

Nouvelles pratiques sculpturales
Yvette Bisson, Françoise Sullivan

Rose Marie Arbour

Number 25, Fall 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10116ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Arbour, R. M. (1993). Nouvelles pratiques sculpturales : Yvette Bisson, Françoise Sullivan. *Espace Sculpture*, (25), 17–21.

De la modernité
au modernisme

From Modernity
to Modernism

Rose Marie Arbour

NOUVELLES PRATIQUES SCULPTURALES

Yvette Bisson, Françoise Sullivan

Les trajectoires et les oeuvres des artistes Yvette Bisson et Françoise Sullivan sont toutes deux dans le champ de la pratique sculpturale moderne : le travail sur les matériaux qui délaisse progressivement l'aspect artisanal, la construction des formes dans l'espace. Elles se situent néanmoins dans des sphères conceptuelles et formelles très différentes : la sculpture présente une vision d'un monde futuriste à tendance mystique chez Yvette Bisson, d'un monde ludique et éminemment physique chez Sullivan. La mise en forme de ces mondes plastiques sont sous-tendus, chez ces deux artistes, par un désir sinon une volonté de modification des comportements conventionnels en art, en sculpture plus particulièrement. Elles remettent également en question ce qui, dans la vie réelle, est le pendant des règles et comportements académiques en art.

Cela pour dire que la *re-présentation du monde* n'est pas absente de l'oeuvre de ces artistes si elle n'est pas à la remorque des éléments reconnaissables d'un monde extérieur, elle est néanmoins au coeur de leur travail créateur.

Comme pour toute oeuvre d'art, la symbolisation est incluse dans leur processus de travail, dans leur mode d'expression, dans l'effet esthétique.

Dans *L'appel* (1946) de Louis Archambault, le goût du plaisir et du geste provocateur rejoignait l'esprit et l'intention qui allaient pré-

sider à la création de la *Place des arts* par de jeunes artistes aspirant à des valeurs esthétiques collectives en art. La sculpture de Vaillancourt réalisée en pleine rue Durocher (*L'arbre*, 1954-56) était entre autres un appel aux spectateurs à toucher la sculpture et les tableaux circulaires de Jean-Paul Mousseau, que les spectateurs devaient faire tourner, seront à leur tour dans cette vision que l'art a tout à voir avec la vie. Ces artistes ont fortement contribué à former le *zeitgeist* de la sculpture des années cinquante et du début des années soixante.

C'est à ce point tournant où le rapport à une nature organique et quasi mythique, matériellement et littéralement issue du bois et construite dans son fil, que sont évoquées d'autres natures, moins organiques et plus technologiques, d'autres utopies ouvrant sur des mondes inédits débordant l'échelle et la sensibilité humaines classiques, ouvrant à d'autres perceptions, d'autres sensations, d'autres modes d'être.

C'est dans cet esprit exploratoire et utopiste que nous allons ici présenter quelques aspects du travail artistique d'Yvette Bisson et de Françoise Sullivan.

Utopie, jeu, sculpture

Les sculptures d'Yvette Bisson et de Françoise Sullivan représentent, au début des années soixante, une dimension novatrice en sculpture et c'est pourquoi nous les étudions dans ce contexte. Elles ont pour dénominateur commun l'utilisation des procédés de montage et d'assemblage et leur conceptualisation va dans le sens d'une manipulation des éléments plastiques et spatiaux qui mènera l'une vers la projection d'architectures utopiques et ultérieurement la mise en place d'espaces lumineux dits *Cage-Couleur* (Yvette Bisson) et l'autre, vers une dématérialisation de plus en plus poussée de l'objet sculpté à travers le motif de la

Yvette Bisson, *Cosmotome 4, les voies de l'homme*, 1962. Bois et métal.



spirale, pour ultérieurement opter pour la performance (Françoise Sullivan).

L'une et l'autre ont maintenu l'importance d'un contenu et d'un projet éthique en art, bien que très différemment l'une de l'autre, tant sur un plan individuel que sur un plan collectif. Toutes les deux conçoivent la sculpture comme entreprise ludique et utopiste, débordement vital et débordement sur la vie même.

Trois constatations ressortent de mes recherches sur le tournant des années cinquante-soixante en sculpture au Québec : d'abord ce furent des femmes sculpteuses (Ethel Rosenfield et Yvette Bisson) qui, en 1961, avec Yves Trudeau, fondèrent l'Association des sculpteurs du Québec (ASQ). Yvette Bisson en fut secrétaire de 1962 à 1964 et de 1968 à 1969.

