

Françoise Sullivan

La peinture à venir
(extraits/excerpts)

2003

Françoise Sullivan
Louise Déry
Monique Régimbald-Zeiber



UQÀM

Sommaire

Remerciements 3

La peinture à venir – Louise Déry 4

Lettre de Monique Régimbald-Zeiber 11

The Painting Yet to Come – Louise Déry 16

Biographies 22

Œuvres reproduites 24

Crédits 25

Remerciements

La publication *Françoise Sullivan. La peinture à venir* a été réalisée par les Éditions les petits carnets en partenariat avec la Galerie de l'UQAM, grâce à l'appui de la faculté des arts de l'UQAM et du Fond québécois de recherche sur la société et la culture. Nous exprimons notre gratitude à tous ceux et celles qui ont soutenu notre aventure amicale et reconnu la nécessité de l'art et de la parole.

La peinture à venir

Louise Déry

« *Première neige. Louise est passée aujourd'hui.*

Elle m'a parlé de l'image manquante ».

F.S., 1.11.2002

« **On a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne se loge jamais dans ce qu'on dit** ».

Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25.

La peinture

À son corps défendant, Françoise Sullivan peint. Depuis le portrait d'un oncle esquissé naïvement au cœur de sa jeunesse et encore conservé dans l'atelier, jusqu'aux *Tondos* et *Cycles crétois* des années quatre-vingt, depuis les *Éclats de rouge* et la série des *Bleu* ces dernières années, jusqu'à ce présent qui voit naître dans l'atelier d'immenses toiles lumineuses, Françoise Sullivan peint. À son corps défendant. Et cette peinture-là, inéluctablement associée à son être pensant et physique, n'est pas négociée. N'est jamais arbitrée. Souveraine, elle se construit à travers une série de *devenirs*, pour reprendre un terme deleuzien, qui mettent à l'épreuve la stabilité de la perception et le statut de la réception. Si, dans le fait d'écrire, le texte pratique la langue, ici, par son frémissement pictural, la peinture travaille le regard. De l'un à l'autre, chaque tableau requiert le prochain pour trouver son terme; chaque tableau a besoin du suivant pour respirer, pour exister; chaque tableau oscille entre son caractère unique propre et son statut relatif au sein de la séquence picturale. La pratique de cette peinture-là se réinvente à chaque moment, dans le travail de l'œuvre à venir.

L'abstraction

« *Ryman, c'est mon père* ».

F.S., 1.11.2002

Disons-le tout de suite, toute position qui s'affirmerait doctrinaire à l'égard des derniers tableaux de Sullivan est impossible. Serait ridicule. Il faut pouvoir regarder ces œuvres, qui entêtent le regard, avec soumission. Il faut pouvoir « écrire à l'oreille », pour s'approcher de cet espace pictural. Cet espace pictural, je le qualifie sans hésitation d'*enchanté*. Bien sûr, le besoin d'élucidation accompagne la posture quasi extatique de Sullivan quand elle travaille à ses champs de couleur. On n'enseigne pas la peinture abstraite, comme elle le fait depuis de nombreuses années, sans que la pensée ne s'agite à l'intérieur d'un certain outillage théorique qui inclut Clark, Guilbault, Bois, de Duve, etc. On ne se réclame pas de la peinture, comme elle le fait avec tant d'insistance, sans que le regard ne s'émerveille devant Rothko, Ryman, Martin, Richter et quelques autres. Ainsi, Françoise Sullivan s'attache à la production *représentante* de la *peinture en soi* et prolonge ainsi le projet d'affranchir un médium, aujourd'hui libéré par la modernité, de la fonction de redoubler le monde. Et si le statut de fiction tridimensionnelle du tableau peint continue parfois de s'exercer dans sa peinture, c'est que la figure colorée, empêchée au départ, surgit comme une grande tuile d'ombre dans l'espace pictural. Le combat que lui livre Sullivan pour exténuier ses potentialités et dissiper sa puissance la réduit à une forme souvent fuyante qui se brouille dans le « touché » de la peinture et s'échappe en bordure. Cette attitude conforte notre peintre dans sa volonté de s'inscrire dans un certain état de la peinture abstraite. Mais un tableau sans image et sans figure est-il pour autant abstrait ?

L'origine

Françoise Sullivan ne se situe pas dans la voie d'une instrumentalisation rationnelle de la théorie picturale. Elle s'en approche certes, la pense et se pense à travers elle. Mais elle reste farouchement engagée dans sa conviction que la peinture ne saurait qu'être conçue; il faut avant tout qu'elle soit vécue! Ainsi, elle ne peint pas comme une technicienne du savoir théorique qui saurait d'avance comment assurer le brio de la peinture. Devant le tableau, il me semble que Sullivan retrouve un état premier qui aurait peut-être à voir avec cette forme de

sublimation du monde primitif et des mythes anciens que sa pratique de chorégraphe, de danseuse, de sculptrice et de peintre n'a eu de cesse de relayer. Entre Paestum et la Crète, entre Saint-Hilaire et New York, comme une trame continue dans sa pratique d'artiste, la présence de cet élan inaugural du mythe ancien traduit quelque chose de l'ordre de l'empreinte première, celle du corps et du mouvement, et quelque chose de l'ordre de l'emprise, celle du sang et du rythme. Chez Sullivan, visible dans ses pratiques du voir, du faire et du dire, un rythme très ancien fait image, se tient au fond de la peinture. C'est l'emprise et c'est l'empreinte.

