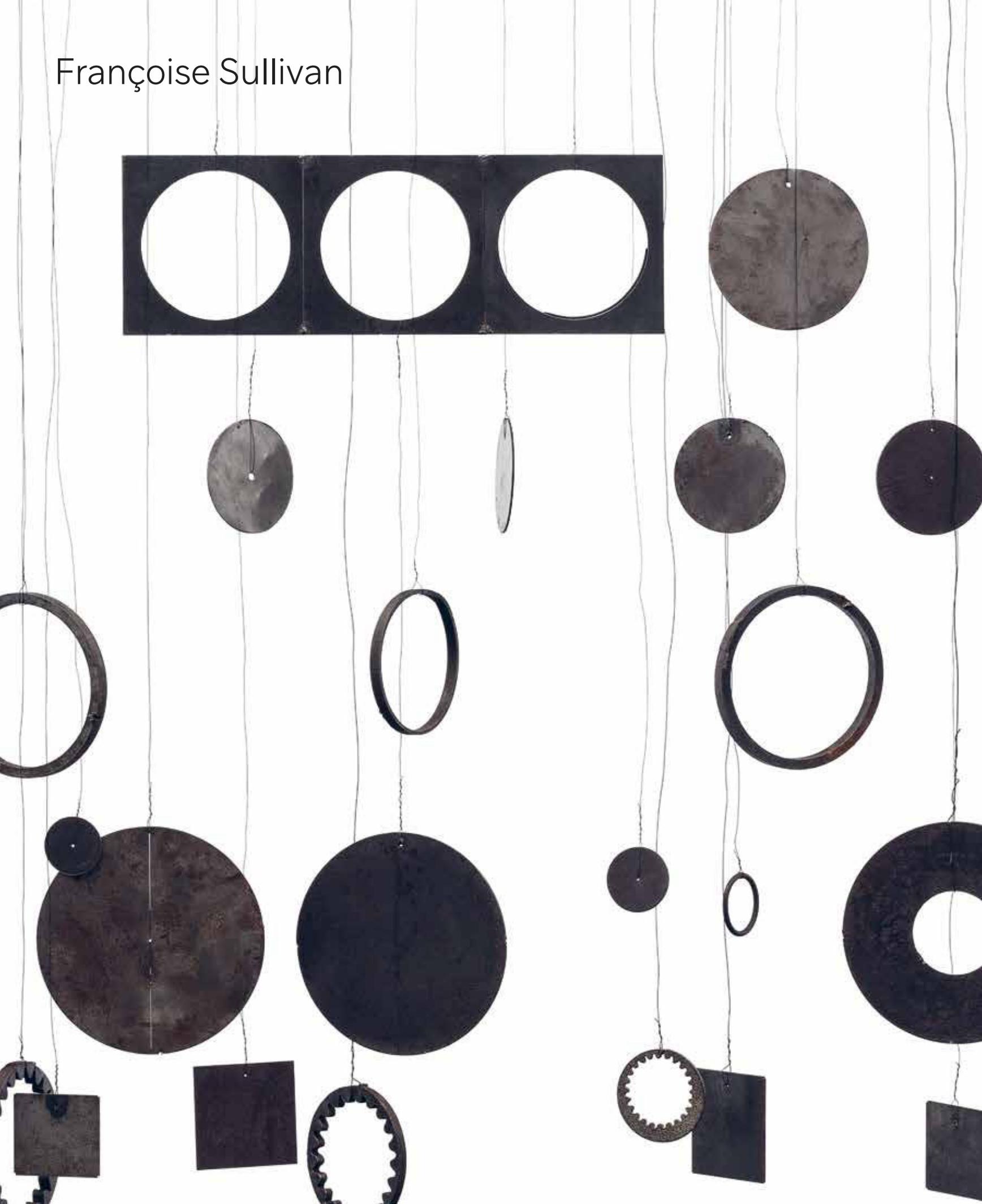
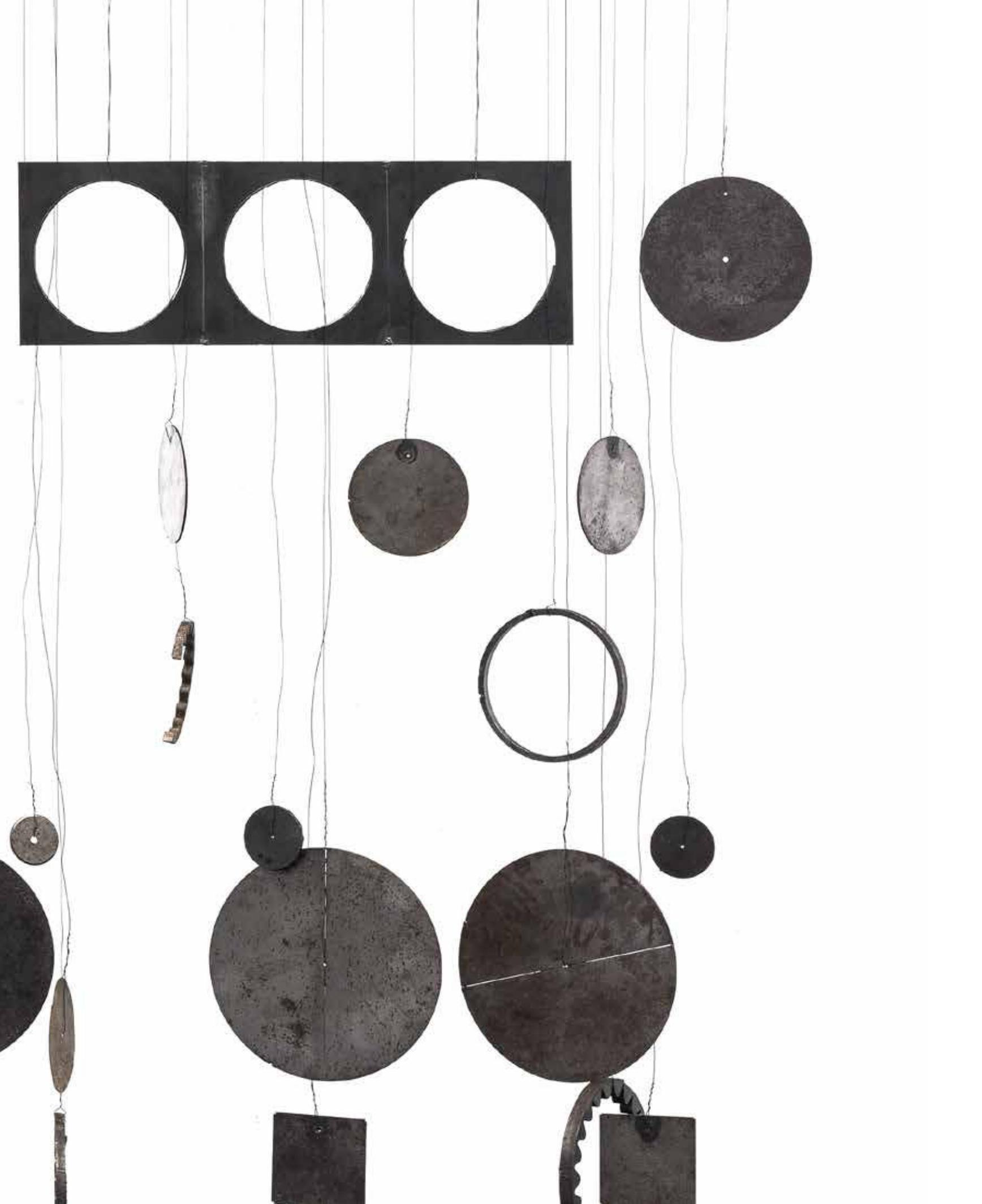


Françoise Sullivan





Françoise Sullivan

Françoise Sullivan

Mark Lanctôt
Avec la collaboration de

Vincent Bonin
Chantal Charbonneau
Ray Ellenwood
Noémie Solomon

Du 20 octobre 2018
au 20 janvier 2019

Musée d'art contemporain
de Montréal

Françoise Sullivan

Cette publication accompagne l'exposition *Françoise Sullivan* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 20 octobre 2018 au 20 janvier 2019.

Commissaire :
Mark Lanctôt

Responsable de l'édition :
Chantal Charbonneau

Assistante de recherche :
Isadora Chicoine-Marinier

Révision et lecture d'épreuves en français :
Olivier Reguin

Révision et lecture d'épreuves en anglais :
Susan Le Pan

Traduction :
Susan Le Pan
Jean-Paul Partensky
Judith Terry
Colette Tougas

Conception graphique :
Feed

Impression :
Croze inc.

Soutien à la production de la publication :
Galerie Simon Blais

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec, et il bénéficie de la participation financière du gouvernement du Canada et du Conseil des arts du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal, 2018

Dépôt légal
Bibliothèque et Archives nationales
du Québec, 2018
Bibliothèque et Archives Canada, 2018

Couverture *Rideau sonore* (détail), 1965 [Cat. 16]

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives
nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Sullivan, Françoise, 1923-

[Œuvre. Extraits]

Françoise Sullivan / essais, Mark Lanctôt, Vincent Bonin, Noémie Solomon, Ray Ellenwood ; œuvres, Françoise Sullivan = essays, Mark Lanctôt, Vincent Bonin, Noémie Solomon, Ray Ellenwood ; works, Françoise Sullivan.

Catalogue de l'exposition Françoise Sullivan présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 20 octobre 2018 au 20 janvier 2019. Comprend des références bibliographiques. Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-26290-8

1. Sullivan, Françoise, 1923-, – Expositions. 2. Art québécois – 20^e siècle – Expositions. 3. Art québécois – 21^e siècle – Expositions. I. Lanctôt, Mark, 1974-, auteur. II. Bonin, Vincent, 1974-, auteur. III. Solomon, Noémie, auteur. IV. Ellenwood, Ray, auteur. V. Musée d'art contemporain de Montréal, organisme de publication. VI. Titre.

NX513.Z9S942 2018 700'.92 C2018-941486-3F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) Canada H2X 3X5. www.macm.org

Distribution
ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada
www.abcartbookscanada.com
info@abcartbookscanada.com

L'exposition *Françoise Sullivan* est réalisée et mise en tournée par le Musée d'art contemporain de Montréal avec l'appui financier du gouvernement du Canada. Itinéraire : Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario, du 16 février au 12 mai 2019 ; Art Gallery of Windsor, Ontario, du 7 février au 10 mai 2020 ; Musée régional de Rimouski, Québec, du 15 octobre 2020 au 31 janvier 2021 ; Art Gallery of Greater Victoria, Colombie-Britannique.

John Zeppetelli	Avant-propos	7
	Foreword	9
Chantal Charbonneau	Chronologie sélective	13
	Selective Chronology	53
	Liste des œuvres	92
	List of Works	94

Œuvres / Works

Mark Lanctôt	Une fois de plus avec émotion : Françoise Sullivan et l'expressionnisme	175
	Once More with Feeling: Françoise Sullivan and Expressionism	193
Noémie Solomon	La danse extemporaine de Françoise Sullivan	203
	The Extemporaneous Dance of Françoise Sullivan	217
Vincent Bonin	Quand le tableau n'avait pas d'importance : Les questions et les réponses de Françoise Sullivan dans la parenthèse de l'art conceptuel	225
	When the Painting Didn't Matter: Questions Asked and Answered by Françoise Sullivan During the Parenthesis of Conceptual Art	247
Ray Ellenwood	Françoise Sullivan et la question du mythe	255
	Françoise Sullivan and the Question of Myth	267
Isadora Chicoine-Marinier	Bibliographie	273

Avant-propos

John Zeppetelli

Directeur général et conservateur en chef

L'histoire du Musée d'art contemporain de Montréal est intimement liée aux contributions apportées au développement de sa sphère, au Québec et au Canada, par les Automatistes et par les générations d'artistes qui ont suivi. Dans notre programme, nous avons fréquemment présenté des survols monographiques de même que des expositions individuelles d'œuvres récentes d'artistes qui, d'une manière ou d'une autre, ont joué un rôle dans l'effacement du conservatisme social et culturel du Québec et qui lui ont permis de se tailler une place en tant que centre dynamique de l'art contemporain.

C'est dans la foulée du formidable intérêt suscité par l'exposition du travail d'Edmund Alleyn, tenue à l'été 2016, que le MAC a commencé à élaborer une exposition rétrospective consacrée à l'art multidisciplinaire et polyvalent de Françoise Sullivan. En plus de présenter à un public élargi les pratiques artistiques actuelles les plus fascinantes, nous nous sommes engagés à proposer des expositions rétrospectives des artistes majeurs du Québec dont l'œuvre, espérons-nous, résonnera auprès des publics d'aujourd'hui — des artistes dont l'impact, l'influence et la pertinence n'ont en rien diminué et qui, si l'on y regarde de près, se sont souvent avérés prescients.

La contribution de Sullivan à l'histoire de l'art canadien est bien documentée, mais l'ampleur de son œuvre est moins présente dans nos esprits. Peintre, danseuse-chorégraphe, sculptrice, artiste conceptuelle et écrivaine, elle incarne au plus haut degré le caractère multidisciplinaire du mouvement automatiste dès ses débuts. Bien que le présent catalogue ne propose pas de lire l'œuvre de Sullivan exclusivement à partir de sa biographie, il accorde une place importante à la chronologie de sa vie et de son art et, ce faisant, il établit le caractère unique de son œuvre et il éclaire les différents contextes artistiques qui ont entouré sa démarche.

C'est un privilège particulier de présenter le travail d'une femme qui a joué un si grand rôle dans l'entrée du Québec dans la modernité. C'est grâce

à elle et à ceux et celles qui se sont débattus pour faire de l'art à une époque sombre par ailleurs que le MAC, qui est un produit de la Révolution tranquille de la province, a vu le jour.

L'exposition n'aurait pas été possible sans l'engagement indéfectible de Françoise Sullivan et sans l'accès remarquablement généreux qu'elle a accordé au MAC quant à des documents d'archives et à des œuvres qui n'avaient pas été vues depuis longtemps. Pour ce projet, nous souhaitons également remercier Isadora Chicoine-Marinier, l'assistante de l'artiste. Nos remerciements vont également à la Galerie Simon Blais qui a soutenu la production de cette publication et qui a donné un coup de main durant les premières étapes de préparation de l'exposition. Je désire exprimer toute mon estime aux auteurs qui ont collaboré à cette publication érudite et visuellement passionnante : Noémie Solomon, Vincent Bonin et Ray Ellenwood ; à Chantal Charbonneau, responsable de l'édition au MAC, qui s'est chargée de la chronologie, et à Mark Lanctôt, commissaire de l'exposition, qui a écrit l'essai principal du catalogue.

Une partie des efforts déployés pour mettre à jour l'œuvre de Sullivan pour la présente exposition a consisté à faire place aux pratiques actuelles en danse et en performance. À cet égard, nous souhaitons remercier Catherine Lavoie-Marcus, Dana Michel, Dorian Nuskind-Oder, Maryse Larivière, Luis Jacob ainsi que Flutura et Besnik Haxhillari (The Two Gullivers).

Nous sommes très redevables aux prêteurs de l'exposition, sans la collaboration desquels plusieurs des plus belles œuvres de Sullivan n'auraient pas pu être incluses : le Musée des beaux-arts de l'Ontario, le Musée des beaux-arts du Canada, la Galerie d'art Beaverbrook, le Musée des beaux-arts de Montréal, le Musée national des beaux-arts du Québec et le Musée d'art de Joliette, de même que des collectionneurs particuliers au Québec et en Ontario.

Enfin, l'exposition se déplacera grâce à l'appui du Gouvernement du Canada. J'aimerais remercier nos collègues des musées d'art qui ont choisi d'accueillir cette importante exposition : la Collection McMichael d'art canadien, la Art Gallery of Windsor, la Art Gallery of Greater Victoria et le Musée régional de Rimouski.

Foreword

John Zeppetelli
Director and Chief Curator

The history of the Musée d'art contemporain de Montréal is deeply intertwined with the contributions made to the development of contemporary art in Québec and Canada by the Automatists and subsequent generations of artists. Our program has continued to feature monographic surveys as well as solo exhibitions of recent work by artists who have, in one way or another, played a part in Québec's emergence from a conservative social and cultural milieu and enabled it to hold its own as a dynamic hub of contemporary art.

The MAC began developing a retrospective exhibition devoted to the multidisciplinary, multivalent art of Françoise Sullivan in the wake of the tremendous interest generated by the exhibition on the work of Edmund Alleyn held in the summer of 2016. In addition to bringing the most compelling current artistic practices to the widest possible audience, we are committed to mounting retrospective exhibitions of major Québec artists whose work we hope will resonate with audiences of today; artists whose impact, influence and relevance remain undiminished and who, upon closer examination, often prove prescient.

Sullivan's contribution to the history of Canadian art is well documented, but the full breadth of her work remains less present in our minds. A painter, dancer/choreographer, sculptor, conceptual artist and writer, she embodies how truly multidisciplinary the Automatist movement was from its inception. While it does not propose reading the work exclusively in terms of the artist's biography, this catalogue gives a prominent place to the chronology of her life and art, and in so doing has established the uniqueness of Sullivan's oeuvre and provided an indication of the different artistic contexts that surrounded her activity.

It is a special privilege to present the work of a woman who played such a significant role in bringing Québec into modernity. It is thanks to her and to all those who struggled to make art in an otherwise dark time that the MAC—a product of this province's Quiet Revolution—came to be.

This exhibition would not have been possible without the unwavering commitment of Françoise Sullivan and the remarkably generous access she gave the MAC in terms of providing archival material and digging out works long hidden from view. For this endeavour we also would like to thank Isadora Chicoine-Marinier, the artist's assistant. We are further grateful to Galerie Simon Blais for its support in producing this publication and in lending a hand in the show's early stages of preparation. I would like to express my appreciation to the writers who contributed to this scholarly and visually compelling publication: Noémie Solomon, Vincent Bonin and Ray Ellenwood; and to the MAC's own Head of Publications Chantal Charbonneau, who compiled the chronology, and Mark Lanctôt, who curated the show and wrote the catalogue's main essay.

Part of the effort of updating Sullivan's work for this exhibition entailed giving space to current dance and performance practices. In this regard we would like to thank Catherine Lavoie-Marcus, Dana Michel, Dorian Nuskind-Oder, Maryse Larivière, Luis Jacob and Flutura & Besnik Haxhillari (The Two Gullivers).

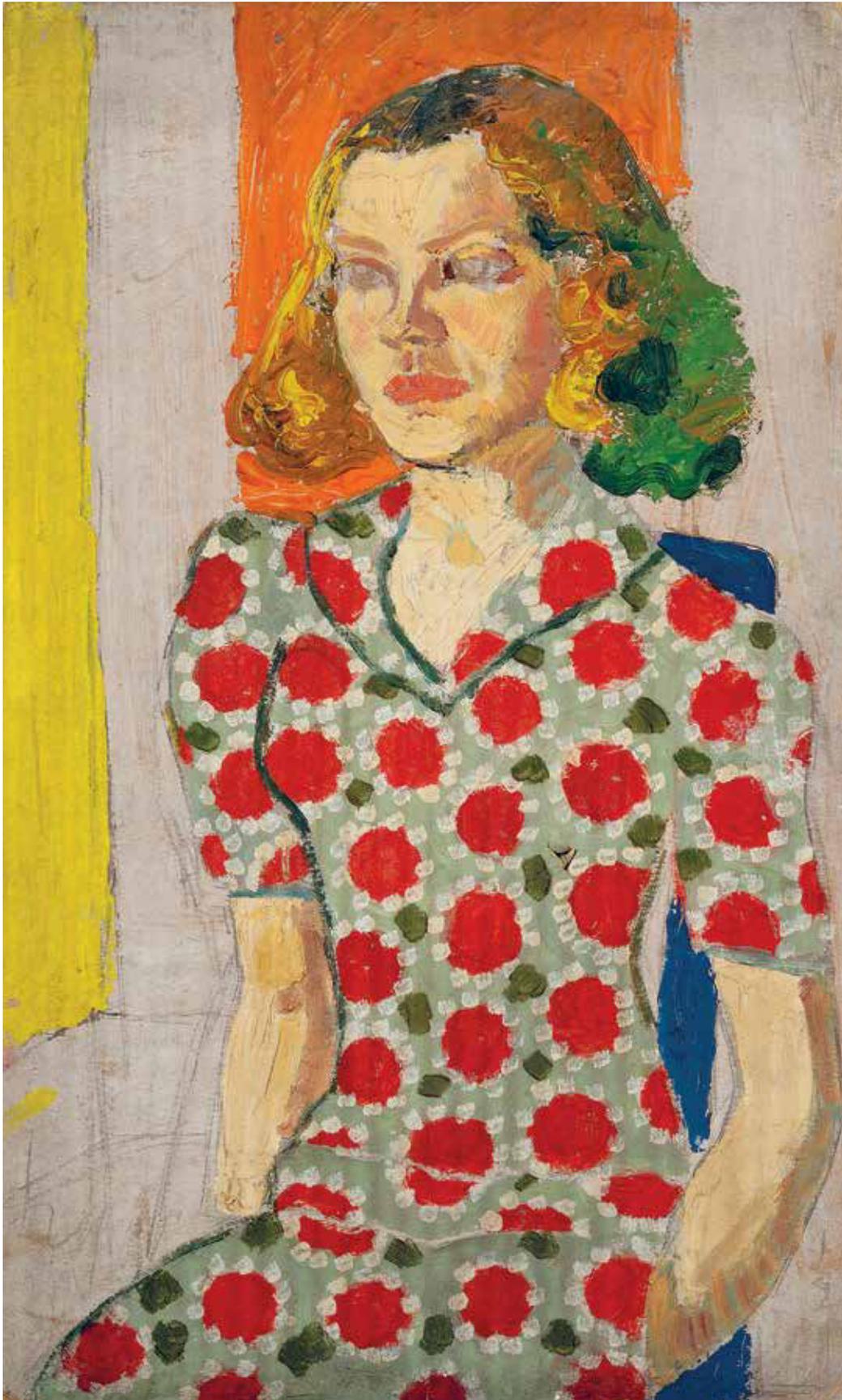
We are greatly indebted to the lenders to this exhibition, without whose essential collaboration many of Sullivan's finest works would not have been included: the Art Gallery of Ontario, National Gallery of Canada, Beaverbrook Art Gallery, Montreal Museum of Fine Arts, Musée national des beaux-arts du Québec and Musée d'art de Joliette, as well as private collections in Québec and Ontario.

Finally, the exhibition will tour the country with the support of the Government of Canada. I would like to thank our fellow art museums that have undertaken to host this important exhibition: the McMichael Canadian Art Collection, Art Gallery of Windsor, Art Gallery of Greater Victoria and Musée régional de Rimouski.



Françoise Sullivan
à l'atelier, 2018

Françoise Sullivan
at the studio, 2018



Pierre Gauvreau
Non titré
Portrait de Françoise Sullivan, 1941
Huile sur carton
52,7 × 31,8 cm
Collection particulière
© Succession Pierre Gauvreau

Chronologie sélective

Établie par Chantal Charbonneau

FIG. 1 – p. 17

Françoise Sullivan est née le 10 juin 1923 à Montréal. Elle est la cadette de quatre garçons. Sa famille appartient à un milieu aisé et vit au centre-ville. Son père, avocat, sous-ministre des Postes au gouvernement fédéral, est également un excellent orateur et poète à ses heures. Les nombreuses anecdotes qu'il raconte à la maison lui ouvrent les portes d'un monde qu'elle n'a cessé d'explorer depuis lors.

FIG. 2 – p. 17

Françoise Sullivan garde un heureux souvenir de ses années de jeunesse : « J'étais appréciée, alors être une jeune fille ne me donnait pas de complexe d'infériorité. Au contraire, j'étais désirée¹. » À l'âge de dix ans, elle sait déjà qu'elle veut devenir artiste. Ses parents ne s'y opposent pas et la soutiennent dans ses ambitions. Sa mère lui fait suivre des cours de danse, de piano, de dessin et de peinture.

1934-1945

- Françoise Sullivan suit des cours de danse classique à l'École Gérald Crevier, à Montréal.

1939

- Elle est inscrite au Collège du Sacré-Cœur et elle suit un cours de peinture au couvent d'Hochelaga à Montréal ainsi qu'un premier cours de dessin à l'École des beaux-arts de Montréal.

1940

- En 1940, Françoise fait son entrée à l'École des beaux-arts de Montréal pour y suivre des cours jusqu'en 1945.

1941

- Elle s'initie à la peinture moderne en feuilletant des livres sur Picasso, Van Gogh, les impressionnistes, les surréalistes, etc., à la bibliothèque de l'École des beaux-arts de Montréal et réalise ses premiers tableaux marqués par l'art fauve et le cubisme.
- Pierre Gauvreau présente ses amis – Françoise Sullivan, Louise Renaud, Magdeleine Desroches et Fernand Leduc – à Paul-Émile Borduas, alors professeur à l'École du meuble, ce qui marque le début des échanges qui ont mené à la constitution du groupe des Automatistes.

1 Patricia Smart, *Les Femmes du Refus global*, Montréal, Boréal, 1998, p. 33.

FIG. 3 - p. 18

FIG. 4 - p. 19

FIG. 5 - p. 20

FIG. 9 - p. 24

FIG. 6 - p. 21

FIG. 7 - p. 22

FIG. 8 - p. 23

1943

- À l'exposition *Les Sagittaires* à la Dominion Gallery of Fine Arts (devenue Galerie Dominion) à Montréal, du 1^{er} au 9 mai, Françoise Sullivan montre deux tableaux : *Tête amérindienne I [Portrait d'une enfant autochtone au lac Ouimet, n° 1]*, 1941 [Cat. 1], et *Autoportrait au visage barbouillé*, 1941. Cette exposition est organisée par le critique d'art Maurice Gagnon.
- Lors du spectacle de fin d'année de l'École Gérard Crevier, elle interprète et danse avec Pierre Gauvreau *Le Spectre de la rose*.
- À la fin de l'année scolaire, à l'École des beaux-arts de Montréal, Françoise expose encore une fois *Autoportrait au visage barbouillé*. Elle remporte alors le Prix Maurice Cullen.
- Le 28 mai, elle entre en contact avec Fernand Léger après une conférence qu'il a prononcée à Montréal, où il présente son film *Le Ballet mécanique*, de 1924. Il lui écrit quelques cartes postales et lors d'un autre séjour à Montréal, il viendra chez elle lui donner un cours de dessin.
- Dans le numéro de décembre du *Quartier Latin*, journal étudiant de l'Université de Montréal, elle publie un article intitulé « La peinture féminine » à l'invitation de Borduas.

1944

- Durant l'été, Françoise Sullivan assiste régulièrement aux rencontres qui se tiennent à la ferme Charbonneau, à Saint-Hilaire (Bruno Cormier, Claude et Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Jeanne, Louise et Thérèse Renaud). Celles-ci serviront à forger le groupe des Automatistes. À partir de l'automne, les rencontres ont lieu tous les mardis soir chez Borduas, rue Napoléon, à Montréal.

1945

- Au printemps, Françoise Sullivan se rend à New York, à la recherche d'approches plus modernes en danse. Elle partage un petit studio dans Greenwich Village avec Louise Renaud. Elle revient passer l'été au Québec où elle retrouve les membres du groupe des Automatistes, puis retourne à New York à l'automne pour étudier la danse, entre autres avec le New Dance Group, chez Hanya Holm, Martha Graham, Louis Horst et, à l'occasion, chez La Meri et Pearl Primus. Elle s'inscrit finalement au studio de danse Franziska Boas et y restera jusqu'en 1947 (elle reviendra cependant au Québec passer une partie l'été de 1946).

1946

- Au studio Franziska Boas, Françoise Sullivan présente l'exposition *The Borduas Group*, introduisant ainsi à New York les travaux de Paul-Émile Borduas, Jean-Paul Mousseau, Jean Paul Riopelle, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc et Guy Viau.
- Parmi les rencontres au studio Boas, il y a celles du compositeur Morton Feldman et de l'anthropologue Margaret Mead.
- David Smith, sculpteur américain, rend visite aux étudiants, dont Françoise Sullivan, lors d'un atelier à la Summer School du studio Boas à Bolton Landing, au lac George.
- Françoise réalise avec Jeanne Renaud la chorégraphie *Moi je suis de cette race rouge et épaisse qui frôle les éruptions volcaniques et les cratères en mouvement*, dont le titre est tiré d'un poème de Thérèse Renaud. La pièce sera présentée pour la première fois publiquement en 1948 dans un spectacle mémorable avec plusieurs autres chorégraphies.

1947

- Françoise Sullivan revient s'installer à Montréal. Elle enseigne la danse à la Maison James Ross, 3644, rue Peel (aujourd'hui la Faculté de droit de l'Université McGill). C'est dans ce manoir victorien repris durant la guerre par l'armée canadienne qu'elle crée la chorégraphie *Dualité*. Ce lieu lui servira d'atelier de 1947 à 1950. Elle passe ses vacances aux Escoumins, dans la région de la Côte-Nord, et réalise *Été*, sa première performance prévue sur les quatre saisons. L'événement est filmé par sa mère avec la caméra familiale Bolex 16 mm, mais le document est perdu depuis lors.

FIG. 10 - p. 29
FIG. 11 - p. 30
FIG. 12 - p. 31
FIG. 13 - p. 32

FIG. 18 - p. 36
- p. 37

FIG. 19 - p. 38

FIG. 14 - p. 33

FIG. 15 - p. 33

FIG. 20 - p. 38

FIG. 16 - p. 34

FIG. 17 - p. 35

1948

- Le 16 février, Françoise Sullivan donne une conférence intitulée « La danse et l'espoir » lors d'une soirée littéraire chez Julienne Saint-Mars Gauvreau, la mère de Pierre et Claude Gauvreau, à son domicile de la rue Sherbrooke. Quelques mois plus tard, elle signe le manifeste *Refus global* avec Paul-Émile Borduas, Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude et Pierre Gauvreau, Muriel Guilbault, Marcelle Ferron-Hamelin, Fernand Leduc, Thérèse Renaud-Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise et Jean Paul Riopelle. Le groupe décide d'inclure « La danse et l'espoir » et Maurice Perron lui annonce que deux photos de ses chorégraphies seront également incluses : *Danse dans la neige* et *Black and Tan Fantasy*. *Refus global* – tiré à 400 exemplaires – est publié aux Éditions Mithra-Mythe (fondées par Maurice Perron), à Saint-Hilaire, et lancé à la Librairie Tranquille, à Montréal, le 9 août.
- Le 28 février, Françoise Sullivan réalise la performance *Danse dans la neige* à Otterburn Park, chez Jean Paul et Françoise Riopelle. De ce projet il reste les photographies de Maurice Perron, même si l'instant est encore une fois filmé – par Jean Paul Riopelle ; la seule copie a été malheureusement égarée. Françoise aurait voulu compléter le cycle des saisons mais n'a pu le faire à l'époque ; le *Printemps*, qui devait se dérouler dans le Vieux-Montréal, sous la pluie, et l'*Automne*, dans la forêt, ne seront créées qu'en 2007.
- Le 3 avril, à la Maison James Ross, en compagnie de Jeanne Renaud, Françoise présente dans le cadre de *Récital de danse six chorégraphies : Moi je suis de cette race rouge...* (poème de Thérèse Renaud lu par Claude Gauvreau), *Déploration sur la mort* (musique de Gilles Binshois), *Dédale*, *Black and Tan Fantasy* (musique de Duke Ellington), *Credo* (musique de Bach) et *Dualité* (musique de Pierre Mercure). Jean-Paul Mousseau conçoit le décor de la scène et le costume de *Black and Tan Fantasy* tandis que Jean Paul Riopelle assure la scénographie et Maurice Perron prend les photographies. Ce spectacle est considéré comme un événement fondateur de la danse moderne au Québec.

1949

- Les 8 et 9 mai, Françoise Sullivan présente le spectacle *Les Deux Arts* au Théâtre des Compagnons, à Montréal. Sept chorégraphies sont au programme : *Black and Tan Fantasy*, *Berceuse*, *Gothique*, *Deux Danses à midi*, *Lucrèce*, *Femme archaïque* et *Dualité*. C'est lors de l'une de ces représentations qu'elle fait la connaissance du peintre Paterson Ewen.
- Françoise épousera Paterson en décembre et ils auront quatre garçons : Vincent (15 juin 1950), Geoffrey (23 juin 1955), Jean-Christophe (7 septembre 1957) et Francis (6 août 1960).
- Françoise Sullivan est invitée à chorégraphier *Le Combat* de Monteverdi pour la saison inaugurale de l'Opéra-Minute au Théâtre des Compagnons, une compagnie d'opéra de chambre de Montréal. En 1953, l'œuvre sera présentée au Cinquième Festival de Ballet du Canada. *Le Combat* sera l'une des premières chorégraphies de Françoise Sullivan à être retransmise à la télévision de Radio-Canada, dans le cadre de l'émission « Festival d'été » en 1954.
- Françoise obtient un petit rôle dans *Le Curé de village*, un film de Paul Gury produit par l'Office national du film.

1953

- Pour la soirée inaugurale du Réseau Montréal-Toronto (Allô Toronto... Ici Montréal) de la télévision de Radio-Canada, Françoise Sullivan conçoit et interprète le ballet *Rose Latulippe* (sur une musique de Maurice Blackburn), inspiré par un conte populaire et un souvenir d'enfance : au cours d'un voyage aux Escoumins avec sa famille, durant une noce, le curé du lieu avait interdit de danser !

1954

- Françoise Sullivan présente à l'émission « L'Heure du concert », réalisée par Radio-Canada, des chorégraphies sur des extraits des *Indes galantes* (Rameau), *d'Isoline* (André Messager), de *Céphale et Procris* (Grétry) et du *Tombeau de Couperin* (Ravel). Pour plusieurs de ces chorégraphies, elle collabore avec des danseurs et danseuses des ballets Chiriaeff de Montréal.

1959

- Françoise Sullivan commence son travail en sculpture. Elle fait un stage de trois mois à l'École des beaux-arts de Montréal, sous la direction de Louis Archambault. Elle y rencontre un soudeur expérimenté qui l'accompagne dans la création de sculptures pliées en métal : il lui serait impossible de les réaliser seule à cause de leur longueur. L'une de ces pièces se trouve aujourd'hui dans la collection du Musée des beaux-arts du Canada.

FIG. 24 - p. 46

1960

- Elle poursuit aussi une formation en soudure à l'École des arts et métiers de Lachine.
- Le garage de la maison familiale, sur l'avenue Wilson, à Notre-Dame-de-Grâce, lui sert alors d'atelier.
- Elle conçoit les décors N° 1 et N° 2 pour des spectacles de l'École de danse moderne de Montréal, dirigée par Jeanne Renaud et Françoise Riopelle. Il s'agit, pour le décor 1, de quatre carrés en bois irréguliers, suspendus aux angles par des câbles ; pour le décor 2, de colonnes de polystyrène comportant des vides et des pleins.

FIG. 21 - p. 43

FIG. 25 - p. 47

1962

- Françoise Sullivan commence à exposer de façon régulière et fréquente dans plusieurs galeries et musées à Montréal, au Canada et en Europe.
- Elle expose au siège social de l'Association des architectes de Montréal avec Paterson Ewen. Elle présente également, pour la première fois, ses sculptures au Salon du printemps, au Musée des beaux-arts de Montréal.

1963

- Exposition *Jack Bush, Paintings. Françoise Sullivan, Sculptures*, Galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal, du 11 au 27 janvier.
- Françoise Sullivan reçoit le Premier Prix des Concours artistiques de la Province de Québec en sculpture pour son œuvre *Chute concentrique*, de 1962. L'argent du prix lui permet d'embaucher une gardienne — afin de consacrer plus de temps à l'atelier.

FIG. 22 - p. 44

FIG. 26 - p. 48

FIG. 23 - p. 45

- p. 49

1964

- Expose à la Galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal.
- Également : *Françoise Sullivan. Sculptures*, Galerie du Siècle (anciennement Galerie Denyse Delrue), à Montréal, du 2 au 15 mars ; *Canadian Sculpture Today: Part II*, Dorothy Cameron Gallery, Toronto, du 10 au 26 avril (exposition de groupe avec Jack Harman, Anne Kahane, Robert Murray, Harold Town, Armand Vaillancourt et Walter Yarwood).

1965

- Expose à la Galerie du Siècle, à Montréal.
- Également : *New Directions in Canadian Sculpture*, Dorothy Cameron Gallery, Toronto, du 29 janvier au 15 février (exposition de groupe avec Ulysse Comtois, Gerald Gladstone, Les Levine et Richard Turner). Participe à l'exposition *Art and Engineering* au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, en février, et à *Confrontation 65. Exposition internationale de sculpture*, Association des sculpteurs du Québec et Service des Parcs de la Ville de Montréal, Jardin botanique de Montréal, juillet et août.
- Françoise Sullivan crée le décor, fait de fil de métal et de plaques de fer, pour la chorégraphie *Rideau* de Jeanne Renaud et Peter Boneham (Groupe d'Expression Contemporaine devenu le Groupe de la Place Royale en 1966), présentée, dans le cadre de « Expression 65 », au théâtre de la Place Ville-Marie, du 9 au 12 novembre. Il s'agit d'éléments suspendus que les danseurs frappent les uns contre les autres pour produire des sons. Ce sera l'œuvre *Rideau sonore, 1965* [Cat.16].
- Elle devient membre de l'Association des sculpteurs du Québec.

1966

- Françoise Sullivan introduit la couleur dans ses sculptures, mais on y perçoit toujours les points de soudure et la texture du métal.
- Expose à la Galerie du Siècle, à Montréal.
- Participe au *Salon de la jeune sculpture*, au Musée Rodin, à Paris, du 7 juin au 8 juillet, et à *Confrontation 66*, de l'Association des sculpteurs du Québec, Place Ville-Marie, à Montréal, en été, et au Musée du Québec (aujourd'hui Musée national des beaux-arts du Québec), à Québec, du 19 août au 19 octobre.

1. Françoise Sullivan et ses parents à Vancouver (Corinne Bourgoin et John A. Sullivan), vers 1940
Françoise Sullivan and her parents (Corinne Bourgoin and John A. Sullivan) in Vancouver, about 1940
2. Françoise Sullivan, 11 ans, au coin de l'avenue des Pins et de la rue Hutchison, Montréal
Françoise Sullivan, age eleven, at the corner of Des Pins Avenue and Hutchison Street, Montréal



1



2

Maurice Gagnon

présente les

sagittaires

Membres du jury :

PAULEMILE BORDUAS
MAURICE GAGNON FRANÇOIS HERTEL
ALFRED PELLAN

La jeune génération

MARLAN ARONSON
FERNAND BONIN
GILLES CHARBONNEAUX
MARCEL COUTLEE
CHARLES DAUDELIN
JACQUES de TONNANCOUR
GABRIEL FILION
DENYSE GADBOIS
LOUIS GAUVREAU
PIERRE GAUVREAU
JULIEN HEBERT
ANDRE JASMIN
LOUIS LABRECHE
FERNAND LEDUC
REAL MAISONNEUVE
LUCIEN MORIN
LOUISE RENAUD
JEANNE RHEAUME
YVONNE ROY
FRANÇOISE SULLIVAN
GUY VIAU
ADRIEN VILANDRE
FRANÇOIS VINET

EXPOSITION DE PEINTURES, DESSINS ET SCULPTURES

1^{er} au 9 MAI, DE 10 à 6 HEURES

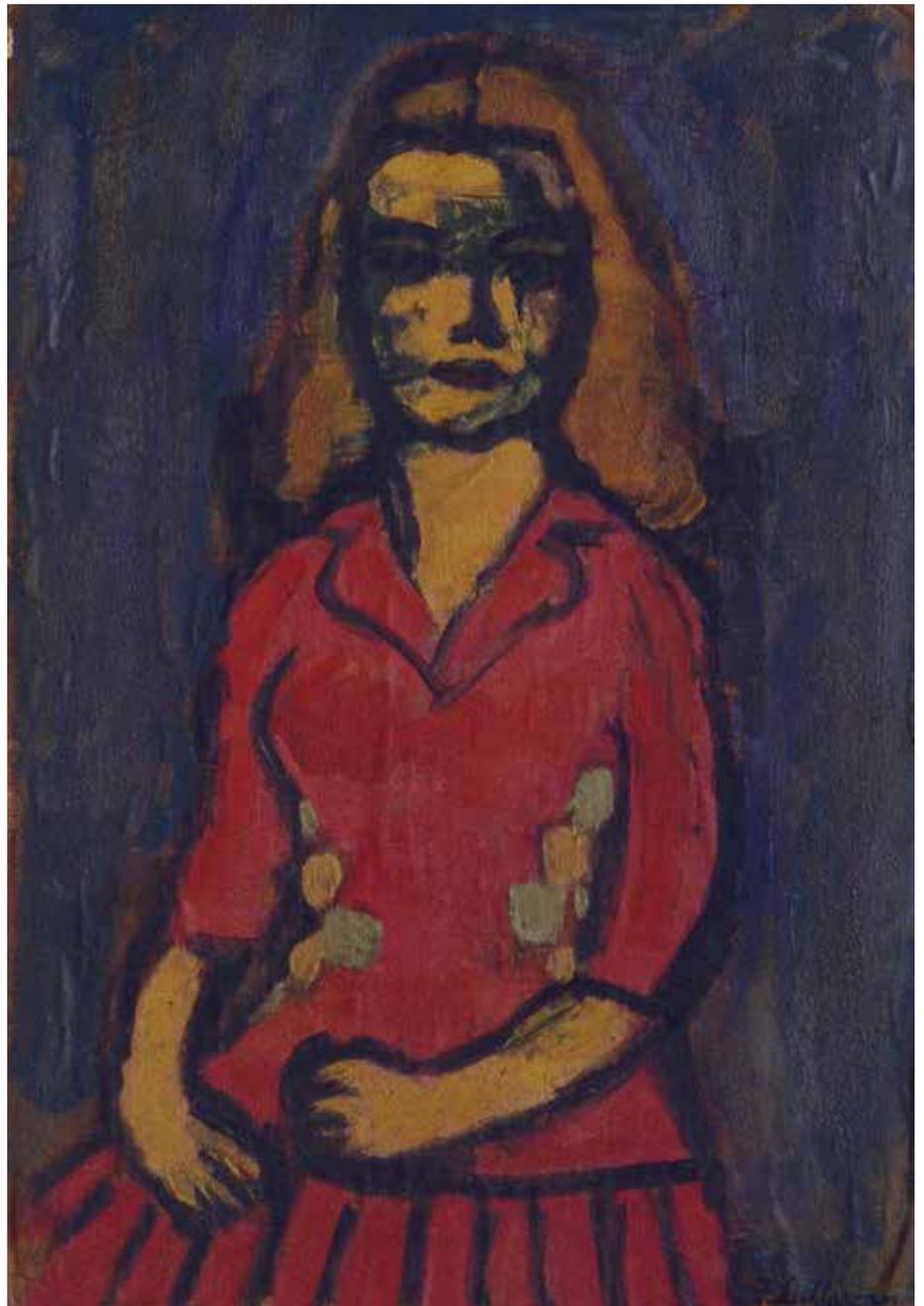
DOMINION GALLERY OF FINE ART

1448 OUEST, RUE STE-CATHERINE

DIMANCHE DE 2 à 6 HEURES P.M.

VERNISSAGE: LE 1^{er} MAI DE 3 à 6 HEURES P.M.

3. Carton d'invitation à l'exposition
Les Sagittaires, 1943
Invitation to the exhibition
Les Sagittaires, 1943
4. *Autoportrait au visage barbouillé*, 1941
Huile sur carton
42 × 31 cm
Autoportrait au visage barbouillé, 1941
Oil on cardboard
42 × 31 cm



4



5

5. Pierre Gauvreau et Françoise Sullivan dans *Le Spectre de la rose*, à l'École de danse Gérard Crevier, 1943
Pierre Gauvreau and Françoise Sullivan in *Le Spectre de la rose*, at the École de danse Gérard Crevier, 1943
6. Françoise Sullivan, Central Park, New York, 1945



6

B O A S
SUMMER SCHOOLS of the DANCE

BOLTON
LANDING-
ON-
LAKE
GEORGE,
N. Y.



323
WEST
21ST
STREET,
NEW YORK,
N. Y.

June 25th to August 5th, 1945

<p>The Lake George School Director: Franziska Boas Professional Course: Technique, Improvisation, Composition, Percussion Classes for laymen and children.</p>	<p>The New York School Director: Claude Marchant (formerly with Katherine Dunham) Professional Course: Technique, Primitive Dance and Rhythms Classes for laymen and children</p>
--	---

In Both Schools, Auditions and Rehearsal
for Performing Group
For Sale: "The Function of Dance in Human Society"
Edited by Franziska Boas. \$1.50

FALL TERM BEGINS OCTOBER 1, 1945
For full details regarding tuition, class schedules, housing arrange-
ments, address:

7. Affiche annonçant la Summer School du studio de danse Franziska Boas à Bolton Landing, au lac George, 1945
Poster announcing the Summer School of the Franziska Boas dance studio in Bolton Landing, Lake George, 1945
8. Françoise Sullivan avec danseuses non identifiées au studio de danse Franziska Boas, New York, 1947
Françoise Sullivan with unidentified dancers at the Franziska Boas dance studio, New York, 1947



8.1



8.2



8.3



9

9. *Dualité*
Jeanne Renaud et Françoise Sullivan
à la Maison James Ross, Montréal, 1948
- Dualité*
Jeanne Renaud and Françoise Sullivan
at James Ross House, Montréal, 1948

- Françoise Sullivan crée un quatrième décor intitulé *Rien*, composé de pneus suspendus et de lettres en métal qui écrivent le mot « Rien », pour la chorégraphie *Centre-Élan* de Jeanne Renaud et Peter Boneham, du Groupe de la Place Royale, présentée au Théâtre Maisonneuve.
- À l'automne, le mariage de Françoise Sullivan et de Paterson Ewen prend fin.
- Est également de *Constructions d'artistes de Montréal, 1966-1967*, une exposition itinérante organisée par la Galerie nationale du Canada, à Ottawa.
- Expose en solo à la Dunkleman Gallery, à Toronto.
- Participe au *Salon de la jeune sculpture*, au Musée Rodin, à Paris.

FIG. 27 – p. 50

1967

- Pour l'Exposition universelle de Montréal, Françoise Sullivan produit une sculpture monumentale intitulée *Callooh Callay*². À la fin d'Expo 67, l'œuvre est donnée par l'artiste à l'Université de Regina, en Saskatchewan. Quelques années plus tard, elle sera endommagée par un camion; l'Université de Regina la fera restaurer en 2010.
- Participe durant l'été à l'exposition *Sculpture 67* organisée par la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui Musée des beaux-arts du Canada), à Ottawa, et présentée au Nathan Phillips Square, près de l'Hôtel de Ville de Toronto. Il s'agit d'une exposition en plein air de sculptures canadiennes. Françoise Sullivan y présente *Aeris Ludus*, une œuvre faisant maintenant partie de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal.
- Expose à la *III^e Mostra Internazionale di Scultura All'Aperto*, Fondazione Pagani Museo d'Arte Moderna, Milan (Legnano-Castellanza), du 14 mai au 15 septembre.
- Participe également à l'exposition *Confrontation 67*, de l'Association des sculpteurs du Québec, Place des Arts, à Montréal, en août, septembre et octobre; et à celle des Concours artistiques du Québec (section Beaux-Arts), au Musée d'art contemporain, Montréal, du 8 novembre au 10 décembre.

FIG. 30 – p. 58

1968

- Françoise Sullivan réalise des sculptures en plexiglas; notamment une série de *Spirales* inspirées en partie de la poésie de Jorge Luis Borges. L'une d'elles fait partie de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal depuis 1977; elle a été présentée à ce jour dans une dizaine d'expositions au Musée.
- Participe à l'exposition *Sculpteurs du Québec*, au Musée d'art contemporain, à Montréal, du 16 juillet au 1^{er} septembre.

FIG. 28 – p. 55

– p. 56

FIG. 29 – p. 57

FIG. 31 – p. 59

1969

- Exposition *Françoise Sullivan*, Galerie Sherbrooke, Montréal, du 4 au 14 juin. Elle y présente *De une* et *Tout à* ainsi qu'une sculpture cinétique lumineuse (aujourd'hui disparue).

1970

- Après dix ans de travail en sculpture, Françoise Sullivan commence une période de remise en question. Elle s'intéresse de plus en plus à l'art conceptuel: l'objet immuable est remplacé par l'éphémère.
- Elle fait son premier voyage d'études, de visites de musées et d'expositions à travers l'Europe, qui durera six semaines. Elle a un coup de foudre pour l'Italie où elle visitera, entre autres, la Biennale de Venise. À cette occasion, elle rencontrera Peggy Guggenheim au Pavillon du Canada. De plus, elle fera pour la première fois la connaissance d'artistes de l'Arte Povera à Rome. Donc, tout au long des années 1970, Françoise séjournera en Italie, plus particulièrement à Rome et en Toscane, puis aux îles Basket (îles Blasques), en Irlande, sur l'île de Santorin, en Grèce, et enfin en Crète.
- En 1970, Françoise Sullivan entame une série de quatre « promenades » (réalisées entre 1970 et 1976), dont la première a pour titre *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*. Elle parcourt la distance aller et retour entre les deux musées, de la rue Sherbrooke à la Cité du Havre, en photographiant chaque intersection.
- Participe à l'exposition *Panorama de la sculpture au Québec. 1945-1970*, au Musée d'art contemporain, à Montréal, du 23 juin au 6 septembre; puis au Musée Rodin, à Paris, du 27 octobre au 4 janvier 1971. Participe également au *The Twelfth Winnipeg Show*, à la Winnipeg Art Gallery, du 12 novembre au 7 décembre, en y présentant une œuvre conceptuelle, *Telecommunications*, comportant des télégrammes.

2 Ce titre fait référence au poème nonsense de Lewis Carroll « Jabberwock » publié dans *De l'autre côté du miroir*. Franziska Boas l'avait utilisé dans un programme de spectacle de danse.

1971

- À partir de juin, Françoise Sullivan ira vivre à Rome avec ses quatre garçons, et ce, pour quinze mois. S'intéressant à l'Arte Povera, elle aura l'occasion de fréquenter quelques artistes dont Yannis Kounellis, Germano Celant, Emelio Prini et Mario Diacono.
- Elle participe à la II^e Biennale de Middelheim, à Anvers, Belgique, en juin.
- Elle participe à l'exposition *45° 30' N – 73° 36' W* à Montréal, Sir George Williams Art Galleries (intégrées en 1974 à l'Université Concordia) et Centre Saydie Bronfman, du 1^{er} au 17 février (avec Michael Snow, Ian Wallace, Sol LeWitt, Lawrence Weiner, entre autres). Bill Vazan, Arthur Bardo et Gary Coward, commissaires.

1972

- Par l'entremise de René Viau, elle fait la connaissance de Gianfranco Sanguinetti ainsi que de Guy Debord et Alice Becker-Ho-Debord en Italie. À cette époque, elle vit dans un vieux presbytère près de Greve in Chianti, non loin de Florence.

1973

- Françoise Sullivan présente *Travaux d'Italie*, dans le cadre de l'exposition *La démesure en quête d'une mesure*, Galerie III (galerie fondée par Jeanne Renaud et Ed Kostiner), à Montréal, en mai.
- *Vacances 73*, au Musée du Québec, Québec, du 5 au 30 juillet.
- *Droit debout*, nouvelle chorégraphie de Françoise Sullivan, est présentée par les danseurs du Groupe de la Place Royale à la Galerie III.
- Elle devient membre active du centre d'artistes Véhicule Art.

1974

- Françoise Sullivan participe à plusieurs expositions collectives, dont *Périphéries*, de Véhicule Art au Musée d'art contemporain, Montréal, du 17 février au 23 mars; *Caméart*, une exposition itinérante organisée par la galerie Optica de Montréal, en décembre; *Les Arts du Québec*, Pavillon du Québec, Terre des Hommes, Montréal, exposition d'œuvres extraites des collections du Musée du Québec et du Musée d'art contemporain, du 20 juin au 2 septembre; *Da Vinci*, Arte Studio, Brescia, Italie; *Didascalie infedeli, proditorie (inattuali?) su Proust-N.B.*, Galleria Acme Arte Studio, Brescia, Italie.

1975

- Françoise Sullivan donne une conférence sur l'art conceptuel à l'Université du Québec à Montréal, le 10 avril.
- Elle voyage en Europe et séjourne en Italie.
- Elle participe à *ARTFEMME' 75. Une exposition d'œuvres de femmes artistes* au Musée d'art contemporain, à la Galerie Powerhouse et au Centre Saidye Bronfman, Montréal, du 3 au 25 avril; à *Vidéo*, Galleria d'Arte Moderna, Ferrare, Italie; à *150 Œuvres de la collection*, Musée d'art contemporain, Montréal, du 22 juin au 20 juillet.

1976

- Elle sera l'une des artistes de l'événement *Corridart* (dans le cadre des Jeux olympiques de Montréal) avec l'œuvre *Hommage aux maisons où naissent les légendes* exposée rue Sherbrooke, exposition qui sera démantelée le 13 juin à la demande du maire Jean Drapeau, dans la nuit précédant son ouverture officielle, et sans avis de la Ville de Montréal!
- *Véhicule's Véhicule* (artistes de Véhicule Art), Kensington Art Association, Toronto.
- *Véhicule Art Montréal Inc.: Real Live*, Agnes Etherington Art Centre, Kingston, du 21 mars au 25 avril.
- *Trois générations d'art québécois : 1940, 1950, 1960*, Musée d'art contemporain, Montréal, du 30 juin au 1^{er} septembre.
- *Forum '76*, au Musée des beaux-arts de Montréal, du 23 septembre au 7 novembre.
- *Françoise Sullivan. Légende des artistes*, Galerie S:t Petri (Archive of Experimental and Marginal Art), Lund, Suède, du 28 septembre au 6 octobre.

FIG. 32 – p. 60

FIG. 33 – p. 60

FIG. 34 – p. 61

FIG. 35 - p. 61

- p. 62

FIG. 36 - p. 67

FIG. 37 - p. 68

- p. 69

FIG. 38 - p. 69

FIG. 39 - p. 71

- p. 72

- p. 73

- *Indoor Sculpture from the Art Bank*, Art Gallery of Windsor, Windsor, Ontario, du 21 novembre au 29 décembre.
- Françoise Sullivan et David Moore débutent une collaboration qui durera plus d'une quinzaine d'années. Lors d'un voyage aux îles Blasket, en Irlande, elle se consacre au thème des portes barricadées, des fenêtres bloquées et débloquées. Elle réunit ainsi dans son travail les notions de performance, d'installation, de sculpture et de gestuelle de la danse.
- Finalement, Françoise Sullivan partage un atelier avec David Moore dans un local sur le boulevard Saint-Laurent, entre la rue Prince-Arthur et l'avenue des Pins, jusqu'en 1977.

1977

- Françoise Sullivan commence à enseigner les arts visuels à l'Université Concordia. Elle passera plusieurs de ses étés en Italie, en Grèce et en Irlande. Très marquée par la Grèce, Françoise Sullivan y retournera régulièrement.
- Son ami devenu marchand d'art Mario Diacono est frappé par l'importance de *Danse dans la neige* et suggère à Françoise Sullivan de publier un album. En plus des photographies de Maurice Perron, l'ouvrage inclut une sérigraphie originale de Jean Paul Riopelle, une introduction de Françoise Sullivan et des essais de deux historiens de l'art, Fernande Saint-Martin et François-Marc Gagnon; 50 exemplaires seront publiés aux Éditions Vincent Ewen. Le 9 mars 1978, l'album est lancé officiellement au Musée d'art contemporain, à Montréal, et on l'y expose avec les photographies originales de Maurice Perron jusqu'au 9 avril.
- *Premières rencontres internationales d'art contemporain : 03 23 03*, présentées dans un ancien bureau de poste désaffecté, au 1306, rue Amherst, à Montréal, du 3 au 23 mars; au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, du 5 au 25 mai.
- *Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970*, Musée d'art contemporain, Montréal, du 18 septembre au 23 octobre.
- Première d'une suite d'expositions conjointes de Françoise Sullivan et David Moore à Véhicule Art, Montréal.

1978

- Le Groupe Nouvelle Aire, compagnie de danse de Montréal, l'invite à collaborer avec ses danseurs et à participer aux *Choréchanges*, le 18 mai, au 551, avenue du Mont-Royal Est, et à présenter *Hiérophanie* et *Dédale*. De plus, son travail comme chorégraphe avec cette nouvelle génération de danseurs l'amènera à créer *Essai en six parties*, qui sera présentée au Centaur, à Montréal, le 20 octobre.
- Durant l'été ainsi qu'à l'été de 1979, Françoise Sullivan rénove une maison de paysan en Grèce et en fera son atelier.

1979

- Exposition des professeurs du Département des beaux-arts, Université Concordia, Montréal, du 8 au 27 février.
- *Interventions on Blasket. Françoise Sullivan and David Moore*, Forest City Gallery, London, Ontario, du 27 avril au 23 mai.
- *Italia/Canada 20 x 20*, Galleria Blu, Studio Luca Palazzoli, Dov'è La Tigre, Milan, Italie, du 23 avril au 19 mai.
- Françoise Sullivan présente sa chorégraphie *Hiérophanie II*, interprétée par les danseurs Michèle Febvre, Paul-André Fortier, Ginette Laurin, Daniel Léveillé et Daniel Soulières, le 21 mai, à la salle polyvalente de la Galleria Civica d'Arte Moderna, à Ferrare, Italie.
- *International Festival of Women Artists*, Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague, Danemark.
- *La Révolution automatiste*, Musée d'art contemporain, Montréal, du 6 décembre au 13 janvier 1980.
- Françoise Sullivan conçoit la série *Accumulation*, qui s'échelonna jusqu'en 1980. Ces chorégraphies seront présentées à Montréal, à London, Ontario et à Ferrare, Italie.
- Elle présente *Hiérophanie* à l'événement *Danse Montréal/Toronto*, le 31 mars, au Musée des beaux-arts de Montréal, à titre de chorégraphe, avec cinq danseurs de Montréal (Michèle Febvre, Paul-André Fortier, Ginette Laurin, Daniel Léveillé et Daniel Soulières) et le percussionniste Vincent Dionne.

- Françoise Sullivan participe à l'émission «Femme d'aujourd'hui» sur les ondes de la télévision de Radio-Canada, et lorsque Françoise Faucher, qui l'interviewe, lui demande : «Qu'est-ce que l'art, pour vous ? », elle répond : «Oh l'art, ça c'est difficile de parler de l'art même quand on y passe une vie. Je pense que c'est une activité intime, puis familière, c'est une façon de se définir dans le monde. »

1980

- Françoise Sullivan effectue un retour à la peinture, notamment avec la série des grands *Tondos* (1981), puis *Je parle* (1982-1983), poursuivant ainsi l'exploration de la forme circulaire, mais en rajoutant aux œuvres des éléments hétéroclites, tels des pierres, branches, bouts de bois, cordes, etc.
- *La Collection permanente du Musée*, Musée d'art contemporain, Montréal, du 19 juin au 3 août.
- Elle installe son atelier rue Wellington, près de la rue Université.

1981

- *Chi è' Pandora ? Françoise Sullivan e David Moore*, Galleria Unimedia, Gênes, Italie, en mai.
- Françoise Sullivan présente sa chorégraphie *Et la nuit à la nuit* au théâtre Le Tritorium du Cégep du Vieux-Montréal, du 27 au 31 mars ainsi que le 1^{er} avril (musique : Rober Racine).
- Elle reçoit le 2^e prix de la III^e Biennale de Peinture du Centre Saidye Bronfman de Montréal.
- Une première grande rétrospective du travail de Françoise Sullivan est organisée par le Musée d'art contemporain, à Montréal, du 19 novembre au 3 janvier 1982, sous le commissariat de Claude Gosselin. Lors de cette exposition, sa chorégraphie *Labyrinthe* est interprétée par les danseurs Ginette Laurin, Daniel Léveillé et Daniel Soulières.

1982

- Elle produit la série de peintures intitulée *Je parle*.
- *Françoise Sullivan. Peintures récentes, actions documentées, vidéo*, Galerie Sans Nom, Moncton (N.-B.), du 8 au 29 avril.
- *Peintures récentes. Série Je parle...*, Galerie d'art Concordia, Montréal, du 6 au 30 octobre.

1983

- Françoise Sullivan séjourne en Crète, elle loue une maison pour deux années dans un verger d'oliviers et réalise les séries de peintures intitulées *Dix, vingt, divins serpents*, des assemblages picturaux abstraits en lien avec les *Tondos* des années précédentes, et *Cycle crétois* qui, lui, marque un retour à la peinture figurative.
- Elle expose *Je parle (n° 6) le tonnerre*, entre autres, à la galerie Jolliet, Montréal, du 5 au 29 octobre.
- Elle reçoit le prix Victor-Martyn-Lynch-Staunton du Conseil des arts du Canada, Ottawa.

1984

- *Edge and Image*, Galerie d'art Concordia, Montréal, du 11 janvier au 4 février.
- *Cycle crétois 1*, Espace Steinberg/Segal, Montréal, du 15 novembre au 16 décembre.

1985

- *Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection*, au désormais Musée d'art contemporain de Montréal, du 27 janvier au 21 avril.
- *Françoise Sullivan. Cycle crétois*, Galerie du Musée du Québec, Québec, du 25 avril au 9 juin.
- *Françoise Sullivan. Cycle crétois 1983-1984*, galerie Montcalm, Hull, du 12 septembre au 6 octobre.
- *La Peinture à Montréal. Un second regard*, Memorial University Art Gallery, St. John's (T.-N.), du 25 octobre au 1^{er} décembre.

1986

- *Photographies tirées de la Collection du Musée d'art contemporain de Montréal*, Hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts, Montréal, du 13 janvier au 9 mars.
- *Danse dans la neige de Françoise Sullivan / Estampes de Jean Paul Riopelle*, Hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts, Montréal, du 10 mars au 4 mai.
- *Françoise Sullivan. Cycle crétois 2*, Michel Tétreault Art Contemporain, Montréal, du 19 mars au 20 avril.
- *Le Musée imaginaire de...*, Centre Saidye Bronfman, mars-avril.
- *Graff 1966-1986*, Musée d'art contemporain de Montréal, du 20 novembre au 15 février 1987.

FIG. 40 – p. 74

FIG. 41 – p. 79
– p. 80

FIG. 42 – p. 81

10. Carton d'invitation au salon littéraire
de madame Julienne Saint-Mars
Gauvreau, 1948
Invitation to the literary salon
of Madame Julienne Saint-Mars
Gauvreau, 1948



10



11

11. Françoise Sullivan avec une sculpture de Marcelle Ferron (achetée à la Librairie Tranquille suite à une exposition de Ferron) et un tableau de Pierre Gauvreau, vers 1948

Françoise Sullivan with a sculpture by Marcelle Ferron (bought at Librairie Tranquille following an exhibition by Ferron) and a painting by Pierre Gauvreau, about 1948

12. Exposition «Mousseau-Riopelle» chez Muriel Guilbault, 1947



Françoise Sullivan et
Claude Gauvreau
à l'exposition
Mousseau-Riopelle
(chez Muriel
Guilbault) 1947.

photo: Maurice Perron



14

13. Pages du texte « La danse et l'espoir » de Françoise Sullivan dans *Refus global*
Pages from the text "La danse et l'espoir" by Françoise Sullivan in *Refus global*

14. Maurice Perron
Jean Paul Riopelle et Françoise Sullivan, 1948 (tirage 1998)
Épreuve à la gélatine argentique
25,5 × 25,5 cm
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec
Fonds Maurice Perron

Maurice Perron
Jean Paul Riopelle et Françoise Sullivan, 1948 (printed 1998)
Silver gelatin print
25,5 × 25,5 cm
Collection of the Musée national des beaux-arts du Québec
Fonds Maurice Perron

15. Maurice Perron
« *Danse dans la neige* », 1948
Épreuve à la gélatine argentique
25,5 × 25,5 cm
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec
Fonds Maurice Perron

Maurice Perron
« *Danse dans la neige* », 1948
Silver gelatin print
25,5 × 25,5 cm
Collection of the Musée national des beaux-arts du Québec
Fonds Maurice Perron



15

RECITAL DE DANSE

P A R

FRANÇOISE SULLIVAN et JEANNE RENAUD

Avril 3, 1948

P R O G R A M M E

- 1.- "Moi je suis de cette rage rouge et épaisse qui frôle les éruptions volcaniques et les cratères en mouvement."

Poème de Thérèse Renaud,
dit par Claude Gauvreau.

Françoise Sullivan et Jeanne Renaud

- 2.- Déploration sur la mort.....Binshois

Françoise Sullivan

- 3.- Un monsieur me suit dans la rue.....Piaf

Jeanne Renaud

- 4.- Dédale.....

Françoise Sullivan

- 5.- Black and Tan Fantasy.....Ellington

Françoise Sullivan

I N T E R M I S S I O N

- 6.- Credo.....Bach

Françoise Sullivan

- 7.- Deformité.....

Jeanne Renaud

- 8.- Dualité.....Mercure

Françoise Sullivan et Jeanne Renaud

Chorégraphie par Françoise Sullivan, pour *Dualité*
Danse par Françoise Sullivan et Jeanne Renaud.
Au piano.....Pierre Mercure.
Trompette.....Gérard Ognon.

Costumes pour la première danse, Dédale et Black and Tan
Fantasy et le costume et décor pour "Un monsieur me suit
dans la rue" de Jean-Paul Mousseau.
Lumières.....Maurice Perron.
Régisseur.....Jean-Paul Riopelle.

Conseiller Artistique.....Mary Anthony.

.....

16. Programme du récital de danse de
Françoise Sullivan et Jeanne Renaud,
Maison James Ross, Montréal,
3 avril 1948

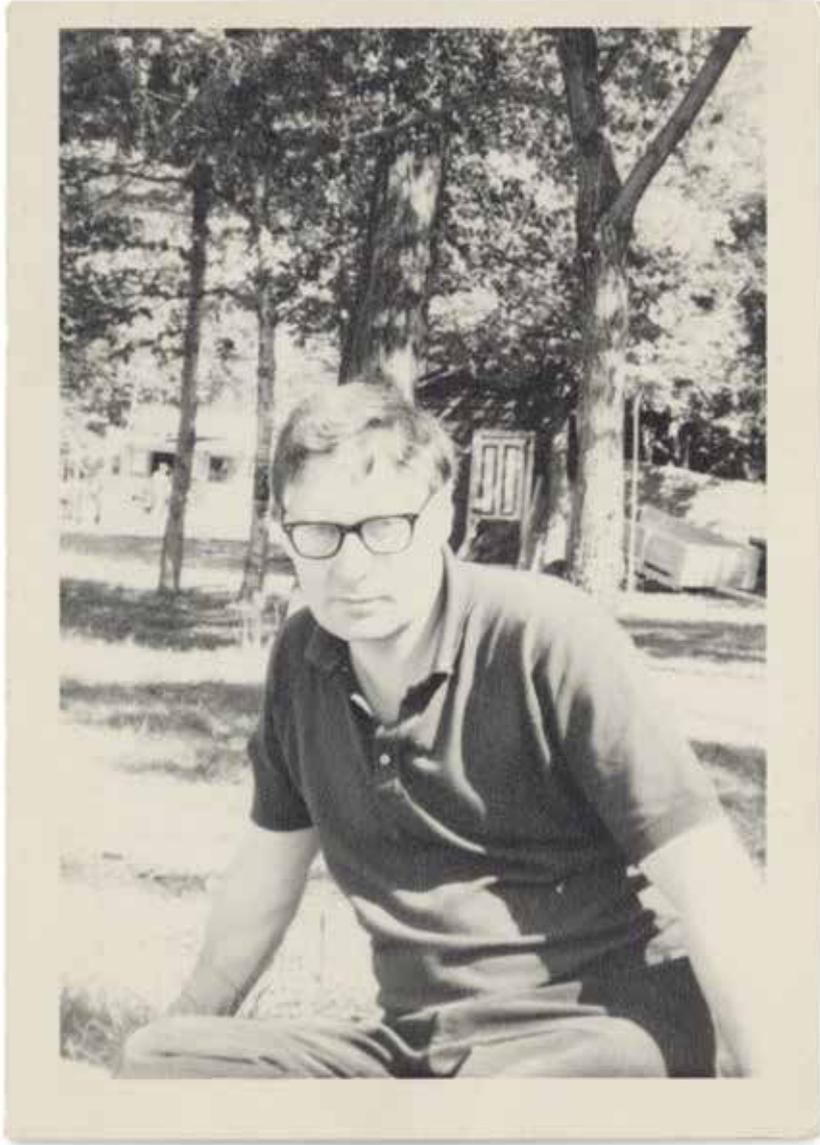
Program from the dance recital by
Françoise Sullivan and Jeanne Renaud,
James Ross House, Montréal,
April 3, 1948

17. Maurice Perron
*Black and Tan, de la maquette
du manifeste « Refus global », 1948*
Épreuve à la gélatine argentique
17,8 × 11,5 cm
Collection du Musée national
des beaux-arts du Québec
Fonds Maurice Perron

Maurice Perron
*Black and Tan, de la maquette
du manifeste « Refus global », 1948*
Silver gelatin print
17.8 × 11.5 cm
Collection of the Musée national
des beaux-arts du Québec
Fonds Maurice Perron



17



18.1

18. 1 - Paterson Ewen,
lac Memphrémagog, 1965
2 - Paterson Ewen et Françoise Sullivan
dans l'atelier de Bob Murray, New York,
1957
3 - Les quatre enfants du couple :
Jean-Christophe, Francis, Geoffrey et
Vincent, lac Memphrémagog, 1965
- 1 - Paterson Ewen,
Lake Memphremagog, 1965
2 - Paterson Ewen and Françoise Sullivan
in Bob Murray's studio, New York, 1957
3 - The couple's four children:
Jean-Christophe, Francis, Geoffrey and
Vincent, Lake Memphremagog, 1965



18.2



18.3

19. Françoise Sullivan dans la chorégraphie *Le Combat*, musique de Claudio Monteverdi, Radio-Canada, 1953

Françoise Sullivan in the choreography *Le Combat*, music by Claudio Monteverdi, Radio-Canada, 1953

20. Françoise Sullivan dans *Le Curé de village*, un film de Paul Gury, ONF, 1949

Françoise Sullivan in *Le Curé de village*, a film by Paul Gury, NFB, 1949



19



20

FIG. 43 - p. 82
- p. 83

- *Images-mémoire. Peintures, sculptures, installations*, Musée du Québec, Québec, du 17 décembre au 22 février 1987.