Ensuite, contrairement aux femmes peintres qui avaient adopté la gestualité en peinture et s'étaient ponctuellement identifiées à un style (le post-automatisme), il n'y eut pas, chez les femmes sculpteuses, d'option plastique ni stylistique commune. Ce fut d'ailleurs à l'antipode de la sculpture dite "organique" et expressive du matériau que finalement Françoise Sullivan et Yvette Bisson se situèrent, quoique de façon fort différente.

De plus, l'absence de lien stylistique entre les femmes sculpteuses, dans les années cinquante et soixante peut expliquer, du moins en partie, la difficulté qu'eurent les critiques d'art à penser un apport spécifique des femmes à cette discipline et au sein de cette discipline — contrairement à ce qui prévalait en peinture où la gestualité et la spontanéité avaient été interprétées, par la plupart des critiques d'art, comme indices de féminité, matériellement et symboliquement. On constate chez ces critiques la difficulté à aborder les sculptures des femmes avec la même conviction que les oeuvres des femmes peintres et cette difficulté même éclaire un leurre — qui aura été ponctuellement mis en évidence, sans pour autant disparaître quand on ne le mentionnera plus — qui était celui de croire que le genre sexuel se cristallise dans des "manières de faire" où certains éléments formels et plastiques symbolisent ou concrétisent l'appartenance sexuelle des artistes.

Après la deuxième guerre, Ethel Rosenfield, Audrey Taylor, Suzanne Guité, Françoise Sullivan, Yvette Bisson, Claire Hogenkamp furent reconnues comme sculpteuses dans le champ de l'art moderne mais avec plus ou moins de succès critique.

L'énergie déployée par ces artistes à mettre en place l'Association des sculpteurs destinée à promouvoir et à diffuser la sculpture actuelle au Québec, aurait pu faire croire à la consolidation de leur présence sur la scène de l'art actuel. Un rapport efficient entre ces deux faits ne se constate pas : aucune femme sculpteure ne fit partie en 1962 de la Première Biennale de la sculpture canadienne. De plus, cette même année et pour marquer l'événement, la revue *Canadian Art* qui avait consacré à la sculpture un numéro spécial, ne mentionna qu'Anne Kahane parmi les femmes sculpteuses qui furent également absentes des Symposiums de sculpture au Québec. Or ces symposiums furent centraux pour la reconnaissance des sculpteurs au Québec et au Canada : celui sur le Mont-Royal (1964), au parc des Champs de Bataille à Québec (1966), celui d'Alma enfin. Celui de Joliette accueillit tout de même une oeuvre d'Ethel Rosenfield. Le *Panorama de la sculpture au Québec 1945-70*, exposition accompagnée d'un catalogue important, fut présentée au Musée d'art contemporain de Montréal et au Musée Rodin à Paris (1970-71). Françoise Sullivan y fut l'unique femme artiste parmi les quinze exposants.

Par contre l'exposition *Confrontation 65* (Jardin Botanique de Montréal) organisée par l'ASQ présenta des oeuvres d'Yvette Bisson, d'Ethel Rosenfield, de Clara Popescu, de Claire Hogenkamp¹ : elles



étaient membres de l'organisme et cela expliquerait leur présence. Mais une autre exposition intitulée *Trajectoires*, organisée par l'ASQ à

Françoise Sullivan, *Aeris Ludus*, 1962.
Fer peint et matière plastique.
305 x 549 x 152,5 cm.

la galerie l'Étable du Musée des beaux-arts de Montréal la même année, n'accueillit qu'une femme, Claire Hogenkamp² et celle-ci se retrouva être à nouveau la seule femme au *Concours artistique* (section sculpture) de 1965.³ Enfin, l'ASQ présenta en 1966 au Musée du Québec les oeuvres de dix-huit artistes dont trois femmes : Yvette Bisson, Ethel Rosenfield et Françoise Sullivan.

Cette participation mitigée des femmes à des expositions de sculpture apparaît peu représentative de leur apport réel au champ de la sculpture actuelle et révèle bien, dès lors, leur position réelle dans ce même champ.

I. Yvette Bisson : la sculpture-architecture comme lieu d'utopie

Si, en 1965, chez plusieurs sculpteurs "le principe unificateur reste la constitution d'une figure" (figure déjà existante dans la nature, ou personnification des forces de la nature, ou création de figures fictives),⁴ on pourrait élargir cette notion en l'articulant à un courant anthropomorphique qui pointe des réalités humaines, directement ou indirectement. La sculpture d'Yves Trudeau installée à *Terre des hommes* en 1967 et intitulée *Le phare du cosmos* est dans cette visée. *Oh! Femme* (1965) d'Yvette Bisson, également exposée à *Terre des Hommes*, (d'où elle disparaîtra par la suite sans laisser de trace) ainsi que *Oh! Homme* (1964) exposée à *Confrontation 65*⁵, formaient pour leur part un couple à signification plastique précise en même temps qu'à dimension symbolique affirmée.