« Il y a un ancien amour. L'ancien amour se tient au fond de l'amour. C'est l'emprise en plus de l'empreinte ».

Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 341.

Pour faire lever la peinture, pour qu'elle jaillisse, il faut accepter de travailler le dépouillement; il faut s'efforcer de retrouver l'empreinte première. Partant de là, l'œuvre de Françoise Sullivan s'élabore de manière heuristique. Elle s'édifie sur des hypothèses cumulées, sur des couches de peinture superposées, sur des essais et des repentirs fréquents qui s'additionnent, mais sans entraver ce qui pourrait être nommé comme l'antériorité de la couleur, derrière la surface visible, là où le cœur de la peinture bat. La phénoménologie de l'œuvre se révèle ainsi dans ce qui apparaît comme un faire et un défaire perpétuels, où ce qui est recouvert ne cesse pas d'exister pour autant, mais engendre, sous la poussée de l'énergie, sous la pulsion de la peinture, une traversée sans cesse renouvelée et renouvelable du voile de couleur.

La couleur

Dans le pacte quasi épiphanique qu'elle entretient avec la couleur, Françoise Sullivan s'emploie à la pratique de la peinture de manière à ce que l'image et le champ se neutralisent, de façon à ce qu'il n'y ait pas prédominance de l'un sur l'autre. À force d'expérimentation, de cohabitation, de fusion, de dissolution, de juxtaposition, de superposition et de recouvrement, elle travaille le corps pictural non pas comme une fenêtre sur le monde, mais plutôt comme une scène où s'accomplit par fines couches et par fines touches l'avènement de la peinture.

Le schème de l'organisation spatiale est ce lieu du visible où le geste et le temps de la peinture produisent une double expérience de la couleur : celle de son côté ludique, avivée par le geste exalté, mais aussi celle que pose l'exigence de la rigueur, réclamée par le regard inquiet. Il ne s'agit pas tant d'une pratique analytique de la couleur qui prendrait appui sur les assises de l'histoire de l'art que d'une syntaxe chromatique recherchée mais pouvant être aléatoire, en faveur de ce que Cézanne a qualifié de sensation colorée. Ainsi engagée dans un mélange de sensualité et d'intellectualité, Sullivan ne cherche pas à fétichiser la couleur; elle la laisse exister dans le sens d'une obsession rituelle, non pas sexuelle comme chez Bacon, mais radicalement physique. Dans les autoportraits du visible qu'elle échafaude, c'est le visible de la couleur qui, dans le passage pictural, est inscrit. Dans ce projet opératoire où vision, sens et langage du corps s'entrecroisent, c'est le temps du geste et du regard qui, par l'exigence de la durée, est prescrit.

Le peindre

« Il faut que la peinture pense par elle-même ».

F.S., 17.01.2003

Pour Sullivan, il ne s'agit pas pas seulement de se demander « quoi peindre » mais bien « comment peindre ». À l'examen, on peut convenir d'une orthodoxie assumée des formes – circulaires et quadrangulaires –, qui marquent son travail de peintre depuis les *Tondos*. La question de la circularité et le travail des angles fermés font clairement état de cette volonté d'inscription dans un registre relativement restreint de l'abstraction. Lorsque Françoise Sullivan dit s'attacher à la toile, au châssis et aux techniques et procédés picturaux classiques, c'est par souci d'évacuer des décisions aléatoires au profit d'une approche libérante du fait de peindre. Ainsi établies les formes et les formats, les outils et les matières, la peinture peut avoir lieu. Elle a lieu à travers une pratique de désencombrement qui problématise les tensions du champ pictural dans un mouvement qui, du devenir-image au devenir-lumière, confirme la déterritorialisation de l'espace-plan. C'est par la texture, par la *faktura*, que sont animés et distribués les jeux d'apparition et de disparition des couches picturales. Parfois, la touche est travaillée de manière assez uniforme et fine, en *all over*. À d'autres moments, comme dans les premiers tableaux rouges de 1997, la surface est balisée de touches plus larges, rythmiques et

linéaires. Le traitement « factural » de la matière, qui permet de produire l'intensité lumineuse et la vibration chromatique recherchées, assure au document pictural sa profondeur matérielle tout autant que son épaisseur sensible. Mais en bordure, le travail des marges, de couleurs contrastées, continue de procurer à chaque tableau, en redoublant son périmètre, une solidité construite d'objet peint.

