Françoise Sullivan : l'artiste en présence

Ariane De Blois

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/46160>

DOI : 10.4000/critiquedart.46160

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 27 mai 2019

Pagination : 46-58

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Ariane De Blois, « *Françoise Sullivan : l'artiste en présence* », *Critique d'art* [En ligne], 52 | Printemps/été, mis en ligne le 27 mai 2020, consulté le 12 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/46160> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.46160>

Ce document a été généré automatiquement le 12 juin 2020.

EN

Françoise Sullivan : l'artiste en présence

Ariane De Blois

RÉFÉRENCE

Françoise Sullivan : trajectoires resplendissantes = Radiant Trajectories, Montréal : Galerie de l'UQAM, 2017

Françoise Sullivan, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2018. Sous la dir. de Mark Lanctôt

- ¹ Le nom de Françoise Sullivan est peut-être encore méconnu à l'extérieur du Canada, pourtant, le travail riche et polymorphe de cette artiste, qui est un véritable monument — encore bien vivant — de l'histoire de l'art canadien, mérite une attention particulière bien au-delà des frontières du pays qui l'a vue naître. Par la nature avant-gardiste de sa pratique multidisciplinaire, celle-ci a marqué de manière significative autant le champ des arts visuels que celui de la danse, et ce, tant dans leur affirmation moderne que contemporaine. Danseuse, chorégraphe, performeuse, peintre, sculpteure, artiste conceptuelle, poète et auteure, Françoise Sullivan, connue pour être l'une des signataires du manifeste du *Refus global* (1948), est une artiste qui évolue toujours là où l'on ne l'attend pas, déjouant inlassablement à travers ses différentes trajectoires¹ la facilité du faire. Son travail, largement diffusé tout au long de sa carrière, connaît un engouement singulier depuis la dernière décennie alors que plus d'une dizaine d'expositions et des publications lui ont été consacrées. L'actualité récente des deux catalogues publiés par la Galerie de l'UQAM et le Musée d'art contemporain de Montréal nous invite à démontrer en quoi le travail protéiforme de l'artiste et son refus constant de se résoudre à une assignation quelconque renversent la *doxa* patriarcale qui a traditionnellement situé le féminin hors du champ de l'art.
- ² L'activité de Françoise Sullivan s'étant déployée dans la danse, la sculpture, l'Art conceptuel et la peinture figurative puis abstraite, en suivant un certain fil chronologique, elle est rarement étudiée sous l'angle singulier d'un médium. La réception théorique et critique de son travail contribue elle aussi à mettre en avant les

jeux de correspondance entre ses différentes explorations artistiques qui *a priori* semblent antagoniques. « [L]es ruptures n'ont jamais été franches », écrit à ce propos Vincent Bonin expliquant que « des réflexions et motifs » dans le travail de Françoise Sullivan persistent à travers le temps et « malgré [l]es changements² ». Ainsi remarque-t-on la tendance chez les auteurs³ qui abordent le travail de l'artiste à repérer ce qui d'un médium se retrouve exprimé au sein d'un autre. Louise Déry, tout en s'intéressant à la phase conceptuelle du travail de Françoise Sullivan, met en avant la pensée active qui traverse l'ensemble de sa production, qu'elle soit dansée, performée, chorégraphiée ou peinte³. De manière analogue, Mark Lanctôt, qui tente de « retracer la peinture dans le reste de la pratique de Sullivan⁴ », ne peut s'empêcher de constater la « charge expressionniste présente dans les premières sculptures⁵ » qui, placées directement au sol, le transforme en « scène ». Noémie Solomon affirme pour sa part que « la danse peut être décelée tout au long de l'œuvre de Sullivan, quels qu'en soient la période ou le médium – passant de la peinture à la chorégraphie, à la sculpture, à l'art conceptuel et performatif, à la peinture et ainsi de suite⁶ ».

