

Recréer *Danse dans la neige* **Re-creating *Danse dans la neige***

Mario Côté

Number 86, Fall 2010

Performance

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63739ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Côté, M. (2010). Recréer *Danse dans la neige* / Re-creating *Danse dans la neige*. *Ciel variable*, (86), 32–39.



Mario Côté, Françoise Sullivan, *Les Saisons Sullivan : Danse dans la neige*, 2007, vidéo/video HD, 48 min, v.o. fr. (direction photo/photo director, Steeve Desrosiers)

Recréer Danse dans la neige

MARIO CÔTÉ

En octobre 2005, une rencontre improvisée avec l'artiste multidisciplinaire Françoise Sullivan au café des Musées royaux des beaux-arts de Bruxelles a permis d'évoquer l'idée de redonner vie, presque soixante ans plus tard, à une œuvre phare de la danse moderne : *Danse dans la neige*. Lors de cette rencontre, Sullivan s'est empressée de préciser que le projet s'inscrivait dans celui, plus vaste, de « danser au rythme des saisons ». Elle a tout de suite relaté que dès juin 1947, de retour de New York et en vacances aux Escoumins, elle avait déjà esquissé les premiers pas d'une chorégraphie filmée par sa mère avec une caméra 16 mm sur les rochers de granit rose du fleuve Saint-Laurent¹. Puis, elle a évoqué le contexte de création de *Danse dans la neige*, événement qui a eu lieu le 28 février 1948. Cette fois-ci, Jean-Paul Riopelle était à la caméra et Maurice Perron s'est joint à eux pour prendre les célèbres photos qui deviendront, par la suite, les seuls témoins visuels de l'événement. De fait, la fameuse pellicule du film tourné à l'été 1947 et celle de l'hiver 1948 ont été par malheur perdues². Heureusement, la célèbre documentation photographique de Perron témoigne précieusement d'un des volets du cycle des saisons, celui d'une performance avant la lettre, d'une danse « dans » la neige, comme on dit « jouer dans la neige ».³

Re-creating Danse dans la neige

In October 2005, my chance meeting with the multidisciplinary artist Françoise Sullivan at the café of the Royal Museums of Fine Arts in Brussels led to the idea of reviving, almost sixty years later, an early masterpiece of modern dance: *Danse dans la neige*. During this encounter, Sullivan explained that the project was part of a larger endeavour of “dances to the rhythm of the seasons.” She told me that in June 1947, upon her return from New York and while on vacation in Les Escoumins, she sketched out the first steps of a choreography, which was filmed by her mother with a 16 mm camera, on the rose granite rocks beside the St. Lawrence River.¹ Then, she told me about the context for creation of *Danse dans la neige*, an event that took place on 28 February 1948. This time, Jean-Paul Riopelle was operating the film camera and Maurice Perron joined them to take the famous photographs that later became the only visual record of the event. Unfortunately, the reels of film shot in the summer of 1947 and the winter of 1948 have been lost.² On the other hand, Perron's photographic documentation remains to provide a valuable record of one section of the cycle of the seasons, that of an early performance of a dance “in” the snow – in the sense of “playing in the snow.”³

Il faut dire que la documentation de spectacles vivants et de performances a toujours donné lieu à de nombreux malentendus et à des revendications légitimes de droits d'auteur. De la remarquable chorégraphie de Sullivan, il ne reste qu'une vingtaine de photos prises par Maurice Perron, devenues la seule trace de ce moment exceptionnel et historique. En 1977, Sullivan produira un album à

Étonnamment, l'étude attentive de la suite des photos que Sullivan avait donnée à l'album de 1977 allait amener à reconsidérer tout autant le plan de tournage que les enchaînements chorégraphiques.