« Je peins avec les outils traditionnels de la peinture. C'est une peinture sentie mais pas sentimentale. C'est tout simple. J'essaie de faire du mieux que je peux ».

F.S., 17.01.2003

La performance

Le mouvement de cette peinture est double : pour l'artiste, il agit dans et avec le tableau. Pour celui qui le regarde, il agit dedans et devant le tableau. La peinture, fertile, produit de l'emphase, de l'extase. Le souffle est présent, énergique et grand. Mais paradoxalement, il se produit une sorte de dissection de son effet qui donne corps à la touche, au touché, au motif, jusqu'à être une mosaïque davantage qu'un champ uniforme. Certains tableaux offrent au regard l'apparence de monochromes. Pourtant, dès que le corps à corps advient dans la proximité et la frontalité de ces peintures-là, les nuances émergent de la surface, complexes, agitées. La peinture de Sullivan est issue des mouvements du corps tout entier qui s'est déplacé devant le support et qui a réglé la mesure et le rythme des gestes répétés. Elle a progressé en fonction de la respiration, de la portée du bras, du va-et-vient du regard en face de la matière. Cette peinture travaille à expérimenter la matière et l'espace de la couleur à travers la reformulation d'enjeux optiques, monochromatiques, spatiaux et gestuels. Ces enjeux, portés par les deux rythmes fondamentaux que sont le cardiaque et le pulmonaire, sont ici affirmés au sein d'une dimension infiniment personnelle qui ramène à l'avant-plan l'expérience de danseuse et de chorégraphe de celle qui, au milieu des années quarante, avait entamé comme peintre sa recherche artistique, dans le sillage automatiste.

La couleur ne peut échapper au langage, mais c'est ici celui du corps. Ce n'est pas tant le regard qui parcourt l'œuvre, que le tableau lui-même qui assiège le regard, l'entraîne dans ses chemins, l'enferme dans son enceinte. Là, l'œil voyage sur la surface peinte, peut s'attacher à la physionomie du geste pictural, peut trouver à lire « sans remuer les lèvres », comme le suggérerait Pascal Quignard pour le texte, le phrasé des touches, les empâtements légers, les transparences, les contacts.

L'espace

Les tableaux de Sullivan sont des immensités flottantes qui semblent défier les lois de la gravité. Lorsque plusieurs sont présents ensemble dans l'atelier, ils produisent des reflets de couleur qui se répandent. Leur lueur s'épanche, ensemece les pleins et les vides environnants. Il semble que le visible déborde les limites matérielles du tableau. Le lieu de la peinture éclate dans l'espace, recrée d'autres échelles que celle propre de l'architecture de l'atelier ou de la galerie. L'idée de l'installation est bien réelle, amenant l'artiste à ne pas se séparer si facilement de l'un ou de l'autre tableau au profit de regroupements en polyptyques qui défient les chronologies au profit de la cohérence picturale. Les tableaux, dans leur mode installatif au sein de l'atelier tout blanc de Françoise, instaurent un régime de lumière qui les montre puissants mais qui, du même coup, les rend inopérants face aux regards passifs ou aveugles, ou encore face à ceux qui voudraient absolument y voir, littéralement, la mer, la nuit ou la prairie. Dans les intervalles d'espace et de lumière, comme dans la musique ceux du temps et du son, l'œil doit se glisser, se faufiler. Il doit s'activer à la recherche de signes qui ne sont pas nécessairement des sens, doit s'exercer à retrouver, sous les plis de la matière et les repliements de la couleur, l'empreinte première sur la toile vierge. Il doit, à partir d'elle, remonter le temps de l'œuvre jusqu'aux champs colorés et râpeux des rouges, des ocres, des anthracites, des verts, des bleus qui envahissent la surface, qui éblouissent les alentours. Il doit retrouver le sol de la peinture.

« Je connais bien l'aurore...je connais l'heure de la lueur ».

Pascal Quignard, *Les ombres errantes*, Paris, Gallimard, 2002, p. 78.

En ces temps sans grandeur, il faut une énergie très vive pour s'adonner à la peinture dans ce qu'elle peut avoir de grand. Ou, peut-être, est-ce au fond la seule chose encore possible pour endiguer un tant soit peu la torpeur du monde, pour ajouter quelques briques à l'édifice fragile de l'espoir, pour assurer la survivance. Paradoxalement, la peinture nécessite une certaine forme d'humilité, supporte mal la prétention théorique, souffre fort des élans d'héroïsme. Celle de Françoise Sullivan n'est pas péremptoire. Elle s'actualise dans la résistance et dans la persistance d'une artiste enrôlée dans le nécessaire rapport de l'art et de la vie.

**« J'ignore ce que me réserve encore mon
passé ».**

Pascal Quignard, *Les ombres errantes*, Paris, Gallimard, 2002,
p. 72.