1987

- *Histoire en quatre temps*, Musée d'art contemporain de Montréal, du 1^{er} mars au 24 mai.
- *Cycles crétois – II*, Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke, du 22 mars au 1^{er} mai.
- *Le Geste oublié*, Musée d'art contemporain de Montréal, du 24 mai au 30 août.
- *Stations. Les Cent Jours d'art contemporain*, Centre international d'art contemporain de Montréal, Place du Parc, Montréal, du 1^{er} août au 2 novembre. Pour cette exposition, Françoise Sullivan réalise *Rotondo*, une installation *in situ* gigantesque de 53,3 mètres carrés. Claude Gosselin, commissaire.
- Françoise Sullivan conçoit la chorégraphie *Cycle* qui est alors interprétée par les danseurs de Montréal Danse au Centre National des Arts, à Ottawa, et à la Place des Arts, à Montréal.
- Elle reçoit le prix Paul-Émile-Borduas du Gouvernement du Québec pour l'ensemble de son œuvre.
- C'est cette année-là qu'elle achète un bâtiment dans le quartier de Pointe-Saint-Charles qui deviendra son atelier définitif.

1988

- Dans le cadre du 40^e anniversaire de *Refus global*, le Musée d'art contemporain de Montréal présente un récital de danse de Françoise Sullivan et Jeanne Renaud, les 29 et 30 avril ainsi que le 1^{er} mai. Il s'agit d'une reconstitution de huit chorégraphies de 1948-1949, dont six de Françoise Sullivan : *Black and Tan Fantasy*, *Dédale*, *Dualité*, *Gothique*, *Femme archaïque*, *Moi je suis de cette race rouge...* (celle-ci en collaboration avec Jeanne Renaud) par les danseuses Louise Bédard et Ginette Boutin.
- *L'art au Québec depuis Pellan. Une histoire des prix Borduas*, Musée du Québec, Québec, du 19 mai au 14 août.
- *Contemporary Canadian Works on Paper*, Concordia University Art Gallery, Montréal, du 27 octobre au 19 novembre.

1989

- *Sullivan / Moore 1984-1989*, Musée régional de Rimouski, du 28 mai au 16 juillet.

- Elle expose *Fleuve n° 6* à la Galerie Frédéric Palardy, Montréal, du 21 janvier au 14 février.
- *Une histoire de collections : dons 1984-1989*, Musée d'art contemporain de Montréal, du 12 avril au 4 juin.
- *Dieux et diables... les artistes*, Centre d'exposition CIRCA, Montréal, du 6 au 12 août.

1990

- *Françoise Sullivan. La peinture des années '80*, Galerie Dominion, Montréal, du 22 février au 14 mars.
- D'autres œuvres récentes de Françoise Sullivan et David Moore font l'objet d'une exposition au Centre d'exposition CIRCA, Montréal, du 24 février au 31 mars.
- *David Moore / Françoise Sullivan*, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, du 29 avril au 27 mai.
- Françoise Sullivan devient membre de l'Académie royale des arts du Canada.

1992

- Elle réalise les séries *Vestiges au mont Nemrut* et *Agora* ; il s'agira de ses dernières grandes œuvres figuratives.
- *La Sculpture au Québec, 1946-1961. Naissance et persistance*, Musée du Québec, Québec, du 8 avril au 25 octobre.
- *Montréal 1942-1992. L'Anarchie resplendissante de la peinture*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal, du 14 mai au 2 août. Gilles Daigneault, commissaire.
- *La Collection. Tableau inaugural*, Musée d'art contemporain de Montréal, du 28 mai au 11 octobre. Il s'agit de l'une des expositions d'ouverture du nouveau Musée au centre-ville.
- *Legs René Payant*, une exposition itinérante du Musée d'art contemporain de Montréal, de 1992 à 1994.
- Françoise Sullivan participe à l'exposition *Art actuel. Présences québécoises*, organisée en France par l'Association d'Action Artistique, Paris, au Château de Biron (Dordogne), du 4 juillet au 11 octobre ; à La Ferme du Buisson, Centre d'art contemporain, Marne-la-Vallée, du 28 octobre au 29 novembre. La galerie Graff de Montréal agit à titre de producteur et de coordonnateur de l'exposition.

- *La Crise de l'abstraction au Canada. Les années 1950*, exposition produite et mise en circulation par le Musée des beaux-arts du Canada : Musée du Québec, Québec, du 18 novembre au 31 janvier 1993; Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, du 12 mars au 24 mai 1993; MacKenzie Art Gallery, Regina, du 11 juin au 8 août 1993; Glenbow Museum, Calgary, du 28 août au 24 octobre 1993; Art Gallery of Hamilton, Hamilton, du 18 novembre au 30 janvier 1994. L'exposition met l'accent sur les techniques utilisées par les artistes canadiens ayant exploré l'abstraction entre 1950 et 1960. Denyse Leclerc, commissaire.

1993

- *Françoise Sullivan*, Musée du Québec, Québec, du 10 février au 6 juin, sous le commissariat de Louise Déry et Michel-V. Chef. Dans le cadre de cette exposition, Françoise Sullivan réalise la chorégraphie *En face de moi*, un solo dansé par Ginette Boutin vêtue d'un *Tondo* de la série *Je parle*, 1993, et récitant un texte poétique portant le même titre – écrit par Sullivan.

1994

- *Et ainsi de suite...*, Centre d'exposition CIRCA, Montréal, du 24 février au 25 mars.
- *La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal. Le partage d'une vision*, Musée d'art contemporain de Montréal, du 30 avril au 23 octobre.
- *Prélude à l'Automatisme (Towards Automatism)*, exposition itinérante du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, de 1994 à 1996.

1996

- Françoise Sullivan réalise *Montagne*, une œuvre murale composée de granit provenant de plusieurs continents, pour le hall principal du pavillon Président-Kennedy du Complexe des sciences de l'Université du Québec à Montréal. Œuvre intégrée à l'architecture dans le cadre du « Projet 1 % » du gouvernement du Québec. Celle-ci sera installée en septembre 1997.
- Elle se consacre à l'exploration de la peinture abstraite.
- *Making Time*, galerie Graff, Montréal, du 5 septembre au 5 octobre.
- *Le Langage plastique. Ligne courbe*, Musée d'art contemporain de Montréal, du 26 septembre au 11 janvier 1997.

1997

- *Françoise Sullivan. Œuvres récentes*, Galerie Lilian Rodriguez, Montréal, du 21 mai au 21 juin.
- *Saint-Hilaire et les Automatistes*, Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire, du 25 mai au 1^{er} septembre.
- *Françoise Sullivan*, Université libre de Bruxelles, Belgique, du 15 au 25 octobre.

1998

- Année qui marque les 50 ans de *Refus global*. Des expositions sont organisées et Françoise Sullivan participe à plusieurs d'entre elles : *Borduas et l'épopée automatiste*, Musée d'art contemporain de Montréal, du 9 mai au 29 novembre; *Refus global (1948). Le manifeste du mouvement automatiste*, Centre culturel canadien, Paris, du 16 octobre au 10 novembre; *Éternel présent. 50 ans après Refus global*, Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire, du 24 mai au 7 septembre.
- *L'Art inquiet. Motifs d'engagement*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, du 23 janvier au 28 février.
- *Peinture Peinture* à la Galerie Lilian Rodriguez et dans les galeries d'art de l'édifice Belgo, à Montréal.
- *Ecstasy*, à la Jack Shainman Gallery de New York.
- *Françoise Sullivan. Éclats de rouge*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, dans le cadre de *Peinture Peinture*, événement organisé par l'Association des galeries d'art contemporain de Montréal, du 5 au 27 juin.
- *Françoise Sullivan 1968-1998*, Galerie Lilian Rodriguez, Montréal, du 26 août au 26 septembre.
- Elle reçoit un doctorat honorifique de l'Université York de Toronto.

1999

- *Déclics art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*, Musée d'art contemporain de Montréal, du 28 mai au 31 octobre; Musée de la civilisation, Québec, du 26 mai au 24 octobre. Pierre Landry et Marie-Charlotte De Koninck, commissaires.

FIG. 44 – p. 84

FIG. 45 – p. 85

FIG. 46 – p. 86

- *Les Peintures de genre (masculin/féminin). L'actualité de la peinture abstraite au Québec*, Printemps du Québec en France, Espace lyonnais d'art contemporain, Lyon, France.

2000

- Lancement le 22 janvier, à la Galerie Lilian Rodriguez de Montréal, de la première gravure réalisée par Françoise Sullivan : *Sonores et nus*. Cette œuvre est née d'échanges entre l'artiste, la danseuse et chorégraphe Lucie Grégoire et l'écrivaine Denise Desautels. Cette eau-forte sera tirée à 50 exemplaires.
- *Œuvres phares et acquisitions récentes*, Musée d'art contemporain de Montréal, du 21 avril au 15 octobre.
- *Peinture Métis. L'Intelligence et les ruses de la peinture*, 18^e Symposium international de la nouvelle peinture au Canada, Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul, du 4 août au 4 septembre.
- *Françoise Sullivan. Photographies des années 70*, Galerie Lilian Rodriguez, Montréal, du 26 août au 16 septembre.
- Elle reçoit un doctorat honorifique de l'Université du Québec à Montréal.

2001

- *Corridart Revisited = Corridart, 25 ans plus tard*, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, du 12 juillet au 18 août, sous le commissariat de Sandra Paikowsky.
- *Les Années 1980-1990 de Françoise Sullivan*, Centre d'exposition Raymond-Lasnier, Maison de la culture de Trois-Rivières, dans le cadre du Festival international de la Poésie, du 1^{er} au 24 octobre.
- *Arctité*, Musée d'art contemporain de Montréal, du 10 août au 8 octobre.
- Françoise Sullivan est nommée membre de l'Ordre du Canada.

2002

- *Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal, du 24 mai 2002 au 1^{er} mars 2007.
- *Françoise Sullivan. Œuvres récentes*, Galerie Lilian Rodriguez, Montréal, du 21 septembre au 19 octobre.
- Elle devient chevalière de l'Ordre du Québec.

2003

- *Pour ou contre l'art abstrait*, Musée de Lachine, Lachine, du 2 avril au 17 août.

- *Françoise Sullivan*, Musée des beaux-arts de Montréal, du 19 juin au 5 octobre, une première rétrospective depuis celle présentée au Musée d'art contemporain en 1981, ici sous le commissariat de Stéphane Aquin.
- *Françoise Sullivan : ...rouge-bleu-orange-rose-jaune...*, Galerie Lilian Rodriguez, Montréal, du 23 août au 4 octobre.
- *Accrochages*, Musée de Lachine, Lachine, du 10 septembre au 14 décembre.
- *L'École des femmes : 50 artistes canadiennes au musée*, Musée d'art de Joliette, Joliette, du 7 septembre au 22 février 2004.

2004

- *Winter*, Moore Gallery, Toronto, du 10 au 31 janvier.
- *Le Touché de la peinture. Françoise Sullivan, Monique Régimbald-Zeiber et Aïda Kazarian*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, du 7 mai au 19 juin ; Galerie de l'Université libre de Bruxelles, du 6 octobre au 27 novembre 2005. Louise Déry, commissaire.
- *Françoise Sullivan*, Moore Gallery, Toronto, du 27 mai au 19 juin.
- *La Sculpture et le Vent. Femmes sculpteures au Québec*, Centre d'exposition CIRCA, Montréal, du 29 mai au 31 juillet.
- Le 19 novembre, Françoise Sullivan donne une conférence intitulée « Good bye, Monsieur Duchamp » au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, dans le cadre du colloque de la Société royale du Canada (*Mémoires 2004 : la vie, l'apprentissage et les arts*).

2005

- *Les années 60 au Canada*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, du 4 février au 24 avril ; *Les années 60. La question de la photographie*, Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa, du 22 janvier au 24 avril.
- Françoise Sullivan est récipiendaire du Prix du Gouverneur général du Canada en arts visuels et médiatiques. Elle est également membre de la Société royale du Canada (Académie des arts, lettres et sciences humaines du Canada).

2006

- *Françoise Sullivan. Océan*, Moore Gallery, Toronto, du 29 avril au 20 mai.
- *Penser/Faire – Thinking the Process*, Maison de la culture Marie-Uguay, Montréal, du 18 octobre au 26 novembre.

- *Acquérir pour grandir*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, du 16 novembre au 15 avril 2007.
- *Œuvres de Prix. Collection du Conseil des arts de Montréal*, exposition itinérante à l'occasion du 50^e anniversaire du Conseil des arts de Montréal (1956-2006). L'exposition voyagera dans huit lieux de la région de Montréal de février 2006 à avril 2007.
- Françoise Sullivan est médaillée de la Société royale du Canada (Académie des arts, des lettres et des sciences humaines du Canada).

2007

- Le 28 février est lancé, au Musée d'art contemporain de Montréal, l'album *Les Saisons Sullivan*, dans lequel les œuvres *Printemps* (Andrée-Maude Côté), *Été* (Annik Hamel), *Automne* (Louise Bédard), et *Hiver* (Ginette Boutin) seront réunies pour une première fois. Il s'agit d'un coffret tiré à 75 exemplaires et rassemblant 67 photographies de Marion Landry, quatre dessins chorégraphiques de Françoise Sullivan et un texte de Louise Déry. Sullivan coréalise également *Les Saisons Sullivan* avec l'artiste Mario Côté. Ce film documente quatre performances qu'elle avait conçues en 1948, où chaque danse improvisée (une par saison) devait être exécutée hors les murs. Seule la danse de l'hiver (qui est devenue *Danse dans la neige*) et celle de l'été avaient été réalisées à l'époque.
- La réalisatrice Lauraine André-G. produit *Si Sullivan m'était contée*, un film essai sur l'artiste.
- *Salamis. Œuvres de Françoise Sullivan*, Galerie Jean-Claude Bergeron, Ottawa, du 3 au 20 mai.
- L'artiste torontois Luis Jacob reprend *Danse dans la neige* pour son œuvre *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)*, où le danseur Keith Cole improvise dans la neige, dans un costume qui rappelle celui qu'avait porté Sullivan lors de la performance, en 1948. Cette installation vidéo a été présentée lors de la *Documenta 12*.
- Françoise Sullivan se rend au Japon pour l'exposition *Expo culture Québec et Japon*, Galerie Irohani, Sakai-Osaka, du 13 au 18 juillet.

2008

- *Françoise Sullivan. Pluralité et création*, Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke, du 14 janvier au 10 février.
- *Françoise Sullivan. Peintures 2007*, Galerie Simon Blais, Montréal, du 23 juin au 23 février.
- *Françoise Sullivan*, Maison de la culture Marie-Uguay, Montréal, du 11 septembre au 2 novembre.
- *Metamorphosis*, AKbank Sanat, Istanbul, Turquie. Louise Déry, commissaire.
- Le 30 mai, Françoise Sullivan participe à une conférence organisée par le Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV) et Canadian Artists Representation / Le Front des artistes canadiens (CARFAC) : *Refus global 2008. L'engagement social des artistes en arts visuels*.
- Les chorégraphies *Dédale* et *Black and Tan Fantasy* de Françoise Sullivan sont reprises dans le cadre de la saison 2007-2008 du CCN Ballet de Lorraine (France) et présentées à la Cinquième Salle de la Place des Arts du 30 avril au 3 mai lors de l'événement *La Nuit des interprètes*. Ces deux chorégraphies seront également interprétées à l'Opéra national de Lorraine (Nancy, France) du 27 au 30 mars de la même année (les chorégraphies avaient déjà été présentées en 2007, les 4, 5 et 6 octobre, au Centre culturel André-Malraux, à Vandœuvre-lès-Nancy).
- Françoise Sullivan reçoit le Prix de la Fondation Gershon Iskowitz. Dans le cadre de ce prix, une exposition solo au Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto, lui sera consacrée en 2010.

2009

- *The Automatiste Revolution: Montreal 1941-1960*, Varley Art Gallery, Unionville, Ontario, du 23 octobre au 28 février 2010; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, États-Unis, du 19 au 30 mai 2010, sous le commissariat de Ray Ellenwood et Roald Nasgaard.
- ... *autres espaces*, Musée d'art contemporain de Montréal, du 7 novembre au 5 avril 2010, sous le commissariat de Mark Lanctôt.
- Françoise Sullivan cesse d'enseigner au Département des arts visuels de l'Université Concordia; elle aura été professeure pendant 32 ans.



21.1



21.2

21. 1 – Françoise Sullivan dans son jardin, avenue Wilson, Notre-Dame-de-Grâce, vers 1962
 2 – Françoise Sullivan dans son atelier (garage de la maison familiale), vers 1965
- 1 – Françoise Sullivan in her garden, Wilson Avenue, Notre-Dame-de-Grâce, about 1962
 2 – Françoise Sullivan in her studio (garage of the family home), about 1965

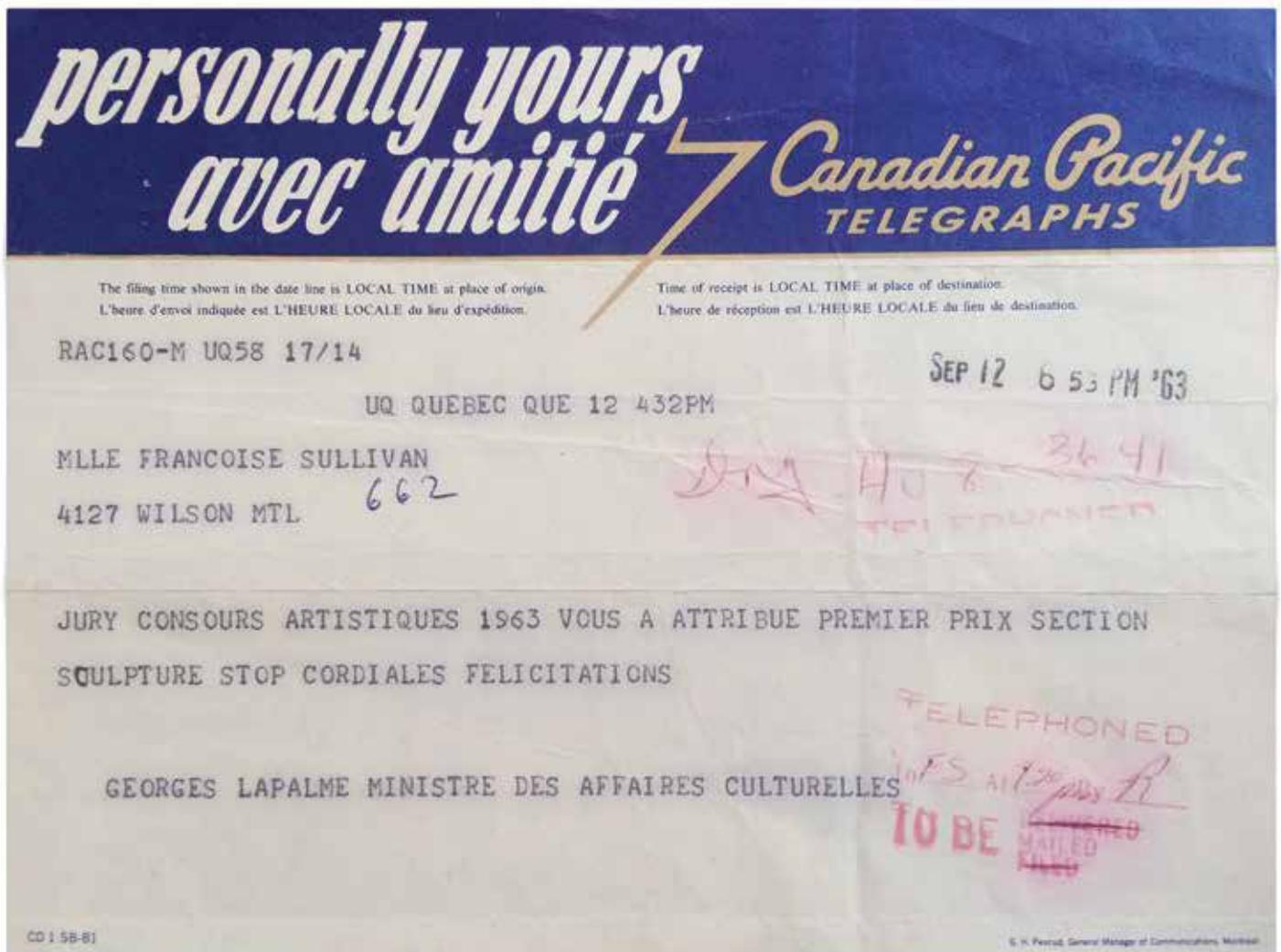


22.1



22.2

22. Vues de l'exposition *Jack Bush, Paintings. Françoise Sullivan, Sculptures*, Galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal, 1963
 Views of the exhibition *Jack Bush, Paintings. Françoise Sullivan, Sculptures*, Galerie XII, Montreal Museum of Fine Arts, 1963
23. Télégramme annonçant le Premier Prix de sculpture des Concours artistiques de la Province de Québec, 1963
 Telegram announcing First Prize (sculpture) in the Concours artistiques de la Province de Québec, 1963



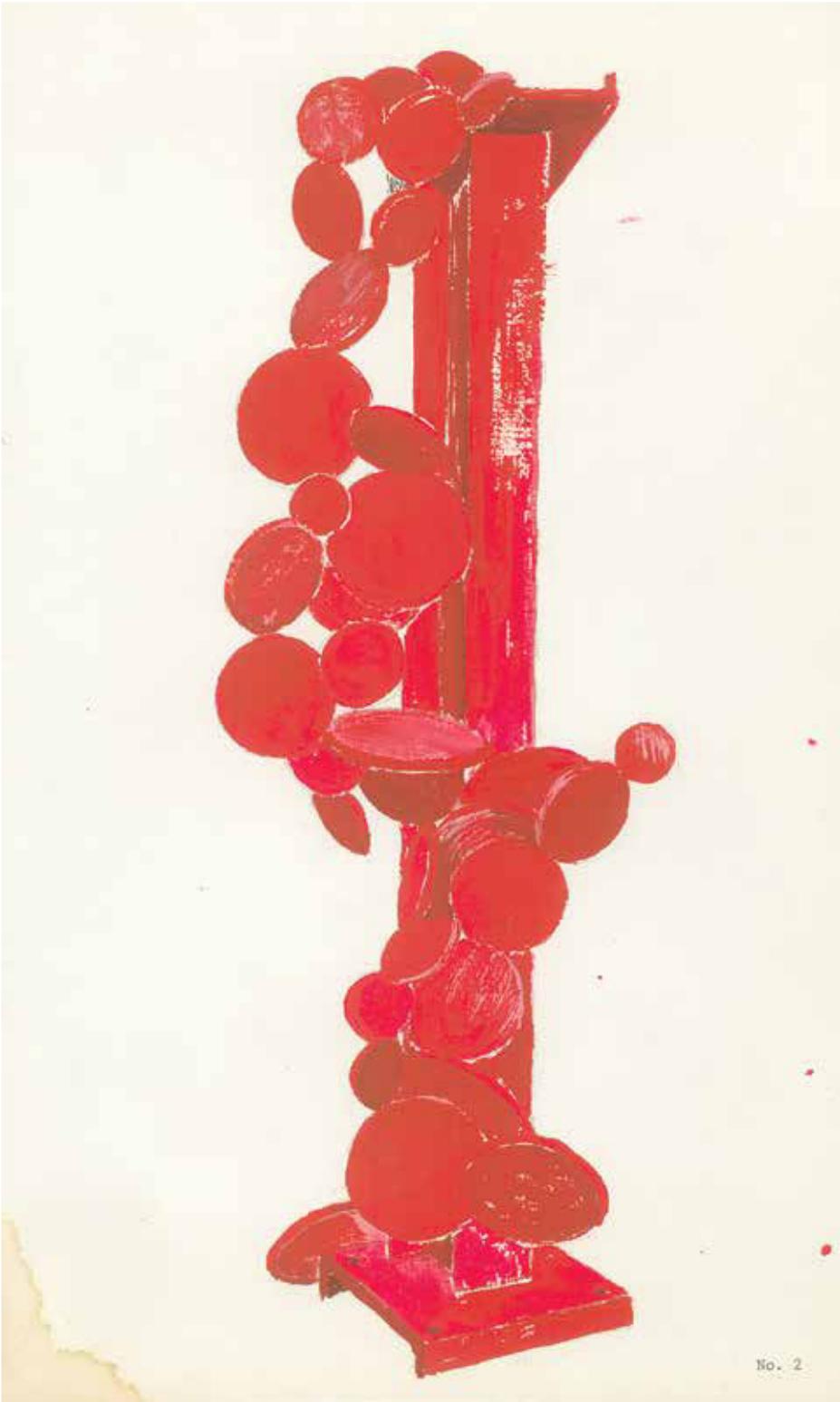


24

24. Vue de l'exposition
Françoise Sullivan. Sculptures,
à la Galerie du Siècle, 1964
View of the exhibition
Françoise Sullivan. Sculptures,
at Galerie du Siècle, 1964
25. Françoise Sullivan derrière
Rideau sonore, 1965 [Cat. 16]
Françoise Sullivan behind
Rideau sonore, 1965 [Cat. 16]

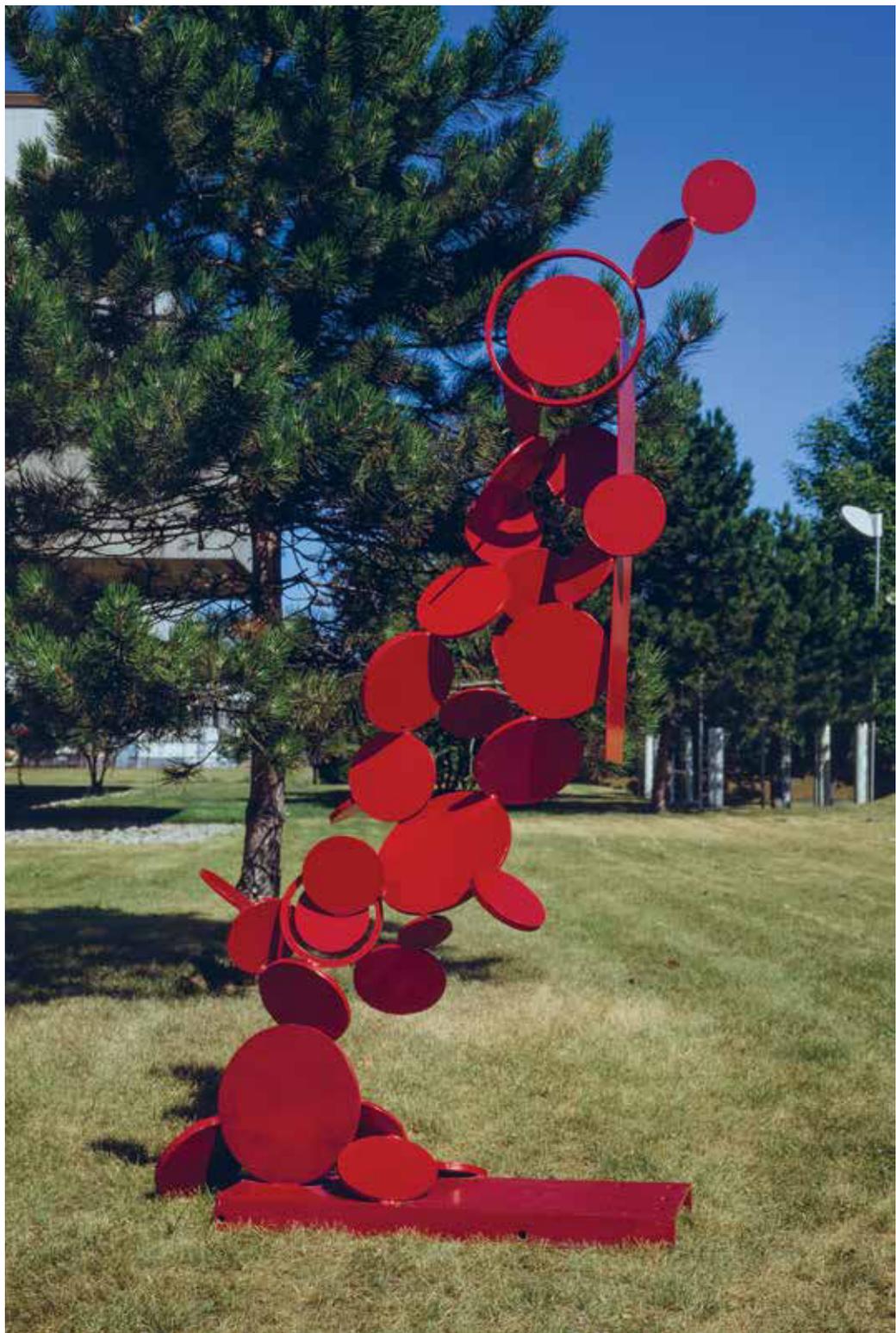


25



26.1

26. 1 – Esquisse d’une sculpture, vers 1966
2 – Vue de *Chute en rouge*, 1966 [Cat. 18], Musée d’art contemporain, Cité du Havre, Montréal
- 1 – Sketch for a sculpture, about 1966
2 – View of *Chute en rouge*, 1966 [Cat. 18], Musée d’art contemporain, Cité du Havre, Montréal



26.2



27.1



27.2

27. 1 - *Callooh Callay*, 1967, installée sur le site de l'Exposition universelle de Montréal
 2 - *Callooh Callay* lors de sa réinstallation après restauration à l'Université de Regina, en 2010
- 1 - *Callooh Callay*, 1967, installed on the site of the Universal Exposition in Montréal
 2 - *Callooh Callay* being reinstalled after restoration at the University of Regina in 2010

2010

- *Françoise Sullivan. La Force intérieure*, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, du 10 février au 30 mai dans le cadre du Prix de la Fondation Gershon Iskowitz. Au vernissage est présenté un programme de cinq chorégraphies : *Dédale*, *Black and Tan Fantasy*, *Femme archaïque*, *À tout prendre* et *En face de moi (Je parle)*.
- *Making a Song: New Works by Françoise Sullivan*, WARC Gallery (Women's Art Resource Centre), Toronto, du 12 février au 20 mars.
- *Femmes artistes. L'éclatement des frontières, 1965-2000. Œuvres de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, du 17 juin au 10 octobre.
- *Constellation et Correspondances. Transmission entre artistes, 1970-1980*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, du 15 septembre au 24 décembre ; Artexte, Montréal, du 16 mars au 26 mai 2012.
- *Actes de présence*, Musée d'art contemporain de Montréal, du 4 novembre au 27 mars 2011. Manon DePauw, commissaire.
- L'album *Danse dans la neige* est exposé au Museum of Modern Art (MoMA) de New York pour l'exposition *On Line: Drawing Through the Twentieth Century*, du 21 novembre au 7 février 2011. Catherine de Zegher, commissaire.
- *Rouges*, Galerie Simon Blais, Montréal, du 24 novembre au 15 janvier 2011.
- *Trafic. L'art conceptuel au Canada, 1965-1980*, exposition coproduite par la Art Gallery of Alberta, la Galerie Leonard & Bina Ellen (Université Concordia), Halifax INK, la Justina M. Barnicke Gallery (Hart House, University of Toronto) et la Vancouver Art Gallery, et mise en circulation au Canada de septembre 2010 à janvier 2013, avec un dernier arrêt au Badischer Kunstverein, à Karlsruhe, Allemagne, du 1^{er} avril au 30 juin 2013. Vincent Bonin et Michèle Thériault, co-commissaires du volet québécois de l'exposition.
- *Sullivan*, un documentaire de 37 minutes, est réalisé par Françoise Dugré dans l'atelier de l'artiste à Pointe-Saint-Charles. Ginette Boutin, Rober Racine et Daniel Soulières y participent.

2011

- Françoise Sullivan réalise *Rouges*, une œuvre picturale de neuf panneaux installée sur les deux murs extérieurs de l'amphithéâtre, six panneaux à l'étage et trois au rez-de-chaussée, au Centre de recherche de l'Institut universitaire de gériatrie de Montréal dans le cadre du « Projet 1 % » (Intégration des arts à l'architecture et à l'environnement).

2012

- *La Question de l'abstraction*, exposition tirée de la collection, réalisée et mise en circulation au Québec et au Canada par le Musée d'art contemporain de Montréal, du 12 avril au 4 janvier 2016. Josée Bélisle, commissaire.
- *Françoise Sullivan: Aedh*, Corkin Gallery, Toronto, du 28 avril au 31 août.

2013

- *Françoise Sullivan: Blind Scribbles*, Corkin Gallery, Toronto, du 2 février au 23 mars.
- *Paul-Émile Borduas, les années new-yorkaises (1953-1955) et L'Héritage de Borduas, huit artistes autour de Françoise Sullivan*, Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire, Mont-Saint-Hilaire, du 21 juin au 15 septembre.
- *Arundel – Œuvres récentes*, Galerie Simon Blais, Montréal, du 11 septembre au 12 octobre.

2014

- *Françoise Sullivan et Mario Côté. Entre danse, vidéo et peinture*, Maison de la culture de Notre-Dame-de-Grâce, Montréal, du 23 janvier au 9 mars.
- *1 + 1 = 1 : Quand les collections du Musée des beaux-arts de Montréal et du Musée d'art contemporain de Montréal conversent*, Musée des beaux-arts de Montréal, du 21 février au 15 janvier 2015 sous le commissariat de Stéphane Aquin et John Zeppetelli.
- « *Get Hold of This Space* » – *La Carte de l'art conceptuel au Canada*, Centre culturel canadien, Paris, du 20 mai au 5 septembre.
- *Harold Klunder, Denis Juneau, Françoise Sullivan*, Galerie Simon Blais, Montréal, du 19 novembre au 20 décembre.
- Françoise Sullivan reçoit un hommage spécial au 3^e Gala des arts visuels de Montréal, organisé par l'Association des galeries d'art contemporain (AGAC).

2015

- Françoise Sullivan interprète une instruction de Paul-André Fortier, *Empreintes*, le 12 janvier, soir du vernissage de l'exposition *do it : Montréal* à la Galerie de l'UQAM. En résulte une série de cinq épreuves numériques en noir et blanc.
- *L'Œil et l'Esprit – Point de vue de Geneviève Cadieux sur la Collection*, Musée d'art contemporain de Montréal, du 2 avril au 17 avril 2016.
- Le 28 novembre, Françoise Sullivan donne, en compagnie de Leisure (Meredith Carruthers et Susannah Wesley), une conférence dans le cadre de la série *Une heure, un livre d'Artexte*, à propos du projet d'exposition de Leisure *Dualité / Dualité*. Le point de départ de la discussion est un document dans la collection d'Artexte : le programme de 1988 de la chorégraphie *Dualité*, de Sullivan, au Musée d'art contemporain de Montréal.

2016

- *Françoise Sullivan. Les Saisons Sullivan* (photographies), dans le cadre de MAGDANCE 3 : art + dance, MacKenzie Art Gallery, Regina, du 28 janvier au 10 avril.
- *Proportio*, Galerie Simon Blais, Montréal, du 2 mars au 9 avril.

- *Françoise Sullivan – Hommage à la peinture*, Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul, du 25 novembre au 4 juin 2017.
- *Car le temps est la plus longue distance entre deux endroits*, dans la série *Tableau(x) d'une exposition*, Musée d'art contemporain de Montréal, du 19 novembre au 30 avril 2017. Marie-Eve Beaupré, commissaire.

2017

- *Françoise Sullivan. Trajectoires resplendissantes*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, du 11 janvier au 18 février, sous le commissariat de Louise Déry. Pour l'occasion est produit un nouveau diptyque, *Tableau blanc*.
- *Rythmes – Pastels 1997-2003*, Galerie Simon Blais, Montréal, du 4 avril au 17 juin.
- *Françoise Sullivan – La couleur tombée du ciel*, Espace musée du siège social de Québecor, Montréal, du 5 décembre au 18 mai 2018.
- *Des lignes, du temps. Dessins de Concordia : 1948-2017*, Fondation Guido Molinari, Montréal, du 21 septembre au 17 décembre.
- Françoise Sullivan devient Officière de l'Ordre de Montréal, Ville de Montréal.

Au cours de ses vingt-sept années comme responsable de l'édition au Musée d'art contemporain de Montréal, CHANTAL CHARBONNEAU a produit quelque 200 catalogues d'expositions, 25 vidéos documentaires et de nombreuses publications illustrées. De 1984 à 1991, elle a été directrice artistique de la revue *Vie des Arts*. Dans le cadre de ces fonctions, elle a entre autres signé une vingtaine d'articles sur divers artistes, expositions et événements. Historienne de l'art diplômée de l'Université de Montréal, elle a également étudié la gestion des organismes culturels à l'École des Hautes Études Commerciales (HEC). Son travail lui a valu de nombreux prix et distinctions tout au long de sa carrière. Par un heureux concours du destin, son tout premier catalogue paru en 1990 pour la Galerie Dominion de Montréal portait sur Françoise Sullivan.

Selective Chronology

Compiled by Chantal Charbonneau

FIG. 1 – p. 17

Birth of Françoise Sullivan on June 10, 1923, in Montréal, the youngest in a family of four boys. Her family is comfortably off and lives in a downtown neighbourhood. Her lawyer father, Deputy Postmaster General with the federal government, is also a noted orator and writes poetry in his spare time. The many stories he tells at home open her eyes to a world she has been exploring ever since.

FIG. 2 – p. 17

Sullivan has fond memories of her youth: “I was appreciated, so I didn’t have an inferiority complex from being a girl. Quite the contrary: I was wanted.”¹ At the age of ten, she already knows that she wants to be an artist. Her parents have no objections and support her in her ambitions. Her mother enrolls her in dance, piano, drawing and painting classes.

1934–1945

- Studies classical dance with Gérald Crevier, in Montréal.

1939

- Is registered at Collège du Sacré-Cœur and takes a painting course at Hochelaga Convent in Montréal and her first drawing course at the École des beaux-arts de Montréal.

1940

- Enrols at the École des beaux-arts de Montréal, where she continues classes until 1945.

1941

- She becomes acquainted with modern painting by leafing through books on Picasso, Van Gogh, the Impressionists, the Surrealists, etc. at the library of the École des beaux-arts de Montréal and produces her first paintings influenced by Fauvism and Cubism.
- Pierre Gauvreau introduces his friends—Françoise Sullivan, Louise Renaud, Magdeleine Desroches and Fernand Leduc—to Paul-Émile Borduas, at the time a professor at the École du meuble. And so begin the discussions that lead to the formation of the Automatists group.

¹ Patricia Smart, *Les Femmes du Refus global* (Montréal: Boréal, 1998), p. 33.

FIG. 3 - p. 18

FIG. 4 - p. 19

FIG. 5 - p. 20

FIG. 9 - p. 24

FIG. 6 - p. 21

FIG. 7 - p. 22

FIG. 8 - p. 23

1943

- In the exhibition *Les Sagittaires* at the Dominion Gallery of Fine Arts (later Galerie Dominion) in Montréal, from May 1 to 9, Sullivan shows two paintings: *Tête amérindienne I [Portrait d'une enfant autochtone au lac Ouimet, n° 1]*, 1941 [Cat. 1], and *Autoportrait au visage barbouillé*, 1941. The exhibition is organized by the art critic Maurice Gagnon.
- In the end-of-year show at the École Gérald Crevier, she performs *Le Spectre de la rose*, which she dances with Pierre Gauvreau.
- At the end of the school year at the École des beaux-arts de Montréal, Sullivan once again shows *Autoportrait au visage barbouillé*, which earns her the Prix Maurice Cullen.
- On May 28, she meets Fernand Léger after a talk he gives in Montréal, where he is presenting his 1924 film *Le Ballet mécanique*. He sends her a few postcards and, on a subsequent visit to Montréal, gives her a drawing lesson at her home.
- At Borduas's suggestion, she publishes an article titled "La peinture féminine" in the December issue of *Quartier Latin*, the Université de Montréal student newspaper.

1944

- Regularly attends the meetings held during the summer at the Charbonneau farm in Saint-Hilaire (Bruno Cormier, Claude and Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Jeanne, Louise and Thérèse Renaud). These gatherings help forge the Automatists group. Come fall, the meetings take place every Tuesday evening at Borduas's home on Napoléon Street, in Montréal.

1945

- In the spring, she travels to New York in search of more modern approaches to dance. Shares a small studio apartment in Greenwich Village with Louise Renaud. Comes back to spend the summer in Québec, where she reconnects with the members of the Automatists group, then returns to New York in the fall to study dance with the New Dance Group, Hanya Holm, Martha Graham, Louis Horst and, on occasion, La Meri and Pearl Primus. In the end, she enrolls in the Franziska Boas dance studio, and remains there until 1947 (although she returns to Québec for part of the summer of 1946).

1946

- At the Boas studio, Sullivan presents the exhibition *The Borduas Group*, introducing the work of Paul-Émile Borduas, Jean-Paul Mousseau, Jean Paul Riopelle, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc and Guy Viau to New York.
- Among the people she meets at the studio are the composer Morton Feldman and anthropologist Margaret Mead.
- The American sculptor David Smith comes to visit students, including Sullivan, at the Boas Summer School in Bolton Landing, on Lake George.
- With Jeanne Renaud, Sullivan produces the choreography *Moi je suis de cette race rouge et épaisse qui frôle les éruptions volcaniques et les cratères en mouvement*, titled after a poem by Thérèse Renaud. The first public presentation of the piece takes place in 1948 in a memorable performance also featuring several other choreographies.

1947

- Comes back to live in Montréal. Teaches dance at James Ross House, 3644 Peel Street (today McGill University's Faculty of Law). In this Victorian mansion, taken over by the Canadian army during the war, she creates the choreography *Dualité*. She will continue to have her studio there from 1947 to 1950. Spends her vacation at Les Escoumins, on the North Shore, and produces *Été*, the first in a series she plans on the theme of the four seasons. The performance is filmed by her mother on the family's 16-mm Bolex camera, but the footage has since been lost.



28.1



28.2

28. 1 – Françoise Sullivan à l'usine Hickey Plastics, Montréal, 1968
2 et 3 – Françoise Sullivan et Pierre Blackburn, à l'usine Hickey Plastics, 1968

1 – Françoise Sullivan at the Hickey Plastics factory, Montréal, 1968
2 and 3 – Françoise Sullivan and Pierre Blackburn at the Hickey Plastics factory, 1968

29. *Avec entre*, 1968, acrylique, 27 × 82,8 × 17,6 cm. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal. Don de Jean leFebure

Avec entre, 1968, acrylic, 27 × 82.8 × 17.6 cm. Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal. Gift of Jean leFebure



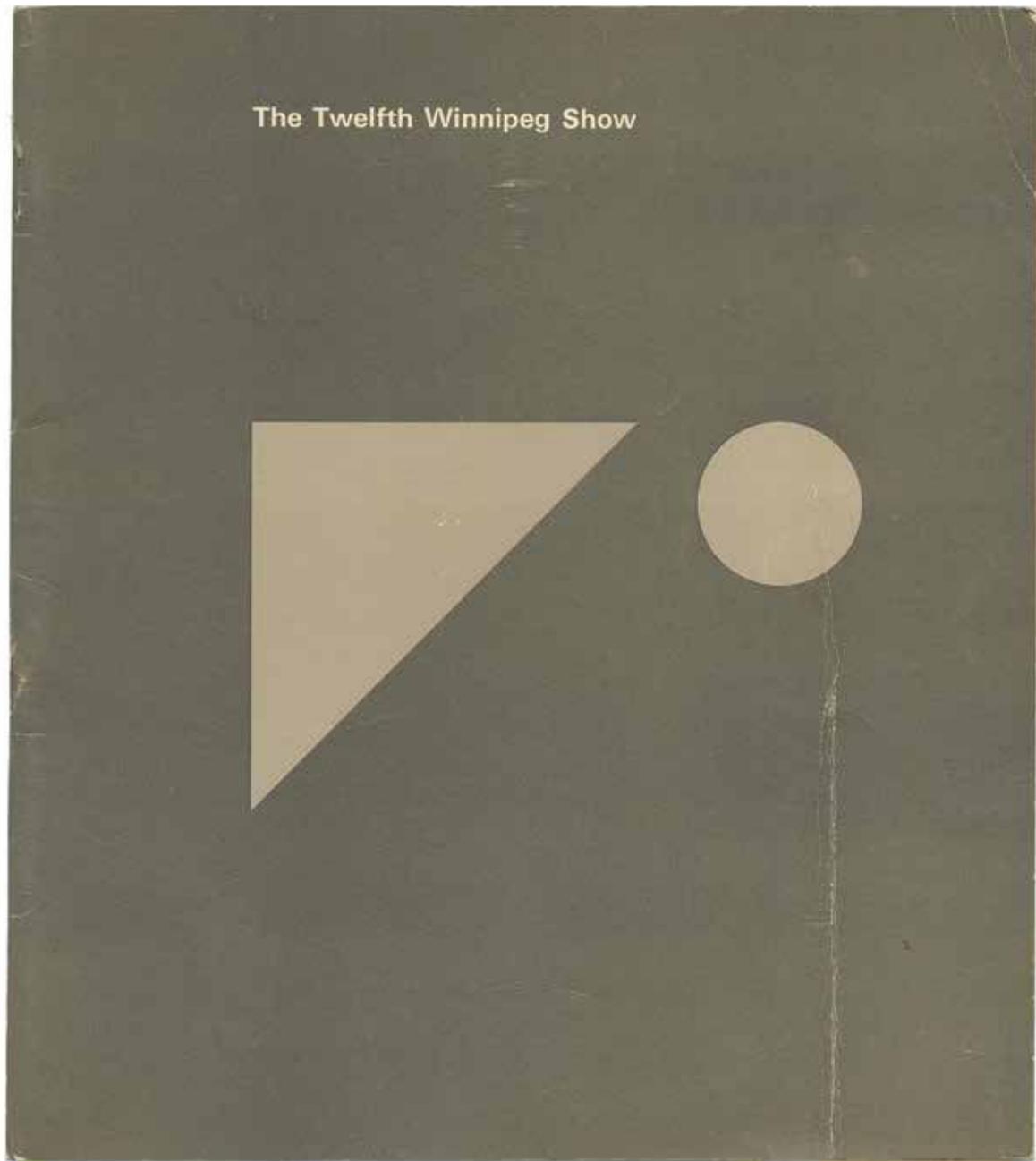
28.3



29



30



31

- 30. Françoise Sullivan
à la Biennale de Venise, 1970
Françoise Sullivan
at the Venice Biennale, 1970
- 31. Page couverture du catalogue
The Twelfth Winnipeg Show, 1970
Catalogue cover, *The Twelfth
Winnipeg Show*, 1970



32



33

32. *Travaux d'Italie*, Galerie III, Montréal, 1973

33. *Droit debout*, avec les danseurs du Groupe de la Place Royale, chorégraphie présentée au Musée d'art contemporain, Montréal, dans le cadre de l'exposition *Périphéries*, 1974

Droit debout, with Groupe de la Place Royale dancers, choreography presented at the Musée d'art contemporain, Montréal, as part of the exhibition *Périphéries*, 1974



34

34. Françoise Sullivan lors de l'exposition *Légende des artistes*, à la Galerie S:T Petri, Lund, Suède, 1976

Françoise Sullivan during the exhibition *Légende des artistes*, Galerie S:T Petri, Lund, Sweden, 1976

35. 1 et 2 - Françoise Sullivan, Tipperary, Irlande, 1978

3 - Photographie prise par Françoise Sullivan lors d'un séjour en Italie, 1971-1972

1 and 2 - Françoise Sullivan, Tipperary, Ireland, 1978
3 - Photograph taken by Françoise Sullivan during a stay in Italy, 1971-1972



35.1



35.2



35.3

FIG. 10 - p. 29
FIG. 11 - p. 30
FIG. 12 - p. 31
FIG. 13 - p. 32

FIG. 18 - p. 36
- p. 37

FIG. 19 - p. 38

FIG. 14 - p. 33
FIG. 15 - p. 33

FIG. 20 - p. 38

FIG. 16 - p. 34
FIG. 17 - p. 35

1948

- On February 16, Sullivan gives a talk titled "La danse et l'espoir" during a literary evening at the Sherbrooke Street home of Julienne Saint-Mars Gauvreau, mother of Pierre and Claude Gauvreau. A few months later, she signs the *Refus global* manifesto with Paul-Émile Borduas, Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude and Pierre Gauvreau, Muriel Guilbault, Marcelle Ferron-Hamelin, Fernand Leduc, Thérèse Renaud-Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud and Françoise and Jean Paul Riopelle. The group decides to include "La danse et l'espoir" and Maurice Perron informs her that two photographs from her choreographies will also be in the publication: *Danse dans la neige* and *Black and Tan Fantasy*. *Refus global* is published—in a run of 400 copies—by Éditions Mithra-Mythe (founded by Maurice Perron), in Saint-Hilaire, and launched at Librairie Tranquille, in Montréal, on August 9.
- On February 28, Sullivan performs *Danse dans la neige* in Otterburn Park, at the home of Jean Paul and Françoise Riopelle. All that remains of this project is the photographs taken by Maurice Perron, although the moment itself is once again filmed—by Jean Paul Riopelle; the only copy has unfortunately been lost. Sullivan would have liked to complete her seasons cycle but is unable to at the time; *Printemps*, which was to take place in Old Montréal, in the rain, and *Automne*, in the forest, will only be performed in 2007.
- On April 3, as part of the *Récital de danse* event at Ross House, Sullivan, along with Jeanne Renaud, presents six choreographies: *Moi je suis de cette race rouge...* (poem by Thérèse Renaud read by Claude Gauvreau), *Déploration sur la mort* (music by Gilles Binshois), *Dédale*, *Black and Tan Fantasy* (music by Duke Ellington), *Credo* (music by Bach) and *Dualité* (music by Pierre Mercure). The sets and costumes are by Jean-Paul Mousseau, the stage design, by Jean Paul Riopelle, and Maurice Perron photographs the event. This performance is considered a foundational event in Québec modern dance.

1949

- On May 8 and 9, Sullivan presents *Les Deux Arts* at the Théâtre des Compagnons, Montréal. Seven choreographies are on the program: *Black and Tan Fantasy*, *Berceuse*, *Gothique*, *Deux Danses à midi*, *Lucrèce*, *Femme archaïque* and *Dualité*. During one of these performances, she is introduced to the painter Paterson Ewen.
- Sullivan marries Ewen in December. They go on to have four boys: Vincent (June 15, 1950), Geoffrey (June 23, 1955), Jean-Christophe (September 7, 1957) and Francis (August 6, 1960).
- She is invited to choreograph Monteverdi's *Le Combat* at the Théâtre des Compagnons for the inaugural season of Opéra-Minute, a chamber opera company in Montréal. The work is subsequently presented in 1953 at the Fifth Canadian Ballet Festival. *Le Combat* is one of Sullivan's first choreographies to be broadcast on television, as part of the program "Festival d'été" on Radio-Canada in 1954.
- Lands a small part in *Le Curé de village*, a film by Paul Gury produced by the National Film Board.

1953

- For the inaugural evening of Réseau Montréal-Toronto (Allô Toronto... Ici Montréal) on CBC television, Sullivan creates and performs the ballet *Rose Latulippe* (music by Maurice Blackburn), inspired by a folk tale and a childhood memory: at a wedding she attended on a trip to Les Escoumins with her family, the local priest forbade people to dance!

1954

- On the Radio-Canada program "L'Heure du concert," Sullivan presents choreographies created for excerpts from *Les Indes galantes* (Rameau), *Isoline* (André Messager), *Céphale et Procris* (Grétry) and *Le Tombeau de Couperin* (Ravel). For some of these choreographies, she collaborates with dancers from the Montréal company Les Ballets Chiriaeff.

1959

- Starts to work in sculpture. Takes a three-month course with Louis Archambault at the École des beaux-arts de Montréal. There she meets an experienced welder who assists her in creating folded-metal sculptures, impossible for her to produce on her own because of their length. One of these pieces is now in the collection of the National Gallery of Canada.

FIG. 24 – p. 46

1960

- She continues her training in welding the next year, at the École des arts et métiers in Lachine.
- Sets up her studio in the garage of the family home on Wilson Avenue in Notre-Dame-de-Grâce.
- Designs sets *N° 1* and *N° 2* for productions at the École de danse moderne de Montréal, which is run by Jeanne Renaud and Françoise Riopelle. Set 1 consists of four irregular wood squares suspended at the corners by wires; set 2 is made of polystyrene columns containing solids and voids.

FIG. 21 – p. 43

1962

- Begins exhibiting regularly at a number of galleries and museums in Montréal, across Canada and in Europe.
- With Paterson Ewen, exhibits at the headquarters of the Montreal Association of Architects. She also shows her sculptures for the first time at the Spring Exhibition at the Montreal Museum of Fine Arts.

FIG. 25 – p. 47

1963

- Exhibition *Jack Bush, Paintings. Françoise Sullivan, Sculptures*, Gallery XII, Montreal Museum of Fine Arts, January 11 to 27.

FIG. 22 – p. 44

- Wins first prize for sculpture in the Concours artistiques de la Province de Québec for her 1962 work *Chute concentrique*. The prize money means she can afford child care, allowing her to spend more time in the studio.

FIG. 23 – p. 45

FIG. 26 – p. 48

– p. 49

1964

- Exhibits at Gallery XII at the Montreal Museum of Fine Arts.
- Also: *Françoise Sullivan. Sculptures*, Galerie du Siècle (formerly Galerie Denyse Delrue), Montréal, March 2 to 15; *Canadian Sculpture Today: Part 2*, Dorothy Cameron Gallery, Toronto, April 10 to 26 (group show with Jack Harman, Anne Kahane, Robert Murray, Harold Town, Armand Vaillancourt and Walter Yarwood).

1965

- Exhibits at Galerie du Siècle, Montréal.
- Also: *New Directions in Canadian Sculpture*, Dorothy Cameron Gallery, Toronto, January 29 to February 15 (group show with Ulysse Comtois, Gerald Gladstone, Les Levine and Richard Turner). Takes part in the exhibition *Art and Engineering* at the Art Gallery of Ontario, Toronto, in February, and in *Confrontation 65. International Exhibition of Sculpture*, produced by the Quebec Sculptors' Association and Service des Parcs, Ville de Montréal, at the Montréal Botanical Garden, in July and August.
- Sullivan creates the set, made of wire and steel plates, for the choreography *Rideau* by Jeanne Renaud and Peter Boneham (Groupe d'Expression Contemporaine, which becomes Groupe de la Place Royale in 1966) presented as part of *Expression 65* at the Théâtre de la Place Ville-Marie from November 9 to 12. Sounds are produced by the dancers striking the hanging elements. This piece would become *Rideau sonore*, 1965 [Cat. 16].
- Sullivan joins the Quebec Sculptors' Association.

1966

- Introduces colour in her sculptures, while leaving the welding points and texture of the metal visible.
- Exhibits at Galerie du Siècle, Montréal.
- Takes part in the *Salon de la jeune sculpture*, at the Musée Rodin, Paris, June 7 to July 8, and *Confrontation 66*, by the Quebec Sculptors' Association, at Place Ville Marie, Montréal, in summer, and at the Musée du Québec (today the Musée national des beaux-arts du Québec), Québec City, August 19 to October 19.

- Creates a fourth theatre set, titled *Rien*, made up of suspended tires and metal letters spelling out the word “Rien” (Nothing), for the choreography *Centre-Élan* by Jeanne Renaud and Peter Boneham, produced by Groupe de la Place Royale and presented at Théâtre Maisonneuve.
- In the fall, her marriage with Paterson Ewen comes to an end.

FIG. 27 – p. 50

1967

- Sullivan produces the monumental sculpture *Callooh Callay*² for the Universal Exposition in Montréal (Expo 67). After Expo closes, she donates the work to the University of Regina, Saskatchewan. A few years later, it suffers damage when it is hit by a truck. The University of Regina restores it in 2010.
- During the summer, she takes part in *Sculpture 67*, an open-air exhibition of Canadian sculpture organized by the National Gallery of Canada, Ottawa, and presented in Nathan Phillips Square, in front of Toronto City Hall. Sullivan’s contribution is *Aeris Ludus*, which is now in the collection of the Musée d’art contemporain de Montréal.
- Exhibits at the *III^a Mostra Internazionale di Scultura All’Aperto*, Fondazione Pagani Museo d’Arte Moderna, Milan (Legnano-Castellanza), May 14 to September 15.
- Also takes part in the exhibition *Confrontation 67*, by the Quebec Sculptors’ Association, at Place des Arts, Montréal, in August, September and October; and in the exhibition of the *Concours artistiques du Québec* (Fine Arts section), at the Musée d’art contemporain, Montréal, November 8 to December 10.

FIG. 30 – p. 58

1968

- Sullivan produces sculptures in Plexiglas, including a *Spirales* series inspired, in part, by the poetry of Jorge Luis Borges. One of them has been in the collection of the Musée d’art contemporain de Montréal since 1977 and has been shown in a dozen or so exhibitions there to date.
- Takes part in the exhibition *Sculpteurs du Québec*, at the Musée d’art contemporain, Montréal, July 16 to September 1.

FIG. 28 – p. 55

– p. 56

FIG. 29 – p. 57

FIG. 31 – p. 59

- She is also included in *Constructions by Montreal Artists, 1966–67*, a travelling exhibition organized by the National Gallery of Canada, Ottawa.
- Has a solo show at the Dunkleman Gallery, Toronto.
- Takes part in the *Salon de la jeune sculpture*, at the Musée Rodin, Paris.

1969

- June 4 to 14, exhibition *Françoise Sullivan*, Galerie Sherbrooke, Montréal, where she presents *De une* and *Tout à* as well as a kinetic light sculpture (which has since disappeared).

1970

- After working in sculpture for a decade, Sullivan enters a period of questioning. She becomes increasingly interested in conceptual art: the immutable object is replaced by the ephemeral.
- She takes her first study trip, spending six weeks visiting museums and exhibitions across Europe. Falls in love with Italy, where she visits the Venice Biennale, among other places. There she meets Peggy Guggenheim at the Canadian Pavilion. She also makes her first acquaintance with Arte Povera artists in Rome. Later in the seventies, she returns for extended stays in Italy—Rome and Tuscany, in particular—then in Ireland, where she visits the Blasket Islands, and in Greece, on the island of Santorini and, finally, on Crete.
- In 1970, Sullivan begins a series of four “promenades” (carried out between 1970 and 1976), the first of which is titled *Promenade entre le Musée d’art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*. She walks all the way between the two museums, from Sherbrooke Street to Cité du Havre, photographing each intersection.
- Takes part in the exhibition *Panorama de la sculpture au Québec. 1945-1970*, at the Musée d’art contemporain, Montréal, June 23 to September 6; then at the Musée Rodin, Paris, October 27 to January 4, 1971. Also participates in *The Twelfth Winnipeg Show*, at the Winnipeg Art Gallery, November 12 to December 7, where she presents a conceptual piece, *Telecommunications*, consisting of telegrams.

2 The title references Lewis Carroll’s nonsense poem “Jabberwocky,” published in *Through the Looking Glass*. Franziska Boas used it in a dance performance program.

1971

- In June, Sullivan sets off to live in Rome with her four sons; they will remain there for fifteen months. With her interest in Arte Povera, she has the opportunity to meet some of its practitioners, including Yannis Kounellis, German Celant, Emilio Prini and Mario Diacono.
- Takes part in the eleventh Middelheim Biennale, in Antwerp, Belgium, in June.
- She participates in *45° 30' N – 73° 36' W*, at the Sir George Williams Art Galleries (incorporated into Concordia University in 1974) and at the Saidye Bronfman Centre, Montréal, February 1 to 17 (with Michael Snow, Ian Wallace, Sol LeWitt and Lawrence Weiner, among others). Bill Vazan, Arthur Bardo and Gary Coward, curators.

1972

- Through René Viau, she meets Gianfranco Sanguinetti as well as Guy Debord and Alice Becker-Ho-Debord in Italy. At the time, she is living in an old rectory near Greve in Chianti, not far from Florence.

1973

- Presents *Travaux d'Italie*, in the exhibition *La démesure en quête d'une mesure*, Galerie III (a gallery established by Jeanne Renaud and Ed Kostiner), Montréal, in May.
- *Vacances 73*, at the Musée du Québec, Québec City, July 5 to 30.
- *Droit debout*, a new choreography by Sullivan, is presented by the dancers of Groupe de la Place Royale at Galerie III.
- She becomes an active member of the Véhicule Art artist-run centre.

1974

- Sullivan takes part in several group shows, including *Périphéries*, by Véhicule Art and the Musée d'art contemporain, Montréal, February 17 to March 23; *Caméart*, a travelling exhibition organized by Galerie Optica, Montréal, in December; *Les Arts du Québec*, Québec Pavilion, Man and His World, Montréal, an exhibition of works from the collections of the Musée du Québec and the Musée d'art contemporain, June 20 to September 2; *Da Vinci*, Arte Studio, Brescia, Italy; and *Didascalie infedeli, proditorie (inattuali?) su Proust-N.B.*, Galleria Acme Arte Studio, Brescia, Italy.

1975

- Sullivan gives a talk on conceptual art at the Université du Québec à Montréal, on April 10.
- Travels in Europe and spends time in Italy.
- Takes part in the exhibitions *ARTFEMME '75. An Exhibition of Women's Art* at the Musée d'art contemporain, Powerhouse Gallery and Saidye Bronfman Centre, Montréal, April 3 to 25; *Vidéo*, Galleria d'Arte Moderna, Ferrara, Italy; and *150 Œuvres de la collection*, Musée d'art contemporain, Montréal, June 22 to July 20.

1976

- Sullivan is one of the artists featured in the *Corridart* event (in connection with the Montréal Olympics), with her work *Hommage aux maisons où naissent les légendes* displayed on Sherbrooke Street. The exhibition is taken down on June 13 on the orders of Mayor Jean Drapeau, the night before its official opening, without notice from the city of Montréal!
- *Véhicule's Véhicule* (artists from Véhicule Art), Kensington Art Association, Toronto.
- *Véhicule Art Montréal Inc.: Real Live*, Agnes Etherington Art Centre, Kingston, March 21 to April 25.
- *Trois générations d'art québécois : 1940, 1950, 1960*, Musée d'art contemporain, Montréal, June 30 to September 1.
- *Forum '76*, Montreal Museum of Fine Arts, September 23 to November 7.
- *Françoise Sullivan. Légende des artistes*, Galerie S:t Petri (Archive of Experimental and Marginal Art), Lund, Sweden, September 28 to October 6.
- *Indoor Sculpture from the Art Bank*, Art Gallery of Windsor, Windsor, Ontario, November 21 to December 29.
- Françoise Sullivan and David Moore begin a collaboration that will last more than fifteen years. On a visit to the Blasket Islands, in Ireland, she explores the theme of barricaded doors and blocked and unblocked windows, bringing together the notions of performance, installation, sculpture and the gestural quality of dance.
- She will share a studio with Moore in a space on Saint-Laurent Boulevard, between Prince Arthur Street and Pine Avenue, until 1977.

