

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA QUÊTE D'UNE SUBJECTIVITÉ AU FÉMININ
DANS L'ŒUVRE DE THÉRÈSE RENAUD

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ÉMILIE THÉORÊT

MARS 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

À Renée, Elora et Abigaëlle Théorêt.

REMERCIEMENTS

Merci à Lucie Robert,
professeure au Département d'études littéraires de l'UQAM,
pour sa rigueur intellectuelle et son soutien généreux.

Merci à Jonathan Livernois,
étudiant au doctorat en langue et littérature française à l'Université McGill,
pour sa lecture minutieuse.

TABLE DES MATIÈRES

	Page
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LE MYTHE AUTOMATISTE ET LE « CHEMIN À PARCOURIR »	8
1.1 Formation du groupe automatiste.....	9
1.1.1 Les femmes dans le groupe automatiste	11
1.1.2 Multidisciplinarité, philosophie féminine et critique.....	13
1.1.3 <i>Les Sables du rêve</i> en 1946.....	15
1.1.4 La descente dans la nuit et la sémiotique de Peirce.....	19
1.1.4.1 Mouvement sémiotique de l'œuvre d'art: descente dans l'hypocône.....	20
1.1.4.2 Les <i>images</i> surréalistes.....	21
1.1.4.3 La plongée : le motif du chemin	23
1.1.4.4 Le transport	26
1.1.4.5 La remontée	27
1.1.5 Retour à la mère : corporalité et extase	28
1.1.5.1 Corps, désir et automatisme	30
1.1.5.2 L'entrave au cœur du chemin.....	31
1.2 Les rééditions des <i>Sables du rêve</i>	32
1.2.1 Première réédition : les <i>Herbes rouges</i> et l'affirmation d'un mythe fondateur..	32
1.2.1.1 Autres motivations : redécouverte et féminisme.....	34
1.2.1.2 Première réception critique	36
1.2.2 Deuxième réédition : interrogation autour du mythe	37
1.2.2.1 Réception critique de 1999 : la femme résistante	38
1.3 Nécessité d'une répétition du mythe : le retour au nouveau sacré	40
1.3.1 Mythe chrétien et mythe automatiste	42
1.4 Déjouer le piège du mythe	43

CHAPITRE II	
LA REPRISE DE L'ÉCRITURE ET LE « ZIGZAG » INTÉRIEUR	45
2.1 Le récit autobiographique <i>Une mémoire déchirée</i>	47
2.1.1 L'autobiographie traditionnelle	47
2.1.2 <i>Une mémoire déchirée</i> , inadéquation avec le genre	50
2.1.3 L'autobiographie au féminin	51
2.1.4 Le <i>je</i> autobiographique fragmenté	53
2.1.4.1 Histoire d'une personnalité déchirée	54
2.1.4.2 La loi du père	55
2.1.4.3 Zigzag et errance dans la mère	58
2.1.4.4 Rupture du pacte : mélange des genres	60
2.1.4.5 Éclatement de la narration unitaire et traditionnelle	61
2.1.4.6 La renaissance ou la condamnation à errer?	63
2.2 <i>N'Être</i>	64
2.2.1 Le sujet poétique traditionnel : une quête vers la renaissance	65
2.2.1.1 L'antre maternel	66
2.2.2 Vers un sujet lyrique au féminin.....	73
2.2.2.1 Entre <i>je</i> autobiographique et <i>je</i> lyrique	75
2.2.2.2 L'échec du sujet féminin chez Renaud.....	77
CHAPITRE III	
LA FIN DU PARCOURS ET LA RECOMPOSITION	80
3.1 La répétition	81
3.1.1 Répétition et subjectivité	82
3.1.2 Renaud et la répétition.....	83
3.1.3 Le paradoxe d'une répétition sans dynamisme	84
3.2 <i>Les Songes d'une funambule</i> : Réécriture du mythe	85
3.2.1 Le mythe figé des <i>Sables du rêve</i> et le dynamisme des variations	86
3.2.1.1 Le chemin de la jeunesse à la vieillesse	88
3.2.1.2 Sagesse et bilan du parcours	91
3.2.1.3 Révolution et évolution	93
3.2.1.4 Redonner du mouvement au discours figé	95
3.2.2 <i>Le recueil</i>	97

3.2.3 Retour sur l'errance intérieure	99
3.3 <i>Un passé recomposé</i>	100
3.3.1 Recomposer les morceaux de l'histoire	102
3.3.1.1 Forme soudée.....	102
3.3.1.2 Reconfiguration des faits	102
3.3.1.3 L'histoire et <i>soi</i>	105
3.3.2 Répétition et positionnement du <i>je</i>	106
3.3.3 L'efficacité de l'énonciation du sujet : Thérèse et Renaud	107
3.3.4 Oscillation ou hésitation?	109
CONCLUSION	110
BIBLIOGRAPHIE.....	119

RÉSUMÉ

Au milieu des années quarante, Thérèse Renaud fréquente le groupe automatiste. Elle publie un premier recueil de poésie à tendance surréaliste, *Les Sables du rêve*, en 1946. Elle quitte alors le Québec pour s'installer en France où le peintre Fernand Leduc la rejoint et l'épouse. Là-bas, elle signe le manifeste automatiste *Refus global* en 1948. Son parcours littéraire s'interrompt alors pendant près d'un quart de siècle, période difficile où la jeune femme se cherche une voix artistique. Elle reprend la plume à la fin des années soixante, mais n'arrive à publier un ouvrage qu'en 1978. L'œuvre se poursuit alors et se diversifie. En effet, roman, récits brefs, poèmes et récits autobiographiques se succèdent jusqu'à sa mort en 2005. Cependant, cette œuvre demeure méconnue.

Ce mémoire s'intéresse aux stratégies d'énonciation qui traversent l'œuvre littéraire de Thérèse Renaud. En effet, celles-ci marquent de manière particulière l'œuvre d'une femme en constante lutte pour l'affirmation de sa subjectivité. Quoiqu'elle ait signé le manifeste révolutionnaire, Renaud est prisonnière d'une condition féminine déterminée par des valeurs conservatrices et d'une critique qui l'assimile constamment au *Refus global* ou à son mari peintre. La subjectivité au féminin tente donc de s'affirmer en marge des discours dominants et patriarcaux.

Le mémoire se divise en trois chapitres suivant les trois temps qui ponctuent le parcours de Renaud. Chacune de ces périodes débute par une réédition de la poésie fondatrice de l'œuvre de Renaud, *Les Sables du rêve*. Le chapitre portant sur la période automatiste retrace les principaux éléments de la critique universitaire afin de mieux développer le motif du « chemin à parcourir ». C'est grâce à l'image surréaliste que l'auteure effectue une incursion métaphorique, empruntant ce chemin vers l'intérieur de soi et renouvelant ainsi les représentations. Le second chapitre s'attache à la reprise de l'écriture et à l'errance qui caractérise le retour à soi et la quête d'une prise de parole. L'étude de l'affirmation du sujet s'effectue par l'analyse du *je* autobiographique fragmenté. Dans le récit autobiographique *Une mémoire déchirée*, la fragmentation du *je* autobiographique brise le genre canonique alors que, dans le recueil de poésie *N'Être*, c'est l'effet autobiographique qui rompt avec l'effort d'effacement du sujet lyrique. Le troisième chapitre s'attarde à la fin du parcours. À travers le récit autobiographique *Un passé recomposé* et le recueil de poésie *Les Songes d'une funambule*, il analyse la recomposition du sujet à travers la répétition et l'intertextualité.

En conclusion, cette étude permet d'affirmer que les stratégies d'énonciations présentent un sujet féminin précaire. Ce mémoire met en valeur la quête subjective qui traverse l'œuvre de Renaud mais, surtout, soulève la difficulté, voire l'échec d'une telle entreprise.

Mots-clés : Littérature québécoise, poésie, autobiographie, Thérèse Renaud, automatisme, subjectivité, sujet féminin, femme, féminisme.

INTRODUCTION

L'histoire n'a longtemps reconnu de l'automatisme que ses innovations en peinture. Par le fait même, elle a aussi ignoré l'apport des femmes au sein du groupe, apport fondamentalement multidisciplinaire. Il y a à peine une vingtaine d'années que les chercheurs s'intéressent à l'hétérogénéité de la pratique artistique chez les automatistes. Pourtant, comme le soulignent Patricia Smart et Rose Marie Arbour, c'est probablement dans la reconnaissance de cette diversité, principalement féminine, que l'on rend le plus justice à la philosophie du groupe. La variété des moyens d'expression permet de manifester les expériences sensibles de manière plus fidèle et plus libre. De fait, les activités de ces jeunes artistes vont de la production théâtrale (écriture dramaturgique, jeu, costume, décor et éclairage) à la danse, en passant par la poésie.

La première manifestation publique de la poésie automatiste québécoise est la publication du recueil de poésie *Les Sables du rêve*¹, de Thérèse Renaud. Elle n'a alors que 18 ans. Depuis trois ans déjà, Renaud fréquente ces jeunes artistes rassemblés autour du peintre Paul-Émile Borduas. Elle s'identifie à la pensée de ce groupe qui remet en question les valeurs conservatrices et religieuses qui régissent le Québec de l'époque. Deuxième d'une famille de trois enfants, Renaud perd sa mère en bas âge. Sa sœur aînée, Louise, assume la responsabilité maternelle. C'est grâce à elle que Thérèse et sa sœur benjamine, Jeanne, accèdent au petit cercle artistique. Les trois sœurs Renaud marquent d'ailleurs le développement des arts au Québec². En 1948, Thérèse signe le manifeste automatiste.

Le manifeste *Refus Global* s'érige contre le pouvoir conservateur qui règne alors au Québec. Sous la férule de l'Église, la province apparaît à ces artistes comme un lieu sclérosé.

¹ *Les Sables du rêve*, Montréal. Les Cahiers de la File indienne. 1946.

² Jeanne Renaud joue un rôle de pionnière dans le développement de la danse moderne au Québec. En 1961, elle fonde avec Françoise Sullivan le Groupe de danse moderne de Montréal et, en 1966, le Groupe de la Place Royale. Quant à Louise, elle nourrit la vie artistique du groupe montréalais en côtoyant les surréalistes lors de son passage à New York.

Le texte, rédigé par Paul-Émile Borduas, traduit une révolte face à l'obscurantisme d'une époque que l'on nommera plus tard la Grande Noirceur. Ce contexte devient le lieu de l'éclosion du mouvement automatiste. Ce regroupement d'artistes et d'intellectuels ne se constitue pas de manière homogène. Les membres du groupe vont et viennent et tous n'appuient pas le manifeste. Ce sont d'ailleurs les plus jeunes, peut-être les plus naïfs ou les plus téméraires, qui endossent le texte de Borduas. Au moment de la signature et de la parution de *Refus Global*, en 1948, Thérèse Renaud ne vit plus au Québec. Elle est en France, où Fernand Leduc l'a récemment rejointe et épousée. C'est de là que le jeune couple accepte de poser son nom au bas du manifeste. Déjà, ces deux automatistes ont entamé une nouvelle aventure et tournent la page de l'épisode automatiste.

Néanmoins, la philosophie qui sous-tend le manifeste et la démarche automatiste est marquante pour la jeune femme. Tout au long de sa vie, elle sera fidèle aux principes qui animent ce mouvement et qui pourraient se résumer par quelques notions clés : perceptions sensibles, spontanéité, authenticité, espoir, désir-passion, inconnu. L'automatiste aspire à se libérer du poids du passé afin de se consacrer au moment présent et ainsi, être le plus fidèle possible à ses impulsions du moment. La passion et les perceptions sensibles s'inscrivent dans un acte artistique spontané et immédiat. L'art automatiste découle d'un mouvement corporel. Cette gestualité immanente du corps devient le reflet d'une intériorité puisque corps et esprit ne font désormais qu'un. L'authenticité de l'artiste et de son œuvre ne se mesure pas au résultat du travail, mais au désir (ou désir-passion) et à l'espoir dont ils sont empreints. Car l'œuvre de l'artiste vrai, tendu vers son idéal, vers le renouvellement des perceptions et des représentations, contient toute l'énergie de cet espoir. Puisque la *représentation* reprend ce qui fut déjà fait ou déjà vu, elle procure un sentiment rassurant. Aussi, de la *représentation*, rien de neuf ne peut être créé. Il ne peut résulter de cet acte rationnel qu'une œuvre « morte-née ». C'est plutôt la *relation* que les automatistes valorisent. Celle-ci est le produit d'une avancée dans l'inconnu. De relation en relation, dans l'acte non préconçu, la matière plastique laisse percevoir les traces du désir et de la générosité de l'artiste.

Après cette période formatrice et fondatrice, le parcours artistique de Renaud s'interrompt pour plusieurs années. Allant d'un médium à l'autre, l'artiste essaie le chant et le

théâtre³. Ces tentatives se révèlent infructueuses. Puis, elle se heurte aux difficultés d'une dépression et de l'alcoolisme. En 1968, elle reprend la plume. Ces nouveaux textes seront regroupés et publiés beaucoup plus tard, en 1981, dans le recueil *Plaisirs immobiles*⁴. En 1971, la publication dans *Perspectives* de l'article « Au temps du *Refus global* ⁵ » officialise le retour à l'écriture après 25 ans de silence. Il faut cependant attendre 1978 pour voir l'édition d'un premier ouvrage, le récit autobiographique *Une mémoire déchirée*⁶, qui avait pourtant été écrit au début de la décennie. L'œuvre se poursuit et se diversifie : Renaud écrit un roman, *Choc d'un murmure*⁷, un recueil de récits brefs, *Subterfuge et sortilège*⁸ et deux recueils de poésie, *Jardins d'éclats*⁹ et *N'Être*¹⁰.

Peu avant la mort de l'écrivaine, en décembre 2005, deux autres livres viennent achever sa démarche littéraire : *Les Songes d'une funambule*¹¹, paru en 2001, et le récit autobiographique *Un passé recomposé. Deux automatistes à Paris. Témoignages 1946-1953*¹², en 2004. À travers ceux-ci, l'écrivaine effectue un retour sur ses débuts artistiques. L'œuvre est bouclée. Pourtant, dans son ensemble, cette œuvre demeure méconnue. La critique n'en aura retenu, pour ainsi dire, qu'un seul titre : *Les Sables du rêve*.

³ Voir Patricia Smart, *Les Femmes du Refus global* (Montréal, Boréal, 1998), mais aussi l'article « Ah! vous avez dit chanter... » (*Moebius*, « La Voix », n° 60, printemps 1994, p. 117-12) pour plus de détails sur les tentatives artistiques de Renaud.

⁴ *Plaisirs immobiles, récits et poèmes*, avec quatre dessins de Raymonde Godin. Montréal, Noroît, 1981.

⁵ « Au temps du *Refus global* », *Perspectives*, 4 décembre 1971, p. 22-28. Cette publication sera suivie de celle du « Récit d'une errance », *Écrits du Canada français*, n° 34, 1972, p. 123-147 (texte aussi réédité dans le recueil *Plaisirs immobiles*).

⁶ *Une mémoire déchirée*. Montréal. HMH/L'Arbre, 1978.

⁷ *Choc d'un murmure*, Montréal. Québec/Amérique, 1988.

⁸ *Subterfuge et sortilège*, Montréal. Tryptique, 1988.

⁹ *Jardin d'éclats*, Trois-Rivière. Écrits des Forges, 1990.

¹⁰ *N'Être*, Montréal. Les Intouchables, 1998.

¹¹ *Les Songes d'une funambule*, Trois-Rivière/Pantin, Écrits des Forges/Le Temps des cerises, 2001.

¹² *Un passé recomposé. Deux automatistes à Paris. Témoignages 1946-1953*, Québec. Nota Bene, 2004.

