tente d'ouvrir les portes, mais aucune des clés qu'elle a à la main n'entre dans les serrures. Et pourtant, sans relâche, elle poursuit ses tentatives, car elle sait que cette maison est la sienne<sup>1</sup>.

À plusieurs reprises, Sullivan travaille autour de cette idée d'une maison bloquée, avec des variations et dans différents médias. De 1976 à 1979, elle crée une série de photomontages tirés d'images qu'elle a prises de maisons et d'autres structures. *Cabine téléphonique bloquée* appartient à cette série. Elle a porté son choix sur la cabine, car ses murs et sa porte sont faits de verre, et peuvent donc révéler avec clarté les pierres qui la remplissent, suggérant l'impossibilité de communiquer.



GAUCHE : Françoise Sullivan, *Fenêtre bloquée*, 1977, goudron, acrylique, photo et collage sur toile, 112 x 84 cm, collection de l'artiste. DROITE : Françoise Sullivan, *Fenêtre bloquée* (détail), 1977.

Autour de la même idée, Sullivan développe des approches performatives en 1977-1978. Des maisons abandonnées qu'elle rencontre pendant ses voyages en Europe, elle remplit laborieusement les portes et les fenêtres de roches de diverses tailles jusqu'à ce que les ouvertures soient complètement bloquées pour ensuite entreprendre de les dégager. Pour ces projets, son collaborateur est David Moore (né en 1943), qui a documenté ce travail répétitif sur film et par des photographies. *Fenêtre bloquée et débloquée*, par exemple, a été créée aux Îles Blasket en Irlande et à Santorini, en Grèce. La documentation montre l'artiste absorbée par sa tâche. Regroupés, les photographies, les photomontages et les performances constituent un excellent exemple de la pratique conceptuelle de Sullivan, qui s'élabore par la répétition, en plus de révéler comment l'artiste « travaille » une idée et l'élabore autour de solutions visuelles variées.

## TONDO VIII 1980



Françoise Sullivan, *Tondo VIII*, 1980  
Acrylique sur toile et corde, 287 x 298 cm  
Musée national des beaux-arts du Québec, Québec

*Tondo VIII* est un grand canevas circulaire aux bords légèrement effilochés, présenté sans encadrement. La surface est peinte grossièrement dans les tons de bleu foncé. Les coups de pinceaux sont apparents et, avec les rayures et les irrégularités de la toile qui perturbent sa planéité, ils mettent en évidence la matérialité de l'œuvre et le travail physique du geste de peindre. La corde de jute sur la surface de l'œuvre vient aussi défier l'harmonie de la forme circulaire et monochrome. La corde, un élément sculptural ajouté à la peinture, est accrochée au haut de la toile et pend devant toute sa surface jusqu'à reposer sur le sol, où elle s'étend sur environ trente centimètres. Ce faisant, elle ouvre la composition à l'espace de la galerie et elle « tire » le spectateur dans l'œuvre.

Achetée en 1984 par le Musée national des beaux-arts du Québec, cette œuvre est un exemple significatif du retour de Sullivan à la peinture, après environ trente-cinq ans de pratiques artistiques autres; elle a délaissé la peinture dans les années 1940 et s'est consacrée à l'exploration de la danse, la sculpture et l'art conceptuel. Durant les années 1970, Sullivan visite l'Italie à plusieurs reprises et elle passe beaucoup de temps dans les musées et les galeries, intéressée tant par l'art ancien que contemporain. Durant un séjour à Rome, elle rencontre des membres de l'Arte Povera qui préconisent l'utilisation dans leurs œuvres de matériaux non traditionnels, comme des déchets, du tissu et des objets trouvés dans la nature, et qui se concentrent sur le processus artistique plutôt que sur l'objet achevé. Sullivan avait toujours souhaité revenir à la pratique de la peinture. Ses échanges avec les artistes de l'Arte Povera l'incitent à le faire, sans mettre de côté son intérêt pour la matérialité développé en tant que sculptrice, ni son engagement à mettre de l'avant le processus artistique tel qu'elle l'avait exprimé par la danse et la performance.

Souvent monochromes, découpés et réassemblés, les *Tondos* sont circulaires en qualité de quoi ils révèlent le traitement d'une forme archétypale récurrente dans bon nombre des œuvres antérieures de Sullivan. L'extrême simplicité, tant de la composition que des matières utilisées, rappelle une série de photographies créées par Sullivan dans les années 1970, qui documentent des performances dans lesquelles elle dispose sur le sol, en forme de cercle, des pierres et d'autres objets trouvés dans la nature.



GAUCHE : Françoise Sullivan, *Tondo III*, 1980, acrylique sur toile et corde, 152 x 158 cm, collection de l'artiste. DROITE : Françoise Sullivan, *Tondo II*, 1980, acrylique sur toile avec tige en acier, 146 x 153 cm, collection de l'artiste.

## CYCLE CRÉTOIS 2, NO 3 1985



Françoise Sullivan, *Cycle crétois 2, n° 3*, 1985  
Acrylique sur toile, 150 x 183 cm  
Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton

Faisant partie d'une série regroupant une vingtaine d'œuvres créées de 1983 à 1985, *Cycle crétois 2, n° 3* est un assemblage de forme irrégulière, sans cadre, accroché directement au mur. Des fragments de toile grossièrement peints dans les tons de brun, de gris et de bleu, sont cousus ensemble et juxtaposés d'une manière qui suggère des plaques tectoniques. Une figure cornue, mi-homme, mi-animal, semble danser, ou alors elle est peut-être en transe, au sein du paysage accidenté, texturé, de la toile. Devant elle encore, sept serpents se dressent sur leurs queues, comme s'ils étaient charmés. Dans le coin supérieur gauche de la toile, une large surface bleue suggère l'eau ou le ciel.

Cette série marque le retour à la figuration chez Sullivan qui s'y consacre après un séjour d'un an (1983-1984) en Crête. Elle y a connu les ruines et les sculptures antiques, ainsi qu'un paysage desséché et stérile, qui ont éveillé son imagination et renouvelé son intérêt pour les forces primales et le mythe qui ont ponctué sa pratique artistique depuis ses premières peintures comme *Tête amérindienne I*, 1941, jusqu'au photomontage *Rencontre avec Apollon archaïque*, 1974.

Un univers mythique complexe se déploie à travers toute la série *Cycle crétois*, 1983-1985, ce qui est particulièrement saillant dans *Cycle crétois 2, n° 3*. Les motifs se répètent d'une peinture à l'autre. Sullivan y combine la figure bestiale cornue avec des oiseaux, des serpents, des rivières et des montagnes pour évoquer des mythes de création, des moments méditatifs, ou des rituels secrets. Elle ne représente pas d'histoires mythiques, elle invente plutôt des mises en situation de prière, de sacrifice ou de conflit, suggérant des moments où les Crétois de l'Antiquité auraient pu invoquer l'intervention divine.



Françoise Sullivan, *Cycle crétois 2, n° 2*, 1985, acrylique sur toile, 161 x 184 cm, Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton.

## MONTAGNE 1997



Françoise Sullivan, *Montagne*, 1997  
Trois murales et quatre bancs de granite, dimensions variées  
Pavillon Président-Kennedy, Université du Québec à Montréal

*Montagne* est une œuvre qui comprend trois murales sculptées de très grand format et une série de quatre objets placés au sol. Tous les éléments de l'œuvre ont été découpés dans onze types de granite, déployant des nuances qui vont du vert au jaune, au rouge, au brun et au violet. La pierre a été importée à Montréal depuis l'Italie, la Grèce et d'autres lieux, chaque variété ayant été individuellement choisie par l'artiste. Cette œuvre lui a été commandée dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture du Québec<sup>1</sup>, et c'est le premier et l'unique ensemble sculptural permanent de Sullivan ainsi que la seule occurrence de son utilisation de la pierre pour créer des surfaces sculptées évocatrices de ses œuvres peintes. Installée en septembre 1997 au pavillon Président-Kennedy de l'Université du Québec à Montréal, l'œuvre monumentale a nécessité deux ans pour sa réalisation.



La première murale est située dans le hall principal du pavillon, au niveau de la mezzanine, et représente une chaîne de montagnes imaginaire. La variété des granites polis que Sullivan utilise dans cette partie de l'œuvre met en évidence la diversité des formations géologiques tandis que la pierre naturelle évoque le temps géologique, les milliers d'années qu'il faut au magma pour devenir granite, magma qui s'est cristallisé en fusionnant avec la pierre et les minéraux. Au centre de la composition, de chaque côté d'une faille dans les rochers, deux chèvres ciselées dans la pierre se font face, et l'une d'elles est à demi-humaine. Elles rappellent les figures mythologiques qui peuplent ses tableaux du Cycle crétois, 1983-1985, et son intérêt pour la récurrence, parfois malgré de nombreuses années d'écart, des styles et des motifs, comme dans *Portraits de personnes qui se ressemblent*, 1971. Sur la mezzanine elle-même, dos-à-dos avec la première murale, une deuxième chaîne de montagnes se forme dans le monochrome vert d'un granite laurentien. Une troisième murale conduit le spectateur du hall principal au rez-de-chaussée, vers un couloir. Celle-ci représente cinq montagnes portant des traces de magma. Taillée dans un calcaire mat, sa surface contraste avec l'éclat des deux autres, soulignant sa constitution matérielle distincte.



Vue d'ensemble de l'installation de Françoise Sullivan, *Montagne*, 1997, murales d'acrylique, béton, calcaire, ciment et granite, dimensions variées, pavillon Président-Kennedy, Université du Québec à Montréal.

Quatre grands bancs de forme irrégulière sont situés près du mur de fenêtres qui ouvrent sur la rue. Taillés dans du granite laurentien, ils ressemblent à des blocs erratiques, comme des rochers laissés là en provenance d'un autre âge. Sur les blocs imposants sont gravées des lettres grecques, tirées d'un texte deux fois millénaire que Sullivan a vu gravé dans la pierre du mont Nemrut, un site archéologique turc dédié au roi Antiochus Theos I<sup>er</sup> de Commagène. Les mots signifient « j'ai échappé à de grands dangers. »

## HOMMAGE À PATERSON 2003



Françoise Sullivan, *Hommage à Paterson*, 2003  
Acrylique sur toile (diptyque), 348 x 574 cm  
Collection de l'artiste

Ce gigantesque diptyque englobe le spectateur dans ses nuances de rouge et d'orangé. Les variations dans la densité du pigment produisent des vagues rythmiques et l'illusion d'une surface qui respire. Le panneau de gauche, dans les nuances de rouge, est peint de coups de pinceau qui s'entrecroisent, produisant un effet de profondeur et de vibrations superposées. La lumière semble émaner de l'œuvre. Le panneau de droite est travaillé de traces rouges et orangées. L'effet dramatique de l'œuvre provient de sa composition laissant voir des bandes horizontales de couleur légèrement plus claire que le reste. Une œuvre monochrome comme celle-ci est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît au premier regard; elle nécessite, de la part de l'artiste, une grande maîtrise de la technique et de la couleur pour produire ces effets si insaisissables.



GAUCHE : Françoise Sullivan, *Jean-Paul (n° 4)*, de la série Hommages, 2002-2003, acrylique sur toile, 244,3 x 198,5 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



DROITE : Françoise Sullivan, *Hommage à Ulysse n° 3*, 2003, acrylique sur toile, 244 x 198 cm, collection de l'artiste.



# FRANÇOISE SULLIVAN

Sa vie et son œuvre de Annie Gérin

---

Cette œuvre est la réalisation phare d'une série de monochromes intitulée Hommages que Sullivan réalise en 2002-2003, qui a été exposée à la rétrospective du Musée des beaux-arts de Montréal de 2003, et qui est emblématique de sa peinture au tournant du vingtième siècle. Plusieurs de ses amis artistes qui l'avaient inspirée, venaient récemment de décéder : le peintre et sculpteur Ulysse Comtois est mort en 1999, la peintre automatiste Marcelle Ferron, en 2001 et son ancien mari, le peintre Paterson Ewen, en 2002. Sa pensée allait souvent vers eux alors qu'elle peignait et elle a donc décidé de nommer un monochrome de sa série d'après chacun de ses amis. Elle dédie la meilleure et la plus grande à Ewen « parce qu'il était le plus grand de tous les peintres<sup>1</sup>. »

# IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

Pendant plus de soixante-dix ans, Françoise Sullivan a été très active sur la scène artistique montréalaise et l'une des personnalités importantes de ses événements culturels. À titre d'artiste, membre féminine remarquable du groupe des Automatistes, elle a apporté une nouvelle sensibilité visuelle à l'art au Québec et ses écrits aussi bien que ses conférences publiques se sont avérés déterminants alors que la critique se concentrait principalement sur la pratique picturale des artistes masculins. Malgré ses constantes expérimentations et ses différentes approches de création artistique, c'est toujours la libre expressivité et l'improvisation qui demeurent ses moyens privilégiés pour libérer l'énergie créatrice.

### ÊTRE UNE ARTISTE ET UNE FEMME

Avant les années 1970, les questions de genre étaient rarement discutées dans les écrits sur l'art au Québec. Toutefois, dès les années 1920, la participation des femmes aux expositions était souvent rapportée, parce qu'elle était inhabituelle. Même dans les cas où leur travail était considéré comme novateur et important, comme notamment celui de Prudence Heward (1896-1947), de Sarah Robertson (1891-1948) et d'Anne Savage (1896-1971), il est toujours qualifié de « féminin » et donc différent par nature de celui de leurs homologues masculins. Dans un de ses premiers essais, « La peinture féminine », écrit en 1943, Françoise Sullivan partage cet a priori courant sur le travail de l'artiste femme : « La peinture, sous son doigt de fée, se trouve transformée; on est loin de la peinture masculine, son art est de sensibilité différente<sup>1</sup>. »



Françoise Sullivan à la Hickey Plastics, travaillant à une sculpture en Plexiglas, 1968, photographiée par Michiko Yajima Gagnon, archives de Dance Collection Danse, Toronto. Sullivan est assistée par son ami Pierre Blackburn.

Et pourtant, dans sa propre carrière artistique, Sullivan n'a jamais été limitée par les stéréotypes. En fait, les femmes sont exceptionnellement bien représentées dans le groupe des Automatistes, dont Sullivan est membre dans les années 1940 : sept des seize signataires du manifeste *Refus global* sont des femmes et elles ont pu s'épanouir dans le contexte de rejet des traditions artistiques établies reconnu au mouvement. De plus, Sullivan évite de recourir aux stratégies essentialistes qui sont devenues populaires dans les cercles féministes des années 1970, avec le travail de Judy Chicago (née en 1939), Nancy Spero (1926-2009) et Mary Beth Edelson (née en 1933), qui ont largement appuyé leurs œuvres sur des images de parties génitales féminines

ou sur la figure de Gaïa, la mère ancestrale de toute vie. Sullivan ne se voit pas comme une féministe, ni même comme une artiste femme, mais comme une personne qui travaille avec toutes les capacités dont elle dispose<sup>2</sup>. Comme elle l'expliquait lors d'un entretien au Musée des beaux-arts du Canada en 1993 : « Je n'ai jamais pensé ne pas faire quelque chose parce que j'étais une femme; je le faisais tout simplement<sup>3</sup>. »

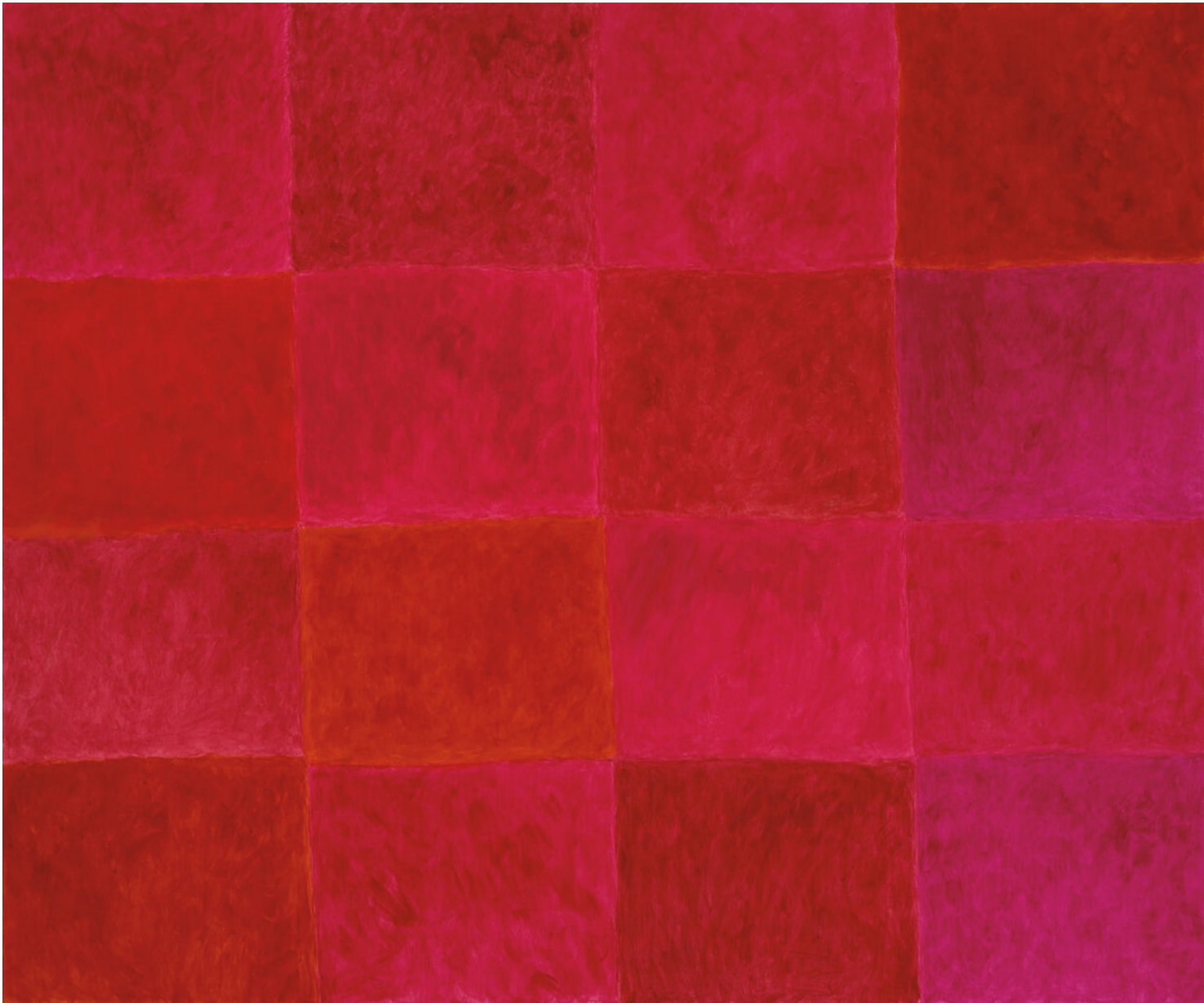
### UNE ARTISTE AUX MULTIPLES PRATIQUES

Peu d'artistes ont exprimé leur art par un aussi large éventail de moyens que Sullivan; elle est vraiment une pionnière dans cette aisance à passer si librement d'une discipline à une autre. À l'adolescence, entre 1940 et 1945, elle étudie la peinture à l'École des beaux-arts de Montréal; jeune femme, elle élabore une carrière de danseuse avec grand succès; après la naissance de ses enfants, elle devient sculptrice renommée; dans les années 1970, elle pratique l'art conceptuel et la performance; et enfin, en 1979, elle retourne à ses premières amours, la peinture.

Ces différents moyens d'expression requièrent des compétences et des techniques variées, que Sullivan maîtrise, démontrant implication, concentration et une créativité illimitée. Mais des fils directeurs s'entrelacent entre les différentes facettes de son travail et révèlent l'évolution de l'artiste tout au long de sa carrière. *Danse dans la neige*, 1948, par exemple, une œuvre improvisée qui permet au corps de la danseuse de suivre ses impulsions et d'exprimer librement ses émotions, a nettement été influencée par les discussions sur l'automatisme et la liberté créatrice qu'elle avait avec Paul-Émile Borduas (1905-1960) au début des années 1940. Ses sculptures, qu'elles soient faites d'acier, comme *Callooh Callay*, 1967, ou moulée dans le Plexiglas, comme *De une*, 1968-1969, semblent défier la gravité, donnant une impression de mouvement et d'apesanteur, certainement redevable à sa formation de danseuse et à sa compréhension du mouvement dans l'espace tridimensionnel. Le travail conceptuel de Sullivan et particulièrement ses performances de marche comme *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*, 1970, font se rejoindre le mouvement du corps et une sensibilité sculpturale, en lien avec l'environnement dans lequel elles se déroulent. Et ses peintures ultérieures reprennent des éléments tirés de toutes les expériences développées au cours de sa carrière : la série de peintures *Tondo* de 1980-1982 incorpore des éléments tridimensionnels, les monochromes de la série *Hommages*, réalisée en 2002-2003, révèlent l'improvisation et les gestes du corps de l'artiste alors qu'elle peint, tandis que la série *Only Red* (Juste rouge), 2016, reprend les méthodes de l'art conceptuel. Pour cette série d'ailleurs, Sullivan s'est donné une simple tâche qu'elle répète avec seulement de très légères variations d'une œuvre à l'autre, peignant chacune avec une variété de rouges.



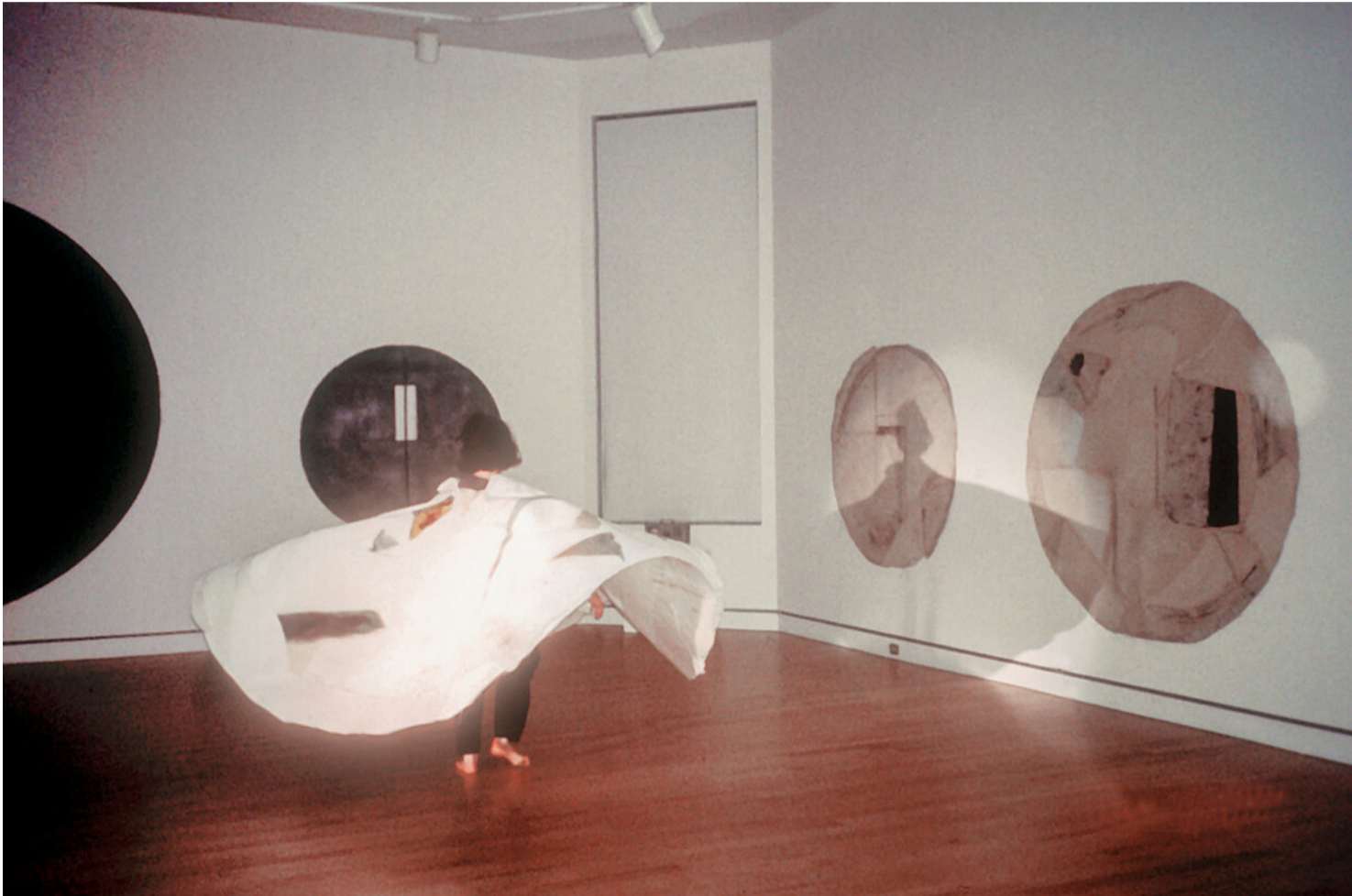
Françoise Sullivan, v. 1965, photographiée par George C. Fenyon, archives de Dance Collection Danse, Toronto.