tirage limité (53 exemplaires) à compte d'auteur contenant dix-sept photographies de Perron. Plus tard, en 1998, le Musée national des beaux-arts du Québec dans le cadre de l'exposition *Mémoire objective, mémoire collective. Photographies de Maurice Perron* présentera la série *Danse dans la neige* en vingt photos, trois de plus donc, dans un tout autre agencement. Les deux artistes se retrouvent ainsi à « signer » une même œuvre sur laquelle ils portent un regard très différent, la chorégraphe considérant la documentation comme secondaire à l'œuvre, le photographe documentaire considérant son travail comme une œuvre à part entière. L'auteure de la chorégraphie *Danse dans la neige* et le statut de la documentation photographique de celle-ci sont ici le centre d'un débat exemplaire. C'est dans ce contexte polémique que le projet de recréer *Danse dans la neige* a vu le jour. Il faut préciser tout de suite que recréer et re-filmer *Danse dans la neige* s'inscrivait dans la trame d'un plus vaste projet, celui d'aborder les quatre saisons de l'année qui correspondait davantage à l'idée initiale de Sullivan. Nous avons coréalisé le document en image Beta numérique haute définition portant le titre *Les Saisons Sullivan*, qui a été complété par un nouvel album photographique, témoin du processus de recréation. L'album a été réalisé sous la direction de Louise Déry aux éditions de la Galerie de l'UQAM. Il porte le même titre, est tiré à 100 exemplaires et réunit 67 photographies prises par l'artiste Marion Landry lors du tournage et quatre dessins de Françoise Sullivan. Une œuvre filmée et une documentation photographique forment ainsi les deux volets du projet de recréation et de réinterprétation des *Saisons Sullivan*.

Il allait de soi que nous débutions par *Danse dans la neige*. Le 10 février 2006, une importante rencontre avec l'équipe réduite de production, composée de Ginette Boutin, danseuse, de Steeve Desrosiers, directeur photo, de Françoise Sullivan et de moi-même a permis de décider du parti pris esthétique, du choix des mouvements à chorégrapier et du plan de tournage. Étonnamment, l'étude attentive de la suite des photos que Sullivan avait donnée à l'album de 1977 allait amener à reconsidérer tout autant le plan de tournage que les enchaînements chorégraphiques. Aujourd'hui, nous pouvons facilement subdiviser en quatre groupes distincts le corpus photographique et cela à partir du point de vue adopté par le photographe de l'époque, Maurice Perron. La performance dansée a

Documentation of live shows and performances has always given rise to misunderstandings and legitimate copyright claims. Of Sullivan's remarkable choreography, there remain only some twenty photographs taken by Maurice Perron, which have become the sole trace of this extraordinary, historic moment. In 1977, Sullivan self-published a limited-edition picture book (53 copies) containing seventeen photographs by Perron. Later, in 1998, the Musée national des beaux-arts du Québec, in the exhibition "Mémoire objective, mémoire collective. Photographies de Maurice Perron," presented a series of twenty photographs of *Danse dans la neige* – thus, three more than in the book – in a completely different order. The two artists thus found themselves "signing" a single work of which they had very different views: the choreographer considered the documentation to be secondary to the work; the documentary photographer considered his images to be a work in their own right. The creator of the choreography for *Danse dans la neige* and the status of the photographic documentation of this work were the centre of an exemplary debate. It was in this controversial context that the project to re-create *Danse dans la neige* was born.

It must be specified immediately that re-creating and filming *Danse dans la neige* fell within the context of a larger project of portraying the four seasons of the year, which corresponded more to Sullivan's initial idea. We co-produced the document in high-definition digital Beta with the title *Les Saisons Sullivan*, which was complemented by a new book of photographs, edited by Louise Déry and published by Éditions de la Galerie de l'UQAM with a print run of one hundred copies, depicting the process of the re-creation. Also titled *Les Saisons Sullivan*, it includes sixty-seven photographs taken by the artist Marion Landry during shooting and four drawings by Sullivan. A filmed work and photographic documentation thus form the two parts of the project of re-creation and reinterpretation of *Les Saisons Sullivan*.