Une œuvre méconnue

Dès leur première réédition, en 1975, *Les Sables du rêve* sont rapidement intégrés à l'histoire littéraire et artistique. Ainsi, dans son livre *Surréalisme et littérature québécoise* paru en 1977, André-Gilles Bourassa inclut le recueil dans sa lecture surréaliste de l'histoire littéraire québécoise. Le *Dictionnaire des auteurs de la langue française en Amérique du Nord* de Réginald Hamel, John Hare et Paul Wyczynski (1976), dans lequel on consacre un article à Renaud, constitue un autre exemple de cette intégration. Au fil de ses nombreuses rééditions, le recueil connaîtra aussi quelques lectures approfondies, dont celles de Philippe Haeck, de François Charron et de Pierre Nepveu¹³. Le reste de l'œuvre est, quant à lui, à peu près ignoré. Dans *Voix et Images*¹⁴, Patricia Smart consacre un article à *Une mémoire déchirée*, article dont elle reprend l'essentiel dans *Les femmes du Refus global*¹⁵. Dans ce livre paru en 1998, Smart s'attache à la biographie de l'auteur à travers son parcours littéraire. Ma perspective est inverse : j'entreprends ici une lecture de l'œuvre littéraire de Renaud à travers son parcours biographique. De plus, contrairement à cette étude de Smart, mon mémoire arrive après la mort de l'écrivaine et couvre ainsi une œuvre qui n'était alors pas achevée.

L'inscription d'un sujet

Ma lecture s'attache aux stratégies d'énonciation qui marquent fortement l'œuvre d'une femme dans l'ombre des discours dominants. Ces discours historiques, littéraires et artistiques, construits par la critique, ont fait de l'automatisme un mythe et de la peinture la voix à peu près exclusive de l'automatisme et de la modernité artistique au Québec. En m'intéressant à ces stratégies d'énonciation, je postule que l'œuvre de Renaud devient le

¹³ Il s'agit du chapitre « L'Adolescente », dans Philippe Haeck. *Naissances. De l'écriture québécoise. Essais*. Montréal, VLB. 1979; de la postface de François Charron dans *Imaginaires surréalistes*, Montréal. Les Herbes rouges, 2001; et de l'article de Pierre Nepveu, « Un théâtre des discours : Du poème en prose à l'époque de l'Hexagone ». *Études françaises*, vol. 39, n° 3, 2003, p. 47-60.

¹⁴ Patricia Smart. « Mémoire d'une jeune fille qui refuse de se ranger : *Une mémoire déchirée*, de Thérèse Renaud », *Voix et Images*, vol. XXII, n° 1 (64), automne 1996, p. 10-21.

¹⁵ Patricia Smart. *Les Femmes du Refus global*, op. cit.

reflet d'une lutte pour affirmer une subjectivité féminine hors des normes établies par l'ordre patriarcal. Plus précisément, ce sont les stratégies d'agentivité qui sont au centre de mon étude. Plus qu'une simple quête où l'écrivaine prendrait position comme sujet de l'énonciation, l'agentivité implique une « résistance à la pression idéologique¹⁶ ». Barbara Havercroft souligne que « à la différence d'un état de marginalisation et de passivité, le statut d'agentivité confère aux femmes "le pouvoir de participer à la définition de leurs propres luttes, en tournant les paroles de l'opresseur contre lui"¹⁷ ». Les travaux de Barbara Havercroft soutiennent la démarche du présent mémoire. Ce dernier tire aussi profit des travaux de Louise Dupré, qui s'attache plus particulièrement à l'énonciation dans la poésie. Puisque ces stratégies participent à l'affirmation d'un sujet féminin, elles s'inscrivent dans une démarche féministe appuyée par les recherches de Luce Irigaray, qui analyse le cheminement féminin à travers l'écriture. La sémiotique peircéenne pourra enrichir la compréhension du développement du sens dans l'œuvre de Renaud.

Le parcours : corpus et méthode

Le parcours littéraire de Renaud se divise en trois temps : la période automatiste, la période de la déchirure et la période de la recomposition. Chacune d'elle débute par une réédition des *Sables du rêve*, poèmes fondateurs et omniprésents dans le cheminement artistique de l'auteure. Puisque le rythme de publication s'accélère pendant la seconde période, et que le cadre de ce travail ne permet pas d'embrasser un tel corpus, l'analyse qui porte sur la « déchirure » se concentrera sur deux œuvres, soit un recueil de poésie et un texte autobiographique. Ce choix permettra de couvrir la diversité des genres et des phénomènes d'énonciation que l'on retrouve chez Renaud. De plus, l'étude de ces textes fait écho aux deux seules publications qui fondent la « recomposition » : un recueil de poème et un récit autobiographique.

¹⁶ Paul Smith, *Discerning the Subject*, Minneapolis. University of Minnesota Press. 1988. p. XXXV.

¹⁷ Barbara Havercroft, « Le Retour de la Trobaïritz », dans Brenda Dunn-Lardeau [dir.]. *Entre la lumière et les ténèbres*, Paris, Honoré-Campion, 1999. cite Laurie A. Finke, *Feminist Theory. Women's Writing*, Ithaca. Cornell University Press, 1992, p. 14. Par ailleurs. voir les travaux de Judith Butler sur l'agentivité (le terme est traduit de l'anglais. « agency », par Barbara Havercroft).

Ainsi, ce mémoire se divise en trois chapitres qui suivent les trois étapes chronologiques de ce parcours. La première partie du mémoire s'intéresse à la période automatiste. Le recueil de poésie *Les Sables du rêve* sera au cœur de ce chapitre. Il s'agira de remettre en contexte ses nombreuses rééditions et de faire ressortir les principaux éléments d'analyse de la critique littéraire au fil du temps. Le tout permettra de dépasser et d'approfondir ces analyses afin de proposer une lecture nouvelle des poèmes, rattachée au motif du « chemin à parcourir » qui mène à l'intérieur de soi.

Le second chapitre s'attache à la reprise de l'écriture et à l'errance qui caractérise le retour à soi et la quête d'une prise de parole au féminin. L'étude de l'affirmation du sujet s'effectue par l'analyse du *je* autobiographique fragmenté. Dans *Une mémoire déchirée*, la fragmentation du sujet autobiographique vient rompre avec la forme canonique du genre. Cette rupture, face à un canon établi par et pour des hommes, permet d'inscrire la démarche de Renaud en marge du discours patriarcal. C'est précisément dans le caractère problématique du genre et dans l'éclatement du sujet de la narration, qui reflètent le retour au maternel, que sera identifiée la fragmentation en question. Dans *N'Être*, alors qu'elle devrait tendre vers un effacement de soi, la posture énonciative de la poésie lyrique se voit transformée et déstabilisée par la présence d'un *je* autobiographique. Je tenterai d'identifier comment l'effet autobiographique contribue à l'inscription d'une subjectivité féminine entraînant un mélange des genres (avec l'incursion du biographique dans la poésie) et une rupture de la narration lyrique (avec l'insertion du *je* autobiographique). De plus, ce sujet autobiographique semble aussi fragmenté, puisqu'il traduit une position instable, hétérogène et, encore une fois, exprime l'errance d'un sujet qui tente de se mettre au jour.

Finalement, le dernier chapitre aborde la recomposition du sujet. À travers la répétition, il s'agira de voir comment le sujet tente de se créer une place autre que celle que lui attribue la critique. Havercroft souligne que « l'agentivité est souvent à l'œuvre dans les répétitions, textuelles et autres, où il est question de revisiter divers sites, textes et positions pour que l'on

puisse se dégager de leur emprise et de leur influence ensuite [...]»¹⁸. Or, les derniers écrits de Renaud effectuent un retour à la période automatiste comme s'il s'agissait d'une manière de sortir d'un mythe étouffant. *Les Songes d'une funambule*, à l'aide de l'« autotextualité¹⁹ » et de la reprise de l'Histoire, tentent de redéfinir l'œuvre, le statut du sujet de l'écriture et, par le fait-même, le sujet écrivain. De la même manière, *Un passé recomposé* est marqué par l'autotextualité, l'intertextualité et la répétition des discours établis. Dans ce retour à la période automatiste par le biais de l'écriture, Renaud tente de mettre en lumière son œuvre et sa subjectivité féminine.

Cette insistance à se définir comme sujet pose inéluctablement le problème de son échec. Cette difficulté dans l'affirmation d'une subjectivité est-elle un fondement de l'œuvre de Renaud? Elle en serait alors à la fois la condition de possibilité et l'obstacle principal. Au-delà de la prise de position par l'écriture, c'est l'efficacité même de cette prise de parole qui fait l'objet de ce mémoire. Dans cette œuvre interrompue, où sont les traces de cette ouverture et de cette finalité? Comment les textes traduisent-ils cette ambivalence dans l'affirmation du sujet chez Renaud? Est-ce que les stratégies d'énonciation portent en elles leurs propres entraves? Voilà ce que je propose d'approfondir au fil des chapitres à venir.

¹⁸ Barbara Havercroft, « Intertextualité sexuée et recherche d'identité au féminin dans *Les Images* de Louise Bouchard », dans Bernard Andrès et Zilá Bernd [dir.], *L'identitaire et le littéraire dans les Amériques*, Québec. Nota Bene. 1999, p. 196.

¹⁹ Il s'agirait d'une forme d'intertextualité, mais qui fait référence à l'œuvre de l'auteur.

CHAPITRE I

LE MYTHE AUTOMATISTE ET LE « CHEMIN À PARCOURIR »

Il n'est pas aisé de comprendre la dynamique qui régnait entre les femmes et les hommes du mouvement automatiste, ni celle qui, pendant longtemps, permit qu'on passe pratiquement sous silence l'apport féminin à ce cercle avant-gardiste. Aussi importe-t-il d'effectuer un bref survol de cette période de l'après-guerre afin de mieux comprendre ce phénomène, de bien saisir les enjeux de ce mouvement et de situer le seul recueil écrit et publié par Thérèse Renaud durant la période automatiste, soit *Les Sables du rêve*¹. À la suite de cette brève introduction à cette période pendant laquelle Renaud fait ses débuts à la fois dans le domaine littéraire et dans le domaine artistique, j'aborderai le premier recueil de l'écrivaine dans le contexte de sa sortie en 1946. J'analyserai alors le motif du « chemin à parcourir » en regard de la sémiotique de Peirce, mais aussi dans sa spécificité féminine. Cela m'amènera à considérer ce cheminement comme un retour à la mère. Je m'attacherai ensuite à la première réédition du recueil, qui contribue à la fondation d'un mythe. Pour ce faire, je brosserai un tableau du contexte de cette réédition qui s'inscrit dans la quête d'une nouvelle génération, celle des *Herbes rouges*, à la fois stimulée par un nouveau formalisme et par un féminisme émergent. À la suite de cette seconde publication, le recueil de Renaud connaît une première réception critique dont je retracerai les principaux éléments de lecture. Il sera ensuite question de la seconde réédition des *Sables du rêve*, qui s'inscrit cette fois dans un mouvement de remise en question du mythe. Encore une fois, je m'attacherai aux principaux traits soulignés par la critique, qui vont de la résistance féministe à la résistance générique. Je m'interrogerai ensuite sur la signification de ces nombreuses rééditions, du caractère cyclique de ses

¹ Les citations tirées de cet ouvrage seront suivies du sigle *Les Sables*, de la date de publication du recueil auquel je me réfère et du numéro de page.

publications. Ce chapitre permettra donc de parcourir l'épisode « *Refus global*² » de Thérèse Renaud.

1.1 Formation du groupe automatiste

L'automatisme prend forme autour du peintre Paul-Émile Borduas, alors professeur de dessin à l'École du meuble. Quelques-uns de ses étudiants, dont Jean-Paul Riopelle, Marcel Barbeau et Maurice Perron, forment un premier groupe. À cette période, le cercle est uniquement composé de jeunes hommes, puisque l'école en question n'accepte pas les femmes. Puis, en 1941, Pierre Gauvreau rencontre Borduas lors d'une exposition et se voit invité aux réunions qui se déroulent chez le maître. Au premier groupe se greffent alors quelques étudiants de l'École des beaux-arts de Montréal, soit Pierre Gauvreau et ses amis, Louise Renaud, Françoise Sullivan et Fernand Leduc. Autour de ce noyau dynamique s'ajoutent d'autres frères, sœurs et amis : Marcel Barbeau, Maurice Perron, Bruno Cormier et Claude Gauvreau. C'est ainsi que, plus tard, Thérèse Renaud, sœur de Louise, entre dans le cercle, comme Françoise Lespérance et Jean-Paul Mousseau. Madeleine Arbour ira d'elle-même rencontrer Borduas, après avoir vu l'exposition des Sagittaires en 1943. Quant à Murielle Guilbault et Marcelle Ferron, elles ne rejoignent le groupe qu'en 1946. C'est lors de réunions hebdomadaires et de deux étés passés à Saint-Hilaire (en 1943 et en 1944) que la philosophie automatiste se développe et se vit. Car l'automatisme est « beaucoup plus qu'une esthétique : c'[est] aussi une philosophie, un engagement politique et, surtout, une éthique, une façon de vivre³ ».

La philosophie automatiste implique que tout acte doit répondre aux pulsions, aux désirs et à la sensibilité du sujet. Tout acte doit être spontané et puiser sa source à même le sujet. Il en va de son authenticité. L'automatisme est moniste, il refuse le dualisme. En effet, les automatistes croient en l'unité de l'être humain, c'est-à-dire que le corps et l'esprit sont

² En ce qui concerne *Refus global*, il sera écrit « Refus global » pour l'évènement et le recueil (qui est non seulement composé du manifeste, mais aussi de plusieurs textes, de dessins et de photos) et « Refus Global » pour le manifeste uniquement (selon l'acception de Robert Melançon, « Y eut-il poésie automatiste? », *Francophonica*, n° 37, automne 1999).

³ Patricia Smart, *Les Femmes du Refus global*, Montréal, Boréal, 1998, p. 61.

irréremédiablement liés et qu'il est malsain de tenter de contrôler et de brimer les sensations émanant du corps. L'objet de création doit être empreint du désir et de la sensibilité de l'artiste. La spontanéité qui en résulte en fait un objet vrai, non prémédité et donc neuf. Ce n'est pas l'atteinte d'un but qui compte et qui fait de l'œuvre une réussite, mais plutôt l'authenticité dont elle est imprégnée et qui la pousse d'une nouveauté vers une autre. Car l'artiste automatiste se dirige inlassablement vers l'inconnu. Il cherche à franchir les frontières du connu. Les arts constituent donc un monde vaste à explorer et les jeunes automatistes ne se limitent pas à une seule discipline artistique.

Les étés à Saint-Hilaire, pendant lesquels Louise Renaud et Fernand Leduc louent une maison où ils invitent les autres membres du groupe, sont un bon exemple de ce temps d'expérimentations artistiques, théâtrales et littéraires. On pense par exemple à la pièce de théâtre *Les femmes végétales*⁴, imaginée par Louise Renaud et axée sur une forme d'improvisation. D'autres événements traduisent aussi cet état d'esprit et de création, comme le récital⁵ de danse de Françoise Sullivan et de Jeanne Renaud, où Claude Gauvreau reprend un poème de Renaud (« Quelle disgrâce de race... ») et où des costumes sont conçus par Marcel Barbeau. L'automatisme est donc cette façon de vivre et d'expérimenter l'art. On ne peut simplement réduire cette démarche artistique à la peinture.