Françoise Sullivan, *Only Red n° 2 (Juste rouge n° 2)*, 2016, acrylique sur toile, 152,5 x 183 cm, collection de l'artiste.

À quelques occasions, la facilité de Sullivan dans la transition d'un mode d'expression à un autre se traduit en interdisciplinarité; dans ces cas, elle réalise des œuvres qui n'appartiennent ni à la danse, ni à la sculpture, ni à l'art conceptuel ou à la peinture, mais qui créent plutôt, entre ces disciplines, des relations entièrement nouvelles. Avec Jeanne Renaud (née en 1928), elles sont en effet à l'avant-garde du travail interdisciplinaire lorsqu'elles présentent huit chorégraphies inédites à la Ross House en 1948 et font se réconcilier la danse, la musique, la poésie et les arts visuels d'une façon rarement vue auparavant<sup>4</sup>. Elles intègrent la musique de Pierre Mercure, de Duke Ellington et d'Édith Piaf, les costumes et décors réalisés par le peintre automatiste Jean-Paul Mousseau (1927-1991) et la poésie surréaliste de la signataire de *Refus global*, Thérèse Renaud (1927-2005), lue pendant la performance par le poète automatiste Claude Gauvreau (1925-1971). En 1979, lors d'un happening intitulé *Accumulation* qui a lieu au musée Ferrare en Italie, Sullivan déplace les pierres qui bloquent une porte et les arrange en un large cercle, tandis que Paul-André Fortier, Daniel Soulières, Daniel Léveillé, Michèle Febvre et Ginette Laurin y dansent à l'intérieur. Laurin exécute *Dédale*, une chorégraphie d'abord interprétée par Sullivan lors du récital à la Ross House en 1948. Et en 1993, elle monte la chorégraphie *Je parle* lors de la rétrospective *Françoise Sullivan* au Musée national des beaux-arts du Québec, durant laquelle Ginette Boutin

tourbillonne, vêtue d'une des peintures *Tondo* de Sullivan, la toile montant et descendant au rythme de sa rotation. Pendant qu'elle tourne, la danseuse décline : « Je parle le pin, le sapin, le peuplier ... je parle le sentier de l'aube ... je parle la grande main du vent ... je parle la nuit faite avec le corbeau », etc. Ces œuvres inclassables sont toutes des fusions entre art visuel, danse et poésie et elles incitent les spectateurs et spectatrices à laisser tomber leurs attentes d'un art aux traditions séculaires consacrées par l'usage.



Ginette Boutin exécutant *En face de moi*, une chorégraphie de Françoise Sullivan, lors de l'exposition *Françoise Sullivan* au Musée national des beaux-arts du Québec, à Québec, en mars 1993, photographe inconnu. Boutin a aussi exécuté en 2017 à la Galerie de l'UQAM une œuvre semblable datant de 1993, intitulée *Je parle*.

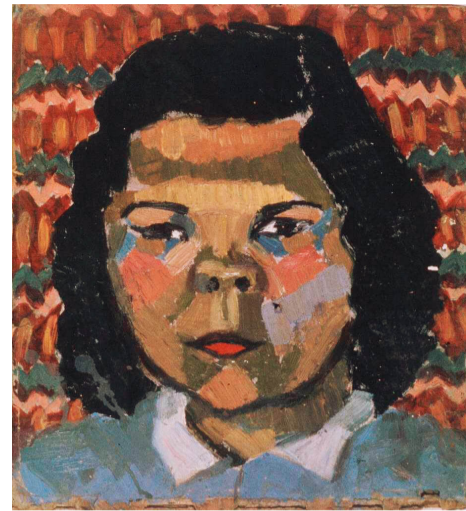
Même si les critiques d'art n'ont pas accordé beaucoup d'attention à ces pratiques, privilégiant plutôt celles plus établies comme la peinture, l'approche artistique novatrice de Sullivan et sa disposition à effacer les frontières disciplinaires ont néanmoins influencé une nouvelle génération d'artistes canadiens qui ont connu son travail par la documentation photographique, les textes qu'elle a écrits et les expositions rétrospectives de son œuvre. Parmi ces artistes, on retrouve la peintre Monique Régimbald-Zeiber (née en 1947), qui se sent une parenté proche avec la pratique diversifiée de Sullivan; la peintre Lise Boisseau (née en 1956), qui a créé une série de dessins à l'encre inspirés par les chorégraphies de Sullivan; la danseuse et artiste plasticienne Lise Gagnon (née en 1962), dont la vidéo intitulée *Élégie : La danse dans la neige*, 2015, constitue un hommage à Sullivan; et l'artiste pratiquant la performance et l'installation Luis Jacob (né en 1970), qui a, lui aussi, revu *Danse dans la neige*, 1948, d'une façon très personnelle dans son installation composée de trois vidéos de 2007, *A Dance for Those of Us Whose Hearts Have Turned to Ice* (*Une danse pour ceux d'entre nous dont le cœur s'est transformé en glace*) présentée à Documenta 12 à Kassel en Allemagne.



## LIBÉRER LES FORCES CRÉATRICES

Un intérêt pour l'art des peuples non-européens se répand dans les cercles d'artistes d'Europe et d'Amérique du Nord durant la première moitié du vingtième siècle, influençant notamment le travail des cubistes, des expressionnistes, des surréalistes et de beaucoup d'autres. Le mot « primitivisme » est utilisé comme un terme fourre-tout pour désigner l'appropriation, par des artistes qui ont reçu une formation académique, de motifs, de techniques, ou de types de composition tirés de traditions artistiques africaines, asiatiques, ou d'autres traditions non-européennes. Ce terme sous-entend que ces artistes exploitent l'énergie primale et les émotions qui ne proviennent pas de leur société moderne et ou de leur propre formation et culture.

Sullivan se familiarise avec cette tendance lorsqu'elle étudie à l'École des beaux-arts au début des années 1940. Peu satisfaite de la formation académique qu'elle reçoit, son intérêt se porte vers la peinture des modernistes français, en particulier celle de Pierre Bonnard (1867-1947), d'Henri Matisse (1869-1954) et des fauves, qui puisent leur inspiration dans l'art africain et japonais. Dans certaines de ses toutes premières peintures, *Tête amérindienne I*, 1941, et *Tête amérindienne II*, 1941, Sullivan leur emprunte leur coup de pinceau apparent et l'utilisation non conventionnelle des couleurs pour représenter ses sujets d'une manière qui souligne leur altérité.



Françoise Sullivan, *Tête amérindienne I*, 1941, huile sur panneau, 30 x 28,5 cm, collection de l'artiste.



GAUCHE : Lisette Model, *Pearl Primus*, New York, 1943, tirage à la gélatine argentique, 43,3 x 35,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Barbara Morgan, *Martha Graham, Letter to the World (Kick)* (*Martha Graham, Lettre au monde [coup de pied]*), 1940, tirage à la gélatine argentique, 38,6 x 48,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

L'automatisme, influencé par les conceptions freudiennes d'association libre et d'inconscient, cherche à libérer la subjectivité et à permettre aux artistes de retrouver un soi plus vrai, plus original. Sullivan appréhende les théories de l'inconscient qu'elle met plus avant en relation avec le « primitif » par sa collaboration avec Franziska Boas (1902-1988), avec qui elle étudie la danse à New York dans les années 1940. Boas organise des séminaires d'anthropologie pour ses étudiants, les encourageant à découvrir la danse des différentes cultures. Elle les forme aussi à l'écoute de musique non-européenne, alors

qu'elle en bat les rythmes sur les instruments qu'elle a rapportés du monde entier. Dans ce contexte, Sullivan et sa cohorte lisent aussi les écrits du psychiatre suisse Carl Gustav Jung. Ce dernier était alors extrêmement influent dans les cercles artistiques de New York, particulièrement pour sa compréhension des modèles d'archétypes—motifs universels et archaïques qui proviennent de l'inconscient collectif. La psychanalyse jungienne a marqué la production des peintres de l'expressionnisme abstrait, comme Jackson Pollock (1912-1956) et Mark Rothko (1903-1970), ainsi que celle de danseurs et chorégraphes comme Boas, Martha Graham (1894-1991), Pearl Primus (1919-1994) et Merce Cunningham (1919-2009), qui tour à tour sont devenus des modèles pour Sullivan. Comme elle le relate : « Nous pensions que d'étudier les peuples primitifs pouvaient nous aider à trouver de nouvelles choses à dire, en tant que chorégraphes<sup>5</sup>. »

Pour Sullivan, les œuvres de danse animées par l'improvisation sont une occasion de puiser dans l'inconscient collectif, et des chorégraphies comme *Dédale*, 1948, *Hiérophanie*, 1978, et *Labyrinthe*, 1981, culminent en des spirales frénétiques qui rappellent les danses rituelles. La spirale est un archétype, en termes jungiens. C'est le symbole du retour perpétuel aux origines et de la transcendance de soi. Dans la carrière de Sullivan, cette forme de la spirale réapparaît dans divers médias, parfois modifiée en un cercle, un serpent, un labyrinthe, ou un cycle. On la retrouve plus particulièrement dans les sculptures spiralées en Plexiglas, dans les accumulations circulaires de pierres créées en Grèce dans les années 1970, dans la série d'estampes de 1981, intitulée *Labyrinthe*, et dans les peintures circulaires du Cycle crétois de 1983-1985, peuplées de figures mythologiques qui lui sont inspirées par ses visites à des sites archéologiques.



Répétition de la chorégraphie de Françoise Sullivan, *Labyrinthe*, 1981, photographe inconnu, archives personnelles de l'artiste. Depuis la gauche : Daniel Soulières, Daniel Léveillé et Ginette Laurin.

L'essai de Sullivan « La danse et l'espoir » de 1948 exprime sa réflexion sur le nouveau souffle que l'énergie primale des cultures antiques et indigènes donne à l'art tout en constituant un défi envers les règles établies, tant de l'académie que de la société. Mais Sullivan comprend bien qu'il est futile de reproduire les formes d'expressivité qui proviennent d'autres sociétés. Pour elle, il est plutôt nécessaire d'en inventer de nouvelles, capables d'éveiller une énergie créatrice dans un langage qui soit intelligible à un public contemporain. Comme elle l'explique : « Il faut comprendre qu'on n'est pas libre de choisir un genre de danse; il ne s'agit pas d'ethnologie, mais bien de vie actuelle. L'art fleurit uniquement sur les problèmes intéressants l'époque, toujours dirigés vers l'inconnu<sup>6</sup>. »

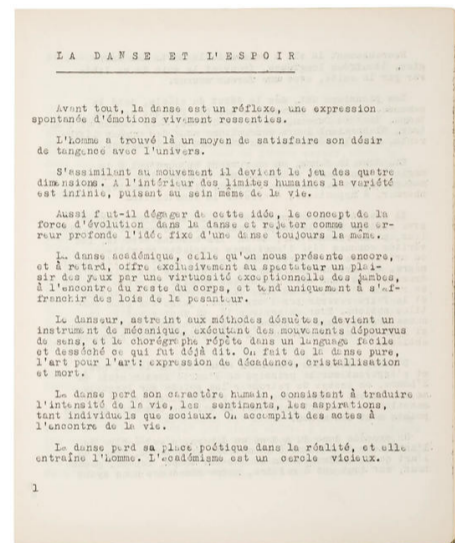
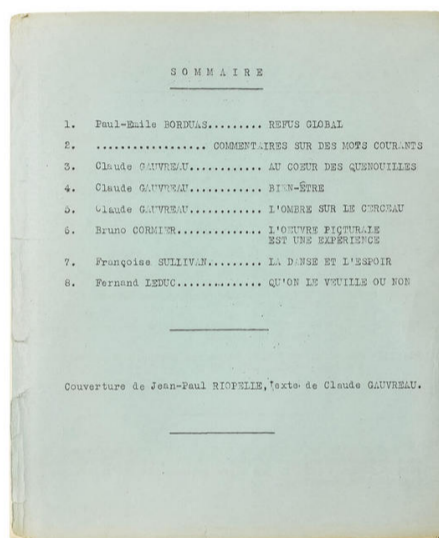
## MANIFESTES ET ÉCRITS SUR L'ART

Plusieurs manifestes d'artistes ont été écrits au Québec au cours du vingtième siècle<sup>7</sup>. Le plus célèbre et le plus controversé est sans contredit *Refus global*, publié à Montréal le 9 août 1948. Seize artistes connus sous le nom d'Automatistes<sup>8</sup> signent le manifeste, qui rejette complètement les valeurs et les normes sociales, artistiques et psychologiques du Québec d'alors et qui propose que l'émancipation sociale et individuelle puisse être atteinte par la créativité et l'ouverture à l'inconscient : « Que ceux tentés par l'aventure se joignent à nous. Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels<sup>9</sup>. »

*Refus global* a provoqué un tollé dans la société québécoise de l'époque; Paul-Émile Borduas, le chef de file des Automatistes, perd son emploi d'enseignant et plusieurs parmi les autres signataires quittent le pays pour poursuivre leur carrière ailleurs. Ce texte est maintenant considéré comme fondateur en ayant contribué, de manière significative, à l'entrée du Québec dans la modernité culturelle et sociale.

Françoise Sullivan n'a pas été que simple signataire de *Refus global*; elle a rédigé un texte qui a été publié avec le manifeste. « La danse et l'espoir » expose sa conception de la danse moderne et sa conviction qu'elle peut permettre d'accéder à la liberté personnelle et à la conscience de son environnement. Durant toute sa carrière, Sullivan a publié des écrits qui décrivent son travail, ses influences et sa compréhension du rôle que l'art peut jouer dans la société contemporaine. Dans son premier texte « La peinture féminine », 1943, elle commente la peinture contemporaine des femmes; dans « Je précise », 1978, elle porte un regard rétrospectif sur son œuvre de danse; dans « Salve Zarathoustra », 2001, elle souligne la nature individuelle du processus artistique. Elle intègre de courts textes et des poésies dans les catalogues d'exposition et offre aussi d'autres écrits durant les expositions. Sullivan prend aussi la parole lors d'événements publics. Une conférence consacrée aux pratiques conceptuelles, au cours de laquelle elle explique pourquoi les artistes contemporains se détournent alors de la fabrication d'objets pour mieux se concentrer sur le processus créateur, que Sullivan donne à l'Université du Québec en avril 1975, est désormais considérée comme un moment clé dans l'histoire de l'art du Québec.

Comme le souligne l'historienne de l'art Rose-Marie Arbour, les écrits des artistes femmes, en particulier celles qui travaillent dans des médias non traditionnels, ont joué un rôle crucial au début du vingtième siècle<sup>10</sup>. La raison en est que la critique d'art tend alors à préconiser la peinture et le travail des artistes hommes. Sans les écrits de Sullivan, beaucoup de ses idées et



GAUCHE : Table des matières du manifeste de 1948, *Refus global*. DROITE : Page du texte de Sullivan, « La danse et l'espoir », publié dans *Refus global*, 1948.

l'importance de ses premières œuvres auraient été perdues. Mais pour Sullivan, l'écriture n'était pas simplement un moyen de documenter ou d'expliquer sa pratique artistique; c'était une autre façon d'explorer les chemins de la créativité et de la communication<sup>11</sup>.

### DOCUMENTER ET RECRÉER LES ŒUVRES D'ART

Lorsqu'en 1947, Françoise Sullivan a pour projet de créer un cycle de danse improvisée basé sur les saisons, elle sait qu'elle doit innover en le documentant d'une nouvelle façon. Les systèmes traditionnels de notation utilisés pour la danse et la chorégraphie n'étaient pas appropriés pour l'improvisation et elle souhaitait laisser une trace de l'événement éphémère qui, de plus, ne se produisait pas devant public.

*L'été* est une danse réalisée aux Escoumins dans la région de la Côte-Nord du Québec à l'été 1947. L'événement est capté par la mère de Sullivan avec une caméra 16mm, une technologie qui existait depuis environ le milieu des années 1920, mais qui ne s'était pas encore taillée une place substantielle dans le monde de l'art<sup>12</sup>. *Danse dans la neige* est

exécutée en février 1948 à l'extérieur de la ville d'Otterburn Park au sud-est de Montréal. Sullivan avait prévu que Jean-Paul Riopelle (1923-2002) filme l'événement, utilisant la caméra de la famille Sullivan. Ce n'est que par hasard que Maurice Perron (1924-1999) ait été là au même moment. Perron a étudié à l'École du meuble avec Riopelle et il fait partie du groupe automatiste, dont il photographie fréquemment les membres lors d'événements sociaux ou dans leurs ateliers. Se tenant à côté de Riopelle, il a capté des images fixes de la danse. Malheureusement, les bobines des films captés par la mère de Sullivan et par Riopelle ont été perdues. Les magnifiques photographies de Perron demeurent donc les seuls documents témoins de l'événement.

Près de trente ans plus tard, Sullivan choisit dix-sept des images prises par Perron en 1948 pour représenter *Danse dans la neige* lors d'une exposition solo de 1978 au Musée d'art contemporain de Montréal et pour la publication d'un portfolio de feuillets libres produit en édition limitée pour l'occasion. Consciente de l'importance de la médiation pouvant influencer la réception et la compréhension historique d'une œuvre d'art, elle choisit les images pour leur capacité à synthétiser l'énergie et le flux de la danse, les arrangeant en un ordre de mouvements qui reprend les séquences telles qu'elles se sont

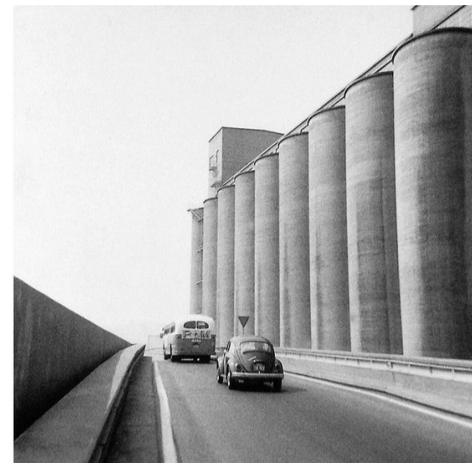


Françoise Sullivan, *Danse dans la neige*, 1948, image tirée de l'album *Danse dans la neige*, publié en cinquante copies par Françoise Sullivan, S.I. Images Ouareau (1977).

déroulées. Perron, de son côté, a exposé les photographies à plusieurs reprises, changeant l'ordre et ajoutant davantage d'images originales à la série. Cette différence de présentation des photographies entre Sullivan et Perron met bien en évidence le double rôle de ces images, ressources documentant la performance pour Sullivan, et œuvres d'art à part entière pour Perron.

Après cette première expérience, Sullivan a pris l'habitude d'enregistrer son travail. Elle documente son point de vue avec un appareil photo alors qu'elle traverse la ville dans une performance intitulée *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*, 1970, et, lorsqu'elle ne le fait pas elle-même, elle demande à des amis de filmer et de prendre des photos des happenings des années 1970, durant lesquels elle produit les accumulations de pierre et d'autres matériaux. Les images capturées sont exposées postérieurement et certaines se retrouvent dans des collections muséales. L'artiste sélectionne avec soin les documents qu'elle souhaite montrer, lui permettant de conserver elle-même un certain contrôle de son image et de la réception de son travail par la critique et le public. Dès la seconde moitié du vingtième siècle, beaucoup d'artistes canadiens, comme Tanya Mars (née en 1948), Istvan Kantor (né en 1949) et Johanna Householder (née en 1949), expérimentant des pratiques temporelles ou conceptuelles de l'art, ont pris cette même habitude.

La documentation des performances de Sullivan est d'une importance critique dans son corpus d'œuvres, puisqu'elle constitue souvent la seule expérience que peut en avoir le public et qu'elle a souvent généré d'importantes œuvres subséquentes. Par exemple, les photographies prises en 1973, pour documenter *Promenade parmi les raffineries de pétrole*, ont été réutilisées une année plus tard, en 1974, dans un photomontage intitulé *Rencontre avec Apollon archaïque*. Mais l'exemple le plus percutant est *Les saisons Sullivan*, 2007, un film en quatre parties, accompagnés d'un portfolio photographique en édition limitée<sup>13</sup>. Le projet, mis de l'avant par Louise Déry, la directrice de la Galerie de l'UQAM, avait comme intention de compléter et de donner une seconde vie à l'ambitieux cycle de danse de 1947-1948. Sullivan avait exécuté l'été et l'hiver, mais les improvisations prévues sur les thèmes de l'automne et du printemps n'avaient jamais eu lieu. Soixante ans plus tard, travaillant de mémoire, et à partir des photographies de Perron, elle monte la chorégraphie des quatre danses et embauche des danseuses pour les exécuter. Celles-ci, à leur tour, ont été photographiées par Marion Landry (née en 1974) et documentées en quatre courts-métrages sous la direction conjointe du peintre et vidéographe Mario Côté (né en 1954) et de Sullivan, devenant aussi des œuvres d'art à part entière<sup>14</sup>.



GAUCHE : Françoise Sullivan, *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*, 1970, tirage à la gélatine argentique, 26,6 x 26,6 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. Cette série comprend trente-deux photographies des différents points de vue saisis par l'artiste durant sa marche et une carte de son parcours. DROITE : Françoise Sullivan, *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*, 1970, tirage à la gélatine argentique, 26,6 x 26,6 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.



Françoise Sullivan, *Les Saisons Sullivan*, détails de *Printemps*, *Été* et *Automne*, 1947-2007, d'un cycle de quatre chorégraphies et quatre dessins par Françoise Sullivan, 67 tirages numériques en noir et blanc par Marion Landry, chaque tirage : 30,5 x 30,5 cm. Interprètes : Andrée-Maude Côté (*Printemps*), Annik Hamel (*Été*), Louise Bédard (*Automne*) et Ginette Boutin (*Hiver*).

Même si une certaine spontanéité a nécessairement été perdue dans la reconstitution de 2007, ce qui comptait vraiment pour Sullivan était que l'esprit de l'œuvre, soit la relation entre la danseuse et son environnement, soit aussi près de l'original que possible<sup>15</sup>. La préservation du travail de danse de Sullivan par le biais de films est un projet en cours. En 2008, Mario Côté a recréé *Dédale*, 1948, et, en 2015, *Black and Tan*, 1948, interprété par Ginette Boutin<sup>16</sup>. La réactualisation des deux chorégraphies, créées et produites par Sullivan en 1948 lors du récital organisé avec Jeanne Renaud à la Ross House, s'est faite en se basant sur des photographies, des notes chorégraphiques et des discussions avec Sullivan, qui a travaillé avec les danseuses.

Si, par la reconstitution filmée, ces œuvres peuvent maintenant être appréciées, *Danse dans la neige* a joui d'une seconde vie quand Luis Jacob (né en 1970) se l'est appropriée en 2007, en en faisant son inspiration pour une installation composée de trois vidéos. *Une danse pour ceux d'entre nous dont le cœur s'est transformé en glace* est un hommage à la performance pionnière de 1948, réalisée de façon à parler du genre, de la diversité culturelle et de bien d'autres préoccupations artistiques qui sont cruciales pour bon nombre d'artistes de la génération de Jacob.



Luis Jacob, *A Dance for Those of Us Whose Hearts Have Turned to Ice, Based on the Choreography of Françoise Sullivan and the Sculpture of Barbara Hepworth (with Sign-Language Supplement)* (*Une danse pour ceux d'entre nous dont le cœur s'est transformé en glace, inspirée par la chorégraphie de Françoise Sullivan et la sculpture de Barbara Hepworth [avec addition de communications en langage des signes]*), 2007, installation composée de trois vidéos, 426 x 365 x 240 cm. Vue d'ensemble de l'installation à Documenta 12, Museum Fridericianum, Kassel, Allemagne.