Documentation of live shows and performances has always given rise to misunderstandings and legitimate copyright claims. Of Sullivan's remarkable choreography, there remain only some twenty photographs taken by Maurice Perron, which have become the sole trace of this extraordinary, historic moment.

It went without saying that we would start with *Danse dans la neige*. On 10 February 2006, at an important meeting with a skeleton production team, composed of dancer Ginette Boutin, director of photography Steeve Desrosiers, Françoise Sullivan, and me, we decided on the aesthetic point of view, the choice of movements to be danced, and a shooting script. To our surprise, a close examination of the suite of photographs that Sullivan had published in the 1977 book led us to reconsider both the shooting script and the choreographic sequences.

été exécutée en un seul et même lieu : une clairière enneigée près de la municipalité d'Otterburn Park à proximité du mont Saint-Hilaire. Un premier groupe de photos (1 à 4^e) montre la danseuse qui s'exécute sur une petite colline située du côté nord. Nous voyons clairement une première ligne horizontale indiquant qu'une dénivellation existe derrière ce premier plan. Puis, à l'arrière-plan, une deuxième ligne parallèle surélevée, bordée de quelques arbres et d'une clô-

Il est fort intéressant de constater comment des critères différents ont opéré dans l'ordonnement de ces fameux clichés.

ture, laisse voir une deuxième élévation plus lointaine. Un ravin les sépare. Cette dépression du terrain est notamment visible dès la première photo où le photographe s'est légèrement tourné vers l'ouest et révèle au loin, par une plus grande profondeur de champ, un ruisseau au centre et un arbre sur la gauche. Un deuxième groupe de deux photos (5 et 6) constitue un moment de passage, une transition, puisque le photographe s'est déplacé pour descendre du plateau neigeux et adopter un point de vue en contre-plongée, plus dynamique et orienté vers l'est. On voit la danseuse, devant l'objectif, prête à se déplacer avec énergie pour dévaler la pente enneigée. Un détail important attire notre attention : on peut entrevoir sur les photos 3 et 5, en arrière-plan, une partie du mont Saint-Hilaire. Le troisième groupe (7 à 14) expose la partie centrale de la chorégraphie, là où la danseuse performe sur le versant sud de la pente qui semble escarpée et accidentée par endroits. La ligne d'horizon est située au quart supérieur de l'image. Le paysage est particulièrement désertique, nulle trace de vie. Plusieurs commentateurs ont parlé de l'aspect lunaire de ces photos puisqu'au sol la neige est durcie, voire glacée. Enfin, un quatrième groupe (15 à 17) permet de constater que le photographe, tout en étant au même endroit, change l'axe de la caméra pour la tourner vers l'ouest. La composition de l'image est plus dynamique, car la colline à l'horizon se trouve maintenant à l'oblique. Les deux dernières photos montrent la danseuse près d'un arbre à droite qui vient réaffirmer le cadrage. On peut facilement le déduire puisque l'arbre est le même que celui de la première photo. Autres indices, la lumière rasante et les ombres allongées indiquent que les scènes ont été captées durant l'après-midi. En résumé, les premiers et derniers clichés font office d'introduction et de conclusion en recentrant la danseuse dans un paysage réaliste tandis que la partie centrale se développe dans un décor étrange et énigmatique. Les gestes trouvent ainsi leur impulsion dans cette rencontre avec les éléments de la nature. Il faut revenir au groupe des quatre premières photos qui a été l'objet principal de nos discussions, et qui respecte l'ordre proposé par Sullivan. Et pourtant, il pose une difficulté quant aux déplacements réels opérés par le photographe dans le court laps de temps qui lui est imparti pour prendre ses clichés. La photo 1, tel un plan d'ouverture filmique, donne une vue panoramique sur les scènes à venir. Elle est cohérente. Par contre, l'enchaînement des trois suivantes est plus problématique. La photo 2 montre la danseuse de face, la photo 3

Today, we can easily subdivide the original photographic corpus into four separate groups of pictures, according to the point of view adopted by the photographer at the time, Maurice Perron.