Une intention de figuration, un schéma d'être humain avait déterminé l'allure formelle de ces deux oeuvres de Bisson. En béton armé, de 2,13 mètres de hauteur, ces sculptures sont construites d'anneaux à modulation subtile et à peu près semblables entre eux, alignés l'un devant l'autre et espacés les uns des autres pour créer un jeu de perspective. La figure de *Oh! Homme* était conçue comme des corps réunis, à signification d'ordre mystique : trois formes étaient superposées horizontalement formant le thorax de la figure humaine et, comme dans ses oeuvres antérieures, formaient des perspectives qui se modifiaient selon le déplacement des spectateurs. Malgré la pesanteur du matériau, les formes ont une certaine légèreté, la lumière du soleil les traversant de part en part comme venant de l'intérieur, créant des perspectives diverses. Ce couple de sculptures, fondé sur un rapport au monde de l'un au Tout, proposait la représentation de figures fondatrices d'un monde autre. La mutation de l'un au triple, ou de l'un au double comme dans *Cosmogonie jumelée, cosmotome n°6* (1963), réfère à un ordre symbolique particulier à Yvette Bisson — dimension

référentielle et symbolique dont étaient habituellement dépourvues les oeuvres de la "nouvelle sculpture".

Yvette Bisson avait été fascinée par la cosmogonie orientale⁶ et ces sculptures y font référence tout en affirmant par la référence à la figure humaine (qui n'avait ici rien de naturaliste ni de réaliste), une dimension anthropologique présente également dans son oeuvre ultérieure, mais la forme figurative et emblématique de ces deux sculptures fut unique.

L'exposition internationale de sculpture *Confrontation 65* au Jardin Botanique de Montréal⁷ fut importante à plusieurs titres et précisément dans un contexte où les paramètres de la sculpture se modifiaient : l'"organique" perdait de son importance et de sa signification en sculpture, les forces telluriques à l'oeuvre dans la recherche de nombreux sculpteurs tels Roussil, Vaillancourt ne trouvaient plus de support ni de justification dans la seule dimension occulte des matériaux "bruts". La recherche d'une nature profonde au coeur des matériaux (bois, fonte, fer...) résultait d'une conviction qu'il y a une vérité, une authenticité, une essence au coeur de la matière et qu'une des missions de la sculpture était justement de révéler cette nature et cette vérité toujours fuyantes. Ce doute était ressenti formellement à une période où la gestualité spontanée de la peinture post-automatiste perdait peu à peu de sa légitimité depuis 1955, avec la mise en valeur entre autres des oeuvres et des problématiques des Plasticiens. La sensibilité post-automatiste à tendance organique et gestuelle fut définitivement ostracisée au milieu des années soixante en peinture et en sculpture.

À partir de 1962 Yvette Bisson avait réalisé des oeuvres "abstraites" qui étaient en réalité des maquettes d'édifices habitables pour une cité utopique. Après 1965, elle réalisa une série d'oeuvres sculptées intitulées justement *maquettes d'architecture*.

Yvette Bisson a présenté ses oeuvres dans des expositions de groupe : le Musée des beaux-arts de Montréal (1960, 1961), le Musée du Québec (1965, 1966), le Musée Rodin à Paris (1966, 3^e Biennale internationale de sculpture contemporaine), le Musée d'art contemporain (1965, 1968, 1970). Le *Panorama de la sculpture au Québec 1945-70* avait inclus une oeuvre de Bisson dans son exposition de groupe⁸.

Dans les oeuvres *maquettes* réalisées à partir de 1962, l'artiste posa la problématique qui sera sienne tout au long des années soixante : structurer l'espace en l'inscrivant dans des formes et des structures répétitives. À cela s'ajouta la décision de poser sa sculpture à la verticale : la logique formelle et la vision utopiste de lieux habitables l'amènèrent à travailler la dimension architectonique des oeuvres. Les constructions réalisées en bois et tiges métalliques se situaient ainsi dans une tradition à caractère constructiviste. Chez Yvette Bisson la systématisation formelle, l'aspect usiné du matériau (le bois d'abord, le ciment ensuite), l'évacuation du "fait main" traditionnellement relié au geste subjectif et au matériau organique, plaçaient Yvette Bisson au coeur du renouveau en sculpture, renouveau dont les valeurs se situaient dans une "nouvelle sensibilité" en art. En sculpture particulièrement cela se traduisait par l'utilisation de la sérialité et de la répétition, l'abolition de la masse, l'adéquation entre volume et espace, l'évacuation de la subjectivité organiciste dans le traitement des matériaux.