# STYLE ET TECHNIQUE

**Françoise Sullivan est reconnue pour son œuvre de danse, de sculpture, d'art conceptuel, de performance et de peinture. Elle a reçu une formation professionnelle dans la plupart de ces disciplines, mais c'est par ses rencontres avec les artistes marquants de son époque et par ses voyages et ses amitiés qu'elle peaufine sa pratique et complète son développement artistique. Son ouverture aux idées nouvelles et son ardeur dans l'expérimentation ont contribué à faire de Sullivan une des artistes les plus constantes et novatrices au Canada.**



## DANSE

Françoise Sullivan commence des cours de danse classique dès l'âge de huit ans. Son professeur, Gérald Crevier (1912-1993), l'encourage et avec ses autres élèves les plus prometteuses, il l'emmène voir les Ballets russes quand la troupe se produit à Montréal pendant ses tournées nord-américaines. Pendant ces premières années, Sullivan et ses amis « vivent » et « respirent » la danse littéralement, et ils montent de façon régulière des spectacles pour les enfants du voisinage.

Sullivan étudie à l'École des beaux-arts de Montréal de 1940 à 1945, avec la peinture comme option

principale. Malgré ses succès à l'École, dès la réception de son diplôme, elle met temporairement la peinture de côté et se concentre sur la danse. Elle s'est ensuite familiarisée avec les thèmes et les techniques artistiques modernes par ses rencontres avec des peintres comme Paul-Émile Borduas (1905-1960), Alfred Pellan (1906-1988) et Fernand Léger (1881-1955). À ce point du développement de sa carrière, elle cherche à transférer ces différents acquis dans le mouvement, retenant en particulier de ses discussions avec le groupe automatiste l'idée de réunifier l'esprit et le corps et de permettre l'expression des émotions d'une manière aussi directe que possible, utilisant un minimum de moyens. Mais, à cette époque, au Québec, il n'existe pas d'école ou de troupe de danse moderne ainsi, en 1945, Sullivan se tourne vers New York pour continuer à entretenir sa passion<sup>1</sup>.

Elle y suit des cours auprès de plusieurs danseuses renommées, notamment Hanya Holm (1893-1992), Martha Graham (1894-1991), Pearl Primus (1919-1994) et La Meri (1899-1988), ainsi qu'auprès du chorégraphe Louis Horst (1884-1964). Mais sa principale mentore est Franziska Boas (1902-1988). Pour cette dernière, l'improvisation est le plus important outil pédagogique; elle utilisait un tambour ou un autre instrument exotique de sa grande collection pour marquer des rythmes et elle encourageait ses étudiants à bouger de manière spontanée. Cette approche, diamétralement opposée à la formation classique, est conçue pour libérer le corps et lui permettre de suivre ses propres impulsions. Sullivan étudie avec Boas pendant deux ans et elle devient membre fondatrice de la révolutionnaire, même si de courte durée, compagnie de danse interraciale, le Boas Dance Group (1945-1946).

À son retour à Montréal, Sullivan et son amie Jeanne Renaud (née en 1928) présentent leur premier récital de danse moderne en 1948. Ce récital inclut les pièces *Dédale*, *Black and Tan*, et *Dualité*, des œuvres dans lesquelles les



GAUCHE : Françoise Sullivan, Gérald Crevier et Marie-Paule Crevier, 1940, photographe inconnu, archives de Dance Collection Danse, Toronto. DROITE : *Shefler's Springtime Revue* au théâtre His Majesty's à Montréal, 27 avril 1934, photographie de Ashton and Doucet, archives de Dance Collection Danse, Toronto. Sullivan est la deuxième depuis la gauche.

danseuses refusent les mouvements de danse classique pour explorer plutôt les gestes expressifs simples issus de leurs exercices d'improvisation. Sullivan se taille bientôt une réputation de chorégraphe novatrice et prolifique et, dans les années 1950, elle profite des premiers jours de la télévision par sa réalisation de chorégraphies pour *L'heure du concert* (*Concert Hour*), une émission télévisuelle de musique classique qui a été en ondes, en anglais à CBC et en français à Radio-Canada, de 1954 à 1958.



GAUCHE : Françoise Sullivan et Jeanne Renaud dans *Dualité*, 1948, photographiées par Arthur Renaud, Bibliothèque de la danse Vincent-Warren, Montréal. DROITE : Françoise Sullivan dans le cadre de la production de Radio-Canada, *Le combat* de Monteverdi, présentant une chorégraphie de Sullivan, 1953, photographe inconnu.

Le projet de danse le plus connu de la carrière de Sullivan demeure *Danse dans la neige*, créé en février 1948 à l'extérieur de la ville d'Otterburn Park, au sud-est de Montréal. Cette danse devait faire partie d'un cycle représentant les quatre saisons. Pour chaque segment du projet global, Sullivan avait comme intention d'improviser une danse dans la nature, en interaction avec les éléments. La première des quatre, *L'été*, a été exécutée en juin 1947, sur une plage jonchée de rochers de granite rose qui s'étendent jusqu'à la mer, aux Escoumins, dans la région de la Côte-Nord du Québec. Vêtue d'un maillot de bain rouge vif, Sullivan saute d'un rocher à l'autre, se laissant animer par le vent, pour finalement disparaître derrière les collines. La danse de l'hiver, *Danse dans la neige*, est un dialogue avec la neige qu'elle exécute dans le silence sauf pour le bruit craquant de ses pas sur la couche de glace rugueuse recouvrant la neige. La danse du printemps devait avoir lieu sous la pluie du matin dans le Vieux-Montréal et celle de l'automne, dans une forêt au milieu des feuilles mortes tombées des arbres, mais ces danses n'ont pas été réalisées à l'époque<sup>2</sup>. La planification devenait compliquée, toujours à la merci de la température, et Sullivan avait déjà commencé à se tourner vers de nouveaux projets.

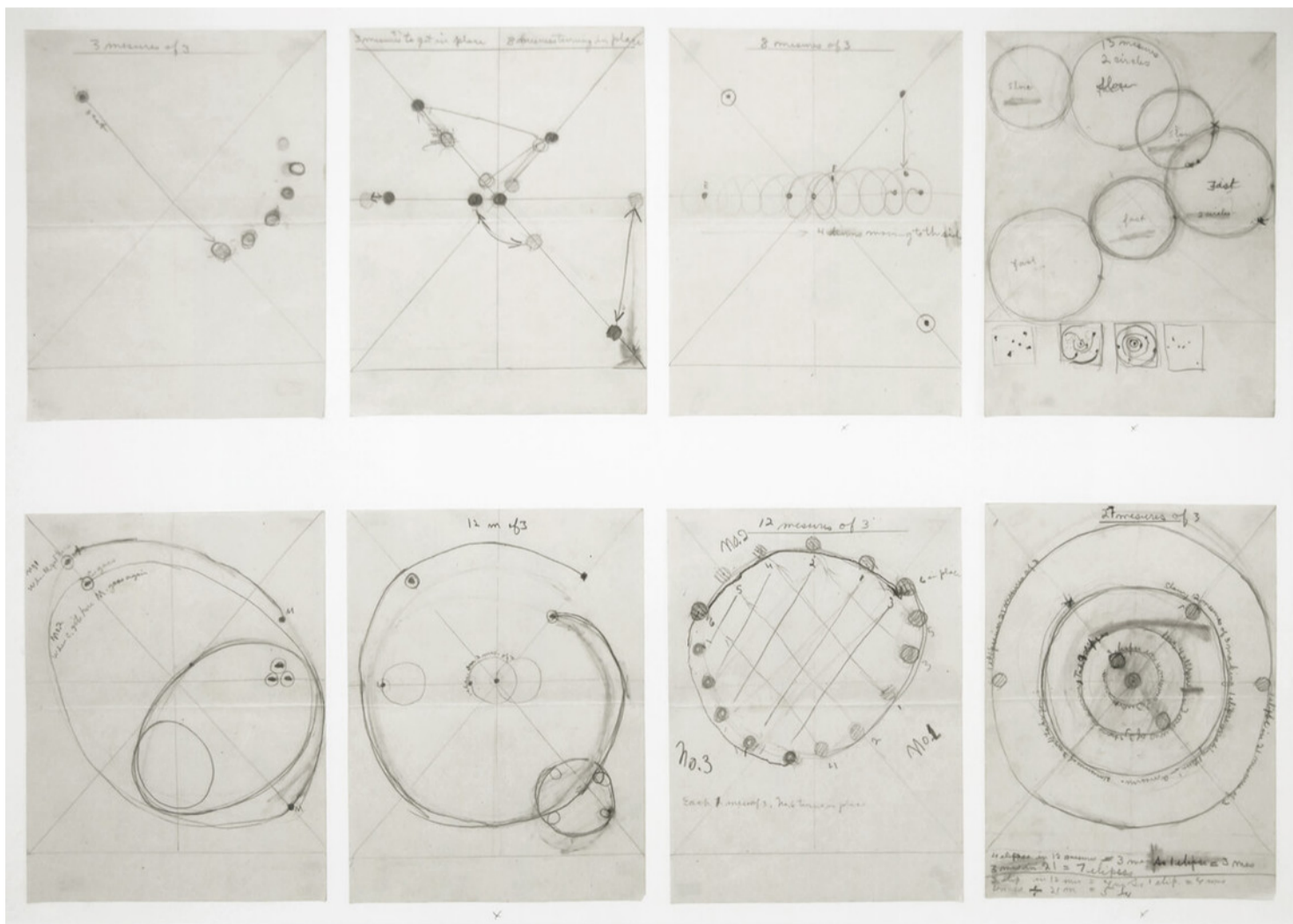
Jusqu'à tard dans sa carrière, Sullivan a dansé et monté des chorégraphies à chaque fois qu'elle en avait l'occasion, et son impact a été très grand sur une nouvelle génération de danseurs, de danseuses et de chorégraphes, parmi lesquels Paul André Fortier (né en 1948), Robin Poitras (dates inconnues), Daniel Léveillé (né en 1952), Manon Levac (née en 1958), et Ginette Laurin (née

en 1955). La pratique de Sullivan est toujours marquée par les techniques d'improvisation, par une gestuelle large et sans restriction et par l'utilisation du corps entier, incluant le visage, pour exprimer des émotions.



GAUCHE : Ginette Boutin dans *Black and Tan*, 1992, une chorégraphie de Françoise Sullivan, photographe inconnu. DROITE : Françoise Sullivan, *Je parle*, 1993, chorégraphie, texte et tondo peint, exécutée par Ginette Boutin à l'occasion de l'ouverture de l'exposition *Françoise Sullivan. Trajectoires resplendissantes*, 10 janvier 2017, à la Galerie de l'UQAM, photographie de Isadora Chicoine-Marinier.

La danse est sans doute le moyen par lequel le mouvement automatiste s'est trouvé le plus accompli, en supprimant la dualité entre l'esprit et le corps et en donnant libre cours à l'énergie brute. Comme Sullivan l'explique dans « La danse et l'espoir », l'essai de 1948 qui fait partie du manifeste *Refus global* : « Le danseur doit donc libérer les énergies de son corps ... Il y parviendra en se mettant lui-même dans un état de réceptivité, à la manière du médium<sup>3</sup>. »



Françoise Sullivan, *Notations d'une chorégraphie*, 1948, huit esquisses sur papier, 64 x 83,4 cm, archives personnelles de l'artiste.

**SCULPTURE**

Françoise Sullivan s'est mise à la sculpture parce que cette pratique lui permettait de travailler tout en étant auprès de ses enfants. Avec son époux, Paterson Ewen (1925-2002), ils ont leur premier fils en 1950 et encore trois autres garçons au cours de la décennie. Sullivan installe un atelier dans le garage familial en 1959 et commence à expérimenter la sculpture avec de l'argile et du métal.

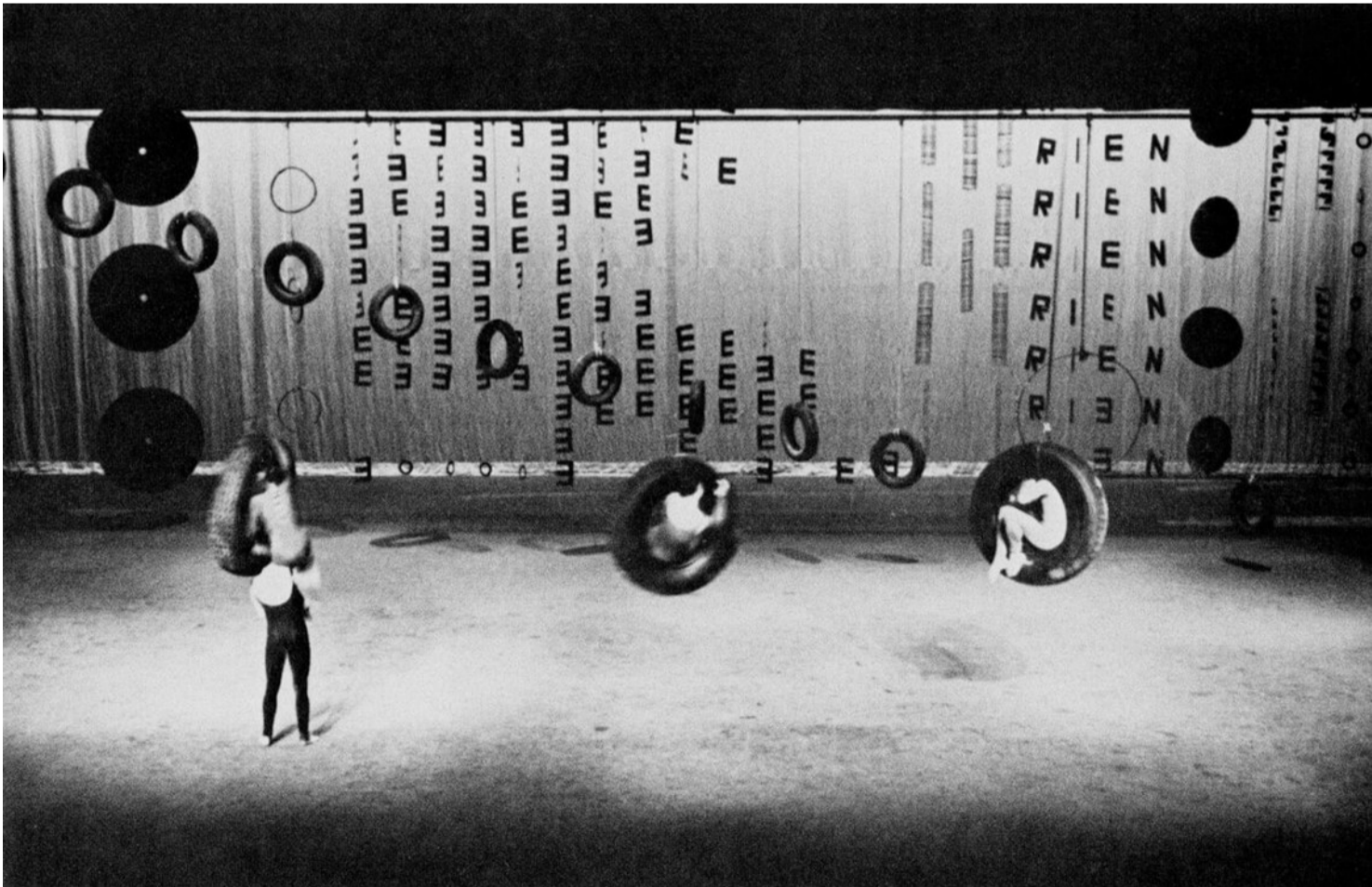
Jeanne Renaud (née en 1928), l'amie de Sullivan, danseuse et chorégraphe, sollicitait régulièrement les artistes de l'avant-garde leur demandant de concevoir des décors scéniques pour ses récitals. Un jour Sullivan accompagne Renaud lors d'une visite à l'atelier du sculpteur Armand Vaillancourt (né en 1929). Sullivan est aussitôt fascinée par les grandes sculptures et les tas de débris métalliques encombrant l'atelier. Lors de cette première rencontre, Vaillancourt prend quelques minutes pour lui faire une démonstration de sa manière de travailler. Il lui montre les rudiments de la soudure à l'arc et la coupe du métal avec une lampe à souder. Il lui met un casque de soudure sur la tête et l'invite à expérimenter. Pendant que Renaud et Vaillancourt discutent de leur collaboration, Sullivan parvient à réaliser deux petites œuvres<sup>4</sup>. En 1960, elle s'inscrit comme étudiante à temps partiel à l'École des beaux-arts pour poursuivre sa formation et elle choisit un cours de sculpture donné par Louis Archambault (1915-2003), un artiste québécois influencé par le surréalisme. De plus, pour parfaire ses apprentissages, Sullivan prend des leçons de soudure conçues pour la formation de plombiers et d'ouvriers du bâtiment à l'École des métiers de Lachine.



GAUCHE : Françoise Sullivan, *Sculpture pour voir au travers n° 5*, 1965, acier peint, hauteur de 163 cm, archives personnelles de l'artiste.  
DROITE : Françoise Sullivan, *Le progrès de la cruauté*, 1964, acier, 131,5 x 67 x 45,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

Sullivan aime le travail corporel que suppose la création de sculpture, qui lui rappelle la danse : « La sculpture, pour moi, c'était quelque chose de physique. Ça suivait la pensée automatiste<sup>5</sup>. » Et ses premières œuvres mettent en évidence l'engagement physique que nécessite la sculpture, ainsi que la matérialité du médium : elle plie des formes métalliques et les soude ensemble, laissant visibles les points de jonction. Par exemple, pour les œuvres *Chute concentrique*, 1962, et *Le progrès de la cruauté*, 1964, elle parvient à préserver l'aspect brut du métal tout en réussissant à donner à ce matériau industriel une apparence étonnamment légère, et infusée d'énergie. L'effet résulte de l'interaction entre la matière et l'espace négatif, et le contraste entre la stabilité et l'asymétrie démontre une fine compréhension de l'espace tridimensionnel de la part de l'artiste. Même après 1964, quand Sullivan peint ses sculptures de couleurs brillantes comme *Callooh Callay*, 1967, et *Aeris Ludus*, 1967, les processus de coupe, de courbure et d'assemblage continuent d'être apparents.

Durant la décennie 1960, Sullivan réalise des installations de grand format qui servent de décors dynamiques aux spectacles de danse de Jeanne Renaud et de Françoise Riopelle (née en 1927). En 1965, pour *Rideau*, pièce chorégraphiée par Jeanne Renaud, Sullivan conçoit un écran de pièces métalliques suspendues que les danseurs font se frapper les unes contre les autres pour créer un paysage sonore. En 1967, pour le décor de *Centre-Élan* du Groupe de la Place Royale, une des premières troupes de danse moderne du Québec sous la direction artistique de Jeanne Renaud, elle intègre, de manière ingénieuse, des pneus sur lesquels les danseurs grimpent et se balancent.



Françoise Sullivan, *Rien*, 1966, conception du décor scénique pour la chorégraphie *Centre-Élan* par Jeanne Renaud et Peter Boneham, Théâtre Maisonneuve, Montréal, archives personnelles de l'artiste.

Vers le milieu des années 1960, les matières synthétiques malléables comme le Plexiglas offrent une gamme de possibilités nouvelles pour les créateurs. La transition vers le plastique, de plus en plus utilisé pour faire des meubles, des jouets et des appareils ménagers, semble naturelle pour Sullivan qui souhaite intégrer dans le quotidien les objets artistiques qu'elle réalise. Comme elle l'explique : « La sculpture m'apparaît comme l'expression concrète et rigoureuse de ma saisie mobile de l'ambiance et du ton de notre époque<sup>6</sup>. »

Le travail du plastique exige de maîtriser un lot de nouvelles techniques. Sullivan avait entendu dire que le propriétaire de Hickey Plastics, une entreprise spécialisée dans la production d'articles ménagers et de cadeaux en plastique, était amateur d'art. Elle prend contact avec lui et, bientôt, il lui est permis d'observer les ouvriers dans l'usine alors qu'ils réalisent leurs produits et elle peut même faire des expériences avec certains matériaux et outils, recevant des conseils des ouvriers auprès desquels elle travaille.



GAUCHE : Françoise Sullivan, *Sans titre (Onde colorée)*, v. 1966-1967, acrylique, chaque pièce : 23 x 4 x 14 cm, collection de l'artiste.  
DROITE : Françoise Sullivan, *Sans titre*, 1968, Plexiglas, 30,6 x 23,4 x 11 cm, photographie de Richard-Max Tremblay, Musée d'art contemporain de Montréal.

Si ses premières sculptures en Plexiglas présentent des couleurs vibrantes, avec des œuvres comme *De une*, 1968-1969, Sullivan privilégie bientôt les plastiques translucides qui peuvent mieux évoquer l'apesanteur. Étonnamment, même si elle exploite les matériaux et les procédés industriels, ses œuvres révèlent toujours une certaine humanité. La sensualité, qui a toujours caractérisé ses performances de danse, se retrouve dans les formes et le dynamisme de ses sculptures.

### ART CONCEPTUEL ET PERFORMANCE

Les années 1970 constituent une période d'expérimentation pour Françoise Sullivan, comme elles l'ont été pour beaucoup d'artistes de sa génération. Une de leurs principales préoccupations était la marchandisation de l'art et ce qu'ils considèrent comme une accumulation insensée d'objets dans les institutions. Comme Sullivan l'explique en 1973 : « 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<sup>7</sup>? ». Par sa lecture de Hal Foster (né en 1955) et d'autres auteurs, Sullivan a le sentiment que le monde de l'art s'écroule.

Sullivan définit l'art conceptuel comme une « démarche mentale de l'artiste illustrant le concept d'art ». Pour elle, « les moyens et les matériaux par lesquels [les artistes] concrétisent cette démarche [n'a] qu'une importance secondaire. Cette attitude donne la priorité à l'attitude sur la réalisation<sup>8</sup>. » Cette disposition à expérimenter lui donne toute latitude pour explorer librement la photographie, le photomontage, l'écriture et la performance. Elle expose ses souvenirs personnels et les carnets de notes d'un récent voyage en Italie, ainsi que ses fluides corporels, à la Galerie III à Montréal en 1973, lors d'une exposition simplement intitulée *Françoise Sullivan*<sup>9</sup>. Par son travail des divers médias, elle met de l'avant la poésie qui compose la vie quotidienne, le brouillage des frontières entre l'art, la vie et le rêve ainsi que la résurgence des archétypes et des mythes qui trouvent toujours un écho dans les préoccupations modernes. C'est en particulier par son utilisation de formes archétypales, comme le cercle dans son travail de performance, et par son intégration de figures de la mythologie grecque dans ses photomontages, que cette attitude artistique se manifeste.



GAUCHE : Françoise Sullivan lors de la performance *Promenade parmi les raffineries de pétrole*, 1973, photographiée par Alex Nemann.  
DROITE : Françoise Sullivan, *Chorégraphie pour cinq danseuses et cinq automobiles*, exécutée dans le Vieux-Montréal en 1979, photographie de David Moore, archives personnelles de l'artiste.

Les œuvres de Sullivan les plus connues de cette période sont des performances. Elles appartiennent à la catégorie qu'Allan Kaprow (1927-2006), pionnier dans l'établissement des concepts de l'art performatif, a décrit au début des années 1960 comme des happenings, soit des événements artistiques qui ne correspondent pas aux traditions établies des arts visuels, du théâtre, ou de la danse, mais qui permettent néanmoins aux artistes d'expérimenter dans les domaines du mouvement corporel, des sons, de l'environnement et des textes écrits et parlés, ainsi que d'interagir avec d'autres performeurs ou avec le public. Les premières performances de Sullivan consistent en des promenades très sommairement planifiées à l'avance, documentées par la photographie. En 1970, elle marche du Musée d'art contemporain au Musée des beaux-arts de Montréal. Au cours de ses déambulations, elle prend des photographies de ce qu'elle voit. En 1973, elle se fait photographier alors qu'elle explore un parc industriel de raffineries

pétrolières dans l'est de Montréal. En 1976, elle crée, pour le public, une promenade guidée au cœur du passé culturel montréalais, installant sur les trottoirs des vitrines d'exposition et des panneaux. Et en 1979, elle produit *Chorégraphie pour cinq danseuses et cinq automobiles*, une pièce durant laquelle les cinq artistes marchent et dansent alors qu'elles interagissent avec cinq automobiles dans le Vieux-Montréal.