FIG. 32 – p. 60

FIG. 33 – p. 60

FIG. 34 – p. 61

FIG. 35 – p. 61

– p. 62

FIG. 36 – p. 67





37.1

36. Françoise Sullivan et David Moore
Fenêtre abandonnée, bloquée et débloquée (détail), 1978, ensemble de 24 photographies en noir et blanc, 33,5 × 24 cm

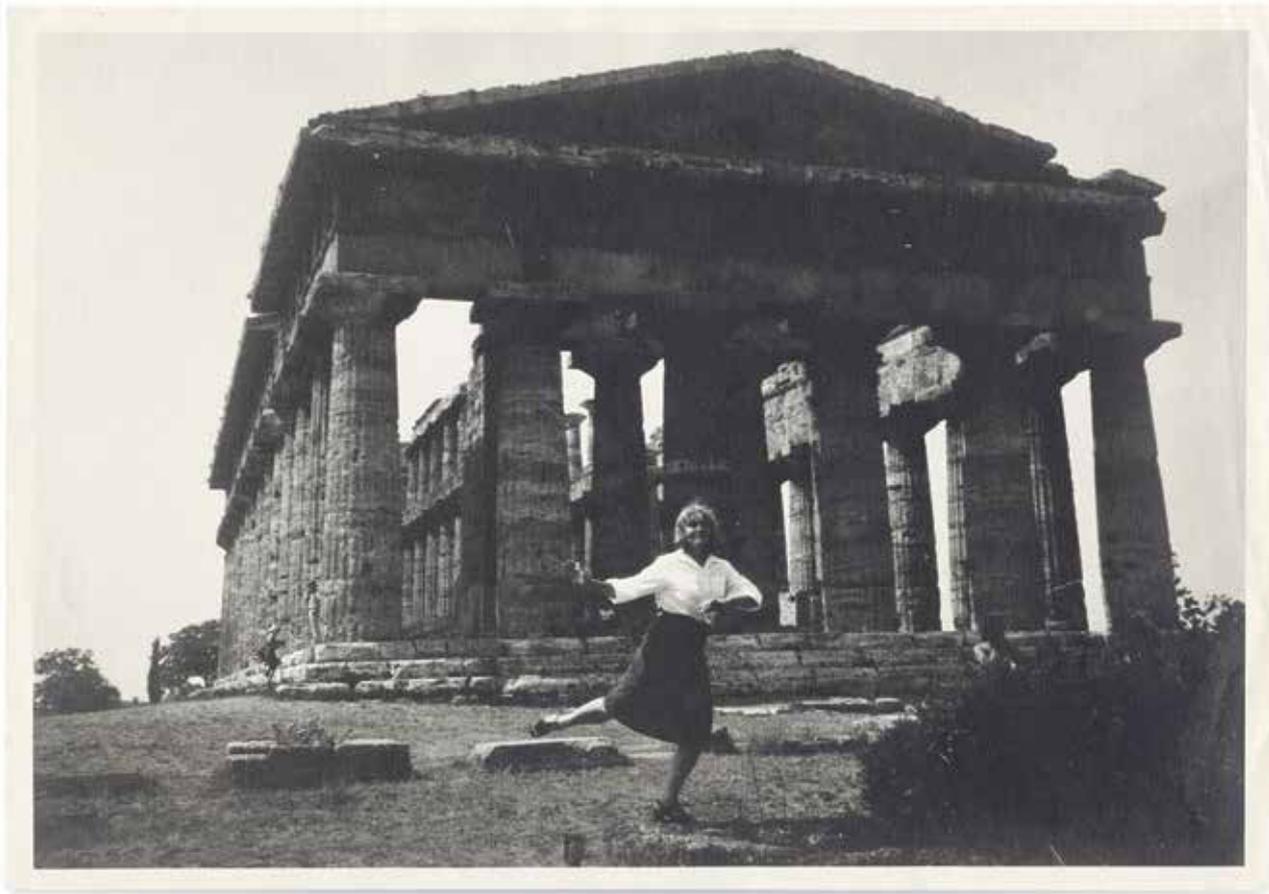
Françoise Sullivan and David Moore
Fenêtre abandonnée, bloquée et débloquée (detail), 1978, series of 24 black-and-white photographs, 33.5 × 24 cm

37. 1 – Françoise Sullivan en Grèce, devant une porte barricadée, 1978
 2 – Françoise Sullivan à Paestum, Italie, 1978

1 – Françoise Sullivan in Greece, in front of a barricaded door, 1978
 2 – Françoise Sullivan in Paestum, Italy, 1978

38. Carton d'invitation à l'exposition *Interventions on Basket. Françoise Sullivan and David Moore*, à la Forest City Gallery, London, Ontario, 1979

Invitation to the exhibition *Interventions on Basket. Françoise Sullivan and David Moore*, at the Forest City Gallery, London, Ontario, 1979



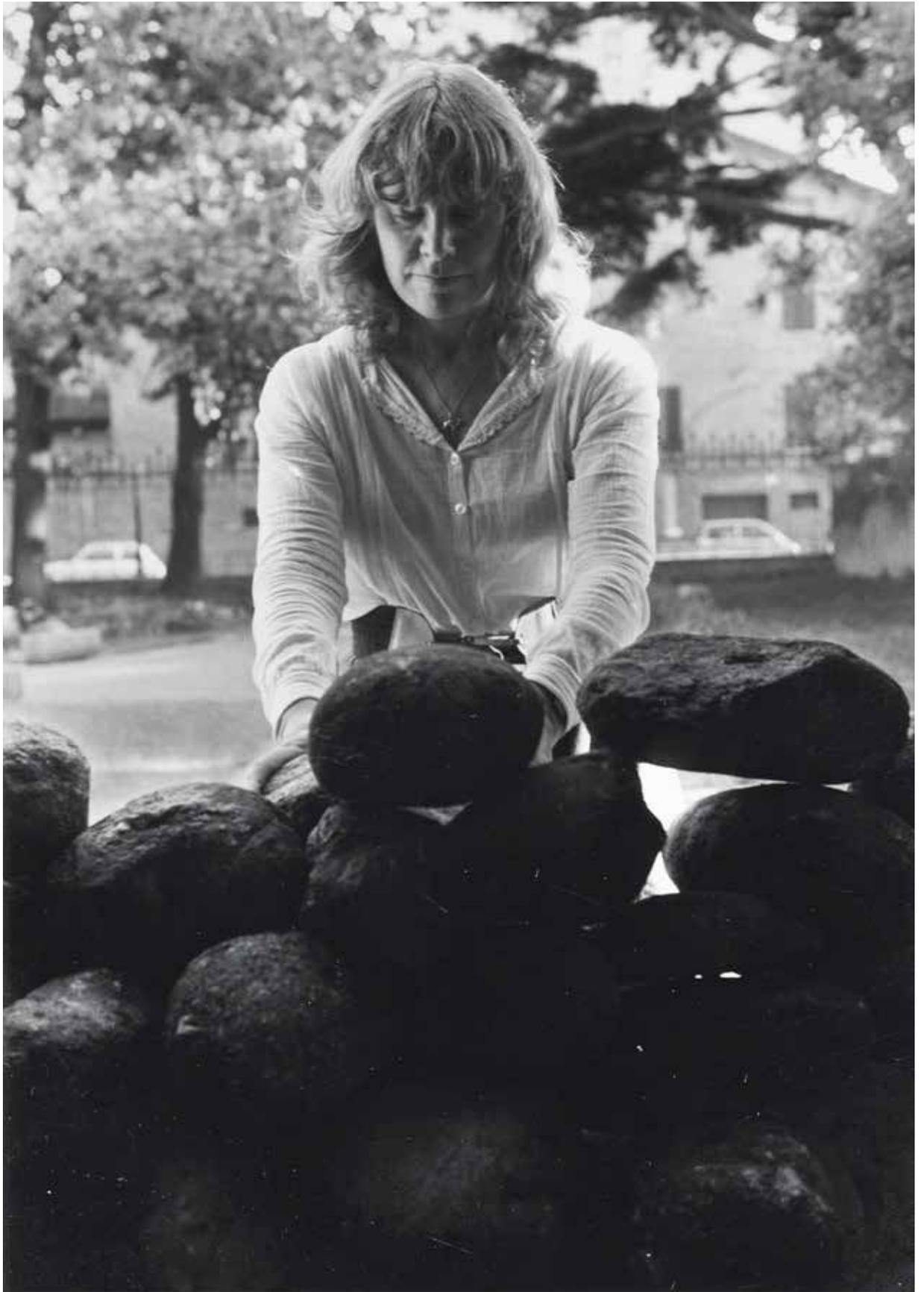
37.2

PUNNET CITY GALLERY
121 KING STREET

interventions on basket
 francoise sullivan
 and david moore
 april 27 - may 23, 1979
 also on opening night only
**"accumulation of
 movement"**
 a dance choreographed by
 francoise sullivan
 with five montreal dancers
 opening friday, april 27th
 hours:
 mon-sat. 10:00 - 5:00 p.m.
 sun. 2:00 p.m. jazz
 london, canada
 tel. (519) 434-6675

38

39. 1 et 2 - *Accumulation II*, Palazzo dei
Diamanti, Ferrare, Italie, 1979
3 - *Accumulation VI*, chorégraphie
pour cinq danseurs et cinq voitures,
terrain de stationnement dans le
Vieux-Montréal, 1980
- 1 and 2 - *Accumulation II*, Palazzo dei
Diamanti, Ferrara, Italy, 1979
3 - *Accumulation VI*, choreography
for five dancers and five cars, parking
lot in Old Montréal, 1980



39.1



39.2



39.3

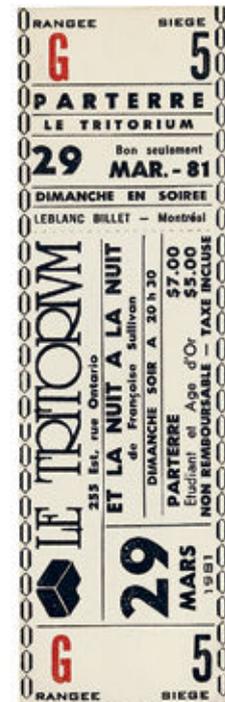
Le Groupe de danse de Françoise Sullivan présente
ET LA NUIT À LA NUIT



**LE
 TRITORIUM**

cégep du Vieux Montréal
 255 est, rue Ontario
 Information 284-7126

Les 27, 28, 29, 30, 31 mars et le 1er avril 1981 à 20.30



40.2

40.1

40. Programme et billet du spectacle
Et la nuit à la nuit, 1981
 Program and ticket for the show
Et la nuit à la nuit, 1981

FIG. 37 – p. 68
– p. 69

FIG. 38 – p. 69

FIG. 39 – p. 71
– p. 72
– p. 73

1977

- Begins teaching visual arts at Concordia University. Spends several summers in Italy, Greece and Ireland. Greece exerts a particular pull and she will return there regularly.
- Sullivan's friend Mario Diacono, who has become an art dealer, is struck by the importance of *Danse dans la neige* and suggests that she publish an album. In addition to Maurice Perron's photographs, the work includes an original silkscreen by Jean Paul Riopelle, an introduction by Françoise Sullivan and essays by two art historians, Fernande Saint-Martin and François-Marc Gagnon; fifty copies are published by Éditions Vincent Ewen. On March 9, 1978, the album is officially launched at the Musée d'art contemporain, Montréal, where it is exhibited, with Perron's original photographs, until April 9.
- *Premières rencontres internationales d'art contemporain : 03 23 03*, presented in a former post office at 1306 Amherst Street, Montréal, March 3 to 23; and the National Gallery of Canada, Ottawa, May 5 to 25.
- *Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970*, Musée d'art contemporain, Montréal, September 18 to October 23.
- First in a series of joint exhibitions by Sullivan and Moore at Véhicule Art, Montréal.

1978

- The Montréal dance company Le Groupe Nouvelle Aire invites her to collaborate with its dancers and take part in *Choréchanges*, on May 18, at 551 Mont-Royal Avenue East, where she presents *Hiérophanie* and *Dédale*. Her work as a choreographer with this new generation of dancers also prompts her to create *Essai en six parties*, which is presented at the Centaur Theatre in Montréal on October 20.
- That summer and the following summer, she renovates a farmhouse in Greece to use as her studio.

1979

- Exhibition of professors in the Department of Fine Arts, Concordia University, February 8 to 27.
- *Interventions on Blasket. Françoise Sullivan and David Moore*, Forest City Gallery, London, Ontario, April 27 to May 23.
- *Italia/Canada 20 x 20*, Galleria Blu, Studio Luca Palazzoli, Dov'è La Tigre, Milan, Italy, April 23 to May 19.
- Presents her choreography *Hiérophanie II*, performed by dancers Michèle Febvre, Paul-André Fortier, Ginette Laurin, Daniel Léveillé and Daniel Soulières, on May 21 in the multipurpose space at Galleria Civica d'Arte Moderna, Ferrara, Italy.
- *International Festival of Women Artists*, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, Denmark.
- *La Révolution automatiste*, Musée d'art contemporain, Montréal, December 6 to January 13, 1980.
- Sullivan begins the *Accumulation* series, which will continue until 1980. These choreographies are presented in Montréal, London, Ontario, and Ferrara, Italy.
- She presents *Hiérophanie* at the event *Danse Montréal/Toronto*, on March 31 at the Montreal Museum of Fine Arts, as choreographer, with five Montréal dancers (Michèle Febvre, Paul-André Fortier, Ginette Laurin, Daniel Léveillé and Daniel Soulières) and percussionist Vincent Dionne.
- Takes part in the program "Femme d'aujourd'hui" televised on Radio-Canada. When the interviewer, Françoise Faucher, asks her "What is art, in your view?" she answers: "Oh art, it's hard to talk about art even when you spend your life in it. I think it's a personal activity that then becomes a familiar one, it's a way of defining yourself in the world."

1980

- Sullivan returns to painting, in particular with her series of large *Tondos* (1981), then with *Je parle* (1982–1983), which continues to explore the circular form, but with the addition of assorted elements like stones, branches, wood, rope, etc.
- *La Collection permanente du Musée*, Musée d'art contemporain, Montréal, June 19 to August 3.
- Sets up her studio on Wellington Street, near University Street.

1981

- *Chi è Pandora? Françoise Sullivan e David Moore*, Galleria Unimedia, Genoa, Italy, May.
- Sullivan presents her choreography *Et la nuit à la nuit* at Le Tritorium theatre, Cégep du Vieux-Montréal, March 27 to 31 and April 1 (music: Rober Racine).
- She is awarded second prize at the Third Biennale of Painting, Saidye Bronfman Centre, Montréal.
- The first major retrospective of Sullivan's work is organized by the Musée d'art contemporain, Montréal, from November 19 to January 3, 1982, curated by Claude Gosselin. During the exhibition, her choreography *Labyrinthe* is performed by dancers Ginette Laurin, Daniel Léveillé and Daniel Soulières.

1982

- Produces the *Je parle* series of paintings.
- *Françoise Sullivan. Peintures récentes, actions documentées, vidéo*, Galerie Sans Nom, Moncton, New Brunswick, April 8 to 29.
- *Peintures récentes. Série Je parle...*, Concordia University Art Gallery, Montréal, October 6 to 30.

1983

- Spends time on Crete, where she rents a house in an olive grove for two years and produces the series of paintings titled *Dix, vingt, divins serpents*, abstract pictorial assemblages that relate to the previous years' *Tondos*, and *Cycle crétois*, which marks a return to figurative painting.
- Exhibits *Je parle (n° 6) le tonnerre* and other works at Galerie Jolliet, Montréal, October 5 to 29.
- Receives the Victor Martyn Lynch-Staunton Award from the Canada Council for the Arts, Ottawa.

1984

- *Edge and Image*, Concordia University Art Gallery, Montréal, January 11 to February 4.
- *Cycle crétois 1*, Espace Steinberg/Segal, Montréal, November 15 to December 16.

1985

- *Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection*, at what has now become the Musée d'art contemporain de Montréal, January 27 to April 21.
- *Françoise Sullivan. Cycle crétois*, Galerie du Musée du Québec, Québec City, April 25 to June 9.
- *Françoise Sullivan. Cycle crétois 1983-1984*, Galerie Montcalm, Hull, September 12 to October 6.
- *Montreal Painting: A Second Look*, Memorial University Art Gallery, St. John's, Newfoundland, October 25 to December 1.

1986

- *Photographies tirées de la Collection du Musée d'art contemporain de Montréal*, Foyer of Salle Wilfrid-Pelletier, Place des Arts, Montréal, January 13 to March 9.
- *Danse dans la neige de Françoise Sullivan / Estampes de Jean Paul Riopelle*, Foyer of Salle Wilfrid-Pelletier, Place des Arts, Montréal, March 10 to May 4.
- *Françoise Sullivan. Cycle crétois 2*, Michel Tétrault Art Contemporain, Montréal, March 19 to April 20.
- *Le Musée imaginaire de...*, Saidye Bronfman Centre, March–April.
- *Graff 1966–1986*, Musée d'art contemporain de Montréal, November 20 to February 15, 1987.
- *Images mémoire. Peintures, sculptures, installations*, Musée du Québec, Québec City, December 17 to February 22, 1987.

1987

- *Histoire en quatre temps*, Musée d'art contemporain de Montréal, March 1 to May 24.
- *Cycles crétois – II*, Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke, March 22 to May 1.
- *Le Geste oublié*, Musée d'art contemporain de Montréal, May 24 to August 30.

FIG. 40 – p. 74

FIG. 41 – p. 79

– p. 80

FIG. 42 – p. 81

- *Stations. Les Cent Jours d'art contemporain*, Centre international d'art contemporain de Montréal, Place du Parc, Montréal, August 1 to November 2. For this exhibition, she creates *Rotondo*, a gigantic site-specific installation measuring 53.3 square metres. Claude Gosselin, curator.
 - Sullivan produces the choreography *Cycle*, presented by the dancers of Montréal Danse at the National Arts Centre, Ottawa, and Place des Arts, Montréal.
 - She is awarded the Prix Paul-Émile-Borduas by the Québec government for her overall body of work.
 - That year, she buys a building in the Pointe-Saint-Charles neighbourhood which becomes her final studio.
- 1988**
- For the fortieth anniversary of *Refus global*, a dance recital by Françoise Sullivan and Jeanne Renaud is presented at the Musée d'art contemporain de Montréal, April 29 and 30 and May 1. The performance, by dancers Louise Bédard and Ginette Boutin, is a reconstruction of eight choreographies from 1948–1949, six of them Sullivan's: *Black and Tan Fantasy*, *Dédale*, *Dualité*, *Gothique*, *Femme archaïque* and *Moi je suis de cette race rouge...* (this last in collaboration with Renaud).
 - *L'art au Québec depuis Pellan. Une histoire des prix Borduas*, Musée du Québec, Québec City, May 19 to August 14.
 - *Contemporary Canadian Works on Paper*, Concordia University Art Gallery, Montréal, October 27 to November 19.
- 1989**
- *Sullivan / Moore 1984–1989*, Musée régional de Rimouski, May 28 to July 16.
 - She exhibits *Fleuve n° 6* at Galerie Frédéric Palardy, Montréal, January 21 to February 14.
 - *Une histoire de collections : dons 1984-1989*, Musée d'art contemporain de Montréal, April 12 to June 4.
 - *Dieux et diables... les artistes*, Centre d'exposition CIRCA, Montréal, August 6 to 12.
- 1990**
- *Françoise Sullivan. La peinture des années '80*, Galerie Dominion, Montréal, February 22 to March 14.
- Other recent works by Sullivan and Moore are the subject of a show at the Centre d'exposition CIRCA, Montréal, February 24 to March 31.
 - *David Moore / Françoise Sullivan*, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, April 29 to May 27.
 - Sullivan becomes a member of the Royal Canadian Academy of Arts.
- 1992**
- She produces the series *Vestiges au mont Nemrut* and *Agora*. These will be her last large figurative works.
 - *La Sculpture au Québec, 1946-1961. Naissance et persistance*, Musée du Québec, Québec City, April 8 to October 25.
 - *Montréal 1942-1992. L'Anarchie resplendissante de la peinture*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, May 14 to August 2. Gilles Daigneault, curator.
 - *La Collection. Tableau inaugural*, Musée d'art contemporain de Montréal, May 28 to October 11. This is one of the exhibitions that open the Musée's new downtown home.
 - *Legs René Payant*, a travelling exhibition by the Musée d'art contemporain de Montréal, 1992 to 1994.
 - Sullivan takes part in the exhibition *Art actuel. Présences québécoises*, organized in France by the Association d'Action Artistique, Paris, at the Château de Biron, Dordogne, July 4 to October 11; and at La Ferme du Buisson, Centre d'art contemporain, Marne-la-Vallée, October 28 to November 29. Galerie Graff in Montréal acts as producer and coordinator of the exhibition.
 - *The Crisis of Abstraction in Canada: The 1950s*, produced and circulated by the National Gallery of Canada: Musée du Québec, Québec City, November 18 to January 31, 1993; National Gallery of Canada, Ottawa, March 12 to May 24, 1993; MacKenzie Art Gallery, Regina, June 11 to August 8, 1993; Glenbow Museum, Calgary, August 28 to October 24, 1993; Art Gallery of Hamilton, November 18, 1993 to January 30, 1994. The exhibition emphasizes techniques used by Canadian artists who explored abstraction between 1950 and 1960. Denyse Leclerc, curator.

FIG. 44 – p. 84

FIG. 45 – p. 85

1993

- *Françoise Sullivan*, Musée du Québec, Québec City, February 10 to June 6, curated by Louise Déry and Michel-V. Chef. For this exhibition, Sullivan produces the choreography *En face de moi*, a solo piece danced by Ginette Boutin wearing a *Tondo* from the *Je parle* series, 1993, and reciting a piece of Sullivan's poetry with the same title.

1994

- *Et ainsi de suite...*, Centre d'exposition CIRCA, Montréal, February 24 to March 25.
- *La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal. Le partage d'une vision*, Musée d'art contemporain de Montréal, April 30 to October 23.
- *Prélude à l'Automatisme (Towards Automatism)*, travelling exhibition of the National Gallery of Canada, 1994 to 1996.

1996

- Sullivan produces *Montagne*, a wall piece made of granite from different continents, for the main hall of the Pavillon Président-Kennedy in the science complex at the Université du Québec à Montréal. Work integrated into architecture under the Québec government's "Project 1%." The piece is installed in September 1997.
- She turns to exploring abstract, nearly monochrome painting.
- *Making Time*, Galerie Graff, Montréal, September 5 to October 5.
- *Le Langage plastique. Ligne courbe*, Musée d'art contemporain de Montréal, September 26 to January 11, 1997.

1997

- *Françoise Sullivan. Œuvres récentes*, Galerie Lilian Rodriguez, Montréal, May 21 to June 21.
- *Saint-Hilaire et les Automatistes*, Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire, May 25 to September 1.
- *Françoise Sullivan*, Université libre de Bruxelles, Belgium, October 15 to 25.

1998

- Various exhibitions are organized to mark the fiftieth anniversary of *Refus global*. Sullivan takes part in some of them: *Borduas et l'épopée automatiste*, Musée d'art contemporain de Montréal, May 9 to November 29; *Refus global (1948). Le manifeste du mouvement automatiste*, Canadian Cultural Centre, Paris, October 16 to November 10; and *Éternel présent. 50 ans après Refus global*, Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire, May 24 to September 7.
- *L'Art inquiet. Motifs d'engagement*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, January 23 to February 28.
- *Peinture Peinture* at Galerie Lilian Rodriguez and the art galleries in the Belgo Building, Montréal.
- *Ecstasy*, Jack Shainman Gallery, New York.
- *Françoise Sullivan. Éclats de rouge*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, as part of *Peinture Peinture*, an event organized by the Contemporary Art Galleries Association (AGAC) of Montréal, June 5 to 27.
- *Françoise Sullivan 1968–1998*, Galerie Lilian Rodriguez, Montréal, August 26 to September 26.
- Sullivan receives an honorary doctorate from York University in Toronto.

1999

- *Déclics art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*, Musée d'art contemporain de Montréal, May 28 to October 31; Musée de la civilisation, Québec City, May 26 to October 24. Pierre Landry and Marie-Charlotte De Koninck, curators.
- *Les Peintures de genre (masculin/féminin). L'actualité de la peinture abstraite au Québec*, Printemps du Québec en France, Espace lyonnais d'art contemporain, Lyon, France.

2000

- January 22: Launch, at Galerie Lilian Rodriguez in Montréal, of Sullivan's first-ever print, *Sonores et nus*. The work stems from discussions between the artist, dancer and choreographer Lucie Grégoire and writer Denise Desautels. The etching is printed in an edition of fifty.
- *Visionary Works and Recent Acquisitions*, Musée d'art contemporain de Montréal, April 21 to October 15.

FIG. 46 – p. 86



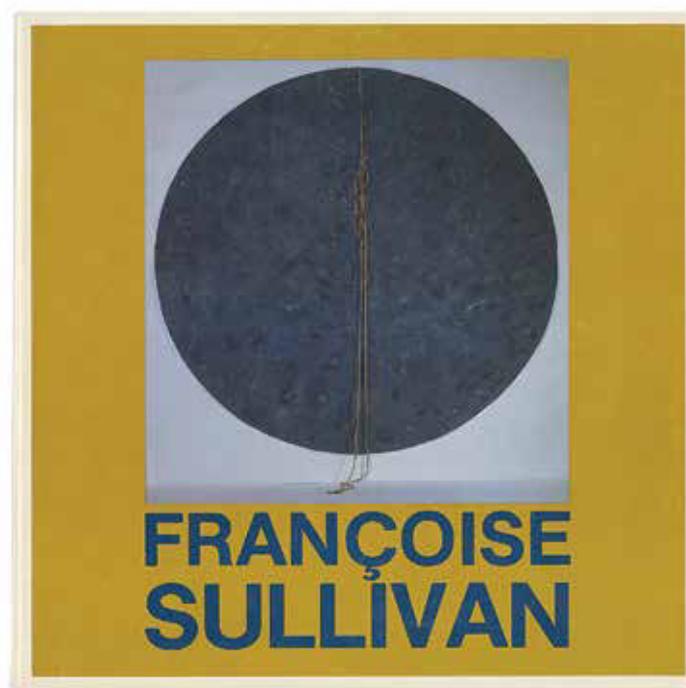
41.1



41.2

41. 1 et 2 - Vues de l'exposition
Françoise Sullivan. Rétrospective,
 Musée d'art contemporain,
 Montréal, 1981
 3 - Couverture du catalogue
- 1 and 2 - Views of the exhibition
Françoise Sullivan. Rétrospective,
 Musée d'art contemporain,
 Montréal, 1981
 3 - Front cover of the exhibition
 catalogue

42. Image de la chorégraphie *Labyrinthe*,
 Musée d'art contemporain,
 Montréal, 1981
- Image of the choreography *Labyrinthe*,
 Musée d'art contemporain,
 Montréal, 1981



41.3



Laby mit Le
181

MAC

MAC 1961

avec Ginette

Launa p. 68

Photo: ?



43.1



43.2

43. 1 et 2 - Vues partielles de l'installation *Rotondo*, Place du Parc, Montréal, 1987

1 and 2 - Partial views of the installation *Rotondo*, Place du Parc, Montréal, 1987



44.1



44.2

44. 1 et 2 - Vues de l'exposition
Françoise Sullivan, Musée du Québec,
Québec, 1993
- 1 and 2 - Views of the exhibition
Françoise Sullivan, Musée du Québec,
Québec City, 1993
45. Ginette Boutin interprétant *En face
de moi (Je parle)* lors du vernissage
de l'exposition *Françoise Sullivan*, Musée
du Québec, Québec, 1993
- Ginette Boutin performing *En face
de moi (Je parle)* at the opening of
the exhibition *Françoise Sullivan*, Musée
du Québec, Québec City, 1993



45

46. Françoise Sullivan, *Montagne*, 1997, acrylique, béton, calcaire, ciment et granite, pavillon Président-Kennedy, Université du Québec à Montréal. Collection d'œuvres d'art de l'UQAM

Françoise Sullivan, *Montagne*, 1997, acrylic, concrete, limestone, cement and granite, Pavillon Président-Kennedy, Université du Québec à Montréal. Collection d'œuvres d'art de l'UQAM



46

- *Peinture Métis. L'Intelligence et les ruses de la peinture*, 18th Symposium international de la nouvelle peinture au Canada, Centre d'exposition de Baie Saint-Paul, August 4 to September 4.
- *Françoise Sullivan. Photographies des années 70*, Galerie Lilian Rodriguez, Montréal, August 26 to September 16.
- She receives an honorary doctorate from the Université du Québec à Montréal.

2001

- *Corridart Revisited = Corridart, 25 ans plus tard*, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, Montréal, July 12 to August 18. Sandra Paikowsky, curator.
- *Les Années 1980-1990 de Françoise Sullivan*, Centre d'exposition Raymond-Lasnier, Maison de la culture de Trois-Rivières, as part of the International Poetry Festival, October 1 to 24.
- *Artcité*, Musée d'art contemporain de Montréal, August 10 to October 8.
- Sullivan is named a Member of the Order of Canada.

2002

- *Place à la magie! The Forties, Fifties and Sixties in Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal, May 24, 2002 to March 1, 2007.
- *Françoise Sullivan. Œuvres récentes*, Galerie Lilian Rodriguez, Montréal, September 21 to October 19.
- Sullivan is made a Knight in the Ordre du Québec.

2003

- *Pour ou contre l'art abstrait*, Musée de Lachine, April 2 to August 17.
- *Françoise Sullivan*, Montreal Museum of Fine Arts, June 19 to October 5, the first retrospective since the one presented at the Musée d'art contemporain in 1981. Stéphane Aquin, curator.
- *Françoise Sullivan : ...rouge-bleu-orange-rose-jaune...*, Galerie Lilian Rodriguez, Montréal, August 23 to October 4.
- *Accrochages*, Musée de Lachine, September 10 to December 14.
- *L'École des femmes : 50 artistes canadiennes au musée*, Musée d'art de Joliette, September 7 to February 22, 2004.

2004

- *Winter*, Moore Gallery, Toronto, January 10 to 31.
- *Le Touché de la peinture. Françoise Sullivan, Monique Régimbald-Zeiber et Aïda Kazarian*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, May 7 to June 19; Galerie de l'Université libre de Bruxelles, October 6 to November 27, 2005. Louise Déry, curator.
- *Françoise Sullivan*, Moore Gallery, Toronto, May 27 to June 19.
- *La Sculpture et le Vent. Femmes sculpteures au Québec*, Centre d'exposition CIRCA, Montréal, May 29 to July 31.
- On November 19, Sullivan gives a talk titled "Good bye Monsieur Duchamp" at the National Gallery of Canada, Ottawa, as part of a symposium held by the Royal Society of Canada (*2004 Proceedings: Life, Learning and the Arts*).

2005

- *The Sixties in Canada*, National Gallery of Canada, Ottawa, February 4 to April 24; *The Sixties – Photography in Question*, Canadian Museum of Contemporary Photography, Ottawa, January 22 to April 24.
- Sullivan receives the Governor General's Award in Visual and Media Arts. She also becomes a member of the Royal Society of Canada (Academy of the Arts and Humanities).

2006

- *Françoise Sullivan. Ocean*, Moore Gallery, Toronto, April 29 to May 20.
- *Penser/Faire – Thinking, the Process*, Maison de la culture Marie-Uguay, Montréal, October 18 to November 26.
- *Acquérir pour grandir*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec City, November 16 to April 15, 2007.
- *Œuvres de Prix. Collection du Conseil des arts de Montréal*, travelling exhibition marking the fiftieth anniversary of the Conseil des arts de Montréal (1956–2006). The exhibition travels to eight locations in the Montréal area from February 2006 to April 2007.
- Sullivan is awarded the medal of the Royal Society of Canada's Academy of the Arts and Humanities.

2007

- On February 28, the album *Les Saisons Sullivan* is launched at the Musée d'art contemporain de Montréal. It brings together, for the first time, the works *Printemps* (Andrée-Maude Côté), *Été* (Annik Hamel), *Automne* (Louise Bédard) and *Hiver* (Ginette Boutin). The boxed set, printed in an edition of seventy-five, contains sixty-seven photographs by Marion Landry, four choreographic drawings by Françoise Sullivan and a text by Louise Déry. Sullivan also co-produces *Les Saisons Sullivan* with artist Mario Côté. This film documents four performances that she created in 1948, in which each improvised dance (one per season) was meant to be performed outdoors. Only the dance for winter (which became *Danse dans la neige*) and the one for summer were produced at the time.
- Director Lauraine André-G. makes *Si Sullivan m'était contée*, a film essay on the artist.
- *Salamis. Works by Françoise Sullivan*, Galerie Jean-Claude Bergeron, Ottawa, May 3 to 20.
- Toronto artist Luis Jacob reprises *Danse dans la neige* for his piece *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)*, in which dancer Keith Cole improvises in the snow, in a costume reminiscent of the one worn by Sullivan during her performance in 1948. This video installation was presented at *Documenta 12*.
- Sullivan travels to Japan for the exhibition *Expo Culture Quebec & Japan*, Irohani Gallery, Sakai, Osaka, July 13 to 18.

2008

- *Françoise Sullivan. Pluralité et création*, Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, January 14 to February 10.
- *Françoise Sullivan. Peintures 2007*, Galerie Simon Blais, Montréal, June 23 to February 23.
- *Françoise Sullivan*, Maison de la culture Marie-Uguay, Montréal, September 11 to November 2.
- *Metamorphosis*, Akbank Sanat, Istanbul, Turkey. Louise Déry, curator.
- On May 30, Sullivan takes part in a conference organized by Le Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV) and Canadian Artists Representation / Le Front des artistes canadiens (CARFAC) : *Refus global 2008. Roundtable on the social engagement of visual artists*.
- Sullivan's choreographies *Dédale* and *Black and Tan Fantasy* are reprised as part of the 2007–2008 season of CCN Ballet de Lorraine (France) and presented at the Cinquième Salle, Place des Arts, April 30 to May 3 during the event *La Nuit des interprètes*. These two choreographies are also performed at the Opéra national de Lorraine (Nancy, France) from March 27 to 30 of the same year (after being previously presented in 2007, on October 4, 5 and 6, at the Centre culturel André-Malraux, Vandœuvre-lès-Nancy).
- She is awarded the Gershon Iskowitz Prize, which includes a solo exhibition at the Art Gallery of Ontario, Toronto, to be held in 2010.

2009

- *The Automatiste Revolution: Montreal 1941–1960*, Varley Art Gallery, Unionville, Ontario, October 23 to February 28, 2010; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, May 19 to 30, 2010. Ray Ellenwood and Roald Nasgaard, curators.
- *Other Spaces*, Musée d'art contemporain de Montréal, November 7 to April 5, 2010. Mark Lanctôt, curator.
- Sullivan retires from her faculty position in the Department of Visual Arts at Concordia University, where she has taught for thirty-two years.

2010

- *Françoise Sullivan. Inner Force*, Art Gallery of Ontario, Toronto, February 10 to May 30, as part of the Gershon Iskowitz Prize. Five choreographies are presented at the opening: *Dédale*, *Black and Tan Fantasy*, *Femme archaïque*, *À tout prendre* and *En face de moi (Je parle)*.
- *Making a Song: New Works by Françoise Sullivan*, WARC Gallery (Women's Art Resource Centre), Toronto, February 12 to March 20.
- *Femmes artistes. L'éclatement des frontières, 1965-2000. Œuvres de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec City, June 17 to October 10.
- *Constellation and Correspondences. Networking between Artists, 1970–1980*, National Gallery of Canada, Ottawa, September 15 to December 24; *Artexte*, Montréal, March 16 to May 26, 2012.
- *Acts of Presence*, Musée d'art contemporain de Montréal, November 4 to March 27, 2011. Manon De Pauw, curator.

- The album *Danse dans la neige* is exhibited at the Museum of Modern Art (MoMA), New York, in the show *On Line: Drawing Through the Twentieth Century*, November 21 to February 7, 2011. Catherine de Zegher, curator.
- *Rouges*, Galerie Simon Blais, Montréal, November 24 to January 15, 2011.
- *Traffic. Conceptual Art in Canada, 1965–1980*, a co-production of the Art Gallery of Alberta, Leonard & Bina Ellen Art Gallery (Concordia University), Halifax, INK, Justina M. Barnicke Gallery (Hart House, University of Toronto) and Vancouver Art Gallery. The exhibition tours Canada from September 2010 to January 2013, and makes a final stop at the Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Germany, from April 1 to June 30, 2013. Vincent Bonin and Michèle Thériault, co-curators of the Québec section of the exhibition.
- *Sullivan*, a 37-minute documentary, is made by Françoise Dugré in the artist's studio in Pointe-Saint-Charles. Also featuring Ginette Boutin, Rober Racine and Daniel Soulières.

2011

- Sullivan produces *Rouges*, consisting of nine painted panels installed on the two outside walls of the research centre amphitheatre—six panels on the upper floor and three on the ground floor—at the Institut universitaire de gériatrie de Montréal. Work integrated into architecture under “Project 1%.”

2012

- *A Matter of Abstraction*, exhibition of works from the collection, produced and circulated in Québec and Canada by the Musée d'art contemporain de Montréal, April 12 to January 4, 2016. Josée Bélisle, curator.
- *Françoise Sullivan: Aedh*, Corkin Gallery, Toronto, April 28 to August 31.

2013

- *Françoise Sullivan: Blind Scribbles*, Corkin Gallery, Toronto, February 2 to March 23.
- *Paul-Émile Borduas, les années new-yorkaises (1953-1955)* and *L'Héritage de Borduas, huit artistes autour de Françoise Sullivan*, Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire, June 21 to September 15.
- *Arundel – Œuvres récentes*, Galerie Simon Blais, Montréal, September 11 to October 12.

2014

- *Françoise Sullivan et Mario Côté. Entre danse, vidéo et peinture*, Maison de la culture de Notre-Dame-de-Grâce, Montréal, January 23 to March 9.
- *1 + 1 = 1. When Collections Collide: The MAC at the MMFA*, Montreal Museum of Fine Arts, February 21 to January 15, 2015. Stéphane Aquin and John Zeppetelli, curators.
- “Get Hold of This Space” – *La Carte de l'art conceptuel au Canada*, Canadian Cultural Centre, Paris, May 20 to September 5.
- *Harold Klunder, Denis Juneau, Françoise Sullivan*, Galerie Simon Blais, Montréal, November 19 to December 20.
- Sullivan receives a special tribute at the 3rd Visual Arts Gala in Montréal, organized by the Contemporary Art Galleries Association (AGAC).

2015

- Sullivan performs *Empreintes*, following the directions of Paul-André Fortier, on January 12, the evening of the opening of the exhibition *do it: Montréal* at Galerie de l'UQAM. A series of five black-and-white digital prints results from the event.
- *L'Œil et l'Esprit. Point of View on the Collection*, Musée d'art contemporain de Montréal, April 2 to April 17, 2016. Geneviève Cadieux, curator.
- On November 28, Sullivan, together with Leisure (Meredith Carruthers and Susannah Wesley), gives a talk as part of the series *Une heure, un livre* by Artexte, about Leisure's exhibition project *Dualité / Dualité*. The starting point for the discussion is a document in the Artexte collection: the 1988 program for Sullivan's choreography *Dualité*, performed at the Musée d'art contemporain de Montréal.

2016

- *Françoise Sullivan. Les Saisons Sullivan* (photographs), as part of MAGDANCE 3: art + dance, MacKenzie Art Gallery, Regina, January 28 to April 10.
- *Proportio*, Galerie Simon Blais, Montréal, March 2 to April 9.
- *Françoise Sullivan: A Tribute to Painting*, Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, November 25 to June 4, 2017.
- *For time is the longest distance between two places*, in the series *Pictures for an Exhibition*, Musée d'art contemporain de Montréal, November 19 to April 30, 2017. Marie-Eve Beaupré, curator.

2017

- *Françoise Sullivan. Trajectoires resplendissantes*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, January 11 to February 18, curated by Louise Déry. Sullivan produces a new diptych for the occasion, *Tableau blanc*.
- *Rythmes – Pastels 1997-2003*, Galerie Simon Blais, Montréal, April 4 to June 17.
- *Françoise Sullivan – La couleur tombée du ciel*, Espace musée, Québecor head office, Montréal, December 5 to May 18, 2018.
- *Des lignes, du temps. Dessins de Concordia : 1948-2017*, Fondation Guido Molinari, Montréal, September 21 to December 17.
- Sullivan becomes an Officer of the Ordre de Montréal, Ville de Montréal.

[Translated by Susan Le Pan]

In her twenty-seven years as Head of Publications at the Musée d'art contemporain de Montréal, CHANTAL CHARBONNEAU has produced around 200 exhibition catalogues, twenty-five documentary videos and numerous illustrated publications. From 1984 to 1991, she was artistic director of *Vie des Arts* magazine, where she authored some twenty articles on various artists, exhibitions and events, among her other duties. She graduated from Université de Montréal with a degree in art history, and also studied management of cultural organizations at the École des Hautes Études Commerciales (HEC), Montréal. Her work has earned her many awards and distinctions throughout her career. By happy coincidence, the subject of her very first catalogue, brought out in 1990 for Galerie Dominion in Montréal, was Françoise Sullivan.



Vue de l'atelier, 2018
View of studio, 2018

Liste des œuvres

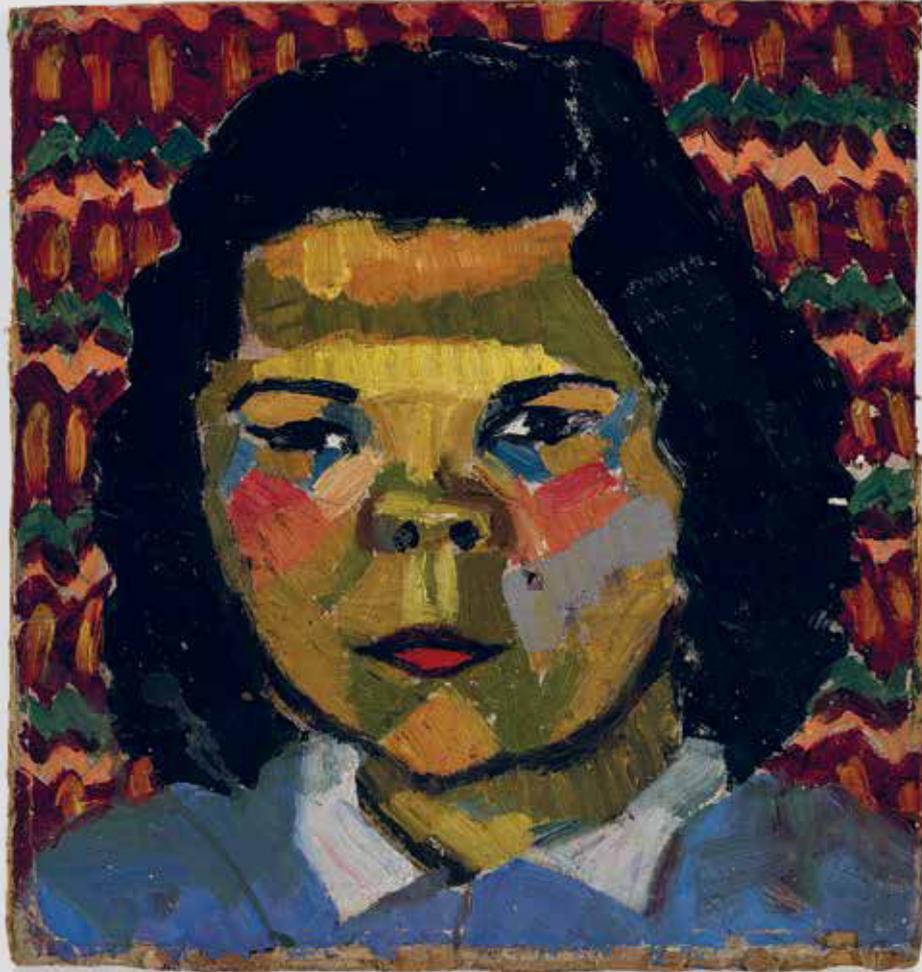
1. *Portrait d'une enfant autochtone au lac Ouimet, n°1*, 1941
Huile sur carton
30 × 28,5 cm
Collection de l'artiste
2. *Portrait d'une enfant autochtone au lac Ouimet, n°2*, 1941
Huile sur carton
45 × 41 cm
Collection de Geoffrey Ewen
3. *Le New-Yorkais, M. Hewitt*, 1941
Huile sur carton
48 × 45 cm
Collection de l'artiste
4. *Portrait of Young Lady Drummond*, vers 1942
Huile sur carton
49,5 × 32 cm
Collection particulière
5. *Portrait de Madeleine Marois*, 1943
Huile sur carton
45 × 41,5 cm
Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto
Don de Mary Handford, 2006
2006/370
6. Notations chorégraphiques pour *Les Planètes*, vers 1945
Graphite sur papier
64 × 83,5 cm
Collection de l'artiste
7. *Danse dans la neige*, 1948-1977
Album comprenant : 17 épreuves offset, 1 sérigraphie, textes
Performance : Françoise Sullivan ;
photographies : Maurice Perron ;
sérigraphie : Jean Paul Riopelle
39 × 39 cm (chaque élément)
44/50
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
8. Maurice Perron
Black and Tan, 1948 (tirage de 1998)
Série de 12 épreuves à la gélatine argentique
25,5 × 25,5 cm (chacune)
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec
Fonds Maurice Perron
9. Jean-Paul Mousseau
Costume pour «Black and Tan», 1948
Jute avec peinture à l'huile et cordes
127 × 96,5 cm (irrégulier)
Collection du Musée des beaux-arts du Canada
Don de Katerine Mousseau,
Montréal, 2006
Œuvre non reproduite
10. *Sans titre*, 1960
Acier
34,5 × 25 × 8,5 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
Don de Jeanne Renaud
11. *Sans titre*, 1960
Acier plié et soudé
81,5 × 71,3 × 33,5 cm
Collection du Musée des beaux-arts du Canada
Acheté en 1991
12. *Split Power Grid*, 1962
Acier
108,5 × 60 × 48,5 cm
Collection de Claude Gosselin et Pierre Pilotte
13. *Chute*, 1964
Acier
164 × 71 × 62 cm
Collection du Musée d'art de Joliette
Don de l'honorable juge Jacques Dugas, J. C. S.
14. *Sans titre*, vers 1964
Acier
108 × 57 × 20,5 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
Don de Joyce et Max Rapoport
15. *Sans titre*, 1964
Acier
69,5 × 55 × 46 cm
Collection de l'artiste
16. *Rideau sonore*, 1965
Acier, fer, textile
213,5 × 534,5 × 4 cm
Collection de l'artiste
17. *Madame Récamier (Reclining Woman)*, 1966
Acier
114 × 161 × 74 cm
Collection de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada
18. *Chute en rouge*, 1966
Acier peint
210,5 × 127 × 52 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
19. *Sans titre*, 1967
Acier peint
93,5 × 102 × 29 cm
Collection de l'artiste
20. *Sans titre*, 1968
Acrylique
30,5 × 23,5 × 11 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
Don de Jean leFebure
21. *Spirale*, 1969
Acrylique
65,5 × 31 × 35,5 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

22. *Sans titre*, vers 1968
Acrylique
2 éléments
13,5 × 13,5 × 35 cm
Collection de l'artiste
23. *Sans titre*, vers 1968
Acrylique
8 × 8 × 42,5 cm
Collection de l'artiste
24. *Sans titre*, vers 1966-1967
Acrylique
8 éléments
23,5 × 46,5 × 14 cm (l'ensemble)
Collection de l'artiste
25. *Sans titre*, vers 1969
Acrylique
13 × 13 × 34,5 cm
Collection de l'artiste
26. *Sans titre*, vers 1969
Acrylique
25,4 × 25,4 × 76 cm
Collection de la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia
Don de la Galerie René Blouin, 1987
27. *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*, 1970
32 épreuves à la gélatine argentique, carte routière
26,6 × 26,6 cm (chacune)
Collection du Musée des beaux-arts de Montréal
Don de Françoise Sullivan
28. *Dimensions des enfants*, 1970-1971
Installation (inscriptions manuscrites sur colonne)
Dimensions variables
Collection de l'artiste
29. *Rencontre avec Apollon archaïque*, 1974
Montage de 13 épreuves à la gélatine argentique, collage
15,5 × 415 cm
Collection du Musée des beaux-arts de Montréal
Don de Françoise Sullivan
30. Françoise Sullivan et David Moore
Dégringolade, 1978
Film 8 mm (transféré sur 16 mm), couleur, muet, 13 min
Collection de l'artiste
31. *Porte barricadée*, 1977
Plâtre, résine, bois
259,5 × 246 × 10,5 cm
Collection de l'artiste
32. *Tondo VIII*, 1980
Acrylique sur toile et corde
287 × 298 cm
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec
Achat
33. *Tondo 7*, 1980
Acrylique sur toile, pierres et toile
169,5 cm (diam.)
32,5 × 50,5 × 45,5 cm (approx.)
Collection de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada
34. *Tondo*, 1981
Acrylique et polyéthylène
129 × 130 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
35. *Je parle (n° 7) la terreur du jour*, 1982
Acrylique sur toile, bois
230 × 182 × 18,5 cm
Collection de l'artiste
36. *Cycle crétois II, n° 3*, 1985
Acrylique sur toile
161 × 184 cm
Collection de la Galerie d'art Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, N.-B.
Don de l'artiste
37. *Vestiges (n° 2) Fortuna – Commagène*, 1992
Acrylique sur toile
195,5 × 218,5 cm
Collection de l'artiste
38. *Vestiges au mont Nemrut (n° 1)*, 1992
Acrylique sur toile
165 × 259 cm
Collection de l'artiste
39. *Rouge n°s 3, 5, 6, 2*, 1997
Acrylique sur toile
4 éléments
152 × 152 cm (chacun)
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
40. *Hommage à Paterson*, 2003
Diptyque, acrylique sur toile
348 × 287 cm (chacun)
Collection de l'artiste
41. *Océan n° 16*, 2005
Acrylique sur toile
152,5 × 152,5 cm
Collection de l'artiste
42. *Océan n° 17*, 2005
Acrylique sur toile
152,5 × 152,5 cm
Collection de l'artiste
43. *Océan n° 23*, 2005
Acrylique sur toile
152,5 × 152,5 cm
Collection de l'artiste
44. *Salonika*, 2006
Acrylique sur toile
183 × 122 cm
Collection de l'artiste
45. *Vert n° 1*, 2007
Huile sur toile
183 × 122 cm
Collection de l'artiste
46. *Proportio 1*, 2015
Huile sur toile
183 × 122 cm
Collection de l'artiste
47. *Terre rouge n° 1*, 2018
Acrylique sur toile
152,5 × 183 cm
Collection de l'artiste
48. *Les Damiers n° 4*, 2018
Acrylique sur toile
152,5 × 213,5 cm
Collection de l'artiste
49. *Les Damiers n° 5*, 2018
Acrylique sur toile
152,5 × 213,5 cm
Collection de l'artiste
50. Luis Jacob
A Dance for Those of Us Whose Hearts Have Turned to Ice, 2007
Installation vidéographique : projection vidéo (7 min 10 s, couleur, muet), boîtier laqué, t-shirts, feuillets
Avec l'aimable permission de Birch Contemporary, Toronto
Œuvre non reproduite

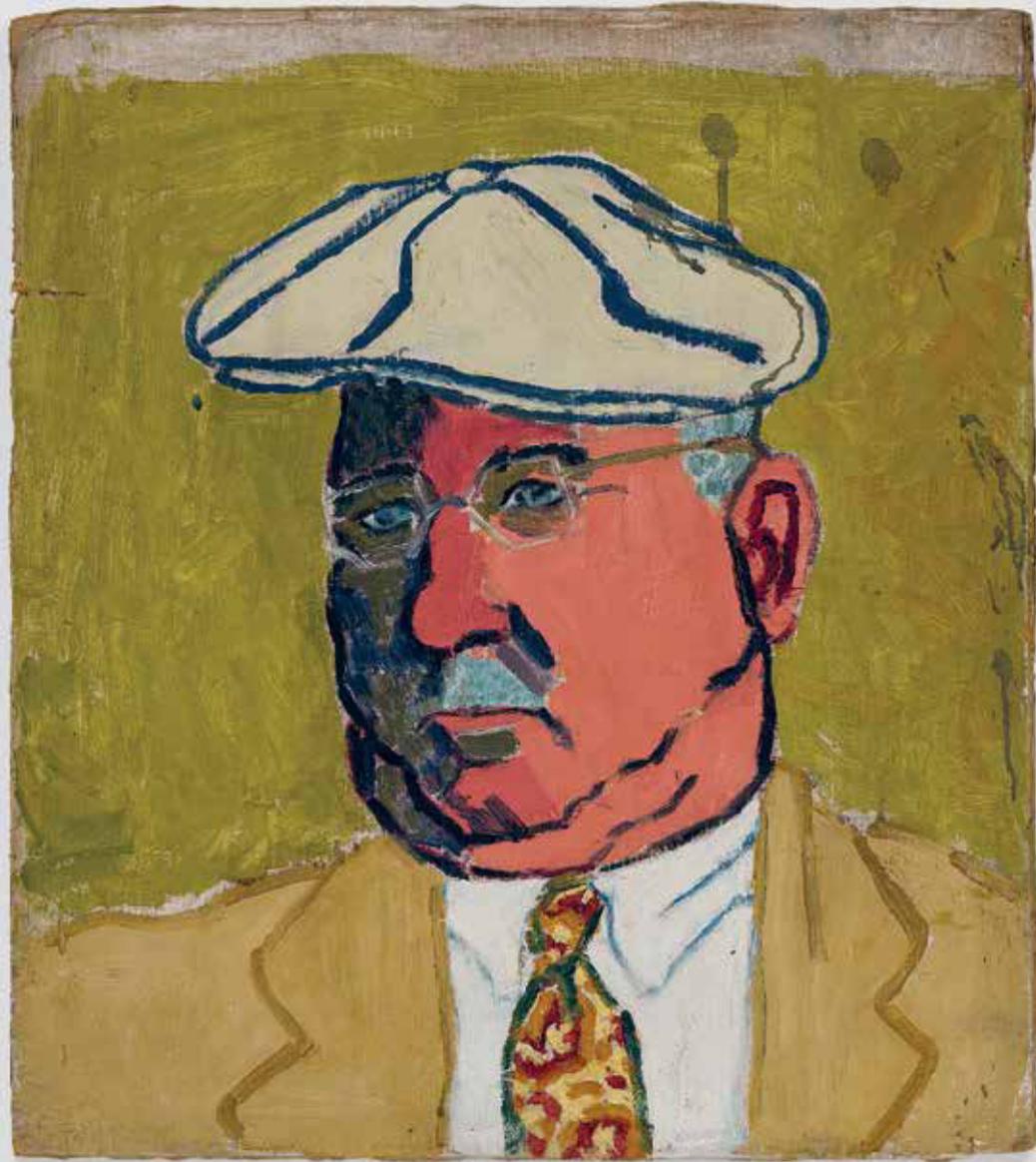
List of Works

1. *Portrait d'une enfant autochtone au lac Ouimet, n°1, 1941*
Oil on cardboard
30 × 28.5 cm
Collection of the artist
2. *Portrait d'une enfant autochtone au lac Ouimet, n°2, 1941*
Oil on cardboard
45 × 41 cm
Collection of Geoffrey Ewen
3. *Le New-Yorkais, M. Hewitt, 1941*
Oil on cardboard
48 × 45 cm
Collection of the artist
4. *Portrait of Young Lady Drummond, about 1942*
Oil on cardboard
49.5 × 32 cm
Private collection
5. *Portrait de Madeleine Marois, 1943*
Oil on cardboard
45 × 41.5 cm
Collection of the Art Gallery of Ontario, Toronto
Gift of Mary Handford, 2006
2006/370
6. *Dance notations for Les Planètes, about 1945*
Graphite on paper
64 × 83.5 cm
Collection of the artist
7. *Danse dans la neige, 1948–1977*
Album including: 17 offset prints, 1 silkscreen, texts
Performance: Françoise Sullivan; photographs: Maurice Perron; silkscreen: Jean Paul Riopelle
39 × 39 cm (each element)
44/50
Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal
8. Maurice Perron
Black and Tan, 1948 (printed in 1998)
Series of 12 gelatin silver prints
25.5 × 25.5 cm (each)
Collection of the Musée national des beaux-arts du Québec
Fonds Maurice Perron
9. Jean-Paul Mousseau
Costume for "Black and Tan," 1948
Burlap with oil paint, cord
127 × 96.5 cm (irregular)
Collection of the National Gallery of Canada
Gift of Katerine Mousseau, Montréal, 2006
Work not reproduced
10. *Untitled, 1960*
Steel
34.5 × 25 × 8.5 cm
Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal
Gift of Jeanne Renaud
11. *Untitled, 1960*
Folded and welded steel
81.5 × 71.3 × 33.5 cm
Collection of the National Gallery of Canada
Purchased 1991
12. *Split Power Grid, 1962*
Steel
108.5 × 60 × 48.5 cm
Collection of Claude Gosselin and Pierre Pilotte
13. *Chute, 1964*
Steel
164 × 71 × 62 cm
Collection of the Musée d'art de Joliette
Gift of the Honourable Justice Jacques Dugas, S.C.J.
14. *Untitled, about 1964*
Steel
108 × 57 × 20.5 cm
Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal
Gift of Joyce and Max Rapoport
15. *Untitled, 1964*
Steel
69.5 × 55 × 46 cm
Collection of the artist
16. *Rideau sonore, 1965*
Steel, iron, textile
213.5 × 534.5 × 4 cm
Collection of the artist
17. *Reclining Woman (Madame Récamier), 1966*
Steel
114 × 161 × 74 cm
Collection of the Canada Council Art Bank
18. *Chute en rouge, 1966*
Painted steel
210.5 × 127 × 52 cm
Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal
19. *Untitled, 1967*
Painted steel
93.5 × 102 × 29 cm
Collection of the artist
20. *Untitled, 1968*
Acrylic
30.5 × 23.5 × 11 cm
Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal
Gift of Jean leFebure
21. *Spirale, 1969*
Acrylic
65.5 × 31 × 35.5 cm
Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal

22. *Untitled*, about 1968
Acrylic
2 elements
13.5 × 13.5 × 35 cm
Collection of the artist
23. *Untitled*, about 1968
Acrylic
8 × 8 × 42.5 cm
Collection of the artist
24. *Untitled*, about 1966–1967
Acrylic
8 elements
23.5 × 46.5 × 14 cm (overall)
Collection of the artist
25. *Untitled*, about 1969
Acrylic
13 × 13 × 34.5 cm
Collection of the artist
26. *Untitled*, about 1969
Acrylic
25.4 × 25.4 × 76 cm
Collection of the Leonard & Bina Ellen
Gallery, Concordia University
Gift of Galerie René Blouin, 1987
27. *Promenade entre le Musée d'art
contemporain et le Musée
des beaux-arts de Montréal*, 1970
32 gelatin silver prints, road map
26.6 × 26.6 cm (each)
Collection of the Montreal Museum
of Fine Arts
Gift of Françoise Sullivan
28. *Dimensions des enfants*, 1970–1971
Installation (handwritten inscriptions
on column)
Variable dimensions
Collection of the artist
29. *Rencontre avec Apollon
archaïque*, 1974
Montage of 13 gelatin silver prints,
collage
15.5 × 415 cm
Collection of the Montreal Museum
of Fine Arts
Gift of Françoise Sullivan
30. Françoise Sullivan and David Moore
Déringolade, 1978
8-mm film (transferred to 16-mm),
colour, silent, 13 min
Collection of the artist
31. *Porte barricadée*, 1977
Plaster, resin, wood
259.5 × 246 × 10.5 cm
Collection of the artist
32. *Tondo VIII*, 1980
Acrylic on canvas, cord
287 × 298 cm
Collection of the Musée national
des beaux-arts du Québec
Purchase
33. *Tondo 7*, 1980
Acrylic on canvas, rocks, canvas
169.5 cm (diam.)
32.5 × 50.5 × 45.5 cm (approx.)
Collection of the Canada Council
Art Bank
34. *Tondo*, 1981
Acrylic and polyethylene
129 × 130 cm
Collection of the Musée d'art
contemporain de Montréal
35. *Je parle (n° 7) la terreur du jour*, 1982
Acrylic on canvas, wood
230 × 182 × 18.5 cm
Collection of the artist
36. *Cycle crétois II, n° 3*, 1985
Acrylic on canvas
161 × 184 cm
Collection of the Beaverbrook Art
Gallery, Fredericton, New Brunswick,
Gift of the artist
37. *Vestiges (n° 2) Fortuna –
Commagène*, 1992
Acrylic on canvas
195.5 × 218.5 cm
Collection of the artist
38. *Vestiges au mont Nemrut (n° 1)*, 1992
Acrylic on canvas
165 × 259 cm
Collection of the artist
39. *Rouge n^{os} 3, 5, 6, 2*, 1997
Acrylic on canvas
4 elements
152 × 152 cm (each)
Collection of the Musée d'art
contemporain de Montréal
40. *Hommage à Paterson*, 2003
Diptych, acrylic on canvas
348 × 287 cm (each)
Collection of the artist
41. *Océan n° 16*, 2005
Acrylic on canvas
152.5 × 152.5 cm
Collection of the artist
42. *Océan n° 17*, 2005
Acrylic on canvas
152.5 × 152.5 cm
Collection of the artist
43. *Océan n° 23*, 2005
Acrylic on canvas
152.5 × 152.5 cm
Collection of the artist
44. *Salonika*, 2006
Acrylic on canvas
183 × 122 cm
Collection of the artist
45. *Vert n° 1*, 2007
Oil on canvas
183 × 122 cm
Collection of the artist
46. *Proportio 1*, 2015
Oil on canvas
183 × 122 cm
Collection of the artist
47. *Terre rouge n° 1*, 2018
Acrylic on canvas
152.5 × 183 cm
Collection of the artist
48. *Les Damiers n° 4*, 2018
Acrylic on canvas
152.5 × 213.5 cm
Collection of the artist
49. *Les Damiers n° 5*, 2018
Acrylic on canvas
152.5 × 213.5 cm
Collection of the artist
50. Luis Jacob
*A Dance for Those of Us Whose
Hearts Have Turned to Ice*, 2007
Video installation: video projec-
tion (7 min 10 s, colour, silent),
lacquered box, t-shirts, pamphlets
Courtesy Birch Contemporary,
Toronto
Work not reproduced

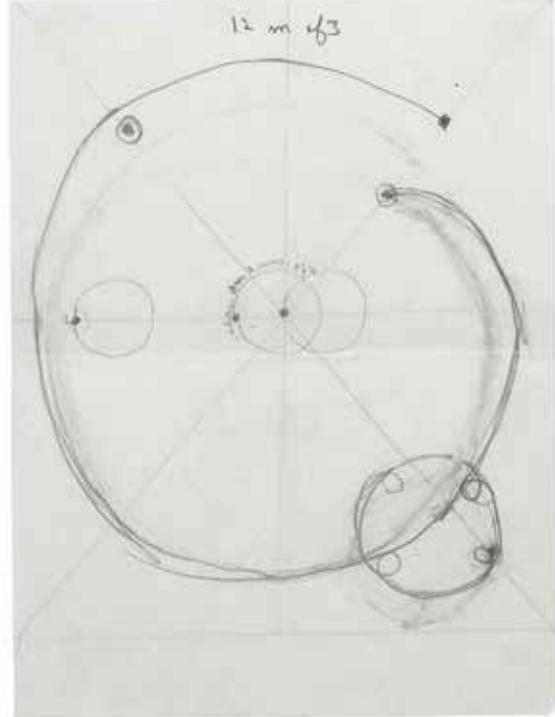
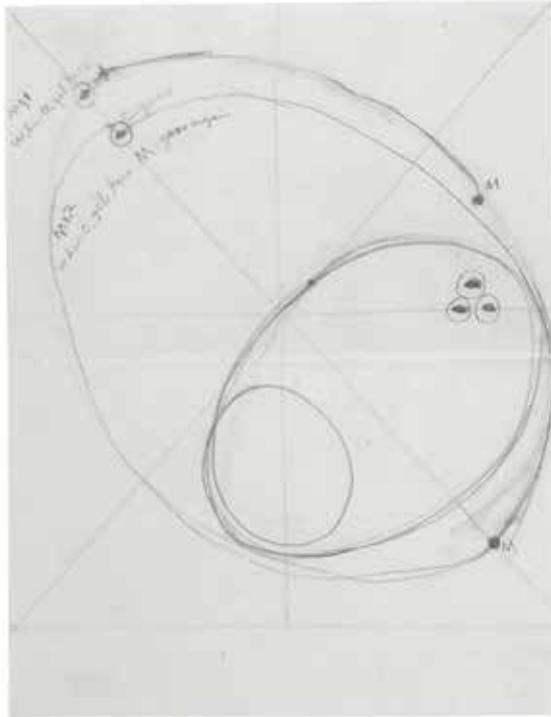
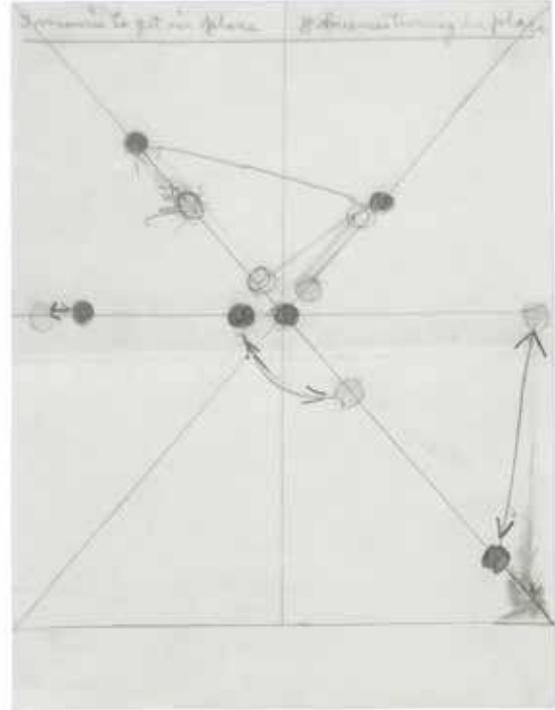
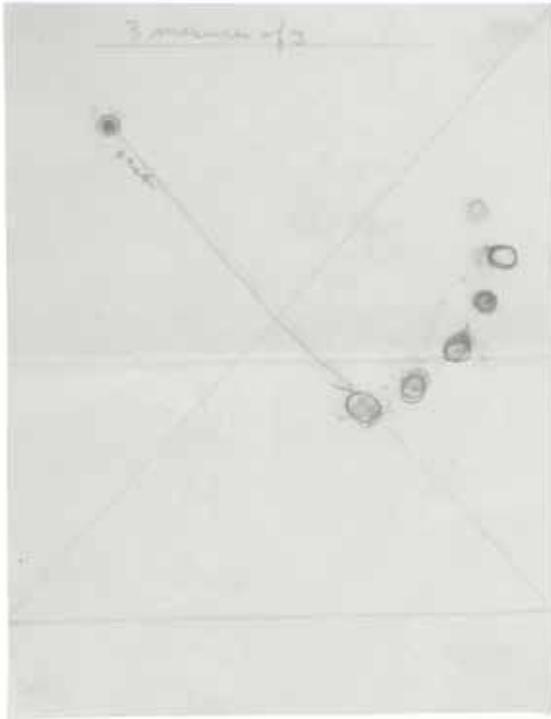


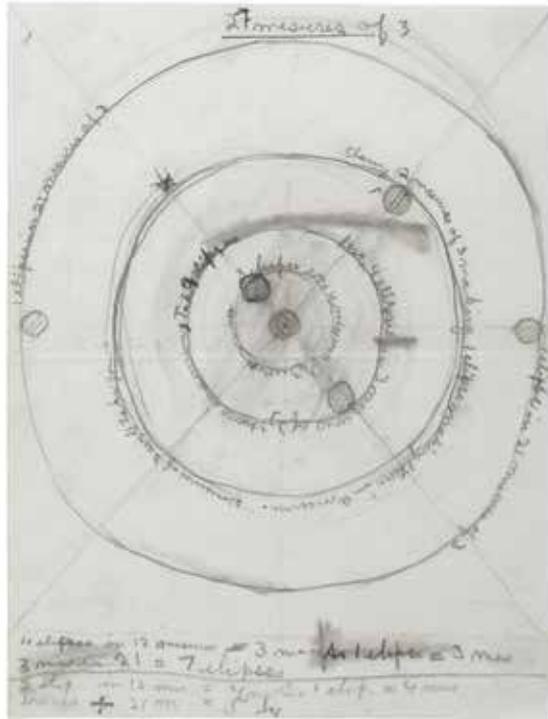
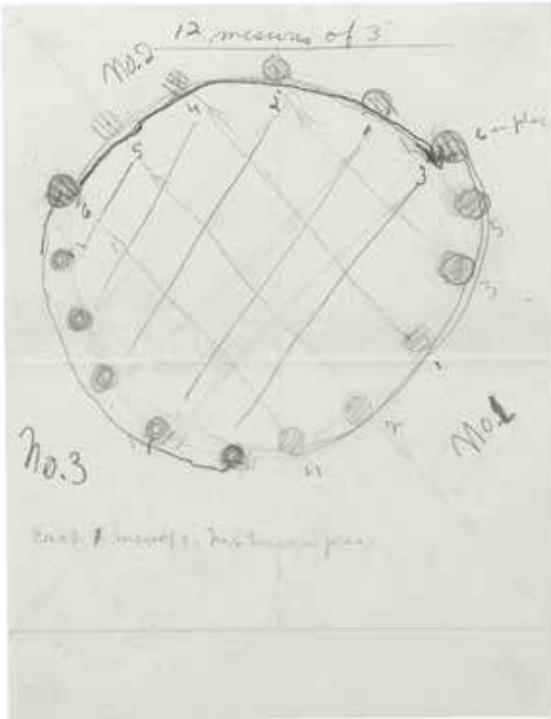
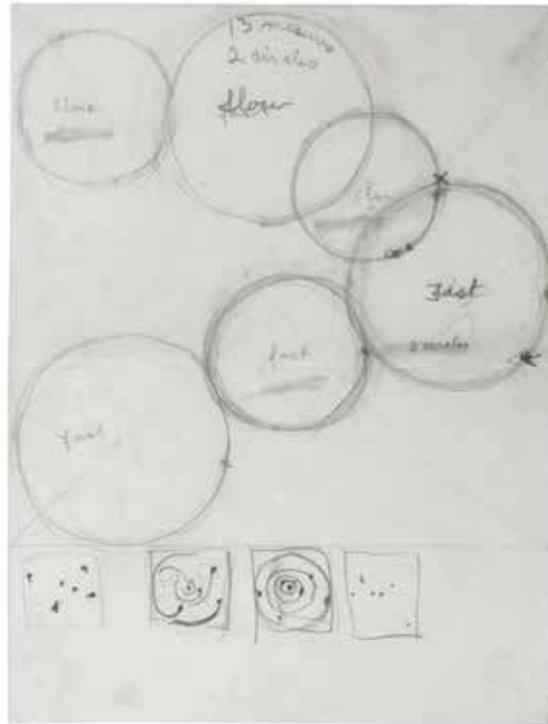
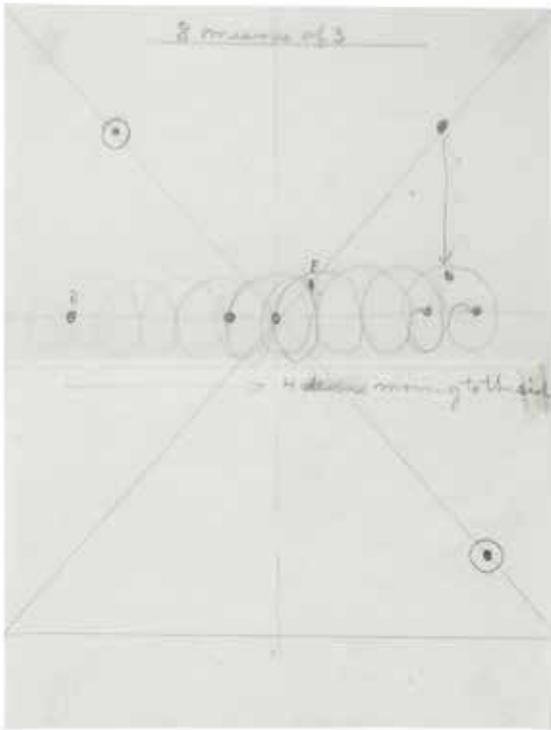








