C'est dans cet esprit qu'évolue le groupe et que s'inscrit son manifeste : *Refus Global*. En 1948, plusieurs de ses signataires sont déjà à l'étranger pour poursuivre leurs visées artistiques. C'est par courrier qu'ils communiquent avec Borduas et appuient le manifeste. Sur les 16 signataires, 7 sont des femmes : Madeleine Arbour, Muriel Guilbault, Marcelle Ferron-Hamelin, Thérèse Leduc (Renaud), Louise Renaud, Françoise Riopelle (Lespérance) et Françoise Sullivan. Pour saisir la diversité des activités du groupe, il est primordial d'ajouter que ce manifeste n'est pas publié seul, mais dans un recueil qui comporte plusieurs autres éléments et constitue en lui-même une œuvre d'art. En effet, *Refus global*, le recueil, se compose d'une encre de Jean-Paul Riopelle sur le carton de couverture, d'une page de titre

⁴ Cette expérimentation a eu lieu lors de l'été 1944 ou 1945, durant les vacances à Saint-Hilaire. Voir Patricia Smart, *op. cit.*, p. 66-67.

⁵ Il s'agit du récital de danse à la Maison Ross en avril 1948.

composée d'une encre (non signée) et d'un poème-rebus de Claude Gauvreau, du manifeste *Refus Global* (dans lequel on a placé des photos d'œuvres picturales et d'une exposition), des *Commentaire sur des mots courants* et *En regard du surréalisme actuel* de Borduas, de trois textes dramatiques signés par Claude Gauvreau : *Bien-être*, *L'Ombre sur le cerceau* et *Au cœur des quenouilles* (textes accompagnés de plusieurs photos prises par Maurice Perron lors de la représentation de *Bien-être*), de la conférence de Bruno Cormier, *L'œuvre picturale est une expérience*, de la conférence de Françoise Sullivan intitulée *La danse et l'espoir* (avec des photos de performances de Françoise Sullivan) et d'un texte de Fernand Leduc, *Qu'on le veuille ou non*. C'est donc sous le signe de la multidisciplinarité et du collectif que s'effectue cette rupture majeure dans l'histoire culturelle et sociale québécoise.

1.1.1 Les femmes dans le groupe automatiste

Dans les années 1940, le seul fait d'inclure des femmes dans un groupe artistique et intellectuel révélait une certaine ouverture d'esprit. Il n'était pas bien vu que des jeunes filles participent à de telles démonstrations et remises en question plutôt que de prendre leur place au foyer, bien en silence. Rose Marie Arbour précise que

[L]a présence féminine dans le milieu artistique n'était pas cependant une nouveauté [...]. Ce qui était nouveau avait tout à voir avec le défi propre aux avant-gardes dans une dimension délibérément subversive : rejet des conventions de l'art traditionnel mais aussi dépassement de l'« art vivant » où tant de femmes artistes avaient déjà excellé⁶.

Ici ou ailleurs, en littérature comme en art, il n'est pas habituel que des femmes prennent part aux avant-gardes. Cette particularité est sans doute la raison principale pour laquelle ces femmes qui ont fréquenté le noyau automatiste affirment qu'il y a véritablement une égalité entre les sexes au sein du groupe. Cependant, il y a lieu de remettre cette affirmation en doute. En effet, comment se fait-il que, comme le souligne Patricia Smart, l'histoire automatiste s'est constituée comme celle « d'un groupe de *peintres*, qui plus est, de *peintres mâles*⁷ »? Comment expliquer que la critique ait ignoré les productions féminines? Plusieurs

⁶ Rose Marie Arbour, « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948) », *RACAR*, vol. 21, n° 1-2, 1994, p. 9.

raisons peuvent expliquer cela. Tout d'abord, le fait que les femmes se soient surtout illustrées en dehors de la peinture n'a pas favorisé leur représentativité. En effet, le « maître » du groupe, Paul-Émile Borduas, devient la figure principale du mouvement. C'est sur lui que l'attention est portée, notamment à cause de ses écrits subversifs et des remous causés par la perte de son emploi à l'École du meuble⁸. Or, cet homme est d'abord peintre et c'est précisément cette discipline qui illustre ses propos; propos qui constituent les fondements théoriques de l'automatisme⁹. La critique focalisera donc sur la peinture, genre majeur et médium principal de la philosophie automatiste.

En plus de leurs participations aux diverses expérimentations automatistes déjà mentionnées, toutes les femmes développent des aptitudes personnelles et particulières. Ainsi, Madeleine Arbour s'illustre dans les arts décoratifs; Muriel Guilbault se concentre sur l'art dramatique; Louise Renaud peint et s'intéresse plus tard aux techniques d'éclairage de la scène; Thérèse Renaud, avec la publication des *Sables du rêve*, est davantage rattachée à l'écriture; Françoise Sullivan est peintre et danseuse; Françoise Riopelle devient aussi danseuse alors que Marcelle Ferron se consacre uniquement à la peinture¹⁰. Outre ces disciplines de prédilection que chacune d'elle développera plus tard, il faut souligner leur apport en tant qu'animatrices et organisatrices d'événements artistiques au temps de l'automatisme. Leur participation active aux réflexions demeure primordiale et contribue à stimuler la production artistique des automatistes. Par exemple, Louise Renaud, qui entre directement en contact avec les surréalistes lors de ses études à New York, alimente les lectures du groupe montréalais et contribue ainsi à stimuler la production artistique des

⁷ Patricia Smart, *op. cit.*, p. 93.

⁸ À la suite de la publication de *Refus global*, on remercie Borduas de ses services comme professeur à l'École du meuble. On juge sa présence trop subversive. Alors que les autorités de l'établissement tentent d'étouffer l'affaire, Borduas fait parvenir à Jean-Marie Gauvreau (directeur de l'École du meuble) ainsi qu'aux journaux, une lettre signifiant son refus de démissionner. L'affaire ne passe donc pas inaperçue.

⁹ Outre les textes qui paraissent dans *Refus global*, Borduas a publié plusieurs écrits que l'on retrouve aujourd'hui regroupés, notamment dans ses *Écrits* parus dans la « Bibliothèque du Nouveau Monde ». À ces écrits théoriques s'ajoute une grande correspondance, qui forme ainsi une œuvre écrite importante.

¹⁰ Marcelle Ferron, qui joint le groupe tardivement (en 1946), ne participe pas aux explorations automatistes auxquelles se livrent les autres dans les années précédentes. Elle est la seule qui se consacre uniquement à la peinture. Il faut d'ailleurs noter le fait que, son parcours étant celui qui ressemble le plus à celui des hommes automatistes, elle demeure la femme automatiste la plus connue.

automatistes. Le fait que les femmes s'expriment par divers moyens artistiques pourrait donc expliquer leur peu de représentativité au sein de la critique.

Cependant, un autre élément doit être souligné : les productions picturales des femmes ne font pas partie des expositions proprement automatistes, ce qui, selon Rose Marie Arbour¹¹, remet en doute l'égalité réelle des femmes au sein du groupe même. Il semble que, malgré le sentiment d'une certaine égalité entre les sexes,

les femmes ne durent qu'au fait d'avoir signé le *Refus global* (1948) d'être reconnues comme automatistes et, conséquemment, de passer à l'histoire comme faisant partie de l'avant-garde québécoise [...] Les femmes sont absentes en tant que peintres et les autres formes d'art comme la poésie, la danse et le théâtre, n'y sont pas considérées¹².

Patricia Smart va même jusqu'à considérer que le choix de ces divers médiums au détriment de la peinture confirme l'existence d'une hiérarchie qui régnait malgré tout entre hommes et femmes. Elle souligne la tendance « des femmes artistes et de leurs conjoints ou confrères masculins à tenir pour acquise la plus grande importance de la carrière et des œuvres des hommes¹³ ». Il semble qu'à l'époque, une égalité totale n'est pas réellement envisageable.

1.1.2 Multidisciplinarité, philosophie féminine et critique

L'apport des femmes au mouvement automatiste est considérable. Récemment, Patricia Smart et Rose Marie Arbour ont bien cerné la place de ces femmes et de leur travail respectif au cœur du groupe. On retient de ces études que les femmes avaient une compréhension bien particulière de l'automatisme et que, même si leur art respecte peut-être davantage la philosophie automatiste que celui des hommes, l'hétérogénéité de leur expression les a soustraites à la critique et, de ce fait, à la mémoire collective.

¹¹ Rose Marie Arbour. « Le Cercle des automatistes et la place des femmes », *Études françaises*, vol. 34, n° 2-3, 1998. Pour plus d'informations, voir cet article qui apporte toutes les nuances sur la question.

¹² Jusque dans les années 1980 du moins. Rose Marie Arbour, « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste », *loc. cit.*, p. 16.

¹³ Patricia Smart, *op. cit.*, p. 187.

La création féminine chez les automatistes se caractérise d'abord par la multidisciplinarité. Rose Marie Arbour affirme que « le projet automatiste, lié à la nécessité de la passion et au refus de toute intentionnalité contrôlante, se concrétisa chez elles dans cette liberté d'appropriation de modes et de médiums polyvalents d'expression et de création¹⁴ ». Patrica Smart se demande

si le choix de tels domaines [le jeu théâtral, la danse ou les arts décoratifs], plus proches du corps et du moment présent que de l'éternel ou de l'absolu, n'est pas une marque de différence sexuelle – non pas une différence d'essence biologique, mais plutôt une impossibilité ou un refus de faire abstraction du concret et du quotidien¹⁵.

En effet, cette façon d'ancrer l'art dans le quotidien et la corporalité demeure caractéristique du féminin. Ainsi la quotidienneté et l'instantanéité font partie de leur production de l'époque. Celles-ci seraient justifiées par la condition féminine. Leur réalité et obligations quotidiennes demeurent indissociables de leur activité créatrice parce qu'il est impossible pour une femme qui a reçu une éducation conservatrice et qui doit assumer les responsabilités d'une famille de se détacher de cette réalité. Même si, au moment où l'automatisme est en pleine ébullition, les femmes du groupe ne sont pas encore mariées ou mères, elles n'en sont pas moins confrontées à la pression sociale qui les encourage à suivre cette voie. Patricia Smart remarque d'ailleurs que, après la parution de *Refus global*, alors que la majorité des femmes automatistes entrent dans la vie maritale, elles poursuivent toujours le même but : « concilier l'égoïsme exigé par la création artistique avec le don de soi dont on s'attend de l'épouse et, surtout, de la mère¹⁶ ». Ce faisant, elles produisent une nouvelle image de l'artiste qui ancre son travail créateur dans sa vie concrète et déconstruisent ainsi le mythe qui fait du créateur un « monstre sacré ». Par cela, l'art automatiste au féminin traduit davantage la philosophie du mouvement qui veut abolir la dichotomie entre le corps et l'esprit.

¹⁴ Rose Marie Arbour, « Le Cercle des automatistes et la place des femmes », *loc. cit.*, p. 174.

¹⁵ Patricia Smart, *op. cit.*, p. 121.

¹⁶ *Ibid.*, p. 181.

Cette fidélité au quotidien amène donc les femmes vers des disciplines de l'éphémère ou, du moins, à ne pas s'illustrer uniquement par la peinture (à l'exception de Marcelle Ferron¹⁷). De fait, ces objets artistiques deviennent des éléments hétérogènes par rapport à la peinture, le lieu privilégié de l'expression automatiste au Québec. Arbour souligne :

La danse, l'écriture, le théâtre, la musique apparaissent alors comme des épiphénomènes face à cette pratique unique [qu'est la peinture]. De plus, le coup de barre donné à la peinture canadienne des années quarante et cinquante par les automatistes s'inscrivait dans l'histoire et justifiait cette représentation centrée sur la peinture¹⁸.

Le fait que ces objets, ceux de la danse par exemple, ne laissent pas de trace, à l'inverse du tableau (résistant dans le temps et dans les musées), on comprend aisément le peu de cas fait de ces manifestations par la suite. Cependant, l'écriture aussi peut traverser le temps et c'est ce qui permettra au recueil de poésie de Thérèse Renaud de connaître une seconde vie. Si, au moment de leur publication, *Les Sables du rêve* n'ont pas une grande répercussion, on leur accordera davantage d'intérêt un peu plus tard¹⁹.

1.1.3 *Les Sables du rêve* en 1946

En 1946, Thérèse Renaud publie son premier recueil de poésie, *Les Sables du rêve*, aux Cahiers de La File indienne. Ces vingt et un poèmes avaient été choisis au hasard par quelques membres du groupe réunis autour des textes poétiques écrits par l'auteure, alors qu'elle n'avait qu'une quinzaine d'années. Cette stratégie de composition aléatoire correspond tout à fait à la volonté automatiste de se soustraire à tout contrôle de la raison. De plus, le recueil est illustré par six dessins de Jean-Paul Mousseau. Pour lui, « l'automatisme tend à provoquer une émotion par une expression non-figurative (sic), obtenue des procédés

¹⁷ Les hommes ne se limitaient pas non plus à la peinture, touchant aussi à la danse, la décoration scénique, la conception de costumes et l'éclairage. Inversement, les femmes touchaient aussi à la peinture, notamment Louise Renaud.

¹⁸ Rose Marie Arbour, « Le Cercle des automatistes et la différence des femmes », *loc. cit.*, p. 173.

¹⁹ Notons aussi que, lors de son emménagement en France, deux ans plus tard, Renaud se verra offrir une republication du recueil aux Éditions du Seuil, occasion ratée par la jeune femme insouciante. Le sort du recueil en aurait probablement été changé.

purement physiques : plissage, grattage, frottement, dépôts, fumage, gravitation, rotation²⁰ ». Ses dessins à l'encre noir, Claude Gauvreau les qualifiera « [d'] étranges signes cabalistiques²¹ ». Alors nourrie par les surréalistes, notamment par l'œuvre de Gisèle Prasinos, l'adolescente compose des poèmes où se concrétise la condensation (telle que le définit Freud²²) et où des images sont formées à partir de la conjonction d'éléments disparates. Roger Chamberland écrit que

la rhétorique de Thérèse Renaud est tout à fait nouvelle dans la poésie québécoise et rénove la définition de l'image. Celle-ci se caractérise par la libre association de deux ou de plusieurs entités, rarement unies par le "comme", qui, sans chercher à faire sens, compose des figures d'expression prenant toutes les valeurs dans le champ connotatif qu'elles engendrent. Le "je" est, au cœur de chaque poème, l'axe autour duquel prend forme et se développe l'imagerie poétique²³.

Il ajoute que le recueil « se distingue de toute la production de cette époque par la mise en place d'une quête introspective sur laquelle s'appuient les premières traces du désir et du rêve²⁴ ». Le désir et le rêve deviennent le lieu de l'inscription du corps, d'un corps qui tente de sortir des interdits qui pèsent sur lui. D'ailleurs, le contexte socioculturel de l'époque nécessite une forme de censure à l'intérieur du poème. En effet, Chamberland affirme encore que l'« expression libidinale [est dissimulée] sous les formes d'un sens apparent²⁵ » et c'est ainsi que « toute la problématique du fait féminin est mise en évidence²⁶ ».

²⁰ « L'Exposition des Rebelles », cité dans *La Barre du jour*, nos 17-20. p. 105, cf. p. 106-107, cité par André-Gilles Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, L'Étincelle, 1977, p. 84.

²¹ Claude Gauvreau. *L'Épopée automatiste vue par un cyclope*. p.79-80, cité par André-Gilles Bourassa, *ibid.*, p. 85.

²² Freud exerce d'ailleurs une influence sur les surréalistes et sur les automatistes ensuite avec ses découvertes sur la psyché humaine.

²³ Article de Roger Chamberland. « Les Sables du rêve, recueil de poésie de Thérèse Renaud », dans Maurice Lemire [dir.]. *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome III · 1940-1959*, Montréal, Fides, 1982, p. 890.