The danced performance was executed in a single location: a snowy clearing near the municipality of Otterburn Park, close to Mont Saint-Hilaire. The first group of photographs (1 to 4th) shows the dancer moving on a small hill situated on the north side. We clearly see a first horizontal line indicating that there is a change in ground level behind this first plane. Then, farther away, a second raised parallel line, bordered by a few trees and a fence, gives a glimpse of a second elevation. A ravine separates them. The depression in the terrain is particularly visible in the first picture, for which the photographer is slightly turned westward, and reveals in the distance, with a greater depth of field, a stream in the centre and a tree on the left. A second group of two photographs (5 and 6) offers a moment of passage, a transition, since the photographer has descended the snowy plateau and adopted a low-angle point of view, more dynamic and oriented eastward. We see the dancer, ready to move energetically to hurtle down the snowy slope. An important detail draws our attention: we can glimpse, in the background of photographs 3 and 5, part of Mont Saint-Hilaire. The third group (7 to 14) shows the main part of the choreography: the dancer performs on the southern slope of the hill,

We started from a photographic document intending to be as faithful to it as possible, but new avenues led us to produce an original creation based on those premises.

which seems steep and uneven in places. The horizon line is situated in the top quarter of the image. The landscape is particularly desert-like, with no trace of life. A number of commentators have talked about the lunar aspect of these photographs, since the snow on the ground is hard, even icy. Finally, in the fourth group of photographs (15 to 17) the photographer, while at the same spot, has changed the camera axis to point westward. The composition is more dynamic, since the hill on the horizon is now at an oblique angle. The last two photographs show the dancer near a tree at the right that reinforces the framing. We can easily deduce this since the tree is the same one as in the first photograph. Other clues – the glancing light, the elongated shadows – indicate that the pictures were taken in the afternoon. In short, the first and last pictures serve as introduction and conclusion by re-establishing the dancer in a realistic landscape, while the middle part takes place in a strange, enigmatic setting in which the movements take their impetus from this encounter with the elements of nature.

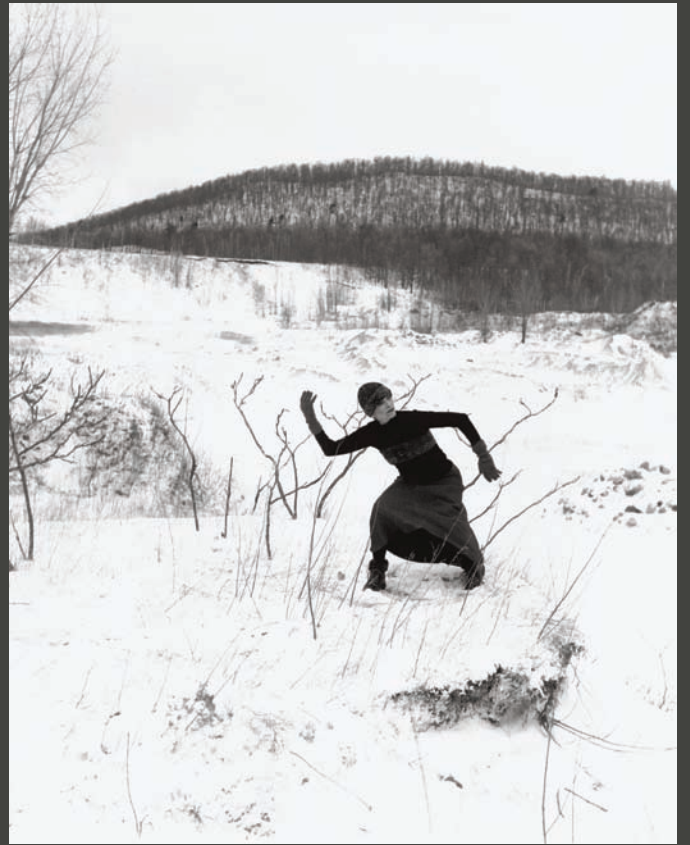
We must return to the first group of four photographs, which were the main subject of our discussions, and which respect the order suggested by Sullivan. And yet, this group poses a difficulty with regard to the movements actually made by the photographer in the short span of time available to him to take his pictures. Photograph 1, like