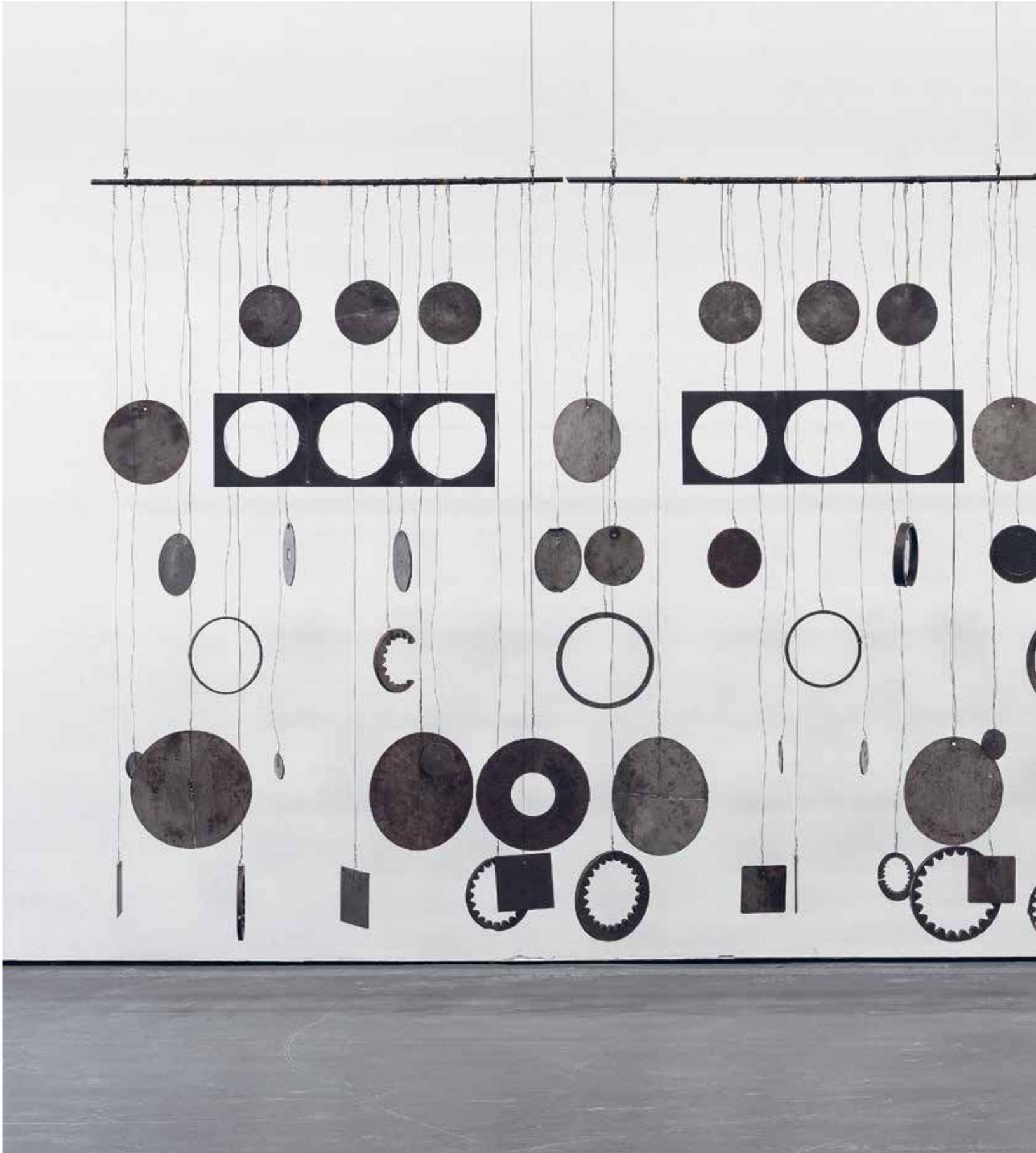








































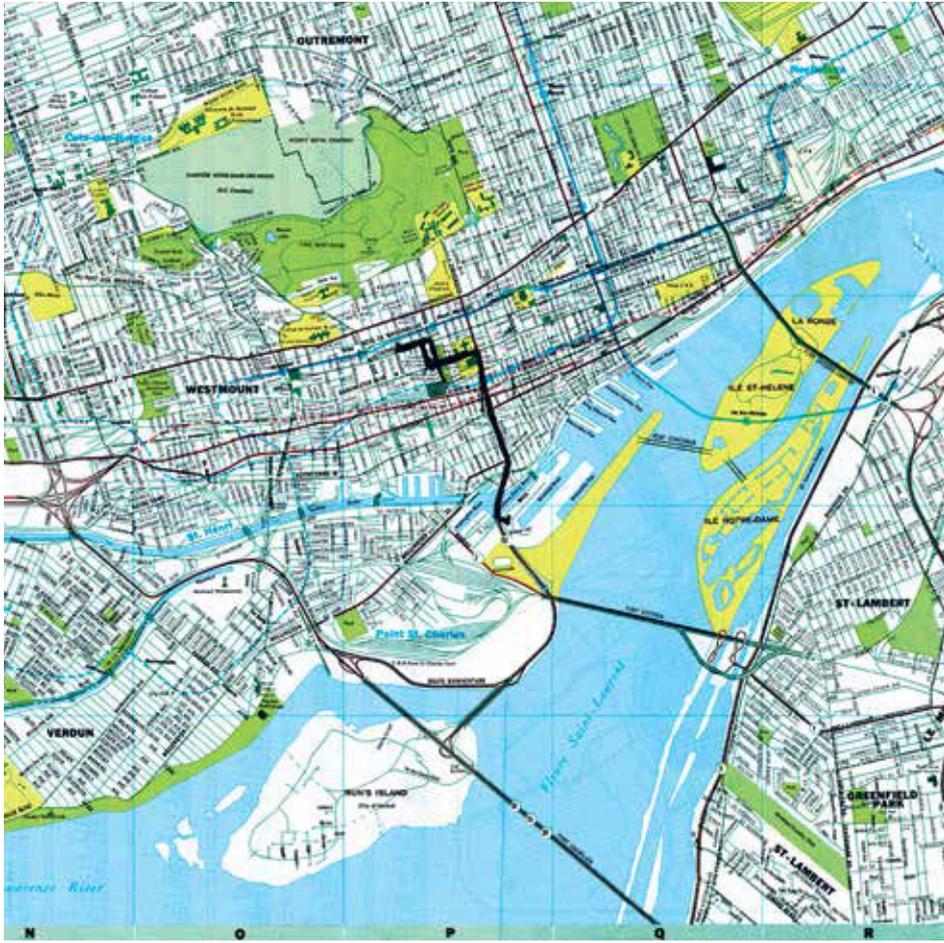












Name	Date	Value
Vincent	21 Jan 71	60%
Geoffroy	21 Jan 71	60%
	27 Nov 68	60%
	15 Sept 67	60%
	9 May 69	60%
	21 Mar 69	62%
	9 Mar 69	62%
	6 Jan 69	61%
Jean-Christophe	21 Jan 71	60%
	11 July 70	58%
	50%	
	22 Nov 70	58%
	11 July 69	58%
	50%	
François	21 Jan 71	56%
	50%	
	11 July 70	54%
	4 May 69	52%
	22 Mar 69	52%
	50%	
	50%	





















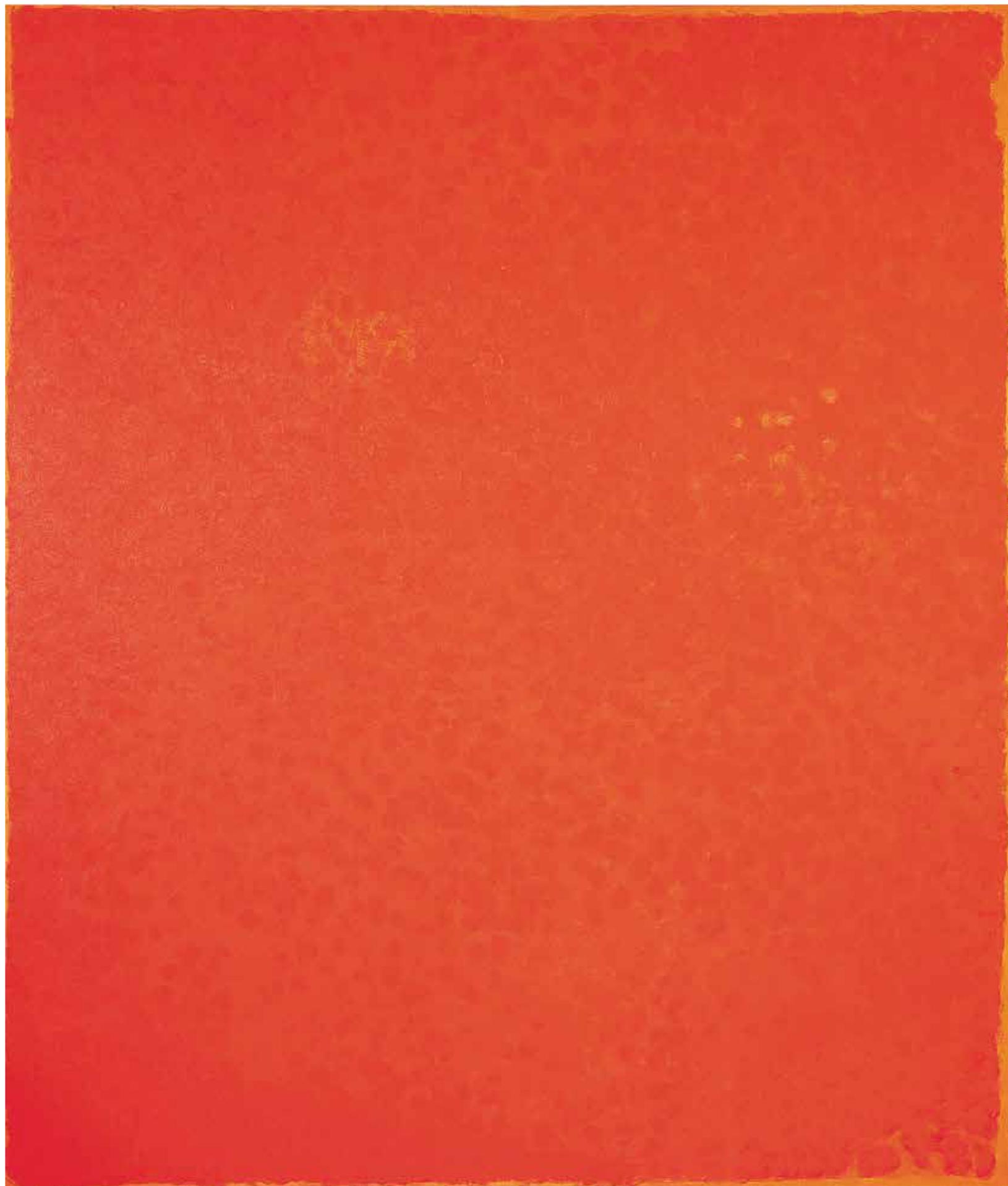


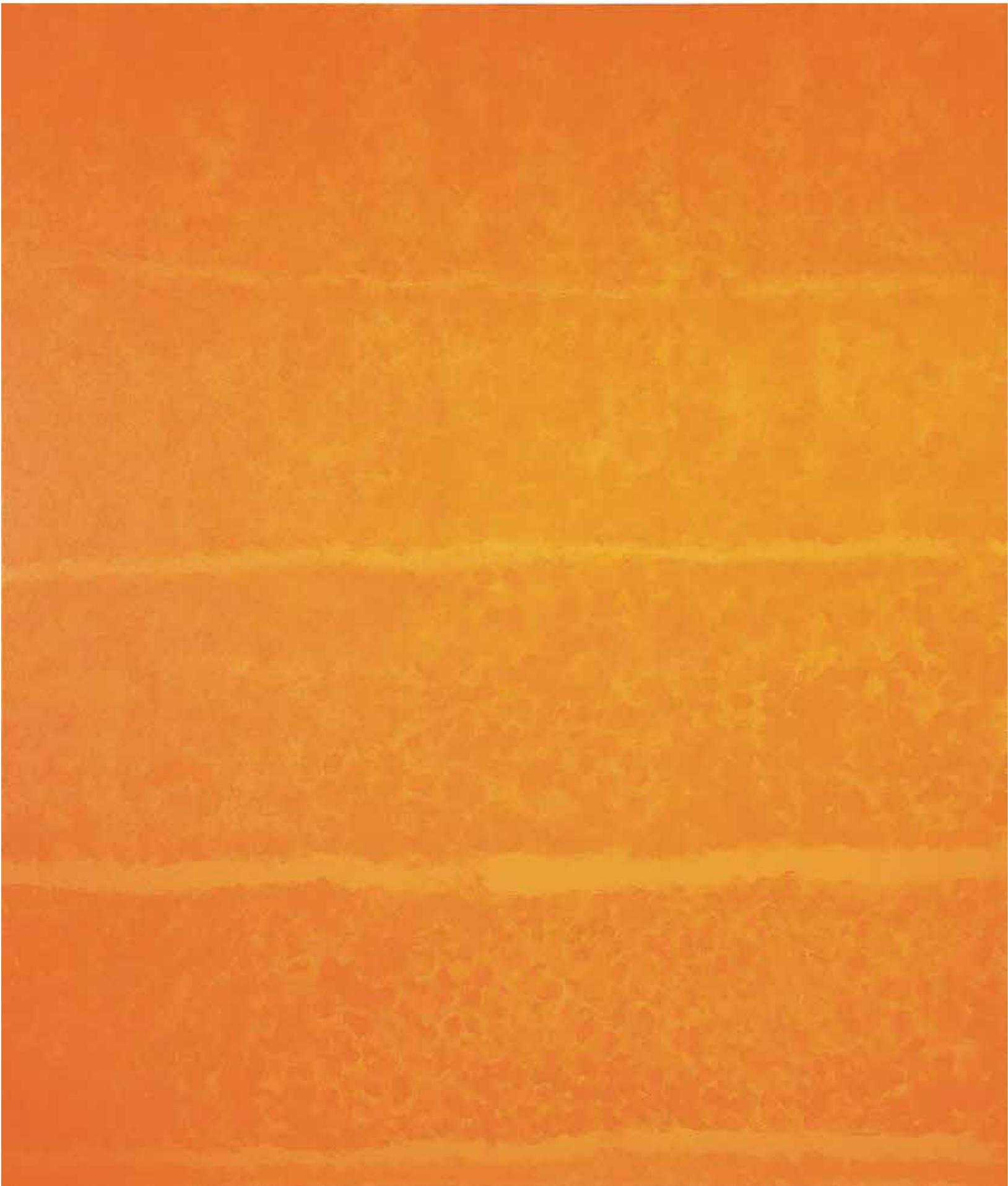


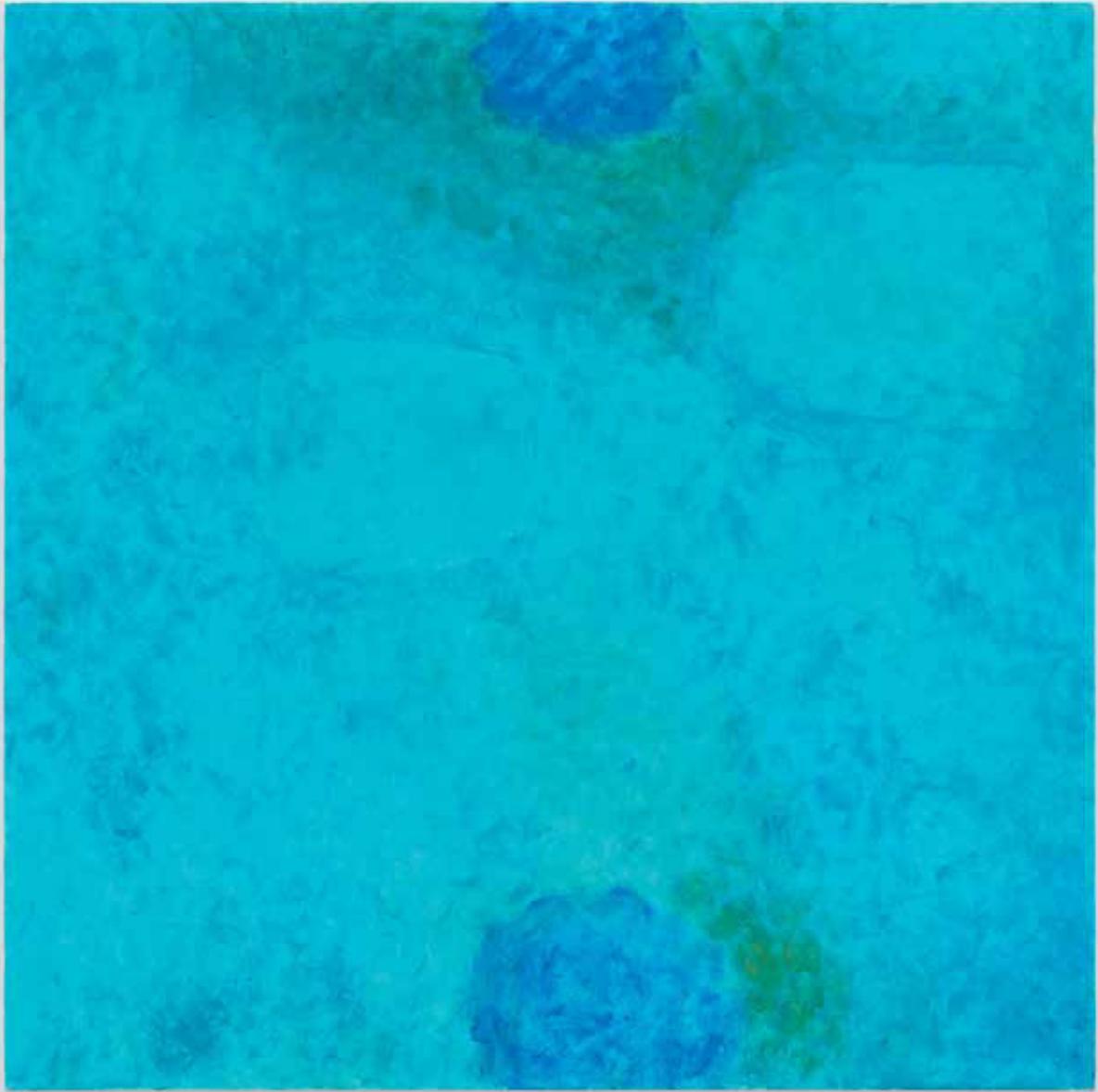




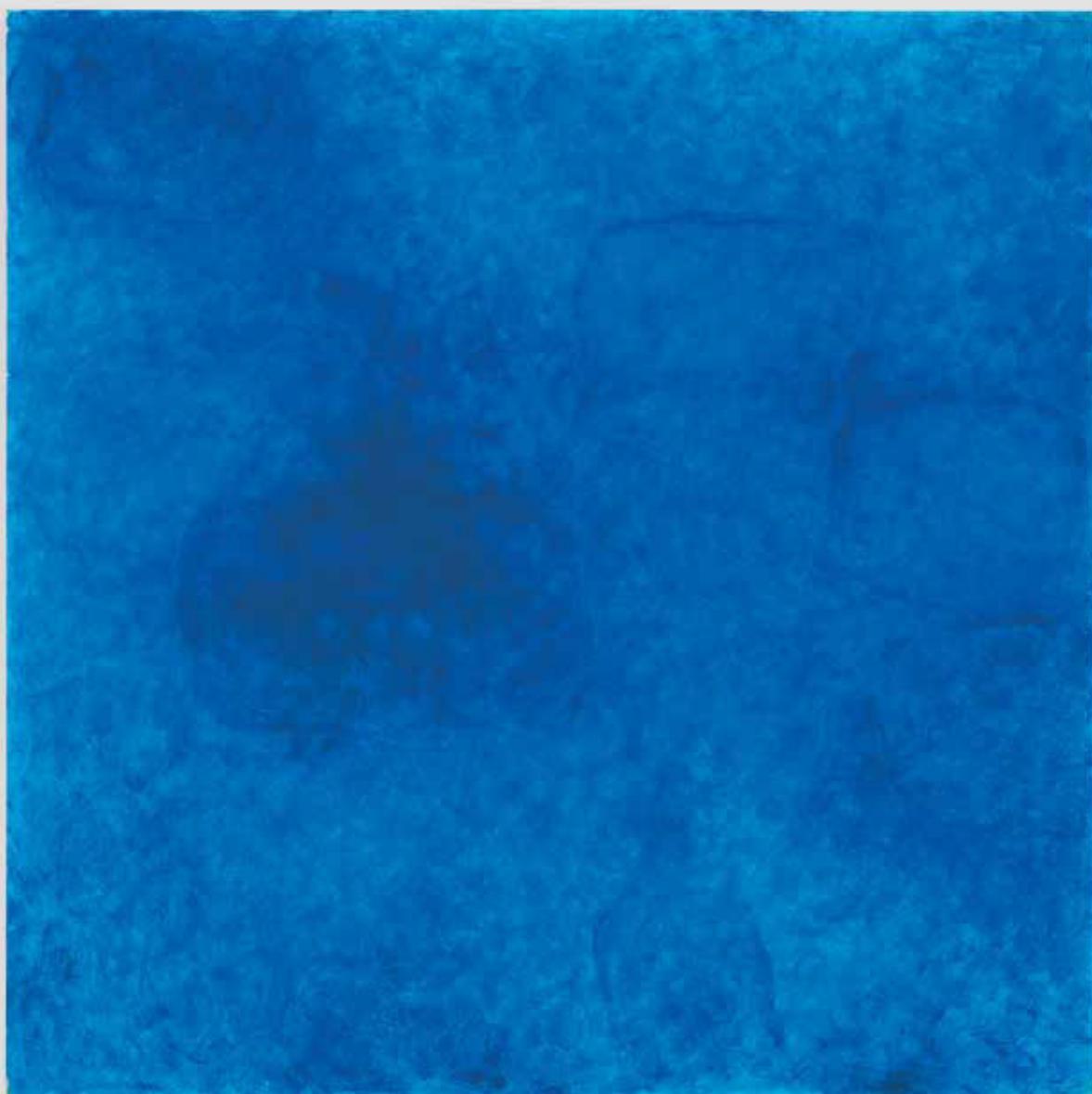
























Une fois de plus avec émotion : Françoise Sullivan et l'expressionnisme

Mark Lanctôt

I

Lors d'une des conversations préparatoires à cette exposition, en réponse à mes questions sur la diversité des disciplines artistiques qui ont ponctué son parcours, Françoise Sullivan avait déclaré : « Dans le fond, tout ce que j'ai fait vient de la peinture¹. »

Les tenants du modernisme ont placé la peinture aux grades supérieurs de leur panthéon. Ce phénomène est aussi présent dans l'histoire culturelle du Québec où, malgré la présence abondamment documentée d'artistes œuvrant dans d'autres secteurs d'activité, dans le champ des arts visuels, le chemin de la modernité passe résolument par la peinture et, plus précisément, par la peinture abstraite. Pourtant les Automatistes, les premiers à revendiquer publiquement une césure avec les conventions de leur époque, comptaient au sein de leur groupe des peintres, certes, mais aussi une comédienne, un photographe, un compositeur, un étudiant en médecine, deux poètes et trois danseuses, dont Françoise Sullivan².

De 1940 à 1945, Françoise Sullivan est à l'École des beaux-arts de Montréal où elle étudie la peinture selon un modèle pédagogique académique désuet. Elle détient déjà une formation de danse classique obtenue à l'École de danse Gérard Crevier et, à sa sortie de l'École des beaux-arts, elle quittera Montréal pour New York, où elle étudie principalement au studio de danse de Franziska Boas³.

Cependant, avant ce séjour à New York, elle participe aux avant-gardes qui émergent et se concrétisent à Montréal dès le début des années 1940⁴. Le style qu'elle

- 1 Sullivan a aussi partagé cette notion avec Noémie Solomon, qui reprend cette idée dans son texte publié dans le présent ouvrage.
- 2 Voir les deux ouvrages essentiels sur le mouvement : François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois. 1941-1954*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 1998; Ray Ellenwood, *Eggregate: A History of the Montréal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992.
- 3 Voir le texte mentionné de Noémie Solomon et l'étude fort éclairante d'Allana Lindgren, *From Automatism to Modern Dance: Françoise Sullivan with Franziska Boas in New York*, Toronto, Dance Collection Danse Press, 2003.
- 4 Elle expose deux de ses peintures (*Tête amérindienne I*, 1941, et *Autoportrait au visage barbouillé*, 1941 [Fig. 4]) à l'exposition *Les Sagittaires* présentée à la Dominion Gallery en mai 1943. *Tête amérindienne I* sera renommée *Portrait d'une enfant autochtone au lac Ouimet, n° 1*, 2018 [Cat.1].

adopte alors est près de celui des artistes figuratifs œuvrant au sein de la Contemporary Arts Society (Paul-Émile Borduas, John Lyman, Philip Surrey, pour n'en nommer que trois...). Soulignons, par exemple, *Portrait de Madeleine Marois, 1943* [Cat. 5], dont le sujet, vêtue d'un chandail couvert de losanges rose, bleu et vert, est dépeint schématiquement devant un mur tapissé de papier peint à gros pois verts — ses cheveux composés de longs traits de pinceau étant particulièrement présents. Certains détails du tableau sont escamotés au profit d'une manipulation de la peinture qui semble très spontanée et intentionnellement gauche.

Sullivan excelle à l'École des beaux-arts de Montréal⁵ et obtient un certain appui auprès de la critique⁶, mais ça sera par l'entremise de la danse et de la chorégraphie qu'elle participera au mouvement automatiste. Si alors, comme le dit aujourd'hui l'artiste, « tout vient de la peinture », comment peut-on retracer la peinture dans le reste de la pratique de Sullivan ?

II

L'avènement de la modernité du xx^e siècle est entre autres caractérisé par le désir d'inventer « l'Homme nouveau ». À l'instar du surréalisme qui émerge après la Première Guerre mondiale, un renouvellement de l'humanisme se manifeste au sein de l'avant-garde nord-américaine qui fait face aux décombres de la Seconde Guerre mondiale⁷ et à l'avènement de l'ère atomique. En effet, le risque d'extinction de l'espèce humaine étant d'autant plus tangible, plusieurs remettent dorénavant en cause non seulement la société, mais aussi la civilisation occidentale. C'est dans ce sens que se sont développées des méthodologies créatrices où l'accent est dorénavant mis sur la manière dont les modes d'expression subjectifs auraient la capacité de libérer l'individu de la soi-disant artificialité et décadence de la société. Inspirée des théories jungiennes se développe une « culture de la spontanéité⁸ » qui mise sur le potentiel créatif de l'improvisation afin de permettre aux structures de l'inconscient de se manifester en tant que contenu principal de l'œuvre. Cette approche aura une influence décisive sur plusieurs secteurs d'activités artistiques : la peinture, la littérature, la musique et la danse — l'idée étant qu'un mode de création « automatique » ou « sans idée préconçue » permettrait de mieux exprimer la véritable nature

de l'individu et ainsi de faire ressortir une humanité a-historique jusqu'alors enfouie qui mettrait au monde une œuvre plus authentique et crédible. Daniel Belgrad le résume bien : « Plus largement, la spontanéité présentait une alternative au soi-disant progrès rationnel de la civilisation occidentale [...], lequel menaçait la vie humaine et la liberté à une échelle sans précédent⁹. » Cette notion trouve écho dans *Refus global*, le manifeste que publient les Automatistes en 1948 : « Refus de toute INTENTION, arme néfaste de la RAISON. À bas toutes deux, au second rang¹⁰ ! » Mais elle est aussi explicitée dans « La danse et l'espoir », la contribution de Sullivan au recueil : « On procède donc du dedans au dehors, c'est-à-dire de l'intérieur de l'homme à la matière extérieure, objet de l'art qu'il confronte. En ce cas-ci : temps, espace, pesanteur, car tout est à refaire, notre décadence nous ayant projetés si profond dans le chaos¹¹. »

Afin de traduire et de rendre visible en peinture une esthétique directe, fidèle à l'expression d'une intériorité, les Automatistes, à Montréal — tout comme les tenants de l'expressionnisme abstrait américain et de l'abstraction lyrique française — développent un style où la facture du tableau, la *trace* du geste, deviennent présents au point de devenir le sujet même de l'œuvre. Une fois libérée de l'intentionnalité, ou de la nécessité d'illustrer une réalité extérieure, la peinture gestuelle met de l'avant une subjectivité : l'expression d'une intériorité comme telle. En reprenant les idées de Charles S. Peirce, Isabelle Graw situe ce rapport 1 : 1 entre l'action de l'artiste et les traces qui en résultent au même niveau que l'indexicalité de la photographie. Les signes représentés en peinture, plutôt qu'être des traces laissées par la lumière sur la surface photosensible, sont ceux du peintre ayant produit le tableau : « Un signe montre quelque chose à propos d'un objet, à cause de son rapport concret avec lui. Parce qu'il [Peirce] a mentionné la photographie comme exemple de cette "classe de signes", les historiens de l'art tendent souvent à traiter la photographie comme la forme d'art indicielle par excellence. Mais je trouve que la peinture dénote un tel rapport concret encore plus fortement¹². » Cependant, elle n'en conclut pas pour autant qu'un tableau représenterait le « soi authentique » (*authentic self*) de l'artiste, mais pense qu'il serait plutôt la « fabrication de l'impression de la quasi-présence de l'auteur en tant qu'effet¹³. »

La trace ainsi laissée par le pinceau sur la toile trouve son pendant en danse dans le parcours chorégraphique exécuté par la danseuse. Cependant, le tracé d'une danse, voué à disparaître au moment de son exécution, demeure éphémère — le mouvement ne laissant justement pas de trace¹⁴. Comme nous l'avons vu plus haut, Sullivan ne franchit pas le Rubicon vers l'abstraction au moment où, à la fin des années 1940, les peintres membres du groupe des Automatistes développent un style non-figuratif inspiré de l'écriture automatique proposée par les surréalistes français. Cependant, les cheveux composés de traits qui sont de la pleine largeur du pinceau et le motif répété en arrière-plan dans le *Portrait de Madeleine Marois* trahissent tout de même une indexicalité expressionniste (d'autant plus que les traces des *poils* du pinceau sont clairement visibles dans la représentation des *cheveux* du modèle). Chez Sullivan, la pleine exploration de l'extériorisation d'une intériorité arrivera plutôt par le geste dansé, parfois improvisé, mais toujours à l'écoute du corps dansant plutôt que d'une directive, autorité ou narration externe. La pièce *Dédale*, 1948, serait alors emblématique : le délicat balancement de la main de l'interprète cède graduellement la place à une quasi-perte de contrôle du corps, qui tout entier semble envahi par le mouvement de ballant initial, comme animé par une force intérieure incontrôlable. La pièce est interprétée sans musique. Seul le son du souffle de la danseuse ponctue les mouvements répétitifs de la performance. C'est ainsi que Sullivan trouve le moyen de rendre tangible l'*ex-pression* d'une intériorité — caractéristique fondamentale de la danse moderne/contemporaine. La philosophe et théoricienne de la performance Bojana Kunst l'a souligné ainsi : « C'est la découverte de la voix du corps et de son intériorité incarnée qui, se construisant elles-mêmes, sont révélées par le déroulement du mouvement, du rythme, du souffle, de sons, de structures de perception rythmiques et complexes qui transgressent l'idée de ballet si profondément que le nouveau style de danse contemporaine s'établit comme une discipline pleinement autonome¹⁵. » *Dédale* met en scène l'idée d'une intériorité et, dans ce sens, serait une œuvre « transparente » : sa forme et son contenu se trouvent en parfaite synchronie, au point où la manière dont la pièce est exécutée en devient le contenu principal. Le « dédale » en question serait peut-être alors le parcours sinueux qu'une charge émotive authentique,

- 5 Comme l'a relevé François-Marc Gagnon : « Elle connut quelques succès scolaires comme en font foi les palmarès : une mention en dessin, dès sa première année; un 1^{er} prix en dessin et une mention en décoration, en 1941; des mentions en dessin, décoration et modelage en 1942; le prix Maurice-Cullen en peinture et une mention en modelage, en 1943. » François-Marc Gagnon, *op. cit.*, p. 53.
- 6 Le critique Charles Doyon, dans son compte rendu de l'exposition des *Sagittaires*, a écrit : « L'espiègle Françoise Sullivan s'est exercée au déguisement, avec son portrait en gamine, cet à-côté de la déformation lui réussit. » Charles Doyon, « Nos jeunes peintres de demain », *Le Jour*, 15 mai 1943, p. 6.
- 7 Sullivan aura vu au moins deux proches rejoindre les rangs : Pierre Gauvreau (1922-2011), s'étant engagé dans l'armée en 1943, se retrouve en Angleterre mais ne se rendra pas au front; tandis que Paterson Ewen (1925-2002) que Sullivan rencontre seulement après son retour au pays, s'était enrôlé dès l'âge de 18 ans et s'est retrouvé en Europe, en zone de combat, au moment de la capitulation allemande.
- 8 Daniel Belgrad, *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1998.
- 9 « Most broadly, spontaneity implied an alternative to the vaunted rational progress of Western civilisation, which had succeeded in developing technologies and principles of organization that threatened human life and freedom on an unprecedented scale. » Daniel Belgrad, *op. cit.*, p. 15. [Notre traduction.]
- 10 Paul-Émile Borduas *et al.*, *Refus global*, Saint-Hilaire, Éditions Mithra-Mythe, 1948.
- 11 Françoise Sullivan, « La danse et l'espoir », texte publié dans Paul-Émile Borduas *et al.*, *op. cit.*
- 12 « An index shows something about a thing because of its physical connection to it. Since Peirce mentioned photography as an example, for this "class of signs", art historians tend to mainly treat photography as the indexical art form par excellence. But I would argue that painting suggests such a physical connection even more strongly. » Isabelle Graw, « The Value of Painting: Notes on Unspecificity, Indexicality, and Highly Valuable Quasi-Persons », in Isabelle Graw *et al.* (dir.), *Thinking Through Painting: Reflexivity and Agency Beyond the Canvas*, Sternberg Press, Berlin, 2002, p. 50. [Notre traduction.]
- 13 « The fabrication of the impression of the author's quasi-presence as an effect. » Isabelle Graw, *ibid.*, p. 51. [Notre traduction.]
- 14 Certains films de danse ont même traité de cette question. Voir, parmi d'autres, *Pas de deux*, 1968, de Norman MacLaren, où les traces des danseurs (Margaret Mercier et Vincent Warren) sont rendues brièvement visibles grâce au traitement de l'image qui fait en sorte que les mouvements des danseurs sont démultipliés à la manière de la photo stroboscopique d'Eadweard Muybridge.
- 15 « It is the discovery of the voice of the body, its embodied insides which establish themselves and are revealed through the process of the body's movement, rhythm, breathing, sounds, arrhythmic and complex perception structures that cut into the convention of the ballet body so deeply that the new contemporary dance genre is established as a fully autonomous discipline. » Bojana Kunst, « The Voice of the Dancing Body », consulté en ligne : <http://wp.me/ptiVyi-IV>. [Notre traduction.]

cachée dans un corps résistant, aurait à suivre pour remonter à la surface.

III

En 1959, après un hiatus de plus de dix ans durant lequel elle se dédiera principalement à ses quatre enfants en bas âge, Sullivan adopte la sculpture comme mode d'expression privilégié¹⁶. Vaguement anthropomorphes, les premières sculptures en acier sont d'abord de formats modestes. Elles prendront des proportions plus imposantes au cours de la décennie, et elles évoqueront graduellement le mouvement de façon plus abstraite : les pans en feuilles d'acier tordues et pliées sont par la suite remplacés par des successions de cercles et par des agglomérations de disques qui suggèrent un mouvement moins lié à la représentation d'un corps abstrait. Ce passage n'a pas atténué pour autant la charge expressionniste présente dans les premières sculptures, celles-ci ayant été rendues dans un style où sont préservés le caractère brut du matériau et les traces de leur fabrication et assemblage. Yves Robillard, dans le catalogue de l'exposition *Confrontation 65*, souligne comment Sullivan réussit à « retrouver une structure géométrique à partir de l'expressionnisme de la forme des morceaux de fer trouvés et sélectionnés¹⁷ ». Leur expressivité et leur indexicalité sont accentuées par leur mode de présentation : elles sont placées soit directement au sol ou sur des socles assez bas. Cela permet de donner au spectateur une vue en plongée sur les œuvres et de rendre plus visible le « tracé » que dessine leur composition sur la surface du plancher, transformant ce dernier en « scène ».

Ce rapport au sol est bien sûr central à la performativité de la chorégraphie. Mais dès la fin des années 1960, Sullivan réalise une série de sculptures de spirales transparentes en acrylique qu'elle présente à la Galerie Sherbrooke, à Montréal, en 1969. (Certaines spirales de plus petites dimensions étaient colorées, mais elles ne semblent pas avoir été exposées à l'époque de leur réalisation.) Les plus grandes, comme les sculptures en acier qui les ont précédées, sont conçues pour être exposées directement au sol, sans socle. Leur transparence accentue l'immatérialité du mouvement régulier de la forme et semble anticiper l'attrait qu'exercera l'art conceptuel sur Sullivan peu de temps après. D'ailleurs,

au moment de sa rétrospective au Musée d'art contemporain en 1981, à propos de ces spirales, elle confiera au critique d'art Gilles Toupin : « J'y voyais le thème de l'éternel retour et un thème absolument minimal, celui d'une forme contenue dans une seule unité¹⁸. »

Le parcours de mouvements et déplacements qu'exécute une danseuse étant éphémère, la sculpture semble avoir — du moins temporairement — permis à Sullivan de se doter d'un moyen pour représenter la trace et le mouvement de manière plus durable.

IV

Au cours des années 1970, Sullivan renoue avec le geste éphémère comme tel. En 1970, elle documente sa promenade (aller-retour) entre le Musée des beaux-arts de Montréal et le Musée d'art contemporain en photographiant les intersections sur son chemin [Cat. 27]. L'œuvre prend la forme d'une série de photos de paysages urbains plus ou moins banals prises par l'artiste durant son périple, accompagnée d'une carte de Montréal illustrant le trajet parcouru. L'aspect direct, pour ne pas dire accidentel, de l'esthétique mise en œuvre (le *snap shot*) vient s'opposer à la nature prédéterminée de l'exercice, à son aspect plus structuré. En réponse, d'une part, à la dématérialisation de l'œuvre d'art conceptuelle et, de l'autre, à la dérive situationniste, cette action inaugure une série d'œuvres qui tenteront d'amener le geste et la présence de l'artiste à leur plus simple expression — l'exemple le plus frappant en demeure la performance *Droit debout*, de 1973¹⁹. Six danseurs sont debout, immobiles, formant un cercle d'un diamètre assez restreint pour les garder en groupe, mais assez grand pour que chaque figure puisse s'en détacher. En bande-son, on entend la voix de Sullivan qui récite un poème où les mots décrivent l'état des corps en performance : « Droit debout sans pensée sans rêve / rien et le silence / une ligne imaginaire / s'élève du gras du pied au sommet de la tête²⁰. »

Après cette mise en scène des capacités expressives de l'immobilisme, Sullivan revient vers une exploration du geste qui mènera au retour à la peinture comme telle. En puisant dans les stratégies développées par les artistes associés au mouvement de l'Arte Povera en Italie au cours des années 1960 et 1970, Sullivan cherchera cette fois-ci à voir comment l'on pourrait

soutirer de la nature environnante, une forme esthétique concluante. En chorégraphie, cela mènera à des pièces où des éléments bruts comme la pierre ou le papier d'emballage joueront un rôle déterminant²¹. Plus tard, elle réalisera avec David Moore le film *Dégringolade*, 1978 [Cat. 30], pour lequel elle performe une action dans un village abandonné des îles Blasket, en mer d'Irlande. On la voit empiler des pierres dans les ouvertures des fenêtres des maisons abandonnées pour les débloquent aussitôt. Il faut savoir qu'on trouve à différents moments des fenêtres barricadées dans les villages abandonnés au Royaume-Uni, entre autres pays d'Europe. La « *window tax* » était une forme d'impôt foncier levé aux XVIII^e et XIX^e siècles où les propriétés étaient taxées selon le nombre de fenêtres qu'elles comprenaient. Une fois les maisons abandonnées, ces fenêtres barricadées représentent les traces des gens qui y vivaient. Mais au-delà de cette histoire circonstancielle, l'action de placer des pierres dans le paysage est un geste archétypal qui remonte à la nuit des temps. Sullivan semble alors se référer aux agglomérats de pierre et aux marqueurs préhistoriques que l'on retrouve dans les paysages de certaines régions des îles Britanniques – Stonehenge étant certainement le plus connu²².

Cet intérêt pour les fenêtres barricadées mènera à nombre d'œuvres qui ont pris la forme d'installations parfois éphémères, où les portes des lieux d'expositions étaient bloquées avec des pierres ou même des journaux (Galerie III, Montréal, 1973), ou encore des sacs en plastique (Unimedia, Gênes, 1981). Mais une œuvre charnière demeure *Porte barricadée*, 1977 [Cat. 31], où un moulage d'une porte est réalisé en plâtre afin d'être par la suite installé en galerie (pour la première fois dans l'exposition rétrospective au Musée d'art contemporain en 1981) et a servi comme décor pour la chorégraphie de Paul-André Fortier *Derrière la porte un mur*, 1978, pour le Groupe Nouvelle Aire. Le geste d'accumuler des objets est remplacé par l'action de transférer, par moulage, la présence des objets ainsi agencés. L'empreinte qui en résulte prend la forme d'une surface monochrome blanche, assez régulièrement texturée mais relativement plane. Le format est celui d'une porte de bonnes dimensions : à 254 × 244 cm, elle est quasiment aussi large que haute et semble annoncer le retour à la peinture que Sullivan effectuera quelque trois années plus tard.

16 Sur la sculpture de Sullivan, voir Rose-Marie Arbour, « Nouvelles pratiques sculpturales : Yvette Bisson, Françoise Sullivan », *Espace*, n° 25, automne 1993, p. 17-21.

17 Yves Robillard, « Présentation » in Association des sculpteurs du Québec, *Confrontation 65*, L'Association, Montréal, 1965, n. p.

18 Cité dans Gilles Toupin, « Françoise Sullivan. 40 ans de carrière », *La Presse*, 28 nov. 1981, p. D-26.

19 Voir le texte de Vincent Bonin dans le présent ouvrage.

20 Françoise Sullivan, « Droit debout (1973) », in Louise Déry (dir.), *Françoise Sullivan. Trajectoires resplendissantes*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2017, p. 178.

21 Voir : les longs morceaux de papier manipulés par les danseurs dans la pièce *Hiérophanie*, 1978-1979, ainsi que les pierres utilisées dans la série *Accumulation*, 1979-1980. Au-delà des usages par les praticiens de l'Arte Povera en Italie, cette stratégie est aussi présente chez les artistes américains de l'époque, tels Nancy Graves et Charles Simonds, quoique plus directement associée à un « primitivisme ». Voir Carter Ratcliff, « On Contemporary Primitivism », *Artforum*, nov. 1975, p. 57-65.

22 Pour cet intérêt marqué pour la préhistoire de la part des artistes associés de près ou pas du tout au Land Art, voir l'essai de Lucy R. Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York, Pantheon Books, 1983. Plus près de Sullivan, Bill Vazan a exploré cette esthétique au cours de sa carrière.

Les tableaux réalisés au tournant des années 1980 — soit plus de trente ans après l'apogée du mouvement automatiste — sont les premiers essais en abstraction de Sullivan à voir le jour publiquement²³. Réunis sous l'appellation de *Tondo*²⁴, ces tableaux circulaires s'inscrivent dans le courant post-minimaliste des démarches de ses contemporains Betty Goodwin et John Heward : un style qui, à l'aide d'une palette de couleurs réduite (souvent dans des teintes de brun ou gris), met de l'avant la matérialité brute du support et l'application irrégulière de la peinture où les coups de pinceaux et les accidents sont laissés visibles. Les œuvres comprennent parfois des éléments hétéroclites, telles une corde (*Tondo VIII*, 1980 [Cat. 32], et la série *Dix, vingt, divins serpents*, 1983), des pierres (*Tondo n° 7*, 1980 [Cat. 33]), ou une feuille de pellicule plastique transparente (*Tondo*, 1981 [Cat. 34]). Certaines d'entre elles sont trouées d'une ouverture carrée ou rectangulaire imitant une porte ou fenêtre, mais le langage déployé demeure clairement abstrait. Les premiers tableaux de la série démontrent une application quasi systémique de la peinture, tout en adoptant un ton mélancolique. Ce n'est que dans les tableaux plus tardifs de cette brève, mais productive période (notamment avec les tableaux des séries *Je parle* et *Dix, vingt, divins serpents*) que l'expressionnisme s'assume pleinement : l'application de la peinture se dé-systématise et devient plus proprement gestuelle, tandis que les thèmes mythologico-archaïques évoqués les rapprochent de la peinture figurative néo-expressionniste.

V

En effet, cette adoption de l'abstraction sera de relativement courte durée puisque dès 1983-1984, Sullivan entame une production de tableaux figuratifs qui renouvelle de façon plus explicite son intérêt pour un retour aux sources « civilisationnelles ». Réunis sous le titre *Cycle crétois*, ces tableaux, dont plusieurs sont d'assez grand format, s'inscrivent de plein fouet dans le courant néo-expressionniste de l'époque²⁵. Comme l'a souligné Isabelle Graw, cependant, au début des années 1980 (comme au cours des années 1960), on croyait la peinture « contaminée », surtout si elle donnait l'impression d'être figurative, expressive ou gestuelle²⁶. Selon les discussions de cette époque, on croyait une telle peinture incapable de porter atteinte

au mythe du « grand art » (*high art*). De plus, on voyait là un art qui peut-être s'ajustait trop aisément aux demandes d'un marché à l'affût d'esthétiques qui réaffirment la centralité de la subjectivité de l'artiste.

Car en effet, si auparavant l'extériorisation d'une intériorité donnait accès à une nature humaine soi-disant plus authentique (une mise en commun de l'expérience humaine à un niveau pseudo-existential), la transparence de cette démarche est ici sacrifiée au profit d'une mise en récit qui accompagne le recours à la figuration. Le « récit » du tableau n'est plus celui d'une surface spontanément marquée par l'artiste, mais plutôt celui où les accumulations de traces, demeurant visibles, peuvent transposer sur une image la présence de l'artiste. Les tableaux que réalise Sullivan dans la deuxième moitié des années 1980 mettent en scène une mythologie inventée mais vaguement familière par son usage de motifs archétypaux : le serpent ou le satyre, par exemple. Ici, l'universalisme de la lecture formaliste de ses premiers tableaux abstraits cède la place à celui du récit mythologico-archétypal²⁷. Mais au-delà d'une participation à l'air du temps, il faut lire le néo-expressionnisme de Sullivan comme étant une nouvelle itération d'une esthétique idéaliste qu'elle partage avec le reste des Automatistes. Car aussi moderniste qu'il fût, il ne faudrait pas oublier que le mouvement automatiste (tout comme le surréalisme dont il est issu) a ses racines dans le romantisme, et l'expressionnisme : des courants artistiques qui ont accordé une place centrale à l'individu en tant que sujet comme jamais auparavant.

Une des critiques les plus pertinentes des retours à la figuration est leur association à un « retour à l'ordre » impliquant ainsi qu'il s'agit d'une esthétique réactionnaire plutôt qu'avant-gardiste. Cette notion est développée et entretenue à l'époque par les critiques et historiens de l'art associés à la revue *October*. Dans un essai qui remet en contexte historique le retour de la figuration des années 1980, Benjamin Buchloh écrit :

De tels tableaux, perçus par un certain public comme sensuels, expressifs et énergiques, performant et glorifient le rituel de l'excitation instantanée et d'une gratification toujours remise, qui est le mode bourgeois de l'expérience. Ce modèle bourgeois de sublimation — qui a été, bien sûr, combattu par une tradition avant-gardiste de négation, de

rejet radical de sa perpétration de l'extrême division du travail et de la spécificité des comportements et des rôles sexuels — trouve une manifestation appropriée dans la revitalisation répétée de pratiques picturales obsolètes, représentationnelles et expressives²⁸.

Cependant, il demeure difficile de voir comment cette analyse pourrait s'appliquer pleinement à la peinture de Sullivan de cette période. Il faut se rappeler que la perspective de Sullivan a ses origines dans la formation des avant-gardes nord-américaines des années 1940 où l'on refuse de voir dans l'avant-garde un outil d'émancipation socio-politique aligné sur des principes marxistes qui se dressent contre le conservatisme bourgeois libéral. On a plutôt préféré une dialectique opposant radicaux et progressistes où les radicaux répudient les mouvements de gauche traditionnels, les voyant tout simplement comme d'autres facettes de l'utilitarisme aliénant lié à la poursuite du progrès technique qui a mené l'humanité aux bords du cataclysme²⁹.

Mais devrait-on alors voir dans cette peinture chez Sullivan une totale répudiation de l'art conceptuel qui l'a précédée ? Dans l'essai d'Isabelle Graw cité plus haut, celle-ci explique que c'est peut-être une fausse dichotomie : les cubes de Sol LeWitt, par exemple « représentaient une procédure industrielle qui pouvait créer une subjectivité sans se référer à un état mental/émotionnel authentique³⁰. » Tandis que les « gribouillis » de Julian Schnabel « seraient en réalité une forme de conceptualisation de l'expression³¹. » Dans le cas de Sullivan, cependant, la question demeure entière : à la lumière de ses tableaux néo-expressionnistes des années 1980, est-ce que la période conceptuelle aurait été le lieu d'une mise en forme « conceptualisante » d'une expression ?

VI

En 1993, au moment où Sullivan s'apprête à abandonner la figuration narrato-mythologique du néo-expressionnisme, l'artiste américaine Janine Antoni performe *Loving Care* à la Lisson Gallery, à Londres. Pour l'occasion, elle peint le plancher avec sa chevelure enduite de teinture noire (de la marque « Loving Care », justement) à l'aide de mouvements réguliers et répétés. Elle transforme ainsi un rituel quotidien (se teindre les cheveux) en action artistique (peindre). Il s'agit d'une

23 Ils sont présentés pour la première fois en 1981 à la rétrospective du Musée d'art contemporain, Montréal.

24 Parmi les tableaux de cette suite, on compte aussi ceux regroupés sous les titres *Je parle*, 1982-1983 et *Dix, vingt, divins serpents*, 1983, voir Louise Déry, *Françoise Sullivan*, Québec, Musée du Québec, 1993.

25 À l'international, les figures marquantes du mouvement, dont l'origine de l'appellation demeurent inconnues, sont surtout des hommes. Ceci marque un contraste avec les années 1970 qui ont connu l'émergence d'une avant-garde féministe ayant recours surtout à la photographie, à la performance et à l'art conceptuel. Parmi les peintres néo-expressionnistes des années 1980, on retrouve les Allemands Georg Baselitz, Werner Büttner, Rainer Fetting, Georg Dokuipil, Jorg Immendorff, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz et A.R. Penck ; les Italiens Enzo Chia, Sergio Clemente, Enzo Cucchi et Mimmo Paladino ; et les Américains Jean-Michel Basquiat, Eric Fischl, David Salle et Julian Schnabel. À Montréal, les premières œuvres de Pierre Dorion et de Claude Simard pourraient être classées dans cette catégorie stylistique ainsi que l'œuvre de maturité de Betty Goodwin — surtout la série dite des « Nageurs. » Si le mouvement a initialement connu un succès critique et commercial, on lui a rapidement reproché son manque de profondeur, au point où il s'est vu exclu de l'histoire de l'art récent. L'appréciation actuelle des œuvres néo-expressionnistes demeure encore affectée par cette lecture, malgré l'adoption de ce style par nombre de plus jeunes artistes depuis le milieu des années 2000. On n'a qu'à penser aux démarches des peintres Tala Madani, Dana Schutz, Allison Katz, Barnaby Furnas, Jules de Balincourt, pour n'en nommer que quelques-uns.

26 Isabelle Graw, « Conceptual Expression: On Conceptual Gestures in Allegedly Expressive Painting, Traces of Expression in Proto-Conceptual Works, and the Significance of Artistic Procedures », in Alexander Alberro et Sabeth Buchmann (dir.), *Art After Conceptual Art*, Cambridge, Mass., et Londres, MIT Press, 2006, p. 123.

27 Voir le texte de Ray Ellenwood dans le présent ouvrage.

28 « Such paintings, experienced by a certain audience as sensuous, expressive, and energetic, perform and glorify the ritual of instant excitation and perpetually postponed gratification that is the bourgeois mode of experience. This bourgeois model of sublimation—which has, of course, been countered by an avant-garde tradition of negation, a radical denial of that model's perpetrations of the extreme division of labor and specialization of sexual role behavior—finds its appropriate manifestation in the repeated revitalization of obsolete representational and expressive pictorial practices. » Benjamin Buchloh, « Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting », *October*, vol. 16, printemps 1981, p. 57. [Notre traduction.]

29 Aux États-Unis, Dwight Macdonald, en 1946, était parmi les premiers intellectuels à expliciter cette nouvelle dialectique. Voir Belgrad p. 26-28. Les surréalistes français ne se désassocient du Parti communiste français qu'en 1947 par le truchement du manifeste *Rupture inaugurale*. Au Québec la dernière section du manifeste *Refus global*, intitulée « Règlement final des comptes », marque une prise de distance définitive avec le Parti communiste canadien et son journal *Combat*. Voir sur cette question l'ouvrage de Marcel Saint-Pierre, *Une abstention coupable : enjeux politiques du manifeste Refus global*, M éditeur, Ville Mont-Royal (Qc), 2013.

performance où l'importance de la gestuelle au cœur de l'expressionnisme abstrait américain est prise au pied de la lettre et en quelque sorte désacralisée afin de souligner à quel point la pratique de la peinture demeure genrée et dénoncer le masculinisme sous-jacent de l'histoire de l'abstraction. En plus de reprendre cette connexion entre cheveux, pinceau et trace que l'on retrouve dans le *Portrait de Madeleine Marois* réalisé un demi-siècle plus tôt, cette œuvre met en scène la double dualité performativité/peinture par opposition au corps/trace qui semble sous-tendre l'ensemble de la pratique artistique de Sullivan³².

En 1996-1997, Sullivan renoue avec la simplicité formelle des spirales en acrylique réalisées près de trente ans plus tôt. La répétition régulière et rythmée de ces sculptures (« l'éternel retour » nietzschéen évoqué à l'époque) trouvera écho dans les premiers tableaux monochromes peints par l'artiste depuis ceux réalisés au début des années 1980. Ils sont présentés à la Galerie Lilian Rodriguez dans le cadre d'une exposition individuelle en 1997, et l'année suivante à la Galerie de l'UQAM dans le cadre de l'expo-événement *Peinture Peinture*. Organisée à l'été 1998 par le galeriste René Blouin et le critique et commissaire Gaston Saint-Pierre afin de souligner le 50^e anniversaire de la parution de *Refus global*, l'exposition multi-site est entièrement consacrée à la peinture abstraite.

L'impact de l'événement a sans doute contribué à intensifier la lecture formaliste du projet automatiste ainsi que la place centrale qu'y occupe la peinture. Aussi favorable qu'elle fût, la réaction de la critique à l'œuvre de cette période de Sullivan semble pourtant isoler les caractéristiques et/ou effets formels sans pour autant tenter de discuter l'idée que l'application de la peinture est une succession régulière de *traces*. De l'exposition solo à la Galerie Lilian Rodriguez, Bernard Lamarche situera les œuvres carrément du côté de leur réception, voyant dans la suite de tableaux rouges « un travail sur la mise en exposition des toiles ». Il conclut ainsi sa critique de l'exposition : « Ce qui retient l'attention ici, c'est la manière avec laquelle le regard perce le plan de la représentation pour s'extraire des références internes à la peinture³³. »

Un bon exemple des œuvres de cette période est *Rouge n° 3, 5, 6, 2, 1997* [Cat. 39], un tableau constitué

de séries de coups de pinceaux de largeur et longueur à peu près constantes sur une suite de quatre surfaces carrées de 152 cm de côté. La régularité avec laquelle les coups de pinceaux sont appliqués permet d'en lire clairement l'indexicalité, tout en évitant l'expressionnisme d'une gestuelle exacerbée. Cette régularité et l'effet de planéité qui en résulte nous ramènent à la corporalité. Nous sommes moins devant un champ de profondeur optique que devant une séquence de marques en surface qui créent une présence (qu'aurait d'ailleurs soulignée Lamarche dans son analyse).

Cette corporalité prend un autre sens quand on l'associe à la subjectivité ici en jeu. L'importance du tableau-sujet est développée par Isabelle Graw qui, en se basant sur une lecture de Hegel, écrit : « En accordant à la peinture un pouvoir semblable à celui du sujet, Hegel prépare le terrain pour ce que je décrirais comme étant le trope central autour de la peinture au vingtième siècle — à savoir, la supposition qu'il y a une pensée en peinture, que la peinture elle-même soit capable de penser³⁴. » L'indexicalité et la subjectivité qu'elle implique font que les tableaux deviennent des entités quasi vivantes — ou du moins dotées de la faculté de penser, et donc des quasi-sujets.

Cette lecture de la pratique picturale est particulièrement pertinente si on aborde la série de tableaux que Sullivan réalise à la veille de sa rétrospective au Musée des beaux-arts de Montréal en 2003 : la série des *Hommages*. Pour l'occasion, neuf tableaux sont présentés, dont chacun a comme sous-titre le nom d'un artiste estimé et/ou d'un être cher. Parmi les tableaux les plus importants, on retrouve *Hommage à Paterson* [Cat. 40], dédié à Paterson Ewen, peintre, ex-époux et père des enfants de Sullivan, décédé en 2002³⁵. Seul de la suite à être aussi monumental (il s'agit d'un diptyque dont les dimensions totales sont de 348 cm de haut et 574 cm de large), il est difficile d'en éviter une lecture biographique. Surtout en considérant l'intimité qui existe entre l'artiste et la personne visée par l'hommage. Comme l'a souligné Élisabeth Lebovici, la dédicace, en nommant un « destinataire » imaginé de l'œuvre, joue un rôle différent depuis le formalisme : « Mais dans les œuvres sans titre autant que dans les œuvres dont la dédicace laisse apparaître un dédicataire (celles de Barnett Newman ou de Felix Gonzalez-Torres), le dédicataire apparaît entre

parenthèses. Quelqu'un est convoqué. Non pas figuré mais "performé" par l'œuvre³⁶. » Et cette performativité de la peinture vient appuyer sa présence en tant que tableau-sujet. Lebovici poursuit : « Rendre publique l'adresse privée d'une œuvre est aussi une façon de lui donner un corps, fût-il fantomatique³⁷. »

VII

Depuis plus de vingt ans, Sullivan se consacre à la pratique quasi quotidienne de la peinture afin de poursuivre un parcours sinueux où l'expression d'une intériorité cherche à émerger et se déployer. Quand, en 2005, elle réalise la série *Océan* [Cat. 41-43], elle vient métaphoriser la question de nouveau. Ces monochromes généralement bleus où la peinture est appliquée en fines couches de différentes teintes sont des œuvres en apparence abstraites, mais représentent en fait des vues en plongée de petits lagon d'îles grecques d'où émergent des sources d'eau douce, créant des masses de densités différentes. Il n'est pas difficile d'y voir une mise en image de l'expressionnisme de Sullivan. Tout comme le dédale que devait franchir l'intériorité de la danseuse près de soixante ans plus tôt, les eaux douces des rivières souterraines de ces îles trouvent leur chemin vers la surface.

Ainsi, comme l'a écrit Françoise Sullivan en 2003 : « L'œuvre se construit en se faisant, dans le dialogue entre la peinture et le peintre, entre la touche et la forme qui se dégage à même le processus. » Plus tôt dans le même texte, Sullivan écrit : « Je me suis mise à rêver d'une peinture dépendant de rien, et qui pourrait se tenir par sa seule force intérieure³⁸. » Cette force intérieure du tableau serait celle qu'elle y infuse : « Au plus près de moi, ma peinture raconte une histoire, elle raconte l'histoire des petites unités de temps, au temps présent qui s'égrappe, dans chaque pensée, chaque émotion, chaque geste³⁹. »

³⁰ « The cube was in a sense representative of an industrial procedure that could create subjectivity without reference to an authentic mental-emotional state. » Isabelle Graw, *op. cit.*, p. 129-130. [Notre traduction.]

³¹ « [...] the expressive "scrawlings" of Julian Schnabel might in truth be a form of conceptualization of expression. » *Ibid.*, p. 130. [Notre traduction.]

³² Le seul autre artiste de la génération de Sullivan ayant expérimenté ces notions de façon explicite serait Marcel Barbeau (1925-2016). Voir ses performances réalisées au cours des années 1970, accompagnées de danseurs et musiciens, dont *Danse-frénésie*, une collaboration avec le Anna Wyman Dance Theatre (Vancouver) présentée dans le cadre du festival *Octobre en danse*, au Studio de la Place des Arts, à Montréal, le 16 octobre 1978.

³³ Bernard Lamarche, « De la peinture et autres considérations », *Le Devoir*, 21-22 juin 1997, p. B-11. Dans son appréciation de *Peinture Peinture*, sans entrer dans les détails, Roald Nasgaard, sur les plus de 175 artistes présents, voit en les propositions des plus matures les meilleures œuvres du lot (Roald Nasgaard, « Abstract Painting / Peinture abstraite », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4, hiver 1998, p. 49-54. Voir aussi Dorota Kozinska. « Driven to abstraction: *Peinture-Peinture* salutes the iconoclasts of the last 50 years, like Françoise Sullivan », *The Gazette* (Montréal), 13 juin 1998, p. J-1 et J-6.

³⁴ « By according a subject-like power to painting, Hegel laid the ground for what I would describe as the central trope around painting in the twentieth century—namely, the assumption that there is thought in painting, that painting itself is able to think. » Isabelle Graw, « The Value of Painting: Notes on Unspecificity, Indexicality, and Highly Valuable Quasi-Persons », dans Isabelle Graw *et al.* (dir.), *op. cit.*, p. 53-54. [Notre traduction.]

³⁵ Ils se marient en 1949 et divorcent en 1966.

³⁶ Élisabeth Lebovici, *Ce que le SIDA m'a fait. Art et activisme à la fin du XX^e siècle*, Zurich, JRP Ringier, et Paris, La maison rouge, 2017, p. 253.

³⁷ *Ibid.*, p. 263.

³⁸ Françoise Sullivan, « Ma peinture est... ma peinture Est », in Stéphane Aquin *et al.*, *Françoise Sullivan*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal et Éditions Parachute, 2003, p. 42.

³⁹ *Ibid.*, p. 43.

MARK LANCTÔT est conservateur au Musée d'art contemporain de Montréal où il a organisé des expositions solos et collectives de nombreux artistes canadiens et de la scène internationale ; il a en particulier agi à titre de co-commissaire de la rétrospective *Claude Tousignant* et a fait partie de l'équipe de commissaires responsables des deux éditions de la *Triennale Québécoise* ainsi que de la *Biennale de Montréal 2014*. En collaboration avec l'artiste et commissaire indépendant Jonathan Middleton, il continue de développer une série d'expositions et d'événements intitulée *The Troubled Pastoral* [La Pastorale trouble]. Il est commissaire de la rétrospective *Françoise Sullivan* pour le MAC.



Maurice Perron
*Exposition « Mousseau-Riopelle »
chez Muriel Guilbault, 1947*
Épreuve à la gélatine argentique,
25,5 × 25,5 cm
De gauche à droite : Claude Gauvreau,
Françoise Sullivan, Bruno Cormier,
Jean-Paul Mousseau, Marcel
Barbeau, Julien Major et Muriel
Guilbault
Collection du Musée national
des beaux-arts du Québec
Fonds Maurice Perron

Maurice Perron
*Exposition « Mousseau-Riopelle »
chez Muriel Guilbault, 1947*
Gelatin silver print,
25,5 × 25,5 cm
Left to right: Claude Gauvreau,
Françoise Sullivan, Bruno Cormier,
Jean-Paul Mousseau, Marcel
Barbeau, Julien Major and Muriel
Guilbault
Collection of the Musée national
des beaux-arts du Québec
Fonds Maurice Perron

Ginette Laurin interprétant *Dédale*,
vidéo produite par Édouard
Lock pour le service audiovisuel
de l'Université Concordia, 1978

Ginette Laurin performing *Dédale*,
video produced by Édouard Lock
for the Concordia University audio-
visual department, 1978



Sculpture pour voir au travers n° 5, 1965
Acier peint, 163 cm (hauteur)

Sculpture pour voir au travers n° 5, 1965
Painted steel, 163 cm (height)





Répétition pour *Droit debout*, 1973

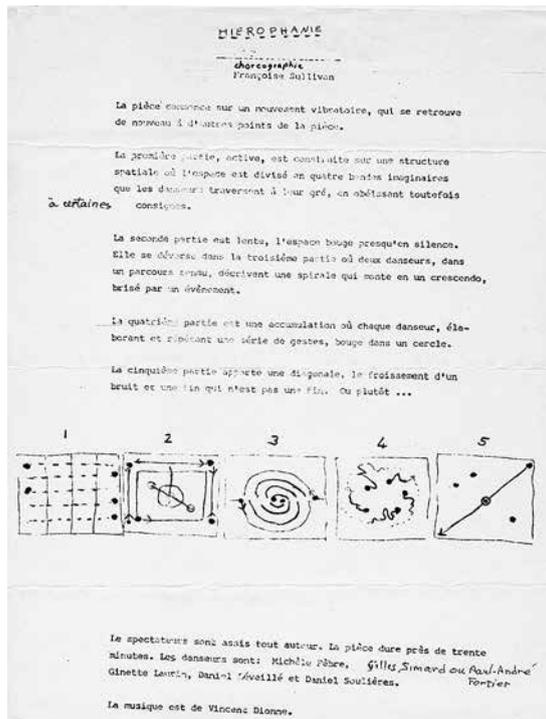
Rehearsal for *Droit debout*, 1973



Vue d'une intervention de Sullivan
à la Galleria Unimedia, Gênes, Italie,
1980

View of an intervention by Sullivan
at Galleria Unimedia, Genoa, Italy,
1980

Notations chorégraphiques
pour *Hiérophanie*, 1978
Dance notations for *Hiérophanie*,
1978



Hiérophanie, chorégraphie de Françoise Sullivan, interprétée par Ginette Laurin, Michèle Febvre, Daniel Léveillé, Daniel Soulières et Paul-André Fortier. Musique de Vincent Dionne. La Chambre blanche, Québec, 1980

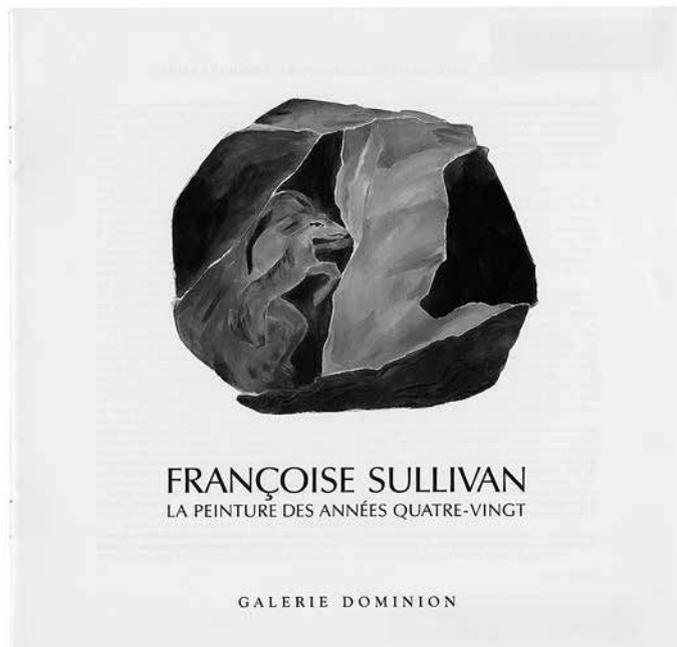
Hiérophanie, choreography by Françoise Sullivan, performed by Ginette Laurin, Michèle Febvre, Daniel Léveillé, Daniel Soulières and Paul-André Fortier. Music by Vincent Dionne. La Chambre blanche, Québec City, 1980





Derrière la porte un mur, chorégraphie
de Paul-André Fortier, 1978
Ginette Laurin et Paul-André Fortier,
interprètes

Derrière la porte un mur, choreography
by Paul-André Fortier, 1978
Ginette Laurin and Paul-André
Fortier, performers



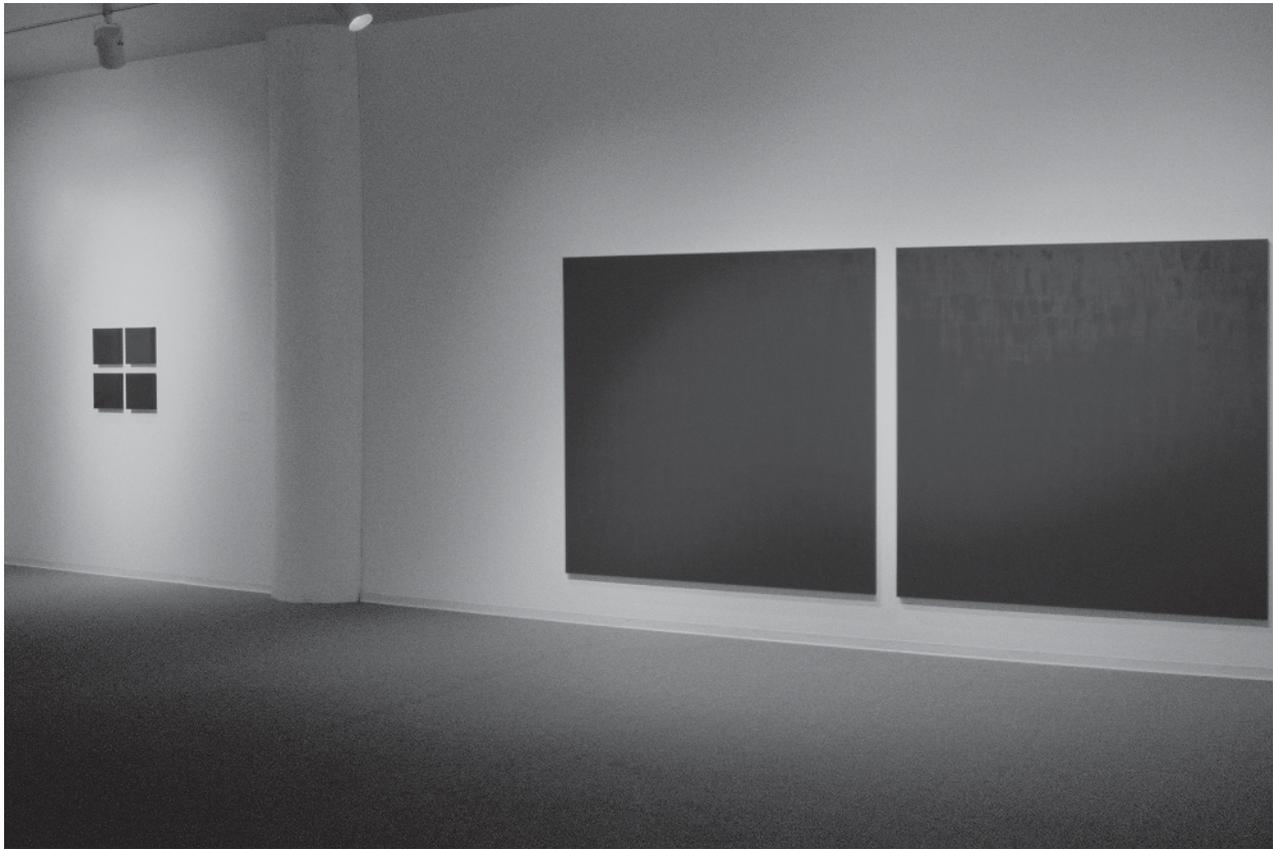
Couverture du catalogue de l'expo-
sition à la Galerie Dominion, Montréal,
du 22 février au 14 mars 1990

Catalogue cover, exhibition at Galerie
Dominion, Montréal, February 22
to March 14, 1990



Janine Antoni
Loving Care, 1993
Performance avec teinture
Loving Care, noir naturel
Dimensions variables
Documentation de la performance
à la Anthony d'Offay Gallery,
Londres, 1993
©Janine Antoni
Avec l'aimable permission
de l'artiste et de Luhring
Augustine, New York

Janine Antoni
Loving Care, 1993
Performance with Loving Care
hair dye, Natural Black
Variable dimensions
Documentation of performance
at the Anthony d'Offay Gallery,
London, 1993
©Janine Antoni
Courtesy the artist and Luhring
Augustine, New York



Vue de l'exposition
Françoise Sullivan. Éclats de rouge,
Galerie de l'UQAM,
5 au 27 juin 1998

Exhibition view,
Françoise Sullivan. Éclats de rouge,
Galerie de l'UQAM,
June 5 to June 27, 1998

Once More with Feeling: Françoise Sullivan and Expressionism

Mark Lanctôt

I

Responding during one of the conversations that took place prior to this exhibition to a question concerning the diversity of the disciplines that have shaped her art practice, Françoise Sullivan declared: “Basically, everything I do comes from painting.”¹

The proponents of modernism placed painting at the top of their artistic hierarchy. This is reflected in the cultural history of Québec, where despite considerable documentary evidence of artists working in other fields, the path of modernity advanced in the realm of the visual arts essentially via painting and, more specifically, abstract painting. Yet the Automatists, who were the first to publicly advocate a break with the conventions of the time and certainly counted painters among their members, also included an actor, a photographer, a composer, a medical student, two poets and three dancers, one of whom was Françoise Sullivan.²

Between 1940 and 1945 Françoise Sullivan was enrolled at the École des beaux-arts de Montréal, where she studied painting under a curriculum based on an outdated academic model. She had already trained in classical dance at the École Gérald Crevier, and on finishing art school she left Montréal for New York, where she studied primarily at the Franziska Boas dance studio.³

Before this spell in New York, however, she had been part of the avant-garde painting movement that had begun to emerge and take shape in Montréal in the early 1940s.⁴ Her style during this period was

- 1 Sullivan made the same remark to Noémie Solomon, who explores the idea in her essay in this catalogue.
- 2 See the two main publications on the movement: François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois. 1941-1954* (Montréal: Lanctôt Éditeur, 1998); Ray Ellenwood, *Egégore: A History of the Montréal Automatist Movement* (Toronto: Exile Editions, 1992).
- 3 See Noémie Solomon’s aforementioned essay and Allana Lindgren’s highly enlightening study, *From Automatism to Modern Dance: Françoise Sullivan with Franziska Boas in New York* (Toronto: Dance Collection Danse Press, 2003).
- 4 She showed two of her paintings (*Tête amérindienne I*, 1941, and *Autoportrait au visage barbouillé*, 1941 [Fig. 4]) in the exhibition *Les Sagittaires*, held at the Dominion Gallery in May 1943. In 2018, *Tête amérindienne I* would be renamed *Portrait d’une enfant autochtone au lac Ouimet, n° 1* [Cat.1].

similar to that of the figurative artists belonging to the Contemporary Arts Society (who included Paul-Émile Borduas, John Lyman and Philip Surrey). A typical example of her work from the period is *Portrait de Madeleine Marois*, 1943, [Cat. 5] whose subject, shown wearing a top with a pattern of pink, blue and green diamond shapes, has been schematically portrayed against a background of wallpaper covered in large green dots. The sitter's hair—rendered in long, undulating brushstrokes—is particularly conspicuous, but a number of the work's details have been summarily treated, the artist evidently having been more concerned with her handling of the paint, which appears highly spontaneous and deliberately clumsy.