²⁴ *Ibid.*, p. 889.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

Dans *Naissances. De l'écriture québécoise*, Philippe Haeck retrace l'émergence de la poésie québécoise. Plutôt que de faire remonter cette naissance à la génération de l'Hexagone, qui reconnaît ses maîtres en Alain Grandbois et Rina Lasnier, il remonte aux poètes de la génération précédente. Ces derniers reposent autour de deux piliers distincts : Hector de Saint-Denys Garneau et Paul-Émile Borduas : « l'expérience de la solitude du premier et de l'enseignement qui luttait contre l'académisme du second ont produit les œuvres les plus résistantes au discours établis, les plus exigeantes au niveau de la création²⁷ ». Ces poètes, Haeck les divise en deux courants. Le premier se compose d'Hector de Saint-Denys Garneau, de Roland Giguère, de Fernand Dumont, d'Anne Hébert et de Maurice Beaulieu; et le second, de Gilles Hénault, de Thérèse Renaud, de Paul-Marie Lapointe, de Claude Gauvreau et de Claude Fournier. Il structure la première partie de son livre en trois chapitres qui

se présentent comme une espèce de récit de la naissance de l'écriture : d'abord l'écriture enfouie, lointaine, solitaire, c'est TOMBES, ensuite la révolte contre le silence qui menace le solitaire, c'est CRIS, et enfin les commencements d'une écriture qui propose un rapport neuf au monde, c'est AURORES²⁸.

C'est dans AURORES qu'Haeck situe Renaud. Il écrit :

je n'aurais pas cru possible une telle fraîcheur dans un milieu aussi académique et aussi religieux que l'était le Québec dans les années quarante : qu'on lise les textes d'Anne Hébert ou de Rina Lasnier de cette époque pour sentir la différence²⁹.

Selon André-Gilles Bourassa, « Renaud, plus qu'un poète parmi d'autres du dépaysement et de la surréalité, se trouve de fait le premier écrivain automatiste québécois³⁰ ». En parlant de Renaud dans son ouvrage, Bourassa la situe dans la filiation du surréalisme au Québec. En effet, c'est presque toute la littérature québécoise qu'il revoit « en

²⁷ Philippe Haeck, *Naissances. De l'écriture québécoise*. Montréal, 1979, p. 14.

²⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁹ *Ibid.*, p. 124.

³⁰ André-Gilles Bourassa, *op. cit.*, p. 86.

regard du surréalisme » : « le premier chapitre aborde la production littéraire québécoise en regard du surréalisme antérieur à la guerre (1924-1937), et même en regard des mouvements qui ont annoncé et précédé le surréalisme, de 1837 à 1924³¹ ». Bourassa remonte donc aux romantiques québécois, où il décèle déjà des traits « pré-surréalistes », dans l'aspect fantastique des écrits de Philippe Aubert de Gaspé fils, d'Octave Crémazie et d'Émile Nelligan. Puis, il souligne la révolte contre les contraintes du langage, héritée du futurisme et du cubisme, qui habite l'écriture de Guy Delahaye, ou encore le désenchantement dadaïste chez Marcel Dugas et Jean-Aubert Loranger. Finalement, il voit en Saint-Denys Garneau les traces d'un surréalisme dans sa thématique du jeu enfantin. À la suite de ces « présages » de l'apparition de l'esprit surréaliste au Québec, Bourassa s'attaque à la mouvance proprement surréaliste qui apparaît durant la guerre avec Borduas et Pellan. Pour ce faire, il aborde de concert les arts visuels et la littérature puisque la fusion des arts correspond à l'esprit surréaliste et permet son développement ici comme ailleurs. C'est après avoir reconnu cet esprit, notamment chez Alain Grandbois, Gabriel Filion, Pierre Carl Dubuc et Jacques de Tonnancour que Bourassa s'attache un moment à Thérèse Renaud.

Dans ce cadre, *Les Sables du rêve* constituent la première manifestation publique de la poésie automatiste québécoise. Tel qu'en convient Robert Melançon, il est délicat de désigner une poésie automatiste³². On est porté à considérer l'œuvre de Gauvreau, qui s'étend sur près de vingt-cinq ans, comme la seule représentante du versant littéraire de l'automatisme, mais il importe de nuancer cette conception des choses. Seules trois pièces dramatiques, celles-là même qui figurent dans *Refus global*, peuvent être considérées comme « des exemples indubitables de textes automatistes³³ ». À défaut d'une édition critique ou d'une chronologie sûre, la publication des œuvres de Gauvreau arrive trop tard et aucune des trois plaquettes de poésie (publiées en 1956, 1957 et 1968) « ne peut sans précaution être versée au dossier de l'automatisme littéraire³⁴ ». Ajoutons les considérations de Melançon qui juge que l'écriture

³¹ *Ibid.*, p. 11-12.

³² Robert Melançon. *loc. cit.* p. 49.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

de Gauvreau, en évoluant, se détache des préoccupations automatistes initiales afin de modeler Gauvreau, l'homme et l'œuvre, à l'image du poète maudit³⁵. Or, seules *Bien-être*, *Au cœur des quenouilles* et *L'Ombre sur le cerceau* peuvent être attribuées à cette période. Encore que, comme le souligne Melançon, elles ne furent pas composées dans un acte non préconçu, ce que Borduas condamnait pourtant chez les surréalistes. Par ailleurs, ces textes demeurent des objets dramatiques, destinés au théâtre. En poésie, il ne reste alors que la plaquette de Renaud qui, toujours selon Melançon, est davantage de l'automatisme montréalais que du surréalisme puisque les poèmes et les dessins furent choisis de manière aléatoire pour former le recueil. Bref, seuls *Les Sables du rêve* subsistent dans ce qu'il est permis d'appeler une poésie strictement automatiste. Cela explique d'ailleurs la réédition aux *Herbes rouges*, dont il sera question plus loin³⁶. Car ce n'est pas lors de sa parution, en 1946, que ce recueil sera accueilli par la critique, mais lors de sa réédition, en 1975. Avant d'aller de l'avant dans l'histoire du recueil, je propose une analyse des poèmes qui le constituent pour montrer comment l'esprit automatiste permet une démarche artistique singulière.

1.1.4 La descente dans la nuit et la sémiotique de Peirce

Dans un premier temps, il importe de souligner combien la pensée de Paul-Émile Borduas s'apparente celle de C.S. Peirce. Dans *Une pragmatique de la signification*, Jean Fiset soulève ce fait :

La tentation est grande d'imaginer que le parcours qu'opérait Borduas vers la non-figuration correspond à tous les efforts dont fait preuve Peirce lorsqu'il tente de saisir, de

³⁵ Sur ce point, tous ne sont pas d'accord. En effet, Jean Fiset ne corrobore pas la théorie de Jacques Marchand, ici évoquée par Robert Melançon, voulant que Gauvreau soit un mythocrate.

³⁶ Quelques autres poètes, Jean-Paul Martino, Michèle Drouin, Gilles Groulx, Micheline Sainte-Marie et Suzanne Meloche seront aussi reconnus pour leur « résistance aux discours établis »; résistance qui se traduit par un formalisme de type surréaliste, quoiqu'ils ne feront pas partie du cercle automatiste (mise à part Meloche, dont les poèmes ne seront découverts que très tard et publiés en 1980, aux *Herbes rouges*. Ses poèmes ne furent écrits que trois ans après la publication des *Sables du rêve*. À cette date, cependant, la période automatiste est terminée pour plusieurs, dont Renaud, qui a quitté le Québec depuis deux ans et pour qui la signature du manifeste constitue la clôture de l'évènement.).

définir et de justifier l'existence de la priméité comme telle, c'est-à-dire en dehors de toute caution de quelque existence factuelle que ce soit³⁷.

En effet, on l'a vu, la recherche créatrice effectuée par Borduas et les automatistes est fondée sur la création d'un objet neuf et non préconçu. Seul l'objet spontané est authentique et vivant, en opposition à l'objet préconçu et mort-né (parce qu'il ne fait que représenter ce qui existe déjà). Cette explication permet de mieux comprendre le contexte dans lequel Thérèse Renaud baigne à l'époque de l'écriture des *Sables du rêve*. Le principe même de création émane du corps, comme lieu d'émergence des forces internes, des sensations et de l'inconscient. Le travail de l'artiste vrai est donc de l'ordre de la priméité. La priméité ne concerne que la qualité sensible des choses³⁸. La quête de Borduas et des automatistes réside dans l'atteinte d'une relation à l'objet qui est de l'ordre de l'icône et non de l'indice. C'est-à-dire que l'objet n'est pas une simple représentation, il ne renvoie à aucun objet connu ou déjà-vu; il est totalement neuf et donc ne détourne pas le regard du spectateur de ses valeurs propres et intrinsèques. L'icône ajoute une connaissance additionnelle à celle que permet la représentation. Elle engendre une nouvelle relation au monde, un dépassement de la ressemblance et de ce qui est connu (de ce qui est indiciaire). Enfin, l'icône n'est que pure sensation. Voilà pourquoi l'art pictural des automatistes s'oriente vers la non-figuration, car l'art non figuratif est purement iconique, il ne figure justement rien de connu. Puisque l'esthétique automatiste se rapproche des valeurs sensibles, je m'attacherai principalement à la notion d'icône dans ma lecture des poèmes de Renaud et, de manière plus précise, à l'analyse triadique que Peirce en fait et nomme « hypoicône ».

1.1.4.1 Mouvement sémiotique de l'œuvre d'art: descente dans l'hypoicône

Dans sa sémiotique, Peirce suit les avancées du signe dans le processus de signification ou, en d'autres mots, il s'intéresse au mouvement sémiotique. Dans le processus de sémiose, le signe (en l'occurrence, les poèmes de Renaud) devrait normalement évoluer dans l'ordre

³⁷ Jean Fiset, *Pour une pragmatique de la signification, suivi d'un choix de textes de Charles S. Peirce en traduction française*, Montréal, XYZ, coll. « Document », 1996, p. 183.

³⁸ La priméité c'est « le sentiment inanalysé, l'instinct, la sensation syncrétique et naïve, le bien-être sans raison et sans conséquence, le ton de la voix ». Jean Fiset, *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, Montréal, XYZ, coll. « Études et documents », 1993, p. 7.

suivant : icône, indice, symbole. Le signe se déplace de l'icône (pure sensation) à l'indice (le signe concret est rattaché à un signe désignatif – l'indice indique un parallèle entre le signe et un référent), puis au symbole (il s'agit de la retombée du travail de sémiologie qui permet de relier le signe à un code, une règle, une médiation). Cependant, lorsqu'il y a carence (manque d'informations collatérales permettant de relier l'objet au monde connu) et donc impossibilité pour le signe de monter dans le schéma peircéen vers l'indice, le signe doit emprunter un autre chemin. Par exemple, un tableau qui n'aurait pas de titre pour indiquer le nom du modèle ou du lieu représenté se trouve bloqué dans le processus de sémiologie et ne peut accéder à l'indice. Le signe emprunte alors l'axe descendant (qui correspond à un retour au corps, au charnel – il s'agit d'une descente dans la priméité). Or, Renaud, selon ses propres dires, ne peut accéder au symbolique, car elle demeure incomprise de son entourage, de la société. Elle est incapable de faire comprendre ce qu'elle est en utilisant le langage courant et socialement accepté. Elle n'arrive pas à donner à voir sa représentation nouvelle du monde par les voix normées de la parole. C'est donc par une déconstruction du discours littéraire traditionnel (celui d'une poésie plus classique) que Renaud doit commencer son parcours. Ce mouvement qui s'oriente vers le bas constitue une descente dans ce qui se nomme l'hypoicône. Peirce lui-même rapproche cette descente d'une plongée dans un lac sans fond. Le signe emprunte alors le trajet suivant : image (synonyme d'icône, en dehors de l'hypoicône – qualité pure qui frappe les sens sans référent), diagramme (analogie de proportion qui permet une signification) et métaphore (sens encore à venir, qui reste à réaliser).

1.1.4.2 Les images surréalistes

Dans *Les Sables du rêve*, les *images* (ou icônes) sont les suivantes : « l'Abeille-désir » (*Les Sables*, 1946 : 25), « songes de clé » (*Les Sables*, 1946 : 24), « poitrines d'anges » (*Les Sables*, 1946 : 28), « volcan des rêves » (*Les Sables*, 1946 : 10), « nez de trombone » (*Les Sables*, 1946 : 13), « mains faites de cactus-volants » (*Les Sables*, 1946 : 13), « serpents cravate » (*Les Sables*, 1946 : 7), etc. Ce sont d'ailleurs ces « images surréalistes » qui ont été identifiées par les critiques que j'ai cités précédemment.

En abordant la question de l'image chez Renaud, Philippe Haeck remarque ainsi que les désirs sont liés à un haut degré d'insolite, créant de ce fait des images surréalistes. Dans sa courte analyse des *Sables du rêve*, André-Gilles Bourassa met d'ailleurs l'accent sur cette image poétique. L'originalité de sa lecture réside dans le fait qu'il compare l'image de Renaud à celle des artistes peintres automatistes et surréalistes :

Cette figuration onirique, obtenue par collage et surimpression d'images, se retrouve surtout dans les premiers poèmes, qui se lisent comme on regarde certaines toiles automatistes. Utilisation des effets de dégoût aussi, comme chez Dali (serpent au cou, crins de cheval sur tête humaine) et superposition des formes humaines et des formes végétales ou animales comme dans des tableaux de Labisse, de Fini, de Delvaux ou comme sur les frontispices de la revue *Minotaure* que les automatistes québécois connaissaient très bien³⁹.

Jacques Marchand traite aussi de l'image surréaliste chez Renaud : une image inspirée par Éluard ou Prassinos et qui correspond à la définition de Reverdy :

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité émotive...⁴⁰

Ces images constituent de véritables icônes qui déstabilisent les représentations connues par la force des éléments qui se juxtaposent et les composent. Dans le poème, les signes ne sont pas pris dans leur signification immédiate, mais déportent le sens sur quelque chose d'autre. L'isotopie qui ressort de ces *images* est celle de l'ennui où germe le désir. Les mots du quotidien banal et réel sont associés à des mots du domaine de l'imaginaire et du rêve. Si je tente d'établir un diagramme, je peux affirmer que les « fouets-plaisir » (et autres images) sont à la quotidienneté perturbée ce que le rêve est à la subversion d'un mode de vie conservateur et socialement valorisé. La « saisie » du monde de l'ennui où germe le désir se fait donc à travers les images surréalistes. Il s'agit d'une saisie visuelle et extérieure à la

³⁹ André-Gilles Bourassa, « Poésie automatiste, poésie surréaliste », *Livres et auteurs québécois*, 1975, p. 105.

⁴⁰ Cette citation de Pierre Reverdy provient de *Nord-Sud*, mars 1918, et a été reprise par André Breton dans le *Premier Manifeste surréaliste* où il se consacre à l'étude du « surréalisme poétique », qui se définit selon lui par la puissance de ses images. (*Manifeste du surréalisme*, Paris. Gallimard. coll. « Idées NRF », 1969. p. 31).

représentation : le sujet observe le monde de la nuit, de l'autre côté de l'onde miroitante, mais n'y entre pas encore.

1.1.4.3 La plongée : le motif du chemin

Étant donné que l'icône est de l'ordre de la priméité, il est naturel que le travail de l'artiste s'effectue dans un *en deçà* de l'icône, dans une plongée à l'intérieur même de la priméité puisque c'est le lieu des sensations, des *feelings*, pour emprunter le terme exact de Peirce :

Les œuvres de création, peinture, sculpture, poésie, récits mythiques, ne feront jamais autre chose que d'opérer ainsi des *transports* entre l'*en deçà* et l'*au delà*, déplacements entre la valeur symbolique codifiée appartenant à la positivité, à la vie diurne, et la représentation métaphorique appartenant à l'obscur, instable celle-ci, mais dynamique, riche de tous les développements possibles, de toutes les avancées, toutes les croissances à venir⁴¹.

La plongée dans l'hypoicône s'effectue par le biais de la métaphore, par une « incursion métaphorique » :

On suggérera donc [...] que l'hypoicône, de par son appartenance à la sémiotique peircéenne, représente un lieu imaginaire, *vague*, où règne une certaine indifférenciation des valeurs, un lieu où, par une incursion métaphorique – qui est à proprement parler une inférence abductive –, les individus sujets viennent *plonger* pour déstabiliser les représentations et, ce faisant, les régénérer⁴².