Vers 1971, inspirée par un rêve qu'elle fait dans lequel elle se voit enfermée à l'extérieur de sa propre maison, Sullivan commence à photographier des portes et des fenêtres de bâtiments abandonnés. Alors qu'elle séjourne en Italie et en Grèce, elle réalise des photomontages de maisons de banlieue et de cabines téléphoniques remplies de grosses pierres. Lors d'un voyage en Irlande, Sullivan entreprend une série de performances très intenses sur le plan physique, dans lesquelles, minutieusement, elle déplace des pierres de différentes tailles pour boucher et dégager des portes et des fenêtres (*Fenêtre bloquée et débloquée*, 1978). Elle fait alors référence à un événement de l'histoire sociale irlandaise, lorsque les lords britanniques imposent une taxe d'habitation basée sur le nombre d'ouvertures d'une maison, taxe à laquelle les Irlandais se sont opposés en bloquant les fenêtres et les portes de leurs maisons. En 1979, lors d'un happening intitulé *Accumulation*, qui a lieu au musée Ferrare en Italie, elle dégage une embrasure de porte des pierres qui la bloquent et elle les réorganise en un large cercle disposé dans un espace libre. Pendant ce temps, à l'intérieur du musée, une jeune femme interprète *Dédale*, une chorégraphie montée par Sullivan en 1948. Elle crée aussi des œuvres qui intègrent les ruines de Delphes en Grèce, les utilisant plutôt comme un matériau qu'un simple arrière-plan : par exemple, pour l'œuvre *Ombre* de 1979, elle se fait photographier par David Moore (né en 1943) alors qu'elle se déplace parmi les ruines, créant avec son corps des ombres sur les grandes surfaces de pierre.



GAUCHE : *Empreintes*, 2015, selon les directives de Paul-André Fortier, exécutée par Françoise Sullivan lors de l'ouverture de l'exposition *do it Montreal*, Galerie de l'UQAM, 12 janvier 2016, Montréal, photographie de David Ospina. DROITE : *Empreintes*, 2015, selon les directives de Paul-André Fortier, exécutée par Françoise Sullivan lors de l'ouverture de l'exposition *do it Montreal*, Galerie de l'UQAM, 12 janvier 2016, Montréal, photographie de L-P Côté.

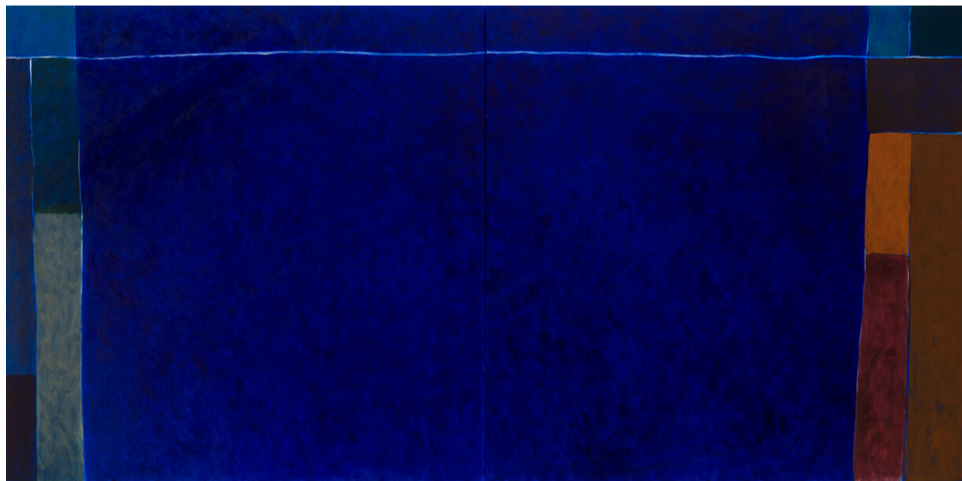


Les mêmes idées sont récurrentes dans plusieurs de ses œuvres réalisées selon différents moyens d'expressions, de fait, les limites entre la performance et sa médiation sont confondues. À cette étape de sa carrière, la discipline artistique était secondaire pour Sullivan : « Ce qui comptait vraiment, c'était l'idée<sup>10</sup>. »

## PEINTURE

Enfant, Françoise Sullivan aime la peinture et la considère comme « le plus grand de tous les arts<sup>11</sup>. » C'est pourquoi elle opte pour la peinture lorsqu'elle s'inscrit à l'École des beaux-arts en 1940, mais sa formation académique lui semble insuffisante. Elle est attirée par les œuvres modernes européennes qu'elle connaît par les livres et les expositions et elle intègre dans ses premières peintures, comme *Tête amérindienne I*, 1941, et *Portrait de femme*, v. 1945, de larges coups de pinceau et une palette non-naturaliste évocatrice du travail d'Henri Matisse (1869-1954), d'André Derain (1880-1954) et d'autres. Sa rencontre avec Paul-Émile Borduas et les autres artistes qui allaient devenir les Automatistes a aussi eu un impact important sur son travail. Elle ne s'est jamais considérée pleinement comme une peintre automatiste, mais cependant elle affirme : « Je ne suis pas arrivée à faire de la peinture automatiste. Mais en danse, j'y arrivais très bien<sup>12</sup>. » Elle choisit de poursuivre sa carrière de danseuse dans sa jeunesse, espérant retourner un jour à la peinture.

Sullivan n'a pas repris les pinceaux avant la fin des années 1970. Le monde de l'art était alors dominé par les nouveaux types de pratiques, comme la performance et l'installation, que Sullivan avait explorées pendant une décennie. Évoluant à contre-courant, elle retourne à ses premières amours. « J'ai choisi la spécificité de la peinture dans ses matériaux traditionnels comme position de résistance, parce que c'est celle qui a été le plus durement dénigrée depuis plus de trente ans<sup>13</sup>. »



Françoise Sullivan, *Blue Bloom (Floraison bleue)*, 2016, acrylique sur toile (diptyque), 122 x 244 cm, collection de l'artiste.

Les peintures de maturité de Sullivan portent les traces de ses expériences de danseuse, de sculptrice et de performeuse. Organisées en séries, elles mettent en évidence les intérêts artistiques spécifiques de Sullivan dans son travail de l'époque. Le cycle Tondo, 1980-1982, par exemple, consiste en de grandes toiles circulaires. Ayant été visiblement découpées et réassemblées, elles soulignent le travail humain qui en est la source. Le Cycle crétois, 1983-1985, par son utilisation de figures imaginaires à connotation mythologique, reflète son intérêt continu pour le mythe et les archétypes.

À partir du début des années 1990, la peinture de Sullivan devient progressivement plus abstraite. Des séries comme *Rouges*, 1997-2016, *Hommages*, 2002-2003, et *Série océane*, 2005-2006, présentent des surfaces monochromes animées par de légères variations de nuances et de coups de pinceau donnant un effet vibrant. Dans les séries *Edge*, 2007; *Jeux*, 2013-2015; *Proportio*, 2015; et *Bloom*, 2015-2016, des subdivisions internes et des relations entre les champs asymétriques créent une tension visuelle et dramatique tout en préservant une fragile harmonie. L'approche de Sullivan pour la série *Only Red* (*Juste rouge*), 2016, est très similaire à sa façon de concevoir l'art conceptuel : elle se fixe une tâche simple, celle de réaliser ses peintures dans divers tons de rouge, tâche qu'elle enchaîne de manière répétitive.

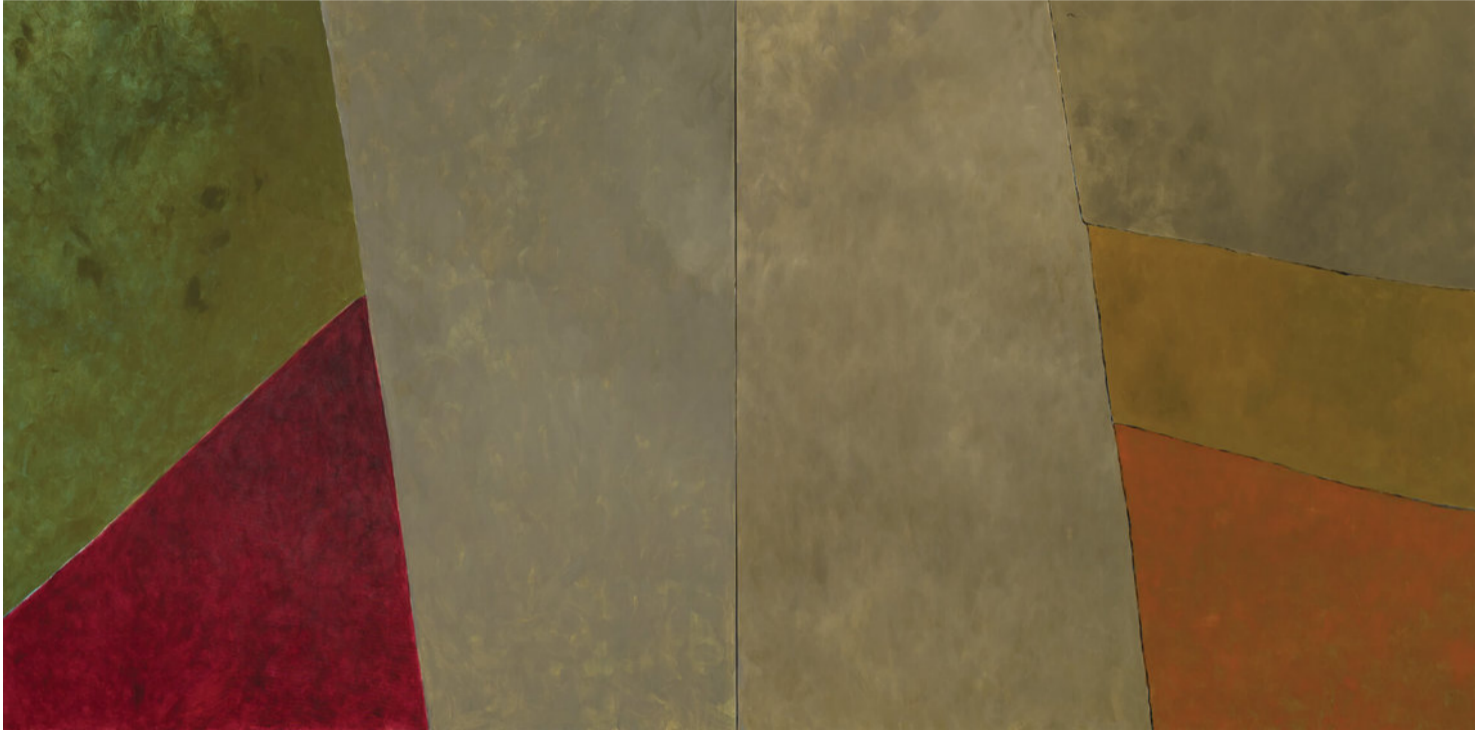


GAUCHE : Françoise Sullivan, *Proportio-8 b*, 2015, acrylique sur toile, 91,5 x 91,5 cm, collection de l'artiste. DROITE : Françoise Sullivan, *Proportio-7*, 2015, acrylique sur toile, 152,5 x 152,5 cm, collection privée.

La maîtrise de la couleur chez Sullivan est remarquable. Ses œuvres en camaïeux subtils, ou celles construites en juxtapositions idiosyncrasiques et stridentes de champs colorés, semblent briller de l'intérieur. Pour Sullivan, la couleur est émotion pure et résonne de façon primale. Comme elle l'explique : « Je voudrais retrouver la vibration de l'instant où on se sent vivre intensément, et provoquer cette sensation de soi dans un moment présent et éphémère<sup>14</sup>. » C'est un effet qui se trouve renforcé par les coups de pinceau expressifs de Sullivan et par sa prédilection pour les peintures de grand format qui favorisent une expérience immersive.

Le plus grand défi que rencontrent les peintres face à l'abstraction est celui de devoir continuellement renouveler leur travail et de créer des surfaces attirantes sans l'aide de motifs reconnaissables. Pour Sullivan, cela signifie travailler par improvisation. Elle ne fait jamais de croquis préparatoires, elle essaie plutôt d'établir un dialogue avec l'œuvre. Selon ses propres termes, « la réelle satisfaction de l'art se retrouve au niveau de l'expérience. L'œuvre se construit en se faisant, dans le dialogue entre l'artiste et la peinture, entre la touche et la forme, qui se dégage à même le processus<sup>15</sup>. » Grâce à sa formation de danseuse, Sullivan est probablement plus consciente que la

plupart des autres peintres de l'effet de son propre mouvement créateur, à la fois spontané et maîtrisé. C'est une des caractéristiques spécifiques de ses peintures et une source importante de l'énergie qu'elles dégagent.



Françoise Sullivan, *Proportio-5*, 2015, acrylique sur toile (diptyque), 152,5 x 305 cm, collection de l'artiste.



# OÙ VOIR

Les œuvres de Françoise Sullivan se retrouvent dans plusieurs collections publiques et privées dans tout le Canada. Les plus importantes collections publiques comptant nombre de ses œuvres sont le Musée des beaux-arts de l'Ontario à Toronto, le Musée national des beaux-arts du Québec, le Musée d'art contemporain de Montréal et le Musée des beaux-arts de Montréal. De plus, le Galerie de l'UQAM à Montréal expose régulièrement le travail de l'artiste, tout comme le fait la Galerie Simon Blais, qui la représente.

Les images d'archives et les documentaires de ses premières performances se retrouvent, entre autres emplacements, aux archives de Dance Collection Danse à Toronto, ainsi qu'à la Bibliothèque de la danse Vincent-Warren à Montréal. Bien que les institutions suivantes soient en possession des œuvres inscrites ci-dessous, elles peuvent ne pas toujours être en exposition.

---

## GALERIE D'ART BEAVERBROOK

703, rue Queen  
Fredericton (Nouveau-Brunswick) Canada  
506-458-2028  
[beaverbrookartgallery.org/fr](http://beaverbrookartgallery.org/fr)



**Françoise Sullivan, *Cycle crétois*  
2, n° 2, 1985**  
Acrylique sur toile  
161 x 184 cm



**Françoise Sullivan, *Cycle crétois*  
2, n° 3, 1985**  
Acrylique sur toile  
150 x 183 cm

---

## MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

185, rue Sainte-Catherine Ouest  
Montréal (Québec) Canada  
514-847-6226  
[macm.org/](http://macm.org/)



**Françoise Sullivan,  
*Chute en rouge*, 1966**  
Acier peint  
210,5 x 127 x 52 cm



**Françoise Sullivan, *Sans  
Titre*, 1968**  
Plexiglas  
30,6 x 23,4 x 11 cm



**Françoise Sullivan,  
*Spirale*, 1969**  
Plexiglas  
65,5 x 31 x 35,4 cm

---

---

## MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ONTARIO

317, rue Dundas Ouest  
 Toronto (Ontario) Canada  
 1-877-225-4246 ou 416-979-6648  
 ago.net



**Françoise Sullivan, *Jean-Paul***  
 (n° 4), de la série *Hommages*,  
 2002-2003

Acrylique sur toile  
 244,3 x 198,5 cm

---

## MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

1380, rue Sherbrooke Ouest  
 Montréal (Québec) Canada  
 514-285-2000  
 mbam.qc.ca



**Françoise Sullivan, *Le progrès de la cruauté*, 1964**

Acier  
 131,5 x 67 x 45,5 cm



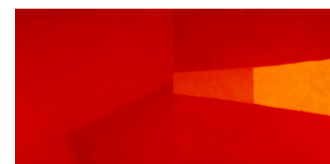
**Françoise Sullivan, *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*, 1970**

Trente-deux tirages à la gélatine argentique et une carte  
 Chaque photographie et la carte : 26,6 x 26,6 cm



**Françoise Sullivan, *Rencontre avec Apollon archaïque*, 1974**

Treize photomontages sur tirage à la gélatine argentique  
 Chacun : 15,5 x 22,9 cm



**Françoise Sullivan, *Rouges*, 2009-2010**

Acrylique sur toile  
 198,4 x 396 cm

---

---

## MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

380, promenade Sussex  
Ottawa (Ontario) Canada  
1-800-319-2787 ou 613-990-1985  
beaux-arts.ca



**Françoise Sullivan, *Labyrinthe*, 1981**

Sérigraphie sur papier vélin,  
troisième édition  
50 x 65,5 cm

---

## MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC

179, Grande Allée Ouest  
Québec (Québec) Canada  
(418) 643-2150  
mnbaq.org



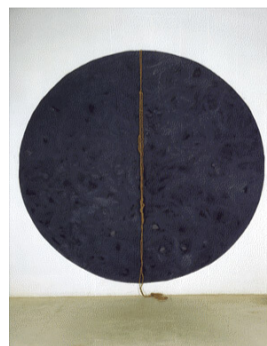
**Françoise Sullivan, *Chute concentrique*, 1962**

Acier  
32,5 x 104 x 24 cm



**Françoise Sullivan, *De une*, 1968-1969**

Plexiglas  
243,8 x 73,7 cm



**Françoise Sullivan, *Tondo VIII*, 1980**

Acrylique sur toile et  
corde  
287 x 298 cm



**Françoise Sullivan, *Cycle crétois n° 13*, 1984**

Acrylique et collage sur  
toile  
201 x 242 cm

---

## UNIVERSITÉ DE REGINA

3737, Wascana Parkway  
Regina (Saskatchewan) Canada  
(306) 585-4111  
uregina.ca



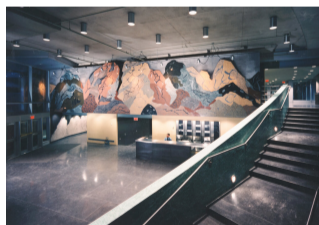
**Françoise Sullivan, *Callooh*  
*Callay, 1967***

Acier peint  
284,5 x 122 x 91 cm

---

## UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Pavillon Président-Kennedy  
201, avenue Président-Kennedy  
Montréal (Québec) Canada  
(514) 987-3000  
[carte.uqam.ca/pavillon-pk](http://carte.uqam.ca/pavillon-pk)



**Françoise Sullivan, *Montagne*,  
1997**

Trois murales et quatre bancs de  
granite, dimensions variées

---



## NOTES

### BIOGRAPHIE

1. Sullivan a rencontré Pierre Gauvreau plus tôt, alors qu'elle avait quinze ans, en même temps que Bruno Cormier. Elle les estime comme sa première rencontre intellectuelle signifiante.
2. Françoise Sullivan citée dans Patricia Smart, *Les Femmes du Refus global*, Montréal, Boréal, 1998, p. 70.
3. Même si Claude Gauvreau avait utilisé le mot « automatisme » au sein d'articles publiés en 1946 et 1947, c'est à Tancred Marsil Jr. que revient le crédit d'avoir inventé le terme dans un article intitulé : « Les Automatistes : l'école Borduas », publié dans le journal étudiant de l'Université de Montréal, *Le Quartier Latin*, 28 février 1947, p. 4.
4. Françoise Sullivan, « La peinture féminine », *Le Quartier Latin*, 17 décembre 1943, p. viii.
5. Elizabeth Leese, danseuse et chorégraphe allemande, s'installe à Montréal en 1944, et elle ouvre le premier studio de ballet contemporain du Québec. De 1945 à 1957, la troupe Elizabeth Leese Ballet se produit à Montréal et à travers le Canada.
6. Elle avait d'abord fait des démarches auprès de Pierre Matisse pour qu'il présente les œuvres de ses amis montréalais à sa galerie, sans succès.
7. Durant le dix-neuvième siècle, la survie culturelle québécoise (Survivance) fait face d'abord à la domination britannique, puis à la domination américaine, et elle est considérée comme étant dépendante de trois facteurs : la religion (le catholicisme), la langue (le français) et les institutions sociales (dont plusieurs sont sous le contrôle, à divers titres, de l'Église catholique).
8. En 1957, la Cour suprême du Canada déclare inconstitutionnelle la Loi du cadenas alléguant qu'elle est une violation du droit fédéral de contrôle sur le code criminel.
9. Lorsqu'en 1948, à la suite de la publication de *Refus global*, Borduas est destitué de son poste à l'École du meuble, la lettre de Gauvreau à l'éditeur du *Devoir* dénonce de manière claire les actes d'une institution publique agissant en déférence à une idéologie catholique. La réponse éditoriale publiée par le journal est révélatrice : malgré le fait que l'éditorial reconnaisse que l'École n'est pas « techniquement » confessionnelle, il avance que le supposé catholicisme de la faculté et des étudiants a créé des attentes de « moralité chrétienne ». Claude Gauvreau, « Le renvoi de M. Borduas », *Le Devoir*, 28 septembre 1948, p. 5, dans Claude Gauvreau, *Écrits sur l'art*, Gilles Lapointe et Philippe Brosseau, éd., Montréal, Hexagone, 1996, p. 134-138.
10. Sullivan a enseigné à la Ross House de Montréal de 1947 à 1949.

11. À cette époque, il n'existe, au Québec, aucune tradition de critique de danse moderne. L'œuvre a reçu la reconnaissance méritée quarante ans plus tard, en 1988, quand le Musée d'art contemporain de Montréal a présenté un récital de danse consistant en une réadaptation des chorégraphies de Sullivan et de Renaud, exécutées par les danseuses Louise Bédard et Ginette Boutin.

12. Françoise Sullivan, « La danse et l'espoir, » dans *Refus global*, Paul-Émile Borduas, éd., Saint-Hilaire (Québec), Mithra-Mythe, 1948, n. p.

13. Sullivan citée dans Smart, *Les Femmes du Refus global*, p. 33.

14. Sullivan citée dans Smart, *Les Femmes du Refus global*, p. 183-184.

15. Sullivan citée dans Henry Lehmann, « Françoise Sullivan », *Vie des Arts*, n° 78 (1975), p. 28-29.

16. Entretien avec l'artiste, 13 octobre 2016.

17. Entretien avec l'artiste, 13 octobre 2016.

18. Françoise Sullivan citée par Michelle Lasnier, dans « Les femmes peintres du Québec », *Châtelaine*, Octobre 1962, p. 102.

#### ŒUVRES PHARES: TÊTE AMÉRINDIENNE I

1. La sœur de la fillette est le sujet de *Tête amérindienne II*, 1941. Entretien avec l'artiste, 15 août 2017.

#### ŒUVRES PHARES: DANSE DANS LE NEIGE

1. En 2007, Sullivan reprend ce projet. Travaillant de mémoire et d'après les photographies de Perron, elle monte la chorégraphie des quatre danses et engage des danseuses pour les présenter sur scène.

#### ŒUVRES PHARES: CALLOOH CALLEY

1. Yves Robillard, « Flâneurs de l'Expo, vous ne verrez pas la sculpture canadienne à son meilleur! », *La Presse*, Montréal, 27 mai 1967, p. 40.

#### ŒUVRES PHARES: DE UNE

1. Entretien avec l'artiste, 13 octobre 2016.

#### ŒUVRES PHARES: LA LÉGENDE DES ARTISTES

1. Françoise Sullivan, citée dans Claude Gosselin, *Françoise Sullivan : Rétrospective*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain, 1981, p. 49.

2. Françoise Sullivan, citée dans Claude Gosselin, *Françoise Sullivan : Rétrospective*, p. 49.

#### ŒUVRES PHARES: RENCONTRE AVEC APOLLON ARCHAÏQUE

1. Françoise Sullivan, citée dans Musée du Québec, *Françoise Sullivan*, catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, 1993, p. 24.



## ŒUVRES PHARES: CABINE TÉLÉPHONIQUE BLOQUÉE

1. Françoise Sullivan et David Moore, *Françoise Sullivan/David Moore*, Montréal, Véhicule Art, 1977, n. p.

## ŒUVRES PHARES: MONTAGNE

1. Cette politique adoptée en 1961 par le gouvernement du Québec exige que plus ou moins un pour cent du budget de construction ou d'agrandissement d'un bâtiment gouvernemental ou d'un endroit public soit réservé pour la réalisation ou l'achat d'œuvres d'art.

## ŒUVRES PHARES: HOMMAGE À PATERSON

1. Entretien avec l'artiste, 13 octobre 2016.

## IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Françoise Sullivan, « La peinture féminine », *Le Quartier Latin*, 17 novembre 1943, p. viii.

2. Entretien avec l'artiste, 16 août 2017.

3. Françoise Sullivan, « Sans titre », conférence présentée dans le cadre de l'exposition *La crise de l'abstraction au Canada. Les années 1950*. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 1993.