Sullivan did well at the *École des beaux-arts de Montréal*⁵ and her painting attracted some critical attention,⁶ but it was through dance and choreography that she would participate in the Automatist movement. So if, as she now maintains, "everything comes from painting," how can the presence of painting be *traced* in the rest of Sullivan's practice?

II

The advent of modernity in the twentieth century was accompanied by the desire to invent a "New Man." As with the Surrealism that had emerged after World War I, a revival of humanism was one aspect of the North American avant-garde movements facing the devastation left by World War II⁷ and the dawn of the atomic age. With the extinction of the human race now a more serious threat than ever before, many began questioning not simply society, but Western civilization in its entirety. One result was the development of creative practices based on subjective forms of expression that would have the capacity to liberate the individual from what were seen as the artificiality and decadence of society. Inspired by Jungian theories, a "culture of spontaneity"⁸ took shape that focused on the creative potential of improvisation and its ability to allow the structures of the unconscious to emerge and form the main content of a work. This approach had a major influence on several fields of artistic activity, including painting, literature, music and dance. The idea was this: a creative process that was "automatic" or "without preconception" would better express the true nature of the individual and thereby unleash an

ahistorical humanity, hitherto buried, that would be the source of a more authentic and credible work of art. Daniel Belgrad offers an eloquent summary: "Most broadly, spontaneity implied an alternative to the vaunted rational progress of Western civilization, which had succeeded in developing technologies and principles of organization that threatened human life and freedom on an unprecedented scale."⁹ The position is echoed in *Refus global*, the manifesto published by the Automatists in 1948: "We reject all forms of INTENTION, the two-edged, perilous sword of REASON. Down with both of them, back they go!"¹⁰ But it is also expanded on in "La danse et l'espoir," Sullivan's contribution to the group publication: "Thus we move from the inward out; from intuition and obscure feelings outward into the external matter from which art draws its form (time, space and weight, in this case). We must begin again at the beginning, since our decadence has thrown us so deeply into chaos."¹¹

In order to make visible through painting an aesthetic approach that was a direct and true expression of an individual's interiority, the Montréal Automatists—like the proponents of American Abstract Expressionism and of French Lyrical Abstraction—developed a style in which the facture of a painting, the *trace* left by gesture, predominated to the point that it became the essential subject of the work. Having freed itself from intentionality and the need to illustrate an external reality, gestural painting focused on individual subjectivity: the expression of a particular interiority. Basing her analysis on the ideas of Charles S. Peirce, Isabelle Graw sees the one-to-one relationship between an artist's action and the traces it produces as comparable to the indexicality of photography. Instead of being the traces left by light on a photosensitive surface, the signs represented in painting are those of the artist who made the work: "An index shows something about a thing because of its physical connection to it. Since [Peirce] mentioned photography as an example, for this 'class of signs,' art historians tend to mainly treat photography as the indexical art form par excellence. But I would argue that painting suggests such a physical connection even more strongly."¹² Graw nevertheless concludes that a painting does not represent an artist's "authentic self," but rather has "the fabrication of the impression of the author's quasi-presence *as an effect*."¹³

The trace left by a brushstroke on canvas has its equivalent in dance in the choreographic sequence executed by the dancer. But the trace left by a dance, which disappears at the moment of execution, is ephemeral: it is in the nature of movement to leave no evidence.¹⁴ Although in *Portrait de Madeleine Marois* the rendering of the model's hair by broad, brush-width strokes and the repeated pattern of the background exhibit an expressionist indexicality (particularly in the way the clearly visible *hairs* of the paintbrush have been used to represent the individual *hairs* of the model), Sullivan did not cross the Rubicon into abstraction in the late 1940s, when the painters of the Automatist group were developing a non-figurative style inspired by the automatic writing advocated by the French Surrealists. In Sullivan's practice, the in-depth exploration of the exteriorization of an interiority would take place via dance, sometimes improvised but invariably dictated by the dancing body rather than by any external instruction, authority or narrative. The piece entitled *Dédale*, 1948, provides the perfect example: a delicate swinging of the performer's hand gradually gives way to an almost total loss of control of the body, which seems completely possessed by the initial rocking motion, as if animated by a wild inner force. Performed without music, the repetitive movements of the piece are accompanied by nothing but the increasingly audible sound of the dancer's breathing. Through this work, Sullivan succeeded in making tangible the *ex-pression* of an interiority—one of the fundamental characteristics of modern/contemporary dance. The philosopher and theoretician of performance Bojana Kunst has remarked: "It is the discovery of the voice of the body, its embodied insides which establish themselves and are revealed through the process of the body's movement, rhythm, breathing, sounds, arrhythmic and complex perception structures that cut into the convention of the ballet body so deeply that the new contemporary dance genre is established as a fully autonomous discipline."¹⁵ *Dédale* stages the idea of an interiority and is consequently a "transparent" work, one whose form and content are so perfectly synchronized that the way the piece is performed becomes its principal content. The "labyrinth" referred to in the title is perhaps the tortuous path that an authentic emotional impulse, buried within a resistant body, has to follow in order to make its way to the surface.

- 6 François-Marc Gagnon has noted: "She did well at art school, as the prize lists reveal: distinction in drawing in her first year; a first prize in drawing and distinction in decoration in 1941; distinction in drawing, decoration and modelling in 1942; the Prix Maurice Cullen for painting and distinction in modelling in 1943." Gagnon, p. 53 (see note 2).
- 6 In his review of the *Sagittaires* exhibition, the critic Charles Doyon wrote: "The mischievous Françoise Sullivan has tried her hand at disguise, portraying herself as a child; this type of minor deformation works well for her." Charles Doyon, "Nos jeunes peintres de demain," *Le Jour*, May 15, 1943, p. 6.
- 7 At least two people close to Sullivan served in the forces: Pierre Gauvreau (1922–2011), who had joined the army in 1943, was posted to England but never made it to the front; Paterson Ewen (1925–2002), whom Sullivan did not meet until his return to Canada, had enlisted at eighteen and was in Europe, in a combat zone, at the time of the German surrender.
- 8 Daniel Belgrad, *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America* (Chicago: University of Chicago Press, 1998).
- 9 *Ibid.*, p. 15.
- 10 Paul-Émile Borduas et al., *Refus global* (Saint-Hilaire, Québec: Éditions Mithra-Mythe, 1948). This English excerpt from *Total Refusal: The Complete 1948 Manifesto of the Montréal Automatists*, trans. and intro. by Ray Ellenwood (Holstein, Ontario: Exile Editions, 2009), p. 15.
- 11 Françoise Sullivan, "La danse et l'espoir," text of a lecture given on February 16, 1948, and published in Borduas et al. (see previous note). This English excerpt from *Françoise Sullivan: Trajectoires resplendissantes / Radiant Trajectories*, ed. Louise Déry (Montréal: Galerie de l'UQAM, 2017), p. 205.
- 12 Isabelle Graw, "The Value of Painting: Notes on Unspecificity, Indexicality, and Highly Valuable Quasi-Persons," in Isabelle Graw (ed.) et al., *Thinking Through Painting: Reflexivity and Agency Beyond the Canvas* (Sternberg Press: Berlin, 2002), p. 50.
- 13 *Ibid.*, p. 51.
- 14 This has been explored in several dance films. Notable among these is Norman MacLaren's *Pas de deux*, 1968, where the traces left by the dancers (Margaret Mercier and Vincent Warren) are made briefly visible by a manipulation of the image that registers more than one movement at a time, rather like the stroboscopic photographs of Eadweard Muybridge.
- 15 Bojana Kunst, "The Voice of the Dancing Body," accessible online at: <http://wp.me/p1iVyi-1V>.

III

In 1959, after a hiatus of more than ten years spent mainly caring for her four young children, Sullivan adopted sculpture as her principal means of expression.¹⁶ Vaguely anthropomorphic, her early steel sculptures were quite small, but they would get larger as the new decade advanced and would conjure movement in a progressively more abstract way: pieces of twisted and folded steel would later be replaced by series of circles and agglomerations of discs that created a sense of movement less suggestive of the image of an abstract body. This development did nothing, though, to attenuate the expressionist dimension present from the first sculptures, whose style preserved the raw character of the material and evidence of its fabrication and assembly. In the catalogue of the exhibition *Confrontation 65*, Yves Robillard noted how Sullivan had succeeded in “recreating a geometric structure from the expressionism of the shape of the pieces of iron found and selected.”¹⁷ Their expressivity and indexicality were accentuated by the way they were presented, placed directly on the ground or on low plinths. This gave the spectator a bird’s-eye view of the works, making more obvious the “trace” left by their composition’s outline on the surface of the floor, which was transformed into a “stage.”

The relationship with the ground is evidently central to the performativity of choreography. But in the late 1960s Sullivan executed a series of spiral sculptures in transparent acrylic that she showed at Galerie Sherbrooke, in Montréal, in 1969. (Some smaller spirals were in colour, but these were apparently not exhibited during the period they were made.) Like the steel sculptures that preceded them, the largest pieces were designed to be exhibited directly on the floor, without a pedestal. Their transparency heightened the immateriality of the form’s regular movement and seemed to anticipate the interest in conceptual art that would soon be preoccupying Sullivan. Discussing these spirals at the time of her 1981 retrospective at the Musée d’art contemporain, she told the art critic Gilles Toupin: “I saw [them] as embodying the theme of eternal return and an absolutely minimal theme, that of a form contained in a single unit.”¹⁸

Given the ephemeral nature of a dancer’s gestures and movements, Sullivan seems to have used sculpture—temporarily, at least—as a way of representing trace and movement in a more durable way.

IV

During the 1970s, Sullivan began re-exploring the nature of the ephemeral gesture. In 1970 she documented a there-and-back walk she took between the Montreal Museum of Fine Arts and the Musée d’art contemporain by taking photographs at intersections along the way [Cat. 27]. The work consisted of a series of photographs of quite ordinary urban landscapes taken by the artist during her excursion, accompanied by a map of Montréal showing the route she followed. The direct, even accidental dimension of the artist’s “snapshot” approach was in contrast to the predetermined, structured nature of the exercise. A response, on the one hand, to the dematerialization of the conceptual artwork and, on the other, to the situationist *dérive*, this action triggered a series of works that aimed to reduce the artist’s gesture and presence to their simplest expression. The most striking example is the performance *Droit debout*, 1973.¹⁹ Six dancers stand, immobile, forming a circle that is small enough to count as a group but large enough to allow each figure a certain autonomy. On the accompanying soundtrack Sullivan can be heard reciting a poem that describes the state of the performing bodies: “standing straight without thought / without dreams / nothing and silence / an imaginary line / rises from the fat of the foot / to the tip of the head ...”²⁰

After this staging of the expressive potential of immobility, Sullivan redirected her attention to an exploration of gesture that would ultimately lead her back to painting. Adopting strategies developed by artists associated with the Italian Arte Povera movement during the 1960s and 1970s, Sullivan strove to derive a convincing aesthetic form from the natural environment. In choreography, this would result in pieces in which raw materials like stone or paper would play a central role.²¹ Later, in collaboration with David Moore, she would make the film *Dégringolade*, 1978 [Cat. 30], for which she performed an action in an abandoned village on one of the Blasket Islands, off the west coast of Ireland. The film shows the artist piling stones up

in the empty window frames of abandoned houses and then immediately dismantling them. It is interesting to note that blocked-up windows are seen quite commonly in abandoned villages across the United Kingdom and other European countries—a strategy designed to avoid “window tax,” which was a form of property tax levied during the eighteenth and nineteenth centuries based on the number of windows a house possessed. Once the houses were deserted, these barricaded windows remained as traces of those who had lived in them. But aside from this historical footnote, arranging stones in a natural setting is an archetypal gesture that goes back to the dawn of time: Sullivan seems to have been echoing the stone agglomerations and prehistorical markers found in certain regions of the British countryside, of which Stonehenge is certainly the most famous.²²

The interest in barricaded windows led to a number of works that took the form of installations, sometimes ephemeral, in which the entrances to exhibition spaces were blocked with stones, newspaper (Galerie III, Montréal, 1973) or plastic bags (Unimedia, Genoa, 1981). A key work from the series remains *Porte barricadée*, 1977 [Cat. 31], for which the artist made a plaster cast of a blocked doorframe that was first shown at the Musée d’art contemporain during her 1981 retrospective. (It also served as the backdrop for a choreography created by Paul-André Fortier for Le Groupe Nouvelle Aire, entitled *Derrière la porte un mur*, 1978.) With this piece, the gesture of stacking stones is replaced by the act of transferring the presence of the accumulated objects through casting. The resulting trace takes the form of a white monochrome surface, regularly textured but relatively flat. The format (254 × 244 cm) is that of a good-sized door: almost as wide as it is high, it seems to prefigure Sullivan’s return to painting some three years later.

The paintings executed at the start of the 1980s—more than thirty years after the Automatist movement was at its height—were the first abstract works by Sullivan to be exhibited publicly.²³ Grouped under the collective title of *Tondo*,²⁴ these circular paintings can be linked to the post-minimalist approaches of Betty Goodwin and John Heward, both contemporaries of Sullivan: employing a narrow palette of colours (often in tones of brown or grey), they focus on the raw materiality of

16 For more on Sullivan’s sculpture, see Rose-Marie Arbour, “Nouvelles pratiques sculpturales : Yvette Bisson, Françoise Sullivan,” *Espace* 25 (Fall 1993), pp. 17–21.

17 Yves Robillard, “Présentation,” in Association des sculpteurs du Québec, *Confrontation 65* (Montréal: L’Association, 1965), n.p.

18 Quoted in Gilles Toupin, “Françoise Sullivan. 40 ans de carrière,” *La Presse*, November 28, 1981, p. D-26.

19 See the essay by Vincent Bonin in this catalogue.

20 Françoise Sullivan, “Droit debout,” in Déry, p. 178 (see note 11). This English excerpt from “Standing Straight,” Déry, p. 212.

21 See, for example, the long strips of paper manipulated by the dancers in the piece *Hiérophanie*, 1978–1979, and the rocks used in the series *Accumulation*, 1979–1980. Common among the proponents of Arte Povera, this strategy was also employed by some American artists of the period, such as Nancy Graves and Charles Simonds, although their work was more directly associated with a form of “primitivism.” See Carter Ratcliff, “On Contemporary Primitivism,” *Artforum* (November 1975), pp. 57–65.

22 For more on the fascination for prehistory displayed by certain artists—some closely associated with Land Art, others not at all—see Lucy R. Lippard’s study *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory* (New York: Pantheon Books, 1983). An artist closer to Sullivan, Bill Vazan, has been exploring this subject throughout his career.

23 They were shown for the first time in the 1981 retrospective at the Musée d’art contemporain, Montréal.

24 This series of paintings also includes those grouped under the collective titles *Je parle*, 1982–1983 and *Dix, vingt, divins serpents*, 1983. See Louise Déry, *Françoise Sullivan* (Québec City: Musée du Québec, 1993).

the support and an irregular application of the paint that leaves brushstrokes and accidents clearly visible. Some of the works include extraneous elements, such as a rope (*Tondo VIII*, 1980 [Cat. 32], and the *Dix, vingt, divins serpents* series, 1983), stones (*Tondo n°7*, 1980 [Cat. 33]) or a sheet of transparent plastic (*Tondo*, 1981 [Cat. 34]). Others are pierced by a rectangular or square opening resembling a door or a window, although the language employed remains manifestly abstract. A sense of melancholy emanates from the earliest works in the series, where the paint matter has been methodically applied. It is only with the paintings produced toward the end of this brief but productive period (notably those from the series *Je parle* and *Dix, vingt, divins serpents*) that expressionism is really given free rein: the handling of the paint grows progressively less organized and more truly gestural, whereas the mythological-archaic themes they conjure link the works to figurative Neo-Expressionism.

V

In fact, this espousal of abstraction would be short-lived, for in 1983–1984 Sullivan embarked on a corpus of figurative paintings that reflected more explicitly her renewed interest in “civilizational” sources. Grouped under the title *Cycle crétois*, these works, many of which are quite large, were fully in line with the Neo-Expressionist trend of the time.²⁵ But as Isabelle Graw has pointed out, during the early 1980s (as throughout the 1960s), painting that showed any signs of being figurative, expressive or gestural was considered “contaminated.”²⁶ According to contemporary views, such painting was incapable of eroding the myth of “high art.” It was also seen as an approach that adjusted rather too easily to the demands of a market eager for forms reasserting the centrality of the artist’s subjectivity.

In fact, whereas previously the exteriorization of an interiority had been seen as providing access to an apparently more authentic humanity (a pooling of human experience at the pseudo-existential level), the transparency of the approach was falling victim during this period to the narrative dimension accompanying the recourse to representation. Even with an expressive style, the “story” of a painting was now represented by the transposition of the artist’s presence into an *image* via accumulations of readable

motifs rather than by the autonomous spontaneous marks applied by the artist to the surface for their own sake. The paintings Sullivan produced during the second half of the 1980s conjured an invented mythology that her use of archetypal motifs—snakes and satyrs, for example—renders nevertheless vaguely familiar. The universalism of the formalist reading of her first abstract paintings had given way to mythological-archetypal narrativity.²⁷ But regardless of its affiliation with a fashionable trend of the time, Sullivan’s Neo-Expressionism has to be seen as a new iteration of an idealist aesthetic vision she shared with the rest of the Automatists. For it should not be forgotten that the Automatist movement, however modernist it may have been, had its roots (like the Surrealism from which it sprang) in Romanticism and Expressionism: art movements that had assigned a more central place to the individual-as-subject than ever before.

One of the most telling criticisms of revivals of figurative art is the idea that they are in some sense a “return to order” and, as such, to be seen as essentially reactionary rather than avant-garde. This view was developed and defended during this period by critics and art historians associated with the journal *October*. In an article establishing the historical context of the return to representation occurring in the 1980s, Benjamin Buchloh wrote:

Such paintings, experienced by a certain audience as sensuous, expressive, and energetic, perform and glorify the ritual of instant excitation and perpetually postponed gratification that is the bourgeois mode of experience. This bourgeois model of sublimation—which has, of course, been countered by an avant-garde tradition of negation, a radical denial of that model’s perpetrations of the extreme division of labor and specialization of sexual role behavior—finds its appropriate manifestation in the repeated revitalization of obsolete representational and expressive pictorial practices.²⁸

It is nevertheless difficult to see how this analysis applies in any comprehensive way to Sullivan’s painting of the time. It is important to recall that her perspective had its source in the development during the 1940s of North American avant-garde movements that rejected the notion of the avant-garde as a tool of socio-political

emancipation, based on Marxist principles and aimed at countering bourgeois liberal conservatism. Preferring a dialectical opposition between radicals and progressives, they identified as the former and spurned traditional leftist movements, seeing them as simply different facets of the alienating utilitarianism associated with the technical progress that had led humanity to the brink of disaster.²⁹

So should this painting production by Sullivan be interpreted as a total repudiation of the conceptual art that preceded it? In the essay referred to earlier in this section, Isabelle Graw suggests that this idea may possibly be based on a false dichotomy: Sol LeWitt's cubes, the author maintains, were "representative of an industrial procedure that could create subjectivity without reference to an authentic mental-emotional state."³⁰ And the "expressive 'scrawlings' of Julian Schnabel might in truth be a form of conceptualization of expression."³¹ In Sullivan's case, the question remains: in light of her Neo-Expressionist paintings of the 1980s, can her conceptual period be seen as a "conceptualizing" manifestation of expression?

VI

In 1993, when Sullivan was on the point of abandoning the narrative-mythological figurative approach of Neo-Expressionism, the American artist Janine Antoni performed *Loving Care* at the Lisson Gallery, in London. For the performance, Antoni painted the gallery floor by means of regular mopping movements of her long hair dipped in black hair dye (the "Loving Care" brand, needless to say). In the process, she transformed an everyday ritual (dying one's hair) into an artistic action (painting). Through the action, she took the importance of the gesturality that lies at the heart of American Abstract Expressionism absolutely literally and in a sense desacralized it, simultaneously underlining just how gendered painting still was and denouncing the masculinism of the history of abstraction. As well as restating the connection between hair, paintbrush and trace present in *Portrait de Madeleine Marois*, executed half a century earlier, this work also placed centre stage the double duality of performativity/painting and body/trace that seems to underlie Sullivan's entire art practice.³²

²⁵ It is not known when the movement first acquired its name, but its leading international proponents were mostly men. This was in contrast to the 1970s, which had seen the emergence of a feminist avant-garde active principally in photography, performance and conceptual art. Neo-Expressionist painters working during the 1980s include: Georg Baselitz, Jorg Immendorff, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, A. R. Penck, Enzo Chia, Sergio Clemente, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Jean-Michel Basquiat, Eric Fischl, David Salle and Julian Schnabel. In Montréal, early works by Pierre Dorion and Claude Simard can be placed in this category, along with the mature work of Betty Goodwin—particularly her "Swimmers" series. While the movement met with early critical and commercial success, it was soon being criticized for its lack of depth, with the result that it has been virtually excluded from recent art history. The current reception of Neo-Expressionist works is still coloured by this evaluation, despite the adoption of the style by many younger artists since the mid-2000s—painters like Tala Madani, Dana Schutz, Allison Katz, Barnaby Furnas and Jules de Balincourt, to name only a few.

²⁶ Isabelle Graw, "Conceptual Expression: On Conceptual Gestures in Allegedly Expressive Painting, Traces of Expression in Proto-Conceptual Works, and the Significance of Artistic Procedures," in Alexander Alberro and Sabeth Buchmann, eds., *Art After Conceptual Art* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006), p. 123.

²⁷ See the essay by Ray Ellenwood in this catalogue.

²⁸ Benjamin Buchloh, "Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting," *October* 16 (Spring 1981), p. 57.

²⁹ In 1946, Dwight Macdonald was one of the first U.S. intellectuals to describe this new dialectic; see Belgrad, pp. 26–28 (see note 8). The French Surrealists did not break definitively with the French Communist Party until 1947, when they published the manifesto *Rupture inaugurale*. In Québec, the final section of the *Refus global* manifesto, entitled "Règlement final des comptes" (A Final Squaring of Accounts), reflects a dissociation from the Canadian Communist Party and its newspaper *Combat*. For more on this subject, see Marcel Saint-Pierre's book *Une abstention coupable : enjeux politiques du manifeste Refus global* (M éditeur: Ville Mont-Royal, Québec, 2013).

³⁰ Graw, "Conceptual Expression," pp. 129–130 (see note 26).

³¹ *Ibid.*, p. 130.

³² The only other artist of Sullivan's generation to have explored these notions explicitly would be Marcel Barbeau (1925–2016), in his performances of the 1970s, accompanied by dancers and musicians. A notable example was *Danse-frénésie*, a collaboration with the Anna Wyman Dance Theatre (Vancouver) presented during the festival *Octobre en danse*, at the Studio de la Place des Arts, in Montréal, on October 16, 1978.

In 1996–1997 Sullivan returned to the formal simplicity of the acrylic spirals she had executed almost thirty years before. The rhythmically regular repetitiveness of these sculptures (the Nietzschean “eternal return” evoked at the time) would find an echo in the first monochrome works she had executed since those of the early 1980s. These latest works were shown in a solo exhibition held at Galerie Lilian Rodriguez in 1997, and again the following year at Galerie UQAM, as part of the exhibition-event *Peinture Peinture*. Organized by the gallerist René Blouin and the critic and curator Gaston Saint-Pierre to mark the fiftieth anniversary of the publication of *Refus global* and held in the summer of 1998, this multi-venue exhibition was devoted entirely to abstract painting.

The impact of the event undoubtedly helped intensify the formalist interpretation of Automatism and of the central place it gave to painting. But although critical reaction to this phase of Sullivan’s work was extremely positive, it appeared to concentrate on its formal characteristics and/or effects without troubling to consider the idea that the application of paint is a regular succession of *traces*. Reviewing the solo exhibition at Galerie Lilian Rodriguez, Bernard Lamarche approached the works strictly from the viewpoint of their reception, interpreting the series of red paintings as “a project about how paintings are exhibited.” He concluded his review with these words: “What captures the attention here is the way the gaze penetrates the pictorial surface in order to extract references internal to painting.”³³

A good example of the works from this period is *Rouge n° 3, 5, 6, 2*, 1997 [Cat. 39], a painting composed of four square surfaces, each measuring 152 × 152 cm and covered with a series of brushstrokes of roughly the same width and length. The regularity with which the strokes have been applied provides clear evidence of their indexicality, while at the same time precluding the expressionism of excessive gesturalism. The evenness of the application and the effect of flatness it creates bring us back to corporality: what we are faced with is not so much a field with optical depth as a sequence of surface marks that create a presence (as noted by Lamarche in his analysis).

But this corporality assumes a new significance in light of the subjectivity that concerns us. The importance of the painting-subject has been explored by Isabelle Graw, who, drawing on Hegel, writes: “By according a subject-like power to painting, Hegel laid the ground for what I would describe as the central trope around painting in the twentieth century—namely, the assumption that there is thought in painting, that painting itself is able to think.”³⁴ The indexicality and subjectivity that this implies mean that paintings operate like quasi-persons—or at least, since they possess the faculty of thought, quasi-subjects.

This interpretation of the art of painting seems particularly relevant to an analysis of the works Sullivan executed immediately prior to her retrospective at the Montreal Museum of Fine Arts in 2003: the series of *Hommages*. In the exhibition, Sullivan presented nine paintings whose titles each included the name of an artist she admired and/or someone close to her. One of the most important of the series is *Hommage à Paterson* [Cat. 40], dedicated to the painter Paterson Ewen, Sullivan’s ex-husband and the father of her children, who died in 2002.³⁵ It is easily the most monumental in the series (consisting of a diptych with overall dimensions of 348 × 574 cm) and, given the artist’s intimacy with the person it commemorates, it is hard not to see it in biographical terms. As Élisabeth Lebovici has explained, through the naming of an imagined “recipient” of a painting, dedication has played a different role since the advent of formalism: “But in both untitled works and those where the dedication names a dedicatee (like paintings by Barnett Newman or Felix Gonzalez-Torres), the dedicatee appears in parentheses. Someone is summoned. Not portrayed, but ‘performed’ by the work.”³⁶ This performative aspect of painting reinforces its status as a subject. Lebovici continues: “Making public the private address of a work is also a way of giving it a body, however spectral.”³⁷

VII

Over the last twenty years Sullivan has been devoting herself almost daily to the practice of painting, intent on following the sinuous path forged by an interiority seeking to emerge and flourish. In executing the series entitled *Océan* [Cat. 41–43], in 2005, she metaphorized her approach yet further. These monochromes,

composed of thin layers of different tones of (generally) blue paint, seem abstract but are in fact bird's-eye views of small lagoons in the sea surrounding the Greek islands that are fed by sources of fresh water, creating masses of different density. It is not difficult to see this as a "picturing" of Sullivan's expressionism. Like the labyrinth the dancer's interiority had been obliged to negotiate nearly sixty years earlier, the fresh water of these islands' subterranean rivers finds its way to the surface.

In 2003, Françoise Sullivan wrote: "It is in its making that the work is constructed, in the dialogue between paint and the painter, between the brush stroke and the form that arises from this process." Earlier in the same text, she confided: "I began dreaming of a painting about nothing, a painting dependent on nothing, and that could hold together through nothing more than its inner force."³⁸ This inner force—the painting's inner force—comes from her: "In its most intimate sense, my painting tells a story, it tells the story of the small units of time. It tells the story of the present time that marks out what in each instant one thinks, feels or does."³⁹

[Translated by Judith Terry]

³³ Bernard Lamarche, "De la peinture et autres considérations," *Le Devoir*, June 21–22, 1997, p. B-11. In his assessment of *Peinture Peinture*, Roald Nasgaard generally judged works by the more mature artists among the 175 participating to be the best (Roald Nasgaard, "Abstract Painting / Peinture abstraite," *Canadian Art* 15, 4 (Winter 1998), pp. 49–54. See also Dorota Kozinska, "Driven to Abstraction: *Peinture-Peinture* Salutes the Iconoclasts of the Last 50 years, Like Françoise Sullivan," *The Gazette* (Montréal), June 13, 1998, pp. J-1 and J-6.

³⁴ Graw, "The Value of Painting," pp. 53–54 (see note 12).

³⁵ They were married in 1949 and divorced in 1966.

³⁶ Élisabeth Lebovici, *Ce que le SIDA m'a fait. Art et activisme à la fin du XX^e siècle* (Zurich: JRP Ringier/Paris: La maison rouge, 2017), p. 253.

³⁷ *Ibid.*, p. 263.

³⁸ Françoise Sullivan, "Ma peinture est... ma peinture Est," in Stéphane Aquin et al., *Françoise Sullivan* (Montréal: The Montreal Museum of Fine Arts and Éditions Parachute, 2003), p. 42. These English excerpts from Déry, *Trajectoires resplendissantes / Radiant Trajectories*, p. 222 (see note 11).

³⁹ *Ibid.*, p. 43 and p. 223.

MARK LANCTÔT is a curator at the Musée d'art contemporain de Montréal, where he has organized solo and group exhibitions by numerous artists from across Canada and on the international scene. In particular, he co-curated the *Claude Tousignant* retrospective and was on the team of curators responsible for both editions of the *Québec Triennial* as well as the 2014 *Biennale de Montréal*. In collaboration with artist and independent curator Jonathan Middleton, he has developed an ongoing series of exhibitions and events titled *The Troubled Pastoral*. He has curated the *Françoise Sullivan* retrospective for the MAC.

La danse extemporaine de Françoise Sullivan

Noémie Solomon

Au-dehors l'histoire

Au milieu des années 1940, à l'aube d'une foisonnante carrière dont les manifestations les plus diverses continuent à redéfinir codes et pratiques artistiques, Françoise Sullivan crée une partition chorégraphique pour une pièce intitulée *Les Planètes*¹ [Cat. 6]. Celle-ci ne sera jamais réalisée. Sur le papier, on peut déceler une série de cercles concentriques aux dimensions variables et arrangés méticuleusement dans l'espace. Chacune des constellations est présentée en relation au temps : le temps nécessaire pour accomplir un déplacement ; la qualité temporelle de chaque mouvement, passant de « lent » à « rapide ». Les cercles semblent peu à peu digresser de leur orbite, tracer un mouvement qui devient excentrique pour anticiper de possibles relations et collisions. S'ensuit un jeu d'éclipses et de spirales dont les trajectoires oscillent entre le micro et le macro, entre le sensible et le cosmique. Qu'est-ce que cette œuvre chorégraphique dont le moment d'origine est incertain et dont la trame ne fut jamais performée — c'est-à-dire qui n'a pu être contemporaine de son temps — donne aujourd'hui à percevoir ? Qu'est-ce que cette cartographie de corps retient de l'histoire ? Comment y déceler en filigrane les danses à venir ?

À l'image de ces énigmatiques *Planètes*, l'œuvre chorégraphique de Françoise Sullivan expose un double paradoxe. Dans les années 1940, c'est par l'entremise de ses chorégraphies que l'artiste ouvre un espace de reconnaissance dans le milieu artistique québécois ; son inscription au sein même de l'histoire de l'art sera dès lors et au cours des sept décennies suivantes étroitement marquée par son identité de chorégraphe et de

¹ Dans *Eggregore*, Ray Ellenwood affirme que *Les Planètes* date de 1945. Allana Lindgren suggère quant à elle que la pièce fut créée au printemps 1947, à New York. Pourtant, en 2018, Françoise Sullivan se rappelle avoir imaginé *Les Planètes* « en 1943 ou 1944, chose certaine avant [son] départ pour New York ». Il nous semble important de noter cet écart dans la (re)constitution historique de l'œuvre chorégraphique de Sullivan. C'est ce caractère irrésolu, comme invisibilité ou ambiguïté en relation à l'histoire, ou même comme non-performance dans le cas des *Planètes*, qui la définit comme « extemporaine ». Cf. Ray Ellenwood, *Eggregore: A History of the Montréal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992, p. 102 ; Allana Lindgren, *Françoise Sullivan, A Web Exhibition* (2006) : <http://www.dcd.ca/exhibitions/sullivan/newyork.html> ; Françoise Sullivan, conversation avec l'auteure, 9 février 2018.

danseuse. De là peut-on appréhender la situation singulière de l'œuvre de Sullivan — à la fois visible et teintée d'une certaine ambiguïté — en lien avec le temps et l'histoire, vacillant autour de seuils de lisibilité. Cette situation découle très certainement, d'une part, de la relation trouble qu'entretient la danse avec les cadres de l'analyse herméneutique, alors que, par son caractère dit « immatériel » et « éphémère », elle est tour à tour marginalisée ou qualifiée d'exceptionnelle et d'insoumise, à coup sûr ligotée à un ici et maintenant. Autrement dit, la danse est poussée au-dehors d'une historiographie : souvent invisible, elle n'est reconnue qu'a posteriori, rarement contemporaine d'elle-même. D'autre part, il faut voir dans l'œuvre chorégraphique même de Sullivan un refus d'être épinglée à un temps fixe et linéaire. En effet, les méthodes et pratiques chorégraphiques de l'artiste créent des ponts et alliances entre temporalités, thèmes et corps hétérogènes, interrogeant ainsi les limites des conventions et procédés normatifs d'une histoire de l'art qui classifie, découpe, isole. C'est parce qu'elle opère une série d'écarts au sein de l'histoire de l'art, parce qu'elle nous en expose à la fois le récit dominant et le dehors constitutif, que la danse de Sullivan peut être considérée comme *extemporaine*.

Une analyse de l'œuvre chorégraphique de Sullivan nous demande donc de nous attarder à ce qui, au travers de ses gestes protéiformes, dessine une autre façon de situer et de signifier. Si l'une des opérations clés de l'histoire de l'art comme discours hégémonique est « de réduire à une identité² », la danse extemporaine de Sullivan déjoue non seulement le déroulement progressif de l'histoire, mais en détourne également les exercices de classification identitaire ou d'assignation à résidence. L'artiste n'a de cesse de diffracter les catégories épistémologiques et disciplinaires telles que « la chorégraphie » comme médium qui serait fondamentalement distinct d'autres pratiques artistiques ; « la femme » comme division stable de la différence sexuelle ; ou encore « québécoise » comme représentante d'une identité nationale donnée. Refusant la spécificité du médium artistique ou la différence identitaire comme point de départ ou d'arrivée pour une analyse d'œuvre — comme c'est le cas pour *Danse dans la neige* — Sullivan nous rappelle que ces paramètres ne sont pas universels et immuables, mais bien les effets de rapport entre pouvoir, temps et visibilité. De là l'importance de proposer un autre cadre critique pour

aborder le travail chorégraphique de Sullivan : une étude de ses mouvements, motifs, forces et affects alors qu'ils explorent différents registres de perception, et dont les entrelacs brouillent les frontières disciplinaires, historiques, nationales. La danse extemporaine de Sullivan pointe alors vers un autre temps, à la fois sensible et cosmique ; vers la nécessité de ressentir et de parcourir un ailleurs et un autrement d'une histoire en devenir.

Modalités chorégraphiques

Soixante-dix ans après sa performance de février 1948, réalisée dans un paysage mi-hivernal mi-lunaire au pied du mont Saint-Hilaire, Sullivan déclare : « *Danse dans la neige* n'était pas une chorégraphie, c'était une excursion sur un terrain inexploré, un pas vers l'inconnu, un art de l'instant, c'était la danse et elle existait dans mes projets³. » Par cette affirmation, l'artiste mobilise avec force le genre, le temps et le lieu de *Danse dans la neige*, en suggérant tout d'abord que cette œuvre emblématique de la danse moderne et contemporaine au Québec ne peut être réduite à l'appellation de chorégraphie. Performance ou même happening avant la lettre, *Danse dans la neige* est le deuxième volet d'une improvisation en quatre temps, une « danse des saisons » initiée l'été précédent, en 1947, aux Escoumins, le long de la rive Nord du Saint-Laurent. Chaque acte se devait d'être dansé en étroite relation avec un lieu, une saison ; le mouvement, de répondre aux textures d'un terrain, de s'enchevêtrer aux singularités du temps qu'il fait et qui passe. Le printemps imaginé sous la pluie du Vieux-Montréal, ou encore l'automne en forêt, ne furent pas réalisés à cette époque⁴. De l'été, la mère de Sullivan sera l'unique témoin ; les images captées à l'aide d'une caméra 16 mm seront par la suite égarées. De l'hiver, deux collaborateurs et signataires du mouvement automatiste (dont le manifeste *Refus global* sera publié dans le sillage de cet événement) suivront les traces. Si le film de Jean Paul Riopelle disparaît lui aussi (il nous reste sa partition notée en rétrospective⁵), les photographies de Maurice Perron « redécouvertes » dans les années 1970 contribueront vraisemblablement à cristalliser et disséminer l'événement comme geste iconique et fondateur d'une modernité chorégraphique au Québec.

Et pourtant, nous indique Sullivan, *Danse dans la neige* n'était pas une chorégraphie. Non comme catégorie

ou finalité esthétique, le chorégraphique doit plutôt ici être envisagé comme une modalité : comme acte et processus de création artistique. *Danse dans la neige* est souvent interprétée, en lien étroit avec les enjeux du mouvement automatiste, comme une réponse à un obscurantisme religieux et social ; à un régime académique qui façonne et sédimente corps, pensées et techniques. De là, le chorégraphique peut être perçu comme ce qui met le corps en mouvement et en question, ce qui délie les formes et techniques, ce qui incite le passage entre thèmes, genres, états. Si cette pièce révèle ou secrète de « la danse », c'est au même titre 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 suite. On pourrait ainsi suivre cette modalité chorégraphique chez Sullivan d'œuvre en œuvre, depuis *Dédale*, 1948 — pièce pour une danseuse qui isole le mouvement d'un poignet en balancier pour ensuite tracer la propagation de l'élan à tout le corps et l'espace environnant — jusqu'aux sculptures telle *Chute en rouge*, 1966 [Cat.18] — qui imagine une trajectoire improbable pour un corps d'acier dansant avec la gravité — et enfin aux pièces dites performatives, telle la *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*, 1970 [Cat.27] — qui expose l'envers des institutions par un mouvement qui non seulement déplace, mais crée de nouvelles perspectives et relations. Ce n'est pas une simple figuration du mouvement, mais bien « le jeu des quatre dimensions⁶ » qui est ici à l'œuvre : une transposition de forces et liens entre l'artiste, l'œuvre et son spectateur résultant en une série de synesthésies critiques, d'empathies kinesthésiques ou de tropismes affectifs. Dans les années 1940, les expérimentations artistiques de Sullivan se concentrent sur les techniques et problématiques propres aux champs de la peinture et de la danse. Ainsi, une part d'ingéniosité de *Danse dans la neige* est très certainement de saisir le « geste automatique », l'un des principes clés du mouvement automatiste dont l'art « majeur » demeure la peinture, et de le mettre en scène ou, plutôt, de le mettre en mouvement. De le croiser à la danse, art « mineur », pour ainsi l'ouvrir à un autre « champ d'action⁷ ». Sullivan, qui cherche déjà à « chorégraphier les idées de la peinture⁸ », anticipe le déplacement de la peinture moderne vers l'acte performatif. *Danse dans la*

- 2 Paul B. Preciado, « Le Membre fantôme : Carol Rama et l'histoire de l'art », in *La Passion selon Carol Rama*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2015, p. 13.
- 3 Françoise Sullivan, « Danse dans la neige – un récit », février 2018 (voir p. 215).
- 4 En 2007, Sullivan collabore avec la commissaire Louise Déry, le cinéaste Mario Côté et les danseuses Andrée-Maude Côté, Annik Hamel, Louise Bédard et Ginette Boutin à la recréation du cycle chorégraphique. Pour Déry, « l'ensemble de l'œuvre a vu le jour grâce à la création complète des chorégraphies ». Si l'œuvre est finalement « complète », c'est assurément grâce à sa « saisie » par le dispositif (ou appareil de capture) de l'histoire de l'art : son inclusion au sein d'un discours critique et d'une narration historique, ainsi que sa captation vidéo et photographique. Louise Déry, *Les Saisons Sullivan*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2010.
- 5 Jean Paul Riopelle, *Danse dans la neige*, 1977 (voir p. 211).
- 6 Françoise Sullivan, « La danse et l'espoir », dans Paul-Émile Borduas et al., *Refus global*, Saint-Hilaire, Éditions Mithra-Mythe, 1948.
- 7 En 1958, Allan Kaprow déclare que Jackson Pollock, gourou de l'expressionnisme abstrait américain, fut le premier à avoir imaginé la peinture comme « champ d'action », en déplaçant la toile du mur au sol ; c'est-à-dire de l'espace bidimensionnel et figuratif à celui, tridimensionnel, qui enregistre l'action de peindre. Dix années plus tôt, on peut imaginer que Sullivan anticipe cette déterritorialisation de la peinture moderne. Son travail des années 1940 pré-sage également ce que Kaprow nomme « les alchimies des années 60 » : « Les artistes d'aujourd'hui n'ont plus besoin de dire "je suis un peintre" ou "un poète" ou "un danseur". Ils sont simplement "artistes". Tout de la vie leur sera ouvert. » Allan Kaprow, « The Legacy of Jackson Pollock » (1958), repris dans *Essays on the Blurring of Art and Life*, Jeff Kelley, dir., Berkeley, University of California Press, 1993, p. 9 : « Young artists of today need no longer say, "I am a painter" or "a poet" or "a dancer". They are simply "artists". All of life will be open to them. » [Notre traduction.]
- 8 Françoise Sullivan, conversation avec l'auteure, 9 février 2018.

neige constitue ainsi une œuvre hybride qui vacille aux limites des formes et aux limites du temps ; elle marque les résidus d'une action qui poursuit toujours aujourd'hui sa course.

L'ailleurs du temps

En suggérant que la danse « existait » déjà dans ses projets, Sullivan érode également un mythe fondateur qui positionne *Danse dans la neige* comme point d'origine de l'histoire de la danse moderne québécoise. Un tel discours moderniste non seulement « invisibilise » corps et pratiques qui ne répondent pas à la norme en vigueur, mais il marque subséquemment chacune de ses « découvertes » comme l'émergence d'une nouveauté qui se voudrait unique et absolue ; comme un début clair et net. Cependant, le temps de la performance est élastique et incorpore ce qui vient avant — ce qui en amont donne forme et charge affective à un acte — et ce qui continue à s'inventer bien après — ce qui en aval continue de vibrer et d'animer corps et relations. La formation chorégraphique de Sullivan nous permet de mieux prendre la mesure de cet acte créatif. Son enseignement en danse classique à Montréal, dès 1934, notamment à l'École Gérald Crevier, dresse un cadre et une technique au sein desquels et contre lesquels la performance s'inscrit. *Danse dans la neige* s' imagine loin du proscenium, diffractant les codes et conventions qui valident l'exercice et la réception de l'art chorégraphique. Par ailleurs, Françoise Sullivan revient en 1947 d'un séjour de deux années à New York, où ses pratiques et horizons chorégraphiques furent considérablement élargis. Elle y prend des classes avec les chorégraphes et pédagogues déterminants d'une époque : Hanya Holm, disciple de l'allemande Mary Wigman et d'une tradition de danse expressionniste ; Pearl Primus, qui étudie et croise les influences de cultures africaines dans l'élaboration et la valorisation d'une danse noire ; et Martha Graham, pionnière de la danse moderne américaine, dont l'influente compagnie compte alors Erick Hawkins et Merce Cunningham. Pour Sullivan, la technique qu'offre Graham s'est déjà cristallisée ; son potentiel créatif refermé sur les corps qui copient des émotions comme la danse classique copie des formes. C'est la rencontre avec une autre chorégraphe dont les enseignements demeurent toujours trop peu connus, Franziska Boas, qui s'avère particulièrement féconde⁹.

Dans son studio de Chelsea, Boas guide des ateliers de percussion (avec son imposante collection d'instruments recueillis de par le monde), d'improvisation et de composition, aux côtés de séminaires et conversations portant, par exemple, sur le militantisme social ou sur la fonction de la danse au sein de diverses cultures¹⁰. C'est à la Boas School of Dance que Sullivan rencontre l'anthropologue Margaret Mead ou encore le compositeur expérimental Morton Feldman. Elle intègre aussi le Boas Dance Group, une compagnie dont la brève existence mettra en œuvre des conditions radicales, alliées sur un modèle démocratique et « interracial », pour réintégrer une pratique chorégraphique dans un contexte social plus large. C'est en son sein que Sullivan organisera en janvier 1946 une exposition du mouvement automatiste à New York, ou encore qu'elle composera ses premières pièces, notamment *Dualité*, 1947, une schizo-cartographie aux influences jungiennes qui imagine le mouvement double d'une même personne, représentée par deux corps (Sullivan et Jeanne Renaud lorsque la pièce sera présentée à Montréal l'année suivante) dont les trajectoires se reflètent, se repoussent et s'aimantent tour à tour. En somme, la formation en danse de Sullivan est foncièrement hétérogène et ouverte : une ribambelle d'outils, de techniques, d'idées, de méthodes, de corps, d'histoires et d'imaginaires vont nourrir sa pratique artistique et éthique.

L'écriture fait aussi partie de la modalité chorégraphique de Sullivan, et à ce titre une attention aux différentes partitions, textes et notes qui entourent l'événement qu'est *Danse dans la neige* nous demande d'adopter une perspective d'analyse dont le temps se dilate. Par exemple, la conférence donnée par Sullivan dix jours auparavant à un salon littéraire rue Sherbrooke, le 16 février 1948, et intitulée « La danse et l'espoir », résonne comme une partition chorégraphique pour la performance à venir. Ce manifeste politique des corps esquisse une trame d'action pour la danseuse ; il constitue ce que l'on pourrait nommer un programme moteur d'expérimentation. Sullivan aligne la tâche à accomplir avec, d'un côté, les principes automatistes — « libérer les énergies [du] corps [...] par les gestes spontanés » — et, de l'autre, les fondements de la danse moderne — « remettre en action la surcharge expressive enclose dans le corps humain¹¹ ». Il s'agit alors de réinscrire la danse dans

un tissu culturel pour redécouvrir et redéfinir la portée et le sens de ses gestes. Sullivan souligne la nécessité de « remettre en cause organiquement l'homme » en procédant « du dedans au dehors » ; en « passant du rythme intérieur au rythme imposé par le dehors dans un jeu d'échanges » et ainsi participer à la « création d'un monde¹² ». *Danse dans la neige* performe cette recomposition du corps dansant : non seulement en le resituant, mais en imaginant, entre une intériorité et une extériorité constitutives, des modes d'échange inattendus, impromptus et intempestifs. Où le « corps du danseur » devient un « corps dilaté selon tout un espace qui lui est intérieur et extérieur à la fois », dans les mots de Michel Foucault¹³. Le texte de Sullivan sera publié au sein de *Refus global* quelques mois plus tard, apparaissant alors comme un enregistrement ou compte rendu critique de la performance, alors que figure une photographie de l'événement comme trace. La pièce *Black and Tan Fantasy*, 1948 [Cat. 8], est aussi représentée dans le manifeste, et fut performée début avril 1948 dans un récital conçu et réalisé avec Jeanne Renaud. Autre happening chorégraphique, cet événement rassemble autour des chorégraphes et danseuses de nombreux collaborateurs du mouvement automatiste : Jean-Paul Mousseau aux costumes, notamment celui de *Black and Tan Fantasy*, Pierre Mercure au piano, Jean Paul Riopelle à la scénographie et Claude Gauvreau lisant un poème de Thérèse Renaud. Près de trois décennies plus tard, la réédition des photographies de *Danse dans la neige* de 1977 [Cat. 7], arrangées dans l'ordre de la performance par Sullivan et accompagnées de textes critiques, y compris son « Je précise », constitue un autre moment vital dans l'existence de la pièce¹⁴. L'artiste réinvestit alors cette œuvre que l'économie et l'histoire de l'art ont attribuée à l'auteur-photographe. Cette réappropriation permettra à Sullivan d'être enfin contemporaine d'elle-même, pourrait-on dire, et offrira du même coup de riches possibilités de relation et filiation avec une scène émergente de la danse québécoise, notamment le Groupe Nouvelle Aire. Par ces différents textes, y compris son « récit » rédigé en 2018, Sullivan aligne sa pratique d'écriture avec l'usage de la partition chorégraphique. En effet, si l'institution disciplinaire de la « choré-graphie » s'est souvent érigée, depuis l'invention du terme et de la discipline en 1700, comme un « appareil de capture¹⁵ » du mouvement dans le temps, les écrits créatifs et critiques de Sullivan ne cherchent

9 Cf. le travail important d'Allana Lindgren à ce sujet, par exemple *From Automatism to Modern Dance: Françoise Sullivan with Franziska Boas in New York*, Toronto, Dance Collection Danse Press, 2003 et « Civil Rights Strategies in the United States: Franziska Boas's Activist Use of Dance, 1933-1965 », *Dance Research Journal* 45, 2 (août 2013), p. 22-62.

10 Cf. Franziska Boas, *The Function of Dance in Human Society*, New York, Dance Horizons [1944], 1972.

11 Françoise Sullivan, « La danse et l'espoir », 1948.

12 *Ibid.*

13 Michel Foucault, *Le corps utopique, Les Hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009 [1966], p. 17.

14 *Danse dans la neige*, textes de François-Marc Gagnon, Fernande Saint-Martin et Françoise Sullivan avec des photographies de Maurice Perron et une sérigraphie de Jean Paul Riopelle, Montréal, S.I. Images Ouareau, 1977.

15 Le vocable « chorégraphie » apparaît en 1700, sous Louis XIV, comme un système d'écriture du mouvement pour codifier et disséminer le ballet de cour. Cf. Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie, ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, Paris, 1700. Pour la notion de chorégraphie comme « appareil de capture », voir André Lepecki, « Choreography as Apparatus of Capture », *TDR: The Drama Review* 51 2 (2007), p. 120-123.

pas à figer le geste, mais au contraire à susciter et guider de nouvelles traversées de l'œuvre dans ses présents multiples.

Un espace intensifié

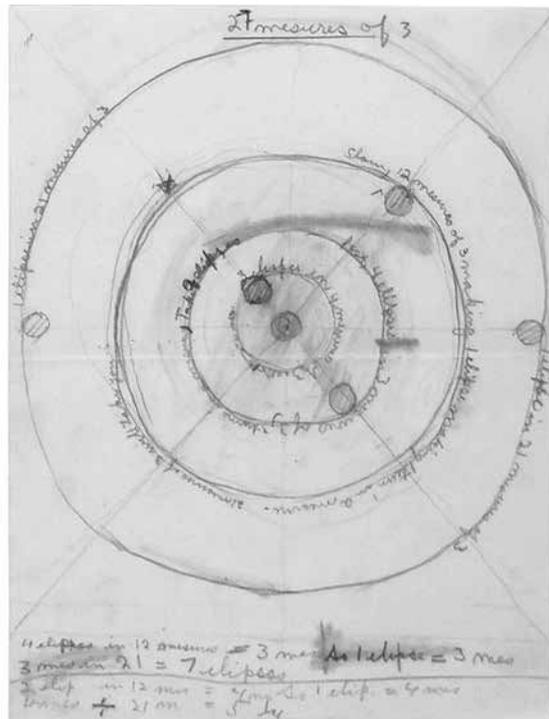
Enfin, Sullivan décrit *Danse dans la neige* comme «un pas vers l'inconnu», un acte qui défriche de nouveaux espaces de création. L'artiste conçoit son rôle loin de la figure du chorégraphe, ou même de la danseuse, pour arborer celui d'une «arpenteur». Avançant à tâtons à même le sol glacé et escarpé, cet acte immanent en terre inexplorée et inhospitalière tente non d'en faire la conquête, mais bien de prendre la mesure du dénivelé. À ce titre, et même s'il nous faut souligner les échos d'une démarche automatiste qui parfois s'aligne avec une rhétorique de «la découverte¹⁶», *Danse dans la neige* réfute ici la perspective moderniste où «logiquement, et peut-être historiquement, l'explorateur colonisant précède le danseur pirouettant¹⁷». Les opérations coloniales qui approprient et nivellent le terrain sont en effet constitutives de la discipline moderne de chorégraphie ; elles assurent les conditions de production et reproduction du danseur sur un sol lisse, uniforme, transposable. Pourtant, Sullivan déterritorialise la danse ; s'aventurant à l'extérieur, loin des studios de danse, des centres chorégraphiques ou des surfaces de représentation, le corps dansant se déploie aux limites d'une (re)connaissance, dans un lieu ouvert où chaque geste peut être en contact avec un monde¹⁸. Cette image de la danseuse comme «arpenteur» résonne avec les mots et travaux de Maya Deren, artiste cinématographique et chorégraphique dont les premiers films aux influences surréalistes seront ramenés de New York et projetés à Montréal par une autre membre et collaboratrice du mouvement automatiste, Louise Renaud¹⁹. *Study in Choreography for Camera*, 1945 — également réalisé à l'aide d'une caméra 16 mm — met en scène le danseur noir américain Talley Beatty au cœur d'une forêt de bouleaux argentés, alors que, par effets de montage, il enjambe différents lieux, comme si chacun de ses gestes sécrétait un ailleurs. Pour Deren, «Le mouvement du danseur crée une géographie qui n'était pas. Avec un tour de pied, il transforme en voisins des lieux éloignés²⁰.» Le geste dansant crée ici de nouveaux passages affectifs, tisse des liens hors de lui-même.

De façon similaire, Sullivan ouvre le lieu de la danse — en plus du médium et du temps — à un flux hétérogène. Cette déroute, ce décloisonnement du site géographique de la danse incorpore ses extérieurs. *Danse dans la neige* non seulement englobe de multiples espaces, pratiques et histoires, mais anticipe également le champ de la danse contemporaine aux marges du «Québec» comme espace territorial et imaginaire, alors qu'il est constamment infusé par ce qui lui est étranger et mineur.

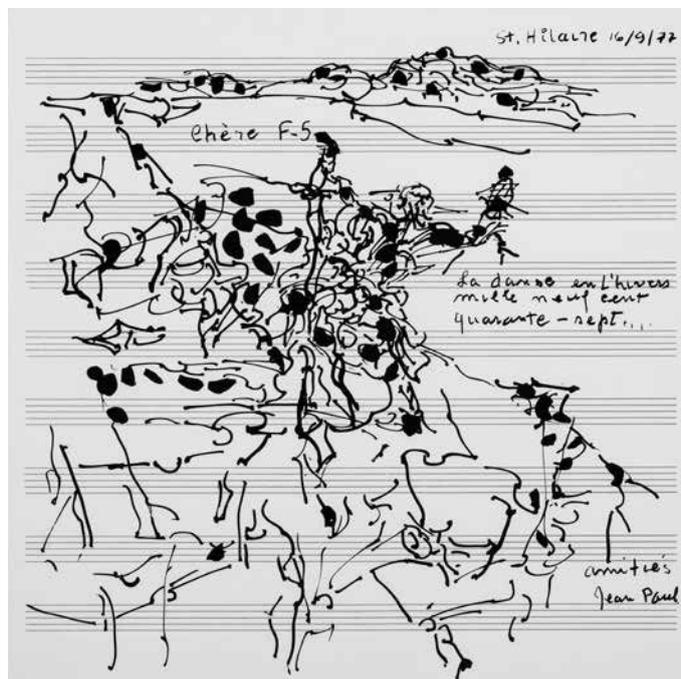
Les années 1950 et 1960 seront ensuite marquées par un retrait ou ce que l'on pourrait nommer un désœuvrement du chorégraphique chez l'artiste. Celui-ci peut être appréhendé en lien avec un resserrement de la danse qui advient alors au Québec ; une institutionnalisation de ses formes et une nationalisation de ses contenus²¹. Cette triple préoccupation — médium, temps, lieu — ressurgira néanmoins avec force dans les années 1970 au sein de travaux qui mobilisent la danse aux limites du féminin, du mineur, ou même de l'amateur²². Ainsi, *Droit debout*, 1973, présentant six danseurs du Groupe de la Place Royale, dont la performance vacille entre mouvement et immobilité, paroles et gestes, la voix de la chorégraphe, enregistrée, et la performance des danseurs, encerclés par un public au sein d'une galerie. Ou encore *Hiérophanie*, 1978-1979, et *Accumulation*, 1979-1980 [Fig. 39], qui déploient les motifs du cercle et de la spirale comme autant de rituels qui testent les limites des formes et de l'engagement du corps dansant dans son milieu artistique et social. La danse se métamorphose comme pour mieux évoquer ses possibles trajectoires poétiques et politiques. *Fenêtre abandonnée, bloquée et débloquée*, 1978 [Fig. 36], en Italie, semble même plier et déplier *Danse dans la neige*, en constituer le négatif. Contre le plan ouvert de la performance, des parois verticales aux orifices bouchés enferment une intériorité. Et pourtant, cette impossibilité de s'aventurer à l'«extérieur» suscite sans cesse l'imagination ; elle provoque un mouvement fait de vibrations qui retourne à l'envers cette intériorité (comme forme ou comme identité), en figure la déterritorialisation. La danse de Sullivan s'en trouve intensifiée, impromptue et, à l'image de ses *Planètes*, cosmique — extemporaine car encore une fois elle devient étrangère à elle-même.

- 16 Cf. les recherches de Louise Vigneault, dont *Identité et modernité dans l'art au Québec*. Borduas, Sullivan, Riopelle, Montréal, Éditions Hurtubise, 2012.
- 17 « Logically, and perhaps historically, the colonizing explorer precedes the pirouetting dancer. » Paul Carter, in *The Lie of the Land*, Londres, Faber & Faber, 1996, p. 291. [Notre traduction.]
- 18 La danse des saisons de Sullivan s'inscrit dans une généalogie de la danse moderne qui cherche à s'ouvrir à un contexte plus large, à renouer avec un extérieur du dispositif chorégraphique — depuis Isadora Duncan qui s'élançait pieds nus et sans corset dans la nature au début du vingtième siècle, aux instigateurs de l'Ausdruckstanz allemande, notamment Rudolf von Laban et Mary Wigman, qui imaginent une discipline de mouvement en étroite relation avec les « lois de la nature ». Sullivan anticipe également les expérimentations phares de la chorégraphe Américaine Anna Halprin qui, dans les années 1950, érige son plateau de danse à l'extérieur, au milieu d'une forêt de séquoias, en Californie. Les ateliers qu'elle y donne sont fréquentés, entre autres, par Simone Forti, Yvonne Rainer et Trisha Brown, futures protagonistes du Judson Dance Theater dont les expérimentations investiront les rues, les parcs ou les toits de New York.
- 19 Rose-Marie Arbour, « Le cercle des Automatistes et la différence des femmes », *Études françaises* 34, 2-3 (automne-hiver 1998), p. 164.
- 20 « The movement of the dancer creates a geography that never was. With a turn of the foot, he makes neighbors of distant places. » Maya Deren, « Notes, Essays, Letters », *Film Culture* 39 (1965). [Notre traduction.]
- 21 Cet avènement d'une danse québécoise, alliant la technique de la danse classique avec différents mythes du folklore québécois, est télévisé. Sullivan prendra part de façon ponctuelle et marginale à ce mouvement, par exemple avec sa pièce *Rose Latulippe*, 1953, qui retrace une légende québécoise où la danse prend les formes du démon (en 1952, l'église catholique décrit toujours la danse comme « une coutume contraire aux règlements diocésains », cf. Mgr Paul-Émile Léger, « Au clergé et aux communautés religieuses de son diocèse », 24 octobre 1952). Sullivan collaborera en tant que chorégraphe et danseuse à différentes productions de danse de Radio-Canada, notamment avec les Ballets Chiriaeff – futurs Grands Ballets Canadiens.
- 22 L'imbrication du féminin, du mineur et de l'amateur chez Sullivan pourrait être retracée dès les années 1940, et ce, jusqu'à nos jours. À ce titre, si le mouvement automatiste est souvent qualifié d'interdisciplinaire, il est important de noter les hiérarchies qui sont à l'œuvre. La danse demeure un art « mineur » dont la portée formelle semble limitée, souvent réduite à un caractère dit « amateur ». Ainsi, en 1988, un pair du mouvement automatiste assiste à la première recréation des pièces chorégraphiques de Sullivan et Renaud issues du récital de 1948 et s'exclame : « Les chorégraphies de l'époque sont encore très actuelles. Et on ne pouvait pas s'en rendre compte à l'époque. On savait que c'était moderne, on savait que c'était différent. On savait que c'était un langage bouleversant. Mais de là à savoir que c'était un langage vraiment cohérent, écrit, structuré, c'était plus difficile à voir. » Pour Fernand Leduc, c'est parce que ces pièces sont ici interprétées par des danseuses « plus professionnelles » que leur caractère actuel, ou *contemporain*, apparaît. Fernand Leduc, dans *Un pas dans l'inconnu*, réalisation Yves Racicot, Montréal, UQAM, 1988, 36 min – à 25 min 38 s. Voir à ce titre l'importante analyse de Rose-Marie Arbour, « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948) », *RACAR : revue d'art canadienne* 21 1-2 (1994), p. 7-20, qui se penche sur le rôle des femmes dans le mouvement automatiste en lien avec les questions d'interdisciplinarité et d'écriture (y compris la signature) dans le passage à l'histoire.

Auteure, enseignante, dramaturge et commissaire d'exposition dans le domaine de la danse contemporaine, NOÉMIE SOLOMON est directrice des programmes à l'Institute for Curatorial Practice in Performance de la Wesleyan University, Middletown, Conn., É.-U. Elle a dirigé la collection « Danse » aux presses du réel, qui trace les échanges somatiques et linguistiques entre cultures chorégraphiques française et américaine. Parmi les projets de dramaturgie et les expositions auxquels elle a collaboré, on compte *Dance on Time*, iDANS, Istanbul, 2009; *Move: Choreographing You*, Hayward Gallery, Londres, 2010; *Photomusée de la danse*, Festival d'Avignon, 2011; *Dancing is talking / Talking is dancing*, MoMA PS1, New York, 2014.



Notations chorégraphiques pour
Les Planètes (détail), vers 1945 [Cat. 6]
 Dance notations for *Les Planètes*
 (detail), about 1945 [Cat. 6]



Jean Paul Riopelle
 Sérigraphie tirée de l'album de 1977
Danse dans la neige [Cat. 7]
 Jean Paul Riopelle
 Silkscreen from the 1977 album
Danse dans la neige [Cat. 7]



Françoise Sullivan
au studio de danse Franziska Boas,
New York, 1947

Françoise Sullivan
at the Franziska Boas dance studio,
New York, 1947



Ginette Laurin
interprétant *Dédale* en répétition,
1978

Ginette Laurin
performing *Dédale* in rehearsal, 1978



Françoise Sullivan et Penny Kondaks
interprétant *Dualité* pour le spectacle
Les Deux Arts, 1949

Françoise Sullivan and Penny Kondaks
performing *Dualité* for the presenta-
tion *Les Deux Arts*, 1949

Maurice Perron
*« Danse dans la neige », de la maquette
du manifeste « Refus global », 1948*
Épreuve à la gélatine argentique
14 × 14 cm
Collection du Musée national
des beaux-arts du Québec
Fonds Maurice Perron

Maurice Perron
*« Danse dans la neige », de la maquette
du manifeste « Refus global », 1948*
Silver gelatin print
14 × 14 cm
Collection of the Musée national
des beaux-arts du Québec
Fonds Maurice Perron



Maya Deren
Image tirée de *A Studio in
Choreography for Camera*, 1945

Maya Deren
Still from *A Studio in Choreography
for Camera*, 1945



Danse dans la neige – un récit

« Danse dans la neige » n'était pas une chorégraphie, c'était une excursion sur un territoire inexploré, un pas vers l'inconnu, un art de l'instant, c'était la danse et elle existait dans mes projets.