Or, dans *Les Sables du rêve*, cette incursion métaphorique, l'immersion dans ce monde de l'ailleurs, se produit par la figure du chemin à parcourir. En effet, l'image du chemin à parcourir et rempli d'obstacles est centrale dans le recueil de Renaud, comme l'a souligné la critique. Dans *Naissances. De l'écriture québécoise*, Philippe Haeck consacre un chapitre à Renaud où il reprend cette piste de réflexion qu'il avait déjà soulevée avec Claire Savary

⁴¹ Jean Fisette, *Pour une pragmatique de la signification*, op. cit., p. 200.

⁴² *Ibid.*, p. 225.

dans un article⁴³. Haeck établit un parallèle entre cette figure du trajet, qui revient régulièrement dans les poèmes, et la vie de renoncement des saints et des artistes. Il compare les hagiographies (que Renaud a beaucoup lues étant jeune⁴⁴) au dur parcours de l'adolescence. Ce cheminement initiatique serait donc une descente dans la « nuit intérieure », dans l'espoir d'une seconde naissance dans un monde plus heureux : « ce qui est donc décrit ici [...] c'est une descente (aux enfers?), une plongée dans la nuit intérieure (nuit intérieure : l'intérieur qui nuit à la clarté du monde extérieur). Ce repliement dans la coquille annonce une deuxième naissance » :

Dans une coquille d'huître j'ai déposé ma tête. Les
herbes ont courbé la cheville et moi je suis allée à la ren-
contre de trois voyageurs.

L'un deux avait la main gantée. Ce gant représentait
les plaintes du vent. Ils m'ont dit : « Viens avec nous. Le
chemin est long et pénible mais au bout il y a une clairière
avec des fleurs riantes dans le soleil et un ruisseau brillant
dans la nuit. »

Le long de la route je me suis cassé le pouce mais un
ours est venu le lécher alors j'ai pris des cailloux et les ai
jetés derrière moi.

La deuxième nuit je me suis frôlée aux feux que laisse
les étoiles dans leur parcours pressé et j'ai senti les caresses
brûlantes de la lune.

Arrivée à la clairière j'ai pris mes pieds malades et les
ai jetés dans le ruisseau.

J'ai descendu mon corps entier dans les fossés et j'ai
refermé la coquille d'huître...

(*Les Sables*, 1946 : 14)

Le poème suivant exprime le cheminement dans la nuit :

[...]
Une nuit. Je suis lasse. Je prends le chemin que tout

⁴³ Philippe Haeck et Claire Savary, « Le Rire de la reine. (Notes sur *les Sables du rêve*) », *Voix et Images*, vol. 2, n° 1 (4), septembre 1976. p. 13-19.

⁴⁴ Voir Philippe Haeck. *Naissances. op. cit.*, p. 132.

à l'heure j'ai déposé dans ma poche. Je le déplie et m'en vais poursuivant de mes sauts précipités les yeux de l'immense nuit.

Un œil au fond me confond de son sourire invitant.

La petite vieille me regarde et voyant les rigoles qu'ont causées mes pensées m'invite à prendre de son temps pour m'embaumer.

La petite vieille est gaie bonne et accueillante nous causons des misères de l'homme.

Mais qu'y a-t-il dans cette maison faite pour la tranquillité? Je m'ennuie je suis forcée d'abandonner la petite vieille. Qu'est-ce qui m'attend dans la nuit?

La petite vieille est douce et compréhensive elle me renvoie d'un baiser de l'oreille.

Je suis à déplier encore le chemin. Continuer sans jamais pâlir de honte.

(*Les Sables*, 1946 : 26)

François Charron réitère l'idée d'une quête initiatique, où « l'évasion rendra ainsi palpable la soif d'infini qui fonde la singularité du sujet humain⁴⁵ ».

Ce motif du chemin de la nuit (des bas-fonds, de la noirceur) est sans cesse répété tout au long du recueil : « Me voilà durant la nuit à déplier mon chemin » (*Les Sables*, 1946 : 26); « J'entends une voix qui m'appelle sans bruit dans les ombres mystérieuses des cratères » (*Les Sables*, 1946 : 32); « Mais si la nuit se fait complice de mes rêves [...] mes jambes [...] me projetteront dans un gouffre si profond » (*Les Sables*, 1946 : 19). De plus, ce monde nocturne (l'intérieur des « cratères ») est rattaché à l'idée de mouvement, comme doit l'être la plongée dans l'onde : « riche de tous les développements à venir⁴⁶ ». L'extrait suivant exprime justement le dynamisme de la vie nocturne : « Moi je suis de cette race rouge et épaisse qui frôle les éruptions volcaniques et les cratères en mouvement » (*Les Sables*, 1946 :

⁴⁵ François Charron (préface), *Imaginaires surréalistes. Poésie 1946-1960*. Montréal. Les Herbes rouges, coll. « Enthousiasme », 2001, p. 346.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 200.

32). La nuit est aussi celle qui recèle les mystères de la sensualité. Dans le poème « à Jeannot », où la sexualité est bien présente, il s'agit bel et bien d'un « visiteur nocturne » qui entre dans la « chambre [...] trop sombre » (*Les Sables*, 1946 : 8) de la jeune fille.

1.1.4.4 Le transport

Au diagramme, qui instaure un parallélisme entre le désir qui bouleverse l'univers monotone et la subversion de la fixité, s'ajoute un troisième élément qui vient dynamiser la lecture des poèmes. La saisie extérieure de la représentation que constituait l'image surréaliste fait place à l'immersion dans la représentation par le motif du chemin. Cette immersion qui métaphorise la plongée et, simultanément, la réalise⁴⁷, agit comme médiation entre les deux éléments du diagramme. Le terme troisième, l'interprétant, paraît dans le texte sous l'expression « extase⁴⁸ ». Le mot « extase » revient à deux reprises dans *Les Sables du rêve*, soit dans les poèmes « J'ai un chat fondant... » (*Les Sables*, 1946 : 11) et « Un cheval boiteux... » (*Les Sables*, 1946 : 27). Dans les deux cas, il s'agit d'une immersion dans la nuit. Dans le premier exemple, la jeune fille plonge dans le regard du chat noir et il la « prend dans ses yeux » pour la « bercer jusqu'à l'extase ». Dans le second exemple, la jeune fille s'engage sur le trajet qui fait entrer dans l'univers nocturne : « Me voilà devant la nuit à déplier mon chemin », et c'est dans cette immersion dans la nuit qu'elle peut « boire jusqu'à l'extase ». L'extase fait donc suite à la plongée dans la représentation, à l'enveloppement du sujet dans celle-ci. Par ailleurs, dans sa définition, le terme « extase » suggère l'idée d'un ravissement, d'une joie extrême, bien sûr, mais aussi celle d'un transport. Il s'agit précisément d'un transport dans un *au delà*, dans un monde qui n'est pas celui de la « réalité » de tous les jours.

Cet interprétant, l'« extase », assure la continuité entre les deux termes du diagramme, soit le désir et la subversion. L'extase est le propre de la nuit, il est le lieu du plaisir produit par la sensualité, les caresses, la sexualité, la féminité, etc. Dans le poème « Un cheval

⁴⁷ *Ibid.*, p. 232.

⁴⁸ Dans *Les Orientales* (paru en 1829), Victor Hugo a écrit un poème intitulé « Extase » où la plongée du regard correspond justement au transport dans un ailleurs : « Mes yeux plongeaient plus loin que le monde réel ». Cette analogie n'est pas sans rappeler que le terme « extase » a souvent été rattaché aux expériences mystiques et religieuses. Chez Renaud, l'expérience de l'extase est exempte de Dieu.

boiteux... », le sujet libère (« jette ») ses sens dans la nuit. Il les perçoit comme des reflets dans l'onde : « Les reflets des yeux et de la bouche que je jette la nuit dansent dans la forêt. » (*Les Sables*, 1946, p. 27). Il est intéressant de voir que, pendant la nuit, les sens ont la permission de danser. La danse illustre la liberté du corps et une forme de sensualité. Par ailleurs, toutes ces saisies de la représentation nocturne sont fuyantes :

À l'aube d'un matin d'ivresse. Je suis accoudée à la
fenêtre. Une note portée par le vent vient me caresser les
joues
— Je suis la note que tu n'as pu saisir, la note de musique
oubliée.

Je me penche pour l'écouter mais un coup de vent
l'emporte parmi les feuilles mortes.

(*Les Sables*, 1946 : p. 35)

Au retour de la nuit où la jeune fille a goûté l'extase (où elle est ivre), les signes s'échappent. La note musicale, révélée à l'ouïe, illustre cette fuite des signes qui appartiennent au lieu nocturne. C'est que le sujet, s'étant immergé dans la représentation (dans le monde même de la nuit et de ses rêves), devient lui-même signe et ne peut plus les saisir comme un simple observateur. Pour reprendre les mots de Saint-Denys Garneau : « comme un qui s'est aventuré au pays défendu [...] et n'en garde que la sensation d'une béatitude incomparable⁴⁹ ».

1.1.4.5 La remontée

La descente profonde dans l'hypocône jusqu'à la métaphore peut ensuite permettre à l'artiste de bondir vers le symbole et ainsi émerger du lac sans fond. Cependant, cette remontée n'est pas garantie. La plongée dans l'abîme peut entraîner la folie : « transgresser la frontière c'est risquer de se confronter au rien, au non-sens, à la folie⁵⁰. » La plongée

⁴⁹ C'est Jean Fisette qui utilise cette phrase de Saint-Denys Garneau pour illustrer l'échappée des signes. (Hector de Saint-Denys Garneau, *Journal*, mai 1935, dans *Œuvres*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque des Lettres québécoises », 1970, p. 360, cité par Jean Fisette dans *Pour une pragmatique de la signification, op. cit.*, p. 180.)

⁵⁰ Jean Fisette, *ibid.*, p.225.

intérieure demeure donc nécessaire à la reconnaissance du sujet féminin chez Renaud. Car une telle descente en elle-même lui permet de reprendre contact avec les fondements de son langage propre, de sa féminité. C'est ce langage qu'elle doit retrouver pour enfin le faire ressortir vers le symbolique, le rendre accessible à tous. Ce langage neuf doit nécessairement être puisé aux confins du sujet afin qu'il ne soit pas une simple représentation (un objet mort-né, comme le dit Borduas), un indice qui établirait une relation de mimétisme entre l'objet créé et l'univers connu. Voilà précisément ce que créent les images surréalistes de Renaud, de nouvelles relations au monde, des icônes. Cependant, cette plongée en soi n'est pas sans risques de noyade, et le sujet s'interroge sur l'issue d'un tel acte : « Qu'est-ce qui m'attend dans la nuit? » (*Les Sables*, 1946 : p. 26). Mais courir ce risque demeure la seule voie pour entamer une remontée vers le symbolique, vers ce lieu où les représentations sont déstabilisées et régénérées, vers ce lieu où l'artiste mérite enfin ce nom, se fait un nom et, par là, devient sujet.

1.1.5 Retour à la mère : corporalité et extase

En termes psychanalytiques⁵¹, cette descente correspond à un retour à la mère. L'ordre patriarcal (qu'il soit investi dans le religieux, le politique ou l'art) doit être déconstruit et, pour ce faire, il faut retourner à la mère, lui redonner son pouvoir « procréateur ». Pour une femme, ce retour aux racines maternelles est d'autant plus significatif qu'il permet justement de saisir le pouvoir créateur féminin. D'ailleurs, comme je l'ai déjà mentionné, le désir et le rêve constituent le cœur de la poésie de Renaud. La lecture de Philippe Haeck et Claire Savary abonde en ce sens lorsqu'elle met d'abord en relief la notion de rire comme témoignage du rêve : « l'écriture de Thérèse Renaud est une écriture dont le rire immense emplit tout l'espace du recueil à mesure qu'il se déroule⁵² ». L'écriture du corps passe par ce

⁵¹ Il est tentant de faire l'analogie entre l'hypocône de Peirce et l'inconscient de Freud. Il importe cependant de mettre en perspective une différence majeure entre les deux théories, soit la conception même du sujet. Chez Peirce, le sujet est signe et fait partie du flux de signes qui l'entourent et l'englobent. Chez Freud, le sujet est éclaté et la psychanalyse tend à sa compréhension et à sa cohésion. En ce sens, on pourra lire Michel Balat (*Des fondements sémiotiques de la psychanalyse. Peirce et Freud après Lacan*, Paris, L'Harmattan, 2000), qui développe davantage le parallèle entre la psychanalyse freudienne et la sémiotique peircéenne. Pour ma part, ce qui importe est d'apporter une dimension féminine à cette « descente dans la nuit » (que ce soit dans la nuit de l'hypocône ou dans celle de l'inconscient).

⁵² Philippe Haeck et Claire Savary, *loc. cit.*, p. 12.

rire. Le rire protège le corps et lui permet de s'affranchir de la honte. Les poèmes de Renaud expriment le passage du rire honteux au rire du bonheur. Car l'écriture traduit d'abord un rêve, celui d'accéder au désir et à l'*être* féminin sans censure. Il s'agit du désir charnel qui se fait désir d'*être* et de renaître. En effet, le sujet féminin est malheureux, comme en témoigne « les rigoles qu'ont causées [ses] pensées » (*Les Sables*, 1946 : 26), mais il rêve de « chevauchée[s] » et d'aventure à la « rencontre de trois voyageurs » (*Les Sables*, 1946 : 14). Tout au long du recueil, on sent très bien « la tension entre la réalité de l'isolement et le désir de l'élan⁵³ » qu'Haeck et Savary identifient. Le sujet féminin rêve d'une réalité autre, où son avenir ne serait pas fixé dans l'ennui du quotidien. Il rêve d'une renaissance dans un monde où l'on peut *être* soi-même, sentant et percevant par un corps désormais totalement désinhibé. Il rêve d'absolu. Il rêve de se fondre dans l'« extase ». La place du corps et l'attention qu'on doit lui porter dans son interaction avec le monde deviennent primordiales. Ainsi, la découverte de la sexualité et du désir féminin s'inscrit dans les poèmes du recueil, comme le montrent les extraits suivants :

Quand je bâille en pleurant
je m'en vais embrassant
les herbes des fouets-plaisirs
et quand je semble rire
c'est que je marche sur l'asphalte-désir

(*Les Sables*, 1946 : 12)

J'ai un chat fondant comme un cri entre mes mains.

Si je le caresse il se change en soleil brûlant qui me
force à l'abandonner.

[...]

Mais si je le regarde il me prend dans ses yeux et me
berce jusqu'à l'extase.

J'ai un chat noir cruel et féroce fondant comme une
chandelle de cire.

(*Les Sables*, 1946 : 11)

⁵³ *Ibid.*, p.17.

1.1.5.1 Corps, désir et automatisme

Les poèmes traduisent l'état d'âme d'une jeune fille qui ouvre généreusement les bras pour embrasser des « fouets-plaisirs » (*Les Sables*, 1946 : 12), pour saisir et goûter ce qui brûle en elle. Cette volonté de rattacher le corps à l'intériorité est un trait typiquement automatiste. Il faut rappeler le travail des peintres automatistes qui axent leur pratique sur la gestualité et la corporalité. Dans *Je n'ai aucune idée préconçue*, Borduas détaille sa démarche créatrice :

Je n'ai aucune idée préconçue. Placé devant la feuille blanche avec un esprit libre de toutes idées littéraires, j'obéis à la première impulsion. Si j'ai l'idée d'appliquer mon fusain au centre de la feuille ou sur l'un des côtés, je l'applique sans discuter et ainsi de suite. Un premier trait se dessine ainsi, divisant la feuille. Cette division de la feuille déclenche tout un processus de pensées qui sont exécutées toujours automatiquement. J'ai prononcé le mot « pensées », i.e. pensées de peintres : pensées de mouvement, de rythme, de volume et de lumière [...] la même démarche est suivie pour la couleur. [...] L'idée générale qui se dégage du tableau est une conséquence de l'unité d'état dans lequel le tableau est fait et cet état n'est jamais choisi, mais accepté. [...] Le chant est la vibration imprimée à une matière par une sensibilité humaine. Cela rend cette matière vivante. C'est de là que découle tout le mystère d'une œuvre d'art : qu'une matière inerte puisse devenir vivante⁵⁴.