4. À cette occasion, elles ont surtout été inspirées par les performances de danse données par les Ballets russes, qui présentaient des décors et des costumes réalisés par des artistes comme Natalia Goncharova (1881-1962), Henri Matisse (1869-1954) et Pablo Picasso (1881-1973), concept qu'elles ont poussé plus loin en intégrant de la poésie contemporaine et en choisissant de travailler avec des artistes émergents qui luttent collectivement contre les traditions disciplinaires établies.

5. Françoise Sullivan citée dans Allana Lindgren, *From Automatism to Modern Dance : Françoise Sullivan with Franziska Boas in New York*, Toronto, Dance Collection Danse Press/es, 2003, p. 73.

6. Françoise Sullivan, « La danse et l'espoir », dans *Refus Global*, Paul-Émile Borduas, éd., Saint-Hilaire (Québec), Mithra-Mythe, 1948, n. p.

7. Les artistes ont toujours écrit sur l'art, mais cette tendance a augmenté de manière significative dès le début du vingtième siècle quand les artistes de l'avant-garde à travers le monde occidental innovent radicalement au niveau de la forme, de la couleur et des médias et avancent que l'art peut accomplir de nouveaux rôles sur les plans social et politique. Les manifestes et autres écrits des artistes remplissent de nombreuses fonctions. Ils revendiquent l'originalité et demandent une certaine distance par rapport au passé; ils affirment les allégeances entre artistes; ils soulignent les relations entre l'art et la pensée théorique de différents domaines, comme la philosophie, l'anthropologie et les mathématiques; ils documentent les nouveautés; et ils

ancrent ces innovations dans des contextes sociaux spécifiques. En somme, ils écrivent pour expliquer au public des œuvres et des pratiques qui, autrement, pourraient lui demeurer impénétrables.

8. Même si Claude Gauvreau avait utilisé le mot « automatisme » dans des articles qu'il avait publiés en 1946 et 1947, c'est à Tancrède Marsil Jr. que revient le crédit d'avoir inventé le terme dans un article intitulé : « Les Automatistes : L'école Borduas », publié dans le journal étudiant de l'Université de Montréal, *Le Quartier Latin*, 28 février 1947, p. 4.

9. Paul-Émile Borduas, « Refus global », dans Paul-Émile Borduas, *Refus global*.

10. Rose-Marie Arbour, « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : Les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948) », *RACAR* 21, 1-2, 1994, p. 7-21.

11. Entretien avec l'artiste, 13 octobre 2016.

12. Parmi les exemples notables des premières utilisations de films dans les arts, on trouve les films expérimentaux de Hans Richter (1888-1976), de Fernand Léger (1881-1955) et de Marcel Duchamp (1887-1968).

13. Un fac-similé de ce portfolio a été publié en 2010. Louise Déry, *Les saisons Sullivan/The Seasons of Sullivan*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2010.

14. Elles peuvent être visionnées sur le site web de Mario Côté : <http://www.mario-cote.ca/>.

15. Entretien avec l'artiste, 13 octobre 2016.

16. Elles peuvent être visionnées sur le site web de Mario Côté : <http://www.mario-cote.ca/>. *Dédale* et *Black and Tan*, ainsi que d'autres parmi les premières chorégraphies de Sullivan, ont d'abord été reconstruites et filmées par Dance Collection Danse en 1986, mais ces films étaient à but pédagogique plutôt que des productions artistiques.

## STYLE ET TECHNIQUE

1. La danseuse et chorégraphe allemande Elizabeth Leese s'installe à Montréal en 1944, où elle ouvre le premier studio de ballet contemporain au Québec. De 1945 à 1957, le Elizabeth Leese Ballet se produit à Montréal et à travers le Canada.

2. Elles ont été réalisées en 2007 lorsque, travaillant de mémoire et d'après des photographies, Sullivan monte la chorégraphie des quatre danses et engage des danseuses pour les présenter sur scène, faisant partie de l'œuvre *Les saisons Sullivan*, un film en quatre parties, codirigé par Mario Côté et Françoise Sullivan, accompagnés d'un portfolio photographique en édition limitée documentant les danses de Marion Landry.



3. Françoise Sullivan, « La danse et l'espoir », dans *Refus global*, Paul-Émile Borduas, éd., Saint-Hilaire (Québec), Mithra-Mythe, 1948, n. p.
4. Sullivan a donné ces œuvres à Renaud.
5. Entretien avec l'artiste, 13 octobre 2016.
6. Françoise Sullivan citée dans Dorothy Cameron, *Sculpture '67*, Ottawa, Queen's Printer, 1968, p. 86.
7. Françoise Sullivan citée par Gilles Toupin, « La nostalgie de l'art », *La Presse*, Montréal, 13 janvier 1973, D-14.
8. « L'art conceptuel », conférence publique prononcée à l'Université du Québec à Montréal, 10 avril 1975.
9. La porte de la galerie est restée fermée pour toute la durée de l'exposition et les fenêtres étaient couvertes de journaux imprimés dans différentes langues. Les artefacts exposés ne pouvaient être vus que par de petits trous dans les journaux. Jeanne Renaud, l'amie de Sullivan, était copropriétaire de la Galerie III.
10. Entretien avec l'artiste, 13 octobre 2016.
11. Entretien avec l'artiste, 13 octobre 2016.
12. Entretien avec l'artiste, 13 octobre 2016.
13. Françoise Sullivan, « Ma peinture est ... ma peinture est », dans Stéphane Aquin, *Françoise Sullivan*, catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, Éditions Parachute, 2003, p. 42.
14. Françoise Sullivan citée dans Stéphane Aquin, *Françoise Sullivan*, p. 19.
15. Françoise Sullivan citée dans Stéphane Aquin, *Françoise Sullivan*, p. 42.

## GLOSSAIRE

### **Archambault, Louis (Canadien, 1915-2003)**

Figure incontournable de la sculpture canadienne au vingtième siècle, dont les nombreuses commandes publiques se retrouvent à Montréal, Toronto et Ottawa. Archambault contribue également aux pavillons canadiens de l'Exposition universelle de Bruxelles, en 1958 et d'Expo 67 à Montréal. Il figure parmi les signataires du manifeste *Prisme d'yeux* en 1948.

### **art abstrait**

Langage de l'art visuel qui emploie la forme, la couleur, la ligne et les traces gestuelles pour créer des compositions qui ne tentent pas de représenter des choses appartenant au monde réel. L'art abstrait peut interpréter la réalité sous une forme modifiée ou s'en éloigner tout à fait. On l'appelle aussi l'art non figuratif.

### **art conceptuel**

L'art conceptuel, qui remonte au travail de Marcel Duchamp, mais qui ne sera pas codifié avant les années 1960, est une expression générale pour décrire un art qui met l'accent sur les idées plutôt que sur la forme. Le produit fini peut même avoir une forme concrète éphémère, comme le land art ou la performance.

### **Arte Povera**

Mouvement d'avant-garde italien couvrant la fin des années 1960 et le début des années 1970. Le terme « arte povera », signifiant littéralement « art pauvre », a été inventé par le critique Germano Celant en 1967. Le mouvement préconise l'utilisation de matériaux trouvés et humbles dans des moyens d'expression artistique comme la sculpture, l'assemblage et la performance. L'Arte Povera est en réaction contre le monde de l'art commercial et institutionnalisé et contre le minimalisme américain, par son utilisation de matières tant naturelles qu'industrielles qui invite à reconsidérer les conflits entre les valeurs passées et présentes. Les plus importants artistes de l'Arte Povera sont notamment Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone et Michelangelo Pistoletto.

### **automatisme**

Terme physiologique initialement employé par les surréalistes pour nommer les procédés tels que l'association libre, ou encore l'écriture, le dessin et la peinture automatiques, qui permettent d'accéder au subconscient sans que la pensée contrôlée ou la planification ne fassent interférence.

### **Automatistes**

Groupe d'artistes montréalais qui s'intéresse au surréalisme et à la technique surréaliste de l'automatisme. Formé autour de l'artiste, professeur et théoricien Paul-Émile Borduas, le groupe des Automatistes expose régulièrement entre 1946 et 1954, et fait de Montréal un haut lieu de l'art d'avant-garde au milieu du vingtième siècle. Marcel Barbeau, Marcelle Ferron, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Jean-Paul Riopelle et Françoise Sullivan comptent parmi ses membres.

**Ballets russes**

Corps de ballet parisien constitué en 1909 par l'imprésario russe Sergei Diaghilev. Protagonistes de l'avant-garde française du début du vingtième siècle, les Ballets russes présentent leur première saison à Paris, avant de se produire dans le reste de la France et à l'étranger, suscitant un intérêt renouvelé pour le ballet. Leurs spectacles sont traités comme des collaborations interdisciplinaires. Georges Balanchine, Jean Cocteau, Michel Fokine, Joan Miró, Anna Pavlova, Pablo Picasso et Igor Stravinsky sont parmi les nombreux danseurs, chorégraphes, peintres et compositeurs associés à la troupe, dissoute en 1929.

**Bethune, Norman (Canadien, 1890-1939)**

Médecin de renom, inventeur de plusieurs instruments médicaux et de l'unité médicale mobile, Norman Bethune, communiste avoué, milite pour la justice sociale au profit de la population pauvre du Canada. Il participe à divers combats politiques internationaux, notamment en Espagne, pendant la guerre civile, et en Chine, au cours de la Guerre sino-japonaise.

**Blake, William (Britannique, 1757-1827)**

Poète, artiste visuel et philosophe mystique, considéré comme une figure influente de la période romantique. Profondément religieux et peu conventionnel, Blake est un antirationaliste et un antimatérialiste fervent. Parmi son petit cercle d'admirateurs, on compte les Anciens (un groupe d'artistes anglais) et Dante Gabriel Rossetti.

**Boas, Franziska (Américaine, 1902-1988)**

Danseuse de renom, enseignante et percussionniste, préceuse d'une approche qui intègre la danse avec l'activisme, la thérapie et l'anthropologie. En 1933, à New York, Boas fonde la Boas School of Dance, une des rares écoles de l'époque qui favorise l'intégration raciale. Elle en est la directrice jusqu'en 1949. Parmi les étudiants les plus en vue de la Boas School, on compte Françoise Sullivan, Merce Cunningham et John Cage. Renonçant à la perfection technique, Boas considère la danse comme une pratique sociale, politique et émotionnelle.

**Bonnard, Pierre (Français, 1867-1947)**

Peintre et graveur associé aux nabis, un groupe d'artistes postimpressionnistes français formé à la fin des années 1880, qui a gardé ses distances de l'avant-garde parisienne. Bonnard travaille souvent dans un style décoratif en utilisant la couleur à la manière impressionniste : il peint des scènes d'intérieur et des paysages, crée des affiches et des décors de théâtre, et conçoit des objets ménagers.

**Borduas, Paul-Émile (Canadien, 1905-1960)**

Chef de file des Automatistes, un mouvement artistique d'avant-garde, et un des plus importants artistes modernes canadiens, Borduas est aussi une des voix les plus influentes en faveur de la réforme au Québec. Il cherche à émanciper la province des valeurs religieuses et du chauvinisme nationaliste qui prévalent à l'époque en diffusant le manifeste *Refus global* en 1948. (Voir *Paul-Émile Borduas. Sa vie et son œuvre*, par François-Marc Gagnon.)

**Brancusi, Constantin (Roumain, 1876-1957)**

Sculpteur abstrait axé sur l'expression la plus épurée possible des formes naturelles, il influence des sculpteurs ultérieurs, notamment Amedeo Modigliani et Carl Andre. Actif pour la plus grande partie de sa vie à Paris, Brancusi est connu en Amérique après sa participation à l'Armory Show.

**cadavre exquis**

Méthode collaborative pour créer une œuvre, inventée par les surréalistes. Un premier participant dessine sur une feuille de papier, la plie pour dissimuler l'illustration et la passe à la joueuse ou au joueur suivant pour poursuivre le dessin. André Breton écrit que cette technique, adaptée d'un vieux jeu de mots, est apparue parmi des amis artistes au 54 rue du Château à Paris. Les premiers participants ont été Marcel Duchamp, Jacques Prévert, Man Ray et Joan Miró.

**camaïeu**

Technique de peinture monochromatique qui emploie deux ou trois teintes d'une même couleur pour réaliser une image aux couleurs non naturalistes ou non réalistes de la scène représentée. Le camaïeu est une technique antique, utilisée dans les arts décoratifs, les frises et le travail de l'émail pour simuler le relief sculptural.

**Chagall, Marc (Russe/Français, 1887-1985)**

Peintre et graphiste, Chagall est célèbre pour ses images colorées et oniriques et son rejet de la logique picturale. Empruntant volontiers au cubisme, au fauvisme et au symbolisme, il n'adhère toutefois à aucun de ces mouvements de l'avant-garde.

**Champagne, Jean-Serge (Canadien, né en 1947)**

Sculpteur d'origine montréalaise connu pour son travail du bois brut, non verni et de planches de pin, dans une démarche axée sur le rendu du geste de l'artiste dans le processus de réalisation de l'œuvre. De 1966 à 1969, Champagne étudie à l'École des beaux-arts de Montréal avec Ulysse Comtois et Henry Saxe. Champagne a collaboré avec Françoise Sullivan pour la réalisation de son œuvre *La légende des artistes* pour l'important projet *Corridart*, sur la rue Sherbrooke, dans le cadre des Jeux olympiques de Montréal en 1976.

**Chicago, Judy (Américaine, née en 1939)**

Peintre, sculpteure, éducatrice et artiste et intellectuelle féministe importante, Chicago explore le rôle des femmes dans l'histoire de l'art et la culture contemporaine. Son œuvre la mieux connue, *The Dinner Party (Le dîner festif)*, 1974-1979, rend hommage à trente-neuf femmes ayant marqué l'histoire, au moyen de couverts conçus spécialement pour chacune d'elles, disposés sur une grande table triangulaire.

**Cormier, Bruno (Canadien, 1919-1991)**

Psychanalyste, psychiatre et poète automatiste, Cormier est un pionnier de la psychiatrie médico-légale et de la criminologie clinique au Canada. Il est l'un des signataires du manifeste artistique de 1948, *Refus global*, qui remet en question les traditions religieuses et idéologiques rigides du Québec d'alors.



La contribution de Cormier, un article intitulé « L'œuvre picturale est une expérience », préconise une approche de l'art ouverte à des perspectives multiples et mouvantes, tant de la part de l'artiste que de celle du spectateur.

### **Crevier, Gérald (Canadien, 1912-1993)**

Danseur, enseignant et chorégraphe qui a fondé la première compagnie de ballet de la province, *Les Ballets-Québec*, en activité de 1948 à 1951. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Crevier est affecté en Angleterre et, durant ses congés, il étudie auprès de Phyllis Bedells à la Royal Academy of Dance de Londres. Il enseigne à Montréal, à la Shefler School of Dancing, à l'hôtel Berkeley et à son propre studio, où il compte parmi ses étudiantes Aline Legris, Françoise Sullivan et Andrée Millaire.

### **cubisme**

Style de peinture radical conçu par Pablo Picasso et Georges Braque à Paris, entre 1907 et 1914, défini par la représentation simultanée de plusieurs perspectives. Le cubisme est déterminant dans l'histoire de l'art moderne en raison de l'énorme influence qu'il a exercée dans le monde; Juan Gris et Francis Picabia font aussi partie de ses célèbres praticiens.

### **danse moderne**

Développement de styles de danse du début du vingtième siècle qui se posent comme des alternatives à la décadence et à la rigidité du ballet classique. Le mouvement apparaît principalement en Allemagne et aux États-Unis avec des danseuses comme Mary Wigman, Isadora Duncan et Martha Graham. La danse moderne rejette l'apparence de facilité pour un effet viscéral et un sentiment que le danseur ou la danseuse, exécutant souvent ses mouvements pieds nus, est ancré au sol. La première génération de danseurs modernes a influencé les chorégraphes des années 1940 et 1950, notamment Merce Cunningham et José Limon.

### **Derain, André (Français, 1880-1954)**

Peintre, sculpteur, graveur et concepteur de décors de théâtre, Derain a cofondé le mouvement fauviste, en activité d'environ 1905 à 1908. Il est reconnu pour ses peintures aux caractéristiques expressives typiques du fauvisme, notamment l'utilisation de couleurs vibrantes et non réalistes (parfois directement sorties du tube de peinture), la simplification des formes et les parties de toile brute laissées visibles dans l'œuvre achevée. L'intérêt de Derain pour les masques tribaux africains a probablement influencé Pablo Picasso et Georges Braque. Ses œuvres ultérieures reviennent à un style plus conservateur, néoclassique.

### **Dominion Gallery of Fine Art (Galerie Dominion)**

Une des galeries commerciales principales au Canada, la Dominion Gallery of Fine Art de Montréal a été fondée en 1941 par Rose Millman. La galerie est ensuite achetée en 1947 par Max Stern, qui est devenu son directeur et principal promoteur pendant les quarante années suivantes. La galerie fait la promotion des artistes canadiens contemporains, tant les artistes établis que les artistes émergents, et elle est la première au Canada à offrir un revenu annuel garanti aux artistes qu'elle représente. La galerie ferme en décembre 2000, pour rouvrir en 2005.

### École des beaux-arts de Montréal

L'École des beaux-arts de Montréal est fondée en 1922, la même année que son institution sœur, l'École des beaux-arts de Québec. Le curriculum y met d'abord l'accent sur les arts industriels, les métiers et le dessin de publicité, mais l'École s'impose ensuite comme un important centre de formation pour les peintres et sculpteurs, entre autres artistes, menant à ce qu'on a qualifié d'« âge d'or » de l'institution, à la fin des années 1950 et au début des années 1960. En 1969, elle est intégrée au département des beaux-arts de l'Université du Québec à Montréal.

### École du meuble

En 1930, l'artiste Jean-Marie Gauvreau fonde l'École du meuble, qui enseigne les arts techniques, mais aussi le dessin, la peinture, le design, l'histoire de l'art, la sculpture et même le droit. Plusieurs artistes que l'on associe à l'avant-garde québécoise, dont Paul-Émile Borduas, Marcel Barbeau, Maurice Perron et d'autres signataires du manifeste *Refus global*, y étudient ou y enseignent.

### esthétique de la machine

Esthétique associée à l'architecture et au design modernistes des années 1920 et 1930 qui préconise le fonctionnalisme et les formes simplifiées qui révèlent le fonctionnement interne de la machine. Cette esthétique est apparue à la suite des grandes transformations culturelles de l'ère du machinisme, avec notamment la nouvelle fabrication en série. Le mouvement du Bauhaus et le futurisme italien sont les principaux mouvements à développer les caractéristiques majeures de l'esthétique de la machine.

### Ewen, Paterson (Canadien, 1925-2002)

Né à Montréal et ensuite installé à London, Ontario, Ewen participe aux mouvements des Automatistes, des Plasticiens et des London Regionalists, bien qu'il ne s'identifie jamais entièrement à un mouvement en particulier. Ses œuvres de maturité expérimentent des combinaisons de couleurs et de textures, peintes sur des surfaces de contreplaqué gravées. Ses tableaux évoquent des paysages et des éléments de la nature exprimés par une gestuelle abstraite et géométrique. (Voir *Paterson Ewen. Sa vie et son œuvre* par John Hatch.)

### expressionnisme

Style artistique intense et émotif qui privilégie les idées et les sentiments de l'artiste. L'expressionnisme allemand voit le jour au début du vingtième siècle en Allemagne et en Autriche. En peinture, l'expressionnisme est associé à un traitement intense et vibrant de la couleur et à une facture non naturaliste.

### expressionnisme abstrait

Mouvement pictural qui connaît un essor à New York dans les années 1940 et 1950, l'expressionnisme abstrait se définit par la combinaison de l'abstraction formelle et d'une approche autoréférentielle. Le terme décrit une grande variété d'œuvres. Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman et Willem de Kooning figurent parmi les expressionnistes abstraits les plus célèbres.



### **fauvisme**

Tiré d'une expression du journaliste français Louis Vauxcelles, le fauvisme débute historiquement à l'automne 1905, lors du Salon d'automne qui crée scandale, pour s'achever moins de cinq ans plus tard au début des années 1910. Le fauvisme est caractérisé par des couleurs audacieuses et pures, des coups de pinceau visibles et une approche subjective de la représentation. Henri Matisse, André Derain et Maurice de Vlaminck comptent parmi les artistes les plus renommés du fauvisme.

### **Ferron, Marcelle (Canadienne, 1924-2001)**

Peintre, sculptrice, artiste du verre et membre du groupe des Automatistes. Ferron étudie à l'École des beaux-arts de Montréal avant de rencontrer Paul-Émile Borduas, dont l'approche de l'art moderne est déterminante pour la suite de son œuvre. En 1953, elle s'installe à Paris, où elle demeure pendant treize ans.

### **Gagnon, Maurice (Canadien, 1904-1956)**

Critique d'art et enseignant à l'École du meuble de Montréal, Gagnon étudie l'histoire de l'art à la Sorbonne, à Paris. Paru en 1940, son ouvrage intitulé *Peinture moderne* analyse les diverses écoles d'art moderne, y compris l'art religieux. Gagnon compte parmi ses amis des membres éminents de l'avant-garde française et québécoise, y compris Fernand Léger et Paul-Émile Borduas.

### **Gauvreau, Claude (Canadien, 1925-1971)**

Dramaturge, poète et polémiste reconnu pour sa contribution au développement du théâtre moderne au Québec, Gauvreau a été un des chefs de file de l'automatisme et un des signataires du manifeste de 1948 *Refus global*. Son écriture est caractérisée par l'abstraction et l'expression poétiques, comme dans sa première pièce, *Bien-être*, écrite en 1947 pour sa muse et amante, Muriel Guilbault.

### **Gauvreau, Pierre (Canadien, 1922-2011)**

Peintre, auteur et producteur/réalisateur à la télévision, Gauvreau rencontre Paul-Émile Borduas en 1941, lors de ses études à l'École des beaux-arts de Montréal. Les tableaux qu'il réalise avant de se joindre aux Automatistes à la fin des années 1940 témoignent de l'influence du fauvisme. Il effectue un retour à un style pictural libre plus tard dans sa vie.

### **General Idea (Canadien, actif 1969-1994)**

Collectif d'artistes prolifique, provocateur et critique de la société, composé d'AA Bronson (Michael Tims, avant 1946), Felix Partz (Ronald Gabe, 1945-1994) et Jorge Zontal (Slobodan Saia-Levy, 1944-1994). General Idea se forme à Toronto au sein des scènes contre culturelles du Rochdale College, école expérimentale libre et du Théâtre Passe Muraille. Leurs projets conceptuels comprennent Miss General Idea et la série traitant de la crise du SIDA. Le collectif fonde FILE en 1972 et le centre d'artistes autogéré Art Metropole en 1973. (Voir *General Idea. Sa vie et son œuvre* par Sarah E. K. Smith.)

**Graham, Martha (Américaine, 1894-1991)**

Danseuse moderne très influente, chorégraphe et enseignante. L'accent que met Graham sur la capacité expressive de la danse convoque des thèmes sociopolitiques, émotionnels, sexuels et viscéraux. La technique de Graham, basée sur des mouvements angulaires et sur le maintien de tensions entre les parties du corps, offre la première alternative majeure au vocabulaire du ballet classique. En 1926, Graham fonde la Martha Graham Dance Company, qui se mérite encore aujourd'hui la reconnaissance internationale.

**happening**

Précurseur de la performance, de l'art filmique et de l'art vidéo, le happening apparaît au début des années 1960. D'abord associé à George Maciunas et au groupe international Fluxus, il consiste en performances éphémères tout à fait à l'opposé de la vision traditionnelle de l'art, qui renversent les frontières entre l'art et la vie et battent en brèche la notion académique traditionnelle de l'autorité de l'artiste. Souvent, le happening est le fruit d'une collaboration et appelle la participation du public.

**hard edge**

Terme technique inventé en 1958 par le critique d'art Jules Langsner qui réfère aux tableaux composés de zones de couleur nettement définies. Il est généralement associé à l'abstraction géométrique et au travail d'artistes tels que Kenneth Noland et Ellsworth Kelly.