Un soir à une réunion d'amis chez madame Gauvreau, Jean-Paul Riopelle, rentré d'un séjour en France, me demanda ce que j'avais accompli depuis son départ. Je lui ai raconté que j'avais réalisé un court métrage, avec ma mère, aux Escoumins, en juillet, et que j'espérais en tourner un autre dans la neige. Spontanément, il m'a invitée chez lui, à Otterburn Park, dès le lendemain. Il avait loué là une petite maison avec son épouse, Françoise Lespérance, et leur nouveau bébé, Yseult. Devant cette possibilité si imprévue, j'acceptai. Je pris l'autobus le lendemain, apportant quelques vêtements au hasard, pour porter dans le film. Françoise avait préparé un bon souper, et Maurice Perron, qui ne ratait pas une occasion de photographier de la danse, était présent. Après le repas, il se mit à chanter des chansons d'Yves Montand qu'il imitait impeccablement.

Après une bonne nuit de sommeil, nous partions, au petit matin, à la recherche d'un lieu inspirant. J'ai mis ma Bolex seize millimètres dans les mains de Jean-Paul. Maurice, sans dire un mot, nous suivait avec sa caméra. Il lui arrivait parfois de me téléphoner parce qu'il avait le goût de prendre des photos en mouvement, et la danse s'y prête bien.

Nous nous dirigeons vers la montagne et traversions des champs et des champs, sombres et glacés, et le temps passait. Nous étions presque découragés, lorsqu'enfin, nous sommes arrivés à une clairière toute blanche de neige, au pied de la montagne. Le soleil se dévoilait, ardent. J'avançais, première en tête, haletante, mesurant les possibilités, dirigeant Jean-Paul, alors que Maurice le suivait. Et puis, j'ai osé courir à grandes enjambées sur des pentes abruptes, rugueuses, de neige rocailleuse, je m'étendais sur des plaines arrondies que je trouvais lunaires, j'écoutais le craquement de la neige sous mes pas et je dansais en captant les rayons du soleil. Je me mariais avec le temps qui s'adoucissait et nous dansions ensemble. J'étais arpenteur. Un long nuage naissant au milieu du ciel est venu s'étendre et je l'ai salué. Et puis, la fraîcheur d'une fin de journée nous a surpris, et tous les trois ensemble, nous avons eu froid en revenant à l'autre réalité. Pourtant, nous étions exaltés et l'on riait beaucoup. On s'est embrassés pour fêter cette journée incroyable et cherchions, pour le retour, la petite maison où Françoise nous attendait, avançant au hasard sous les étoiles, suivant un chemin qui n'existait pas. Mais, dans cette journée, nous avions poursuivi, avec toute la rigueur possible, une route dont nous savions seulement qu'elle n'avait pas été parcourue avant nous.

Françoise Sullivan
Février 2018

The Extemporary Dance of Françoise Sullivan

Noémie Solomon

Outside of History

In the mid-1940s, at the dawn of a forceful career whose wide-ranging manifestations would continually redefine artistic codes and practices, Françoise Sullivan created a choreographic score titled *Les Planètes* [Cat. 6].¹ This piece would never be carried out. On paper, we can make out a series of concentric circles of variable dimensions carefully laid out in the space. Each of the constellations is presented in relation to time: the time required to execute a movement; the temporal quality of each move, from “slow” to “fast.” The circles seem to gradually digress from their orbits and plot an increasingly eccentric path, anticipating potential relations and collisions. What follows is a play of eclipses and spirals with trajectories that fluctuate between the micro and the macro, the sensible and the cosmic. What does this unperformed choreography, whose specific moment of origin remains uncertain—in other words, a work that could not be “contemporary” within its own time—make visible today? What does this cartography of the body hold for art history? How can we detect in it hints of the dances to come?

Like these enigmatic *Planètes*, Sullivan’s choreographic work reveals a twofold paradox. In the 1940s, it was through her choreographies that the artist opened a space of recognition in the Québec art world; her importance in the history of art then and over the next seven decades would be intimately connected to her identity as a choreographer and dancer. This gives us a sense of the particular position held by Sullivan’s work—at once visible yet tinged with a certain ambiguity—in relation to time and history, hovering around thresholds of legibility. That position most assuredly stems,

¹ In *Eggregate*, Ray Ellenwood states that *Les Planètes* dates from 1945. Allana Lindgren, for her part, suggests that the piece was first performed in spring 1947, in New York. However, in 2018, Françoise Sullivan recalls having devised *Les Planètes* “in 1943 or 1944, definitely before [she] left for New York.” We consider it important to note this discrepancy in the historical (re)constitution of Sullivan’s choreographic work. It is this irresolute character, like an invisibility or ambiguity in relation to history, or even like a non-performance in the case of *Les Planètes*, that defines it as “extemporary.” See also Ray Ellenwood, *Eggregate: A History of the Montréal Automatist Movement* (Toronto: Exile Editions, 1992), p. 102; Allana Lindgren, *Françoise Sullivan. A Web Exhibition* (2006): <http://www.dcd.ca/exhibitions/sullivan/newyork.html>; Françoise Sullivan, conversation with the author, February 9, 2018.

on the one hand, from the uneasy relationship between dance and the structures of hermeneutic analysis, as its “intangible,” “ephemeral” nature means that it is either marginalized or hailed as exceptional and rebellious, without fail tied to a here and now. In other words, dance is impelled outside a historiography: often invisible to dominant codes, it is recognized a posteriori, rarely contemporary with its time. However, Sullivan’s choreographic work should also be seen as holding a refusal to be pinned down to a fixed, linear time: her choreographic methods and practices forged bridges and alliances between heterogeneous temporalities, themes and bodies, probing the limits of the normative processes and conventions of an art history that classifies, delineates, isolates. It is because the work introduces a series of divergences in the history of art, because it reveals to us both its dominant narrative and its constitutive exterior, that Sullivan’s dance can be considered *extemporary*.

An analysis of Sullivan’s choreographic work consequently demands that we linger over what, through her protean gestures, outlines another way of situating and signifying. If one of the key operations of art history as a hegemonic discourse is “to reduce to an identity,”² Sullivan’s extemporary dance eludes not only the progressive unfolding of history, but further reroutes its exercises of classification based on identity and “house arrest.” The artist continually diffracts epistemological and disciplinary categories: “choreography” as a medium fundamentally distinct from other artistic practices; “woman” as a stable division of sexual difference; and “Québécoise” as representing a given national identity. Refusing medium specificity or identity-based difference as a point of departure or arrival for the analysis of her work—as is the case for *Danse dans la neige*—Sullivan reminds us that these parameters are not universal and immutable, but actually the effects of a relationship between power, time and visibility. Hence the importance of offering a different critical approach to Sullivan’s choreographic work: a study of her movements, motifs, forces and affects as they explore different registers of perception and blur disciplinary, historical and national boundaries. Sullivan’s extemporary dance consequently points to another time, both sensible and cosmic; to the need to feel and traverse an elsewhere and an otherwise of a history that is constantly becoming.

Choreographic modes

In a half-winter, half-lunar landscape at the foot of Mont Saint-Hilaire, Sullivan performed *Danse dans la neige*, 1948. Seventy years later, she declared: “*Danse dans la neige* was not a choreography, it was a venture into unexplored territory, a step into the unknown, an art of the moment; it was dance and it existed in my projects.”³ In this statement, the artist powerfully summons up the genre, time and place of *Danse dans la neige*, by suggesting first of all that this work, so emblematic of modern and contemporary dance in Québec, cannot be reduced to the label of choreography. A performance, or even a happening before its time, *Danse dans la neige* is the second instalment in an improvisation in four parts, a “dance of the seasons” begun the previous summer, in 1947, at Les Escoumins, on the North Shore of the St. Lawrence. Each act was meant to be danced in close connection with a place, a season, the movement responding to the textures of a terrain, becoming entangled in the particularities of the weather that prevails and the time that passes. The spring dance she imagined was to be performed in the rain in Old Montréal, and the autumn, in the forest, though these were not realized at the time.⁴ Sullivan’s mother was the only witness to the summer event; the images captured with a 16-mm camera were subsequently lost. As for Sullivan’s winter dance, two collaborators in the Automatist movement and signatories of its *Refus global* manifesto (which would be published in the wake of this event) would record its traces. Although Jean Paul Riopelle’s film has also disappeared (what remains is his score created in retrospect⁵), Maurice Perron’s photographs “rediscovered” in the 1970s likely helped crystallize and disseminate the event as an iconic gesture, a founding element of Québécois choreographic modernity.

And yet, Sullivan tells us, *Danse dans la neige* was not a choreography. Rather than an aesthetic category, the choreographic must be seen here as a mode: as the act and process of artistic creation. *Danse dans la neige* is often interpreted, in close connection with the issues associated with the Automatist movement, as a response to a religious and social obscurantism; to an academic system that shaped and sedimented bodies, thoughts and techniques. The choreographic can thus be perceived as that which sets the body in

motion and calls it into question, which unties forms and techniques, which prompts the transition between themes, genres, states. While this piece reveals or emanates “dance,” it is present throughout Sullivan’s body of work, whatever the period or medium—from painting to choreography, sculpture, conceptual and performance art, and to her later return to painting. In this way, we could track this choreographic mode in Sullivan’s oeuvre from one work to the next: from *Dédale*, 1948—a piece for one dancer which isolates the motion of a wrist as a pendulum, and then follows the movement as it spreads to the entire body and the surrounding space—to sculptures like *Chute en rouge*, 1966 [Cat. 18]—which imagines an improbable trajectory for a body cast in steel but dancing with gravity—and finally to the so-called performative pieces, such as *Promenade entre le Musée d’art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*, 1970—which exposes the outsides of these institutions through a movement that not only shifts perspectives and relationships, but creates new ones. It is not a mere representation of movement, but actually the play “of all four dimensions”⁶ that is at work here: a transposition of forces and bonds between the artist, the work and its viewer, resulting in a series of critical synesthesias, of kinesthetic empathies or affective tropisms. In the 1940s, Sullivan’s artistic experimentation focused on the techniques and issues specific to the fields of painting and dance. Accordingly, part of the ingenuity of *Danse dans la neige* is most certainly that of grasping the “automatic gesture”—one of the key principles of the Automatist movement, whose “major” art remained painting—and reframing it or, rather, setting it in motion. Crossing the “automatic gesture” with dance, a “minor” art, she then opened it up to another “field of action.”⁷ Sullivan, who was already seeking to “choreograph the ideas of painting,”⁸ anticipated the shift of modern painting toward the performative act. *Danse dans la neige* is thus a hybrid work that hovers at the limits of form and time; it marks the remnants of an action that still reverberates today.

The elsewhere of time

In suggesting that dance already “existed” in her projects, Sullivan was also chipping away at a founding myth that positions *Danse dans la neige* as the point of origin of the history of modern Québécois dance.

- 2 Paul B. Preciado, “Le Membre fantôme : Carol Rama et l’histoire de l’art,” in *La Passion selon Carol Rama* (Paris: Musée d’Art moderne de la Ville de Paris, 2015), p. 13.
- 3 Françoise Sullivan, “Danse dans la neige – un récit,” (see p. 215) February 2018.
- 4 In 2007, Sullivan collaborated with curator Louise Déry, filmmaker Mario Côté and dancers Andrée-Maude Côté, Annik Hamel, Louise Bédard and Ginette Boutin in a recreation of her choreographic cycle. According to Déry, “the work as a whole came into being through the complete performance of the choreographies.” If the work was finally “complete,” it was certainly thanks to its “capture” by the art history device (or apparatus of capture): its inclusion in a critical discourse and a historical narration, as well as its video and photographic recording. Louise Déry, *Les Saisons Sullivan / The Seasons of Sullivan* (Montréal: Galerie de l’UQAM, 2010).
- 5 Jean Paul Riopelle, *Danse dans la neige*, 1977 (see p. 211).
- 6 Françoise Sullivan, “La danse et l’espoir,” 1948. Published in English as “Dance and Hope,” trans. Ray Ellenwood, in *Total Refusal: The Complete 1948 Manifesto of the Montréal Automatists* (Holstein, Ontario: Exile Editions, 2009), p. 88.
- 7 In 1958, Allan Kaprow declared that Jackson Pollock, the guru of American abstract expressionism, was the first to have imagined painting as a “field of action,” by moving the canvas from the wall to the floor; that is, from the two-dimensional, figurative space to the three-dimensional space that records the action of painting. Ten years earlier, we can imagine that Sullivan anticipated this deterritorialization of modern painting. Her work in the 1940s also presages what Kaprow called “the alchemies of the 1960s”: “Young artists of today need no longer to say, ‘I am a painter’ or ‘a poet’ or ‘a dancer.’ They are simply ‘artists.’ All of life will be open to them.” Allan Kaprow, “The Legacy of Jackson Pollock” (1958), reprinted in *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelley (Berkeley, California: University of California Press, 1993), p. 9.
- 8 Françoise Sullivan, conversation with the author, February 9, 2018.

Such a modernist discourse not only “invisibilizes” bodies and practices that did not fit the standards of the time, but subsequently notes each of its “discoveries” as the emergence of something new that would like to be seen as unique and absolute; like a clear, distinct beginning. However, performance’s time is elastic; it incorporates what comes before—a multiplicity of times and bodies that give an act its shape and affective colour—and its plural times continue to be reinvented in its afterlives. Sullivan’s choreographic background thus enables us to better gauge this creative act. Her classical-dance training in Montréal, starting in 1934 at the École Gérald Crevier, in particular, sets up a framework and a technique within and against which her performance is inscribed. *Danse dans la neige* was devised far from the proscenium stage, diffracting the codes and conventions that validate the exercise and reception of the choreographic art. As well, Sullivan had returned in 1947 from a two-year stay in New York, where her choreographic practices and horizons were considerably broadened. There she took classes with the leading choreographers and teachers of the day: Hanya Holm, a disciple of Mary Wigman working in a tradition of German expressionistic dance; Pearl Primus, who studied and interwove the influences of African cultures in the development and valorization of a Black dance; and Martha Graham, a pioneer of modern American dance, whose influential company then included Erick Hawkins and Merce Cunningham. For Sullivan, the technique offered by Graham had already sedimented; its creative potential was limited by methods in which dancing bodies copied emotions, just as classical dance copied forms. An encounter with another choreographer whose teachings are still not well enough known, Franziska Boas, proved particularly fruitful.⁹ In her Chelsea studio, Boas led workshops in percussion (with her impressive collection of instruments gathered from around the world), improvisation and composition, along with seminars and conversations on such subjects as social activism or the function of dance in various cultures.¹⁰ It was at the Boas School of Dance that Sullivan met the anthropologist Margaret Mead and the experimental composer Morton Feldman. She also joined the Boas Dance Group, a company whose brief existence would apply radical conditions, combined with a democratic, “interracial” model, in order to reintegrate a choreographic practice into a broader social context. This is where Sullivan

organized, in January 1946, a New York exhibition on the Automatist movement and composed her earliest pieces, including *Dualité*, 1947, a schizo-cartography with Jungian influences that imagines the double movement of a single person, represented by two bodies (Sullivan and Jeanne Renaud when the piece was presented in Montréal the following year) whose trajectories alternately reflect, repel and attract each other. In short, Sullivan’s dance background is fundamentally heterogeneous and open: a long series of diverse tools, techniques, ideas, methods, bodies, histories and imaginations have nourished her artistic and ethical practice.

Writing was also part of Sullivan’s choreographic method. Consequently, in examining the various scores, texts and notes surrounding the event of *Danse dans la neige* we must adopt an analytic perspective characterized by an expanded sense of time. For example, the talk titled “La danse et l’espoir” given by Sullivan ten days earlier, on February 16, 1948, at a literary salon on Sherbrooke Street, resonates like a choreographic score for the coming performance. This political manifesto of embodiment outlines a framework of action for the dancer; it constitutes what we could call a motor program of experimentation. Sullivan aligns the impending task with, on the one hand, the Automatist principles—“liberate the energies of his body through movements that are spontaneously directed to him”¹¹—and, on the other, the foundations of modern dance—“reactivate the surcharge of expressive energy stored in ... the human body.” It was then a matter of reinserting dance within a cultural fabric in order to rediscover and redefine the scope and meaning of its gestures. Sullivan emphasized the need to “challenge the human organism” by proceeding “inward out”; by moving “from an interior rhythm to a rhythm imposed from outside through a play of interchanges” and so participating in the “creation of a world.”¹² *Danse dans la neige* carries out this recomposition of the dancing body: not only in resituating it, but in imagining, between a constitutive interiority and exteriority, unexpected, impromptu and untimely modes of exchange. One might say that the “body of the dancer” becomes “a body dilated along an entire space that is both exterior and interior to it,” in the words of Michel Foucault.¹³ Sullivan’s text would be published a few months later in *Refus global*, where it appeared as a record or critical account of the

performance, with a photograph of the event acting as a trace. The piece *Black and Tan Fantasy*, 1948 [Cat. 8], was also represented in the manifesto, and was performed in early April 1948 in a recital created and produced with Jeanne Renaud. Yet another choreographic happening, this event brought together numerous collaborators in the Automatist movement: Jean-Paul Mousseau for the costumes, including those of *Black and Tan Fantasy*, Pierre Mercure at the piano, Jean Paul Riopelle for the stage design and Claude Gauvreau reading a poem by Thérèse Renaud. Nearly three decades later, the 1977 reissue of the photographs of *Danse dans la neige* [Cat. 7], arranged in the order of the performance by Sullivan and accompanied by critical essays, included her “Je précise” and formed another vital moment in the life of the piece.¹⁴ In this way, the artist reclaimed the dance, which had become the property of the author-photographer in both the art market and in art history. This reappropriation allowed Sullivan to finally be contemporary with herself, we might say, and at the same time offered a wealth of possibilities of relationship and kinship with an emerging Québec dance scene, as exemplified by Le Groupe Nouvelle Aire. Through these various essays, including her “récit” written in 2018, Sullivan aligned her writing practice with her use of the choreographic score. Indeed, while the disciplinary institution of “choreo-graphy” has often, since the term was coined in 1700, functioned as an “apparatus of capture”¹⁵ of movement in time, Sullivan’s creative and critical writings do not seek to freeze the gesture, but on the contrary to elicit and guide new paths through the work in its multiple presents.

An intensified space

Finally, Sullivan describes *Danse dans la neige* as “a step into the unknown,” an act that opens up new creative spaces. The artist views her role as being far from the figure of the choreographer, or even the dancer, but rather that of a “surveyor.” As she feels her way along the frozen, steeply sloping ground, an immanent act moves through an unexplored, inhospitable land; she attempts not to conquer this land but to sense the terrain. Consequently, and despite the echoes we must point out of an Automatist approach that sometimes conforms with a rhetoric of “discovery,”¹⁶ *Danse dans la neige* refutes the modernist perspective in

9 See the major work done by Allana Lindgren on this subject, for example *From Automatism to Modern Dance: Françoise Sullivan with Franziska Boas in New York* (Toronto: Dance Collection Danse Press, 2003) and “Civil Rights Strategies in the United States: Franziska Boas’s Activist Use of Dance, 1933–1965,” *Dance Research Journal* 45, 2 (August 2013), pp. 22–62.

10 See Franziska Boas, *The Function of Dance in Human Society* (New York: Dance Horizons [1944], 1972).

11 Sullivan, “Dance and Hope,” p. 95.

12 Ibid., pp. 89, 91, 100.

13 Michel Foucault, “Utopian Body,” trans. Lucia Allais in consultation with Caroline A. Jones and Arnold Davidson, in *Sensorium. Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*, ed. Caroline A. Jones (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006), p. 232.

14 *Danse dans la neige*, texts by François-Marc Gagnon, Fernande Saint-Martin and Françoise Sullivan, with photographs by Maurice Perron and a silkscreen by Jean Paul Riopelle (Montréal: S.I. Images Ouareau, 1977).

15 The term “choreography” first appeared in French (*chorégraphie*) in 1700 under Louis XIV, as the written notation of movement in order to codify and disseminate court ballet. See Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie, ou l’Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* (Paris: 1700). For the notion of choreography as an “apparatus of capture,” see André Lepecki, “Choreography as Apparatus of Capture,” *TDR: The Drama Review* 51, 2 (2007), pp. 120–123.

16 See the research of Louise Vigneault, including *Identité et modernité dans l’art au Québec. Borduas, Sullivan, Riopelle* (Montréal: Éditions Hurtubise, 2012).

which “logically, and perhaps historically, the colonizing explorer precedes the pirouetting dancer.”¹⁷ The colonial operations that appropriate and level the land are indeed constituents of the modern discipline of choreography; they ensure the conditions of production and reproduction for the dancer on a smooth, uniform, transposable surface. Yet Sullivan deterritorializes dance; venturing outside, far from dance studios, choreographic centres or performance spaces, the dancing body is deployed at the limits of recognition, in an open place where each gesture can be in contact with a world.¹⁸ This image of the dancer as “surveyor” resonates with the words and works of Maya Deren, a cinematographic and choreographic artist whose early, Surrealist-influenced films were brought from New York and screened in Montréal by another member and collaborator in the Automatist movement, Louise Renaud.¹⁹ *Study in Choreography for Camera*, 1945—also made with a 16-mm camera—presents the African-American dancer Talley Beatty in the depths of a forest of silver birches while, through editing effects, he strides across different places, as if each of his gestures emanated an elsewhere. According to Deren, “the movement of the dancer creates a geography that never was. With a turn of the foot, he makes neighbors of distant places.”²⁰ The dancer’s gesture creates new affective transitions, forges links outside itself. Similarly, Sullivan opens up the geographic site of dance—in addition to its medium and time—to a heterogeneous flow. This rerouting or radical opening of the place of dance incorporates its outsides. As such, *Danse dans la neige* not only holds many places, practices and histories, but it further anticipates the field of contemporary dance at the margins of Québec as a territorial and imaginary space: persistently infused by the foreign and the minor.

The 1950s and 1960s were marked by Sullivan’s withdrawal from choreographic labour. This can be read in connection with a narrowing of dance that occurred at the time in Québec, an institutionalization of its forms and a nationalization of its content.²¹ Sullivan’s three-fold preoccupation—medium, time, site—nevertheless forcefully re-emerged in the 1970s through works that mobilized dance at the limits of the feminine, the minor or even the amateur.²² *Droit debout*, 1973, for example, presented six dancers from Groupe de la Place Royale in a performance that fluctuated between movement

and immobility, words and gestures. The choreographer’s recorded voice and the performance by the dancers were encircled by the audience in the gallery. *Hiérophanie*, 1978–1979, and *Accumulation*, 1979–1980 [Fig. 39], displayed the motifs of the circle and the spiral as so many rituals that tested the formal relation between a dancer and her social conditions. Dance metamorphosed to better attune with its poetic and political potentials. *Fenêtre abandonnée, bloquée et débloquée*, 1978 [Fig. 36], produced in Italy, enfolded *Danse dans la neige* to form its negative. Counterposed with the open plane of the performance, *Fenêtre abandonnée, bloquée et débloquée* figures vertical walls with blocked-up openings and enclosed interiors. And yet, the impossibility of trespassing “outside” this limit continually sparks the imagination; it prompts a movement made of vibrations that turn this interiority (as form or as identity) inside out. It again figures a deterritorialization. Sullivan’s dance is intensified, impromptu and, like her *Planètes*, cosmic—extemporary, for time and time again it becomes foreign to itself.

[Translated by Susan Le Pan]

- 17 Paul Carter, *The Lie of the Land* (London: Faber & Faber, 1996), p. 291.
- 18 Sullivan's dance of the seasons fits in with a genealogy of modern dance that is trying to open up to a broader context, to revive an exterior of the choreographic device—from Isadora Duncan who leapt, barefoot and uncorseted, into nature in the early twentieth century, to the instigators of the German Ausdruckstanz, such as Rudolf von Laban and Mary Wigman, who devised a discipline of movement in close connection with the "laws of nature." Sullivan also anticipated the visionary experimentations of American choreographer Anna Halprin who, in the 1950s, set up her dance stage outdoors, in the midst of a sequoia forest in California. The workshops she gave there were attended by, among others, Simone Forti, Yvonne Rainer and Trisha Brown, future protagonists of the Judson Dance Theater whose experimentations would take over the streets, parks and roofs of New York City.
- 19 Rose-Marie Arbour, "Le cercle des Automatistes et la différence des femmes," *Études françaises* 34, 2–3 (Fall-Winter 1998), p. 164.
- 20 Maya Deren, "Notes, Essays, Letters," *Film Culture* 39 (1965).
- 21 This advent of a Québécois dance, combining the technique of classical dance with different myths from Québec folklore, was televised. Sullivan played an occasional, marginal role in this movement, for example with her piece *Rose Latulippe* (1953), which retells a Québec legend in which dance takes on the various shapes of the devil (in 1952, the Catholic church still described dance as "a custom contrary to diocesan regulations." See Mgr. Paul-Émile Léger, "Au clergé et aux communautés religieuses de son diocèse," October 24, 1952). Sullivan collaborated as a choreographer and dancer on different Radio-Canada dance productions, notably with Les Ballets Chiriaeff—the future Grands Ballets Canadiens.
- 22 The enmeshing of the feminine, the minor and the amateur in Sullivan's work could be traced as beginning in the 1940s and continuing to the present day. Consequently, while the Automatist movement is often described as interdisciplinary, it is important to note the hierarchies that are at work. Dance remains a "minor" art whose formal scope seems limited, often reduced to being "amateur" in nature. Accordingly, in 1988, a member of the Automatist movement who attended the first recreation of Sullivan and Renaud's choreographic pieces that resulted from the 1948 recital exclaimed: "The choreographies from that time are still very current. And we were unable to realize it at the time. We didn't know it was modern; we knew it was different. We knew it was a very forceful language. But from that to knowing it was a truly coherent, written, structured language, that was harder to see." For Fernand Leduc, it was because these pieces were now performed by "more professional" dancers that their current, or *contemporary*, nature emerged. Fernand Leduc, in *Un pas dans l'inconnu*, dir. Yves Racicot (Montréal: UQAM, 1988), 36 min – at 25 min 38 s. See also Rose-Marie Arbour's major analysis, "Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948)," *RACAR : revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 21, 1/2 (1994), pp. 7–20, which examines the role of women in the Automatist movement in relation to questions of interdisciplinarity and writing (including the signature) in its passage into history.

Author, teacher, dramaturge and curator in the field of contemporary dance, NOÉMIE SOLOMON is Program Director at the Institute for Curatorial Practice in Performance, Wesleyan University, Middletown, Connecticut. She edited the "Danse" collection at Les presses du réel, which traces the somatic and linguistic exchanges between French and American choreographic cultures. She has collaborated on a series of dramaturgical and curatorial initiatives, including *Dance on Time*, iDANS, Istanbul, 2009; *Move: Choreographing You*, Hayward Gallery, London, 2010; *Photomusée de la danse*, Festival d'Avignon, 2011; and *Dancing is talking / Talking is dancing*, MoMA PS1, New York, 2014.

Quand le tableau n'avait pas d'importance : Les questions et les réponses de Françoise Sullivan dans la parenthèse de l'art conceptuel

Vincent Bonin

Passée la première étape de son parcours de chorégraphe au cours des années 1940, Françoise Sullivan a ménagé un hiatus de quelques années dans sa production pendant la décennie suivante, afin d'élever ses enfants en bas âge. En 1959, elle a appris la soudure pour faire de la sculpture en travaillant dans son garage, sans perdre de vue ses quatre fils¹. En retour, les ruptures n'ont jamais été franches, car des réflexions et motifs du passé ont persisté malgré ces changements. Ainsi, les composantes de ses sculptures de métal se comparent au vocabulaire des notations chorégraphiques, qui tentaient de représenter la trajectoire dansée par le truchement de cercles intercalés, sans employer directement la figuration du corps. Par exemple, dans *Chute concentrique*, 1962, des disques et des carrés de métal figent en plein vol un geste abstrait avant que la gravité ne le pulvérise. Plus tard durant la décennie 1960, Sullivan a également utilisé les techniques d'usinage d'éléments de plexiglas, dans la veine minimaliste. Au sein d'un lexique de formes primaires, elle a choisi un module unitaire inusité, la spirale, représentant selon elle à la fois un vide et une plénitude². Dès 1970, elle a décidé cependant d'opérer un virage vers le conceptualisme.

Avant d'aborder ce nouveau tournant dans sa pratique, il faut souligner l'importance du langage pendant cette période de transition. Appréhendées comme un ensemble, les sculptures de plexiglas exposées à la Galerie Sherbrooke en 1969 témoignent de la volonté de l'artiste de conserver une marge de manœuvre poétique³. Les titres de chacune des spirales se composent d'énoncés isolant des prépositions, des adverbes et des conjonctions, comme s'il manquait une partie des phrases d'un texte (« de une », « à la », « encore ne »),

- 1 Entretien entre l'auteur et Françoise Sullivan, 20 avril 2018. Sur les sculptures de Sullivan, voir Rose-Marie Arbour, « Nouvelles pratiques sculpturales : Yvette Bisson, Françoise Sullivan », *Espace*, n° 25 (automne 1993), p. 17-21.
- 2 « J'y voyais le thème de l'éternel retour et un thème absolument minimal, celui d'une forme contenue dans une seule unité. » Françoise Sullivan citée par Gilles Toupin, « Françoise Sullivan. 40 ans de carrière », *La Presse*, 28 nov. 1981, p. D-26. Cette citation est reprise dans Rose-Marie Arbour, « Nouvelles pratiques sculpturales : Yvette Bisson, Françoise Sullivan », *Espace*, n° 25, (automne 1993), p. 20.
- 3 Pour une recension de cette exposition, voir Gilles Toupin, article cité ci-dessus.

« il y », « et à », « surtout au », « ou l' », « avec entre », « sur le »...⁴. En utilisant ce registre de l'interruption, Sullivan semblait faire migrer l'orbite de l'objet « spécifique » du minimalisme, d'abord localisé directement au milieu du champ de vision du spectateur, dans un espace mental.

Bien que Sullivan ait presque complètement éclipsé l'objet l'année suivante, le seuil convoqué par ces œuvres de l'exposition de la Galerie Sherbrooke a cependant subsisté. Ainsi, en 1970, elle a photographié les moments d'immobilité d'une longue trajectoire à pied, commençant au Musée des beaux-arts, situé au centre de la ville, et aboutissant au Musée d'art contemporain de la Cité du Havre. Elle a répété la séquence à rebours, en retournant au point de départ par un chemin légèrement différent (ce tracé en boucle a été indiqué rétrospectivement sur une carte). *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal, 1970* [Cat. 27], serait, en quelque sorte, l'inversion de la prémisse de *Danse dans la neige* de 1948 [Cat. 7], qui proposait une expérience de l'extériorité et de la souveraineté dans un contexte d'obscurantisme culturel. Plusieurs années après cette échappée hors des murs, Sullivan mettait encore la documentation avant l'événement, mais elle investissait l'activité de la marche en tant que moyen parmi d'autres de se faufiler à travers les minces lacunes d'un système abstrait (ici, la grille urbaine). Contrairement à Maurice Perron photographiant son trajet chorégraphique en 1948, elle manipulait la caméra subjective, et par conséquent, elle saisissait le mouvement d'autres corps : ceux des piétons et des automobilistes passant devant l'objectif. En s'arrêtant à intervalles réguliers aux intersections, Sullivan espérait minimiser le rôle des décisions, bien que des affects résiduels soient perceptibles dans chacune des images, et qu'en fait, la *Promenade* puisse être lue selon une perspective allégorique. En suivant cette ligne de fuite flanquée de marqueurs de la légitimation (les deux musées), Sullivan souhaitait éprouver les conséquences des discours contemporains sur la désaffection de l'expérience esthétique. Elle en était venue à la conclusion, avec une subtile ironie, que si la finalité de sa pratique ne consistait plus en une consécration institutionnelle, il restait la rue⁵.

Or au Québec, la reconnaissance d'une « dématérialisation » de l'art remonte étrangement aux années 1940.

Dans son lexique *Commentaires sur des mots courants*, 1948, Paul-Émile Borduas dicte qu'un tableau « est sans importance » devant les catastrophes et autres contingences : « Il n'empêche pas des milliers d'êtres de souffrir de la faim, du froid et des maladies. Il ne peut éviter non plus que des villes entières sautent, corps et biens, d'un seul coup, sous le choc de nos engins meurtriers⁶. » Borduas nuance son propos, car, selon lui, les formes classiques de l'art du passé, l'abstraction, puis les écrans paranoïaques de l'automatisme, avaient malgré tout contribué au déploiement de forces politiques. À l'instar de Borduas et de ses pairs signataires de *Refus global*, Sullivan valorisait 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 peuple, bien au-delà de la parution du manifeste. Pourtant, de la fin des années 1960 jusqu'au milieu de la décennie suivante, elle aspirait au neutre et semblait endosser au pied de la lettre le premier énoncé de Borduas sur la banalité du support de l'œuvre.

Avec sa contribution à l'exposition pancanadienne *The Twelfth Winnipeg Show*⁷, intitulée *Telecommunications*, Sullivan a liquidé complètement le geste au profit d'une simple transaction : elle a acheminé trois télégrammes ne diffusant rien d'autre qu'un document témoin de son passage au sein d'un circuit administratif de l'institution. En réceptionnant les télégrammes, les employés du musée ont cru d'abord qu'il s'agissait d'une annonce de l'œuvre et l'artiste a dû envoyer par la suite une série d'énoncés indiquant que les points nodaux de la transmission, et les messages, représentaient en fait son apport.

Au début des années 1970, outre quelques galeries commerciales, les extrémités de la parenthèse de *Promenade*, le Musée des beaux-arts et le Musée d'art contemporain, constituaient encore des bastions de la reconnaissance pour les artistes québécois, au-delà desquels ceux-ci se trouvaient relégués dans une zone grise de la valeur. En 1971, les représentants d'un groupe de producteurs culturels montréalais se sont réunis ponctuellement afin d'imaginer un autre modèle d'institution fondée sur l'autogestion. L'une des retombées des discussions préliminaires préfigurant cette association a été l'exposition *45° 30' N – 73° 36' W*, organisée par les artistes Bill Vazan, Gary Coward et

le critique Arthur Bardo en 1971, en représentant la première manifestation complètement dédiée aux tendances de l'art conceptuel et du post-minimalisme à Montréal. Pour la circonstance, les œuvres des participants ont été distribuées entre la Galerie Sir George Williams de l'Université Concordia et le Centre Saidye Bronfman. Dans l'esprit du village global macluhanien de l'époque, Vazan, Coward et Bardo ont voulu mettre en suspens les « notions habituelles de culture, de race et de nationalité » par le choix des coordonnées géographiques de Montréal en tant qu'intitulé⁴.

En revanche, les contributions de Sullivan ont relié ces flux d'informations impersonnelles à la contingence de son existence sociale et de ses affects. Vraisemblablement calquée sur les catalogues de fiches conçus par la critique Lucy R. Lippard pour ses expositions *557,087* et *955,000*, la publication afférente, *Inventory*, rassemblait des énoncés de chaque artiste sans pagination, ce qui permettait au lecteur de générer aléatoirement une séquence. Sur sa fiche, Sullivan énumérait jusqu'à l'infime parcelle les éléments qui la constituaient en tant qu'être biologique⁵. Son intervention en galerie a poursuivi ce programme. Elle a noté au crayon, contre chacun des côtés d'une colonne de la Galerie Sir George Williams, les dimensions de ses quatre enfants en croissance, glanées depuis la naissance de son plus jeune fils en 1960. L'œuvre dépassait ainsi la prémisse de *Measurement Room*, 1969, de Mel Bochner, qui avait réduit à l'absurde la tautologie du minimalisme en inscrivant la hauteur et la largeur des murs du lieu d'exposition au même endroit où elles avaient été prélevées⁶. Au statut arbitraire de la signification de l'affichage des unités de mesure chez Bochner, Sullivan a substitué le conflit entre l'ordre symbolique de la filiation familiale et les attachements de la maternité. Que les critiques Irwin et Myrna Gopnik aient confondu l'exhibition de ces données dans *Dimensions des enfants* [Cat. 28] avec une « sémantisation sentimentale », montre comment, au début des années 1970, la reproduction biologique et sociale se conjugait encore difficilement avec une pratique artistique⁷.

Pendant cette période de réduction formelle au degré zéro, Sullivan espérait conserver un coefficient poétique. De ce fait, elle a été touchée par l'interrogation de la valeur symbolique et économique des matériaux

- 4 [Liste des œuvres de l'exposition de Françoise Sullivan à la Galerie Sherbrooke en 1969], photocopie d'un document dans le dossier documentaire sur Françoise Sullivan à Artexte, Montréal.
- 5 Entretien entre l'auteur et Françoise Sullivan, cf. note 1. Sur le cycle des promenades de Sullivan, inauguré avec cette œuvre, voir : Lise Gagnon, « La promenade cybernétique », *Cahiers du Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal* (printemps 1988), p. 98-105 ; et Pierre Rannou, « Les promenades de Françoise Sullivan », *esse arts + opinions* (Montréal), n° 54 (printemps-été 2005). En ligne : <http://esse.ca/fr/dossier/54/Rannou> (consulté le 24 mai 2018).
- 6 Paul-Émile Borduas, « Commentaires sur des mots courants » (vers 1948), dans le collectif *Refus global* (2^e fascicule p. 1-11). La citation est tirée ici du recueil *Refus global et autres écrits*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1990, p. 172.
- 7 *The Twelfth Winnipeg Show: A Biennial Exhibition of Canadian Art at the Winnipeg Art Gallery, from the 12th Nov. to 7th Dec. 1970*, Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1970.
- 8 Gary Coward et Arthur Bardo, Bill Vazan [communiqué de presse], *45°30'N-73°36'W*. Archives de Françoise Sullivan.
- 9 Françoise Sullivan, [One Fact: Excerpt of Three Facts and Aspects of a Biography], dans *45°30'N-73°36'W + Inventory*, non paginé.
- 10 Au sujet de *Measurement Room* et du cycle des *Measurement Pieces* de Mel Bochner, voir Anne Rorimer, « From Minimal Origins to Conceptual Originality », dans *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, sous la direction de Ann Goldstein, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art; Cambridge, MIT Press, 2004, p. 77-100.
- 11 Irwin et Myrna Gopnik, « The Semantics of Concept Art », *Artscanada* (avril-mai 1971), p. 63.

ordinaires dans le travail des représentants de l'Arte Povera. Après un bref voyage en Italie dans le courant de l'année 1970 afin de voir des expositions, dont la Biennale de Venise, Sullivan a obtenu une subvention dans le but d'y séjourner pendant 15 mois avec ses fils entre 1971 et 1972. Une rencontre inopinée avec Emilio Prini à Rome lui a permis plus tard de fréquenter le cercle de l'Arte Povera, en tant qu'interlocutrice¹². À la suggestion du critique René Viau, elle a fait la connaissance du situationniste Gianfranco Sanguinetti, vivant alors à Greve in Chianti, en Toscane, puis des amis de ce dernier, Guy Debord et Alice Becker-Ho-Debord¹³. Ces rencontres ont été marquantes, en provoquant chez l'artiste un questionnement encore plus important que la découverte de l'art conceptuel quelques années plus tôt¹⁴. Toutefois, elle a décidé de « répondre » à ses interlocuteurs en se déprenant du nihilisme de certaines de leurs tendances idéologiques.

Dès le retour de Sullivan à Montréal en 1972, son amie et collègue Jeanne Renaud lui a offert une exposition à la Galerie III qu'elle avait fondée en 1971 avec son conjoint Ed Kostiner. Renaud et Kostiner avaient présenté les œuvres de Fernand Leduc et de Marcel Barbeau¹⁵. Au cours de la décennie 1970, ces pairs de Sullivan continuaient de peindre en se consacrant aux questions soulevées par de nouveaux cycles de leur recherche. Ainsi, en 1970, Leduc avait entamé sa série des « microchromies », qui se distinguait de sa production antérieure en aspirant à une « dématérialisation » de la couleur, sans tout de même abandonner l'ancrage du tableau. Avec *Travaux d'Italie*, Sullivan allait quant à elle troubler tous les horizons d'attente¹⁶. En 1972, la galerie a diffusé un encart sur l'exposition à venir au mois de janvier 1973 dans les médias, avec l'annonce : « Étant donné la nature de l'exposition, la galerie sera fermée. On peut y venir à toute heure¹⁷... » Les visiteurs arrivaient sur place et les parois vitrées du lieu étaient recouvertes de feuillets de journaux en plusieurs langues. Par le truchement de trous, ils pouvaient cependant découvrir quelques souvenirs du voyage de l'année précédente. Dans de petites niches, Sullivan avait colligé diverses reliques, lesdits « travaux » : du papier froissé à Rome, de la terre romaine, de la sauce à spaghetti, des crottes de nez, de la pluie et de la boue de Florence, du flux menstruel, et enfin, des « portraits de révolutionnaires dans un jardin » (Alice Becker-Ho-Debord, Guy Debord, et Gianfranco Sanguinetti).

Les visiteurs tombaient aussi sur des textes poétiques de l'artiste et sur une note : « J'ouvre l'année 1973 à la galerie et, pour cette occasion, j'en ferme les portes et les œuvres ne sont pas à vendre¹⁸. »

Au simple geste de la clôture, répété par plusieurs artistes pendant les années 1960 et 1970 (Robert Barry, Daniel Buren, Graciela Carnevale), Sullivan greffait une fois de plus des suppléments narratifs, ici en partie intimes et opaques. Invitée de nouveau par Jeanne Renaud au cours de cette même année, Sullivan a présenté *Droit debout* au public de la galerie. Il s'agissait de son retour à la danse ; un médium qu'elle a mis de côté depuis la fin des années 1950¹⁹. Elle investissait les ressorts poétiques de l'immobilité — l'équivalent chorégraphique du déni d'exposition de *Travaux d'Italie*. Au début de la partition, six interprètes du Groupe de la Place Royale se sont dirigés les uns vers les autres, puis ils ont arrêté complètement leurs trajectoires, tandis que l'enregistrement d'un texte lu par l'artiste était diffusé depuis trois magnétophones avec un léger décalage, superposant les pistes. Dans ce texte, Sullivan décrivait l'expérience des interprètes pendant l'épreuve du maintien de la pose. Elle leur suggérait d'en arriver à une espèce de neutralité psychique, au moment où la virtuosité physique était mise en suspens : « droit debout sans pensée / sans rêve / des bruits organisés de la connaissance banale / s'ensuit le vide qui se crée [...] une ligne imaginaire / s'élève du gras du pied / au sommet de la tête [...] »²⁰. En présentant presque toutes les permutations de la description de la station verticale du corps et de l'absence d'intentionnalité, la partition de Sullivan rapprochait la danse de ses propositions conceptuelles antérieures, entre autres *Dimensions des enfants*, qui convoquait également la posture et la croissance biologique, un mouvement microscopique, presque imperceptible. Au bout de trente minutes, la dernière piste était bouclée : l'une des voix de Sullivan intimait aux interprètes de « briser le silence et d'aller », donc de retrouver leur propre histoire, et un futur peut être incertain, au-delà de la réification du spectacle.

En 1973, Sullivan a été invitée à se joindre au contingent d'artistes montréalais qui avaient fondé la galerie Véhicule Art l'année précédente. Ce centre d'artiste autogéré disposait du vaste mandat de présenter toutes les pratiques expérimentales qui étaient laissées

pour compte par les autres institutions, sans distinction de médiums ou de disciplines. Outre des affinités esthétiques et théoriques que Sullivan partageait avec le groupe, elle y retrouvait l'esprit de collaboration et d'amitié qui régnait au sein du cercle des Automatistes. Lors d'une rencontre, Sullivan avait demandé à l'artiste Alex Neumann de l'aider à documenter une marche parmi les raffineries de pétrole de l'Est de Montréal. *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal* faisait l'économie de la représentation du corps de Sullivan. Cette fois, elle allait utiliser la délégation afin de se montrer comme un admoniteur de dos, devant un paysage de citernes proche d'un fragment de la typologie industrielle de Bernd et Hilla Becher.

Pendant l'exposition *Périphéries* — qui réunissait les travaux des artistes de Véhicule Art au Musée d'art contemporain en 1974 —, les spectateurs découvraient cette nouvelle *Promenade* sous l'aspect austère de minuscules photographies serties dans d'imposants passe-partout blancs. Une prestation de *Droit debout* avait également été inscrite au programme (sa documentation diffusée sur un moniteur)²¹. Les deux œuvres se faisaient écho. Tout comme l'immobilité de la chorégraphie dans *Droit debout*, l'arrêt sur image de *Promenade parmi les raffineries de pétrole*²² rendait perceptibles la difficulté du passage à l'acte et la possibilité d'une « grève humaine ». Dans un texte en neuf parties composé afin d'accompagner la séquence de clichés (mais publié dans le catalogue de *Périphéries*), Sullivan citait un fragment de l'esthétique de Hegel (1835) : « L'art dans sa plus haute manifestation est une chose du passé ayant perdu pour nous toute signification²³. » La dernière phrase du texte de Sullivan offre un condensé de toutes ses réflexions, en agissant à la manière d'un préambule de *Droit debout* : « Parce que la vie elle-même s'en va, je crie au danger et arrive à une halte et c'est cet arrêt même que je présente comme œuvre d'art / Il est identique au malaise présent et il est le corps concret et spirituel de cette souffrance²⁴. »

Lors d'une communication donnée à l'Université du Québec à Montréal en 1975, Françoise Sullivan a commenté l'article de Joseph Kosuth « Art After Philosophy », de 1969. Kosuth avait tenté de contourner la relève hégélienne de l'art par la philosophie, tout

12 Entretien entre l'auteur et Françoise Sullivan, cf. note 1.

13 *Idem*.

14 *Idem*.

15 Voir Ray Ellenwood, « Galerie III, 1971-1975 », dans *Jeanne Renaud: Interdisciplinary Innovation*, Toronto, Dance Collection Danse, 2009. En ligne : <http://www.dcd.ca/exhibitions/renaud/galerie.html> (consulté le 24 mai 2018).

16 Gilles Toupin fait état de cette surprise dans « La nostalgie de l'art », *La Presse*, 13 janvier 1973.

17 [Publicité pour l'exposition *Travaux d'Italie* de Françoise Sullivan], Archives Galerie III, collection privée.

18 Sullivan citée dans Gilles Toupin, *art. cit.*

19 Au cours des années 1950, Sullivan conçoit des chorégraphies à la demande de différentes institutions, Radio-Canada entre autres, et collabore ponctuellement avec les ballets Chiriaeff de Montréal.

20 Le texte intégral bilingue a été publié sous le titre « Droit debout/Standing Straight » dans Louise Déry et Françoise Sullivan, *Françoise Sullivan : Trajectoires resplendissantes / Radiant Trajectories*, sous la direction de Louise Déry, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2017, p. 178-179 (français) et p. 212-213 (anglais).

21 Photographies de l'exposition *Périphéries* dans les archives de Françoise Sullivan.

22 En 2016, l'œuvre a été réactualisée par Sullivan sous le titre *L'arrêt*.

23 Françoise Sullivan, « [Sans titre] », *Périphéries*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1974, non paginé. Le texte est reproduit intégralement sous le titre « L'arrêt », dans *Françoise Sullivan : Trajectoires resplendissantes*, *op. cit.*, p. 180-182. La citation se trouve à la page 181.

24 *Ibid.*, p. 182.

en se dégageant de l'impasse de la spécificité des médiums grâce à la reconnaissance de l'interchangeabilité des places du critique et de l'artiste. Selon Kosuth, ces agents analysaient désormais en commun les énoncés sur l'art, plutôt que d'accumuler des objets et de les évaluer²⁵. En endossant certaines conclusions de Kosuth, Sullivan s'éloignait d'une orthodoxie langagière inspirée de Ludwig Wittgenstein, en la prenant même parfois à rebrousse-poil. Dans le post-scriptum du tapuscrit, elle a cité l'historienne de l'art Lea Vergine, qui décrivait les circonstances de l'abandon de la production d'œuvres par certains artistes du mouvement de l'Arte Povera au profit d'une « contestation systématique de la communication contemporaine²⁶ ». Vergine évoquait, entre autres, la trajectoire de Piero Gilardi, qui s'était consacré au militantisme pendant les années 1970 après une carrière fructueuse de sculpteur. Au Québec Gary Coward, l'un des membres fondateurs de Véhicule Art, avait mis un terme à sa pratique en 1974 pour devenir activiste dans le parti marxiste-léniniste *En lutte*²⁷.

Sullivan a tenté de donner une forme à l'ambivalence qui la tenaillait sans arrêter son travail, bien qu'elle ait présenté cette éventualité d'un retrait sous l'aspect d'une œuvre frayant avec le « négatif ». On pourrait comparer sa relecture de la relève hégélienne aux propositions de plusieurs artistes femmes qui ont adopté une approche parodique de la tautologie. Par exemple, sous le titre *Information: No Theory*, en 1970, Christine Kozlov, collaboratrice de Kosuth, a exposé un enregistreur audio captant les bruits ambiants dans une salle. Une fois au bout du ruban, la machine rembobinait et effaçait les sons par une nouvelle inscription, et ainsi de suite. L'ensemble du travail de Kozlov a procédé selon un principe d'annulation de l'énonciation logique et de la production du savoir phénoménologique. Comme Lee Lozano avec *General Strike Piece* en 1969, Kozlov a préfiguré le moment où elle allait s'éclipser du champ de l'art. Suzy Lake (également membre fondatrice de Véhicule Art) a réalisé la série *Transformations: Suzy Lake As* en 1974, consistant en un geste répété de remplacement graduel des traits de son visage par ceux de ses collègues et amis (dans une occurrence, Sullivan elle-même). Au fil de ce procédé, les caractéristiques de l'identité de Lake s'effaçaient au profit de la constitution d'une seconde *persona*, laissant derrière elles un masque vide.

En dormance pendant la première portion des années 1970, la fascination de Sullivan pour les mythes, issue de son assimilation du surréalisme, a ressurgi plus tard. Une seconde version de *Promenade parmi les raffineries de pétrole* intitulée *Rencontre avec Apollon archaïque*, 1974 [Cat.29], en fait foi. Elle se compose d'une frise narrative où Sullivan a substitué le corps de la divinité au contrechamp habité par l'opérateur de la caméra, Alex Neumann. En revanche, Apollon a lui aussi perdu sa tête, pour qu'à son tour, celle de l'artiste la remplace, dans un ultime travestissement²⁸. Cette insertion d'une figure de la culture classique au sein d'une trame photographique conceptualiste rappelle un autre collage, *Portraits de personnes qui se ressemblent*, réalisé par Sullivan en 1971-1972, pendant son séjour en Italie, et exposé beaucoup plus tard. Lors d'une promenade à Rome, elle avait trouvé une carte postale du *Portrait d'un jeune homme* de Lorenzo Lotto et le même jour, son fils Francis lui avait offert son portrait pris à l'école. Sullivan a donc placé les deux images côte à côte en vertu de la synchronicité des événements et de la ressemblance qu'elle avait initialement perçue entre les sujets.

Dans les années 1970, Sullivan partageait avec des pairs de Véhicule Art (elle était d'une dizaine d'années leur aînée) son expérience d'un moment d'engagement politique auprès de ses collègues signataires de *Refus global* ainsi que la prégnance des changements opérés par les revendications de la première vague du féminisme. En 1975, lors de l'exposition *ARTFEMME '75* organisée au Musée d'art contemporain, au Centre Saidye Bronfman et au centre d'artistes Galerie Powerhouse, elle a présenté un diptyque, *1975, année de la femme, 1975, année sainte*, montrant d'un côté une mosaïque de cartes postales de saints et de l'autre, des traces de son sang menstruel, homologué aux graphèmes de l'expressivité picturale²⁹. Par cette juxtaposition, Sullivan semblait signaler qu'un véritable gain politique pour le féminisme devait encore passer par le contrôle de la reproduction biologique — entre autres un accès démocratique à l'avortement. En 1975, ce projet restait toujours partiellement inaccompli dans la modernisation de l'État québécois.

La résurgence des luttes de la grande noirceur s'est également manifestée en 1976 pendant l'exposition hors les murs *Corridart*, lorsque Sullivan a conçu

une série de vitrines qui allaient se trouver en bordure de la rue Sherbrooke. Agissant comme des balises mémorielles pendant une dérive, chacune de ses « stations » rassemblait des constellations de documents correspondant aux adresses de lieux qui avaient été investis par des figures intellectuelles contribuant à la constitution tardive de l'autonomie des champs culturels et politiques québécois. Toutes les œuvres des participants ont été déplacées pendant la nuit (certaines d'entre elles, détruites), par les employés de la Ville, sur l'ordre du maire Jean Drapeau, qui les jugeait disgracieuses. Un an après cet incident remettant en quelque sorte la chape de plomb du conservatisme sur les acquis de la Révolution tranquille, Sullivan a établi un nouveau tirage des clichés pris par Maurice Perron lors de *Danse dans la neige* en 1948. L'album d'images s'accompagnait de textes de l'artiste, de François-Marc Gagnon et de Fernande Saint-Martin. La réactualisation de l'œuvre s'est arrimée alors à l'amorce d'une réévaluation de l'apport des Automatistes³⁰.

Lors de son voyage en Italie en 1971-1972, Sullivan avait photographié des portes et des fenêtres barricadées d'immeubles à l'abandon, certains d'entre eux couverts de graffitis politiques. En 1977, suivant la logique de délégation de *Danse dans la neige* de 1948 et de *Promenade parmi les raffineries de pétrole* de 1973, Sullivan a retrouvé ces motifs en réalisant un court film intitulé *Dégringolade* [Cat. 30] sur les îles Blasket en Irlande, avec la collaboration de David Moore à la caméra. Ce dernier a capté l'artiste en train d'assembler et de désassembler des pierres dans l'embrasure de la fenêtre d'une maison en ruine. Pour une variation photographique de la performance, Sullivan a ajouté aux documents la légende « Interchangeable / blocage et issue pareillement ». Le clignotement de l'apparition et de la disparition d'un sujet est devenu une fois de plus la circonstance d'une attribution de forme. Par ailleurs, cette réflexion sur le retrait s'est close avec ce cycle. Dans les années 1980, Sullivan a retrouvé l'alliance de la toile, du châssis et du spectre de couleurs qu'elle avait mise de côté presque quarante ans plus tôt. Or, malgré la plénitude regagnée, ses réponses à la question « que peindre ? » étaient encore habitées de l'inquiétude qui la hantait lors de la période où le tableau en sursis avait peu d'importance.

25 « Texte de la conférence de Françoise Sullivan, Université du Québec à Montréal, Pav. Art 1, jeudi le 10 avril 1975 à 12 h 30 pm ». Dossier documentaire du Musée d'art contemporain, Montréal.

26 Vergine citée par Sullivan, *loc. cit.* ci-dessus.

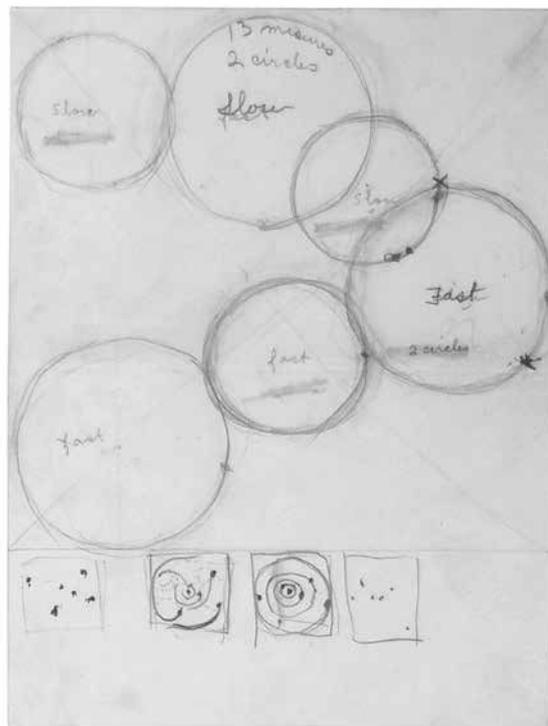
27 Entretien entre Gary Coward, David Tomas et Michèle Thériault, le 29 septembre 2010. Collection privée.

28 L'œuvre a été présentée lors de l'exposition *Camerart*, à la galerie Optica, entre 1974 et 1975.

29 *ARTFEMME '75 : Une exposition d'œuvres de femmes artistes = ARTFEMME '75: An Exhibition of Women's Art*, sous la direction de Fernande Saint-Martin et Gail Lauzzana, Montréal, Centre Saidye Bronfman; Musée d'art contemporain, Montréal; Galerie Powerhouse / YMCA, 1975.

30 En 1978, le Musée d'art contemporain a consacré une première exposition rétrospective au groupe sous l'intitulé *Les Automatistes*.

VINCENT BONIN est commissaire et auteur. En 2012, avec la conservatrice Catherine J. Morris, il a conçu *Materializing "Six Years": Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art* au Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum. En 2014, il a organisé l'exposition *D'un discours qui ne serait pas du semblant / Actors, Networks, Theories*, à la Galerie Leonard & Bina Ellen et à Dazibao, Montréal, consacrée à la réception de la « French Theory ». En 2016, il a conçu *Réponse*, un dialogue avec la philosophe Catherine Malabou, au Musée d'art contemporain des Laurentides, Saint-Jérôme. Ses textes ont été publiés, entre autres, par les revues *Canadian Art* et *Fillip*, et par Les presses du réel et Sternberg Press.



Notations chorégraphiques pour
Les Planètes (détail), vers 1945 [Cat. 6]
Dance notations for *Les Planètes*
(detail), about 1945 [Cat. 6]



De une, 1968-1969
Acrylique, 72,5 × 278 × 74 cm
Collection du Musée national
des beaux-arts du Québec
De une, 1968-1969
Acrylic, 72.5 × 278 × 74 cm
Collection of the Musée national
des beaux-arts du Québec

For the Twelfth Winnipeg Show 12/10/70

Telegram no. 1.: "The two following telegrams are my entries for the show and they should be tacked to separate stands."

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

Telegram no. 3.: "Telecommunication II. This art-work leaves itself in flux so that it may follow its normal course."

On the next day Mrs. J.M. Dale in Winnipeg sent telegram no. 4.: "Have not received your entries."

From Montreal I replied with telegram no. 5.: "The two telegrams entitled Telecommunication I and Telecommunication II, transmitted October 9th, MOD 363 at 4.38 P.M. and MOD 364 at 4.39 AM. constitute in themselves my entries."

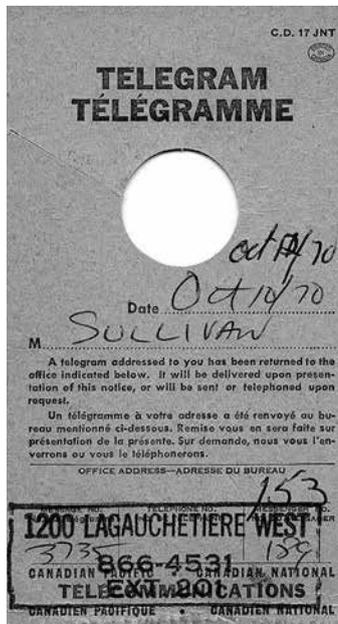
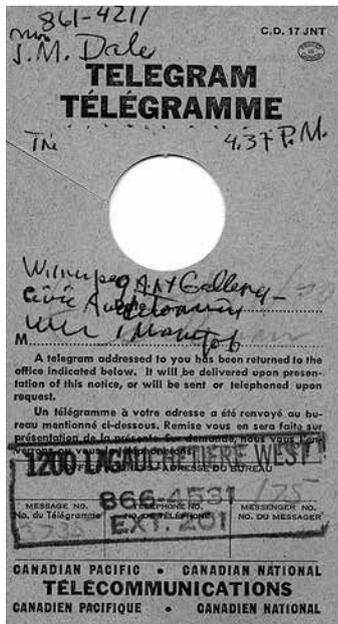
The same day I wrote this letter:

"Dear Mrs. Dale,

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

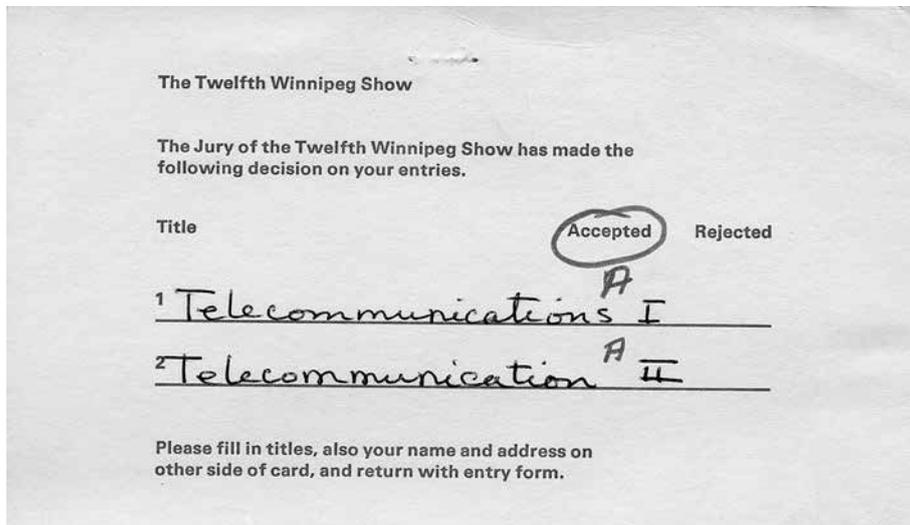
Best wishes."

artwork in process
3 tele. = 2 entries
5 tele. = 1 entry.



Fiche accusant la réception de l'œuvre *Telecommunications* par la Winnipeg Art Gallery, 1970

Acknowledgment of receipt of the work *Telecommunications* by the Winnipeg Art Gallery, 1970

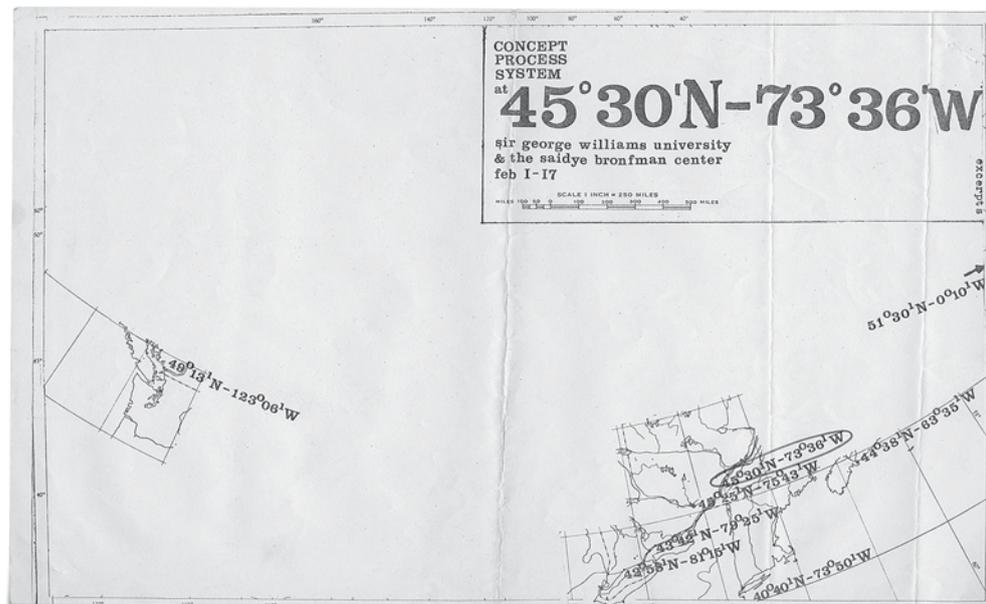


Telecommunications, 1970
Documents afférents

Telecommunications, 1970
Related documents

Affiche pour l'exposition
45° 30' N - 73° 36' W,
Sir George Williams University et
Centre Saidye Bronfman, Montréal,
1971

Poster for the exhibition
45° 30' N - 73° 36' W,
Sir George Williams University and
Saidye Bronfman Centre, Montréal,
1971

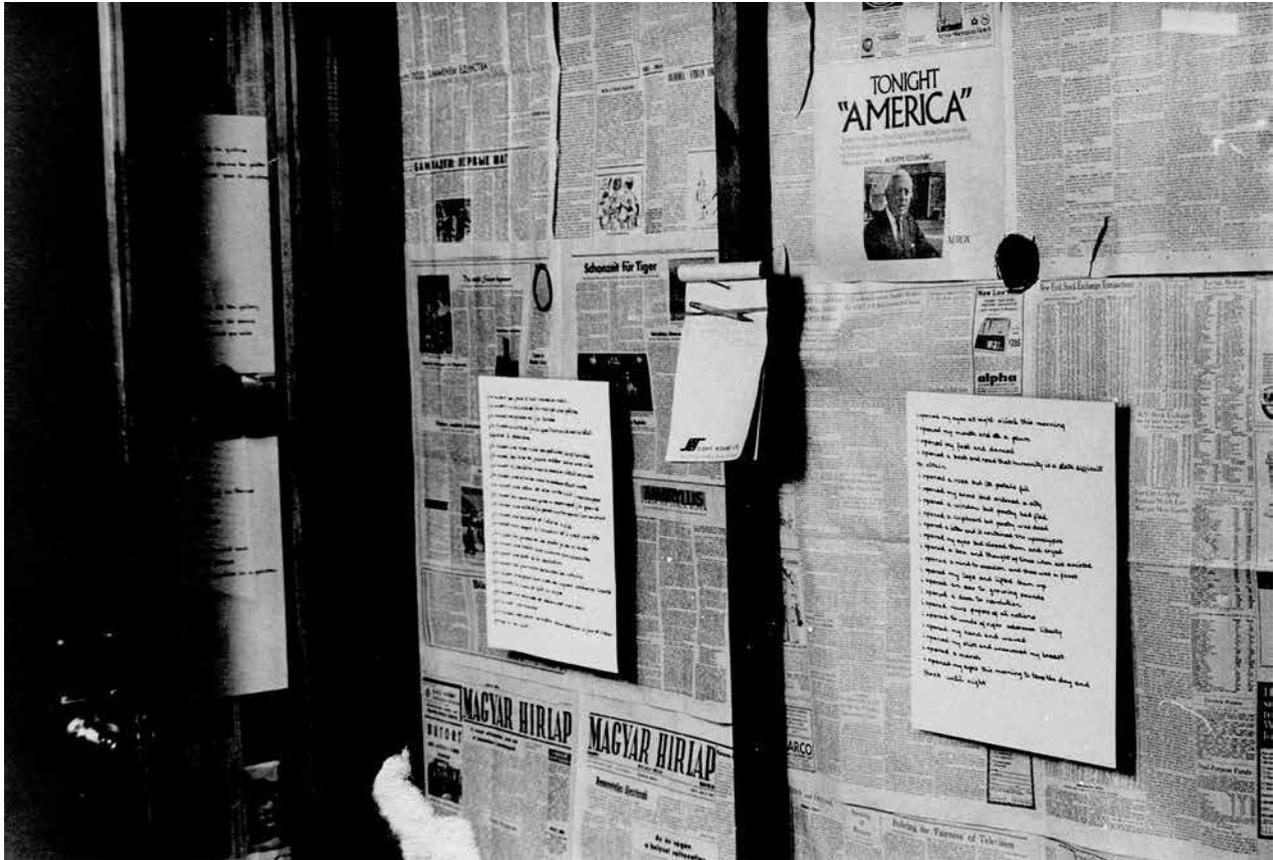


ONE FACT; excerpt from Three Facts and Aspects of
a Biography: Francoise Sullivan

Every twenty four hours my heart beats about 100000
times it pumps about 3000 gallons of blood I breath
about 23000 times and breath in about 400 cubic feet
of air I take out of air about 20 cubic feet of oxygen
I eat about 3 pounds of food I drink about 3 pounds of
liquid I lose in perspiration about 1½ pints of water
I turn in my sleep about 30 times my nails grow about
.000046 of an inch my hair grows about .01714 of an
inch I speak about 5000 words.

*Three Facts and Aspects
of a Biography*, 1971
Contribution au catalogue
45° 30' N - 73° 36' W + *Inventory*, 1971

*Three Facts and Aspects
of a Biography*, 1971
Contribution to the catalogue
45° 30' N - 73° 36' W + *Inventory*, 1971



Travaux d'Italie, 1973
Galerie III

Publicités annonçant
Travaux d'Italie, 1973
Publiées dans divers médias

Advertisements for
Travaux d'Italie, 1973
Published in various media

GALERIE III 451, St-Sulpice,
3^e étage

Françoise Sullivan
Étant donné la nature de l'exposition, la galerie
sera fermée.
On peut y venir à toute heure . . .

tous les jours de 11 à 18 hres.
dimanche de 14 à 17 hres

FRANCOISE SULLIVAN

Due to the nature of this exhibition the Galerie
will be closed. It may be seen anytime from
December 30th to January 15th.