Le geste et le corps sont donc porteurs des émotions et des sensations. Le geste spontané et non préconçu émane de la corporalité, traduit les désirs et les passions du sujet. L'artiste authentique doit être sensible, c'est-à-dire « qu'[il] réagit généreusement aux perceptions sensibles ». Borduas ajoute que le sensible est le « pouvoir d'exprimer une relation formelle directement liée aux perceptions sensibles⁵⁵ ». Il s'agit d'une façon de se défaire de la dichotomie corps/esprit qui est alors valorisée par l'Église et de reprendre contact avec l'unité de l'être. Comme le souligne Rose Marie Arbour, la volonté de reconnecter le corps et l'esprit est particulièrement frappante chez les femmes automatistes qui explorent les arts performatifs, comme la danse et le théâtre, et tentent de rattacher la création au quotidien, comme le montre la décoration et la poésie. Il y a chez les femmes automatistes un besoin

⁵⁴ Paul-Émile Borduas, « Je n'ai aucune idée préconçue », dans *Refus global et autres écrits*, Montréal, Typo, coll. « Essais », 1990, p. 241-243.

⁵⁵ Paul-Émile Borduas, « Commentaires sur des mots courants », dans *Écrits 1*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1987, p. 310.

d'autant plus fort d'entrer en elles-mêmes et de renouer avec le maternel qu'elles ont été élevées dans un univers patriarcal où la créativité féminine était généralement bafouée. La présence du désir charnel, dans les poèmes de Renaud, révèle une forme de « résistance à l'idéologie religieuse qui niait [...] les curiosités sexuelles au profit d'un spiritualisme de plus en plus délétère⁵⁶. » Pour la jeune fille, ce désir traduit donc une volonté et un espoir de s'épanouir, de « réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels⁵⁷ ».

1.1.5.2 L'entrave au cœur du chemin

Si l'image surréaliste mène sur le chemin de l'évasion, elle semble aussi contenir l'entrave à cette libération. Haeck et Savary soulignent que cette image révèle une tension entre la « réalité de l'isolement » (celle qui résulte du contexte sociopolitique déjà mentionné) et « le désir de l'élan » vers un ailleurs meilleur. De cette tension résulte le rêve. L'écriture se lance donc sur les traces de l'inconscient, de la nuit, mais « sans tracé sûr [...] comme un désir qui n'arrive pas à remonter jusqu'à la voix de l'écriture⁵⁸ ». Le trajet que doit déplier l'écriture, comme le Petit Poucet (*Les Sables*, 1946 : 12) du poème de Renaud, est parsemé d'obstacles. Haeck exprime cette hésitation entre le besoin de préserver les désirs, sans cesse matraqués par une société conservatrice et figée, et la peur de sortir de ce moule. Il ajoute que l'insolite de l'image surréaliste permet de protéger de la réprobation du milieu. François Charron revient sur la tension qui s'installe au cœur des poèmes de Renaud, entre le quotidien réconfortant et le désir de l'aventure du chemin intérieur. Cette tension traduit une tentative d'évasion pleine d'hésitations. Le sujet oscille toujours entre peur et désir, entre pleur et rire. Son désir demeure entravé, sa sexualité pleine de pudeur et « sa sensualité contrariée⁵⁹ ». Charron écrit : « *Les Sables du rêve* nous introduit (sic) à une

⁵⁶ Philippe Haeck, *Naissances*, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁷ Paul-Émile Borduas, *Refus global*, dans *Écrits I*, *op. cit.*, p. 349.

⁵⁸ Philippe Haeck et Claire Savary, *loc. cit.*, p. 15.

⁵⁹ François Charron, *op. cit.*, p. 345.

quête du bonheur qui, pour se réaliser, doit surmonter certaines épreuves⁶⁰. » Les critiques soulignent la puissance du désir, mais mentionnent aussi que ce « mouvement du féminin⁶¹ » est entravé. En regard de l'extase, permettant aux images de la jeune fille de sortir d'elle-même, c'est l'accès au monde d'une écriture féminine qui semble bloquée. *Les Sables du rêve* annoncent d'emblée l'interruption de leur propre évolution sur le chemin de la remontée vers le symbolique. Le recueil ne connaîtra de réception critique que bien des années plus tard, au moment de ses rééditions.

1.2 Les rééditions des *Sables du rêve*

1.2.1 Première réédition : les *Herbes rouges* et l'affirmation d'un mythe fondateur

En 1975, *Les Sables du rêve* font l'objet d'une réédition dans la revue *les Herbes rouges*⁶². Afin de comprendre la signification de cette réédition ainsi que ses conséquences sur le parcours littéraire de Renaud, il importe de comprendre le contexte dans lequel elle s'inscrit. Tel que l'exprime Jean Fisette, une série d'événements chocs, dont l'apogée sera la Crise d'octobre (1970), mènera toute une génération (celle qui n'a qu'une vingtaine d'années à l'époque) vers ce qu'il appelle « une phase d'éclatement et de dissémination culturelle⁶³ ». Il lui faudra alors « s'orienter vers un projet de société neuf et tenter de retrouver dans le passé plus ou moins lointain les racines de ce rêve⁶⁴ ». C'est bien sûr dans l'automatisme que ces jeunes trouveront « un enracinement – et une caution historique – à [leur] sentiment

⁶⁰ *Ibid.*, p. 344.

⁶¹ Philippe Haec et Claire Savary, *loc. cit.*, p. 18.

⁶² Le texte en tant que tel demeure le même. Cependant, à cause de la prose, la typographie des poèmes diffère, selon le format de l'édition. De plus, dans leur mise en page, les rééditions ne respectent pas l'association originale entre les poèmes et les dessins de Mousseau. En effet, selon l'édition, les dessins ne sont pas toujours voisins des mêmes poèmes et ne suivent pas le modèle de la première édition. Par ailleurs, les dessins sont absents de la réédition dans *Les Songes d'une funambule*, dont il sera question au chapitre III.

⁶³ Jean Fisette. « Fascination, fantasme et fanatisme de *Refus Global*. La seconde carrière de Borduas », dans François Gallays, Sylvain Simard et Paul Wyczynski (dir.), *L'Essai et la Prose d'idée au Québec*, dans *Archives des lettres canadiennes*, tome VI, Montréal, Fides, coll., 1985, p. 466.

⁶⁴ *Ibid.*

d'isolement social, culturel et peut-être aussi pour trouver un substitut paternel à [leur] sentiment d'"orphelinisme"⁶⁵ ».

Cette génération tourne surtout autour de deux revues dites d'avant-garde : *les Herbes rouges* et *la Barre du jour*. Ces deux revues québécoises naissent dans la jonction de la contre-culture américaine⁶⁶ et du mouvement français entourant la revue *Tel Quel*⁶⁷. Les revues des *Herbes rouges* et de *la Barre du Jour* traduisent une volonté de renouvellement des valeurs socio-littéraires et une crise de la représentation du langage. La critique qualifie de « formalisme » ce travail sur le langage, devenu matériau. La revue des *Herbes rouges*, où sera réédité le recueil de Thérèse Renaud, est fondée en 1967. La très grande majorité des auteurs qui y sont publiés, entre 1968 et 1975, ont une vingtaine d'années, ont reçu la même formation intellectuelle (ils terminent ou ont terminé un cycle d'études universitaires), enseignent au cégep ou travaillent dans le secteur culturel et « forment la génération active du mouvement contre-culturel⁶⁸ ». De plus, ils ont tous subi la même influence des automatistes. Marcel Fournier parle d'un « effet de génération », puisque le lieu qui les unit renvoie à une

parenté [qui] n'est pas seulement morale ou idéologique, elle est aussi et surtout logique, les intellectuels d'une même génération tendant, surtout lorsqu'ils ont suivi les mêmes itinéraires sociaux, à maîtriser un corps commun de catégories de pensées⁶⁹.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ La période de la Révolution tranquille au Québec correspond à celle des mouvements contestataires aux États-Unis. Cependant, au tournant des années 1970, alors que le mouvement s'atténue et se fragmente chez nos voisins du sud, on observe ici une montée du radicalisme, radicalisme que l'on pourrait définir ainsi : « une remise en cause de l'ordre établi, par la critique sociale ou l'action revendicative, au nom de valeurs égalitaires, démocratiques et progressistes. Le radicalisme aspire tout à la fois à l'égalité des chances, à une répartition équitable des biens matériels, des libertés civiles et du pouvoir économique et politique. » (Marie-Christine Granjon, *L'Amérique de la contestation. Les années 60 aux États-Unis*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1985, p. 19.) Ce radicalisme appelé « mouvement de contre-culture » trouve principalement sa voix dans les revues *Mainmise* et, plus tard, *Hobo-Québec*. (Roger Chamberland, « Circa les Herbes rouges. Modernité, postmodernité et avant-garde ». Thèse de doctorat, Faculté des Lettres, Université Laval, 1987, f. 116.)

⁶⁷ En France. *Tel Quel* est l'organe d'une littérature d'avant-garde et véhicule les idées novatrices en théorie littéraire avec notamment Philippe Sollers, Julia Kristeva, Roland Barthes, Jacques Derrida et Michel Foucault.

⁶⁸ Roger Chamberland, « Circa les Herbes rouges », *op. cit.*

⁶⁹ Marcel Fournier. *L'Entrée dans la modernité. Science, Culture et Société au Québec*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1986, p. 15.

Seuls Gilles Groulx et Thérèse Renaud ne s'inscrivent pas dans cette génération. Pour les herberougistes⁷⁰, ces jeunes intellectuels et poètes qui sont de la génération désignée par Fisette et Chamberland, rééditer Renaud (mais aussi Gilles Groulx, Michèle Drouin et, un peu plus tard, Suzanne Meloche et Micheline Sainte-Marie⁷¹), c'est désigner ces auteurs, surréalistes et formalistes, comme leur point d'ancrage. *Naissances. De l'écriture québécoise* fut d'ailleurs publié en 1979, soit peu de temps après la réédition des *Sables du rêve*. L'auteur de cet essai sur la poésie québécoise, Philippe Haeck, lui aussi poète, appartient précisément à la génération désignée. Ce livre s'inscrit donc dans cette mouvance qui établit l'automatisme comme modèle premier. Haeck y réécrit une histoire littéraire où Renaud devient l'une des fondatrices de l'écriture québécoise, où l'automatisme devient un fondement de cette poésie. Il affirme, je le rappelle, avoir choisi pour ses *Naissances* « les œuvres les plus résistantes aux discours établis⁷² ». Reconnaître l'automatisme, rééditer les poèmes de l'époque, c'est donc créer et affirmer un mythe de fondation.

1.2.1.1 Autres motivations : redécouverte et féminisme

L'automatisme étant le lieu d'une identification pour toute une génération de jeunes poètes, on comprend alors la raison d'un regain d'intérêt pour les textes de ce mouvement. De plus, 1978 marque le trentième anniversaire de *Refus global*, ce qui est propice à une telle réédition, mais aussi à tout un travail et une réflexion sur le mouvement (réflexion dans laquelle s'inscrit la nouvelle histoire de la poésie québécoise que propose Haeck dans *Naissances. De l'écriture québécoise*). D'autres raisons motivent la réédition de ce recueil jusqu'alors tombé dans l'oubli et justifient le soudain intérêt porté aux poèmes d'une femme jadis ignorés par la critique.

⁷⁰ Cette expression fait référence à la génération de poètes qui publient aux *Herbes rouges* et renvoie à l'expression de Roger Chamberland qui parle d'une production « herberougiste ». (Roger Chamberland, « Circa les Herbes rouges », *op. cit.*).

⁷¹ En effet, peu après 1978, plusieurs autres poètes « surréalistes » seront aussi publiés à la revue des *Herbes rouges* : *Poèmes* de Gilles Groulx (1975), *La Duègne accroupie* de Michèle Drouin (1978), *Les Aurores fulminantes* de Suzanne Meloche (1980), *Les poèmes de la sommeillante* et *Éveil de l'œil* de Micheline Sainte-Marie (1985 et 1986).

⁷² Philippe Haeck. *Naissances*, *op. cit.*, p. 14.

D'abord, il y a l'idée d'une redécouverte. Dans le catalogue des *Herbes rouges* de 1983, André Roy affirme que, malgré la publication de jeunes poètes, « la revue ne nie pas pour autant l'héritage du passé; elle fait redécouvrir des auteurs des années 50⁷³ ». En 1975, contrairement à Renaud qui, depuis la publication des *Sables du rêve* trente ans plus tôt, demeure inconnue, Claude Gauvreau n'est pas à redécouvrir. Le grand public vient tout juste d'avoir accès à son théâtre, en 1970 et 1972. De plus, en 1971, ses *Œuvres créatrices complètes* font l'objet d'un projet d'édition aux Éditions Partis pris. Elles ne seront toutefois publiées qu'en 1977⁷⁴. Quoique Gauvreau soit une véritable source d'inspiration pour les écrivains des *Herbes rouges*, il n'y a pas de redécouverte possible à faire de ce côté. Il faut aussi réitérer les considérations de Robert Melançon, que j'ai soulignées plus tôt, au sujet de l'existence d'une poésie automatiste. Le recueil de Renaud devient donc, en poésie, la figure métonymique de l'évènement *Refus global*.

Par ailleurs, la montée du mouvement féministe à cette époque suscite un intérêt nouveau pour les poèmes de Thérèse Renaud. En effet, les années 1970, au Québec, marquent l'essor d'une pensée féministe qui s'illustre surtout en poésie. Nicole Brossard, qui avait commencé à écrire une dizaine d'années plus tôt, prend le tournant féministe, de même que Madeleine Gagnon et France Théoret prennent la plume pour revendiquer une langue féminine. L'année 1975 devient d'ailleurs une année-charnière pour le mouvement des femmes :

Marie Savard fondera les éditions de la Pleine Lune (1975), la première librairie des femmes ouvrira ses portes en 1975. La même année, Nicole Brossard prépare pour *La Barre du jour* un numéro « Femme et langage ». C'est à sa suggestion que la Rencontre

⁷³ André Roy, *Les Herbes rouges, catalogues 1983*, Montréal. Herbes rouges. 1983, p.1. Par ailleurs, ce retour aux années 1950 permet d'éviter les années 1960 et la poésie de l'Hexagone. Les poètes publiés aux *Herbes rouges* se définissent précisément en opposition avec la poésie du pays. Il s'agit de lire comment François Charron, dans la postface des *Imaginaires surréalistes*, écrit que les poètes surréalistes se sont « [débarrassés] du ton solennel d'une poétique du pays [...] ». Haeck « apporte également des distinctions très nettes entre le mouvement "formaliste" et celui que représente l'Hexagone » (Roger Chamberland. « Circa les Herbes rouges », *op. cit.*, f. 125 et suivants).

⁷⁴ En effet, Claude Gauvreau est une véritable source d'inspiration pour les écrivains des *Herbes rouges*, tel qu'en témoigne Philippe Haeck. dans *Naissances*, mais aussi Roger Chamberland dans sa thèse, « Circa les Herbes rouges », *op. cit.*

québécoise internationale des écrivains de 1975 sera consacré au thème « La femme et l'écriture⁷⁵ ».