L.D., hiver 2003

Lettre de Monique Régimbald-Zeiber

Mercredi, le 5 mars 2003

« Puisque tu n'y es pas, me disait Louise, écris-nous une lettre ». Pas si simple. Je suis inquiétée par l'idée qu'elle ne tombe comme un pavé dans vos conversations dont je ne connais pas la teneur exacte et dont je sais, par ailleurs, qu'elles ont été très chaleureuses. Pas besoin d'être voyante pour savoir que la peinture de Françoise a été au cœur du sujet. Or, quand on parle avec quelqu'un de **sa** peinture, on finit toujours par revenir à **la** peinture. **La** peinture! Voilà un espace idéal pour le paradoxe et pour l'échange; un espace où se font et se disent des choses qui sont à la fois graves et dérisoires, éternelles et éphémères. J'insiste sur le *à la fois*. Je ne dis pas alternativement.

Louise me disait que tu faisais souvent, Françoise, allusion au constructivisme russe. Tu le fais au cours de vos conversations; tu le fais dans l'enseignement; tu y penses probablement quand tu peins. Je devrais plutôt dire après l'action de peindre, quand tu regardes tes tableaux. Le constructivisme russe occupe donc une place importante dans ta pensée, Françoise. Cela veut-il dire pour autant que son esprit soit dans ta peinture? J'aimerais réfléchir à cela.

Laissons le constructivisme pour un moment et considérons, en premier lieu, l'avant-garde. J'aimerais bien emprunter cette voie pour deux raisons : d'abord, parce qu'au Québec, le nom de Françoise Sullivan est automatiquement et irrévocablement lié à l'idée que nous nous faisons de l'avant-garde. Aussi, Françoise occupe-t-elle une place importante, bien à elle dans l'histoire de la modernité québécoise. Ensuite, parce que le constructivisme qui interpelle

Françoise est, selon moi, l'étape la plus picturale et la plus abstraite de l'histoire de l'avant-garde russe. Or, aujourd'hui, c'est dans la peinture que Françoise vit.

Comme vous le savez toutes les deux, je me suis déjà intéressée à l'avant-garde russe. Ce qui m'avait d'abord intriguée dans cette fulgurante période de l'histoire, c'était les rapports étroits qu'y entretenaient poésie et peinture. J'en étais venue à faire ce lien par un concours d'intérêts et de circonstances.

À Moscou, en 1973, des amis russes éclairés et ouverts, affirmaient ne rien entendre à la poésie russe d'avant-garde. (J'ouvre une parenthèse à la décharge de mes amis russes. Il me faut préciser qu'ils n'avaient accès à aucune documentation. Les œuvres étaient enfouies dans les réserves de quelques musées tandis que celles de la collection Kostakis par exemple, bien visibles elles, étaient réservées à quelques privilégiés.) Ils allaient jusqu'à dire qu'elle n'avait ni queue ni tête. Une affirmation aussi étroite ne leur ressemblait absolument pas. Ils disaient aussi qu'elle était une sorte d'aberration dans la continuité du développement de la poésie russe. Ils admettaient volontiers que les mouvements émergent à coups de ruptures, de réactions, et parfois même de réhabilitations. Pourtant, ils butaient sur quelque chose et disaient ne pas pouvoir accéder à la poésie de cette rupture-là. Cela me semblait absurde. J'ai voulu en savoir plus. C'est donc ainsi que j'ai découvert des écrits poétiques complètement fous, sans queue ni tête, sur lesquels je me suis penchée.

Quelques années auparavant, en 1968 à Montréal, deux amies qui connaissaient mon intérêt pour la peinture et pour la langue russes, m'avaient offert un grand, beau livre sur l'avant-garde russe. Les reproductions des œuvres de Ljubov' Popova, Ol'ga Rozanova ou Casimir Maliévitch m'avaient jetée par terre. En considérant les poèmes d'avant-garde avec à l'esprit les tableaux de la même époque (et je pourrais ajouter, souvent de la même bande), j'en suis venue à émettre l'hypothèse suivante : comme les cubistes avaient déconstruit l'image, les poètes russes qu'on a parfois appelés cubo-futuristes, ont déconstruit la ligne narrative du poème en appliquant à ses structures la méthode des cubistes analytiques. Ils ne se sont, par ailleurs, pas limités à la déconstruction de l'imagerie narrative ou de la symbolique convenue. Ils ont aussi

confié à **la** couleur et à la **matière** une proportion importante de la fibre du poème. Je devrais dire **des** couleurs et des **matériaux**. Il y a du béton, du fer et des bigarrures dans ces poèmes-là.