L'horizontalité de la sculpture

Une oeuvre de 1962, *Cosmotome n° 4, Les voies de l'homme*, combinait les éléments formels et plastiques rigoureusement ordonnés à une symbolique de l'univers : l'oeuvre n'était pas abstraite en ce sens qu'elle avait un contenu. Le titre en faisait foi : il s'agissait d'une représentation des "voies de l'homme", d'une conception d'un monde nouveau, différemment articulé dans un mouvement circulaire de l'un au Tout. Situées à l'horizontale, les pièces de bois évidées de forme ovoïde sont reliées entre elles par des tiges métalliques recourbées à leur extrémité. Les éléments répétitifs circonscrivent l'espace dans une perspective horizontale

et virtuellement infinie formée par les anneaux de bois. L'horizontalité de la sculpture et sa structure fondée sur la répétition de pièces relativement semblables, suggéraient des valeurs anti-monumentales, anti-héroïques. La taille du bois d'ailleurs gardait à peine les traces de la main (celles du maître) qui allaient bientôt disparaître dans les pièces subséquentes réalisées par cette artiste.

La verticalité de l'architecture

Une des premières sculptures verticales d'Yvette Bisson (*Cosmotome n° 11, Attente, 1965*)⁹ fait partie de la série des *Cosmotomes*. À partir de 1964, cette artiste adopta la verticale pour la simple raison qu'elle envisageait dorénavant de travailler sur des maquettes pour des architectures utopiques et non plus des objets-sculptures. Un contenu à valeur collective et utopique sur le plan existentiel plutôt que social, y était affirmé. Les *maquettes* de Bisson sont des architectomes projetant une vision de l'être humain régi par d'autres conventions et d'autres buts que ceux de la société industrielle et consommatrice. Si, dans ses architectomes, les rapports entre pleins et vides fonctionnent d'une façon spécifique et autonome sur le plan sculptural, les critiques ne mentionnèrent pas la distinction que l'artiste faisait entre des objets de sculpture et des maquettes d'architecture. Quant à la présence d'un contenu d'ordre cosmogonique, dans les oeuvres de Bisson, il faut rappeler que dans une période dominée par les Plasticiens, tout contenu symbolique s'accordait mal avec un modernisme voué à l'autoréférentialité, les questions optiques, l'autonomie quasi absolue de l'oeuvre d'art.

Facture des maquettes

Les édicules à la verticale étaient formés d'anneaux (ouverts et fermés) superposés et fichés sur des tiges métalliques (pour les grandes sculptures telle *Cosmotome n° II, Attente, 1965*) et sur des goujons de bois qui en accentuaient la verticalité pour les petites sculptures. *Cosmotome n° 11, Attente*, a une double élévation de formes annulaires partiellement ouvertes ou fermées et celles-ci s'interpénètrent sur une certaine hauteur. Cette oeuvre suscita l'admiration par sa conception et sa complexité : «L'une des révélations de cette exposition est peut-être le *Cosmotome n° 11* d'Yvette Bisson qui explore une structure modulaire de deux colonnes montées sur des tiges d'acier. [...] Le caractère négatif-positif des volumes-matériaux et des volumes spatiaux est si bien organisé qu'il s'en dégage un effet d'unité qu'on retrouve dans peu d'oeuvres à caractère expérimental».¹⁰

La valeur cinétique d'une telle oeuvre était évidente mais elle n'était que virtuelle et en aucune façon destinée à bouger réellement (puisque l'artiste considérait ces oeuvres comme des maquettes d'architectures) comme ce sera ultérieurement le cas chez Ulysse Comtois où certaines sections de ses sculptures pouvaient être déplacées à volonté par le spectateur. Ce mouvement virtuel se trouvera également dans les oeuvres ordonnées sur le schème de la spirale chez Françoise Sullivan.

On ne peut vraiment assimiler le travail d'Yvette Bisson à celui des "chercheurs visuels" qui exposaient à la galerie Soixante¹¹ en 1965 ; ces derniers travaillaient dans le sens de l'intégration de l'art à l'architecture et à l'espace public plutôt qu'à des architectures comme telles. Yvette Bisson ne profita donc pas d'un mouvement de groupe qui l'eût soutenue et valorisée en regard de ces questions actuelles où l'art se posait dans une perspective de changement social et collectif.