Dans *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Isabelle Boisclair se consacre à l'étude de cette période-charnière du processus d'autonomisation des femmes écrivaines dans le champ littéraire. Elle affirme que l'avènement de la critique féministe et l'intégration de celle-ci dans les rouages institutionnels permettent la constitution entière du sous-champ littéraire féministe. Par le fait même, l'écriture des femmes finit par déborder le sous-champ et recouvrir son autonomie dans le champ littéraire. Cette légitimation entraîne une lecture des textes féminins dans l'immédiat, mais aussi de manière rétroactive :

Les lectures et les relectures d'œuvres anciennes qui n'avaient pu bénéficier d'une réception adéquate se multiplient. Ce phénomène de lecture en entraîne un autre, forcément. Les éditeurs ont tôt fait d'évaluer la demande et entreprennent de rééditer une partie du corpus oublié⁷⁶.

De surcroît, les luttes féministes font partie des thèmes chers aux *Herbes rouges*⁷⁷. Il y a donc, dans la réédition des *Sables du rêve*, la possibilité pour la revue de rallier son principal point d'ancrage, l'automatisme, et son idéal d'égalité entre les sexes. Cela explique aussi la publication des autres poèmes de femmes à tendance surréaliste.

1.2.1.2 Première réception critique

Cette réédition offre donc au recueil de Renaud une seconde chance face à la critique. Et puisque le recueil sort au moment même où l'on souligne le trentième anniversaire du fameux manifeste, *Les Sables du rêve* connaîtront une première et véritable réception critique. Outre *Naissances. De l'écriture québécoise* (1979), Philippe Haeck publie un article

⁷⁵ Nicole Brossard et Lisette Girouard [dir.], *Anthologie de la poésie des femmes au Québec. Des origines à nos jours*, Montréal. Éditions du Remus-ménage, 2003 [1991]. p. 31.

⁷⁶ Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec. Éditions Nota Bene. 2004. p. 282.

⁷⁷ Cependant que, comme le mentionne Roger Chamberland, peu de femmes y sont publiées : « En 15 ans, sur près de 120 numéros d'auteurs, les *Herbes rouges* n'ont édité qu'une dizaine d'œuvres de six femmes. » (Roger Chamberland, « Circa les Herbes rouges », *op. cit.*, f. 122).

dans *Voix et Images*, « Le Rire de la reine. (Notes sur *les Sables du rêve*) », en collaboration avec Claire Savary⁷⁸, ainsi qu'un article dans *La Presse*⁷⁹ lors de la parution du recueil. Puis André-Gilles Bourassa, dans *Surréalisme et littérature québécoise*⁸⁰, et Jacques Marchand, dans *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*⁸¹, consacrent tous deux quelques paragraphes au recueil de Renaud. Bref, cette première réception critique permet de faire ressortir les premiers éléments de lecture du recueil de Renaud tout en le plaçant dans son rapport à l'histoire littéraire et artistique, québécoise et européenne. *Les Sables du rêve* entrent donc dans le processus d'institutionnalisation⁸².

1.2.2 Deuxième réédition : interrogation autour du mythe

Une seconde réédition des *Sables du rêve* paraît en 1999, dans un recueil de poésie regroupant d'autres auteurs d'inspiration surréaliste : Suzanne Meloche, Jean-Paul Martino, Gilles Groulx, Micheline Sainte-Marie, Michèle Drouin. Cette publication arrive précisément dans une période de remise en question de la légitimité du *Refus global*. En effet, l'année 1998 marque le cinquantième anniversaire de la parution du manifeste, célébré par des événements commémoratifs de tout genre⁸³. Cet intérêt concernant un événement qui n'a de cesse d'être commémoré et de prendre de l'importance n'est pas sans soulever quelques réactions. Ainsi paraît en 1999 dans *Spirale* un dossier critiquant « cette profusion même, cette reconnaissance trop vite concédée, cet héritage revendiqué à bon compte⁸⁴ »; un dossier

⁷⁸ Philippe Haeck et Claire Savary, *loc. cit.*, p. 13-19.

⁷⁹ Philippe Haeck, « La Poésie. Thérèse Renaud et Jean-Marc Fréchette : Du surréalisme au mysticisme », *La Presse*, 17 janvier 1976, p. 14.

⁸⁰ Le texte qui paraît dans *Surréalisme et littérature québécoise (op. cit.)* est d'abord publié sous forme d'article dans *Livres et auteurs québécois* au moment de la parution du recueil de Renaud en 1975. (André-Gilles Bourassa, « Poésie automatiste. Poésie surréaliste ». *loc. cit.*).

⁸¹ Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal. VLB. 1979.

⁸² Sur le processus d'institutionnalisation et son rapport à la réception critique, voir Daniel Chartier, *L'Émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*. Montréal. Fides. 2000.

⁸³ Pour une liste plus exhaustive des événements commémoratifs, voir la présentation du dossier « *Refus global* : actuel, récupéré? » de Ginette Michaud dans *Spirale* n° 165, mars-avril 1999, p. 8.

⁸⁴ *Ibid.*

de « réflexion sur la portée critique de cette commémoration de *Refus global*⁸⁵. » Ce déplacement de la réflexion, de l'objet au discours sur l'objet, constitue une remise en question du mythe de fondation, un acte de démythification.

1.2.2.1 Réception critique de 1999 : la femme résistante

C'est à la suite de ces événements que vient s'inscrire la deuxième réédition des *Sables du rêve*, à l'intérieur du recueil collectif intitulé *Imaginaires surréalistes*. Il convient donc de considérer cette publication comme une invitation à la relecture. François Charron, qui est aussi l'une des figures marquantes de la génération des *Herbes rouges*, propose d'ailleurs une analyse du recueil de Renaud dans la postface. Celui-ci réaffirme non seulement les sources surréalistes de toute une génération, mais il souligne aussi l'apport féminin à cette revendication du sensible et de la sensualité⁸⁶. Si le recueil regroupe sous la mention « surréalistes » (et non pas automatistes) des auteurs qui, à proprement parler, ne furent pas tous des automatistes, Charron les regroupe tous sous l'égide du *Refus Global*. Comme le montre l'auteur de la postface, pour les herberougistes, ces poètes incarnent toutes les valeurs et les revendications, tant sociales qu'esthétiques, du manifeste : « Anarchie resplendissante! Défi au centralisme de l'autorité! Refus d'être sciemment au-dessous de ses possibilités psychiques et physiques⁸⁷! » Voilà comment s'ouvre la postface, ralliant tous les poètes du recueil à cet idéal formulé par Borduas. Renaud voit donc réaffirmer son statut d'écrivaine phare.

Par ailleurs, quatre des six auteurs, dont les poèmes figurent dans le recueil *Imaginaires surréalistes*, sont des femmes. Charron reconnaît que

ce n'est peut-être pas seulement un hasard si l'animalité précieuse, exemplaire – que l'auteur de *Refus global* appelle de tous ses vœux –, est endossée par quatre écrivaines.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ D'après la postface de François Charron, *op. cit.*, p. 341.

⁸⁷ *Ibid.*, p.335.

Leurs dissidences farouches feront voler en éclats l'image traditionnelle qui réduit la femme à son rôle d'épouse et de mère sans prénom⁸⁸.

Qui mieux que les femmes peut produire une écriture du rêve; qui plus qu'elles est aux prises avec des conditions de vie écrasantes? En effet, les quatre poètes dont il est question ici, Drouin, Meloche, Renaud et Sainte-Marie, ont réussi à créer une poésie forte en images. Il s'agit évidemment d'une imagerie surréaliste, où les pouvoirs de l'inconscient défient les paramètres rationnels et castrateurs qu'impose la société. C'est l'apport féminin qui est ici reconnu; à la résistance face à la condition canadienne-française s'ajoute la résistance face à la condition féminine. C'est donc le combat féministe qui est identifié dans l'écriture de ces quatre femmes et, du même coup, dans l'écriture de Renaud.

L'article de Pierre Nepveu dans *Études françaises*, « Un théâtre des discours : Du poème en prose à l'époque de l'Hexagone⁸⁹ », propose une lecture qui va encore plus en profondeur dans la forme du texte et confirme le caractère anarchique de celui-ci. Nepveu remarque un changement dans les enjeux formels et génériques de la poésie québécoise à partir de l'après-guerre. Cette époque, dite de l'Hexagone⁹⁰, marque une forte instabilité tant sur le plan social que littéraire. En poésie, se côtoient alors les formes classiques et les formes renouvelées. Or, selon Nepveu toujours, l'exemple le plus notoire de l'émergence du poème en prose à cette époque est le recueil *Les Sables du rêve*. De fait,

c'est toute l'énonciation poétique et la discursivité de l'après-guerre et de l'époque de l'Hexagone qui est ici en cause. Il est certain qu'au tournant de 1945, l'espace poétique est envahi par une théâtralité qui paraît motivée par le désir de faire éclater l'unicité de la parole lyrique, de mettre en présence une pluralité de voix⁹¹.

⁸⁸ *Ibid.*, p.343.

⁸⁹ Pierre Nepveu, « Un théâtre des discours : Du poème en prose à l'époque de l'Hexagone ». *Études françaises*, vol. 39, n° 3, 2003, p. 47-60.

⁹⁰ Si Nepveu parle de l' « époque de l'Hexagone », cela ne signifie pas que Renaud soit, par ses relations, reliée ou ait publié aux éditions de l'Hexagone. La distinction faite plus tôt entre les éditions de l'Hexagone et la revue des *Herbes rouges* tient toujours. Nepveu désigne simplement par ce nom une tranche chronologique (1945-1964) dans laquelle s'inscrit le premier recueil de poésie de Renaud.

⁹¹ Pierre Nepveu, *loc. cit.*, p. 53.

Les poèmes de Renaud constituent une « rupture inaugurale » (pour reprendre le titre du manifeste surréaliste), tant sur la plan idéologique que formel et littéraire, et marquent le déroulement de l'histoire littéraire, tel qu'en témoigne le nombre de rééditions du recueil. À la suite de cette troisième édition des *Sables du rêve*, une réflexion sur le nombre de reprises s'impose. Que signifie ce besoin de réaffirmation? Pourquoi répéter et rééditer cette poésie à des moments précis de l'histoire québécoise? Et, ultérieurement, quelles conséquences auront ces rééditions dans le parcours artistique de Thérèse Renaud?

1.3 Nécessité d'une répétition du mythe : le retour au nouveau sacré

En effet, les rééditions du recueil de Renaud adviennent à des moments clés de l'histoire, c'est-à-dire à des dates qui marquent l'anniversaire de *Refus global*. Ce recueil est devenu un lieu privilégié de l'histoire québécoise, un moment fondateur. En désignant les textes du mouvement automatiste comme des lieux d'ancrage, les herberougistes en ont fait des objets du mythe. Malgré une volonté de redonner à lire ces écrits, à l'aide des rééditions, c'est leur statut mythique qui s'est vu constamment renouvelé et renforcé. À ce sujet, Johanne Lamoureux souligne le paradoxe qui prend forme dans l'approfondissement des connaissances sur ces textes :

Depuis vingt ans, les travaux scientifiques ont certes rendu les textes plus accessibles, ont documenté l'enchaînement des faits et en ont analysé les répercussions, mais l'accumulation des connaissances, loin d'aplatir cette balise fondatrice de la modernité culturelle québécoise [...] en a paradoxalement exalté la légende. Car nous n'avons pas soif de connaissances : nous avons soif de mythes⁹².

Cette « soif », au-delà de toute tentative de démythification, condamne les textes à la méconnaissance et à la réitération (à travers les rééditions et les anniversaires). Il faut alors se pencher sur la signification du mot *mythe* puisque celui-ci est constamment appelé à être répété et commémoré. Selon Mircea Eliade, la répétition révèle le mythe. Celui-ci a pour fonction de réitérer une « Création » et de « relater un événement qui a eu lieu dans le temps

⁹² Johanne Lamoureux, « *Refus global* au temps des paradoxes », *Spirale* n° 165, mars-avril 1999, p. 16.

primordial, le temps fabuleux des "commencements"⁹³ ». La répétition permet d'accéder au moment originel de la création. Ce retour à l'acte divin assure la durée, permet d'accéder au continu, au « temps sacré » :

L'homme ne fait que répéter l'acte de la Création; son calendrier religieux commémore dans l'espace d'un an toute les phases cosmogoniques qui ont eu lieu *ab origine*. [...] l'année sacrée reprend sans cesse la Création, l'homme est contemporain de la cosmogonie et de l'anthropogonie parce que le rituel le projette à l'époque mythique du commencement⁹⁴.

Ceci incline à croire au caractère mythique de *Refus global*, qui fut sacré « texte fondateur du Québec⁹⁵ » et qui intéresse de plus en plus la critique pour « le geste commémoratif, [...] la litanie et [le] mythe qui s'installent⁹⁶ » plutôt que pour l'objet célébré. Deux remarques s'imposent alors sur *Refus global*. Tout d'abord, ce mythe de fondation qu'est la période automatiste fut ainsi élevé, comme je l'ai dit plus tôt, après coup, par une génération en manque de racines significatives. Pour cette génération d'écrivains, *Les Sables du rêve*⁹⁷ deviennent un lieu symbolique du sacré et de la répétition. La poésie de Renaud, cette écriture de « l'adolescente », cette « aurore », constitue une « naissance⁹⁸ » de l'écriture québécoise. En effet, dans son ouvrage où il retrace la venue au monde de la poésie québécoise moderne, Philippe Haeck identifie clairement le recueil de Thérèse Renaud comme partie intégrante de cette émergence. Il traite, je le rappelle, des « commencements

⁹³ Eliade, Mircea. *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 15.

⁹⁴ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour, archétypes et répétition*, Gallimard. NRF, 1949, p. 46.

⁹⁵ André-Gilles Bourassa et Gilles Lapointe, « Présentation », dans *Refus global et autres écrits*, Montréal, Hexagone, « Typo », 1990, p. 7.

⁹⁶ Johanne Lamoureux, *loc. cit.*

⁹⁷ Ainsi que tous les autres « imaginaires surréalistes », y compris celui de Gauvreau, même s'il ne fut pas édité au *Herbes rouges* pour les raisons déjà évoquées.

⁹⁸ C'est dans sa section consacrée à l'« aurore » de la littérature québécoise que Haeck place son chapitre sur Renaud, chapitre intitulé « L'adolescente ». Philippe Haeck, *Naissances, op. cit.*

d'une écriture qui propose un rapport neuf au monde⁹⁹ » et il aborde le recueil de Renaud en conséquence.

Au moment où la revue des *Herbes rouges* est lancée et où les écrivains qui y publient établissent clairement leurs sources, la Révolution tranquille est bien amorcée. La revue vient s'inscrire dans cet esprit de rupture face aux valeurs du passé qui est le propre de cette révolution. On rejette principalement l'idéologie religieuse catholique qui avait jusqu'alors érigé le christianisme en mythe fondateur. L'automatiste arrive à point pour offrir un nouveau commencement mythique. Le motif du calendrier religieux, qui commémore « l'acte créateur », comme le souligne Mircea Eliade, prend forme dans le nouveau mythe païen par le retour cyclique des commémorations relatives au *Refus global*. Rééditer les textes automatistes, c'est répéter cette naissance de la modernité culturelle; c'est retourner au moment de la création absolue; c'est accéder au temps et au lieu du sacré. Or, les automatistes ont précisément fait de l'art le nouveau sacré. En effet, le manifeste « est traversé de religiosité parce qu'il inaugure l'implantation québécoise des nouveaux rites d'une sacralisation de l'art et de la création. En ce sens, il n'a pas été détourné vers le mythe; il y est né¹⁰⁰ ».