**Heward, Prudence (Canadienne, 1896-1947)**

Peintre moderne reconnue pour ses descriptions nuancées de sujets féminins repoussant les frontières de classes, de genres, de races, Heward est affiliée au Groupe de Beaver Hall, au Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters) et à la Société d'art contemporain. Elle étudie l'art à Londres et à Paris et, plus tard, elle voyage en Italie avec l'artiste Isabel McLaughlin, sa collègue et amie de toujours. Heward est davantage reconnue après les années 1970, quand les historiens et historiennes de l'art féministes accordent une attention érudite aux femmes artistes canadiennes. (Voir *Prudence Heward. Sa vie et son œuvre* par Julia Skelly.)

**Holm, Hanya (Allemande/Américaine, 1893-1992)**

Influente danseuse moderne, enseignante et chorégraphe de comédies musicales de Broadway, Holm a été une personnalité importante dans le développement de la danse moderne américaine. Elle étudie, et plus tard enseigne, à la Mary Wigman Central Institute de Dresde et, en 1931, elle est envoyée à New York pour y établir une branche de l'école Wigman. Holm met de l'avant l'expression émotionnelle surgissant d'une expertise technique plus consciente. En 1939, elle devient citoyenne américaine et la première danseuse de concert à présenter son travail à la télévision. Holm a été la première chorégraphe à mettre des droits d'auteur (copyright) sur une danse.

**Horst, Louis (Américain, 1884-1964)**

Pianiste, compositeur, chorégraphe et professeur, Horst a été un des premiers à enseigner la chorégraphie en tant que discipline propre; il a enseigné dans les écoles les plus influentes des États-Unis, comme la Neighborhood

Playhouse et Juilliard à New York et Bennington College au Vermont. Horst a été directeur musical à la Denishawn School of Dancing and Related Arts de Los Angeles de 1915 à 1925 et il a travaillé avec la Martha Graham Dance Company de New York de 1926 à 1948. En 1964, il reçoit le prix Heritage Award de la National Dance Association.

### **installation**

Environnement composé de matériaux mixtes construit de façon souvent provisoire et dans un lieu précis (œuvre spécifique au site). Le terme apparaît dans les années 1970 et marque une transformation de l'œuvre d'art, d'objet esthétique et isolé de son milieu, vers un objet/projet/concept dont le sens tient dans son contexte et son inscription dans la vie quotidienne. L'installation n'est pas un art qui demande d'être simplement regardé, mais qui doit être ressenti, par le spectateur, comme une expérience dans l'espace.

### **Judd, Donald (Américain, 1928-1994)**

Sculpteur, critique et principal artiste minimaliste, bien qu'il refuse le terme, Judd est reconnu pour sa création « d'objets spécifiques », sur lesquels il écrit un manifeste en 1964 qui affirme la position de Judd rejetant ce qu'il considère comme l'illusionnisme des moyens d'expression bidimensionnels. Les objets de Judd, dont beaucoup prennent la forme de boîtes, se matérialisent en des structures rigoureusement répétitives imposées par l'utilisation et les procédés de travail de matériaux industriels. Dans ces œuvres, l'émotion de l'artiste est complètement évacuée pour ne considérer que l'action de l'objet sur son environnement.

### **Kandinsky, Wassily (Russe, 1866-1944)**

Artiste, professeur et philosophe, il s'installe en Allemagne et plus tard en France. Kandinsky est au cœur de l'essor de l'art abstrait. Beaucoup de ses œuvres expriment son intérêt pour les relations entre la couleur, le son et l'émotion. *Du spirituel dans l'art* (1911), son célèbre traité sur l'abstraction, s'inspire du mysticisme et des théories sur la divinité.

### **Kosuth, Joseph (Américain, né en 1945)**

Figure de proue de l'art conceptuel, connu pour son exploration de la relation entre la langue, les objets et le sens. Kosuth croit que la personnalité artistique et la compétence individuelles doivent être évacuées de l'art pour privilégier la pureté de l'idée. Son œuvre fondatrice, *One and Three Chairs (Une et trois chaises)*, 1965, présente une chaise physique avec la photographie de la chaise et une définition textuelle du mot. Le travail souligne l'idée de l'objet supplantant les hiérarchies de représentation.

**land art**

Œuvre d'art créée dans un lieu précis (œuvre spécifique au site), dans la nature et le paysage, et composée de matières organiques. Parfois connu sous les termes « earth art » ou « earthworks », le land art émerge dans les années 1960, principalement aux États-Unis, comme partie intégrante du mouvement plus large de l'art conceptuel. Ses particularités tiennent dans le caractère temporaire de l'œuvre, dû à l'érosion naturelle, dans le mouvement environnemental et dans le rejet de la marchandisation de l'art et de l'institution conventionnelle. Parmi les artistes majeurs de ce mouvement, on retrouve Robert Smithson, Richard Long et Ana Mendieta.

**Leduc, Fernand (Canadien, 1916-2014)**

Peintre et membre du groupe des Automatistes de Montréal. Les premières toiles de Leduc témoignent de son intérêt pour le surréalisme et l'automatisme. Il adopte par la suite une approche plus abstraite et plus gestuelle, puis un style géométrique inspiré de Piet Mondrian.

**Léger, Fernand (Français, 1881-1955)**

Figure de proue de l'avant-garde parisienne, dont les idées sur l'art moderne, disséminées par l'intermédiaire de ses écrits, de son enseignement et de sa propre pratique artistique, influencent une génération entière d'artistes. Prolifique et polyvalent, Léger maîtrise de nombreux médias, y compris la peinture, la céramique et le cinéma. Son style est également difficile à cerner, allant de l'abstraction cubiste dans les années 1910 au réalisme de ses œuvres des années 1950.

**Le New Dance Group (NDG)**

Fondé à New York en 1932 par des étudiantes de Hanya Holm, le New Dance Group (NDG) réunit danse moderne et politique gauchiste, considérant la danse comme une puissance active de changement social. Préoccupée de justice sociale, l'école offre des leçons à des prix très modérés, en technique, en improvisation, et elle initie les étudiants à la pensée marxiste. Elle devient une des premières écoles de danse, parmi les plus reconnues, à soutenir des danseurs et des chorégraphes afro-américains, dont notamment Pearl Primus, et elle est aussi reconnue pour son programme d'études qui incorpore les traditions de danse provenant de différentes origines. L'école ferme en 2009.

**Lippard, Lucy (Américaine, née en 1937)**

Auteure influente, critique d'art, activiste, conservatrice et première défenseure de l'art féministe, Lippard a contribué de manière déterminante à la compréhension du public de l'art conceptuel et du concept de dématérialisation, par ses publications et l'organisation d'expositions majeures, comme celle de 1969, *557,087* au Seattle Art Museum. Lippard a cofondé la Art Workers' Coalition, qui a œuvré pour une meilleure rémunération de l'artiste et de meilleures conditions de vie.

**Lotto, Lorenzo (Italien, 1480-1556)**

Peintre renaissant de portraits et de sujets religieux imprégnés de mysticisme. Lotto a été influencé par Le Titien, Raphaël, et des artistes du Nord de l'Europe comme notamment Hans Holbein le Jeune. Il préconise la réalisation de

portraits réalistes qui portent à la fois une forte charge émotive et un sentiment de dévotion divine. Vers la fin de sa vie, Lotto se retire dans un monastère. Il compte parmi les artistes les plus documentés de son époque surtout grâce à ses propres archives détaillées.

**Lyman, John (Canadien, 1886-1967)**

Peintre et critique d'art, Lyman fonde la Société d'art contemporain (Contemporary Arts Society). Ardent défenseur de la culture artistique canadienne, il ouvre l'Atelier, une école de peinture, de dessin et de sculpture, en plus d'écrire pour le journal *The Montrealer*. Se démarquant de ceux qui revendiquent un style pictural proprement canadien, Lyman plaide en faveur d'une approche internationale.

**Martin, Agnes (Américaine/Canadienne, 1912-2004)**

Peintre dont le travail abstrait est surtout connu pour ses petites toiles représentant des grilles et des bandes peintes de douces nuances. Le travail de Martin se situe entre l'expressionnisme abstrait et le minimalisme, adoptant le langage formel de ce dernier sans le priver de toute résonance émotionnelle. Martin a immigré aux États-Unis en 1931 et développé son style artistique dans les cercles créatifs du Nouveau Mexique et de New York.

**Matisse, Henri (Français, 1869-1954)**

Peintre, sculpteur, graveur, dessinateur et graphiste, adepte à différents moments de l'impressionnisme, du postimpressionnisme et du fauvisme. Dans les années 1920, il est, avec Pablo Picasso, l'un des peintres les plus célèbres de sa génération, réputé pour sa palette et son dessin remarquables.

**Millman, Rose (Canadienne, 1890-1960)**

Galeriste montréalaise et fondatrice de la Dominion Gallery of Fine Art (Galerie Dominion) en 1941, Millman a été la première femme à ouvrir une galerie d'art au Québec. En 1947, elle cède la gestion de la Dominion Gallery à Max Stern et elle ouvre une seconde galerie, la West End Gallery, qu'elle ferme en 1955 en raison de sa santé défaillante.

**minimalisme**

Tendance de l'art abstrait caractérisée par une restriction extrême de la forme, très populaire auprès des artistes américains des années 1950 aux années 1970. Si tout médium se prête au minimalisme, il est surtout associé à la sculpture : parmi les principaux minimalistes, mentionnons Carl Andre, Donald Judd et Tony Smith. Parmi les peintres minimalistes, mentionnons Agnes Martin, Barnett Newman, Kenneth Noland et Frank Stella.

**modernisme**

Mouvement qui s'étend du milieu du dix-neuvième au milieu du vingtième siècle dans tous les domaines artistiques, le modernisme rejette les traditions académiques au profit de styles novateurs qui se développent en réaction à l'industrialisation de la société contemporaine. Commencant en peinture par le mouvement réaliste mené par Gustave Courbet, il évolue vers l'impressionnisme, le postimpressionnisme, le fauvisme, le cubisme, et enfin l'abstraction. Dans les années 1960, les styles postmodernistes antiautoritaires tels que le pop art, l'art conceptuel et le néo-expressionnisme brouillent les distinctions entre beaux-arts et culture de masse.

**Modigliani, Amedeo (Italien, 1884-1920)**

Peintre et sculpteur préconisant les portraits mélancoliques et les nus stylisés et étirés, Modigliani est reconnu pour la sensualité et la sexualité de ses nus de femmes et pour la représentation franche et descriptive du corps, considérée comme vulgaire et de mauvais goût par certains commentateurs de son temps. Ses portraits, dont les visages sont semblables à des masques, donnent malgré tout une perception psychologique de ses sujets. En 1906, Modigliani s'installe à Paris et il devient une figure centrale de l'École de Paris, cercle d'artistes ayant créé le fauvisme, le cubisme et le postimpressionnisme.

**Molinari, Guido (Canadien, 1933-2004)**

Peintre et théoricien, membre du mouvement plasticien de Montréal. À compter du milieu des années 1950, il donne de nouveaux modèles à la peinture géométrique dans le monde. Ses peintures à bandes verticales aux « arêtes nettes » créent l'illusion d'un espace dynamique, avivé par l'attention que porte le spectateur à la modulation des couleurs engendrée par leur répétition rythmique sur la toile.

**Moore, David (Irlandais/Canadien, né en 1943)**

Sculpteur contemporain influencé par l'anthropologie et l'Antiquité, Moore étudie à l'École des beaux-arts de Montréal et enseigne à l'Université Concordia de 1970 à 2006. En 1977, il entreprend une série d'interventions spécifiques au site dans des lieux où ont vécu des civilisations passées, comme Pompéi en Italie; Delphes en Grèce; et les Blasket Islands en Irlande. En 1986, Moore a commencé à réaliser des figures anthropomorphiques, tant de petit format que monumentales.

**Mousseau, Jean-Paul (Canadien, 1927-1991)**

Sculpteur, peintre, illustrateur et designer, Mousseau est un protégé de Paul-Émile Borduas et le plus jeune membre des Automatistes. Figure marquante de la scène artistique montréalaise, il fait appel à divers matériaux, notamment le plastique, le néon et l'aluminium.

**Nelligan, Émile (Canadien, 1879-1941)**

Pionnier de la poésie canadienne-française dont le corpus d'œuvres inclut 170 poésies, chansons et sonnets écrits entre l'âge de seize et dix-neuf ans. Nelligan était une voix poétique mélancolique et nostalgique, qui a préféré explorer son monde intérieur plutôt que les thèmes traditionnels de



patriotisme et de paysage. En 1897, il est admis à l'École littéraire de Montréal, un groupe de jeunes auteurs préoccupés par l'état en péril de la langue française. En 1899, Nelligan est interné à l'asile Saint-Benoît et il demeure hospitalisé pour le reste de sa vie.

#### **Pellan, Alfred (Canadien, 1906-1988)**

Peintre actif dans les cercles artistiques parisiens des années 1930 et 1940. Pellan enseigne à l'École des beaux-arts de Montréal de 1943 à 1952. Il est l'animateur de l'éphémère mouvement Prisme d'yeux (1948), un groupe de peintres qui fait contrepoids aux Automatistes. Son travail est nettement surréaliste à partir des années 1950.

#### **performance**

Forme d'art exécutée en direct et dans un temps donné, dans laquelle le matériau premier de l'artiste est son propre corps. La performance peut impliquer plusieurs participants ainsi que le public. La performance apparaît au début du vingtième siècle, avec des mouvements comme le dadaïsme et le futurisme, et se développe davantage dans les années 1960 et 1970, après le déclin du modernisme. Les thèmes communs à cette pratique portent sur la dématérialisation de l'objet artistique, l'éphémérité, la présence physique de l'artiste, l'anticapitalisme et l'intégration de l'art dans la vie.

#### **Perron, Maurice (Canadien, 1924-1999)**

Photographe proche des Automatistes, Perron rencontre Paul-Émile Borduas durant ses études à l'École du meuble à Montréal, où Borduas enseigne jusqu'en 1948. Ses photos élégantes et souvent saisissantes des membres du groupe, de leurs activités, de leurs œuvres et de leurs performances illustrent la plupart des publications des Automatistes. Perron est un des cosignataires du manifeste *Refus global* en 1948.

#### **photomontage**

Technique de collage qui permet de créer des compositions au moyen de photographies et/ou de reproductions de photos. Cette technique est fréquemment employée à des fins idéologiques ou de dissidence politique.

#### **Picasso, Pablo (Espagnol, 1881-1973)**

Reconnu comme l'un des artistes les plus célèbres et influents du vingtième siècle. Travaillant surtout en France, il est un membre éminent de l'avant-garde parisienne qui comprend Henri Matisse et Georges Braque. Beaucoup considèrent son tableau *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)*, 1906-1907, comme le plus important du vingtième siècle.

#### **Pollock, Jackson (Américain, 1912-1956)**

Chef de file de l'expressionnisme abstrait, surtout connu pour ses peintures de dégoulinures (les *drippings*) des années 1940 et 1950. Pollock est étroitement associé à l'action painting, soit une peinture du geste pour laquelle l'artiste aborde la toile sans savoir ce qu'il créera.

#### **primitivisme**

Sensibilité qui voit le jour au début de l'art moderne en Europe, selon laquelle les formes d'art artisanales européennes et non occidentales ainsi que les

objets tribaux sont idéalisés, tout comme le style de vie simple associé aux cultures autochtones. Pablo Picasso, Paul Gauguin et les expressionnistes du groupe Die Brücke (« Le Pont ») adoptent certains éléments du primitivisme.

#### **Primus, Pearl (Américaine, 1919-1994)**

Danseuse, chorégraphe, enseignante et anthropologue qui a fait connaître les danses africaines au public américain et lui a expliqué leur signification pour dissiper les mythes et les stéréotypes. Primus a créé plusieurs œuvres portant sur la vie des Noirs en Amérique, entre autres, *Strange Fruit*, 1945, qui fait référence au racisme violent et au lynchage des Afro-Américains. En 1959, Primus a dirigé un nouveau centre d'art de la scène à Monrovia, au Libéria et, elle a enseigné ensuite à plusieurs endroits aux États-Unis.

#### **proustien**

Terme relatif au romancier français Marcel Proust (1871-1922), dont le célèbre roman *À la recherche du temps perdu* traite des questions de mémoire personnelle, de nature de l'art, d'anxiété et d'homosexualité. La prose de Proust est caractérisée par ses phrases longues et complexes. Être proustien signifie avoir une mémoire vive, d'abord inconsciente, et ensuite déclenchée par une expérience sensorielle dans le présent.

#### **ready-made**

Un « ready-made » ou « objet trouvé » est une œuvre constituée d'un objet existant du quotidien. Il devient de l'« art » pour la simple raison qu'il est présenté comme tel. Les ready-mades les plus célèbres sont ceux du dadaïste Marcel Duchamp qui adhère à ce concept en vue de remettre en question la nature de l'art et le rôle de l'artiste.

#### **Refus global**

Manifeste anarchiste publié en 1948 par les Automatistes, un groupe d'artistes de Montréal. Rédigé par Paul-Émile Borduas et cosigné par quinze autres artistes, le texte principal dénonce la domination de l'idéologie catholique au Québec et entraîne le congédiement de Borduas de son poste de professeur à l'École du meuble.

#### **Renaud, Jeanne (Canadienne, née en 1928)**

Danseuse, chorégraphe et administratrice artistique, associée aux Automatistes et connue comme une des mères fondatrices de la danse moderne au Québec. Renaud a étudié avec Merce Cunningham, Hanya Holm et Mary Anthony à New York. De 1959 à 1965, elle enseigne à l'École de danse moderne de Montréal et elle cofonde, en 1966, la première compagnie de danse moderne du Québec, le Groupe de la Place Royale. En 1995, Renaud reçoit le Prix du Gouverneur général pour les arts du spectacle.

#### **Renaud, Louise (Canadienne, née en 1922)**

Peintre, danseuse et conceptrice d'éclairage, associée à l'automatisme, Renaud est signataire du manifeste de 1948, *Refus global*. En 1944, elle étudie à l'École des beaux-arts de Montréal. Ses œuvres traitent souvent des effets du passage du temps. Depuis 1990, Renaud vit et travaille en Belgique.

**Riopelle, Françoise (Canadienne, née en 1927)**

Danseuse, chorégraphe et pionnière de la danse moderne au Québec, Riopelle est l'une des signataires du manifeste de 1948, *Refus global*. En 1959, elle a cofondé l'École de danse moderne de Montréal. En 1969, Riopelle commence à enseigner le théâtre et la danse à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), qui venait d'être inaugurée. De 1985 à 1991, elle a été sur le conseil d'administration de Danse-Cité à Montréal.

**Riopelle, Jean-Paul (Canadien, 1923-2002)**

Figure majeure de l'art moderne québécois qui, tout comme les autres membres du groupe des Automatistes, s'intéresse au surréalisme et à l'art abstrait. Riopelle s'installe à Paris en 1947 et participe à la dernière grande exposition du groupe surréaliste parisien, organisée par Marcel Duchamp et André Breton.

**Robertson, Sarah (Canadienne, 1891-1948)**

Membre du Groupe de Beaver Hall, Sarah Robertson expose avec plusieurs autres femmes artistes montréalaises après la dissolution du groupe. Influencée par les impressionnistes, les fauves et le Groupe des Sept, elle peint des portraits, des paysages et des fleurs de couleurs vives.

**Rothko, Mark (Américain, 1903-1970)**

Figure majeure de l'expressionnisme abstrait, Rothko commence sa carrière comme illustrateur et aquarelliste. À la fin des années 1940, il développe un style qui définit l'ensemble de son œuvre, et crée des peintures à l'huile constituées de champs de couleur intense, empreintes de la même anxiété et du même mystère que ses œuvres figuratives antérieures.

**Salon du printemps**

De 1880 à 1965, des Salons du printemps sont organisés chaque année par l'Art Association of Montreal (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de Montréal). Ces expositions, plus communément identifiées par leur nom anglais de *Spring Exhibitions*, présentent les plus récents développements de l'art québécois et canadien. Le Salon et les prix qu'on y décerne constituent une vitrine importante pour les jeunes artistes.

**Savage, Anne (Canadienne, 1896-1971)**

Peintre et professeure, Anne Savage est connue au début de sa carrière pour ses représentations rythmées de paysages canadiens, puis évolue vers l'abstraction. Elle fonde des organismes de formation artistique et est l'une des premiers membres du Groupe de Beaver Hall et du Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters).

**Snow, Michael (Canadien, né en 1928)**

Artiste dont les peintures, les films, les photographies, les sculptures, les installations et les performances musicales le maintiennent à l'avant-scène depuis plus de soixante ans. La série *Walking Woman (La femme qui marche)*, réalisée dans les années 1960, occupe une place de choix dans l'histoire de l'art canadien. Ses contributions dans les domaines des arts visuels, du cinéma expérimental et de la musique lui ont valu une reconnaissance internationale. (Voir *Michael Snow. Sa vie et son œuvre*, par Martha Langford.)

**Stravinsky, Igor (Russe/Français, 1882-1971)**

Chef d'orchestre, pianiste et compositeur révolutionnaire du vingtième siècle, Stravinsky est reconnu pour ses compositions créatives et audacieuses et pour sa diversité stylistique, commençant par ses trois ballets russes écrits avant la Première Guerre mondiale, dont *Petrushka*, 1911. Après la Révolution russe, Stravinsky s'est installé en France et a ensuite immigré aux États-Unis. Pendant cette période, il a incorporé à ses œuvres des éléments néoclassiques et baroques.

**surréalisme**

Mouvement littéraire et artistique lancé à Paris au début du vingtième siècle, le surréalisme veut favoriser l'expression de l'inconscient, libéré du contrôle des conventions et de la raison. Images fantastiques et juxtapositions incongrues le caractérisent. Répandu dans le monde entier, le mouvement a influencé le cinéma, le théâtre et la musique.

**tradition académique**

Associée aux Académies royales des beaux-arts fondées en France et en Angleterre aux dix-septième et dix-huitième siècles, respectivement, la tradition académique met l'accent sur le dessin, la peinture et la sculpture, privilégiant un style pétri de l'influence de l'art classique de l'Antiquité. Les sujets des œuvres y sont classés selon un ordre hiérarchique, avec d'abord la peinture historique de personnages religieux, mythologiques, allégoriques et historiques, puis, par ordre d'importance décroissant, la peinture de genre, le portrait, la nature morte et le paysage.

**Tuttle, Richard (Américain, né en 1941)**

Artiste conceptuel contemporain qui a eu une production prolifique depuis les années 1960, travaillant à la frontière entre la sculpture, la peinture, l'assemblage et la poésie. Les pièces de Tuttle explorent le volume, la couleur, les lignes, les textures et les formes de matériaux humbles. L'artiste vit et travaille dans le Maine, au Nouveau Mexique et à New York.

**Vaillancourt, Armand (Canadien, né en 1929)**

Sculpteur et peintre abstrait dont les œuvres reposent souvent sur le principe politique de la lutte contre l'oppression. Vaillancourt fait appel à des matériaux divers : argile, bois, métal récupéré, os et béton. Dans ses créations, il privilégie les propriétés physiques de son matériau d'élection.

**Varèse, Edgard (Français/Américain, 1883-1965)**

Compositeur novateur du vingtième siècle qui a expérimenté les méthodes de production du son, Varèse est reconnu pour ses créations de compositions bruyantes et dissonantes, son utilisation d'instruments non conventionnels et ses approches nouvelles des particularités de la musique : mélodie, rythme et harmonie. Il a immigré aux États-Unis en 1915 et a fondé l'International Composers' Guild. Dès les années 1950, Varèse se consacre surtout à la musique électronique.

**Véhicule Art**

En activité de 1972 à 1983, Véhicule Art a été le premier centre d'artistes autogéré de Montréal. Parmi ses membres fondateurs, on retrouve Gary Coward, Bill Vazan, Henry Saxe, Suzy Lake et Milly Ristvedt. Véhicule Art se donne comme mission d'être un espace d'exposition interdisciplinaire et expérimental ainsi qu'un centre de formation pour les artistes et le public. Dans les années 1970, la galerie ajoute la danse expérimentale à sa programmation. Vers la fin des années 1970, les œuvres vidéo dominent son répertoire.