- 3 Mais au-delà des simples motifs qui surgissent et resurgissent d'un médium à l'autre, l'un des liants de la pratique de Sullivan est définitivement « son ancrage biographique⁷ », pour reprendre les mots de René Payant ; un ancrage qui, loin de basculer dans l'anecdotique, selon Patricia Smart, se manifeste par la « présence de l'artiste dans son œuvre⁸ ». De là, découlent la charge affective de son travail et la teneur indéniablement féministe (sans jamais être explicitement nommée comme telle par l'artiste) liées à sa réalité de femme, artiste et mère de quatre enfants. Il en va de même pour son inlassable désir de liberté et son amour indéfectible pour l'art. Si Françoise Sullivan n'a jamais revendiqué le qualificatif de féministe et a toujours refusé d'être identifiée comme une artiste femme⁹, nous pouvons néanmoins envisager sa pratique, en constant mouvement, comme un refus catégorique d'être limitée à des stéréotypes de genre.
- 4 Pour retracer la longue trajectoire artistique de Françoise Sullivan, il semble essentiel de retourner à la genèse de sa pratique professionnelle au courant des années 1940 alors qu'elle était encore étudiante. A l'époque, si les jeunes femmes étaient plus nombreuses que les garçons à étudier à l'Ecole des beaux-arts de Montréal, c'était, aux dires même du directeur, parce qu'elles y étaient alors formées non pas pour devenir des artistes professionnelles mais pour se préparer à la vie domestique. Comme plusieurs de ses collègues, Sullivan refusera très tôt ce rôle réducteur. Dans un texte intitulé « La peinture féminine », publié en 1943 dans le journal étudiant *Le Quartier Latin*, elle interroge la place des femmes en peinture. Si ce texte, rédigé quelques années avant *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir, alors que l'artiste n'avait que vingt ans, traduit une certaine conception essentialiste de la production picturale des femmes — une vision qu'elle rejettera par la suite tout au long de sa carrière —, on y voit néanmoins poindre un rejet affirmé de l'idée que le génie artistique ne serait qu'inéluctablement masculin.
- 5 Séduite par les idées avant-gardistes émises par le peintre Paul-Emile Borduas, Françoise Sullivan se joint au mouvement des Automatistes, un groupe d'artistes radicaux qui souhaite rompre avec le catholicisme d'Etat, où la censure étendue à toutes les sphères sociales ne permet qu'un enseignement purement académique des arts. Comme en témoigne le manifeste du *Refus global*, qui fait scandale auprès des autorités au moment de sa publication le 9 août 1948, ces artistes ambitionnent par leur

production de décloisonner l'art de ses carcans académiques. Ils cherchent aussi par « le coefficient critique d'un geste lyrique qui est devenu l'un des signifiants de la prise de parole et de l'émancipation des Québécois comme peuple¹⁰ » à sortir l'ensemble de la société de l'obscurantisme social et culturel dans lequel elle est plongée. Apposant son nom à côté de quinze autres signataires, dont six femmes, à l'essai éponyme rédigé par Paul-Emile Borduas, Françoise Sullivan contribue également au manifeste par l'inclusion d'un texte, « La Danse et l'espoir », dans lequel elle appelle à se détourner des « méthodes désuètes » de la danse classique pour « remettre en action la surcharge expressive enclose dans le corps humain¹¹ ». Ce « manifeste politique des corps¹² », selon Noémie Solomon, est considéré par Iro Tembeck comme étant l'un des premiers textes fondateurs de la danse moderne au Québec¹³.