Mario Côté, Françoise Sullivan, *Les Saisons Sullivan : Danse dans la neige*, 2007, vidéo/video HD, 48 min, v.o. fr. (direction photo/photo director, Steeve Desrosiers)

indique un changement d'axe : le photographe a donc dû se déplacer vers l'extrême gauche pour porter son regard en direction de l'est. Puis, à la photo 4, retour à la position de départ face à la danseuse. Comment, dans un si bref délai, est-il possible de se déplacer pour réaliser les photos 2, 3 et 4 ? Et pourtant, si l'on regarde bien attentivement la photo 3, elle pourrait très bien s'inscrire dans la continuité narrative que la photo 5 développe. Plan rapproché de la danseuse, puis plan éloigné pris par le photographe s'éloignant de son sujet. De plus, montrer successivement les clichés 3 et 5 ferait découvrir à différentes distances un même point de vue sur le mont Saint-Hilaire. Pourquoi Sullivan a-t-elle placé un plan plus dynamique entre deux plans plutôt statiques ? Est-ce un choix formel ou une décision qui correspond à la chorégraphie de l'époque ? Cette suite de plans aurait des conséquences tant sur le tournage que sur la reconstitution des mouvements chorégraphiés. Il est fort intéressant de constater comment des critères différents ont opéré dans l'ordonnancement de ces fameux clichés. Perron en a fait une variation libre à partir de la chorégraphie, car il était d'abord un documentariste réputé du mouvement automatiste. Sullivan, plus respectueuse du déroulement de la chorégraphie, a tout de même introduit quelques libertés formelles. Et, enfin, le projet *Les Saisons Sullivan*, en essayant d'être objectif, a tenté de respecter les points de vue du photographe et du caméraman, puisque tous les deux travaillaient côte à côte, comme l'a décrit à plusieurs reprises Sullivan⁵. Finalement, le processus d'analyse des photos a-t-il conduit à une réelle reconstitution ou à une libre réinterprétation ? Le tournage a été réalisé sur deux jours, les 3 et 5 mars 2006, à la carrière Maska de Mont-Saint-Hilaire. Deux emplacements ont été choisis : l'un sur

the opening shot of a film, gives a panoramic overview of the scenes to come. It is coherent. On the other hand, the sequencing of the three following photographs is problematic. Photograph 2 shows the dancer facing the camera, and photograph 3 indicates a change of axis: the photographer therefore had to move far to the left to bring his gaze to the eastward direction. Then, in photograph 4, he returns to the starting position facing the dancer. How, in such a short time, was it possible to move to take photographs 2, 3, and 4? And yet, if we look closely at photograph 3, it could easily fall within the narrative continuity established by photograph 5: a close shot of the dancer, then a shot taken from a distance as the photographer moves away from his subject. In addition, a look at shots 3 and 5 in succession reveals a single point of view of Mont Saint-Hilaire from different distances. Why did Sullivan place a more dynamic shot between two more static ones? Was this a formal choice or a decision that corresponded to the choreography at the time? This sequence of shots would have consequences for both the filming and the reconstruction of choreographed movements. It is very interesting to observe how different criteria were used in the ordering of these famous pictures. Perron had made a free variation from the choreography, since he was above all a well-known documentarian of the Automatist movement. Sullivan, more respectful of the order of the choreography, nevertheless introduced some formal liberties. And, finally, the *Les Saisons Sullivan* project, in trying to be objective, attempted to respect the photographer's and cameraman's points of view, since the two were working side by side, as Sullivan described a number of times.⁵ In the end, did the process of analyzing the photographs lead to a true reconstruction or to a free reinterpretation?