GALERIE III
451, St-Sulpice 3rd floor in "old" Montreal 842-1861



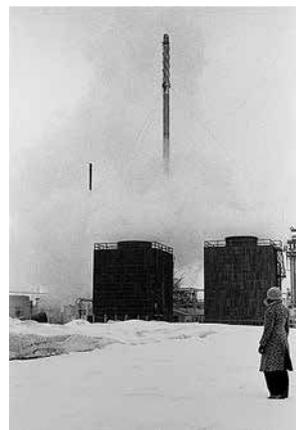
Présentation de l'œuvre *Promenade parmi les raffineries de pétrole*, 1973, lors de l'exposition *Périphéries* au Musée d'art contemporain, Montréal, en 1974
Haut : Edmund Alleyn et Guido Molinari



Presentation of the work *Promenade parmi les raffineries de pétrole*, 1973, during the exhibition *Périphéries* at the Musée d'art contemporain, Montréal, in 1974
Top: Edmund Alleyn and Guido Molinari

Françoise Sullivan lors de la performance *Promenade parmi les raffineries de pétrole*, 1973

Françoise Sullivan during the performance *Promenade parmi les raffineries de pétrole*, 1973



rien n'est et ne sera
jamais plus beau Hegel

on en arrive à un arrêt
et c'est cet arrêt même
qui constitue cette oeuvre
d'art



Suzy Lake
Suzy Lake as Françoise Sullivan,
1974-1975
6 impressions au jet d'encre
(tirage 2012)
91,4 × 76,2 cm chacune
Collection de l'artiste
Avec l'aimable permission de
Georgia Scherman Projects, Toronto

Suzy Lake
Suzy Lake as Françoise Sullivan,
1974-1975
6 inkjet prints (printed 2012)
91.4 × 76.2 cm each
Collection of the artist
Courtesy Georgia Scherman
Projects, Toronto



*Portraits de personnes
qui se ressemblent, 1971-1972
(tirage 2003)*
Deux épreuves numériques noir
et blanc montées sur panneaux
de bois
152,4 × 101,6 cm chacune
Collection de l'artiste

*Portraits de personnes
qui se ressemblent, 1971-1972
(printed 2003)*
Two black-and-white digital prints
mounted on wood panels
152.4 × 101.6 cm each
Collection of the artist





Françoise Sullivan, avec l'assistance de David Moore et Jean-Serge Champagne, *Hommage aux maisons où naissent les légendes*, 1976, dans le cadre de *Corridart*

Françoise Sullivan, with assistance from David Moore and Jean-Serge Champagne, *Hommage aux maisons où naissent les légendes*, 1976, as part of *Corridart*

When the Painting Didn't Matter: Questions Asked and Answered by Françoise Sullivan During the Parenthesis of Conceptual Art

Vincent Bonin

In the decade following the first stage of her career as a choreographer, which spanned the 1940s, Françoise Sullivan stopped producing art for several years in order to care for her young children. Then, in 1959, she studied welding, so she could make sculpture in her garage while keeping an eye on her four sons.¹ The breaks were never definitive, however, for past reflections and motivations persisted, despite the changes. The components of the artist's metal sculptures thus recall the vocabulary of her choreographic notations, which endeavoured to represent the danced sequence by means of intersecting circles, without picturing the human figure itself. In *Chute concentrique*, 1962, for example, the metal discs and squares seem to freeze an abstract movement in full flight before it can be annihilated by gravity. Later in the 1960s Sullivan also exploited industrial techniques for working Plexiglas in the minimalist vein. She chose from the lexicon of primary forms an unusual unitary module, the spiral, which she felt represented at once a void and a plenitude.² In 1970 she decided to change direction again and to embrace conceptualism.

Before examining this turning point in her practice, the importance of language during this period of transition must be stressed. Taken as a group, the Plexiglas sculptures shown at Galerie Sherbrooke in 1969 reflect the artist's desire to maintain a degree of poetic flexibility.³ All the spirals' titles consist of apparently truncated phrases made up of articles, prepositions, adverbs and conjunctions (such as "de une," "à la," "encore ne," "il y," "et à," "surtout au," "ou l'," "avec entre" and "sur le").⁴ By operating in this interruptive register, Sullivan seemed to push the orbit of the "specific" object of minimalism, located initially

- 1 Conversation between the author and Françoise Sullivan, April 20, 2018. For a discussion of Sullivan's sculpture, see Rose-Marie Arbour, "Nouvelles pratiques sculpturales : Yvette Bisson, Françoise Sullivan," *Espace 25* (Fall 1993), pp. 17–21.
- 2 "I saw it as embodying the theme of eternal return and an absolutely minimal theme, that of a form contained in a single unit." Françoise Sullivan, quoted in Gilles Toupin, "Françoise Sullivan. 40 ans de carrière," *La Presse*, November 28, 1981, p. D-26. This quote also appears in Rose-Marie Arbour, "Nouvelles pratiques sculpturales," p. 20.
- 3 For a review of this exhibition, see *ibid.*
- 4 Meaning, translated literally: "of a," "to the," "still not," "it there," "and to," "especially at," "or the," "with between," "on the." [List of works in the Françoise Sullivan exhibition held at Galerie Sherbrooke in 1969], photocopy of a document in the documentary file on Françoise Sullivan kept at Artex, Montréal.

right in the centre of the spectator's visual field, into a mental space.

Although by the next year Sullivan had virtually eliminated the object altogether, the threshold conjured by the works in the Galerie Sherbrooke exhibition remained. In 1970, for instance, she photographed moments of immobility during a long walk she took from the Montreal Museum of Fine Arts, in the city centre, to the Musée d'art contemporain, at the Cité du Havre. She then repeated the exercise in the opposite direction, taking a slightly different route to end up at her original point of departure. (The circuit she made would be illustrated retrospectively on a map.) *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal, 1970* [Cat. 27], could be seen as a kind of inversion of the premise underlying *Danse dans la neige* of 1948 [Cat. 7], which offered an experience of exteriority and sovereignty against a backdrop of cultural obscurantism. Some years after this outside foray Sullivan was still putting documentation before event, but she approached the activity of walking as one way of slipping through the narrow gaps in an abstract system (in this case, the urban grid). In contrast to Maurice Perron when he photographed her choreographic progression in 1948, she was operating a subjective camera and, as a result, captured the movement of other bodies: those of pedestrians and motorists who passed in front of her lens. By stopping at the regular intervals imposed by intersections, Sullivan aimed to minimize the role played by decision making, although residual affects are perceptible in each of the images and *Promenade* can, in fact, be read from an allegorical perspective. By following this line of flight between markers of legitimation (the two museums), Sullivan wished to explore the consequences of contemporary discourses on the disaffection of the aesthetic experience. She had come to the subtly ironical conclusion that if the object of her practice was no longer institutional consecration, there was always the street.⁵

In Québec, a "dematerialization" of art was first recognized, oddly, in the 1940s. In his lexicon entitled *Commentaires sur des mots courants, 1948*, Paul-Émile Borduas maintained that in relation to catastrophes and other contingencies, a painting "is an object of no importance": "It cannot help thousands of people

suffering from hunger, cold, illness: nor can it prevent whole cities from being blown to smithereens by the explosive power of our war machines."⁶ Borduas went on to elaborate, however, explaining that the classical forms of historical art, abstraction and the paranoiac screens of automatism had nonetheless contributed to the unleashing of political forces. Like Borduas and her fellow signatories of *Refus global*, Sullivan valued the critical coefficient of a poetic gesture that became one of the signifiers of the verbal language, self-assertion and emancipation of the Québécois as a people, well after the appearance of the manifesto. Nevertheless, from the end of the 1960s until the middle of the following decade, she strove for neutrality and seemed to take literally Borduas's opening remark about the insignificance of a work's materiality.

With her participation in the pan-Canadian exhibition *The Twelfth Winnipeg Show*,⁷ entitled *Telecommunications*, Sullivan completely eliminated gesture and replaced it with a simple transaction: she sent three telegrams providing nothing other than documentary evidence that she had gone through the administrative protocols required by the organizing institution. On receiving the telegrams, the museum's employees assumed that a work would follow, which obliged the artist to send a further statement indicating that the transmission of messages and the messages themselves actually constituted her contribution to the event.

In the early 1970s, aside from a few commercial galleries, the two defining parentheses of *Promenade*, the Montreal Museum of Fine Arts and the Musée d'art contemporain, still constituted the bastions of approval for Québec artists, outside of which they were relegated to a kind of value limbo. In 1971 representatives of a group of Montréal cultural producers began meeting occasionally to explore the idea of a different institutional model based on self-management. One outcome of the preliminary discussions prefiguring this association was the exhibition *45° 30' N – 73° 36' W*, organized by artists Bill Vazan and Gary Coward and the critic Arthur Bardo in 1971, which was the first Montréal event devoted entirely to conceptual art and post-minimalism. For the occasion, the participants' works were distributed between the Sir George Williams Art Galleries and the Saidye Bronfman Centre. In the

McLuhanesque “global village” spirit of the time, Vazan, Coward and Bardo’s goal was to suspend “usual historical references to culture, race or nationalism” by using Montréal’s geographic coordinates as a title.⁸

Sullivan’s contributions, though, linked this flux of impersonal information to the contingencies of her social and affective life. Likely modelled on the index card catalogues produced by Lucy R. Lippard for her exhibitions *557,087* and *955,000*, the event’s accompanying publication, *Inventory*, consisted of an unpaginated series of statements by each artist, which readers were free to arrange in any sequence they chose. On her card, Sullivan listed all the elements (down to the most minute) of which, as a biological entity, she was made up.⁹ Her gallery intervention was in the same vein, for she inscribed in pencil on each face of a column in the Sir George Williams gallery the steadily increasing heights of her four children, recorded since the birth of her oldest son in 1960. It was a work that went beyond the premise behind *Measurement Room*, 1969, by Mel Bochner, who had reduced the tautology of minimalism *ad absurdum* by writing the height and width of the walls of an exhibition space at the exact spot where they had been measured.¹⁰ Sullivan replaced the arbitrary status of Bochner’s measurements by the conflict between the symbolic order of family affiliation and the ties of maternity. The fact that critics Irwin and Myrna Gopnik wrongly interpreted the exhibition of this data in *Dimensions des enfants* [Cat. 28] as “sentimental semanticization” illustrates how, in the early 1970s, it was still hard to reconcile biological and social reproduction with artistic practice.¹¹

During this period of maximal formal reduction, Sullivan sought to preserve a poetic coefficient. She was therefore interested in the reflections on the symbolic and economic value of ordinary materials evident in the work of proponents of Arte Povera. After a short trip to Italy in 1970 to see exhibitions, including the Venice Biennale, Sullivan was awarded a grant enabling her to make a longer stay, and in 1971–1972 she lived there for fifteen months with her sons. An unexpected encounter with Emilio Prini in Rome led later to contact and discussions with members of the Arte Povera circle.¹² At the suggestion of critic René Viau she made the acquaintance of situationist Gianfranco Sanguinetti, then living in Greve in Chianti,

- 5 Conversation between the author and Françoise Sullivan (see note 1). On the cycle of Sullivan’s promenades, which began with this work, see Lise Gagnon, “La promenade cybernétique,” *Cahiers du Département d’histoire de l’art de l’Université du Québec à Montréal* (Spring 1988), pp. 98–105; and Pierre Rannou, “Les promenades de Françoise Sullivan,” *esse arts + opinions* 54 (Spring-Summer 2005). Online: <http://esse.ca/fr/dossier/54/Rannou> (accessed May 24, 2018).
- 6 Paul Émile Borduas, “Commentaires sur des mots courants” (about 1948), in the collective publication *Refus global* (2nd fascicule, pp. 1–11). This English excerpt from Paul-Émile Borduas, “Comments on Some Current Words,” in *Total Refusal: The Complete 1948 Manifesto of the Montréal Automatists*, trans. and intro. by Ray Ellenwood (Holstein, Ontario: Exile Editions, 2009), p. 28.
- 7 *The Twelfth Winnipeg Show: A Biennial Exhibition of Canadian Art at the Winnipeg Art Gallery, from the 12th Nov. to 7th Dec. 1970* (Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1970).
- 8 Gary Coward, Arthur Bardo and Bill Vazan [press release], *45° 30’ N – 73° 36’ W*, Françoise Sullivan Archives.
- 9 Françoise Sullivan, [One Fact: Excerpt of Three Facts and Aspects of a Biography], in *45° 30’ N – 73° 36’ W + Inventory*, n.p.
- 10 For more on *Measurement Room* and Mel Bochner’s cycle of *Measurement Pieces*, see Anne Rorimer, “From Minimal Origins to Conceptual Originality,” in *A Minimal Future? Art as Object 1958–1968*, ed. Ann Goldstein (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2004), pp. 77–100.
- 11 Irwin and Myrna Gopnik, “The Semantics of Concept Art,” *Artscanada* (April–May 1971), p. 63.
- 12 Conversation between the author and Françoise Sullivan (see note 1).
- 13 *Ibid.*

in Tuscany, and subsequently of his friends, Guy Debord and Alice Becker-Ho-Debord.¹³ These meetings were decisive, pushing the artist toward a reappraisal even more fundamental than the one sparked by her discovery of conceptual art several years earlier.¹⁴ She nevertheless opted to “respond” to her interlocutors by eschewing the nihilism of certain of their ideological positions.

As soon as Sullivan returned to Montréal in 1972, her friend and colleague Jeanne Renaud offered her a show at Galerie III, which Renaud had founded in 1971 with her partner Ed Kostiner. She and Kostiner had also exhibited works by Fernand Leduc and Marcel Barbeau,¹⁵ peers of Sullivan who throughout the 1970s would continue to paint and to explore the issues raised by new cycles in their research. Leduc, for example, had embarked in 1970 on his series of “microchromies,” which were distinct from his earlier work in aiming for a “dematerialization” of colour, although without forsaking the anchorage of the canvas. With *Travaux d’Italie*, Sullivan, for her part, would confound all expectations.¹⁶ In 1972 the gallery sent out a media announcement concerning the exhibition, scheduled for January 1973, which stated: “Given the nature of the exhibition, the gallery will be closed. People may come at any time.”¹⁷ Visitors would arrive at the gallery to discover that its glass storefront had been covered with sheets of newspaper in several languages. Still, through gaps here and there they could see a few souvenirs from the Italian sojourn of the year before, a series of relics—the “works”—assembled by Sullivan: paper crumpled in Rome, Roman soil, spaghetti sauce, nose pickings, rain and mud from Florence, menstrual blood and, finally, “portraits of revolutionaries in a garden” (Alice Becker-Ho-Debord, Guy Debord and Gianfranco Sanguinetti). Visitors would also come across poetic texts by the artist and a note that read: “I’m opening the year 1973 at the gallery, and for the occasion I’m closing its doors and the works are not for sale.”¹⁸

To the simple act of closure, repeated by a number of artists during the 1960s and 1970s (including Robert Barry, Daniel Buren and Graciela Carnevale), Sullivan once again added narrative supplements, several of which were on this occasion intimate and hermetic. Invited by Jeanne Renaud again that same year, Sullivan presented *Droit debout* at the gallery. This, her first

return to dance since the 1950s,¹⁹ was an exploration of the poetic undercurrents of immobility—the choreographic equivalent of *Travaux d’Italie*’s denial of the exhibition. At the start of the score, six performers from Groupe de la Place Royale moved toward one another. They then stopped and remained absolutely still, while a recording of the artist reading a text was played simultaneously on three tape recorders slightly out of sync, so the tracks overlaid one another. In the text Sullivan described the performers’ experience as they held their pose. She encouraged them to seek a kind of psychic neutrality at the moment that their physical virtuosity was suspended: “standing straight without thought / without dreams / from organized sounds / to banal knowledge / follows emptiness created ... an imaginary line / rises from the fat of the foot / to the tip of the head ...”²⁰ By presenting virtually all the permutations for describing a stationary body in a vertical position and an absence of intentionality, Sullivan’s score connected dance to her earlier conceptual propositions, notably *Dimensions des enfants*, which also invoked posture and the microscopic, almost imperceptible movement of biological growth. After thirty minutes the last audio track came to an end, with one of Sullivan’s voices telling the performers to “break the silence / and go”—in other words, to reclaim their own stories and a possibly uncertain future, beyond the reification of the spectacle.

In 1973 Sullivan was invited to join the group of Montréal artists who had founded the gallery Véhicule Art the previous year. This artist-run centre had taken on the vast mission of presenting all the experimental practices, regardless of medium or discipline, that had been ignored by other institutions. Aside from the artistic and theoretical affinities Sullivan shared with the group, she found it to be imbued with the same spirit of collaboration and friendship that had reigned among the Automatists. At one gathering, Sullivan asked the artist Alex Neumann to help her document a walk among the oil refineries in Montréal’s east end. *Promenade entre le Musée d’art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal* had not included a representation of Sullivan’s own body. This time, delegation would enable her to picture herself as an admonitor seen from the rear, facing a landscape of oil tanks that could almost be a fragment from the industrial typologies of Bernd and Hilla Becher.

During the 1974 exhibition at the Musée d'art contemporain entitled *Périphéries*, which brought together works by the artists of Véhicule Art, spectators were presented with this new *Promenade* in the austere form of tiny photographs set in the centre of large white mats. A showing of *Droit debout* was also part of the program (its documentation presented on a video monitor).²¹ The two works echoed one another: like the immobility of the choreography in *Droit debout*, the frozen images of *Promenade parmi les raffineries de pétrole*²² made palpable the difficulty of taking action and the possibility of a "human strike." In a nine-part text written to accompany the series of photographs (but published in the catalogue of *Périphéries*), Sullivan quoted an excerpt from Hegel's aesthetics (1835): "Art in its highest manifestation is a thing of the past that has for us lost all significance."²³ The final passage of Sullivan's text summarizes her reflections and serves as an introduction to *Droit debout*: "because life itself is going if i cry that there is a danger and arrive at a standstill i present this very stasis as my work of art / it is identical to the uneasiness so keenly felt and is the spiritual and concrete body of this pain."²⁴

In a lecture given at the Université du Québec à Montréal in 1975, Sullivan discussed Joseph Kosuth's 1969 essay "Art After Philosophy." Kosuth had attempted to counter the Hegelian sublation of art by philosophy, while at the same time avoiding the impasse of medium specificity by recognizing the interchangeability of the critic and the artist. According to Kosuth, it had come to the point where both players analyzed artistic propositions, rather than accumulating and evaluating objects.²⁵ By endorsing some of Kosuth's conclusions, Sullivan was distancing herself from a linguistic orthodoxy inspired by Ludwig Wittgenstein, sometimes even turning it on its head. In a postscript to the typed manuscript of her talk, she quotes the art historian Lea Vergine, who saw the abandonment of art production by several artists of the Arte Povera movement as a "systematic rejection of contemporary communication."²⁶ Among the cases cited by Vergine is that of Piero Gilardi, who, after a successful career as a sculptor, devoted himself during the 1970s to militant protest. In Québec, one of the founding members of Véhicule Art, Gary Coward, put an end to his practice in 1974 to become an activist in the Marxist-Leninist party *En lutte!*²⁷

¹⁴ Ibid.

¹⁵ See Ray Ellenwood, "Galerie III, 1971–1975," in *Jeanne Renaud: Interdisciplinary Innovation* (Toronto: Dance Collection Danse, 2009). Online: <http://www.dcd.ca/exhibitions/renaud/galerie.html> (accessed May 24, 2018).

¹⁶ Gilles Toupin registered the shock in his article "La nostalgie de l'art," *La Presse*, January 13, 1973.

¹⁷ [Advertisement for the exhibition *Travaux d'Italie* by Françoise Sullivan], Galerie III Archives, private collection.

¹⁸ Sullivan quoted in Toupin, "La nostalgie de l'art."

¹⁹ During the 1950s, Sullivan created choreographies at the request of a number of institutions, including Radio-Canada, and worked at various times with Les Ballets Chiriaeff of Montréal.

²⁰ The entire text appears in French and English under the title "Droit debout / Standing Straight" in *Françoise Sullivan : Trajectoires resplendissantes / Radiant Trajectories*, ed. Louise Déry (Montréal: Galerie de l'UQAM, 2017), pp. 178–179 (French) and pp. 212–213 (English).

²¹ Photographs of the exhibition *Périphéries*, Françoise Sullivan Archives.

²² In 2016, the work was updated by Sullivan with a new title, *L'arrêt*.

²³ Françoise Sullivan, "[Sans titre]," *Périphéries* (Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 1974), n.p. The text is republished in its entirety, in French and English, under the title "L'arrêt" in *Françoise Sullivan : Trajectoires resplendissantes / Radiant Trajectories* (see note 19), pp. 180–182 (French) and pp. 214–215 (English). The Hegel quote is on p. 215.

²⁴ Ibid., p. 215.

²⁵ "Texte de la conférence de Françoise Sullivan, Université du Québec à Montréal, Pav. Art 1, jeudi le 10 avril 1975 à 12 h 30 pm," Musée d'art contemporain, Montréal, documentary file.

²⁶ Vergine quoted by Sullivan, *ibid.*

²⁷ Conversation between Gary Coward, David Tomas and Michèle Thériault, September 29, 2010, private collection.

Sullivan strove to give a form to the ambivalence that continually plagued her, although she invoked the possible withdrawal from art in a production that toyed with “negativity.” Her rereading of the Hegelian sublation can be compared to the work of several other women artists who parodied the approach of tautology. In 1970, for example, Christine Kozlov, a collaborator of Kosuth’s, had exhibited an audio recorder capturing the ambient noise in a room under the title *Information: No Theory*. Once the entire tape had run through, the machine rewound it and began recording again, thereby deleting all the previously recorded sounds, over and over. All of Kozlov’s work was based on acknowledging the results of cancelling logical utterances and the production of phenomenological knowledge. Like Lee Lozano, with her *General Strike Piece* of 1969, Kozlov anticipated the moment when she would withdraw from the art scene. Suzy Lake (also a founding member of Véhicule Art) executed her series *Transformations: Suzy Lake As* in 1974. It consisted of the repeated act of gradually replacing her own features by those of colleagues and friends (in one case, Sullivan’s). As the process unfolded, the characteristics of Lake’s identity disappeared and gave way to the creation of a second persona, leaving behind a blank mask.

Dormant during the early 1970s, Sullivan’s fascination for myth, a product of her assimilation of Surrealism, later re-emerged, as witness a second version of *Promenade parmi les raffineries de pétrole*, executed in 1974 and entitled *Rencontre avec Apollon archaïque* [Cat. 29]. It consists of a narrative frieze in which Sullivan has added a figure of the god Apollo to the peripheral space already inhabited by the person taking the photographs, Alex Neumann. Apollo is eventually deprived of his head so that, in an ultimate travesty, it can be replaced by that of the artist.²⁸ This insertion of a figure from classical culture into a conceptual photographic piece echoes another collage, *Portraits de personnes qui se ressemblent*, which Sullivan executed during her stay in Italy, in 1971–1972, and exhibited much later. Walking around Rome, she had come upon a postcard of Lorenzo Lotto’s *Portrait of a Young Man*, and on the same day her son Francis gave her a copy of his school photograph. Sullivan arranged the two images side by side, struck by the synchronicity of the events and the likeness she initially perceived between the two models.

During the 1970s Sullivan talked to her colleagues at Véhicule Art (to whom she was senior by about ten years) of her experiences during the period of political engagement alongside her co-signatories of *Refus global* and of the significance of the changes triggered by the demands of first-wave feminism. In 1975, on the occasion of the exhibition *ARTFEMME '75*, held at the Musée d’art contemporain, the Saidye Bronfman Centre and the artist-run Powerhouse Gallery, Sullivan presented a diptych entitled *1975, année de la femme, 1975, année sainte*. One half of the work consists of a mosaic of postcards of saints, while the other is covered with traces of the artist’s menstrual blood, thus put on a par with the graphemes of pictorial expression.²⁹ Through this juxtaposition, Sullivan seemed to be suggesting that genuine political progress for feminism still depended on the control of biological reproduction, including democratic access to abortion, which in 1975, despite the gradual modernization of Québec society, had still not been fully achieved.

Another resurgence of the struggles of the *Grande noirceur* occurred in 1976, with the outdoor exhibition *Corridart*, for which Sullivan conceived a series of display cases to line Sherbrooke Street. Acting like mnemonic markers on a *dérive*, each of the “stations” brought together constellations of documents featuring the addresses of places of significance to intellectuals who had contributed toward the belated establishment of the autonomy of Québec culture and politics. But the works of all the participants in the event were removed (and some actually destroyed) during the night by city employees, by order of Mayor Jean Drapeau, who considered them “obscene.” One year after this incident, which had cast the pall of conservatism once more over the gains of the Quiet Revolution, Sullivan produced a new edition of the photographs taken by Maurice Perron in 1948 of *Danse dans la neige*. The album of images included a text by the artist and essays by François-Marc Gagnon and Fernande Saint-Martin. The revival of the work came at a time when the impact of the Automatists was just beginning to come under renewed scrutiny.³⁰

During her Italian sojourn of 1971–1972, Sullivan had taken photographs of the barricaded doors and windows of abandoned buildings, some covered in political graffiti. In 1977, invoking once more the

principle of delegation that had fuelled *Danse dans la neige* of 1948 and *Promenade parmi les raffineries de pétrole* of 1973, Sullivan re-explored similar motifs in *Dégringolade* [Cat. 30], a short film made on one of the Blasket Islands in Ireland in collaboration with David Moore, who served as cameraman. Moore filmed the artist in the process of piling and unpling stones within the window frame of a ruined house. For a photographic variant of the performance, Sullivan accompanied the images by the caption “Interchangeable, blocked or open, no difference.” The switch from the appearance to the disappearance of a subject had once again become the occasion for an attribution of form. The reflection on withdrawal came to an end with this cycle, and in the 1980s Sullivan would rediscover the alliance between canvas, stretchers and the colour spectrum, put aside almost forty years before. Despite a rediscovered plenitude, however, her answers to the question “what to paint?” were still permeated by the intranquility that had haunted the period when the painting—in abeyance—didn’t matter.

[Translated by Judith Terry]

28 The work was shown in the exhibition *Camerart*, at Galerie Optica, in 1974–1975.

29 *ARTFEMME '75 : Une exposition d'œuvres de femmes artistes = ARTFEMME '75: An Exhibition of Women's Art*, ed. Fernande Saint-Martin and Gail Lauzzana (Montréal: Saidye Bronfman Centre; Musée d'art contemporain; Galerie Powerhouse / YMCA, 1975).

30 In 1978 the Musée d'art contemporain held a first retrospective exhibition devoted to the group, entitled *Les Automatistes*.

VINCENT BONIN is a curator and author. In 2012, with curator Catherine J. Morris, he co-organized *Materializing “Six Years”: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art* at the Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum. In 2014, he organized the exhibition *D'un discours qui ne serait pas du semblant / Actors, Networks, Theories* at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery and Dazibao, Montréal, focusing on the reception of “French Theory.” In 2016, he organized *Response*, a dialogue with philosopher Catherine Malabou, at the Musée d'art contemporain des Laurentides, Saint-Jérôme. His essays have been published by *Canadian Art* and *Fillip* magazines, Les presses du réel and Sternberg Press, among others.

Françoise Sullivan et la question du mythe

Ray Ellenwood

Le groupe des Automatistes a souvent parlé de la nécessité de trouver un nouveau mythe à même de remplacer celui, judéo-chrétien, qu'ils considéraient comme moribond. La maison d'édition fondée par Maurice Perron pour faire connaître *Refus global*¹ au nom de ce groupe fut nommée Mithra-Mythe, ce qui évoque le nom d'un dieu perse ultérieurement adopté et adapté par les Romains. Borduas a inclus le mot « mythe » dans ses « Commentaires sur des mots courants », l'un des trois textes qu'il a rédigés pour *Refus global* :

Un mythe est le symbole le plus parfait, à un moment donné de la connaissance, d'une réalité mystérieuse, évidente et constante. Symbole exprimant dans une relation englobante le connu et l'inconnu de cet objet même.

L'erreur passée n'est pas attribuable au mythe de sa naissance à son apogée, mais aux cadres qui l'utilisent dans un état d'immobilité par prestige de la gloire passée à un moment où il devrait être remplacé, qui entretiennent ainsi les relations devenues injustifiables, enfin l'exploitation sans vergogne, et freinent l'évolution sensible.

Pour nous, fini le freinage. Gloire aux relations neuves² !

Revenant sur l'époque de la publication de *Refus global* vingt ans plus tard dans « L'épopée automatiste vue par un cyclope », le poète et critique Claude Gauvreau a déclaré :

Voyant dans le "trésor poétique" universel le ferment d'un renouvellement absolu des sources émotives, renouvellement peut-être apte à engendrer une nouvelle civilisation, les Automatistes n'avaient certainement pas pour visée de se livrer à d'inoffensifs jeux esthétiques superficiels. Ce qui révolutionne libertairement la connaissance n'est pas du

- ¹ *Refus global* est le titre d'un petit nombre de textes, d'œuvres illustrées et de photos publiés par le groupe des Automatistes en 1948. C'est aussi le titre du manifeste, écrit par Borduas et signé par quinze autres personnes, qui devint le premier texte de cette publication. Adoptant la méthode de Sophie Dubois dans *Refus global : Histoire d'une réception partielle*, 2017, je mets en italique le titre du livre et entre guillemets chacun des intitulés des textes des collaborateurs, notamment j'écris le « Refus global » de Borduas et « La danse et l'espoir » de Françoise Sullivan.
- ² Paul-Émile Borduas, « Commentaires sur des mots courants », dans *Refus global*.

“formalisme” [...] Borduas affirmait qu’une nouvelle civilisation et son mythe imprévisible ne pourraient naître que dans le renouvellement radical des sources³.

C’est dans ce contexte qu’il faut lire la contribution de Françoise Sullivan à *Refus global* : son essai « La danse et l’espoir », présenté d’abord à un public restreint, dans l’appartement de la famille Gauvreau, quelques mois avant la publication du manifeste. Dans ce texte, elle déplore la rigidité de la danse académique et lance un appel pour que l’on redécouvre la spontanéité de l’individu et des traditions anciennes : « Il s’agit de remettre en action la surcharge expressive enclose dans le corps humain, ce merveilleux instrument, et de redécouvrir selon les besoins actuels, les vérités connues déjà d’anciennes peuplades, primitives ou orientales, et concrétisées dans les danses du féticheur nègre, du derviche tourneur ou du bateleur tibétain, s’adressant aux sens avec des moyens précis⁴ ». La danse, remarque-t-elle, fait partie intégrante des cultures religieuses, notamment du christianisme mais, par suite de la sécularisation croissante, la décadence et le déclin sont apparus, qui ne se soignent que par un retour aux sources instinctives, inconscientes, d’énergie : « Le danseur doit libérer les énergies de son corps par les gestes spontanés qui lui sont dictés. Il y parviendra en se mettant lui-même dans un état de réceptivité à la manière d’un médium. Par la violence de la force en jeu, il peut atteindre jusqu’aux transes et toucher aux points magiques⁵. » Reprenant plus précisément le vocabulaire des autres signataires de *Refus global*, elle affirme que « par l’automatisme, le danseur retrouve les localisations du corps ; suivant la puissance et le dynamisme propre de son individu, son œuvre personnelle est générale⁶. »

On peut placer l’intérêt même du groupe montréalais pour les mythes et l’Antiquité dans un contexte plus vaste. En effet, les surréalistes français cherchaient depuis la fin des années 1920 des façons de ranimer les mythes dans la société contemporaine, dans l’espoir de trouver une orientation et un stimulus auprès des civilisations anciennes et autochtones. À partir de 1926, la nouvelle Galerie surréaliste de Paris a commencé à exposer des objets en provenance d’Océanie, d’Afrique et des Amériques, en parallèle avec des œuvres surréalistes⁷. Kurt Seligmann et Wolfgang Paalen ont été les premiers surréalistes à se rendre sur la côte Nord-Ouest

de l’Amérique du Nord, en 1938 et 1939, pour observer, filmer, interviewer des personnes et recueillir des artefacts de toutes sortes, puis à publier des récits dans *Minotaur* et *Dyn*⁸. Quand la guerre a éclaté, un nombre important d’intellectuels français associés au surréalisme se sont retrouvés à New York, où ils se sont liés d’amitié avec l’anthropologue Claude Lévi-Strauss. Ils ont ensuite entrepris de collectionner fiévreusement des artefacts amérindiens de la côte Ouest et inuits, tout en écrivant dans la revue *VVV*. Dans le premier numéro de cette publication (de juin 1942), André Breton avait posé la question : « Que devons nous penser du postulat “pas de société sans mythe social” ; dans quelle mesure pouvons-nous choisir ou adopter et imposer un mythe en rapport avec la société que nous jugeons désirable ?⁹ ». Le quatrième numéro de cette même revue (celui de février 1944) comprenait un ensemble de trois lettres de la main de Patrick Waldberg, de Robert Lebel et de Georges Duthuit sous l’intitulé général « Vers un nouveau mythe ? Prémonitions et défiances ». Et l’on ne doit pas oublier que grâce aux efforts déployés par Fernand Leduc en 1943, le nouveau groupe des Automatistes avait pris contact avec Breton, et certains de ses membres s’étaient abonnés à *VVV*. On peut dire sans risque de se tromper qu’avant la publication de *Refus global*, les investigations relatives au mythe étaient « dans l’air ». D’ailleurs, le Mythe était le thème déclaré de l’Exposition internationale surréaliste de 1947, à laquelle le groupe montréalais aurait participé si Borduas n’avait pas décliné l’invitation d’André Breton. Dans le catalogue de cette exposition, Georges Bataille a publié un texte qui laissait entendre que l’absence de mythe était en fait le mythe central de la société contemporaine¹⁰.

On ne sait si Sullivan connaissait toutes les facettes de cette vaste fascination internationale quand elle est partie étudier la danse à New York à l’automne de 1945, mais le fait est qu’elle a ensuite choisi le studio de Franziska Boas, la fille du célèbre anthropologue, Franz Boas. Ce dernier était renommé pour ses études sur les peuples autochtones de la côte Ouest et leur culture, ainsi que pour s’être porté à la défense du potlatch, à l’encontre du gouvernement canadien. La direction du studio Boas était antiraciste, et ses intentions, idéalistes, en matière politique. Comme Allana Lindgren l’explique dans son livre sur Françoise Sullivan et le groupe de Boas : « Franziska voulait

que ses élèves apprennent ce que l'anthropologie pouvait apporter à la danse ; mais elle les incitait, de plus, à suivre ses colloques d'anthropologie afin d'apprendre les diverses fonctions sociales de la danse et du mouvement. À cet égard, dans ses cours, le prétendu primitif était considéré comme un point de rupture par rapport aux critères et aux normes de la danse occidentale¹¹. Aussi Sullivan apporta-t-elle des tableaux abstraits nouveaux, spontanés, de ses amis montréalais dans cet environnement, où, en janvier 1946, elle accrocha leurs œuvres (montrées en public pour la première fois hors du Canada) dans le studio de Franziska. En contrepartie, elle revint à Montréal nanti de l'esprit et de la technique de Boas, prête à mettre au point ses propres expressions, non seulement dans les danses qu'elle chorégraphiait et exécutait, mais encore en prenant des positions publiques telles que « La danse et l'espoir ».

Faut-il que les artistes qui se dirigent vers l'abstraction renoncent aux outils dont on s'est traditionnellement servi pour présenter le mythe : la représentation, la narration et l'allusion ? Comment ces artistes peuvent-ils parler de mythe s'ils ne peuvent l'intégrer ou l'illustrer d'une manière ou d'une autre ? À cette question, la plupart des peintres du groupe des Automatistes auraient probablement répondu : « Notre œuvre fait partie de la création et de l'expression d'un nouveau mythe ». Je pense que l'on doit considérer cela comme étant peut-être relié, mais non identique au « primitivisme » moderniste que Louise Vigneault voit dans les premières œuvres de Borduas et de Sullivan (car leurs sujets ou leurs titres ont parfois un lien avec les peuples autochtones ou leurs formes de culture), ou dans les rôles de transformiste, de chasseur-trappeur, assumés par Jean Paul Riopelle¹². Toutefois, la plupart des Automatistes, quelle que soit leur forme d'art, ne semblaient pas se préoccuper particulièrement de cette question. Françoise Riopelle et Jeanne Renaud, par exemple, des amies et des danseuses-chorégraphes comme Sullivan, ne semblent jamais s'être intéressées à des sujets mythologiques ou de l'Antiquité. Néanmoins, tourner le dos à un patrimoine culturel riche, à un élément important du « trésor poétique » universel dont parlaient Borduas et Claude Gauvreau, a peut-être suscité un certain malaise. C'est ce qu'a pu ressentir Riopelle quand il s'est mis à introduire des masques, des animaux totémiques et des jeux de ficelles

- 3 Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », dans *Écrits sur l'art*, Gilles Lapointe (dir.), Montréal, L'Hexagone, 1996, p. 53 et 58. Texte publié initialement dans *La Barre du jour*.
- 4 « La danse et l'espoir », dans *Refus global*.
- 5 *Ibid.*
- 6 *Ibid.*
- 7 Voir l'introduction écrite par Dawn Aedes dans le catalogue *The Colour of My Dreams: The Surrealist Revolution in Art*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 2011.
- 8 Voir Marie Mauzé, « Odes à l'art de la côte Nord-Ouest : Surréalisme et ethnographie », *Gradhiva* 26 (2017), p. 181-207.
- 9 André Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (La Pléiade), vol. I, p. 319. Aussi dans « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non », *eod. op.*, vol. III, p. 10.
- 10 Voir Georges Bataille, « L'absence de mythe », dans *Le Surréalisme en 1947*, exposition internationale du surréalisme, présentée par Marcel Duchamp et André Breton, Paris, Maeght Éditeur, 1947, p. 65.
- 11 Allana Lindgren, *From Automatism to Modern Dance: Françoise Sullivan with Franziska Boas in New York*, Toronto, Dance Collection Dance Press, 2003, p. 95. La recherche effectuée par Lindgren dans le fonds d'archives Boas aide à situer Franziska dans le contexte de la danse moderne et des mouvements sociaux américains. Elle signale aussi des analogies et des différences intéressantes de pensée entre le groupe de Boas et le groupe des Automatistes, qui se constitue à Montréal.
- 12 Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec. Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Éditions Hurtubise, 2012.
- 13 Pour de plus amples renseignements sur des artistes et des écrivains influencés par le surréalisme à New York, voir Ray Ellenwood « Les masques, le Grand Nord et les nouvelles configurations », dont la parution est prévue dans le cinquième volume du catalogue raisonné sur Riopelle.

inuits dans son œuvre, vers 1955¹³. Et cela peut expliquer une sorte d'alternance fréquente dans l'art visuel et la danse de Françoise Sullivan, où des périodes de non-figuration complète se manifestent, et d'autres, où diverses allusions à l'Antiquité et au mythe sont présentes. Dès 1949, Sullivan a chorégraphié des œuvres qui portaient des titres tels que *Lucrece*, *Gothique* et *Femme archaïque* (c'est également le titre d'un tableau sur panneau de bois de Jean-Paul Mousseau qui a, d'ailleurs, inspiré les postures de la danseuse au début et à la fin de la création de Sullivan). Dans la version de *Gothique* revue pour Dance Collection Danse en 1988, les positions du corps et les mouvements de la danseuse rappelaient des représentations médiévales de femmes; d'ailleurs, la musique aussi était du Moyen Âge. Même *Dédale*, peut-être la chorégraphie de Sullivan dont la forme est la plus résolument libre (souvent considérée comme l'équivalent en danse de l'abstraction en peinture chez ses amis), évoque de par son titre les mythes de Dédale et du labyrinthe¹⁴. Certes, quand Sullivan s'est mise à sculpter du métal et du plexiglas, pendant les années 1960, il n'y avait aucun indice de pareilles références, aucune allusion figurative, ni, non plus, quand elle est revenue à la peinture « pure » à la fin des années 1990 avec ses grandes abstractions *colour field*. Toutefois, on peut dire que ces périodes sont une exception, et que pendant toute sa carrière, notamment au milieu de son parcours, l'on perçoit des évocations régulières relatives à des mythes et à l'Antiquité. Parfois, ses références ont directement trait à des personnages précis, comme à la présence ambiguë d'Apollon parmi des réservoirs de pétrole, dans un montage photographique de 1974 [Cat. 29], ou celle d'Héraclès et de Prométhée dans des tableaux du début des années 1990. Mais, le plus souvent et le plus largement, Sullivan évoque l'Antiquité et les mythes au moyen de performances particulières, rituelles, sans se référer directement à des événements mythiques ou historiques connus. Ou encore elle crée une iconographie à part, fondée sur des personnages historico-mythologiques. Par exemple, dans divers décors, elle performe ou chorégraphie la fermeture et l'ouverture de portes et de fenêtres, ou bien elle dispose des pierres ou d'autres objets, en général en cercles, dans le cadre parfois d'une action documentée, et parfois d'un mouvement de danse. Les décors, les matériaux, les rituels évoquent une sorte d'Antiquité sans représentation précise. À peu près à la même

époque, surtout pendant les années 1980, des figures que l'on pourrait qualifier de mythiques « génériques » commencent à apparaître dans sa grande série intitulée *Cycle crétois*, comme le serpent, la chèvre ou l'homme-chèvre. Certaines d'entre elles furent gravées ultérieurement sur des pierres dans *Montagne* [Fig. 46], la grande installation faite pour un bâtiment de l'Université du Québec à Montréal en 1997.

À mon avis, *Et la nuit à la nuit* constitue une œuvre majeure de Sullivan qui tisse ensemble un certain nombre de fils thématiques issus de sa production artistique visuelle et chorégraphique, lesquels ont tous trait au monde naturel, à l'Antiquité et aux mythes. C'est une pièce longue, dramatique et fascinante du point de vue visuel. Elle a été exécutée en 1981 par *Le groupe de danse de Françoise Sullivan*. Treize danseurs vêtus de costumes extraordinaires se sont produits sur une musique de Rober Racine sifflée et jouée par des instruments à cordes, avec de percussions très élaborées. Cette œuvre n'a pas été présentée depuis 1981, et l'on a eu du mal à trouver un film réalisé à son sujet par Yves Racicot sous les auspices de Michèle Febvre et des services audiovisuels de l'UQAM¹⁵.

Au tout début du spectacle, puis à deux reprises, le monde naturel est représenté par deux danseurs nommés respectivement « Montagne » et « Ruisseau ». Pour jouer le rôle de Montagne une danseuse surgit d'une grande pile de tissu, conique, de couleur verte et terre sur fond noir. Son buste et ses bras tendus sont surmontés d'un masque au long cou qui fait penser à des artefacts africains et d'Amérique du Nord, sans en être une réplique. Un danseur paré de rubans qui figurent peut-être des ondulations aquatiques, fait des culbutes et des roulades autour d'elle. Cela se poursuit par l'entrée en scène, puis la procession de « déesses » qui portent des collants de couleur chair, rembourrés à la hauteur des hanches et des cuisses, de façon à évoquer des sculptures de déesses préhistoriques de la fertilité. Ces déesses se déplacent doucement, en faisant onduler leurs hanches et leurs bustes, à la fois sensuelles et imposantes. Elles portent des coiffes élaborées faites de matières telles que des brindilles, des tissus déchirés, et de la ficelle — très sculpturales, elles rappellent les matières des « Tondos » et des « Cycles crétois » de Sullivan¹⁶. Les danseurs, les « chasseurs », qui portent parfois des couvre-chefs,

sont beaucoup plus gymniques dans leurs mouvements, caractérisés parfois par une agressivité et un caractère militaire. Il y a une dynamique dans le thème de l'œuvre, pas de narration évidente, certes, mais une sorte de progression allégorique qui commence par un état tranquille. L'action suggère alors la chasse, diverses sortes de travail ou de cérémonies, ainsi que des activités domestiques, ponctuées d'intermèdes érotiques. On remarque beaucoup de transport, de déplacement et de disposition de pierres en cercles. Des danses libres, énergiques, se déroulent à l'intérieur et autour de ces cercles, ce qui ressemble aux performances d'accumulation et aux danses créées par Sullivan au cours des années précédentes. De plus, des mouvements exécutés lors de danses individuelles font tout à fait penser à *Femme archaïque*. Après une deuxième apparition de Montagne et de Ruisseau, ces mouvements se muent en une activité frénétique au cours de laquelle les danseurs transportent des cartons de bière Molson, des bâtons de hockey, des porte-documents, et poussent de gros cartons d'emballage, dans une parodie grossière de la vie contemporaine (cette danse est pleine d'humour du début à la fin). Quand Montagne se lève pendant cet épisode, elle agite ses bras et secoue ses seins nus comme une danseuse *topless* frénétique.

Toutefois, dans la dernière partie, l'action ralentit de nouveau. Les déesses reviennent, imposantes encore, avec des fagots sur la tête. Et Montagne porte de nouveau son masque totémique. Nous ne sommes pas revenus au point de départ, mais cela nous rappelle des scènes antérieures. C'est alors qu'une femme entre en scène, un panier sur la tête. Elle pose son panier par terre, et en sort de jeunes lapins qui bondissent sur les planches. Dans la performance initiale (mais non dans celle du film), elle est nue et très enceinte¹⁷. Ainsi, selon moi, la danse se termine par une nouvelle fusion du monde naturel et du monde humain, ancien, mythique et moderne, par une réaffirmation de la fertilité primitive. Comme Sullivan l'explique dans une note inscrite sur le programme imprimé à l'occasion de la performance de 1981 :

Le désir d'un retour aux sources m'a portée vers une évocation d'époques primordiales, lorsque la Nature était appréhendée dans toute la force de son impact. *Et la nuit à la nuit* fut conçue dans un état de semi-conscience et bâtie autour de certaines images surgissantes.

- 14 *Dédale* a été présentée à Montréal par Sullivan en 1948, puis par Ginette Laurin à Montréal (1977) et à Ferrare (1979). En 1986, cette œuvre a été reconstituée et filmée pour servir de document didactique, interprétée par Ginette Boutin à Dance Collection Danse, les archives de Toronto dans ce domaine. Elle a depuis souvent été projetée et exécutée sur scène dans diverses villes par Boutin, en commençant par le Musée d'art contemporain de Montréal, en 1988.
- 15 Nous avons la chance d'avoir ce document, même si Sullivan trouve que l'éclairage nécessaire à la cinématographie n'a pas permis de rendre l'obscurité de la version scénique, plus conforme à l'idée donnée par le titre de l'œuvre.
- 16 Ces vêtements étonnants et très originaux ont été réalisés par Louise Marien, pour les coiffes; et par Lucie Matte et Sylvie Resquin, pour les costumes. Ils ont été inspirés par des descriptions et des suggestions faites par Sullivan d'après des figurines anciennes et des dessins rupestres. Ils sont illustrés dans le programme du dépliant remis avant la performance.
- 17 Il s'agit de Ginette Laurin, qui n'a pas participé à la performance filmée, mais a incarné l'une des déesses au cours des performances sur scène. Les photos de la chorégraphie, y compris du moment final où Laurin a paru, ont été reproduites dans le catalogue du Musée d'art contemporain de Montréal intitulé *Françoise Sullivan. Rétrospective*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1981, p. 75, 76 et 91.

Autour de la Montagne, du Ruisseau, des Déesses, j'essaie de recréer pour un instant un climat d'émotion, d'innocence et d'intensité, qui font partie de l'évocation subjective que j'ai de cette époque. Le rituel, la magie et l'art unis dans une même cause prenaient un pouvoir transformateur qui conférait un sens aux actes quotidiens.

Dans un article perspicace publié dans *Le Devoir* peu après cette performance, René Viau constate la diversité de l'œuvre de Sullivan. Il signale que l'art visuel de cette artiste est relié à la danse, et il note l'importance que le cercle revêt pour elle. Il la cite en ces termes : « On se réfère beaucoup en danse à l'heure actuelle aux choses quotidiennes pour aller vers le mythique. Je tente de revenir vers le mythique. Je tente de revenir à un rituel. Je voudrais que mes chorégraphies me rattachent au "Mystère" – comme on dit les Mystères du Moyen Âge. » Puis elle ajoute, en guise d'explication : « C'est ce que j'ai tenté de faire avec *Et la nuit à la nuit*. [...] et c'est encore ce que j'ai tenté de faire dans *Labyrinthe*. [...] Des images se rapporteront au mythe et d'autres évoqueront le présent¹⁸. »

Et la nuit à la nuit me semble une réalisation à part dans l'œuvre de Sullivan, sans que l'on puisse faire de comparaison ni même d'analogie avec les danses ou œuvres d'art exécutées par d'autres membres du groupe des Automatistes, hormis peut-être Jean Paul Riopelle. Cette production semble découler de tous les aspects de la création de Sullivan depuis ses premières années, dans les domaines des arts visuels et de la danse. Elle illustre parfaitement une observation d'Annie Gérin selon laquelle il y a « une cohérence remarquable dans l'œuvre [de Sullivan] : sa danse, sa sculpture, ses performances, et sa peinture s'unissent pour traiter de questions d'énergie, d'improvisation, de mouvement primaires, et de la relation entre l'art et son milieu ambiant, qu'il soit naturel, urbain, psychologique, culturel, ou social, toujours en se prononçant en faveur de la vie et de la liberté¹⁹ ». Cela ne suppose pas une représentation de mythes particuliers de la manière classique, ni la reproduction d'objets mythiques reconnus, mais une sorte d'appréhension d'un mythe intemporel qui cherche diverses façons, souvent rituelles, de communiquer sa teneur.

[Traduction de Jean-Paul Partensky]

¹⁸ René Viau, « Françoise Sullivan : d'un cercle à l'autre », *Le Devoir*, 28 novembre 1981, p. 21 et 40.

¹⁹ Annie Gérin, *Françoise Sullivan, Life and Work*, Toronto, Art Canada Institute, 2018, p. 18. Accessible en ligne à <https://www.aci-iac.ca/art-books/francoise-sullivan>. [Notre traduction.]

RAY ELLENWOOD est professeur émérite d'anglais à l'Université York de Toronto. Auteur d'*Egregore: A History of the Montréal Automatist Movement*, 1992 (traduction française de Jean Antonin Billard, 2014), Il a publié plusieurs articles concernant les signataires de *Refus global* ainsi qu'une traduction de *Refus global* (avec « La danse et l'espoir », un texte important de Françoise Sullivan). Il a traduit aussi, entre autres, de la poésie et des pièces de Claude Gauvreau et *Les Sables du rêve* de Thérèse Renaud. Ces travaux ont toujours été faits avec les encouragements, et parfois avec la collaboration, de Françoise Sullivan.



Et la nuit à la nuit, 1981







Jacqueline Lemieux interprétant
Et la nuit à la nuit, 1981

Jacqueline Lemieux performing
Et la nuit à la nuit, 1981



Michèle Fevre interprétant
Et la nuit à la nuit, 1981

Michèle Fevre performing
Et la nuit à la nuit, 1981

Françoise Sullivan and the Question of Myth

Ray Ellenwood

The Automatist group spoke often of the need to find a new myth capable of replacing the Judeo-Christian one they considered moribund. The publishing house that Maurice Perron established on behalf of the group to bring out *Refus global*¹ was named Mithra-Mythe, evoking the name of a Persian god adopted and adapted by the Romans. The word “myth” was included by Borduas in his “Comments on Some Current Words,” one of the three texts he contributed to *Refus global*:

At a given moment in human knowledge, a myth is the most perfect symbol of a mysterious, clear and constant reality. A symbol expressing the known and unknown of this object itself, placing it in a total context.

Past errors should not be blamed on myth from its birth to maturity, but on power groups who use it in a fossilized form, exploiting its past glory during a period when it should be replaced. Thus they maintain relationships which have become untenable, for the sake of shameless exploitation, and they retard the evolution of sensitivity.

We are tired of this stalling. Glory be to fresh relations!²

Looking back to the moment of the publication of *Refus global* from a distance of twenty years, in his “L'épopée automatiste vue par un cyclope” (The Automatist Epic as Seen by a Cyclops), the poet and critic Claude Gauvreau commented:

The Automatists envisioned the universal “poetic treasure” as the source, the leaven, for a total renewal of emotional wellsprings, a renewal capable of engendering a new civilization. We certainly weren't aiming to spend our time on superficial, inoffensive aesthetic games. Anything that causes unrestricted freedom of thought is not “formalism.”... Borduas stated categorically that a new civilization with its

- ¹ *Refus global* is the title used for a small collection of texts, illustrated artworks and photographs published by the Automatist group in 1948. It is also the title used for the manifesto, written by Borduas and signed by fifteen others, that became the first text in that publication. Adopting the method of Sophie Dubois, in *Refus global: Histoire d'une réception partielle* (2017), I will use italics for the title of the book, and quotation marks for individual texts, such as Borduas's “Refus global” and Françoise Sullivan's “La danse et l'espoir.”
- ² Paul-Émile Borduas, “Comments on Some Current Words,” in *Total Refusal / Refus global*, trans. Ray Ellenwood (Toronto: Exile Editions, 2009), pp. 27–28.

unpredictable myth could only grow from a radical renewal of emotional sources.³

It is within this context that we should read Françoise Sullivan's contribution to *Refus global*: her essay "La danse et l'espoir," presented first to a small audience in the Gauvreau family apartment a few months before the publication of the manifesto. In it, she deplors the rigidity of academic dance and calls for a rediscovery of spontaneity in the individual, and in ancient traditions: "What we must do is reactivate the surcharge of expressive energy stored in that marvellous instrument, the human body. We must rediscover, in the light of our present needs, truths known to ancient, primitive and oriental peoples, truths made concrete in the dances of shamans, whirling dervishes or Tibetan tumblers, truths striking our senses through specific means."⁴ Dance, she observes, has been an integral part of religious cultures, including Christianity, but with increased secularization have come decadence and decay that can only be cured by a return to instinctive, unconscious sources of energy: "The dancer must liberate the energies of his body through movements that are spontaneously directed to him. He can do so by putting himself in a state of receptivity similar to that of a medium. Through the violence of the forces at work, he may even reach a trance-like state and make contact with the points of magic."⁵ Relating more specifically to the vocabulary of her fellow-signatories of *Refus global*, she goes on to assert that, "through automatism, the dancer rediscovers in his body these points and tensions, and as he follows his own individual impulses and dynamism, his work goes beyond the individual towards the universal."⁶

The Montréal group's interest in myth and antiquity can itself be seen in a larger context. French Surrealists had been searching since the late 1920s for ways of reinvigorating myth in contemporary society, hoping to find direction and stimulus in ancient and aboriginal cultures. Starting in 1926, the new *Galerie surréaliste* in Paris began showing objects from Oceania, Africa and the Americas, along with the Surrealists' own work.⁷ Kurt Seligmann and Wolfgang Paalen were the first Surrealists to travel to the northwest coast of North America, in 1938 and 1939, observing, filming, collecting interviews and artifacts of many kinds, and eventually publishing accounts in *Minotaur* and *Dyn*.⁸ With the outbreak of

war, an important cluster of French intellectuals associated with Surrealism ended up in New York, befriending the anthropologist Claude Lévi-Strauss and beginning a feverish collection of West Coast Amerindian and Inuit artifacts while contributing to the magazine *VVV*, in the first number of which (June 1942) André Breton asked the question, "What should we think of the postulate 'no society without a social myth'; to what extent can we choose or adopt and *impose* a myth we consider desirable for our society?"⁹ The fourth number of the same magazine (February 1944) included a set of three letters by Patrick Waldberg, Robert Lebel and Georges Duthuit under the general title of "Vers un nouveau mythe? Prémonitions et défiances" (Toward a New Myth? Premonitions and Distrust). And we shouldn't forget that, through the efforts of Fernand Leduc in 1943, the nascent Automatist group had contacted Breton and taken subscriptions to *VVV*. It's safe to say that, prior to the publication of *Refus global*, investigations of myth were "in the air." Indeed, Myth was the stated theme of the 1947 International Surrealist Exhibition, which would have included the Montréal group had Borduas not turned down André Breton's invitation. In the catalogue to that exhibition, Georges Bataille published a text suggesting that the absence of myth was indeed the central myth of contemporary society.¹⁰

Whether or not Sullivan knew all the details of this broad, international fascination when she went to study dance in New York in the autumn of 1945, she eventually chose the studio of Franziska Boas, daughter of the famed anthropologist, Franz Boas, well known for his studies of West Coast Indigenous peoples and their culture, and for his defence of the potlatch against Canadian government intervention. The Boas studio was cooperative, anti-racist, and politically idealistic in its intentions. As Allana Lindgren explains in her book on Sullivan and the Boas Dance Group, "Boas simultaneously wanted students to learn what anthropology had to offer dance and encouraged them to attend her anthropological seminars in order to learn about the various social functions of dance and movement. To this end, in Boas' classes, the so-called primitive was a point of departure from the aesthetic references and standards of Western dance forms."¹¹ To this environment, Sullivan brought the new, spontaneous abstract paintings of her Montréal friends, hanging their work in the dance studio in January 1946 (their first showing

outside Canada); she carried back with her to Montréal elements of the spirit and technique of Boas, ready to develop her own expressions, not only in the dances she choreographed and performed, but in such public statements as “Dance and Hope.”

Is it necessary for artists moving in the direction of abstraction to forgo the tools that have traditionally been used in the presentation of myth: depiction, narration, allusion? How can they talk of myth if they can't incorporate it or illustrate it in some way? Most of the painters of the Automatist group would probably have answered, “Our work is part of the creation and expression of a new myth.” This, I believe, must be seen as perhaps related to, but not the same as, the modernist “primitivism” that Louise Vigneault sees in the early works of Borduas and Sullivan (whose subjects or titles occasionally relate to Indigenous peoples or cultural forms), or in the shape-shifting, hunter-trapper roles of Jean Paul Riopelle.¹² But most of the members of the group, no matter what their art form, did not seem overly concerned about the whole question. Françoise Riopelle and Jeanne Renaud, for example, Sullivan's friends and fellow dancer-choreographers, never seem to have been interested in ancient or mythological subjects. Still, there may have been some discomfort in turning one's back on a rich cultural heritage, an important element of the universal “poetic treasure” that Borduas and Claude Gauvreau talked about. This may have been what Riopelle felt when he began introducing masks, totemic animals and Inuit string games into his work, beginning in the mid-1950s.¹³ And it may account for a kind of alternating current in Françoise Sullivan's visual art and dance: periods of complete non-figuration, and others when various forms of allusion to antiquity and myth are an integral element. As early as 1949, she was choreographing works with titles such as *Lucrèce*, *Gothique* and *Femme archaïque* (also the title of a painting on wood by Jean-Paul Mousseau which inspired the opening and closing stance of the dancer). In the version of *Gothique* reconstructed for Dance Collection Danse in 1988, body positions and movements of the dancer recalled medieval depictions of women, and the music was of that period. Even *Dédale*, perhaps her most resolutely free-form choreography (often seen as the equivalent in dance to her friends' painterly abstraction), evokes in its title the myths of Daedalus and the labyrinth.¹⁴ It's true that when she began

3 Claude Gauvreau, “L'épopée automatiste vue par un cyclope,” in *Écrits sur l'art*, ed. Gilles Lapointe (Montréal: L'Hexagone, 1996), pp. 53 and 58. Originally published in 1969, in the periodical *La Barre du jour*.

4 “Dance and Hope”, in *Total Refusal / Refus global*, trans. Ray Ellenwood, p. 89.

5 *Ibid.*, p. 95.

6 *Ibid.*, p. 98.

7 See the Introduction by Dawn Ades to the catalogue *The Colour of My Dreams: The Surrealist Revolution in Art* (Vancouver Art Gallery, 2011).

8 See Marie Mauzé, “Odes à l'art de la côte Nord-Ouest : Surréalisme et ethnographie,” *Gradhiva* 26 (2017), pp. 181–207.

9 André Breton, *Manifeste du surréalisme* (Paris: J.-J. Pauvert éditeur, 1972), p. 344.

10 See Georges Bataille, *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, ed. and trans. Michael Richardson (London: Verso, 1994).

11 Allana Lindgren, *From Automatism to Modern Dance: Françoise Sullivan with Franziska Boas in New York* (Toronto: Dance Collection Danse Press, 2003), p. 95. Lindgren's research in the Boas archives helps place Boas in the context of modern American dance and social movements, as well as showing interesting similarities and differences in thinking between the Boas Group and the Automatist group forming in Montréal.

12 Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec. Borduas, Sullivan, Riopelle* (Montréal: Éditions Hurtubise, 2012).

13 For more information on the Surrealist-oriented artists and writers in New York during the war, and their eventual impact on Riopelle, see Ray Ellenwood, “Masks, The North, and New Configurations,” to be published in Volume Five of the Riopelle catalogue raisonné.

14 *Dédale* was performed in Montréal by Sullivan in 1948 and later by Ginette Laurin in Montréal (1977) and in Ferrara (1979). In 1986, it was reconstructed and filmed as a teaching document, interpreted by Ginette Boutin, at Dance Collection Danse, the Toronto archive. It has since been performed many times on film and stage by Boutin, in various cities, beginning with the Musée d'art contemporain de Montréal in 1988.

sculpting in metal and Plexiglas, in the 1960s, there were no signs of such references, no figurative hints at all, as there were none when she returned to "pure" painting in the late 1990s with her large, colour field abstractions, but it is safe to say that these periods are the exception, and that throughout her career, particularly in the middle years, we see regular evocations of myth and antiquity. At times, the references are directly to specific figures, as in the ambiguous presence of Apollo among oil tanks in a 1974 photographic montage [Cat. 29], or of Heracles and Prometheus in paintings of the early 1990s. But more often, and more extensively, Sullivan evokes antiquity and myth through particular, ritual performances without any direct reference to known mythical or historical events, or else she creates a distinct iconography based on historical/mythological figures. For example, in various settings, she performs or choreographs the blocking and unblocking of doors and windows, or the arrangements of stones or other objects, usually in circles, sometimes as an individual documented action, sometimes as part of a dance movement. The settings, the materials, the ritual actions evoke a kind of antiquity without specific depiction. At roughly the same time, particularly in the 1980s, what one might call "generic" mythical figures begin to appear in her extensive series entitled *Cycle crétois*: the serpent, the goat or goat-man. Some of them are later etched in stone in *Montagne* [Fig. 46], the large installation made for a building of the Université du Québec à Montréal in 1997.

For me, a major work by Sullivan that weaves together a number of thematic threads from her visual and choreographic art, all having to do with the natural world, antiquity and myth, is a lengthy, dramatic and visually fascinating piece entitled *Et la nuit à la nuit*. It was performed in 1981 by *Le groupe de danse de Françoise Sullivan*, with thirteen dancers, intricate percussive, whistled, stringed music by Rober Racine and extraordinary costumes. It has not been staged since 1981, and a film documenting it, directed by Yves Racicot under the auspices of Michèle Febvre and the audio-visual services of UQAM, has been difficult to find.¹⁵

At the very beginning of the piece, and at two later intervals, the natural world is represented by two dancers identified as "Mountain" and "Stream." To perform "Mountain" a female dancer rises up within a large, cone-shaped pile of material with green and earth

colours over black, her torso and outstretched arms topped by a long-necked mask that may suggest, but does not replicate, African or North American artifacts. Around her tumbles and rolls a male dancer with ribbons perhaps suggesting ripples of water. This is followed by the entry and procession of the "Goddesses" wearing full-length skin-coloured bodysuits with the hips and thighs padded so they resemble prehistoric sculptured fertility figures. They move slowly, undulating their hips and torsos, at once sensual and stately. They wear elaborate headdresses made of materials such as twigs, scraps of cloth and twine, very sculptural and somehow reminiscent of the materials of Sullivan's *Tondo* and Cretan cycles.¹⁶ The male dancers, the "Hunters," who at times also wear headgear, are much more gymnastic in their movements, sometimes with an aggressive, militaristic quality. There is a thematic movement in the work, not an obvious narrative, but something like an allegorical progression beginning with a tranquil state where the actions suggest hunting, various kinds of work or ceremony, as well as domestic activities, punctuated with erotic moments. There is much carrying, moving and arranging of stones in circles, with energetic, free-form dances within and around those circles resembling Sullivan's accumulation performance and dances of years earlier, and with movements in individual dances echoing right back to *Femme archaïque*. After a second appearance of "Mountain" and "Stream" these movements begin to turn into frenzied activity with the dancers carrying cases of Molson beer, hockey sticks, briefcases, and eventually pushing large, cardboard packing crates in a kind of gross parody of contemporary life (it shouldn't be forgotten that, from beginning to end, the dance is full of humour). When "Mountain" arises during this movement, she waves her arms and shakes her bare breasts like a frantic topless dancer.

But in the last movement, things slow down again as the goddesses return with bundles of sticks on their heads, stately once more, and "Mountain" is once again wearing her totemic mask. We have not come full circle, but we are reminded of the earlier scenes. At this moment, a woman enters with a basket on her head, which she places on the ground and from which she takes young rabbits, letting them hop on the stage. In the original performance (but not in the filmed one) she is naked and fully pregnant.¹⁷ So the dance ends, as I

read it, with a re-fusion of the natural and human world, ancient, mythical and modern; a re-assertion of primal fertility. As Sullivan explained in a note published as part of the printed program for the 1981 performance:

The wish to return to a point of origin has drawn me into evoking primordial times when Nature, in its total impact, was perceived directly. *Et la nuit à la nuit* was conceived in a state of semi-consciousness and built around several key images.

With the mountain, the stream, the goddesses, I try to recreate for a moment a climate of emotion, of innocence and intensity, which are part of my subjective evocation of this epoch, when ritual, magic and art were intermingled. These became a power and a transformer which gave meaning to daily activity.

In a perceptive article published in *Le Devoir* not long after this performance, René Viau comments on the diversity of Sullivan's work, observing how her visual art is connected to dance, noting the importance of the circle. He quotes her as saying, "Often, dance refers to things that are happening in the present. But I like to start with contemporary things and move toward the mythical. I try to get back to ritual. I want my choreography to connect with the 'Mysteries' as the word was used in the Middle Ages." She goes on to explain, "That's what I was trying to do in *Et la nuit à la nuit*... and that's what I was trying to do in *Labyrinthe*.... Some images relate to myth and others evoke the present."¹⁸

Et la nuit à la nuit seems to me unique in Sullivan's oeuvre, resisting comparison or even analogy with dances or artworks done by other members of the Automatist group, with the possible exception of Jean Paul Riopelle. It seems to draw on all aspects of her creation from the earliest years, in visual art and dance, and illustrates perfectly an observation by Annie Gérin that there is "a remarkable coherence in [Sullivan's] work: her dance, sculpture, performance, and painting all coalesce around issues of primal energy, movement, improvisation, and art's relationship to its environment, whether that be natural, urban, psychological, cultural, or social, always affirming life and freedom."¹⁹ This does not involve a depiction of specific myths in the classical manner, or the reproduction of recognized mythical objects, but a kind of apprehension of timeless myth that seeks a variety of ways, often ritualistic in quality, to communicate itself.

¹⁵ We are lucky to have this document, though Sullivan insists that the light needed for filming made it impossible to show the darkness of the stage version, which lived up to the title of the work.

¹⁶ These stunning and highly original costumes are the work of Louise Marien for the headpieces, and of Lucie Matte and Sylvie Resquin for the costumes. They were inspired by descriptions and suggestions given by Sullivan, based on the types of ancient figurines and cave drawings illustrated in the program/pamphlet handed out at the time of the performance.

¹⁷ This was Ginette Laurin who, although she did not take part in the filmed performance of the dance, was present as one of the "goddesses" throughout the stage performances. Photographs of the dance, including the final moment with Laurin, were reproduced in the Musée d'art contemporain de Montréal catalogue *Françoise Sullivan. Rétrospective* (Québec: Ministère des Affaires Culturelles, 1981), pp. 75, 76, 91.

¹⁸ René Viau, "Françoise Sullivan : d'un cercle à l'autre," *Le Devoir*, November 28, 1981, pp. 21 and 40.

¹⁹ Annie Gérin, *Françoise Sullivan, Life and Work* (Toronto: Art Canada Institute, 2018), p. 18. Accessible online at: <https://www.aci-iac.ca/art-books/francoise-sullivan>.

RAY ELLENWOOD is Professor Emeritus of English at York University in Toronto. The author of *Egregore: A History of the Montréal Automatist Movement*, 1992, he has published numerous articles on the signatories of *Refus global*, as well as a translation of *Refus global* (with "La danse et l'espoir," an important text by Françoise Sullivan). His translation credits also include the poetry and plays of Claude Gauvreau and *Les Sables du rêve* by Thérèse Renaud. These publications have always been prepared with the encouragement, and sometimes the collaboration, of Françoise Sullivan.

Bibliographie

Établie par Isadora Chicoine-Marinier

I. Textes de Françoise Sullivan (sélection) Selected writings by Françoise Sullivan

« La peinture féminine », *Le Quartier Latin*, 17 décembre 1943, p. 8.

« La danse et l'espoir », texte de la conférence prononcée le 16 février 1948, publié dans Paul-Émile Borduas (*et al.*), *Refus global*, Saint-Hilaire, Éditions Mithra-Mythe, 1948, feuillets 116-117.