C'est alors parti dans tous les sens : manifestations et manifestes, happenings, opéras, dans la rue, sur la scène, sur papier, sur la toile, d'une action à l'autre, d'un scandale à l'autre. Ensuite la peinture a pris un relais qui l'a menée encore plus loin. De cubisme en suprématisme jusqu'au constructivisme, elle poussait encore plus loin les avancées sur l'espace pictural. Ce qui m'avait beaucoup frappée au cours de mes lectures, c'était l'infinie liberté de ceux qui fréquentaient l'avant-garde russe. Liberté de pensée, de parole, de mouvement, sens du risque et responsabilité, engagement de la vie entière dans l'art. Est-ce que tout cela ne vous rappelle pas quelque chose?!!! Plusieurs poètes avaient fréquenté les beaux-arts. Les peintres écrivaient, les poètes peignaient sans que les uns ni les autres ne s'étonnent ni ne s'offusquent de ces passages, de ces contaminations, de ces appropriations. Ils étaient transdisciplinaires. C'était l'air de leur temps.

Bref, de tout cela, on retiendra que la rupture qui fonde la poésie russe d'avant-garde vient directement de la peinture qui, à mon avis, est marquée beaucoup plus par le cubisme qu'elle ne l'est par le futurisme. Ensuite, que l'esprit de cette poésie nouvelle a, à son tour, bousculé l'idée qu'on se faisait de l'espace pictural. Nous retenons aussi que l'espace pictural cubiste préfigure l'espace poétique russe d'avant-garde qui, lui-même, préfigure la révolution et la guerre. L'époque est radicale. Enfin, puisque aucune révolution esthétique ne se produit dans une autoréférentialité d'abord garante des liens avec la tradition et la pureté, on retiendra aussi que c'est un décloisonnement des disciplines qui caractérise l'avant-garde, rend sa révolution possible et les effets de cette révolution profonds et durables.

Je crois que les expérimentations qui adviennent dans cet esprit de décloisonnement donnent des résultats qui, intériorisés, permettent de pousser toujours plus avant une recherche de et dans l'abstraction. Que les œuvres soient poétiques ou plastiques, c'est la singularité d'une approche venue d'ailleurs qui permet d'éclairer chaque discipline autrement, donc de la voir

comme on ne l'avait encore jamais vue. Ainsi, c'est par le biais du décloisonnement des disciplines et de la transdisciplinarité que je reviens à toi, Françoise. Je pense que, par essence, tu es là, dans ce mouvement transdisciplinaire qui est le propre des avant-gardes. Je crois aussi que c'est pour cela qu'il est si agaçant d'entendre ton nom associé à une seule discipline. On a l'impression que cela te réduit, arrête et fige ton action. Si l'on t'a plus volontiers associée à la danse, c'est que, dans ce domaine, la tradition était beaucoup moins forte au Québec et qu'elle ne comptait pas de véritable figure d'avant-garde. Il en allait tout autrement dans l'univers de la peinture. La tradition y était déjà solide et son Panthéon était bien garni. Conséquemment, on peut parfois y reconnaître une sorte de fondamentalisme (j'avoue que le mot est lourd) qui répugne à voir le titre de peintre attribué à qui n'aurait pas entièrement consacré sa vie à la peinture. Avec un petit sourire, on se prend à regretter que Borduas, Leduc et Riopelle n'aient pas, du moins à la connaissance de l'histoire officielle, esquissé quelques pas de danse dans quelque paysage. Cela t'aurait peut-être donné un petit répit, chère Françoise!!! Mais, j'insiste. L'esprit de l'avant-garde ne s'encombre pas de discipline et l'esprit de Françoise est là.

Alors, maintenant, revenons à cet intérêt pour le constructivisme russe. En peinture, à partir du suprématisme, nous reconnaissons une abstraction construite de formes simples et directes, d'abord des corps flottants dans l'espace et puis des corps à corps avec l'espace. C'est de l'apparition et de la reconnaissance d'un rapport réversible de l'espace au corps et du corps à l'espace que cette abstraction émerge. Vous me voyez venir? N'est-ce pas là justement ta manière d'être dans l'art, Françoise? Un corps dans l'espace qui construit de l'abstraction? C'est peut-être une des raisons pour lesquelles ta pensée va si naturellement vers le constructivisme; elle s'y reconnaît, elle s'y sent à l'aise. Elle y est un peu chez elle. Pourtant, je continue de croire que ta peinture, plus vaste et surtout beaucoup moins construite, se transporte ailleurs. Elle porte l'espace et le corps autrement. Elle offre quelque chose qui traverse le constructivisme et qui le dépasse. Elle le dépasse!! Du double sens qui convient au temps et à la pensée de la peinture et qui te convient tout aussi bien, Françoise. Alors, ta peinture proposerait-elle une sorte de « trans-constructivisme », Françoise? Voilà une question amusante et jolie, ne trouvez-vous pas? Gardons-la, elle aussi, grande ouverte.

Le corps du souffle et des gestes. Le corps qui laisse ses empreintes sur la toile comme sur la neige.

Ce corps, qu'il danse ou qu'il peigne, est un corps dans un espace qui produit de l'abstraction. (Tiens, voilà encore un double sens qui devra rester ouvert et mobile afin de poursuivre son va et vient, inlassablement.)