Si les *maquettes* architecturales d'Yvette Bisson participent de l'ordre d'une utopie sociale et d'une quête mystique, elles demeurent cependant des *objets* sculpturaux qui ont contribué à modifier davantage une conception de la sculpture que de l'architecture à la période où elles furent exposées. Faisant partie du milieu artistique et non du milieu des architectes ou des designers, ses maquettes furent d'abord perçues et vues comme des sculptures ; c'est sur cette discipline qu'en ce sens Yvette Bisson a agi.

Dans un contexte dominé par la sculpture organique (Roussil, Huet, Vaillancourt), Yvette Bisson a, dès le début des années soixante, mis de côté tout vestige d'éléments organiques et de trace manuelle dans le traitement des matériaux ainsi que dans la conception formelle de ses objets maquettes. On la compara malencontreusement à Henry Moore à cause de l'horizontalité de ses sculptures (d'avant 1962) et pour les ouvertures ovoïdes des éléments sériels en bois qui les composaient.¹²

2. Françoise Sullivan : la dimension ludique des objets-sculpture

Ce ne fut qu'en 1959 — avant la naissance de son quatrième fils — que Françoise Sullivan aborda la sculpture,¹³ elle qui était connue comme danseuse mais aussi comme peintre et qui avait signé le *Refus Global* en 1948 ainsi que les premiers textes marquants sur la danse actuelle au Québec et au Canada. «La sculpture m'apparaît comme l'expression concrète et rigoureuse de ma saisie mobile de l'ambiance et le ton de notre époque».¹⁴ Dès 1959, en sculpture, le fer soudé représenta son matériau privilégié qui, à partir de 1964, sera recouvert de peinture aux couleurs brillantes. Son intérêt pour des procédés industriels et pour des matériaux synthétiques lui permit d'organiser des formes dans l'espace, en rupture avec le mode d'organisation fondé sur le rapport masse/volume. La feuille de métal soudée et pliée produit à elle seule une dynamique spatiale et un effet de tension — par exemple dans *Split Power Grid* (fer soudé, 108 x 68 x 37 cm, 1962)¹⁵ où la peinture accentue le dynamisme des formes et des plans tout en dénaturant le matériau utilisé (le fer) c'est-à-dire occulte ce qui avait été jusque-là compris comme spécificité organique de ce matériau.

La première exposition des sculptures de Françoise Sullivan eut lieu en juin 1962 au Centre social de l'Association des Architectes à Montréal : y étaient présentées des sculptures de métal plié et soudé. Le traitement du métal fut remarqué pour ses effets de légèreté tout en ne camouflant pas la texture brute du fer (*Cerceaux n° 1*, *Cerceaux n° 2*, *Flèche gaufrée*).

Françoise Sullivan fut définitivement reconnue comme sculpteur en 1967 lorsqu'elle réalisa une sculpture monumentale pour l'*Expo 67*. Depuis 1962 ses expositions solos et de groupe à Montréal, Toronto et Paris,¹⁶ avaient confirmé sa place de premier plan sur la scène de la sculpture québécoise mais aussi canadienne. Une telle reconnaissance publique est à souligner : elle fut remarquablement rapide, considérant la formation et la pratique de cette artiste (en peinture à l'École des beaux-arts de Montréal mais surtout en danse).

Relativement aux femmes sculpteuses dont la reconnaissance fut plus aléatoire, irrégulière et par conséquent fragile telles Ethel Rosenfield, Yvette Bisson, Claire Hogenkamp, Françoise Sullivan eut dans le champ de la sculpture au Québec et au Canada au cours de la période qui nous concerne, une place importante, rythmée d'apparitions publiques répétées et régulières en sculpture. Les femmes ne se partageaient pas un espace stylistique homogène et identifiable qui avait avantagé la reconnaissance des femmes peintres du post-automatisme. Cela pourrait contribuer à expliquer pourquoi Françoise Sullivan n'a pas reçu cette part d'éloges dithyrambiques dont la critique d'art couvrit les femmes peintres du post-automatisme jusqu'en 1965.

La spirale

Dans les premières pièces de métal soudé, l'abolition du poids était en partie due à l'usage de feuilles de métal découpées en formes géométriques plus ou moins régulières. Dans *Chute concentrique*,¹⁷ présentée en janvier 1963 au Musée des beaux-arts, les pièces circulaires de métal sont disposées en mouvement vertical et diagonal — les rondelles étant disposées selon diverses directions le long d'un axe majeur. La dynamique du mouvement est d'autant plus évidente que les formes circulaires planes — une ellipse autour de l'axe central vertical (rectangle en hauteur) —, contrastent avec la stabilité de l'élément central. Le rythme déployé asymétriquement autour de cet axe vertical n'aurait pu être réalisé sans l'utilisation du métal soudé.