**Viau, Guy (Canadien, 1920-1971)**

Critique d'art, peintre, concepteur et chef de file de la scène culturelle canadienne des années 1940 jusqu'au moment de sa mort subite, Viau a été associé aux Automatistes et a étudié avec Paul-Émile Borduas. Il a enseigné à l'École du meuble, une école de design de meubles, et à l'École des beaux-arts de Montréal. Viau a contribué de manière indépendante aux journaux canadiens et auprès des diffuseurs par ses importantes histoires internationales et par ses films d'art. Il est l'auteur de *La Peinture moderne au Canada français*, 1967. Viau a occupé de nombreux postes culturels d'importance, notamment celui de directeur adjoint du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa, de 1967 à 1969, et fondateur directeur du Centre culturel canadien à Paris en 1969.

**Wieland, Joyce (Canadienne, 1930-1998)**

Figure centrale de l'art canadien contemporain, Wieland fait appel à la peinture, au film et aux assemblages de tissus et de plastiques pour explorer, avec humour et passion, les idées associées aux rôles sexuels, à l'identité nationale et au monde naturel. En 1971, elle devient la première femme artiste vivante à se voir offrir une rétrospective par le Musée des beaux-arts du Canada. (Voir *Joyce Wieland. Sa vie et son œuvre*, par Johanne Sloan.)



# SOURCES ET RESSOURCES

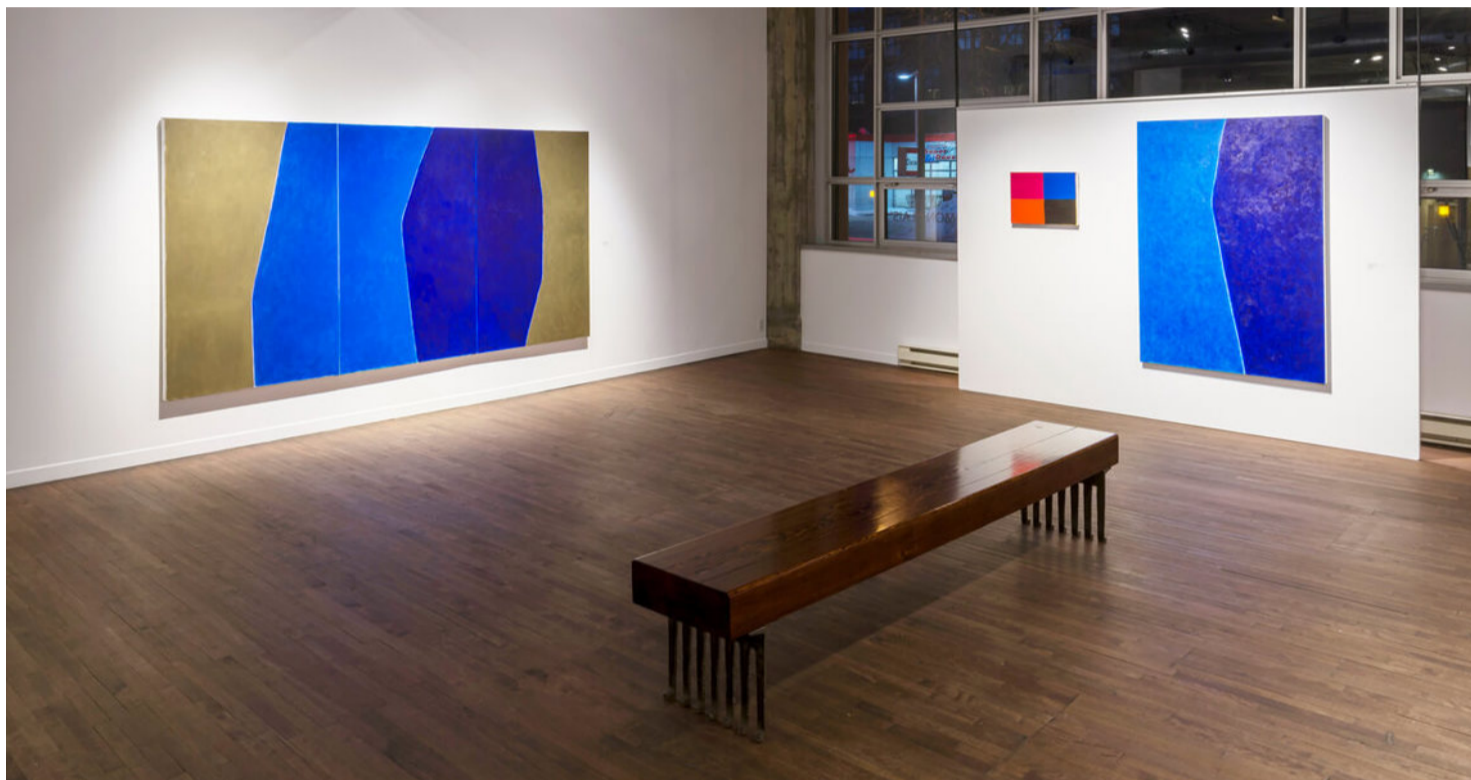
LA DANSE ET

françoise su

Sullivan s'est rapidement fait connaître tant au Québec, qu'à travers le Canada et à l'étranger. On a beaucoup écrit à son sujet sans compter que ses propres écrits et les entretiens qu'elle a donnés permettent une connaissance plus approfondie de son processus artistique.

## PRINCIPALES EXPOSITIONS

Les œuvres de Sullivan ont été exposées au Canada, aux États-Unis et en Europe. La sélection qui suit n'inclut pas la myriade de petites expositions auxquelles elle a participé durant sa carrière, ni les représentations publiques de ses chorégraphies et de ses performances.



Vue de *Proportio*, exposition à la Galerie Simon Blais, montrant l'œuvre *Proportio-3* (gauche) et *Proportio-2* (droite), photographie de Guy L'Heureux.

## EXPOSITIONS DE GROUPE (LISTE NON EXHAUSTIVE)

- 
- 1943**      *Les Sagittaires*, Dominion Gallery of Fine Art (Galerie Dominion), Montréal.
- 
- 1963**      *Concours artistique de la Province de Québec*, École des beaux-arts, Montréal.
- 
- 1965**      *Confrontation '65*, Association des sculpteurs du Québec, Montréal.
- 
- 1966**      *Salon de la jeune peinture*, Musée Rodin, Paris.
- 
- 1967**      *III Mostra Internazionale di Scultura* (3<sup>e</sup> Exposition internationale de sculpture),  
Fondation Pagani, Italie.
- 
- 1970**      *Panorama de la sculpture au Québec, 1945-1970*, Musée d'art contemporain  
de Montréal.
- 
- 1972**      *Borduas et les Automatistes: 1942-1955*, Musée d'art contemporain de  
Montréal et Grand Palais, Paris.
- 
- 1976**      *Corridart*, rue Sherbrooke, Montréal.

- 
- 1977** *Françoise Sullivan/David Moore, Véhicule Art, Montréal.*
- 
- 1978** *Les Automatistes, Musée d'art contemporain de Montréal.*
- 
- 1980** *La révolution Automatiste, Musée d'art contemporain de Montréal.*
- 
- 1992** *La crise de l'abstraction au Canada: Les années 1950/The Crisis of Abstraction: The 1950s, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, et Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.*
- 
- 1998** *L'époque automatiste, Musée d'art contemporain de Montréal.*  
*Refus global (1948) : Le manifeste du mouvement Automatiste, Centre culturel canadien, Paris.*
- 
- 1999** *Déclics art et société: Le Québec des années 60 et 70, Musée d'art contemporain de Montréal.*
- 
- 2001** *Corridart revisité: 25 ans plus tard/Corridart Revisited: 25 Years Later, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal.*
- 
- 2002** *Place à la magie: Les années 40, 50 et 60 au Québec, Musée d'art contemporain de Montréal.*
- 
- 2005** *Les années 60 au Canada/The Sixties in Canada, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.*
- 
- 2010** *On Line: Drawing through the Twentieth Century, (En ligne : Le dessin au vingtième siècle), Museum of Modern Art, New York.*  
*The Automatiste Revolution: Montreal, 1941-1960 (La révolution automatiste : Montréal, 1941-1960), Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.*
- 
- 2012** *Trafic : L'art conceptuel au Canada, 1965-1980/Traffic Conceptual Art in Canada, 1965-1980, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal.*

#### EXPOSITIONS SOLOS (LISTE NON EXHAUSTIVE)

- 
- 1964** *Sculptures, Galerie du Siècle, Montreal.*
- 
- 1978** *Danse dans la neige, Musée d'art contemporain de Montréal.*
- 
- 1981** *Françoise Sullivan: Rétrospective, Musée d'art contemporain de Montréal.*
- 
- 1993** *Françoise Sullivan, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.*
-



- 2003** *Françoise Sullivan (rétrospective)*, Musée des beaux-arts de Montréal.
- 
- 2008** *Françoise Sullivan*, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.
- 
- 2016** *Françoise Sullivan : Hommage à la peinture*, Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, Québec.
- 
- 2017** *Françoise Sullivan : Trajectoires resplendissantes*, Galerie de l'UQAM, Montréal.

### ÉCRITS DE L'ARTISTE (LISTE NON EXHAUSTIVE)

Sullivan a régulièrement écrit sur les développements artistiques qui ont marqué le vingtième siècle. Ses textes révèlent les influences qui ont formé sa pratique artistique et fournissent un aperçu de sa démarche.

« La peinture féminine », *Le Quartier Latin*, 17 novembre 1943, p. viii.

« La danse et l'espoir », dans *Refus global*, Paul-Émile Borduas, éd., Saint-Hilaire (Québec), Éditions Myrtha Mythe, 1948, n. p.

« Sans titre », dans *Françoise Sullivan/David Moore*, Véhicule Art, Montréal, 1977, n. p.

« Je précise », dans *Danse dans la neige*, Montréal, Image Ouareau, 1977, n. p.

« Dance and Hope », dans *Total Refusal: The Complete 1948 Manifesto of the Montreal Automatists*, Paul-Émile Borduas, éd., traduction et introduction de Ray Ellenwood, Toronto, Exile Editions, 1985.

« La place de l'œuvre d'art », dans « 1948 Refus global : 1998 Refus Total », *L'action nationale*, 88, no. 7 (1998), p. 62-63.

« Salue Zarathoustra », *Liberté* 43, no. 254 (2001), p. 164-167.

### CONFÉRENCES DE L'ARTISTE

1975 : « Minimalisme », conférence présentée à l'Université du Québec à Montréal.

« L'art conceptuel », conférence présentée à l'Université du Québec à Montréal.



GAUCHE : Françoise Sullivan, v. 1964, photographie de Photo Gaby, archives personnelles de l'artiste. DROITE : Françoise Sullivan à la Biennale de Venise, 1970, photographiée par Louis Comtois, archives personnelles de l'artiste.

1993 : « Untitled » (Sans titre), conférence présentée dans le cadre de l'exposition *The Crisis of Abstraction in Canada: The 1950s (La crise de l'abstraction au Canada : les années 1950)*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

2004 : « Goodbye Monsieur Duchamp » (Au revoir, Monsieur Duchamp), conférence présentée à la Société royale du Canada, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

#### LECTURES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE L'ARTISTE (LISTE NON EXHAUSTIVE)

La reconnaissance de Sullivan en tant qu'importante artiste canadienne continue de grandir, en même temps que s'enrichissent les études académiques et les lectures critiques interprétant et documentant son travail.

Allaire, Serge. *Françoise Sullivan : Peintures 2007*, Montréal, Éditions Simon Blais, 2008.

Aquin, Stéphane. *Françoise Sullivan*, catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, Éditions Parachute, 2003.

Arbour, Rose-Marie. « Nouvelles pratiques sculpturales : Yvette Bisson, Françoise Sullivan », *Espace : Art actuel*, no. 25 (1993), p. 17-21.

Bénichou, Anne. « Reperformance and Transhistoricity : The Danse[s] dans la neige by Françoise Sullivan and by Luis Jacob », *Performance Research* 21, no. 5 (2016), p. 21-34.

Bradley, Paul, éd. *Françoise Sullivan—Hommage à la peinture*, Baie-Saint-Paul (Québec), Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, 2016.

Côté, Mario. « Recréer *Danse dans la neige*/Re-creating *Danse dans la neige* », *Ciel variable*, no. 86 (2010), p. 32-39.

Daigneault, Gilles. « Sullivan Danse Dessin », *Liberté* 43, no. 4 (2001), p. 115-118.

**Le groupe de danse de Françoise Sullivan présente**

*Et la nuit à la nuit*

**Chorégraphie**  
Françoise Sullivan

avec  
Michèle Febvre  
Denis Farley  
Ginette Laurin  
Simone Lavoie  
Jaqueline Lemieux  
Renée Lemieux  
Daniel Léveillé  
Monique Giard  
Gilles Simard  
Carolyn Shaffer  
Daniel Soulières

Musique  
Rober Racine

Branches, coiffures et  
parures de costumes  
Louise Marien  
Costumes  
Lucie Matte  
Sylvie Pasquin



**LE TRITORIUM**  
Cégep du Vieux Montréal  
255 est, rue Ontario  
Informations: 284-7126

27, 28, 29, 30, 31 mars et 1er avril  
Réservations: Le Tritorium  
Archambault  
L'Ésothérique  
Conventum

Affiche pour la performance *Et la nuit à la nuit* par le groupe de danse de Françoise Sullivan, 1981, archives de Dance Collection Danse, Toronto.

Déry, Louise. *Françoise Sullivan*, catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, 1993.

———. *Les saisons Sullivan/The Seasons of Sullivan*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2010.

———. *Radiant Trajectories/Trajectoires resplendissantes*, catalogue d'exposition, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2017.

Gosselin, Claude. *Françoise Sullivan : Rétrospective*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain, 1981.

———. « Le Cycle Crétois de Françoise Sullivan », *Vie des Arts* 29, no. 118 (1985), p. 34-35.

Lehmann, Henry. « Françoise Sullivan », *Vie des Arts* 20, no. 78 (Printemps 1975), p. 28-29.



Françoise Sullivan avec ses fils, v. le milieu des années 1960, photographiés par Paterson Ewen, archives personnelles de l'artiste.

Lindgren, Allana. *From Automatism to Modern Dance : Françoise Sullivan with Franziska Boas in New York*, Toronto, Dance Collection Danse Press/es, 2003.

———. « Rethinking Automatist Interdisciplinarity : The Relationship between Dance and Music in the Early Choreographic Works of Jeanne Renaud and Françoise Sullivan, 1948-1950 », *Circuit : Musiques contemporaines* 21, no. 3 (2011), p. 39-53.

Lungu, Florentina. « L'œuvre de Françoise Sullivan sous le signe de l'archétype », *ETC*, no. 64 (2003-2004), p. 34-37.

Rannou, Pierre. « Les promenades de Françoise Sullivan », *Esse*, no. 54 (Printemps/été 2005), p. 26-31.

Saint-Gelais, Thérèse. « Françoise Sullivan », *Protée* 26, no. 3 (1998), p. 65-67.

#### ENTREVUES PHARES AVEC L'ARTISTE

Biron, Normand. « Françoise Sullivan et les rythmes profonds de la nature », *Vie des Arts* 32, no. 127 (Juin 1987), p. 59 et 75.

Blois, Michel, et Alexandre Motulsky-Falardeau. « Quand la peinture et la danse ne font qu'une », *Être artiste : Entretiens avec Madeleine Arbour, Francine Simonin, Paul Lacroix, Jean-Pierre Morin, Michel Goulet, Françoise Sullivan, René Derouin et Marcel Barbeau*, Québec, L'Instant même, 2015, p. 64-69.

Enright, Robert. « A Woman for All Seasons : An Interview with Françoise Sullivan », *Border Crossings* 27, no. 2 (Juin 2008), p. 48-61.

Lasnier, Michelle. « Les femmes peintres du Québec », *Châtelaine* (Octobre 1962), p. 102.

Toupin, Gilles. « La nostalgie de l'art », *La Presse*, Montréal (13 janvier 1973), D-14.

Tsanaktsis, Rena. « Unique Gestures in Time », *Bulletin de l'Institut Simone de Beauvoir* 14 (1994), p. 11-12.

## AUDIO

Musée des beaux-arts de l'Ontario. « Françoise Sullivan in Conversation with Robert Enright », *Art Matter Blog*, (18 mars 2010), ressource en ligne, <http://artmatters.ca/wp/2010/03/francoise-sullivan-in-conversation-with-robert-enright-audio/>.

MoMA Multimedia. « Françoise Sullivan, *Danse dans la neige (Dancing in the Snow)* », No. 1-17, 1948, 2010, archive audio en ligne, <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/244/2442>.

CBC Player. « Françoise Sullivan : Her Art and the Music She Loves », 7 janvier 2017, archive audio en ligne.

CBC Listen. « At 93, Pioneering Avant-Garde Artist Françoise Sullivan Paints Every Day and Lives in the Present », 12 février 2017 archive audio en ligne, <http://www.cbc.ca/listen/shows/sunday-edition/segment/11646868/>.

## VIDÉO

Centre de l'art contemporain canadien. « Les Automatistes », Portraits vidéo, Françoise Sullivan, 2008, ressource en ligne, [http://ccca.concordia.ca/videoportrait/english/fs\\_automatistes.html](http://ccca.concordia.ca/videoportrait/english/fs_automatistes.html).

———. « Beaux-arts », Portraits vidéo, Françoise Sullivan, 2008, ressource en ligne, [http://ccca.concordia.ca/videoportrait/english/fs\\_beauxArts.html](http://ccca.concordia.ca/videoportrait/english/fs_beauxArts.html).

———. « Danse dans la neige », Portraits vidéo, Françoise Sullivan, 2008, ressource en ligne, [http://ccca.concordia.ca/videoportrait/english/fs\\_danse.html](http://ccca.concordia.ca/videoportrait/english/fs_danse.html).

———. « Dance », Portraits vidéo, Françoise Sullivan, 2008, ressource en ligne, [http://ccca.concordia.ca/videoportrait/english/fs\\_dance.html](http://ccca.concordia.ca/videoportrait/english/fs_dance.html).

———. « Process », Portraits vidéo, Françoise Sullivan, 2008, ressource en ligne, [http://ccca.concordia.ca/videoportrait/english/fs\\_process.html](http://ccca.concordia.ca/videoportrait/english/fs_process.html).



Page couverture du catalogue de l'exposition *Françoise Sullivan. Trajectoires resplendissantes*, 2017, Galerie de l'UQAM.

——. « Hommage », Portraits vidéo, Françoise Sullivan, 2008, ressource en ligne, [http://ccca.concordia.ca/videoportrait/english/fs\\_homage.html](http://ccca.concordia.ca/videoportrait/english/fs_homage.html).

Musée des beaux-arts de l'Ontario. « Françoise Sullivan on *Danse dans la neige* », *Prizewinning Art by Françoise Sullivan*, 2010, ressource en ligne, <http://www.ago.net/prizewinning-art-by-francoise-sullivan>.

La Fabrique Culturelle. « Françoise Sullivan : L'art avec un grand A », *Arts Visuels et numériques*, 2016, ressource en ligne, <http://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/7970/francoise-sullivan-l-art-avec-un-grand-a>.

——. « Une artiste, une œuvre : Françoise Sullivan », *Arts Visuels et numériques*, 2016, ressource en ligne, <http://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/7672/un-artiste-une-oeuvre-francoise-sullivan>.

#### LECTURES COMPLÉMENTAIRES

Arbour, Rose-Marie. « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : Les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948) », *RACAR* 21, 1-2 (1994), p. 7-21.

Couture, Francine. *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, Tome II : L'éclatement du modernisme*, Montréal, VLB Éditeur, 1997.

Ellenwood, Ray. *Egregore: The Montréal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992.

Lapointe, Gilles. *La comète automatiste*, Montréal, Fides, 2008.

Linteau, Paul-André. *Histoire du Québec contemporain : Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1986.

Smart, Patricia. *Les femmes du Refus Global*, Montréal, Boréal, 1998.

Tembeck, Iro. *Danser à Montréal : Germination d'une histoire chorégraphique*, Sillery (Québec), Les Presses de l'Université du Québec, 1991.

Vigneault, Louise. *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 2002.

## À PROPOS DE L'AUTEUR

### ANNIE GÉRIN

Annie Gérin est commissaire d'exposition et professeure d'histoire et de théorie de l'art à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Formée au Canada, en Russie et au Royaume-Uni, ses champs de recherche portent sur l'art canadien et l'art soviétique des vingtième et vingt-et-unième siècles. Elle s'intéresse particulièrement à l'art qui s'adresse à des publics non spécialisés, hors du cadre de la galerie et du musée.

Gérin est l'auteure de *Godless at the Workbench : Soviet Humorous Antireligious Propaganda = Sans-dieu à l'atelier : La propagande antireligieuse illustrée et humoristique en Union Soviétique*, 2004, et de *Devastation and Laughter : Satire, Power, and Culture in the Early Soviet State, 1920s-1930s*, 2018. Elle a coédité plusieurs recueils d'essais, notamment *Canadian Cultural Poesis*, 2006, *Public Art in Canada : Critical Perspectives*, 2009, *Œuvres à la rue : Pratiques et discours émergents en art public*, 2010, *Formes urbaines : Circulation, stockage et transmission de l'expression culturelle à Montréal*, 2014, et *Sketches from an Unquiet Country : Canadian Graphic Satire, 1840-1940*, 2018.



**« Toute ma vie j'ai été en contact avec le travail de Françoise Sullivan. Je suis stupéfaite par sa très longue carrière et par la variété des projets et des médias qu'elle a abordés. Quand je lui ai rendu visite à son atelier en 2016, j'ai été de surcroît impressionnée par sa générosité et par la vivacité de son esprit. L'atelier était rempli d'œuvres, de livres et de tubes de peinture, qu'elle décrit comme étant photogéniques. À l'âge de quatre-vingt-treize ans, Sullivan peignait toujours un peu, chaque jour. »**



## COPYRIGHT ET MENTIONS

### REMERCIEMENTS

#### De l'auteure

Ce projet n'aurait pu être mené à terme sans l'aide de mon assistante de recherche, Julie Richard. Je suis reconnaissante envers mes amis et collègues Louise Déry, Mario Côté, Louise Vigneault, Gilles Lapointe, Peter Hodgins, Ken Carpenter, Marie Beaulieu et beaucoup d'autres. Paul Bradley et la Galerie Simon Blais ont été extrêmement généreux en partageant les images des œuvres de Sullivan. Je suis particulièrement redevable à Françoise Sullivan, qui m'a offert le thé dans son atelier de Pointe-Saint-Charles, et qui m'a consacré du temps pour discuter de sa vie et de son œuvre.

J'ai été honorée d'être invitée à écrire sur Françoise Sullivan par l'Institut de l'art canadien. Je tiens à remercier Sara Angel et Anna Hudson d'avoir pensé à moi, ainsi que les autres membres de l'équipe de l'IAC qui ont contribué à ce livre : Lara Hinchberger, Kendra Ward, Simone Wharton, Laura Demers, Emily Derr et Ginette Jubinville.

#### De l'Institut de l'art canadien

La parution de ce livre d'art en ligne a été rendue possible grâce à la générosité d'Alexandra Bennett en mémoire de Jalynn Bennett, commanditaire en titre de cette publication.

L'Institut de l'art canadien tient également à souligner l'appui des autres commanditaires de la saison 2017-2018 : Aimia, Consignor Canadian Fine Art, Kiki et Ian Delaney, Richard et Donna Ivey, les six enfants de Betty-Ann McNicoll-Elliott et de R. Fraser Elliott, la Fondation de la famille Sabourin, Sandra L. Simpson, et le Groupe Banque TD.

L'Institut remercie en outre BMO Groupe financier, commanditaire fondateur de l'Institut de l'art canadien. L'IAC est également très reconnaissant envers ses mécènes fondateurs : Jalynn H. Bennett, la Fondation de la famille Butterfield, David et Vivian Campbell, Albert E. Cummings, Kiki et Ian Delaney, D<sup>r</sup> Jon S. et Mme Lyne Dellandrea, la famille Fleck, Roger et Kevin Garland, la Fondation Glorious & Free, la Fondation Scott Griffin, la Fondation Gershon Iskowitz, Jane Huh, Michelle Koerner et Kevin Doyle, Lawson Hunter, Phil Lind, Nancy McCain et Bill Morneau, Sarah et Tom Milroy, Partners in Art, Gerald Sheff et Shanitha Kachan, Sandra L. Simpson, Stephen Smart, Pam et Mike Stein, Nalini et Tim Stewart, la fondation Pierre Elliott Trudeau, Robin et David Young, et Sara et Michael Angel.