Un corps qui reprend et assume au quotidien la démesure de sa liberté, aujourd'hui dans la peinture, demain qui sait? Reconnaissons, Françoise, que tu es ainsi faite : d'avant-garde, transdisciplinaire et libre.

Voilà, mes chères petites amies, l'étrange détour que m'aura fait prendre cet attachement que nous avons toutes les trois pour la peinture et pour la tumultueuse beauté de cet épisode russe de la vie de l'art.

Je vous embrasse,

Monique

Colmar, mars 2003

The Painting Yet to Come

Louise Déry

“The first snow. Louise stopped by today. She talked about the missing image.”

F.S., 1.XI.2002

“It is vain that we say what we see; what we see never resides in what we say.”

Michel Foucault, *The Order of Things* (London: Routledge, 1989), p. 10.

Painting

Almost involuntarily, Françoise Sullivan paints. From the naive portrait of an uncle she sketched as a youngster – and still keeps in her studio – to the *Tondos* and the *Cretan Cycles* of the 1980s, the *Éclats de rouge* [Bursts of Red] and “Blue” series of more recent years down to the very present, when she creates immense luminous canvases in her studio, Françoise Sullivan has been painting, almost involuntarily. And her painting, inextricably associated with her mental and her physical being, is not negotiated. It is never arbitrated. It is sovereign, constructed through a series of *becomings*, to use the term as Deleuze does, that challenge the stability of perception and the status of reception. As in what is written, the text exercises language, before this pictorial shimmering, the painting exercises the gaze. Each consecutive painting relies upon its successor in order to achieve its end, requires the next one in order to breath and exist. Each painting hovers between its own unique character and its position relative in a painted sequence. At every instant, this painting practice is reinvented in the work that is yet to come.

Abstraction

“Ryman is my father.”
F.S., 1.XI.2002

Let it be said from the start that any doctrinaire position in regard to Sullivan’s latest paintings is untenable and would be absurd. In looking, you must be able to submit to these works that almost overstimulate the gaze. You must “write by ear” to approach this picture space, which I have no qualms whatsoever about describing as *enchanted*. Of course, Sullivan’s almost ecstatic posture when she works on her fields of colour brings with it a need for elucidation. You do not teach abstract painting, as she has been doing for many years, without rummaging mentally through a set of theoretical tools provided by the likes of Clark, Guilbault, Bois and de Duve. One could hardly sustain so ardent an allegiance to painting as hers without marvelling before the likes of Rothko, Ryman, Martin and Richter. Françoise Sullivan has attached herself to the *representing* aspect of *painting in and of itself* and, in this sense, is prolonging the endeavour to free a medium that modernity has already liberated from the function of duplicating the world. And if the painting’s status as a three-dimensional fiction sometimes endures in her painting, it is because the coloured figure, at first prohibited, looms like a great patch of shadow in the picture space. The combat Sullivan wages with it to exhaust its potential and dissipate its power often reduces it to a fleeting form that blurs in the “touch” of the paint and escapes at the edges. This attitude confirms our painter’s will to align herself with a certain state of abstract painting. But is a picture without an image or figure necessarily abstract?

The Origin

Françoise Sullivan does not pursue a rational implementation of a painting theory. She takes up the issue, certainly, she thinks about it and thinks of herself in terms of it. But she remains adamantly committed to her conviction that painting cannot be confined to concept; it must above all be experienced, lived. And so, she does not paint as a technician of theoretical knowledge who can guarantee her painting’s vitality in advance. It seems to me that, standing before a painting, Sullivan again encounters an earlier state, possibly related to the sublimation of the primitive world and ancient myth that her experience as choreographer, dancer, sculptor

and painter relentlessly strives to communicate. Between Paestum and Crete, between Saint-Hilaire and New York, woven continuous into her artistic fabric, the inaugural impulse of ancient myth conveys a kind of primeval imprint of body and movement, and a kind of ascendancy of blood and pulse. With Sullivan – visible practice of seeing, doing and saying – a very ancient rhythm to flicker in the background of the painting. It is ascendancy, and it is imprint.

“There is an ancient love. Ancient love remains in the background of love. It is an ascendancy as well as an imprint.”

Pascal Quignard, *Vie secrète* (Paris: Gallimard, 1998), p. 341.

To make painting happen, for it to get off the ground, you must face the task of paring it down, stripping it of excess: you must seek out the primeval imprint. On this foundation, Françoise Sullivan’s work develops heuristically. It is erected upon accumulated hypotheses, superimposed paint layers, frequent pentimenti and trials, additions that never hamper what might be called the priority of colour, beneath the visible surface, where the painting’s heart throbs. The work’s phenomenology is thus revealed in what appears to be a perpetual doing and undoing, wherein what is covered up does not cease to exist but – in the thrust of energy, through the impulse of the painting – engenders an endlessly renewed and endlessly renewable passing through the veil of colour.