Une sculpture de 1963 d'un jaune pâle brillant, *Lunae Lumen*,¹⁸ était structurée d'une façon semblable.¹⁹ Mais le seul fait d'avoir peint le métal créait une tension optique supplémentaire qui avait pour effet d'abolir toute expressivité organiciste qui était encore rattachée au métal soudé en sculpture au début des années soixante au Québec.

Aeris Ludis, qui était présentée à l'exposition *Confrontation 67* organisée par l'ASQ, débordait l'esthétique de la machine en même temps que la stricte efficacité formelle si prisée alors.²⁰ Elle en dérogeait par l'aspect aléatoire du mouvement des pièces de métal suspendues, qui étaient agitées par le vent. Dans cette pièce, une pointe d'humour sinon d'ironie résultait du rapport entre le volume important de la base géométrique et asymétrique à forme lisse et la légèreté de la structure supérieure d'où partaient les fils auxquels étaient suspendues les pièces de métal plates. Cette disproportion entre la "base" et la structure supérieure par elle soutenue questionnait d'une façon subtile la notion d'efficacité formelle. Françoise Sullivan était distante face à la nécessité d'une efficacité formelle en sculpture qui rapprochait plusieurs sculpteurs de l'esthétique de la machine surtout dans le courant cinétique de cette période. Les sculptures de Françoise Sullivan s'en distinguent par la dimension ludique qui investit ses oeuvres d'un caractère d'imprévisibilité.

Si certains éléments de formes irrégulières, telles les pièces de fer suspendues du décor de scène pour *Expression 65* que Françoise Sullivan avait réalisé, suggéraient la nature brute du métal, l'artiste évacua cette dimension organique par la peinture et les couleurs apposées sur le matériau. La critique mentionna sa tendance à «retrouver une structure géométrique à partir de l'expressionnisme de la forme des morceaux de fer trouvés et sélectionnés».²¹ Dans cette même recherche et ce même élan, tout tendait, dans les oeuvres de Françoise Sullivan, à libérer la sculpture du poids relié à la masse-volume. La démarche de cette artiste culmina avec l'utilisation du plexiglass transparent et de la forme de la spirale. Dans une pièce dans laquelle une personne pouvait se faufiler, *De une*, présentée en 1969 à la galerie Sherbrooke dans une exposition solo, la "vis sans fin" établit une dynamique de la circularité fondée sur le vide de la spirale mais en même temps, par sa grande dimension, attirait l'attention justement sur le vide central et sur la sculpture comme environnement. Pour Françoise Sullivan cette pièce constituait l'aboutissement logique de la quête d'un espace dynamique en sculpture. Les modalités d'utilisation du fer soudé, d'abord utilisé à l'état brut puis recouvert de peinture de couleurs vives pour en éliminer le caractère matériel et opaque,²² constituaient les étapes de cet élan vers l'aérien, vers le jeu pur des formes dans l'espace et la lumière en utilisant finalement le plexiglass, et le thème de la spirale constituera l'aboutissement de ses préoccupations sur l'espace-temps : «J'y voyais le thème de l'éternel retour et un thème absolument minimal, celui d'une forme contenue dans une seule unité».²³ La variabilité du format des spirales et la possibilité de disposer différemment les pièces dans l'espace, assureront une instabilité des effets provoqués par les oeuvres en forme de spirale. Cette dimension aléatoire correspond à l'attitude ludique qui était propre à Françoise Sullivan. «Nous n'avons plus la garantie de la conformité à des règles ou à des modèles d'une "beauté" formaliste; nous ne sacrifions plus au *bon goût*. Il faut transformer le champ vital, imposer l'oeuvre comme une présence psychologique insérée dans le quotidien».²⁴ Cette mise en question du réalisme des matériaux entendu dans l'usage de leur stricte spécificité, explique la polyvalence de la démarche créatrice de Françoise Sullivan depuis les années cinquante et sa liberté face aux conventions des médiums et des disciplines traditionnelles (peinture, sculpture, danse). L'aspect éclaté de sa production pourrait ressembler à un dispersément, à de l'inachevé. Au lieu de pousser à ses limites une discipline donnée ou une voie spécifiquement identifiée, elle s'y engage temporairement mais, si elle la quitte, c'est non point par incohérence ou inconstance mais du fait qu'elle est liée à un projet autobiographique et de quête des relations entre soi et le monde.

Paradoxalement, dans quelque discipline à laquelle elle se rattache, ses oeuvres (peinture, sculpture, danse) maintiennent des

constantes formelles (circularité, équilibre instable) et conceptuelles (humour mais aussi tendresse, attention aux divers courants esthétiques, hétérogénéité comme mode d'appréhension des éléments plastiques et des événements) qui montrent bien la liberté de cette artiste face au formalisme.