« Sans titre », texte publié dans Dorothy Cameron, *Sculpture' 67, an open-air exhibition of Canadian sculpture: exposition en plein air de sculptures canadiennes*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, Imprimeur de la Reine, 1967, p. 86-87.

« L'appel des origines », texte tiré de l'installation *Travaux d'Italie*, Galerie III, Montréal, 1973, publié dans Louise Déry et Françoise Sullivan, *Françoise Sullivan. Trajectoires resplendissantes*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2017, p. 177.

« L'arrêt », texte faisant partie de l'œuvre *L'arrêt*, Montréal, 1973, publié dans Louise Déry et Françoise Sullivan, *Françoise Sullivan. Trajectoires resplendissantes*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2017, p. 180-182.

« *Reflexions on oil refineries and archaic Apollo* », texte réflexif à propos des promenades *L'arrêt* et *Rencontre avec Apollon archaïque*, Montréal, 1974, publié dans Louise Déry et Françoise Sullivan, *Françoise Sullivan. Trajectoires resplendissantes*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2017, p. 216.

« Droit debout », texte de la chorégraphie *Droit debout*, publié dans Patrick Straram le Bison ravi, « Le 17 février 1974 au Musée d'art contemporain de Montréal sur un mur », *La voix et sa parole (font corps dans l'espace/temps)*, 1974, p. 20-21.

« Sans titre », texte de la conférence sur l'art conceptuel prononcée le 10 avril 1975 à l'Université du Québec à Montréal, publié dans Louise Déry et Françoise Sullivan, *Françoise Sullivan. Trajectoires resplendissantes*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2017, p. 183-186.

« Sans titre », publié dans Françoise Sullivan et David Moore, *Françoise Sullivan / David Moore*, Montréal, s. n., 1977, p. 1-2.

« Je précise », publié dans Françoise Sullivan, *Danse dans la neige*, avec des photographies de Maurice Perron, Montréal, S.I. Images Ouareau, 1977, feuillet 3.

« Je parle », texte ayant accompagné la chorégraphie *En face de moi (Je parle)*, 1993, publié dans Louise Déry et Françoise Sullivan, *Françoise Sullivan. Trajectoires resplendissantes*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2017, p. 190 (english version: p. 220).

« La place de l'œuvre d'art », publié dans « 1948 Refus global : 1998 Refus Total », *L'Action nationale*, vol. 88, n° 7 (1998), p. 162-163.

« Salue Zarathoustra », *Liberté*, vol. 43, n° 4 (novembre 2001), p. 164-167.

« Ma peinture est... ma peinture Est », publié dans *Françoise Sullivan*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal et Éditions Parachute, 2003, p. 41 à 43.

II. Performances filmées Recorded performances

SULLIVAN, Françoise (filmé par Corinne Bourgoïn). *Été*, Les Escoumins, 1947, noir et blanc, perdu.

SULLIVAN, Françoise (filmé par Jean Paul Riopelle). *Danse dans la neige*, Otterburn Park, 1948, noir et blanc, perdu.

Véhicule art (filmé par Andrée Duchaine). *Droit debout*, Montréal, 1974, noir et blanc, 10 min 20 s.

SULLIVAN, Françoise et David MOORE. *Dégringolade*, Îles Blasket (Irlande), 1978, noir et blanc, 12 min 58 s.

SULLIVAN, Françoise (filmé par Édouard Lock). *Dédale*, Montréal, Service audiovisuel de l'Université Concordia, 1978, noir et blanc, 5 min.

RACICOT, Yves (réal.). *Et la nuit à la nuit*, Collection Temps Danse, Montréal, Service de l'audiovisuel de l'Université du Québec à Montréal, 1981, couleur, 58 min.

SULLIVAN, Yves (réal.). « À tout prendre », dans : *Treize chorégraphies pour deux danseurs*, Montréal, Service de l'audiovisuel de l'Université du Québec à Montréal, 1983, couleur, 46 min.

Dance Collection Danse. *Françoise Sullivan: Choreographies from DCD's Encore! Encore! Reconstruction Project, 1986. Works: Gothic (1949), Black and Tan (1948), Femme Archaic (1949), Dédale (1948)*, Toronto, Dance Collection Danse's Film and Video Archives, 1986, couleur, 40 min 36 s.

PÉTRIN, Michel (réal.). *Récital de danse de Françoise Sullivan et Jeanne Renaud*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1988, couleur, 50 min 15 s.

Montréal Danse. *Dualité*, Montréal, Agora de la danse, production Montréal Danse, 1992, couleur, 10 min 12 s.

Dance Collection Danse. *Françoise Sullivan. Works: Black and Tan (1948), Dualité (1947), Dédale (1948), Elle (1992)*, Toronto, Dance Collection Danse's Film and Video Archives, 1992, couleur, 1 h 04 min.

CÔTÉ, Mario et Françoise SULLIVAN. *Les Saisons Sullivan*, Montréal, Production Mario Côté, Montréal, 2007, couleur, 48 min.

CÔTÉ, Mario (réal.). *Dédale*, Montréal, Vidéographe, 2008, couleur, 9 min.

LAVOIE, Frédéric (réal.). *do it Montréal vernissage (2016)*, Françoise Sullivan interprète une instruction de Paul-André Fortier lors du vernissage de l'exposition *do it Montréal*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2016, couleur, 14 min 46 s, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=yPgCICxoJYk>

DARVEAU, Isabelle et Geneviève PHILIPPON (réal.). *Droit debout*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2017, couleur, 8 min 30 s.

DARVEAU, Isabelle et Geneviève PHILIPPON (réal.). *Je parle*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2017, couleur, 5 min 27 s.

III. Reportages et documentaires Reports and documentaries

LE DUC, Guy (réal.). « Interview de quatre sculpteurs (Lise Gervais, Suzane Guitée, Anne Kahane et Françoise Sullivan) », émission télé *Le Beau Sexe*, Montréal, Radio-Canada, 29 juin 1967.

ARCAND, Louise. « Françoise Sullivan, entre la danse et la sculpture », émission télé *Femmes d'aujourd'hui*, Montréal, Radio-Canada, 19 mars 1978, 10 min 32 s.

BEAUDOIN, Louis-Philippe (réal.). « Françoise Sullivan : portrait d'une artiste », émission télé *Femmes d'aujourd'hui*, Montréal, Radio-Canada, 27 mars 1979, 34 min 40 s.

BARBE, Jean. « Cinq artistes signataires, 50 ans plus tard », émission télé *Refus global (1948-1998) – La quête de la liberté*, Radio-Canada, Montréal, 1998, 18 min 04 s.

Musée d'art contemporain de Montréal. *Anarchie resplendissante : le trésor poétique du Refus global*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1998, vidéo couleur, 80 min.

McKENNA, Bob. *À propos de l'affaire Corridart*, Montréal, Cinéma libre, v. 2002, vidéo couleur avec séquences en noir et blanc, 90 min.

CHARBONNEAU, Dominique et Johane DESPINS. « Présence des femmes dans l'art », émission radio *Aux Arts, etc.*, Montréal, Radio-Canada, 3 novembre 2003, audio, 8 min 33 s, en ligne : http://archives.radio-canada.ca/art_de_vivre/arts_visuels/clips/9151/

RACICOT, Yves. *Un pas dans l'inconnu*, Montréal, Université du Québec à Montréal et Service de l'audiovisuel, v. 1988-2004, vidéo couleur, 29 min.

ANDRÉ-G., Lauraine et Martin CHARRON. *Si Sullivan m'était contée*, Montréal, AST Production et Vidéographe, 2007, vidéo couleur, 85 min.

Centre de l'art contemporain canadien. « Les Automatistes », Montréal, Université Concordia, 2008, vidéo couleur, 10 min 07 s, en ligne : http://ccca.concordia.ca/videoportrait/english/fs_automatistes.html

———. « Beaux-arts », Montréal, Université Concordia, 2008, vidéo couleur, 5 min 36 s, en ligne : http://ccca.concordia.ca/videoportrait/english/fs_beauxArts.html

———. « Danse dans la neige », Montréal, Université Concordia, 2008, vidéo couleur, 13 min 26 s, en ligne : http://ccca.concordia.ca/videoportrait/english/fs_danse.html

———. « Dance », Montréal, Université Concordia, 2008, vidéo couleur, 4 min 28 s, en ligne : http://ccca.concordia.ca/videoportrait/english/fs_dance.html

———. « Process », Montréal, Université Concordia, 2008, vidéo couleur, 2 min 34 s, en ligne : http://ccca.concordia.ca/videoportrait/english/fs_process.html

———. « Homage », Montréal, Université Concordia, 2008, vidéo couleur, 6 min 07 s, en ligne : http://ccca.concordia.ca/videoportrait/english/fs_homage.html

Art Gallery of Ontario. « Françoise Sullivan on *Danse dans la neige* », *Prizewinning Art by Françoise Sullivan*, 2010, vidéo couleur, en ligne : <http://ago.ca/exhibitions/prizewinning-art-francoise-sullivan>

———. « Françoise Sullivan in Conversation with Robert Enright », *Art Matter Blog*, 18 mars 2010, audio, 1 h 12 min, en ligne : <http://artmatters.ca/wp/2010/03/francoise-sullivan-in-conversation-with-robert-enright-audio/>

DUGRÉ, Françoise. *Sullivan*, Rimouski, Par' Ici, 2010, vidéo couleur, 37 min.

Museum of Modern Art. « Françoise Sullivan, *Danse dans la neige (Dancing in the Snow)* », New York, Museum of Modern Art, 2010, audio, 1 min 48 s, en ligne : <http://www.moma.org/multimedia/audio/244/2442>

LAFLAMME, Marilyn (réal.) et Musée national des beaux-arts du Québec. « Une artiste, une œuvre : Françoise Sullivan », *La Fabrique culturelle*, Québec, 19 septembre 2016, vidéo couleur, 2 min 38 s, en ligne : <http://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/7672/un-artiste-une-oeuvre-francoise-sullivan>

CHAMPAGNE, Marjorie (réal.). « Françoise Sullivan : L'art avec un grand A », *La Fabrique culturelle*, Québec, 27 novembre 2016, vidéo couleur, 3 min 32 s, en ligne : <http://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/7970/francoise-sullivan-l-art-avec-un-grand-a>

SIEGEL, Alisa (réal.). « At 93, Pioneering Avant-Garde Artist Françoise Sullivan Paints Every Day and Lives in the Present », *CBC Listen: The Sunday Edition*, Montréal, 12 février 2017, audio, 26 min 12 s, en ligne : <http://www.cbc.ca/radio/thesundayedition/at-93-pioneering-avant-garde-artist-francoise-sullivan-paints-every-day-and-lives-in-the-present-1.3976835>

IV. **Livres ou chapitres**
Books or chapters

1940-1949

GAGNON, Maurice. *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, Montréal, Éditions Pascal, 1945, 158 p.

ROBERT, Guy. *École de Montréal. Situation et tendances*, collection « Artistes canadiens », Montréal, Éditions du Centre de psychologie et de pédagogie; Bruges, Presses Saint-Augustin, 1964, 150 p.

VIAU, Guy. *La peinture moderne au Canada-français*, collections « Art, vie et sciences au Canada-français », Québec, Ministère des affaires culturelles du Québec, 1964, 93 p.

HARPER, J. R. *La peinture au Canada, des origines à nos jours*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1966, 442 p.

1970-1979

ROBERT, Guy. « La tendance non-figurative », dans *L'art au Québec depuis 1940*, Montréal, Éditions La Presse, 1973, p. 243-271.

BORDUAS, Paul-Émile. *Refus global; Projections libérantes*, collection « Projections libérantes », Montréal, Parti Pris, 1977, 153 p.

BOURASSA, André-G. *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Éditions l'Étincelle, 1977, 375 p.

RENAUD, Thérèse. *Une mémoire déchirée*, Montréal, Hurtubise HMH, 1977, 163 p.

SULLIVAN, Françoise, Fernande SAINT-MARTIN, et François-Marc GAGNON, *Danse dans la neige*, avec des photographies de Maurice Perron et une sérigraphie de Jean Paul Riopelle, album tiré à 50 exemplaires, Montréal, S.I. Images Ouareau, 1977, 25 ff.

1980-1989

BURNETT, David et Marilyn SCHIFF. *Contemporary Canadian Art*, Edmonton, Hurtig Publishers LTD; Toronto, Art Gallery of Ontario, 1983, 22 p.

ROBERT, Guy. *Art actuel au Québec depuis 1970*, Montréal, Iconia, 1983, 501 p.

ELLENWOOD, Ray. *Total Refusal: The Complete 1948 Manifesto of the Montreal Automatists*, Holstein, Ontario, Exile Editions, 1985, 116 p.

LAMONDE, Yvan et Esther TRÉPANIÉ (dir.). *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, 313 p.

FEBVRE, Michèle. *La danse au défi*, Montréal, Éditions Parachute, 1987, 191 p.

BOURASSA, André-G. et Gilles LAPOINTE. *Refus Global et ses environs, 1948-1988*, Montréal, L'Hexagone et Bibliothèque nationale du Québec, 1988, 184 p.

GAGNON, Lise. « La promenade cybernétique », dans *Technologies et art québécois 1965-1970*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'histoire de l'art, 1988, p. 99-106.

LÈVESQUE, Andrée. *La Norme et les déviantes. Des femmes au Québec pendant l'entre-deux-guerres*, Montréal, Les éditions du Remue-ménage, 1989, 232 p.

1990-1999

ARBOUR, Rose-Marie. « La fabrication de la figure de l'artiste en tant que femme des années 60 au Québec », dans Francine COUTURE (dir.), *Les arts et les années 60 : architecture, arts visuels, chanson, cinéma, danse, design, littérature, musique, théâtre*, Montréal, Triptyque, 1991, p. 79-88.

TEMBECK, Iro. *Danser à Montréal : germination d'une histoire chorégraphique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1991, 335 p.

———. « Entre le visuel et le théâtral : naissance d'une danse contemporaine québécoise », dans Francine COUTURE (dir.), *Les arts et les années 1960, architecture, arts visuels, chanson, cinéma, danse, design, littérature, musique, théâtre*, Montréal, Triptyque, 1991, p. 148-156.

ELLENWOOD, Ray. *Egregore: A History of the Montréal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992, 357 p.

TIPPETT, Maria. *By a Lady. Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women*, Toronto, Penguin Books, 1992, 226 p.

GAUVREAU, Claude. *Écrits sur l'art*, texte établi et présenté par Gilles LAPOINTE et Philippe BROUSSEAU, Montréal, L'Hexagone, 1996, 410 p.

ARBOUR, Rose-Marie. « L'apport des femmes peintres au courant post-automatiste : une représentation critique (1955-1965) », dans Francine COUTURE (éd.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, tome I. La reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB Éditeur, 1993-1997, p. 23-70.

———. « Nouvelles pratiques sculpturales, Yvette Bisson, Françoise Sullivan et Claire Hogenkamp », dans Francine COUTURE (éd.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, tome II. L'éclatement du modernisme*, Montréal, VLB Éditeur, 1993-1997, p. 277-335.

GAGNON, François-Marc. *Chronique du mouvement automatiste québécois : 1941-1954*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 1998, 1023 p.

GAGNON, François-Marc et René VIAU. *Refus global (1948) le manifeste du mouvement automatiste / manifesto of the automatist movement*, Paris, Services culturels de l'Ambassade du Canada, 1998, 126 p.

PERRON, Maurice. *Maurice Perron : photographies*, Québec, Musée du Québec, 1998, 221 p.

SMART, Patricia. *Les Femmes du Refus global*, Montréal, Éditions du Boréal, 1998, 334 p.

LAMARCHE, Lise. *Textes furtifs autour de la sculpture : 1978-1999*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 1999, 320 p.

2000-2009

NEWLANDS, Anne. *Canadian Art. From its beginnings to 2000*, Willowdale, Firefly Books, 2000, 355 p.

VIGNEAULT, Louise. *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Hurtubise HMH, série « Cahiers du Québec », collection des beaux-arts, 2002, 406 p.

LINDGREN, Allana. *From Automatism to Modern Dance: Françoise Sullivan with Franziska Boas in New York*, Toronto, Dance Collection Danse Press, 2003, 157 p.

LAPOINTE, Gilles. « Refus global au seuil de l'âge classique : autour de quelques lectures contemporaines du manifeste », dans Ginette MICHAUD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Constructions de la modernité au Québec : actes du colloque tenu à Montréal le 6, 7 et 8 novembre 2003*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2004, p. 94.

GAUDREAU, Julie. *Le recueil écartelé : étude de Refus global*, Québec, Éditions Nota Bene, 2007, 169 p.

NASGAARD, Roald. *Abstract Painting in Canada*, Halifax, Galerie d'art de la Nouvelle-Écosse, 2007, 432 p.

LAPOINTE, Gilles. *La comète automatiste*, collection « Nouvelles études québécoises » (hors-série), Montréal, Éditions Fides, 2008, 208 p.

MAYER, Jonathan. *Les échos du Refus global*, Montréal, Éditions Michel Brûlé, 2008, 244 p.

ELLENWOOD, Ray. « Automatism Beyond "The Barracks of Plastic Arts" », dans Roald NASGAARD et Ray ELLENWOOD. *The Automatiste Revolution: Montreal, 1941-1960*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2009, p. 103-125.

SOULIÈRES, Daniel. « Danse-cité, une vue de l'intérieur », dans *Danse-Cité : traces contemporaines*, Montréal, Les Heures bleues, 2009, p. 15-33.

2010-2018

WHITELAW, Anne, Brian Foss et Sandra PAIKOWSKY. *The Visual Arts in Canada. The Twentieth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2010, 480 p.

LUPIEN, Anna. *De la cuisine au studio*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, 206 p.

BLOIS, Michel, et Alexandre MOTULSKY-FALARDEAU. « Quand la peinture et la danse ne font qu'une », dans *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.

HÉNEAULT, Gilles. *Regards sur l'art d'avant-garde*, Montréal, Éditions Sémaphore, 2016, 570 p.

DUBOIS, Sophie. *Refus global : Histoire d'une réception partielle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2017, 423 p.

GÉRIN, Annie. *Françoise Sullivan : sa vie, son œuvre*, Toronto, Institut d'art canadien / Art Canada Institute, 2018, en ligne : <http://www.aci-iac.ca/francais/livres-dart/francoise-sullivan>

SOLOMON, Noémie. « Dancing a people to come: Variations on Sovereignty in Québécois Choreography », dans Gurur ERTEM et Sandra NOETH (éd.). *Bodies of Evidence: Aesthetics, Ethics, and the Politics of Movement*, Vienne, Passagen Verlag, 2018, p. 81-100.

V. Catalogues d'expositions ou de collections Exhibition or collection catalogues

1960-1969

AYRE, Robert et Yves ROBILLARD. *Confrontation 65*, Montréal, Association des sculpteurs du Québec, 1965, 98 p.

Association des sculpteurs du Québec. *La deuxième exposition champêtre de sculptures du festival shakespearien de Stratford 1966*, Ottawa, Rothmans de Pall Mall Canada, 1966, 24 p.

LAMY, Laurent. *Confrontation 66*, Montréal, Association des sculpteurs du Québec, 1966, 69 p.

MCCULLOUGH, Norah. *Constructions d'artistes de Montréal 1966-1967*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1966, 4 p.

TRUDEAU, Yves. *Confrontation 67*, Montréal, Association des sculpteurs du Québec, 1967, 118 p.

WITHDRAW, William. *Sculpture canadienne / Canadian Sculpture*, Montréal, Éditions Graph, 1967, 68 p.

CAMERON, Dorothy. *Sculpture 67. An open-air exhibition of Canadian Sculpture / Exposition en plein air de sculptures canadiennes*, Ottawa, Queen's Printer, 1968, 115 p.

1970-1979

HÉNEAULT, Gilles. *Panorama de la sculpture au Québec 1945-1970*, Montréal, Ministère des Affaires culturelles et Musée d'art contemporain, 1970, 195 p.

Winnipeg Art Gallery. « The Twelfth Winnipeg Show. A Biennial Exhibition of Canadian Art at the Winnipeg Art Gallery », Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1970, 24 p.

- CRAEYBECKX, L., Andrée PARADIS (et al.). *11^e Biennale de Middelheim, Antwerpen 6 juin – 3 octobre 71*, Anvers, Musée de sculpture en plein air de Middelheim et Excelsior NV, 1971, 190 p.
- COWARD, Gary et Bill VAZAN. *45°30'N – 73°36'W + Inventory*, Montréal, Galerie d'art Sir George Williams et Centre Saidye Bronfman, 1971, 162 p.
- TEYSSÈDRE, Bernard, Fernand DUMONT (et al.). *Borduas et les Automatistes. Montréal 1942-1945*, Montréal, Éditeur officiel du Québec, 1971, 154 p.
- HEYER, Paul, Les LEVINE (et al.). *Camerart. 24 artistes du Québec*, Montréal, Galerie Optica, 1974, 58 p.
- PONTBRIAND, Chantal (et al.). *Périphéries*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1974, 44 p.
- SAINT-MARTIN, Fernande, Stansje PLANTENGA et Carla WHITE. *Artfemme '75 : une exposition de femmes artistes*, Montréal, Centre Saidye Bronfman, Galerie Powerhouse et Musée d'art contemporain, 1975, 74 p.
- Agnes Etherington Art Centre. *Véhicule Art Montreal Inc. Real Live Art*, Kingston, Véhicule Art et Agnes Etherington Art Centre (Queen's University), 1976, 24 p.
- ANON. *Véhicule Art Montreal Inc.: Real Live*, Montréal, Véhicule Art, 1976, 28 p.
- LEFEBVRE, Germain et Léo ROSSHAENDLER. *Forum 76*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1976, 95 p.
- MARRAS, Amerigo et Opal L. NATIONS. *Véhicule's Véhicule*, Montréal, Véhicule Art, 1976, 28 p.
- SAINT-MARTIN, Fernande. *Trois générations d'art québécois : 1940-1950-1960*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1976, 135 p.
- BÉLISLE, Josée, Anne-Marie BLOUIN et Fernande SAINT-MARTIN. *Tendances de la sculpture québécoise. 1960-1970*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1977, 30 p.
- PONTBRIAND, Chantal, Normand THÉRIAULT (et al.). *Premières rencontres internationales d'art contemporain. Montréal 1977.03 23 03*, Montréal, Médiart et Les Éditions Parachute, 1977, 176 p.
- SULLIVAN, Françoise et David MOORE. *Françoise Sullivan, David Moore*, Montréal, Véhicule Art, 1977, 12 p.
- Galleria Blu, Studio Luca Palazzoli, Dov'è la Tigre. *20 x 20 Italia-Canada II*, Milan, Galleria Blu, Studio Luca Palazzoli et Dov'è la Tigre, 1979, 40 p.
- 1980-1989
- SILOU, Anne-Marie, Josée BÉLISLE et France GASCON. *La révolution automatiste*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1980, 43 p.
- GOSSELIN, Claude (et al.). *Françoise Sullivan. Rétrospective*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1981, 101 p.
- BÉLISLE, Josée, René BLOUIN, Lucette BOUCHARD (et al.). *Les vingt ans du Musée à travers sa collection*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1985, 371 p.
- PAIKOWSKY, Sandra. *La peinture à Montréal. Un second regard*, Saint John's, Art Gallery of the Memorial University of Newfoundland, 1985, 35 p.
- LALIBERTÉ-BOURQUE, Andrée. *Images-mémoire*, Québec, Musée du Québec, 1986, 24 p.
- BOGARDI, Georges, François-Marc GAGNON, France GASCON (et al.). *Histoire en quatre temps*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1987, 63 p.
- LANDRY, Pierre. *Le geste oublié*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1987, 34 p.
- BOURASSA, André-G. et Gilles LAPOINTE. *Refus global et ses environs 1948-1988*, Montréal, Ministère des Affaires culturelles et Bibliothèque nationale du Québec, Éditions L'Hexagone, 1988, 184 p.
- DAIGNEAULT, Gilles. « Françoise Sullivan », dans *L'art au Québec depuis Pellan. Une histoire des prix Borduas*, Québec, Musée du Québec, 1988, p. 88-91.
- BELLEMARE, Roger (et al.). *Les cent jours d'art contemporain. Stations*, Montréal, Centre international d'art contemporain, 1988, 207 p.
- DOYON, Jacques. *Histoires de bois*, Saint-Jean-Port-Joli, Studios d'été de Saint-Jean-Port-Joli, 1988, 28 p.
- BÉLISLE, Josée. *Graff 1966-1986*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1988, 103 p.
- DAIGNEAULT, Gilles. *Sullivan / Moore 1984-1989*, Rimouski, Musée régional de Rimouski, 1989, 37 p.
- 1990-1999
- LALONDE, Lise, Nycole PAQUIN et Monique LANGLOIS. *Déplacements, art actuel 1990*, s. l., s. n., 1990, 32 p.
- MOORE, David. *Françoise Sullivan : La peinture des années quatre-vingt*, Montréal, Galerie Dominion, 1990, 12 p.
- BÉLISLE, Josée (et al.). *La collection. Tableau inaugural*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, 591 p.
- DAIGNEAULT, Gilles, François-Marc GAGNON et Fernande SAINT-MARTIN. *Montréal 1942-1992 : L'anarchie resplendissante de la peinture*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 1992, 87 p.
- DAIGNEAULT, Gilles et Lise LAMARCHE. *Art actuel. Présences québécoises*, Paris, Association Française d'Action Artistique / Ministère des Affaires étrangères, 1992, 125 p.

- LECLERC, Denise. *La crise de l'abstraction au Canada. Les années 50*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, 237 p.
- MARTIN, Michel et Gaston ST-PIERRE. *La sculpture au Québec. 1946-1961. Naissance et persistance*, Québec, Musée du Québec, 1992, 134 p.
- DÉRY, Louise (et al.). *Françoise Sullivan*, Québec, Musée du Québec, 1993, 86 p.
- DÉRY, Louise. *L'art prend l'air : Vol parallèle*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995, 31 p.
- BÉLISLE, Josée. *Dons 1989-1994*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, 72 p.
- ST-PIERRE, Gaston. *Et ainsi de suite...*, Montréal, Centre d'exposition Circa et Galerie Christiane Chassay, 1995, 40 p.
- LISS, David. *Marking time. Dessins : Peter Krausz, Françoise Sullivan, Serge Tousignant, Robert Wolfe*, Montréal, Galerie Graff, 1996, 24 p.
- GAGNON, François-Marc et Gilles LAPOINTE. *Saint-Hilaire et les automatistes*, Saint-Hilaire, Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire, 1997, 32 p.
- ARBEC, Jules, Jean Paul RIOPELLE, Fernand LEDUC et Françoise SULLIVAN. *Éternel présent : 50 ans après Refus global*, Saint-Hilaire, Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire, 1998, 28 p.
- DÉRY, Louise. *L'art inquiet. Motifs d'engagement*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 1998, 200 p.
- GAGNON, François-Marc, René VIAU et André OUELLET. *Refus global (1948) : Le manifeste du mouvement automatiste*, Paris, Les Services culturels de l'Ambassade du Canada à Paris, 1998, 126 p.
- DE KONINCK, Marie-Charlotte et Pierre LANDRY. *Déclics art et société : le Québec des années 1960 et 1970*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal; Québec, Musée de la civilisation; Montréal, Fides, 1999, 256 p.
- 2000-2009
- PAIKOWSKY, Sandra et Nancy MARRELLI. *Corridart Revisited / 25 ans plus tard*, Montréal, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Concordia University, 2001, 46 p.
- AQUIN, Stéphane (et al.). *Françoise Sullivan*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal et Éditions Parachute, 2003, 100 p.
- DÉRY, Louise et Monique RÉGIMBALD-ZEIBER. *Françoise Sullivan : La peinture à venir*, Montréal, Éditions les petits carnets, Galerie de l'UQAM, 2003, 76 p.
- GASCON, France et Pascale CHAMPAGNE. *L'école des femmes : 50 artistes canadiennes au musée*, Joliette, Musée d'art de Joliette, 2003, 56 p.
- FISSETTE, Serge. *La sculpture et le vent : femmes sculpteures au Québec*, Montréal, Circa, 2004, 143 p.
- PORTER, John R., Yves LACASSE et Pierre LANDRY. *Une histoire de l'art du Québec : La collection du Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2004, 268 p.
- DÉRY, Louise (et al.). *L'image manquante, Carnet 2*, Montréal, Éditions Les petits carnets, Galerie de l'UQAM, 2005, 95 p.
- LECLERC, Denise. *Les années 60 au Canada*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2005, 188 p.
- CRON, Marie-Michèle (et al.). *Œuvres de prix : Collection du Conseil des arts de Montréal*, Montréal, Conseil des arts de Montréal, 2006, 48 p.
- DÉRY, Louise. *Les Saisons Sullivan*, coffret de collection tiré à 75 exemplaires, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2007, 91 p.
- ALLAIRE, Serge. *Françoise Sullivan : Peinture 2007*, Montréal, Éditions Simon Blais, 2008, 28 p.
- BEAUPRÉ, Marie-Eve. *Libre échange : Extraits de la collection de l'UQAM*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2008, 72 p.
- DESAUTELS, Denise. *Françoise Sullivan : Pluralité et création*, Sherbrooke, Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, 2008, 24 p.
- 2010-2018
- DÉRY, Louise. *Les Saisons Sullivan | The Seasons of Sullivan*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2010, 173 p.
- DE ZIEGHER Catherine et Cornelia H. BUTLER. *On line: Drawing through the twentieth century*, New York, Museum of Modern Art; Londres, Thames & Hudson, 2010, 228 p.
- TRÉPANIÉ, Esther. *Femmes artistes du xx^e siècle au Québec : Œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2010, 287 p.
- DES ROCHERS, Jacques. *Art québécois et canadien : La collection du Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2011, 399 p.
- ARNOLD, Grant et Karen A. HENRY (et al.). *Trafic : L'art conceptuel au Canada 1965-1980*, Edmonton, Art Gallery of Alberta; Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen; Halifax, Halifax INK; Toronto, Justina M. Barnicke Gallery; Vancouver, Vancouver Art Gallery, 2012, 174 p.
- BÉLISLE, Josée (éd.). *La Question de l'abstraction*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2013, 306 p.

NASGAARD, Roald. *The Plasticiens and Beyond: Montreal 1955-1970*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2013, 176 p.

———. *Canadian Abstraction: A Selling Exhibition*, New York, Sotheby's, 2014, 111 p.

KLEIN, Benjamin (et al.). *Françoise Sullivan : Hommage à la peinture / A Tribute to Painting*, Montréal, Éditions Simon Blais, 2016, 98 p.

ANTHONY, Robin (et al.). *RBC Art Collection: Contemporary Works*, vol. II, Toronto, RBC Art Collection, 2017, 143 p.

BRANDON, Laura, Victoria DICKENSON, Laurier LACROIX (et al.). *Un territoire à partager : L'art du paysage au Canada*, Vancouver, Berkeley et Londres, Figure 1, 2017, 273 p.

DÉRY, Louise, et Françoise SULLIVAN. *Françoise Sullivan. Trajectoires resplendissantes / Radiant Trajectories*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2017, 240 p.

VI. **Articles de périodiques** **Periodical articles**

1940-1949

BOUCHER-DUMAS, Lucienne. [Titre inconnu], *Jovette*, Montréal, avril 1943.

1950-1959

MANCHESTER, P. W. «Fifth Canadian Ballet Festival: Festival Groups do Good Work», *Dance News*, vol. 22, n° 6, juin 1953, p. 6.

1960-1969

LASNIER, Michelle. «Les femmes peintres du Québec», *Châtelaine*, octobre 1962, p. 102.

ROBERT, Guy. «Galerie du Siècle», *Vie des Arts*, n° 33, hiver 1963-1964, p. 69.

———. «Françoise Sullivan», *Vie des Arts*, n° 35, été 1964, p. 53.

LORD, Barry. «Canadian Sculptors at Expo», *Artscanada*, n° 108, mai 1967, p. 12-16.

TESSEYDRE, Bernard. «Canada, art d'aujourd'hui, Musée d'art moderne de Paris», *Vie des Arts*, n° 50, printemps 1968, p. 26-31.

ROBERT, Guy. «Sculpture au-delà : La sculpture, forme privilégiée de contestation», *Vie des Arts*, n° 54, printemps 1969, p. 14-19.

1970-1979

GOPNIK, Irwin et Myrna GOPNIK. «The Semantics of Concept Art», *Artscanada*, n° 154-155, avril-mai 1971, p. 61-64.

BARRAS, Henri. «Quand les automatistes parlent... des automatistes», *Culture vivante*, n° 27, septembre 1973, p. 28-30.

LAMY, Suzanne. «Quatre grandes artistes du Québec», *Forces*, n° 27, 2^e trimestre 1974, p. 44-48.

PICARD, René. «Esquisse d'une histoire de la danse moderne au Québec», *L'Interdit*, vol. 15, n° 3, février 1974, p. 4-5.

PARENT, Alain. «Périphéries : Artistes liés au groupe Véhicule», *Ateliers* [Ministère des affaires culturelles du Québec et Musée d'art contemporain], vol. 3, n° 1, janvier-mars 1974, p. 7.

STRARAM, Patrick (le Bison ravi). «Le 17 février 1974 au Musée d'art contemporain de Montréal sur un mur», *La voix et sa parole (f)ont corps dans l'espace/temps*, 1974, p. 20-21.

PONTBRIAND, Chantal. «Périphéries au Musée d'art contemporain», *Vie des Arts*, vol. 19, n° 75, été 1974, p. 60-61.

LEHMANN, Henry. «Françoise Sullivan», *Vie des Arts*, vol. 20, n° 78, printemps 1975, p. 28-29.

McCONATHY, Dale. «Corridart: Instant Archeology in Montréal», *Artscanada*, n° 206-207, juillet-août 1976, p. 36-53.

CHARTRAND, Denis et Danielle POTVIN. «Rencontres d'artistes au Musée», *Ateliers* [Ministère des affaires culturelles du Québec et Musée d'art contemporain], vol. 5, n° 2, sept.-nov. 1976, p. 6.

GAGNON, François-Marc, Fernande SAINT-MARTIN et Françoise SULLIVAN. «Danse dans la neige de Françoise Sullivan», *Ateliers* [Ministère des affaires culturelles du Québec et Musée d'art contemporain], vol. 6, n° 3, février 1977, p. 6.

McCUTCHEON, Sarah. «Forum 76», *Artscanada*, n° 210-211, décembre 1976-janvier 1977, p. 74-75.

ROSSHAENDLER, Leo. «Montreal: Lively, but under a cloud», *Art News*, janvier 1978, p. 62-65.

ELLENWOOD, Ray. «Surrealism Borduized», *Artscanada*, n° 224-225, décembre 1978-janvier 1979, p. 14-20.

NEMIROFF, Diana. «Milan : 20 x 20 Italia/Canada», *Artscanada*, n° 226-227, mai-juin 1979, p. 67-68.

DAVIS, Rae. «Françoise Sullivan and David Moore», *Artscanada*, n° 228-229, août-septembre 1979, p. 53-54.

1980-1989

PANET-RAYMOND, Silvy. «New currents in Montreal: Innocence and irreverence in La Belle Métropole», *Danse au Canada*, n° 28, été 1981, p. 3-6.

RACINE, Rober. «Et la nuit à la nuit, un "mystère" de Françoise Sullivan», *Virus*, mars 1981, p. 33.

———. «Thirteen choreographers for two dancers», *Artscanada*, vol. 38, n° 1, mars-avril 1981, p. 8-11.

- ASSELIN, Suzanne. « Françoise Sullivan, d'une nuit à l'autre », *Re-Flex cahier de la danse*, vol. 1, n° 3, mai-juin 1981, p. 16-17.
- SAINT-AMAND, Diane. « Françoise Sullivan : présence du temps biologique », *Virus*, novembre 1981, p. 31.
- PAYANT, René. « Sullivan plutôt que Borduas », *Spirale*, n° 22, février 1982, p. 9.
- DUQUETTE, Jean-Pierre. « Rétrospective Françoise Sullivan », *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, printemps 1982, p. 600-602.
- PAYANT, René. « Françoise Sullivan : Une rétrospective révélatrice », *Lettres québécoises*, n° 25, printemps 1982, p. 87-89.
- . « Françoise Sullivan : Rétrospective », *Parachute*, n° 26, printemps 1982, p. 38-39.
- SAINT-MARTIN, Fernande. « Lettre de Montréal : La narrativité chez F. Sullivan », *Art International*, vol. 25, n° 3-4, mars-avril 1982, p. 93-94.
- TOURANGEAU, Jean. « La traversée de Françoise Sullivan », *Vie des Arts*, vol. 27, n° 107, été 1982, p. 67.
- LÉGER, Robert. « Françoise Sullivan : Aux sources de l'inconscient vers la chorégraphie », *Ré-flex*, vol. 4, n° 4, décembre 1984-février 1985, p. 26-31.
- BOURASSA, André-G. « Scène québécoise : Permutations de formes et de fragments en danse, mime et théâtre », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, hiver 1985, p. 73-94.
- GOSSELIN, Claude. « Le cycle crétois de Françoise Sullivan », *Vie des Arts*, vol. 29, n° 118, printemps 1985, p. 34-35.
- MEILLEUR, Martine. « Françoise Sullivan, Galerie Michel Tétrault art contemporain, 19 mars – 20 avril 1986 », *Parachute*, n° 44, automne 1986, p. 46-47.
- SAINT-PIERRE, Marcel. « Françoise Sullivan, la rhétorique du rêve », *Vanguard*, vol. 15, n° 3, été 1986, p. 34-39.
- BIRON, Normand. « Françoise Sullivan et les rythmes profonds de la nature », *Vie des Arts*, vol. 32, n° 27, juin 1987, p. 59 et 75.
- BOURASSA, André-G. « Danse au Québec et Modernité. Dance in Quebec and Modernity », *Festival international de nouvelle danse*, Éditions Parachute, 1987, p. 16-25.
- ELLENWOOD, Ray. « The Automatist Mouvement of Montreal: Towards Non-Figuration in Painting, Dance and Poetry », *Canadian Literature / Littérature canadienne*, n° 113-114, été 1987, p. 11-27.
- SULLIVAN, Françoise. « L'appel des origines », *Cahiers des arts visuels au Québec*, vol. 9, n° 34, été 1987, p. 4.
- DUNCAN, Ann. « Françoise Sullivan : Renouer avec la présence du passé », *ETC Montréal*, n° 3, printemps 1988, p. 37-39.
- GRAVEL, Claire. « Françoise Sullivan : La parole retrouvée », *Vie des Arts*, vol. 32, n° 130, mars 1988, p. 44-47.
- VÉZINA, Marité. « Prix du Québec », *La Gazette des femmes*, vol. 9, n° 6, mars-avril 1988, p. 28.
- HOWE-BECK, Linde. « Out of the Archives, on to the Stage: Dance Reconstruction in Montreal », *Danse au Canada*, n° 56, été 1988, p. 33-36.
- PATRY, Jean. « Archiver la danse », *Spirale*, n° 82, octobre 1988, p. 6.
- BÉLISLE, Marie. « Sullivan / Moore : Figures chroniques », *ETC Montréal*, n° 9, automne 1989, p. 66-67.
- RÉGIMBALD-ZEIBER, Monique. « Impressions de passage... », *Espace*, vol. 6, n° 1, automne 1989, p. 38-39.
- 1990-1999
- LEHMANN, Henry. « David Moore, Françoise Sullivan, Tom Wesselmann », *Art Post*, n° 37, été 1990, p. 21-23.
- BRUNET-WEINMANN, Monique. « Expositions couplées », *Vie des Arts*, vol. 35, n° 140, septembre 1990, p. 26-31.
- HOWE-BECK, Linde. « Northern Exposure: Montréal Danse », *Dance Magazine*, vol. 66, n° 8, août 1992, p. 56-58, 60.
- KELLY, Deirdre. « Duos Montreal Danse Danceworks », *Steptext*, vol. 2, n° 1, automne 1992, p. 21.
- DELAGRAVE, Marie. « Sullivan : 12 ans de peinture », *Vie des Arts*, vol. 38, n° 151, été 1993, p. 66-67.
- HOWE-BECK, Linde. « Reviews International: Montreal. Festival International de Nouvelle Danse Various Sites, Montreal September 29-October 10, 1992 », *Dance Magazine*, vol. 67, n° 1, janvier 1993, p. 96-97.
- ARBOUR, Rose-Marie. « Nouvelles pratiques sculpturales : Yvette Bisson, Françoise Sullivan », *Espace*, n° 25, automne 1993, p. 17-21.
- LAMARCHE, Lise. « La sculpture des automatistes », *Espace*, n° 25, automne 1993, p. 22-26.
- ARBOUR, Rose-Marie. « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : Les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948) », *RACAR*, vol. 21, n° 1-2, 1^{er} janvier 1994, p. 7-20.
- STANWORTH, Karen. « Re-placing performance: The inter-media practice of Françoise Sullivan », *Canadian Dance Studies*, vol. 1, n° 1, 1994, p. 107-116.
- TEMBECK, Iro. « Dancing in Montreal: Seeds of a choreographic history », *Studies in Dance History*, vol. 5, n° 2, automne 1994, p. 45-64.

TSANAKTSIS, Rena. « Unique gestures in time », *Bulletin de l'Institut Simone de Beauvoir*, n° 14, 1994, p. 11-12.

GAUVIN, Kim Louise. « Corridart Revisited: Excavating the Remains / revoir Corridart : Exhumer les restes », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 18, n° 2, 1997, p. 51-68.

ARBOUR, Rose-Marie. « Le cercle des automatistes et la différence des femmes », *Études françaises*, vol. 34, n° 2-3, automne-hiver 1998, p. 157-173.

BERNIER, Jean-Jacques. « Le Refus global : Quelques éléments pour célébrer le cinquantième anniversaire », *Vie des Arts*, vol. 42, n° 170, printemps 1998, p. 33-34.

BERNIER, Jean-Jacques. « Le Refus global – les enjeux d'aujourd'hui : Entretiens avec Yvonne Lammerich, Louise Déry et Françoise Sullivan », *Vie des Arts*, vol. 42, n° 170, printemps 1998, p. 35-38.

GAGNON, François-Marc. « Dossier : 1948-1998 : Les 50 ans du Refus global », *Vie des Arts*, n° 170, printemps 1998, p. 25-46.

JACQUES, Francine. « Françoise Sullivan : Montagnes », *Espace*, n° 44, été 1998, p. 42

MORIN, Rosaire. « Dossier : Le Refus global », dans « 1948 Refus global 1998 Refus Total », *L'Action nationale*, vol. 88, n° 7, septembre 1998, p. 145-206.

ST-GELAIS, Thérèse. « Françoise Sullivan », *Protée*, vol. 26, n° 3, 1998, p. 65-67.

ANDREAE, Janice. « Launching the Body: Françoise Sullivan & Refus global », *Matriart. Contemporary Visual Arts*, vol. 7, n° 8, 1999, p. 8-13.

2000-2009

DAIGNEAULT, Gilles. « Sullivan danse dessin », *Liberté*, vol. 43, n° 4, novembre 2001, p. 115-118.

LINDGREN, Allana. « The Automatists revisited: Carolyn Bilderback concert », *Dance Collection Danse, The Magazine*, n° 55, printemps 2003, p. 10 et 34.

ELLENWOOD, Ray. « Françoise Sullivan: Review of her retrospective at the Musée des beaux-arts de Montréal and of related publications », *Border Crossings*, vol. 22, n° 3, mai 2003, p. 92-95.

GAGNON, François-Marc. « Françoise Sullivan : Aristote et le mouvement », *Vie des Arts*, vol. 48, n° 191, été 2003, p. 42-45.

KATTAN, Naïm. « Visite d'atelier : Françoise Sullivan », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 192, septembre-octobre 2003, p. 4-5.

HOULE, Alain. « Françoise Sullivan : La Femme rapaillée », *Combats*, vol. 7, n° 1 et 2, automne-hiver 2003-2004, p. 55-58.

CARPENTER, Ken. « Sullivan's Movements », *Art in America*, vol. 92, janvier 2004, p. 51-53.

LUNGU, Florentina. « L'œuvre de Françoise Sullivan sous le signe de l'archétype », *ETC*, n° 64, décembre 2003, janvier-février 2004, p. 34-37.

RANNOU, Pierre. « Les promenades de Françoise Sullivan », *esse arts + opinions*, « Dérives », n° 54, printemps-été 2005, p. 26-31.

LINDGREN, Allana. « Infinite Originality: The Artistry of Françoise Sullivan », *Dance Collection Danse Archives*, 2005, en ligne : <http://www.dcd.ca/exhibitions/sullivan/>

CLARK, Kenneth. « The artist grows old », *Daedalus*, hiver 2006, p. 77-90.

MANDOLINI, Carlo. « Si Sullivan m'était contée », *Séquences : la revue de cinéma*, n° 249, juillet-août 2007, p. 49.

LAPOINTE, Gilles. « Portfolio : Sullivan au solstice », *Spirale*, n° 217, novembre-décembre 2007, p. 16-18.

MICHAUD, Ginette. « Ce corps qui me danse », *Spirale*, n° 217, novembre-décembre 2007, p. 10-11.

ALLAIRE, Serge. « Françoise Sullivan : L'esprit de la couleur », *Vie des Arts*, vol. 51, n° 209, hiver 2007-2008, p. 42-45.

ENRIGHT, Robert. « A Woman For All Seasons: An Interview with Françoise Sullivan », *Border Crossings*, n° 106, mai 2008, p. 49-61.

2010-2018

CÔTÉ, Mario. « Recréer *Danse dans la neige* / Re-creating *Danse dans la neige* », *Ciel Variable : art, photo, médias, culture*, n° 86, automne 2010, p. 32-39.

GODDARD, Peter. « Françoise Sullivan: Solar spirit », *Canadian Art*, automne 2010, p. 84-86.

LINDGREN, Allana. « Rethinking Automatist interdisciplinary: The relationship between dance and music in the early choreographic works of Jeanne Renaud and Françoise Sullivan, 1948-1950 », *Circuit*, vol. 21, n° 3, 2011, p. 39-53.

DUBOIS, Sophie. « Le manifeste récupéré : Réduire, réutiliser et recycler *Refus global* », *Études littéraires*, vol. 44, n° 3, automne 2013, p. 83-94.

BÉNICHOU, Anne. « Reperformance and trans-historicity », *Performance Research*, vol. 21, n° 5, octobre 2016, p. 21-34.

CAMPBELL, James D. « The dancer inside: Unveiling the art of Françoise Sullivan », *Border Crossings*, vol. 36, n° 2, été 2017, p. 56-62.

VII. **Articles de journaux**
Newspaper articles

1940-1949

COUTURIER, Marie-Alain. «Propos à de jeunes artistes canadiens», *Le Jour*, 8 mai 1943, p. 6.

DOYON, Charles. «Nos peintres de demain», *Le Jour*, 15 mai 1943, p. 6.

———. «La jeune génération», *Le Quartier Latin*, 17 décembre 1943, p. viii.

ROUSSEL, Paul. «Nos jeunes artistes : Le compositeur Pierre Mercure a dédié trois œuvres à la danseuse Françoise Sullivan», *Le Canada*, 16 avril 1949, p. 7.

———. «Les deux arts : Un spectacle de danse offert par de jeunes artistes canadiens sur la musique de Pierre Mercure», *Le Canada*, 10 mai 1949, p. 5.

1960-1969

LAMY, Laurent. «Dans les galeries : Pat Ewen et Françoise Sullivan Ewen au Centre social de l'Association des Architectes», *Le Devoir*, 21 juin 1962, p. 8.

JASMIN, Claude. «Cette semaine : Une revue d'art, deux sculpteurs, trois peintres», *La Presse*, 30 juin 1962, p. 5.

LAMY, Laurent. «La vie des arts par Laurent Lamy : Françoise Sullivan Ewen, Jack Bush et la Collection F. Cleveland Morgan, au Musée», *Le Devoir*, 19-20 janvier 1963, p. 14.

AYRE, Robert. «Confrontation '65: Sculpture in the gardens», *The Montreal Star*, 24 juillet 1965, p. 8.

LAMY, Laurent. «Stratford, haut lieu shakespearien, est aussi la capitale (québécoise) de la sculpture», *Le Devoir*, 18 juin 1966, p. 12.

WHITE, Michael. «Two for the Show», *The Montreal Star*, 7 juin 1969, p. 70.

THÉRIAULT, Normand. «Une sculpture qui trahit son auteur», *La Presse*, 14 juin 1969, p. 42.

1970-1979

TOUPIN, Gilles. «La nostalgie de l'art», *La Presse*, 13 janvier 1973, p. D-14.

———. «Espace 5 ouvre ses portes : Véhicule au Musée», *La Presse*, 14 février 1974, p. C-2.

———. «Attention! Attention! Les barbares entrent au Musée», *La Presse*, 23 février 1974, p. C-13-14.

BOGARDI, George. «An exciting thing to watch», *The Montreal Star*, 2 mars 1974, p. D-3.

NIXON, Virginia. «Harold Town and the Vehicule make strange bedfellows», *The Gazette* (Montréal), 9 mars 1974, p. 50.

LEHMANN, Henry. «The avant-garde Sullivan jogs memories of '48», *The Montreal Star*, 12 décembre 1974, p. B-16.

DUBUC, Madeleine. «Cette chronique que l'on ne verra pas», *La Presse*, Montréal, 31 juillet 1976, p. G-3.

ROBERGE, François. «La vraie vie de la danse à Montréal», *Le Devoir*, «Arts et spectacles», 26 mai 1978, p. 14.

DAGENAIS, Angèle. «Octobre en danse, une expérience à renouveler», *Le Devoir*, 20 octobre 1978, p. 22.

———. «Corridart refait surface», *Le Devoir*, 2 novembre 1978, p. 14.

———. «Françoise Sullivan : Chorégraphie», *Le Devoir*, 3 avril 1979, p. 17.

HOWE-BECK, Linde. «A victim of Quebec's hard times in art dances back», *The Gazette* (Montréal), 19 avril 1979, p. 59.

1980-1989

BROUSSEAU, Jean-Paul. «Françoise Sullivan : Sur des pensées anciennes, un nouveau spectacle», *La Presse*, 21 mars 1981, p. C-21.

ASSELIN, Suzanne. «De Françoise Sullivan au ballet du Sénégal : Danse de l'espoir à l'exorcisme», *Le Devoir*, 31 mars 1981, p. 17.

TOUPIN, Gilles. «Une rétrospective : Françoise Sullivan 40 ans de carrière», *La Presse*, «Arts et spectacles», 28 novembre 1981, p. D-1.

———. «La rétrospective Françoise Sullivan : De Borduas aux avant-gardes récentes», *La Presse*, «Arts et spectacles», 28 novembre 1981, p. D-26.

VIAU, René. «Françoise Sullivan : D'un cercle à l'autre», *Le Devoir*, 28 novembre 1981, p. 21 et 40.

HOWE-BECK, Linde. «Chorechanges stimule dancers», *The Gazette* (Montréal), 10 décembre 1981, p. 67.

TOUPIN, Gilles. «Françoise Sullivan : Un spectacle!», *La Presse*, «Arts et spectacles», 23 octobre 1982, p. C-24.

DAIGNEAULT, Gilles. «Françoise Sullivan : Le langage des éléments», *Le Devoir*, 23-24 octobre 1982, p. 19.

———. «La nature sauvage de Françoise Sullivan», *Le Devoir*, 8-9 octobre 1983, p. 25.

LEPAGE, Jocelyne. «Françoise Sullivan à la Galerie Joliet : À partir d'un vieux tapis de corde», *La Presse*, 22 octobre 1983, p. B-26.

———. «Steinberg, Segal et Sullivan», *La Presse*, 1^{er} décembre 1984, p. F-1.

- DAIGNEAULT, Gilles. « La danse crétoise de Françoise Sullivan », *Le Devoir*, 1^{er}-2 décembre 1984, p. 31.
- BIRON, Normand. « Françoise Sullivan. Les voluptés de l'original », *Le Devoir*, 29 mars 1986, p. 25.
- GRAVEL, Claire. « Le prix Borduas 1987 à Françoise Sullivan », *Le Devoir*, 29 octobre 1987, p. 13.
- LEPAGE, Jocelyne. « Françoise Sullivan, prix Borduas 1987 », *La Presse*, 14 novembre 1987, p. E-8.
- ALBERT, Mathieu. « Chorégraphies des années 1940 au MAC : La pensée automatiste libérée de ses mots », *Le Devoir*, 23 avril 1988, p. C-1.
- HILL, Heather. « Daring Refus global dance reborn », *The Gazette* (Montréal), 29 avril 1988, p. C-1.
- GÉLINAS, Aline. « Renaud et Sullivan, les premiers pas », *Voir*, 28 avril au 4 mai 1988, p. 4.
- BRÉNIEL, Pascale. « Danse de l'espoir au MAC », *La Presse*, 1^{er} mai 1988, p. E-1.
- 1990-1999
- GRAVEL, Claire. « Françoise Sullivan et David Moore deux fois », *Le Devoir*, 23 février 1990, p. 20.
- . « Sullivan et Moore : Le souffle mythique », *Le Devoir*, 3 mars 1990, p. C-11.
- BERNATCHEZ, Raymond. « Sullivan-Moore : deux expositions distinctes et complémentaires », *La Presse*, « Arts et spectacles », 3 mars 1990, p. K-4.
- GODFREY, Stephen. « A taste for adventure in art-making », *The Globe and Mail*, 16 mars 1990, p. C-6 et C-7.
- GREENAWAY, Kathryn. « Program Duos traces path taken by post-modern dance in Quebec », *The Gazette* (Montréal), 17 février 1992, p. B-7.
- . « Danse Cité Restoration Series breathes new life into Sullivan's choreographies », *The Gazette* (Montréal), 10 septembre 1992, p. D-10.
- BRÉNIEL, Pascale. « Rétrospective Françoise Sullivan, mémoire de la danse actuelle », *La Presse*, « Arts et spectacles », 12 septembre 1992, p. D-15.
- DUNCAN, Ann. « A stain on City's art history: Destruction of Corridart was unparalleled event », *The Gazette* (Montréal), 24 août 1996, p. I-6.
- LAMARCHE, Bernard. « De la peinture et autres considérations », *Le Devoir*, 21-22 juin 1997, p. B-11.
- LEPAGE, Jocelyne. « Les femmes de *Refus global* : Oui, l'art peut changer le monde, sauf que... », *La Presse*, « Arts et spectacles », 9 mai 1998, p. D-1 et D-3.
- KOZINSKA, Dorota. « Driven to abstraction: Peinture-Peinture salutes the iconoclasts of the last 50 years, like Françoise Sullivan », *The Gazette* (Montréal), 13 juin 1998, p. J-1 et J-6.
- AQUIN, Stéphane. « Françoise Sullivan : En pièces détachées », *Voir*, vol. 12, n° 37, 17-23 septembre 1998, p. 54.
- LAVOIE, Kathleen. « Françoise Sullivan : L'art de vivre », *Le Soleil*, « Arts visuels », 27 mars 1999, p. D-14 et D-15.
- 2000-2009
- VIAU, René. « La peinture... pour toujours! », *La Presse*, « Arts visuels », 22 janvier 2000, p. D-12.
- LAMARCHE, Bernard. « Champs colorés », *Le Devoir*, « Arts visuels », 19 et 20 février 2000, p. D-7.
- DELGADO, Jérôme. « Des performances photographiques et uniques de Sullivan », *La Presse*, « Arts et spectacles », 7 septembre 2000, p. D-5.
- BÉRUBÉ, Stéphanie. « Françoise Sullivan : Une œuvre restaurée et un doctorat honorifique », *La Presse*, « Arts et spectacles », novembre 2000, p. D-19.
- PETROWSKI, Nathalie. « Françoise Sullivan : La dame en rouge », *La Presse*, « Arts et spectacles », 15 juin 2003, p. E-1.
- LAMARCHE, Bernard. « Exposition : Un goût pour l'essai », *Le Devoir*, « Culture », 18 juin 2003, p. B-8, et en ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/30124/exposition-un-gout-pour-l-essai>
- DELGADO, Jérôme. « Une carrière sans fin », *La Presse*, « Arts et spectacles », 6 juillet 2003, p. B-7.
- GRANIERO, Marie-Ève. « Corridart est mis à sac », *Le Devoir*, « Actualités culturelles », 29 et 30 avril 2006, p. H-6, et en ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/107756/1976-corridart-est-mis-a-sac>
- DOYON, Frédérique. « Les quatre saisons de Françoise Sullivan », *Le Devoir*, « Les actualités », 1^{er} mars 2007, p. A-1, et en ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/133011/les-quatre-saisons-de-francoise-sullivan>
- APOSTOLSKA, Aline. « Danse / Les Saisons Sullivan : La femme aux quatre saisons », *La Presse*, « Arts et spectacles », 9 mars 2007, p. 4.
- BRODY, Stéphanie. « Un film au FIFA », *La Presse*, « Arts et spectacles », 9 mars 2007, p. 4.
- APOSTOLSKA, Aline. « Françoise Sullivan, entre danse et peinture », *La Presse*, « Arts et spectacles », 5 octobre 2007, p. 8, et en ligne : <http://www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/201207/17/01-4555524-francoise-sullivan-entre-danse-et-peinture.php>

2010-2018

DELGADO, Jérôme. « Expositions : Rouge de maturité », *Le Devoir*, « Culture », 11 décembre 2010, p. E-7, et en ligne : <http://www.ledavoir.com/culture/arts-visuels/312791/expositions-rouge-de-maturite>

———. « Vibrant hommage à Françoise Sullivan », *Le Devoir*, « Culture », 11 décembre 2014, p. B-8, et en ligne : <http://www.ledavoir.com/culture/arts-visuels/426346/arts-visuels-vibrant-hommage-a-francoise-sullivan>

CLÉMENT, Éric. « Do it Montréal : Aux arts, citoyens! », *La Presse*, 16 janvier 2016, p. 9 (« Arts », *La Presse* +), et en ligne : <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201601/15/01-4940253-do-it-montreal-aux-arts-citoyens.php>

CREVIER, Lyne. « À tout prendre », *Ici*, 1^{er} au 7 mars 2016, p. 41.

CLÉMENT, Éric. « L'adoration de Françoise Sullivan », *La Presse*, « Arts et spectacles », 9 juin 2016, p. 6 ; « Arts », *La Presse* +, p. 13 ; et en ligne : <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201603/21/01-4962906-ladoration-de-francoise-sullivan.php>

DELGADO, Jérôme. « Quand le maire définissait l'art », *Le Devoir*, 16 juillet 2016, p. E-1 et en ligne : <http://www.ledavoir.com/culture/arts-visuels/475546/quand-le-maire-definissait-l-art>

CLÉMENT, Éric. « Françoise Sullivan : La passion n'a pas de rides », *La Presse*, 26 novembre 2016, p. 9-1 (« Arts », *La Presse* +), et en ligne : <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201611/25/01-5045201-francoise-sullivan-la-passion-na-pas-de-rides.php>

MONTPETIT, Caroline. « Françoise Sullivan tout feu, toute flamme », *Le Devoir*, « Culture », 10 décembre 2016, p. E-1-E-2, et en ligne : <https://www.ledavoir.com/culture/arts-visuels/486705/francoise-sullivan-tout-feu-toute-flamme>

CLÉMENT, Éric. « Françoise Sullivan : Les liens d'une pensée plurielle », *La Presse*, 14 janvier 2017, p. 8-1 (« Arts », *La Presse* +), et en ligne : <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201701/13/01-5059284-francoise-sullivan-les-liens-dune-pensee-plurielle.php>

POHL, John. « Visual arts: Françoise Sullivan's legacy as a conceptual artist in an almost-all black-and-white exhibition », *The Gazette* (Montréal), 18 janvier 2017, et en ligne : <http://montrealgazette.com/entertainment/local-arts/visual-arts-francoise-sullivans-legacy-as-a-conceptual-artist-in-an-almost-all-black-and-white-exhibition>

BAIN, Valérie-Micaela. « Retour sur 70 ans de création de l'artiste Françoise Sullivan », *ICI Radio-Canada*, 19 janvier 2017, en ligne : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1011774/retour-sur-70-ans-de-creation-de-lartiste-francoise-sullivan>

POHL, John. « Shades of black & white: Françoise Sullivan », *The Gazette* (Montréal), 21 janvier 2017, p. D-4.

DELGADO, Jérôme. « Françoise Sullivan toujours en marche », *Le Devoir*, 4 février 2017, p. E-7, et en ligne : <http://www.ledavoir.com/culture/arts-visuels/490770/francoise-sullivan-toujours-en-marche>

EVERETT-GREEN, Robert. « Seven decades on, painting is still a mystery for Montreal's dancer in the snow », *The Globe and Mail*, 10 et 11 février 2017, p. R-8, et en ligne : <http://www.theglobeandmail.com/arts/art-and-architecture/seven-decades-on-painting-is-still-a-mystery-for-montreal-dancer-in-the-snow/article33984020/>

MAVRIKAKIS, Nicolas. « Sullivan rayonne », *Le Devoir*, 16 et 17 décembre 2017, p. D-22, et en ligne : <http://www.ledavoir.com/culture/arts-visuels/515476/sur-le-radar-sullivan-rayonne>

VIII. Thèses Theses

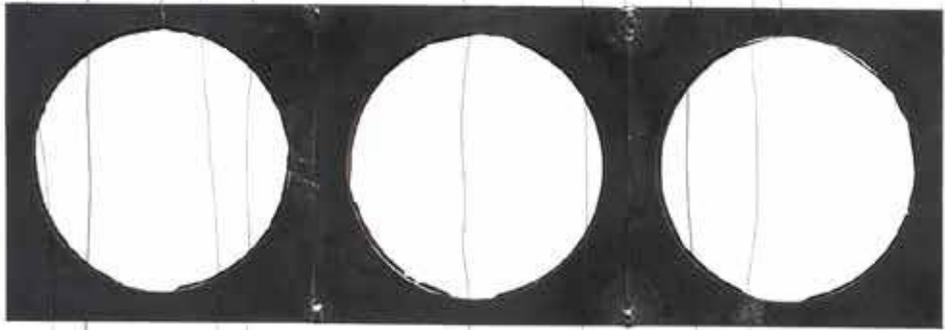
VIGNEAULT, Louise. *La question identitaire dans l'art moderne québécois*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Université McGill, Montréal, 2000, 459 p.

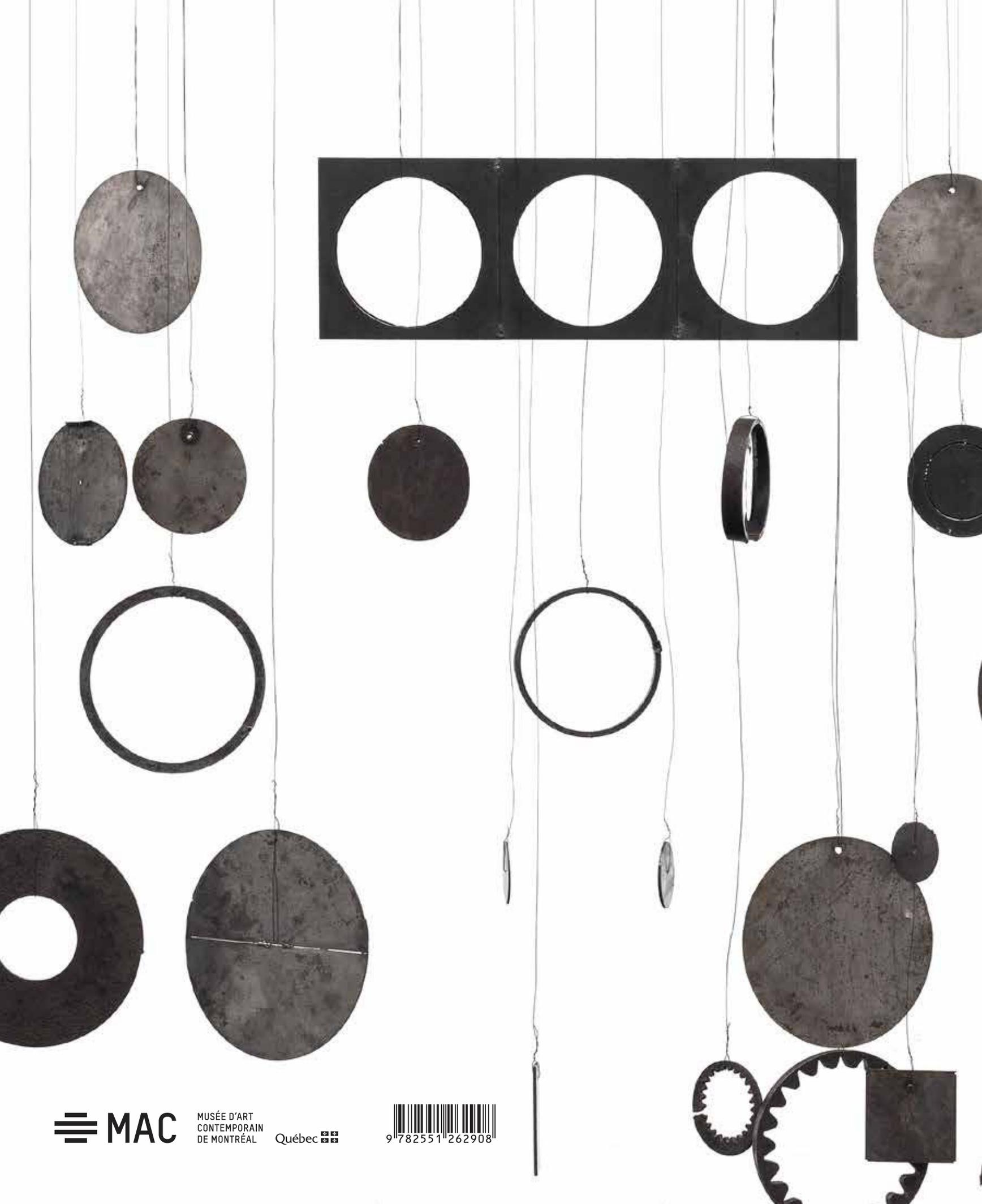
GIGUÈRE, Amélie. « Chapitre six : *Hiver et Danse dans la neige* de Françoise Sullivan », dans *Art contemporain et documentation : La muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*, thèse de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2012, p. 161 à 180.

DUBOIS, Sophie. *Quand Refus global devient « Refus global » : L'histoire d'une réception partielle*, thèse de doctorat en littérature de langue française, Université de Montréal, Montréal, 2014, 658 p.

Photographies

- Éric Lajeunesse
p. 11
- Daniel Roussel
p. 12, 100
- Vancouver Moviettes
p. 17 (1)
- Roger Sullivan
p. 17 (2)
- Centre de documentation
Yvan Boulerice
p. 19, 79-80, 147 (2)
- Niemi Studios
p. 20
- Victor Larédeau
p. 21
- Maurice Perron
p. 24, 31-33, 35, 104-116, 185, 214 (1)
- Richard-Max Tremblay
p. 57, 98, 104-112, 117, 120-121, 131,
135-136, 147 (1), 160-161, 165-167,
170-173, 211 (2)
- Françoise Sullivan
p. 36 (1), 37, 62 (2), 137-145
- Musée d'art contemporain
de Montréal p. 49
- Michiko Yajima
p. 55-56, 233 (2)
- Louis Comtois
p. 58
- Anna M. Dupuis
p. 60 (3)
- Ralph Nykvist
p. 61 (1)
- David Moore
p. 61 (2), 62 (1), 67-69, 71-73, 150-151,
244-245
- Louis Lussier
p. 82-83
- Jean-Guy Kéroac /
Musée du Québec
p. 84
- Patrick Altman /
Musée du Québec
p. 85
- Michel Brunel / UQAM
p. 86
- Isadora Chicoine-Marinier
p. 91
- Guy L'Heureux
p. 97, 99, 119, 122, 124-125, 128-130,
132-134, 152, 155-156, 158-159, 168-169
- Galerie de l'UQAM
p. 102-103, 191, 211 (1), 233 (1), 243
- Alex Neumann
p. 148-149, 187 (1), 240
- Pierre Charrier / MNBAQ
p. 153
- Brandon Clarida
p. 154
- Denis Farley
p. 162-163, 188 (2)
- Prudence Cumming Associates /
Anthony d'Offay Gallery, Londres
p. 190
- Robert Etcheverry
p. 212 (2)
- Anthology Film Archives, New York
p. 214 (2)
- Denis Farley et David Moore
p. 261-265
- Archives Françoise Sullivan p. 17,
20-21, 24,30, 34, 36-38, 43, 45-47, 50,
58-62, 67-69, 71-74, 85, 91, 147, 186 (2),
187 (1), 188 (2), 189, 212-213, 215, 233-237,
239-241, 244-245, 261-265
- Dance Collection Danse
p. 18, 22-23, 29, 31, 36 (2), 44, 48, 55-56,
81, 187 (2), 188 (1)
- Fonds d'archives Jeanne Renaud,
UQAM p. 238





 **MAC**

MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN
DE MONTRÉAL

Québec 



9 782551 262908