- 6 Bien que Françoise Sullivan s'adonne à la peinture durant les années 1940, c'est à travers la danse — forte entre autres de sa formation au studio de Franziska Boas à New York — qu'elle contribuera à mettre de l'avant le geste automatiste. Son projet chorégraphique de danse improvisée sur le cycle des saisons est devenu iconique par son interprétation intitulée *Danse dans la neige* (1948), immortalisée par les photographies de Maurice Perron. On y aperçoit Françoise Sullivan dansant dans un rude paysage hivernal d'apparence lunaire où, selon ses propres dires elle adopte la posture de l'« arpenteur », répondant de tout son corps aux aléas du terrain composé de « pentes abruptes, rugueuses, de neige rocailleuse¹⁴ ». Par cette proposition qui « déterritorialise la danse¹⁵ », loin des espaces convenus de production et de reproduction chorégraphique, Françoise Sullivan prend ouvertement ses distances avec la danse classique « où la danseuse est soutenue par un danseur mâle dont la fonction est d'accentuer sa beauté passive¹⁶ ». De *Dédale* (1948) à *Et la nuit à la nuit* (1981) en passant par *Droit debout* (1973), toutes les chorégraphies de Sullivan, pour n'en nommer que quelques-unes, s'appuient sur le mouvement et parfois sur l'immobilité pour mettre en jeu des corps, majoritairement féminins, en puissance.
- 7 Après s'être consacrée avec succès à la danse durant plusieurs années, c'est par l'intermédiaire de la sculpture que l'artiste poursuit sa quête artistique dans les années 1960. Ce médium auquel elle s'adonne à même le garage familial qu'elle a transformé en atelier, lui permet, de son propre aveu, de travailler tout en jetant un œil sur ses quatre garçons. Le fait que Françoise Sullivan, tout en voulant concilier sa vie de mère et d'artiste, ait opté pour un médium, radicalement différent de la danse, qui ne soit pas lié historiquement à des pratiques exclusivement féminines (telle la broderie que pratiqueront plusieurs artistes ouvertement féministes) semble aussi significatif de sa trajectoire, libre de toute contingence. Ses imposantes sculptures en métal soudé (*Chute concentrique*, 1962), qui rappellent le corps dansant bien qu'elles soient résolument abstraites, puis ses sculptures spiralées faites de plexiglas (*Spirale*, 1969) la font reconnaître comme artiste — tout court, sans l'épithète femme — dans le champ de la sculpture moderne au Québec et au Canada.
- 8 Au moment où plusieurs artistes féministes des années 1970 vont miser sur un art ouvertement militant, la pratique de Françoise Sullivan bascule dans l'Art conceptuel. Cette exploration conceptuelle, qui prend forme par l'intermédiaire de la photographie, de la performance et de l'écriture, engendre des œuvres plus ouvertement politiques et, jusqu'à un certain point, plus chargées d'affects. Ainsi lorsque Mary Kelly développe son projet *Post-Partum Document* (1973-1979), explorant par l'entremise de documents sa relation mère-fils, Françoise Sullivan propose différentes œuvres invoquant sa vie et

ses fils. Dans *Dimension des enfants* (1970-1971), comme pour marquer le passage du temps, elle retranscrit sur les quatre côtés d'une colonne de galerie, la taille croissante respective de ses quatre garçons suite à la naissance de son dernier fils. Dans *Travaux d'Italie* (1973), elle expose divers souvenirs personnels, visibles seulement à distance à travers les trous d'une vitrine de galerie placardée. Pour le diptyque photographique *Portraits de personnes qui se ressemblent* (1976), elle réunit, par un jeu de correspondances, une reproduction du tableau *Portrait d'un jeune homme* de Lorenzo Lotto (1480-1556) et un portrait scolaire de son fils Francis. De ses propositions conceptuelles plus politiquement engagées ressort son diptyque *1975, année de la femme, 1975, année sainte* (1975). Cette œuvre, composée d'une mosaïque de cartes postales à l'effigie de saints et d'une peinture faite à partir du sang menstruel de l'artiste, fait allusion aux multiples injonctions et interdictions de l'Eglise touchant à l'autonomie sexuelle et reproductive des femmes.

- 9 Enfin, si les recherches actuelles de Françoise Sullivan manifestent un regain d'intérêt pour la peinture, c'est à rebours que l'artiste s'y emploie depuis les années 1980, alors qu'émergent de nouvelles pratiques et modalités artistiques. On peut lire cet endossement du titre de peintre par l'artiste comme la revendication ultime d'un espace de création qui avait, même chez les automatistes¹⁷, été principalement accaparé par des hommes. L'exploration multiple des identités et l'éclatement des frontières entre les disciplines, deux principes autour desquels s'est développé l'art contemporain, sont au cœur même de la trajectoire de l'artiste. Tandis qu'en jetant un regard rétrospectif sur l'ensemble de sa production, Françoise Sullivan considère qu'elle émane de la peinture, ceux et celles qui examinent son travail pictural y décèlent *autre chose*. En évoquant par exemple le tableau monumental *Hommage à Paterson* (2003), Mark Lanctôt souligne la « performativité de la peinture » qui convoque la présence fantomatique du destinataire (le peintre Paterson Ewen, père des quatre enfants de l'artiste, décédé l'année qui précède la réalisation de l'œuvre). Louise Déry expose pour sa part le fait que « [Sullivan] travaille le corps pictural non pas comme une fenêtre sur le monde, mais plutôt comme une scène où s'accomplit par fines couches et par petites touches l'avènement de la peinture à travers sa théâtralité performative¹⁸. » Si la pratique multi- voire transdisciplinaire de Françoise Sullivan est ancrée dans le biographique, on peut affirmer que sa *présence* changeante, à la fois radicale et discrète, sert de levier pour imposer, loin de ce qui est convenu, sa subjectivité dans le champ de l'art.