L'usage de matériaux usinés fabriqués par alliages, l'absence de qualités dites "naturelles" ou organiques des matériaux au profit de leur rigidité et de leur impersonnalité même, étaient déjà partagés par plusieurs sculpteurs au Québec : Trudeau, Heyvaert, Comtois pour ne nommer que ceux-là. Ce type de traitement des matériaux permettait des constructions utilisant des panneaux, des rivets, des éléments en suspension. L'usage de couleurs industrielles en peinture se faisait au détriment de la nature expressive du matériau : il ne s'agissait plus de révéler une dimension cachée, mystérieuse ou quasi mythique des matériaux naturels et traditionnels à la sculpture. Le geste du sculpteur allait dorénavant vers les moyens utilisés dans l'environnement architectural industriel et urbain. Le but était de s'adresser à un public élargi, familier avec le travail mécanique et dépersonnalisé des objets et processus liés à l'industrie. D'ailleurs, une certaine mystique prévalait en faveur d'une collaboration de l'artiste et du technicien industriel, de l'artiste, de l'architecte et de l'ingénieur. Les modes de production anonymes propres à l'industrie lourde et aux technologies de haute précision intéressaient davantage les artistes que les méthodes artisanales.

Françoise Sullivan partageait ainsi l'option de plusieurs sculpteurs qui, à la fin des années cinquante et tout au long des années soixante, furent proches de l'esthétique de la machine. Par ailleurs, une fidélité indéfectible à l'automatisme tel qu'énoncé par le *Refus Global* de 1948, sous-tendait tout son oeuvre. Tout en tenant compte des acquis disciplinaires de la sculpture moderne, elle a toujours pris en charge les sens de sa propre histoire et de celles des disciplines avec lesquelles elle a oeuvré. C'est ainsi que la danse et la peinture représentent chez elle une part importante dans la mise en place des formes plastiques en sculpture.

Enfin, la vie étant pour elle une activité ludique, il faut mettre l'oeuvre de Françoise Sullivan sous ce double éclairage de l'art et de la vie pour en saisir les bifurcations, les changements, les positions apparemment contradictoires. Rendre possible l'accession et l'expression de la vie plutôt que de se conformer aux voies "permissibles" dictées par la stricte spécificité d'un médium a toujours orienté son projet créateur.

Françoise Sullivan a contribué à détacher l'esprit automatiste d'une conception organiciste de l'oeuvre sculptée encore dominante, au début des années soixante, dans la sculpture moderne au Québec. L'aléatoire, le mouvement virtuel ou réel, l'évident de la matière, attestent chez Françoise Sullivan d'une conception du monde à l'affût du hasard et d'une conception de l'oeuvre d'art conçue comme « ce regard intime et secret sur les choses ». ²⁵ ◆

NOTES :

1. Les sculpteurs étaient présentes dans une proportion de 4 femmes pour 21 hommes — à part évidemment la délégation européenne qui en faisait partie.
2. La proportion était de 1 pour 15 hommes.
3. La proportion était de 1 pour 17 hommes.
4. Robillard, Yves, "Jeune sculpture à Montréal", *Vie des Arts*, n°40, automne 1965, pp. 25-28.
5. Yvette Bisson, *Oh Homme!*, 1964, ciment et métal. Hauteur : 2,44 m.
6. Cette artiste pratiquait le yoga depuis la fin des années cinquante et cela peut éclairer une certaine dimension ésotérique et mystique dans l'élaboration des formes en sculpture.
7. Sous ce titre, l'Association des Sculpteurs du Québec organisait sa troisième exposition annuelle qui mettait en présence des oeuvres locales et étrangères.
8. Il faut noter l'absence d'exposition solo pour cette artiste, ce qui peut expliquer le peu de reconnaissance dont son oeuvre profita à plus long terme, quand on sait combien une carrière se met en place à partir de ces expositions et non à partir de participations à des expositions de groupe.
9. *Cosmotome n° 11, Attente*, 1,63 m., ciment, 1965.
10. St-Martin, Fernande, "Lettre de Montréal", *Art International*, vol 1X/8, nov. 20, 1965.
11. L'exposition des muralistes présentée à la Galerie Soixante regroupait cinq artistes dont Marcelle Ferron et Jean-Paul Mousseau.
12. St-Martin, Fernande, op. cit.
13. Armand Vaillancourt lui donna des conseils techniques sur la soudure; en 1960 elle fit un stage de trois mois à l'EBAM sous la direction du sculpteur Louis Archambault,

et y travailla le bois, le fer et le plâtre; en 1961, elle suivit un cours de soudure à l'École des Métiers de Lachine (Québec).