Colour

In her epiphany-like pact with colour, Françoise Sullivan applies herself to the practice of painting in such a way that image and field neutralize each other, that neither predominates over the other. Through experimentation, coexistences, merging, dissolving, juxtaposition, superimposition and covering, she works the painted object not like a window onto the world, but like a stage onto which the painting is ushered by a performance of thin layers and fine strokes. The spatial organization is that site of the visible where gesture and the painting’s time produce a double experience of colour: the experience of its playful side is deepened by exalted gesture; the experience of an imposed strictness is required by the troubled gaze. It is not so much a question of colour analysis derived from art historical practice as a carefully considered

chromatic syntax, which can nonetheless be aleatory, favouring what Cézanne characterized as colour sensation. Thus engaged in blending the senses and the intellect, Sullivan does not make a fetish of colour; she allows it to exist as a ritual obsession – not sexual, as with Bacon, but profoundly physical. In the self-portraits of the visible she constructs, it is the visibleness of colour as it passes into painting that is inscribed; in the operation where vision, meaning and body language coincide, it is the time of the gesture and the gaze that is prescribed.

The Act of Painting

“The painting must think for itself.”

F.S., 17.I.2003

For Sullivan, it is not just a matter of deciding “what to paint” but indeed of deciding “how to paint.” Upon scrutiny, the viewer becomes aware of an orthodoxy of recognized forms – circular and rectangular – in her work as a painter since the *Tondos*. The issue of circularity and squareness clearly points to a will for insertion in a relatively restricted register of abstraction. When Françoise Sullivan declares her attachment to canvas, stretchers and the classical procedures and techniques of painting, it is out of a concern to dispense with random decisions in favour of a liberating approach to the fact of painting. With forms and formats, tools and materials thus settled upon, painting can take place. And it does so through a practice of disencumberment that questions the tensions of the picture plane in a movement that, from image-becoming to light-becoming, confirms the deterritorialization of the space-surface. It is through texture, *faktura*, that the interplay of appearing and disappearing paint layers is stimulated and distributed. Sometimes, the brushstroke is fairly uniform and fine, “all over”. At other times, in the first red paintings from 1997 for example, the surface is marked out with broader, more linear and more rhythmic strokes. The “characteristic hand” treatment of the material, which enables the creation of the desired luminous intensity and chromatic vibration, gives the pictorial document both material depth and perceptible thickness. But in the margin, the deliberate dwelling on the edges and colour contrasts, by reinforcing the perimeter, continues to endow each painting with the constructed solidity of a painted object.

“I paint with the traditional tools of painting. It is painting that is felt, but not sentimental. It is quite simple, I try to do the best I can.”

F.S., 17.I.2003

Performance

The movement of this painting is dual: for the artist, it occurs in and with the painting; for the viewer, it occurs within and before the painting. The painting's fertility produces emphasis and ecstasy. It breathes with great energy. But paradoxically, the effect is somehow dissected, giving body to brushstroke, touch and motif, going so far as to become more of a mosaic than a uniform field. Some paintings look monochromatic. However, once one is engaged with them frontally and in close proximity, complicated and agitated nuances emerge from the surface. Sullivan's paintings evolve from movements of the entire body before the canvas, regulating the repeated gestures' rhythm and metre. Her paintings have progressed as a function of breathing, of the arm's reach, the darting of the gaze before the material. They work to experience matter and the space of colour through the reformulation of optical, monochromatic, spatial and gestural issues involved. Borne by the two basic rhythms of heart and lungs, these issues are affirmed here within an extremely personal dimension that foregrounds the experience of a dancer and choreographer who, in the mid-1940s, initiated her artistic activity as a painter in the wake of automatism.

Colour cannot escape language, but in this case, we are talking about body language. It is not so much the gaze that penetrates the painting as the painting that assails the gaze, drags it along in its train, enfolds it in its precinct. Once within, the eye travels over the painted surface and can attach itself to the physiognomy of the pictorial gesture – can, as Pascal Quignard would suggest in regard to text, read the phrasing of the brushstrokes, thin impasto, transparencies and contacts “without moving its lips”.

Space

Sullivan's paintings are floating immensities that seem to defy gravity. When they are together in the studio, they produce reflections of colour that propagate, pouring out their glow,

inseminating the surrounding solids and voids. The visible seems to spill beyond the physical boundaries of the painting. The site of the painting bursts out into space, re-creates other scales than that proper to the architecture of the studio or gallery. The real sense of an installation prompts the artist to hang on to one painting and another for the sake of polyptych groupings that rebuff chronology in the name of pictorial cohesion. The paintings, in their installation-like existence within Françoise's all-white studio, institute a reign of light that illuminates their power yet renders them inoperative before a dull or passive gaze or anyone who insists on seeing them literally as the sea, the night or the prairie. The eye must glide, thread its way through the intervals of space and light, as the ear does with intervals of time and pitch in music. The eye must be activated in search of signs that are not necessarily meanings, must strive to discover – in the crevasses and crannies of the material and the creases of colour – the primeval imprint on the virgin canvas. And based on this imprint, the eye must turn back the time of the work to the rough coloured fields of red, ochre, charcoal grey, green and blue that sweep over the surface and dazzle the surroundings. It must find its way to the ground of the painting.