NOTES

1. J'emprunte ici le mot de Louise Déry, directrice de la Galerie de l'UQAM et commissaire de l'exposition *Françoise Sullivan : trajectoires resplendissantes = Radiant Trajectories*.

2. Bonin, Vincent. « Quand le tableau n'avait pas d'importance : les questions et les réponses de Françoise Sullivan dans la parenthèse de l'art conceptuel », *Françoise Sullivan*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2018, p. 225

3. *Françoise Sullivan : trajectoires resplendissantes = Radiant Trajectories*, Montréal : Galerie de l'UQAM, 2017
 4. Lanctôt, Mark. « Une fois de plus avec émotion : Françoise Sullivan et l'expressionnisme », dans *Françoise Sullivan, Op. cit.*, p. 176
 5. *Ibid.*, p. 178
 6. Solomon, Noémie. « La danse extemporaine de Françoise Sullivan », *ibid.*, p. 205
 7. Payant, René. « Sullivan plutôt que Borduas », *Spirale*, n° 22, février 1982, p. 8-9
 8. Smart, Patricia. *Les Femmes du Refus global*, Montréal : Boréal, 1998, p. 271-272
 9. Guérin, Annie. *Françoise Sullivan : sa vie, son œuvre*, Toronto : Institut d'art canadien ; Art Canada Institute, 2018, en ligne : <https://www.aci-iac.ca/francais/livres-dart/francoise-sullivan>
 10. Bonin, Vincent. *Op. cit.*, p. 226
 11. Sullivan, Françoise. « La Danse et l'espoir », *Trajectoires resplendissantes, op. cit.*, p.170-175. Conférence prononcée par Françoise Sullivan le 16 février 1948, originellement publiée dans *Le Refus global* (sous la dir. de Paul-Emile Borduas et alii), Saint-Hilaire : Mirtha-Mythe, 1948, feuillets 116-117.
 12. Solomon, Noémie. *Op. cit.*, p. 206
 13. Tembeck, Iro. *Danser à Montréal : germination d'une histoire chorégraphique*, Sillery : Les Presses de l'Université Laval, 1991
 14. Sullivan, Françoise. « Danse dans la neige : un récit » (février 2018), *Françoise Sullivan, op. cit.*, p. 215
 15. Solomon, Noémie. *Op. cit.*, p. 208
 16. Smart, Patricia. *Op. cit.*, p. 86
 17. Voir : Arbour, Rose Marie. « Le Cercle des automatistes et la différence des femmes », *Etudes françaises*, vol. 34, n° 2-3, 1998, p. 157-173
 18. Déry, Louise. *Op. cit.*, p. 103
-

AUTEUR

ARIANE DE BLOIS

Détentrice d'un doctorat en Histoire de l'art de l'Université McGill, Ariane De Blois enseigne et est active dans le milieu de l'art contemporain depuis une quinzaine d'années en tant qu'auteure, critique d'art et commissaire indépendante. Elle a fait partie du comité de rédaction de la revue *Esse arts + opinions* de 2014 à 2018 et ses textes ont été publiés dans diverses revues (*Esse arts + opinions*, *Espace art actuel*, *Etc*, *Spirale*). Ses projets de commissariat ont entre autres été présentés à la Biennale de La Havane, à la Stadtgalerie de Berne et au Centro Nacional de las Artes à Mexico. Elle prépare actuellement une exposition rétrospective du duo COZIC qui sera présentée à l'automne 2019 au Musée national des beaux-arts du Québec.