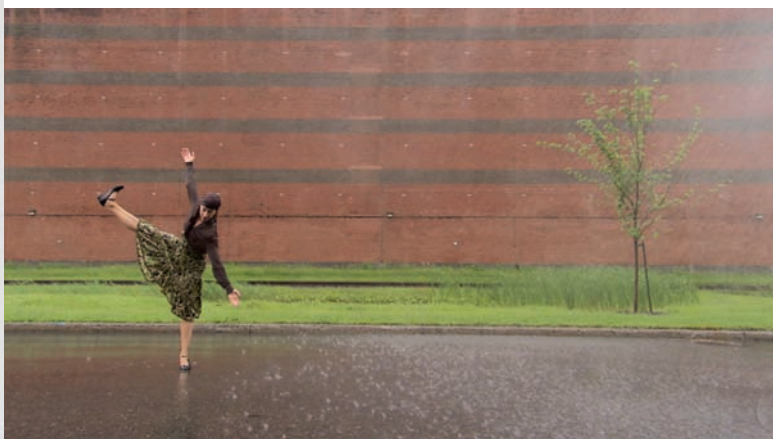


Françoise Sullivan, *Les Saisons Sullivan : Danse dans la neige*, 2007, livre d'artiste/artist book, photo : Marion Landry, collection d'œuvres d'art de l'UQAM, © Françoise Sullivan, Marion Landry et Galerie de l'UQAM



Mario Côté, Françoise Sullivan, *Les Saisons Sullivan : Danse dans la neige*, 2007, video HD, 48 min, vo. fr. (direction photo/photo director, Steeve Desrosiers)





Mario Côté, Françoise Sullivan, *Les Saisons Sullivan*, 2007, vidéo / video HD, 48 min, v.o. fr. (direction photo / photo director, Steeve Desrosiers)



les hauteurs d'une petite colline recouverte de neige la semaine précédant le tournage et l'autre, en contrebas avec vue sur un chemin secondaire fort enneigé. Le plan de tournage a tenté de respecter la chorégraphie telle qu'elle a été réalisée à l'origine. Sullivan a travaillé de mémoire en s'aidant des photos pour recréer la pièce chorégraphique dans son atelier. Le costume de Ginette Boutin a aussi été conçu au moyen des photos originales et de la description qu'en a faite Sullivan. Par ailleurs, un froid de -7°C avec des vents de 60 km/h était aussi au rendez-vous. La neige poudreuse avait remplacé la fameuse croûte glacée de l'époque. On pourrait dire que le document d'aujourd'hui a redonné vie à une séquence dansée qui avait été « gelée » sur pellicule. Nous sommes partis du document photographique pour y être le plus fidèles possible, mais de nouvelles avenues nous ont conduits à produire une création inédite à l'aide de ces prémisses. Pour preuve, les quatre premières photos de la performance de 1948, celles réunies dans l'album de 1977 et celles tirées du document vidéographique diffèrent. Dans ce contexte, on parlerait plus facilement de « re-médiatisation », car le matériau de base était une séquence de plans photographiques noir et blanc qui ont conduit à des images vidéographiques saturées de bleu. L'idée était d'évoquer les anciens films noir et blanc diffusés à la télé couleur qui subissaient ainsi une coloration involontaire. La séquence photographique de 1948 était muette, le document de 2007 est constitué d'une bande sonore construite à l'aide de bruits ambiants captés lors du tournage, mais aussi fabriquée d'une accumulation de plusieurs strates sonores hivernales enregistrées à divers endroits, dont les vents de la montagne Sainte-Victoire ! Enfin, le montage image permet de faire place à un ensemble de mouvements dansés créés entre les intervalles de la photographie. Il est donc plus juste de parler de recréation et de réinterprétation que de reconstitution de *Danse dans la neige* réalisée avec la complicité de l'artiste et en complet accord avec elle, puisqu'elle a assisté à toutes les étapes de la nouvelle production, y donnant chaque fois son point de vue.