“How well I know the dawn ... I know the hour and the glow.”

Pascal Quignard, *Les ombres errantes* (Paris: Gallimard, 2002), p. 78.

In these times devoid of grandeur, it takes a very keen energy to devote oneself to what can be the grandeur of painting. Or is it perhaps the only thing that, to some slight degree, can still hold the world's torpor in check, add a few bricks to the fragile edifice of hope and ensure survival? Paradoxically, painting demands a certain humility, endures theoretical pretentiousness with difficulty and suffers greatly from heroic flights. Françoise Sullivan's painting is not categorical. It takes form in the resistance and persistence of an artist enrolled under the banner of the necessary relationship of art and life.

“I know not what my past has in store for me.”

Pascal Quignard, *Les ombres errantes* (Paris: Gallimard, 2002), p. 72.

L. D., Winter 2003

Biographies

Françoise Sullivan

Louise Déry

Monique Régimbald-Zeiber

Françoise Sullivan est née et vit à Montréal. Elle enseigne au département d'arts de l'université Concordia de Montréal depuis 1977. Chorégraphe, danseuse et peintre, elle est cosignataire en 1948 du manifeste *Refus global*, après quoi son travail se diversifie. Tant en peinture, sculpture, photographie, installation qu'en performance, son œuvre a fait l'objet d'expositions majeures, particulièrement au Musée d'art contemporain en 1981 et au Musée du Québec en 1993, avec pour commissaires successifs Claude Gosselin et Louise Déry. Prix du Québec en 1987, membre de l'Ordre du Canada et de l'Ordre du Québec, elle a montré ses œuvres dans la plupart des expositions qui marquent l'histoire de l'art du Québec et du Canada des cinquante dernières années.

Louise Déry vit et travaille à Montréal. Elle détient un Ph.D. et une maîtrise en histoire de l'art et dirige la Galerie de l'Université du Québec à Montréal. Elle a œuvré dans le domaine de l'art contemporain à titre de professeure de muséologie et de théorie de l'art (UQAM, Université de Montréal, Université Laval), de commissaire d'expositions, de directrice au Musée régional de Rimouski et de conservatrice de l'art contemporain (Musée du Québec et Musée des beaux-arts de Montréal). Elle a réalisé plusieurs expositions au Canada et à l'étranger (Dominique Blain, Françoise Sullivan, Roberto Pellegrinuzzi, Nancy Spero, Jana Sterbak, Myriam Laplante, etc.) et des expositions collectives réunissant entre autres Michael Snow, Daniel Buren, Giuseppe Penone et Melvin Charney.

Monique Régimbald-Zeiber, née à Sorel, au Québec, vit et travaille à Montréal. Très tôt, elle s'est intéressée au *politique* dans l'art et à l'écriture manifestaire. Elle détient un doctorat en littérature sur les pratiques de l'avant-garde russe. Peintre, elle a, depuis une vingtaine d'années, développé une démarche qui interroge le regard et la construction de l'histoire en peinture,

tout particulièrement celle de la nature morte. Écartelée entre grandeur et banalité, sa peinture se glisse en dehors de l'espace traditionnel du discours sur la peinture pour s'infiltrer dans d'autres espaces physiques et théoriques. Récemment, elle s'est intéressée à l'autoportrait, à sa peau qui, tel un parchemin, est la mémoire visible, l'ultime registre de la vie. Elle a exposé au Québec, au Canada et en France. Depuis 1992, elle est professeur au département d'arts plastiques de l'UQAM.

Œuvres reproduites

Œuvres des séries/works from the series:

Françoise Sullivan, série *Éclats de rouge*, 1997
Acrylique sur toile/acrylic on canvas

Françoise Sullivan, série *L'année du cheval*, 2002
Acrylique sur toile/acrylic on canvas

Françoise Sullivan, série *Hommage*, 2002
Acrylique sur toile/acrylic on canvas

Crédits

Référence du catalogue original

Déry, Louise, Monique Régimbald-Zeiber et Françoise Sullivan. *Françoise Sullivan. La peinture à venir*, Montréal : Éditions les petits carnets, 2003, 80 p.

Direction de la publication : Louise Déry

Conception graphique : Emmelyne Pornillos

Révision : Lucienne Namer

Traduction : Donald Pistolesi

Impression : Intra Média Inc.

ISBN 2-922393-01-1

Tous droits réservés – Imprimé au Canada

© Françoise Sullivan, Louise Déry et Monique Régimbald-Zeiber

© Éditions les petits carnets

Dépôt légal – Bibliothèque nationale du Québec, 2003

Dépôt légal – Bibliothèque nationale du Canada, 2003

L'ART
EXISTE

Éditions les petits carnets
C. P. 4112, Montréal (Québec) Canada
Télécopie : 514.932.1538