L'IAC est également très reconnaissant envers ses mécènes principaux : Alexandra Baillie, Alexandra Bennett, Grant et Alice Burton, Kiki et Ian Delaney, D<sup>r</sup> Jon S. et M<sup>me</sup> Lyne Dellandrea, Michelle Koerner et Kevin Doyle, James et Melinda Harrison, Sarah et Tom Milroy, Partners in Art, Pam et Michael Stein, et Sara et Michael Angel.

L'IAC est également très reconnaissant envers ses mécènes : la Fondation Connor, Clark et Lunn et Lawson Hunter.

Pour leur appui et leur soutien, l'IAC tient à remercier les Archives de la Ville de Montréal (Gilles Lafontaine); le Musée des beaux-arts de l'Ontario (Eva Athanasiu); Bibliothèque et archives nationales du Québec (Hyacinthe Munger); Bibliothèque de la danse Vincent-Warren (Marie-Josée Lecours); la Banque d'art du Conseil des arts du Canada (Christine Couture et Martha Young); le Canadian Art Database (Bill Kirby); la Gestion des documents et des archives de l'Université Concordia (Ellen Gressling); les archives de Dance Collection Danse (Amy Bowring), la Galerie de l'UQAM (Louise Déry), la Galerie Simon Blais (Paul Bradley); la Harbourfront Centre Gallery (Yvonne Lammerich et Marlee Choo); le Musée des beaux-arts de Montréal (Marie-Claude Saia et Claudine Nicol); le Musée d'art contemporain de Montréal (Pascale Tremblay); le Musée national des beaux-arts du Québec (Lina Doyon); le Musée des beaux-arts du Canada (Raven Amiro); Photo Gaby (Ronald Desmarais); la Thomas Fisher Rare Books Library de l'Université de Toronto (Elizabeth Ridolfo); les Archives de l'Université de Regina (Trevor Hopkin), ainsi que Luis Jacob et Gilles Lessard.

Nous souhaitons aussi remercier Isadora Chicoine-Marinier et Françoise Sullivan pour leur précieuse aide dans la recherche des images.

---

## REMERCIEMENTS DES COMMANDITAIRES

COMMANDITAIRE  
FONDATEUR



COMMANDITAIRE  
DE L'OUVRAGE

Alexandra Bennett  
en mémoire de  
Jalynn Bennett

COMMANDITAIRES DES LIVRES D'ART EN LIGNE DE LA SAISON 2017-2018

AIMIA  
INSPIRING LOYALTY



CONSIGNOR CANADIAN FINE ART  
AUCTIONEERS & APPRAISERS

Kiki & Ian  
Delaney

RICHARD &  
DONNA IVEY

Les six enfants de  
Betty-Ann McNicoll-Elliott  
et de R. Fraser Elliott

THE  
SABOURIN FAMILY  
FOUNDATION

SANDRA L.  
SIMPSON



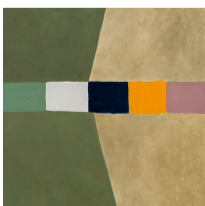

---

## SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de tous les objets protégés par le droit d'auteur. L'Institut de l'art canadien corrigera volontiers toute erreur ou omission.

---

## Mention de source de l'image de la page couverture



Françoise Sullivan, *Proportio-7*, 2015. (Voir les détails ci-dessous.)



---

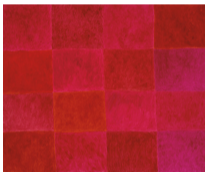
## Mentions de sources des images des bannières



Biographie : Françoise Sullivan, 1980. Crédit photographique : Louise Descoteaux. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal.



Œuvres phares : *Hommage à Paterson*, 2003. (Voir les détails ci-dessous).



Importance et questions essentielles : *Only Red n° 2 (Juste rouge n° 2)*, 2016. (Voir les détails ci-dessous).



Style et technique : Françoise Sullivan et Jeanne Renaud dans *Dualité*, 1948. (Voir les détails ci-dessous).



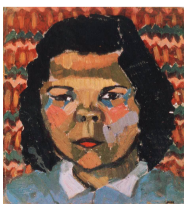
Sources et ressources : Page de *Refus global*, « La danse et l'espoir », 1948. The Thomas Fisher Rare Book Library, University of Toronto, D-10 7108.



Où voir : Atelier de Françoise Sullivan, 2015. Photographe inconnu. Archives personnelles de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.

---

## Mentions de sources des œuvres de Sullivan



*Tête amérindienne I*, 1941. Collection de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



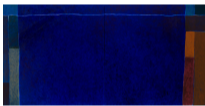
*Tête amérindienne II*, 1941. Collection de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



*Black and Tan*, 1948. Costume par Jean-Paul Mousseau. Fonds Iro Valaskakis Tembeck, Bibliothèque de la danse Vincent-Warren, Montréal, PHO-S855-1949-01. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



*Cabine téléphonique bloquée*, 1978-1979. Collection de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



*Blue Bloom (Floraison bleue)*, 2016. Collection de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018). Crédit photographique : Guy L'Heureux.



*Fenêtre bloquée*, 1977. Collection de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018). Crédit photographique : L-P Côté.



*Callooh Callay*, 1967. Université de Regina, Saskatchewan. Reproduit avec l'autorisation de la BAnQ, Montréal. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



*Chorégraphie pour cinq danseuses et cinq automobiles*. Photographe inconnu. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



*Chute concentrique*, 1962. Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Achat lors de « Concours artistiques du Québec » (Premier prix, sculpture) (1963.132). © Françoise Sullivan/SODRAC (2018). Crédit photographique : MNBAQ, Idra Labrie.



*Cycle crétois 2, n° 2*, 1985. Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton, don de Françoise Sullivan. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018). Crédit photographique : Guy L'Heureux.



*Cycle crétois 2, n° 3*, 1985. Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton, don de Françoise Sullivan. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018). Crédit photographique : Guy L'Heureux.



*Cycle crétois n° 13*, 1984. Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Achat pour la collection « Prêt d'œuvres d'art » (CP.1985.57) © Françoise Sullivan/SODRAC (2018). Crédit photographique : MNBAQ, Idra Labrie.



*Danse dans la neige*, 1948. Image tirée de l'album *Danse dans la neige*, publié en cinquante copies par Françoise Sullivan, S.l. Images Ouareau (1977). Reproduit avec l'autorisation de la Galerie de l'UQAM. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



*Rencontre avec Apollon archaïque*, 1974. Musée des beaux-arts de Montréal. Don de Françoise Sullivan (2001.67). © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



*Chute en rouge*, 1966. Musée d'art contemporain de Montréal, (A 67 13 S 1). © Françoise Sullivan/SODRAC (2018). Crédit photographique : MACM.



Françoise Sullivan exécutant *Black and Tan*, 1947. Archives de Dance Collection Danse, Toronto. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



Françoise Sullivan lors de la performance *Promenade parmi les raffineries de pétrole*, 1973. Crédit photographique : Alex Nuemann. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



*Hommage à Paterson*, 2003. Collection de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018). Crédit photographique : Denis Farley, Musée des beaux-arts de Montréal.



*Hommage à Ulysse n° 3*, 2003. Collection de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018). Crédit photographique : Guy L'Heureux.



*Jean-Paul (n° 4)*, de la série Hommages, 2002-2003. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, donateur anonyme (2004/169). © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



*Je parle*, 1993, chorégraphie, texte et tondo peint, exécutée par Ginette Boutin à l'occasion de l'ouverture de l'exposition *Françoise Sullivan. Trajectoires resplendissantes*, 10 janvier 2017, à la Galerie de l'UQAM. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie de l'UQAM. Crédit photographique : Isadora Chicoine-Marinier.



*Labyrinthe*, 1981. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1982 (no. 28115.3). © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



*La légende des artistes*, 1976. Avec l'assistance de David Moore et Jean-Serge Champagne. Crédit photographique : Louis-Philippe Meunier, Fonds Corridart, Archives de l'Université Concordia, Montréal (P119-02-231). © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



*La légende des artistes*, 1976. Avec l'assistance de David Moore et Jean-Serge Champagne. Crédit photographique : Louis-Philippe Meunier. Archives de la ville de Montréal (VM094-EM0750-002). © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



*La légende des artistes*, 1976. Avec l'assistance de David Moore et Jean-Serge Champagne. Crédit photographique : Louis-Philippe Meunier. Archives de la ville de Montréal (VM94-EM0750-006). © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



*Madame Récamier* (aussi connue sous le titre *Femme allongée*), 1966. Collection de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada. Reproduit avec l'autorisation de la Banque d'art. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



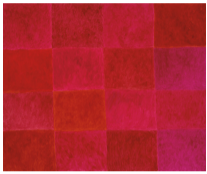
*Montagne*, 1997. Pavillon Président-Kennedy, Université du Québec à Montréal (1997.4.1-7). © Françoise Sullivan/SODRAC (2018). Crédit photographique : Galerie de l'UQAM.



*Notations d'une chorégraphie*, 1948. Collection de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie de l'UQAM. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018). Crédit photographique : L-P Côté et Galerie de l'UQAM.



*De une*, 1968-1969. Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, don de Françoise Sullivan (2002.165). Reproduit avec l'autorisation de l'artiste. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018). Crédit photographique : Michiko Yajima.



*Only Red no. 2 (Juste rouge n° 2)*, 2016. Collection de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



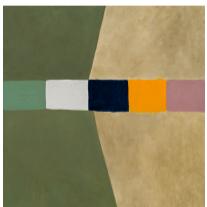
*Portraits de personnes qui se ressemblent*, 1971 (tirage 2003). Collection de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie de l'UQAM. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018). Crédit photographique : L-P Côté.



*Le progrès de la cruauté*, 1964. Collection Petromont, Musée des beaux-arts de Montréal, (1991.16). © Françoise Sullivan/SODRAC (2018). Crédit photographique : Musée des beaux-arts de Montréal.



*Proportio-5*, 2015. Collection de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018). Crédit photographique : Guy L'Heureux.



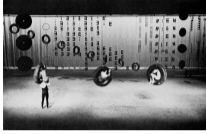
*Proportio-7*, 2015. Collection de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018). Crédit photographique : Guy L'Heureux.



*Proportio-8 b*, 2015. Collection de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018). Crédit photographique : Guy L'Heureux.



*Rouges*, 2009-2010. Musée des beaux-arts de Montréal, don de Françoise Sullivan, (2011.347.1-2).  
© Françoise Sullivan/SODRAC (2018). Crédit photographique : MMFA.



*Rien*, 1966. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018). Reproduit avec l'autorisation de l'artiste, depuis le catalogue *Françoise Sullivan: rétrospective*, catalogue d'exposition, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1981.



*Les Saisons Sullivan*, détails de *Printemps*, *Été* et *Automne*, 1947-2007. Tirages de Marion Landry.  
Interprètes, Andrée-Maude Côté (*Printemps*), Annik Hamel (*Été*), Louise Bédard (*Automne*) et Ginette Boutin (*Hiver*). Reproduits avec l'autorisation de la Galerie de l'UQAM. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



*Sculpture pour voir au travers n° 5*, 1965. Collection de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.  
© Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



*Spirale*, 1969. Musée d'art contemporain de Montréal, (A 77 59 S 1). © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).  
Crédit photographique : Richard-Max Tremblay.



*Nature morte*, 1940. Collection de Madeleine Arbour. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



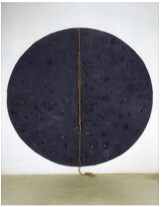
*Tondo II*, 1980. Collection de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation du Centre de l'art contemporain canadien.  
© Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



*Tondo III*, 1980. Collection de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation du Centre de l'art contemporain canadien. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



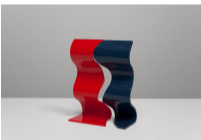
*Tondo n° 6*, 1980. Collection de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



*Tondo VIII*, 1980. Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, achat (1984.13). Crédit photographique : Pierre Charrier. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



*Sans titre (Onde colorée)*, v. 1966-1967. Collection de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018). Crédit photographique : Guy L'Heureux.



*Sans titre*, 1968. Musée d'art contemporain de Montréal, don de M. Jean LeFebure (D 11 16 S 2). © Françoise Sullivan/SODRAC (2018). Crédit photographique : Richard-Max Tremblay.



*Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*, 1970. Musée des beaux-arts de Montréal, don de Françoise Sullivan (2001.66.6). © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



*Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*, 1970. Musée des beaux-arts de Montréal, don de Françoise Sullivan (2001.66.1). © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



*Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*, 1970. Musée des beaux-arts de Montréal, don de Françoise Sullivan (2001.66.29). © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).





Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal, 1970. Musée des beaux-arts de Montréal, don de Françoise Sullivan (2001.66.19). © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal, 1970. Musée des beaux-arts de Montréal, don de Françoise Sullivan (2001.66.18). © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).

## Mentions de sources des photographies et des œuvres d'autres artistes



Affiche pour la performance *Et la nuit à la nuit* par le groupe de danse de Françoise Sullivan, 1981, archives de Dance Collection Danse, Toronto.



Affiche pour le studio de Franziska Boas, 1945. Archives de Dance Collection Danse, Toronto.



*L'Apollon de Strangford*, v. 490 av. J.-C. British Museum, Londres, (1864,0220.1) © The Trustees of the British Museum.



*Callooh Callay* réinstallée à l'Université de Regina en 2010. Photographe inconnu. Archives de l'Université de Regina.



Cartes postales de *l'affaire Corridart*, 1977. Fonds Pierre Ayot, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ) Vieux-Montréal, (P905,S6,D1).



*A Dance for Those of Us Whose Hearts Have Turned to Ice (Une danse pour ceux d'entre nous dont le cœur s'est transformé en glace)*, inspirée par la chorégraphie de Françoise Sullivan et la sculpture de Barbara Hepworth [avec addition de communications en langage des signes], 2007, de Luis Jacob. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.



Démolition de *Corridart*, rue Sherbrooke, 13 et 14 juillet 1976. Crédit photographique : Louis-Philippe Meunier, Archives de la ville de Montréal, VM94-EM0752-008.



*Endless Column (Version 1) (Colonne sans fin [Version 1])*, de Constantin Brancusi, 1918. Museum of Modern Art, New York, don de Mary Sisler (645.1983) © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York.



*En face de moi*, chorégraphie de Françoise Sullivan, exécutée par Ginette Boutin lors de l'exposition Françoise Sullivan au Musée national des beaux-arts du Québec, à Québec, en mars 1993. Photographe inconnu. Reproduit avec l'autorisation du Centre de l'art contemporain canadien. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



Françoise Sullivan, 1936. Crédit photographique : Garcia. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal.



Françoise Sullivan, v. 1964. Crédit photographique : Photo Gaby. Archives personnelles de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.



Françoise Sullivan, v. 1965. Crédit photographique : George C. Fenyon. Archives de Dance Collection Danse, Toronto.



Françoise Sullivan, à l'âge de quatorze ans, au Studio Gérald Crevier. Photographe inconnu. Archives de Dance Collection Danse, Toronto.



Françoise Sullivan avec ses fils, v. le milieu des années 1960. Crédit photographique : Paterson Ewen. Archives personnelles de l'artiste.



Françoise Sullivan et ses fils, Vincent, Geoffrey, Jean-Christophe et Francis, à leur résidence, 1961. Crédit photographique : Paterson Ewen. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.



Françoise Sullivan et Jeanne Renaud dans *Dualité*, 1948. Crédit photographique : Arthur Renaud. Fonds Iro Valaskakis Tembeck, Bibliothèque de la danse Vincent-Warren, Montréal, PHO-S855-1948-01.



Françoise Sullivan et Jeanne Renaud dans *Dualité*, 1948. Photographe inconnu. Reproduit avec l'autorisation des Archives de Dance Collection Danse, Toronto.



Françoise Sullivan et Penny Kondak dans *Dualité*, 1949. Photographe inconnu. Archives personnelles de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.



Françoise Sullivan et Pierre Gauvreau, à l'École de danse Gérald Crevier, chorégraphie *Le spectre de la rose*, années 1940. Crédit photographique : Niemi Studios. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.



Françoise Sullivan au studio de Franziska Boas à New York, v. 1947. Photographe inconnu. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.



Françoise Sullivan à la Hickey Plastics, travaillant à une sculpture en Plexiglas, 1968. Crédit photographique : Michiko Yajima Gagnon. Archives de Dance Collection Danse, Toronto.



Françoise Sullivan à la Biennale de Venise, 1970. Crédit photographique : Louis Comtois. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.



Françoise Sullivan (à l'avant), John A. Sullivan (à gauche) et Corinne Sullivan (à droite) avec des amis de la famille, 1934. Archives personnelles de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal.



Françoise Sullivan, Gérald Crevier et Marie-Paule Crevier, 1940. Photographe inconnu. Archives de Dance Collection Danse, Toronto.



Françoise Sullivan dans le cadre de la production de Radio-Canada, *Le combat* de Monteverdi, présentant une chorégraphie de Sullivan, 1953. Photographe inconnu. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



Françoise Sullivan à Central Park, New York, v. 1946. Crédit photographique : Laredo. Archives personnelles de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.



Françoise Sullivan à son studio, 2007. Crédit photographique : François Lafrance. Archives personnelles de l'artiste. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.



Françoise Sullivan portant le costume créé par Jean-Paul Mousseau pour *Black and Tan*, 1948. Archives de Dance Collection Danse, Toronto. Crédit photographique : Annette et Basil Zarov. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



Françoise Sullivan avec Mary O'Connell au studio de Franziska Boas à New York, v. 1947. Photographe inconnu. Archives de Dance Collection Danse, Toronto.



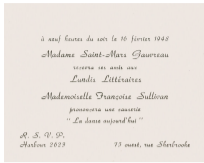
Ginette Boutin dans *Black and Tan*, une chorégraphie de Françoise Sullivan, 1992. Photographe inconnu. Reproduit avec l'autorisation du Centre de l'art contemporain canadien.



*Empreintes*, 2015, selon les directives de Paul-André Fortier, exécutée par Françoise Sullivan lors de l'ouverture de l'exposition *do it Montreal*, Galerie de l'UQAM, 12 janvier 2016, Montréal. Crédit photographique : David Ospina. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie de l'UQAM.



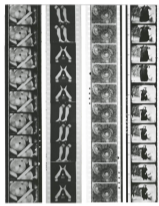
*Empreintes*, 2015, selon les directives de Paul-André Fortier, exécutée par Françoise Sullivan lors de l'ouverture de l'exposition *do it Montreal*, Galerie de l'UQAM, 12 janvier 2016, Montréal. Crédit photographique : L-P Côté. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie de l'UQAM.



Invitation à la lecture publique intitulée « La danse aujourd'hui », donnée par Françoise Sullivan, le 16 février 1948. Archives de Dance Collection Danse, Toronto.



Martha Graham, *Letter to the World (Kick)* (*Martha Graham, Lettre au monde [coup de pied]*), par Barbara Morgan, 1940. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. [©Barbara Morgan Estate].



*Ballet mécanique*, par Fernand Léger, 1924. Museum of Modern Art, New York, achetée de l'artiste © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York.



Notes chorégraphiques de Françoise Sullivan pour *Hiérophanie*, 1979. Archives de Dance Collection Danse, Toronto.



Page couverture du catalogue de l'exposition *Françoise Sullivan. Trajectoires resplendissantes*, 2017. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie de l'UQAM.



Page de *Refus global*, « La danse et l'espoir », 1948. The Thomas Fisher Rare Book Library, University of Toronto, D-10 7108.



Paterson Ewen et Françoise Sullivan à New York, 1957. Photographie inconnu. Archives de Dance Collection Danse, Toronto.



*Pearl Primus*, par Lisette Model, New York, 1943. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Lisette Model Foundation.



Pierre Gauvreau, Françoise Sullivan, Louise Renaud, Madeleine et Mimi Lalonde, Claude Gauvreau et Marcel Barbeau à Saint-Hilaire, 1946. Photographe inconnu. Archives de Dance Collection Danse, Toronto.

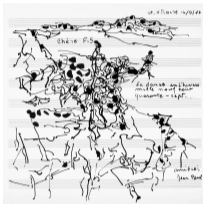


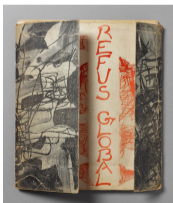
Planche de l'album *Danse dans la neige*, chorégraphie improvisée par Françoise Sullivan, 1948, tirage 1977 par Jean-Paul Riopelle. Musée des beaux-arts de Montréal, legs Monique Arnoldi (2008.95.18). Crédit photographique: Musée des beaux-arts de Montréal.



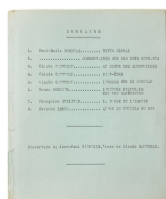
Programme souvenir de *L'oiseau de feu*, Ballets russes de Serge Diaghilev, 1910. Library of Congress, Music Division.



*Proportio*, exposition à la Galerie Simon Blais à Montréal, montrant l'œuvre *Proportio-3* (gauche) et *Proportio-2* (droite). Crédit photographique : Guy L'Heureux. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie Simon Blais, Montréal. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



*Refus global*, manifeste, 1948. Reproduit avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



*Refus global*, manifeste, table des matières, 1948. Reproduit avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Répétition de l'œuvre de Françoise Sullivan, *Hiérophanie*, 1980. Crédit photographique : Denis Farley. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



Répétition de la chorégraphie de Françoise Sullivan, *Labyrinthe*, 1981. Photographe inconnu. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



*Rideau*, exécutée par Jeanne Renaud et Peter Boneham, lors de l'événement *Expression 65* en 1965. Conception du décor par Françoise Sullivan. Crédit photographique : Marc-André Gagné. Bibliothèque de la danse Vincent-Warren, Montréal, (PHO-R463-1965-RID-01).



*Shefler's Springtime Revue* au théâtre His Majesty's à Montréal, 27 avril 1934. Crédit photographique : Ashton and Doucet. Archives de Dance Collection Danse, Toronto.



Vue d'ensemble de l'installation de Françoise Sullivan, *Montagne*, 1997. Pavillon Président-Kennedy, Université du Québec à Montréal (1997.4.1-7). Crédit photographique : Michel Brunel. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).



Vues d'ensemble de l'installation *Aeris Ludus*, 1967. Catalogue de *Sculpture 67*, publié par le National Gallery Centennial project for Toronto City Hall. Reproduit avec l'autorisation de Harbourfront Centre Gallery, Toronto. © Françoise Sullivan/SODRAC (2018).

---

## L'ÉQUIPE

### Éditrice

Sara Angel

### Rédactrice exécutive

Kendra Ward





# FRANÇOISE SULLIVAN

Sa vie et son œuvre de Annie Gérin

**Directrice du site Web et de la mise en page**

Simone Wharton

**Révisure**

Lara Hinchberger

**Révisure linguistique**

Judy Phillips

**Correction d'épreuve**

Strong Finish Editorial Design

**Traductrice**

Ginette Jubinville

**Révisure linguistique et correctrice d'épreuve (français)**

Annie Champagne

**Adjointe à la recherche iconographique**

Laura Demers

**Spécialiste de la numérisation**

Rachel Topham

**Conceptrice de la mise en page**

Emily Derr

**Adjointe à la mise en page (français)**

Alicia Peres

**Conception de la maquette du site Web**

Studio Blackwell

---

**COPYRIGHT**

© 2018 Institut de l'art canadien. Tous droits réservés.

ISBN 978-1-4871-0164-0

Institut de l'art canadien

Collège Massey, Université de Toronto

4, place Devonshire

Toronto (ON) M5S 2E1

**Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada**

Gérin, Annie, 1969-

[Françoise Sullivan. Français]

Françoise Sullivan : sa vie et son œuvre / Annie Gérin ; traduction de  
Ginette Jubinville.

Traduction de : Françoise Sullivan : Life & Work.



# FRANÇOISE SULLIVAN

Sa vie et son œuvre de Annie Gérin

---

Comprend des références bibliographiques.

Sommaire : Biographie – Œuvres phares – Importance et questions essentielles – Style et technique – Sources et ressources – Où voir.

Monographie électronique en formats HTML, PDF et mobile.

ISBN 978-1-4871-0166-4 (MOBILE).–ISBN 978-1-4871-0165-7 (PDF). –

ISBN 978-1-4871-0164-0 (HTML)

1. Sullivan, Françoise, 1923-. 2. Sullivan, Françoise, 1923- –Critique et interprétation. I. Institut de l'art canadien, organisme de publication II. Titre. III. Titre : Françoise Sullivan. Français.

ND249.S72G4714 2018

759.11

C2018-901863-1