1 Pour plus de détails sur les circonstances qui ont entouré l'origine du projet, voir le texte de présentation de Louise Déry dans l'album *Les Saisons Sullivan* in fac-

Shooting was done over two days, 3 March and 5 March, 2006, in the Maska quarry at Mont-Saint-Hilaire. Two sites were chosen: one on top of a small hill that was covered with snow during the week preceding shooting; the other, below, with a view of a very snowy secondary road. The shooting script tried to respect the choreography as it had originally been produced. Sullivan worked from memory, assisted by photographs, to re-create the choreography in her studio. Ginette Boutin's costume was also designed from the original photographs and the description given by Sullivan. It was a cold day, -7°C with a 60 km/h wind, and powdery snow replaced the icy crust of the original. One might say that the new document revived a dance sequence that had been "frozen" on film. We started from a photographic document intending to be as faithful to it as possible, but new avenues led us to produce an original creation based on those premises. As proof, the four first photographs of the 1948 performance, those brought together in the 1977 picture book, and those taken from the videographic document are very different. In this context, one would more easily talk of "remediatization," since the basic material, a sequence of black-and-white photographs, led to blue-saturated videographic images. The idea was to evoke old black-and-white movies broadcast on colour television sets, causing them to be tinted blue. The 1948 photographic sequence had no sound, while the 2007 document has a sound track composed of ambient noises recorded during shooting, but also an accumulation of a number of winter audio strata recorded at various places, including the winds of Mont Sainte-Victoire! Finally, the image editing brought to light a group of movements danced in the intervals between photographs. It is thus more correct to speak of re-creation and reinterpretation than of reconstruction of *Danse dans la neige*, made with the cooperation of the artist and with her complete agreement, since she attended to all steps of the new production, giving her point of view throughout.

Translated by Käthe Roth

1 For more details on the circumstances surrounding the origin of the project, see the introduction by Louise Déry in *Les Saisons Sullivan* (Éd. Galerie de l'UQAM, 2010, facsimile); Gilles Lapointe, *La Comète automatiste* (Éd. Fides, 2008); François-Marc Gagnon,



similé, éd. Galerie de l'UQAM, 2010; Gilles Lapointe dans *La Comète automatiste*, éd. Fides, 2008; François-Marc Gagnon dans *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1998; enfin, Claude Gosselin, *Françoise Sullivan. Rétrospective*, Montréal, Musée d'art contemporain, du 19 novembre 1981 au 3 janvier 1982, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1981. ² Dans une note de bas de page, Gilles Lapointe dans *La Comète automatiste*, éd. Fides, 2008, p. 145 confirme la perte de la pellicule par le cinéaste Guy Borremans : « [...] Sullivan lui avait effectivement prêté pour visionnement, vers 1957, deux films tournés en huit millimètres (sic); Guy Borremans explique ensuite que ces films furent perdus, en même temps que plusieurs de ses photos ainsi qu'un film réalisé avec Luce Guilbault [...] » (courriel de Guy Borremans à Rose Marie Arbour, 10 octobre 2007). [NDLR : nous devons mentionner ici – sans toutefois entrer dans les détails – que les ayants droit de la succession Maurice Perron contestent toujours cette version des faits.] ³ Les historiens François-Marc Gagnon, Gilles Lapointe et Ray Ellenwood confirment le caractère exceptionnel de cette « performance » en dehors du contexte théâtral. « These “performance” outside the normal theater context were apparently the first of their kind in Québec and certainly some of the very earliest in Europe and America. » Ray Ellenwood, *Égrégore. The Montréal automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992, p. 127. Lire l'important chapitre « Le Nord vu de la chambre automatiste : l'expérience de *Danse dans la neige* » dans *La Comète automatiste*, op. cit. p. 137-156 où Gilles Lapointe développe la thèse de l'originalité de la performance en Amérique du Nord ou du moins, dans les pays nordiques, à la même époque. ⁴ Ces quatre premières images seront commentées plus en détail par la suite. ⁵ Louise Déry, *Les Saisons Sullivan*, op. cit., p. 163.