14. *Sculpture 67*, id.
15. Documentation visuelle Y. Boulerice : 1962-01.
16. Galerie XII du MBAM (1965), Galerie du Siècle (1964-65-66), Galerie Sherbrooke (1969), et à Toronto : Galerie Dorothy Cameron (1965-66), Dunk Leman Gallery (1968).
17. *Chute concentrique*, fer soudé, 132,5 x 104 x 24 cm, 1962.
18. *Lunae Lumen*, acier peint, 152,5 x 91,5 x 122 cm.
19. Cette sculpture fera partie de l'exposition *Sculpture 67*, exposition en plein air de sculptures canadiennes organisée par Dorothy Cameron, à Toronto, avec *Aeris Ludus*, fer peint et plastique, 305 x 549 x 152,5 cm, 1967 (actuellement sur le parvis du Musée d'art contemporain, Cité du Havre à Montréal), *Fata Morgana*, fer peint, 208,5 x 239 x 61 cm, 1966.
20. Elle ne répondait que partiellement aux critères choisis par Yves Robillard qui avait opté résolument pour l'esthétique de la machine : « Un nouvel art semble en gestation. Un art efficace socialement, un art qui ne doit plus rien à la plastique traditionnelle et qui peut être beau comme l'est un engin spatial du pavillon des États-Unis c'est-à-dire efficace partout » (c'est moi qui souligne), Robillard, Yves, id., *La Presse*, 27-05-1967.
21. Robillard, Yves, "Présentation", Catalogue *Confrontation 65*, L'Association "Sculpteurs du Québec" et du Service des Parcs, Ville de Montréal, juillet-août 1965, au Jardin Botanique de Montréal, non paginé.
22. *Aeris Ludus*, 1967, fer peint et matière plastique, Chute en rouge, 1966, fer peint
23. G. Toupin, id.
24. D'après les propos écrits par l'artiste en août 1967, dans *Sculpture 67*, à l'occasion de l'exposition en plein air de sculptures canadiennes. Cameron, Dorothy, *Sculpture 67*, Galerie Nationale du Canada, Ottawa, Imprimeur de la Reine, 1968.
25. Lettre de Françoise Sullivan à Guy Robert, extraite de *L'art au Québec depuis 1940*, Ed. La Presse, Ottawa, 1973, p. 270.

The sculptures of Yvette Bisson and Françoise Sullivan represent, at the beginning of the 1960's, an innovative dimension to sculpture. Their common denominators were the utilization of the processes of montage and assembling. Although respectively quite different, each maintained the importance of a content and a project ethic in art on an individual and a collective basis. Both of them conceive of sculpture as a playful and utopic venture, a vital torrent and overflowing with life itself.

Beginning in 1962, Yvette Bisson had opted for abstraction in her sculpture; her works in reality were like architectural scale models and were presented as such. The edifices, destined for a utopic city, were scale models made of wood and metal stems, showing a formal systematization of the machine like aspect of the material, the evacuation of the "handmade" traditionally related to subjective gesture and to organic material. This placed this sculpture at the heart of a new sensibility in art. In the scale model works, the artist set out the problematic that was hers all through the 60's: to structure space in inscribing it in repetitive forms and structures. To that was added the decision to arrange her sculpture on the vertical: the formal logic and the utopist vision of livable places brought her to work on the architectonic dimension of her works. If her architectural scale models participate in the order of a social utopia and of a mystic quest, they remain however sculptural objects that have contributed to modify more a conception of sculpture, in the period in which they were exposed, than those of architecture.

Beginning in 1959, Françoise Sullivan opted for sculpture. Soldered iron represented her privileged material, which from 1964, will be recovered by brilliantly coloured paint. Her interest for industrial processes and for synthetic materials permitted her to organize the forms in space, a rupture with the style of organization founded upon the connection mass/volume.

The modalities of the usage of soldered iron, first utilized in its brute state and then recovered with brightly coloured paint in order to eliminate its opaque and material characteristic, constitutes the steps of this impulse towards the aerial, towards the pure play of forms in space and the light in making use finally of plexiglass, and the theme of the spiral will constitute the outcome of her preoccupations on space-time. An aleatory dimension in these works corresponds to the playful attitude that was original in Françoise Sullivan as much facing up to art as facing up to life. Paradoxically, in several disciplines to which she found herself joined to, her works (painting, sculpture, dance) maintain the formal constants (circularity, unstable equilibrium) and conceptuals (humour but also tenderness, attention to diverse aesthetic currents, heterogeneity as a way of apprehending plastic elements and events) that show well the freedom of this artist in front of formalism.