NDLR : Tous les efforts ont été faits pour inclure les photographies originales de Maurice Perron dans cet article; les ayants droit ont toutefois refusé leur publication dans le contexte de ce dossier.

Mario Côté est artiste multidisciplinaire et professeur à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. Il a réalisé plus d'une vingtaine d'œuvres vidéo qui abordent les questions du corps-danseur et du corps-lecteur. Il a publié dans le cadre de groupes de recherche, a écrit plusieurs articles sur des artistes et assuré une chronique vidéo dans la revue de cinéma 24 images.

Signataire du Refus global, **Françoise Sullivan** est une artiste multidisciplinaire qui s'est illustrée dans les milieux de la danse et des arts visuels. Récipiendaire du Prix Paul-Émile-Borduas en 1987, elle obtiendra également un doctorat honoris causa de l'Université York en 1998 et de l'UQAM en 2000, puis sera nommée membre de l'ordre du Canada en 2001. Elle est représentée par la galerie Simon Blais à Montréal et la galerie Jean-Claude Bergeron à Ottawa.

Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954 (Montreal: Lanctôt éditeur, 1998); Claude Gosselin, *Françoise Sullivan. Rétrospective* (Quebec City: Ministère des Affaires culturelles, 1981), catalogue for an exhibition at the Musée d'art contemporain, Montreal, from 19 November 1981 to 3 January 1982. ² In a long footnote in his *La Comète automatiste* (p. 145, our translation), Lapointe confirms that the film was lost by the filmmaker Guy Borremans: "Around 1957, Sullivan lent him two 8-millimetre films for viewing; Guy Boremans later explained that these films were lost at the same time as a number of his photographs and a film produced with Luce Guilbault" (e-mail from Guy Borremans to Rose Marie Arbour, 10 October 2007). [Editor's note : it should be mentioned here – without going into further detail – that the rights holders to Maurice Perron's estate contest this version of the facts.] ³ The historian Ray Ellenwood confirms the extraordinary nature of this work: "These 'performances' outside the normal theater context were apparently the first of their kind in Québec and certainly some of the very earliest in Europe and America." Ray Ellenwood, *Égrégore. The Montréal Automatist Movement* (Toronto: Exile Editions, 1992, p. 127). See the important chapter "Le Nord vu de la chambre automatiste: l'expérience de *Danse dans la neige*" in Lapointe, *La Comète automatiste*, pp. 137–56, in which the author develops the thesis of the originality of the performance in North America or, at least, in Northern countries, in that period. ⁴ I will comment on these first four images in detail below. ⁵ Louise Déry, *Les Saisons Sullivan*, p. 163.

Editor's note: Every effort was made to include Maurice Perron's original photographs in this article, but the family refused to let them be published in this essay.

Mario Côté is a multidisciplinary artist and a professor at the School of Visual and Media Arts at Université du Québec à Montréal. He has produced some twenty video works that address issues of the dancer-body and the reader-body. He has published with research groups, written a number of articles on artists, and contributes a column on video to the movie magazine 24 Images.

One of the signers of the Refus global manifesto, **Françoise Sullivan** first made her mark in the dance world before exploring abstract sculpture, drawing, photography, installation, and painting, media that, in turn, provided new impetus to her career. She received the Prix Paul-Émile-Borduas for her body of work in 1987, and was awarded an honorary doctorate from Université du Québec à Montréal and York University and made a member of the Order of Canada in 2001. Sullivan is represented by Galerie Simon Blais in Montreal and Galerie Jean-Claude Bergeron in Ottawa.