1.3.1 Mythe chrétien et mythe automatiste

Cela nous mène à la deuxième considération: ce moment sacré qui est répété (à travers commémorations et rééditions) est lui-même réitération d'un mythe de fondation beaucoup plus grand et lointain, celui du christianisme. L'évènement de la « création automatiste absolue » n'est-il pas la répétition de la Genèse? Évidemment, il s'agit d'un paradoxe que d'élever *Refus global* au mythe et de l'enraciner dans la tradition chrétienne, alors qu'il

⁹⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁰ Johanne Lamoureux, *loc. cit.*, p. 16. Sur la religiosité dans le texte même, voir François Dumont. *Usages de la poésie : le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie 1945-1970*, Québec. Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des Lettres québécoises», 1993. 250 p.

annonçait la fin de l'égrégoire¹⁰¹ chrétienne et rejetait le catholicisme. Cependant, comme l'affirme encore Johanne Lamoureux, *Refus global* n'en est pas à un paradoxe près¹⁰².

Pour poursuivre dans cette logique de la répétition du mythe chrétien, il ne faut pas oublier que Borduas perd sa carrière et sa famille à cause de ce fameux manifeste, à cause de son passage à la modernité. À la figure du créateur vient donc s'ajouter celle du messie qui, à l'instar du Christ, permet au peuple québécois de passer de la Grande Noirceur à la lumière du renouveau moderne. Pour de jeunes écrivains, répéter le sacré, ce lieu de la création véritable et de la nouveauté, c'est accéder à ces valeurs d'authenticité artistique dans leur propre travail; c'est se faire créateurs à leur tour. La commémoration rattachée à l'automatisme, ce temps primordial de la création c'est, pour reprendre la citation de Mircea Eliade, se « projeter à l'époque mythique du commencement ».

1.4 Déjouer le piège du mythe

Les Sables du rêve sont donc une ouverture sur l'œuvre entière de Renaud. Mais deviennent-ils aussi une fermeture sur celle-ci? En effet, stigmatiser l'écrivaine, faire de son œuvre une figure mythique, empêche la véritable lecture et condamne l'auteure avant sa mort. Or, c'est une lutte qui, loin d'être terminée avec l'épisode *Refus global*, ne fait que commencer pour Renaud. On retrouve d'ailleurs les traces de cette lutte dans les poèmes de l'époque automatiste. Il s'agit d'un combat pour une subjectivité autre et donc marginale. Car rééditer ses poèmes de jeunesse, réaffirmer leur rôle au sein d'un mythe fondateur, c'est reléguer Renaud à la figure d'icône, d'idole morte et vénérée. Et, par le fait même, on tourne le dos à toute sa production ultérieure, à la vivacité d'une œuvre et même d'une artiste. On fait aussi abstraction de l'intention même du manifeste et de l'évènement *Refus global* qui s'élève contre les fantômes du passé et prône un regard tourné vers le futur, ancré dans le présent immédiat, de relation en relation. Renaud se voit sans cesse ramenée à ce temps du

¹⁰¹ Fait référence au concept développé par Pierre Mabille dans *Égrégores ou la vie des civilisations*, Paris, Jean Flory, 1938, 186 p. Ce livre a fortement influencé Borduas. Mabille se penche sur la civilisation occidentale et tente de démontrer que le temps de la chrétienté, dans lequel elle s'est développée, est désormais révolu.

¹⁰² Johanne Lamoureux. *loc. cit.*

sacré. Paradoxalement, ce sera pour elle un second combat que de se définir en dehors d'une pensée dominante¹⁰³, qui fait désormais de l'automatiste un dogme incontestable.

¹⁰³ Même si cette pensée dominante fait désormais place aux femmes dans le discours historique et littéraire, cette place demeure circonscrite et toujours redéfinie par des hommes. Micheline Dumont souligne d'ailleurs les problèmes relatifs à cette réhabilitation de la femme : « [L'histoire des femmes] se trouve toujours, au bout du compte, à côté. en deçà, en creux. en blanc, en rose, ramassée dans des chapitres spéciaux; coincée dans un index (entre *fédération* et *ferme*) et, comme le dit Arlette Farge, dans une place assignée, donc contrôlée. » (Micheline Dumont, *Découvrir la mémoire des femmes : une historienne face à l'histoire des femmes*, Montréal. Remue-ménage, 2001. p. 66.) C'est donc par rapport à ce nouveau discours dominant, qui donne place aux femmes (mais à quelles conditions?). que Renaud devra prendre position. Cette réflexion sera reprise au troisième chapitre alors que Renaud va elle-même, par des procédés d'écriture, redéfinir la place des *Sables du rêve* dans l'histoire et dans son œuvre littéraire.

CHAPITRE II

LA REPRISE DE L'ÉCRITURE ET LE « ZIGZAG » INTÉRIEUR

Pour Thérèse Renaud, l'épisode automatiste prend fin en 1948, avec la publication de *Refus global*. Elle est déjà installée en France depuis plus d'un an lorsqu'elle signe le manifeste. Ce geste constitue, pour elle et Fernand Leduc, qui se sont épousés en mai 1947, la clôture symbolique de ce passage de leur vie. Si la jeune femme est déjà tournée vers sa nouvelle aventure dans ce pays où « il y a cette proximité de la culture¹ », ses liens avec ses amis montréalais demeurent toujours primordiaux. Elle entreprend d'ailleurs de les alimenter en livres, alors qu'au Québec, l'approvisionnement en ouvrages modernes constitue une difficulté majeure, surtout en période d'après-guerre. Elle est aussi un point d'ancrage important pour l'automatisme montréalais à Paris, puisqu'elle sera à l'origine de l'organisation de la première exposition de peintures à Paris². Durant cette période, Renaud dispose de très peu d'argent et préfère le dépenser en livres qu'en nourriture. C'est l'époque d'une grande pauvreté matérielle, mais aussi d'une soif énorme de ce milieu intellectuel et artistique qui s'ouvre à elle. La découverte de ce milieu idéalisé ne sera cependant pas sans déception, à cause du choc culturel, certes, mais aussi et surtout parce que la belle rupture annoncée par les automatistes, contrairement à ce qu'on pourra en dire par la suite, ne se concrétise pas systématiquement dans le quotidien de la jeune femme.

Ce changement de vie ne favorise pas l'éclosion de la jeune artiste, au contraire. Les difficultés financières du couple Renaud-Leduc et l'arrivée de leur enfant contraignent Renaud à un rôle plus traditionnel et la confronte à son éducation conservatrice. En effet,

¹ *Une mémoire déchirée, Récit*, Montréal, L'arbre HMH, 1978, p. 139. Désormais les références à cet ouvrage seront suivies du sigle *MD* et du numéro de page.

² Il s'agit de l'exposition à la Galerie Luxembourg, intitulée *Automatisme*. Grâce à son initiative, Thérèse Renaud établit beaucoup de liens avec le milieu artistique français, ouvrant ainsi la voie aux peintres automatistes en Europe.

comment nourrir un enfant avec le revenu pratiquement inexistant d'un mari peintre? Elle se rend rapidement compte que deux artistes au sein d'une même famille ne peuvent subvenir aux besoins de celle-ci. La culpabilité a tôt fait de gagner cette jeune mère qui ne sait où se situer entre ses rêves d'émancipation et ses responsabilités. Renaud traverse une longue période de souffrance, marquée par une dépression en 1952. Ce n'est qu'en 1953 que Renaud renoue avec l'artiste en elle. Lors d'un séjour à Montréal, séjour qui dure six ans, elle fait découvrir au public une voix riche et fort appréciée de la critique. Elle chante dans les clubs de loisirs et fait des apparitions à radio et à la télévision en sa qualité de poète. Malheureusement, de retour en France, un mauvais professeur de chant lui brise la voix, laissant encore une fois la malheureuse sans expression artistique. En 1968, elle reprend goût à la plume³ et sa première publication paraîtra en 1971⁴, soit vingt-cinq ans après *Les Sables du rêve*.

Ce chapitre abordera ce retour à l'écriture à travers le *je* autobiographique, qui sera considéré comme une stratégie d'agentivité, c'est-à-dire comme un moyen d'en arriver à une subjectivité résistant à l'idéologie dominante. Dans le récit autobiographique *Une mémoire déchirée*, le pacte autobiographique montre la volonté du sujet de s'affirmer comme tel. Par contre, c'est par sa fragmentation que le *je* autobiographique s'affirme en marge du discours patriarcal et qu'il déconstruit la tradition générique de l'autobiographie. Dans le recueil de poésie *N'Être*, le rythme et les textures lumineuses permettent d'identifier la quête du sujet. Le *je* autobiographique vient s'insérer sporadiquement dans la subjectivité lyrique, déconstruisant et remodelant ainsi le sujet lyrique traditionnel. Dans les deux cas, cette perversion du genre réalise le retour au corps et au maternel, mais surtout, il marque un désir de renaissance. Il convient alors de se pencher sur le système qui soutient cette quête subjective et de voir si les stratégies d'énonciation, le mélange des genres et la rupture de l'unité narrative permettent l'avènement d'un sujet hors des normes traditionnelles et phallogocentriques.

³ Ces premiers écrits ne seront cependant publiés sous forme de recueil qu'en 1981, dans *Plaisirs immobiles*. C'est *Une mémoire déchirée* qui paraîtra d'abord, en 1978.

⁴ Toutefois, deux articles paraissent d'abord dans des périodiques : « Au temps du *Refus global* », *Perspectives*, 4 décembre 1971, p. 22-28 et « Récit d'une errance », *Écrits du Canada français*, 34, 1972, p. 123-147.

2.1 Le récit autobiographique *Une mémoire déchirée*

Une mémoire déchirée est la première publication de Renaud après un silence d'un quart de siècle. Divisé en quatre parties hétérogènes, par leur genre et leur longueur, ce récit entreprend de retracer la vie de Thérèse Renaud, de l'enfance à la vie adulte. La première et la seconde partie portent sur l'enfance et la préadolescence de l'auteure, sur un mode relativement classique, quoique le texte soit sectionné en courts paragraphes et en petites parties décousues. Puis, la troisième partie relate l'aventure automatiste dans un style plutôt métaphorique, où les personnages correspondent à des pions sur un jeu d'échecs. La dernière partie, *Épilogue en zigzag*, correspond au départ de Renaud pour la France. Sa vie de jeune adulte est alors racontée par morceaux. Certains fragments constituent de petits récits hétérogènes alors que d'autres sont des entrevues de type journalistique. Par ailleurs, le livre s'ouvre sur une brève biographie de l'auteure et sur une présentation d'André Brochu. La quatrième de couverture présente deux photos : la première représente une classe de fillettes dans les années 1930, tandis que la seconde est en fait un collage surréaliste composé de portraits des membres du groupe automatiste. À la suite de cette brève description, il s'agit de voir en quoi ce récit de Thérèse Renaud, *Une mémoire déchirée*, concorde avec l'autobiographie canonique et masculine.

2.1.1 L'autobiographie traditionnelle

Le genre autobiographique traditionnel a été établi et défini par une critique androcentrique. Celle-ci a longtemps exclu les récits indésirables afin de modeler un genre parfait; un genre qui légitime deux idéologies patriarcales, soit l'individualisme et la différence sexuelle⁵. Barbara Havercroft mentionne plusieurs courants dominants de la critique qui participent à la mise en place du canon autobiographique. Dans tous les cas, que

⁵ Anne-Marie Gauthier, « Poétique et politique du sujet autobiographique : les théories dominantes et féministes de l'autobiographie, et *La bâtarde* de Violette Leduc ». Mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, UQAM, 1996, f. 55.

ce soit Georges Gusdorf, qui fait figure de pionnier en ce qui a trait à la définition du genre, ou encore Philippe Lejeune, qui apporte une toute nouvelle approche formelle, ce qui ressort de la critique autobiographique est le caractère exemplaire du sujet autobiographique. Comme l'écrit Havercroft, l'autobiographie « traditionnelle est une forme androcentrique [...] "la forme privilégiée du texte idéologique" qui exige un sujet masculin "cohérent et reconnaissable"⁶. » Je propose d'abord d'explorer ce genre plus en détail en m'attachant à ceux qui l'ont défini.

Philippe Lejeune propose une définition, aujourd'hui bien connue, du genre traditionnel : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ⁷ ». D'abord, le livre de Renaud constitue bel et bien un récit, tel que le précise le sous-titre, et il s'agit de prose, puisqu'il n'y a aucune contrainte de versification ou de rimes. En ce qui concerne la « forme du langage », l'autobiographie de Renaud respecte donc les règles établies par Lejeune. Ensuite, le « sujet traité » doit concerner l'histoire d'un individu. Or, le livre relate la genèse d'une personnalité, ainsi que l'annonce la quatrième de couverture : « Le lecteur trouvera ici une chronique plus attentive à l'évolution intérieure qu'au déroulement du temps [...] » (*MD* : quatrième de couverture). Lejeune aborde aussi la question de la « situation de l'auteur » : son identité doit renvoyer à une personne réelle et correspondre au narrateur. Quant à ce narrateur, il doit avoir l'identité du personnage principal. Dans notre récit, les trois instances, auteur, narrateur et personnage, correspondent au même *nom*, celui de Thérèse Renaud. La vie racontée fait nettement référence aux éléments de la vie de l'écrivaine : la mort prématurée de sa mère, la pratique de la médecine dentaire par son père, la participation au mouvement automatiste, son déménagement en France, son mariage avec Fernand Leduc, etc. De plus, il s'agit bien d'une « perspective rétrospective »⁸ (et, de surcroît, chronologique), puisque le récit débute avec l'enfance de

⁶ Barbara Havercroft et Julie Leblanc, « Présentation », *Voix et Images*, vol. XXII, n° 1 (64), 1996, « Les effets autobiographiques au féminin », p.7.

⁷ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Point », [1975], 1996, p. 14.

⁸ *Ibid.*

l'auteure : « Enfant, je discernais avec précision ce que je devais faire, cela, en dehors de toute complaisance » (*MD* : 7). Puis, il se poursuit sur sa préadolescence : « Si ma mémoire a conservé peu de souvenirs tangibles de ma vie pré-adolescente [...] », sur sa vie de jeune adulte : « je venais d'avoir dix-neuf ans [...] » (*MD* : 116), et plus tard : « J'ai 26 ans » (*MD* : 132). Encore une fois, le paratexte exprime cette rétrospection : « Dans son récit autobiographique Thérèse Renaud refait le chemin de son enfance et de son adolescence dans le Montréal des années 30 et 40. [...] » (*MD* : quatrième de couverture). Il s'agit bel et bien d'un présent de l'écriture, tourné vers le passé d'une vie. Jusqu'ici, le récit de Renaud semble correspondre à la définition de Lejeune.

De plus, pour Lejeune, l'autobiographie repose sur un pacte de lecture : le pacte autobiographique. Il s'agit de l'affirmation, dans le texte, de l'identité du *nom* de l'auteur, tel qu'il apparaît sur la couverture. L'auteur, le narrateur et le personnage doivent avoir le même nom. En outre, cette identité du *nom* doit apparaître dans le texte, soit de manière implicite, soit de manière explicite. Dans le premier cas, le titre doit indiquer clairement que l'auteur se lance dans le récit de sa vie. Une autre façon d'établir un pacte implicite consiste à consacrer une section initiale du texte afin que le narrateur établisse une correspondance entre l'auteur et lui-même. Dans le second cas, le narrateur et le personnage possèdent le même nom que l'auteur sur la page titre. Par ailleurs, la mention « roman », en sous-titre, exclut toute possibilité d'autobiographie alors que le sous-titre « récit » est « compatible avec le pacte autobiographique⁹ ».

Par conséquent, il importe d'abord de voir si le personnage porte le même nom que l'auteur. Chez Renaud, le *je* n'est jamais nommé. Par contre, les personnages de l'entourage du sujet correspondent aux noms des gens qui entourent Thérèse Renaud, l'écrivaine. Ainsi, dans la troisième partie, il est question de « Loulou » (*MD* : 90), qui fait sans nul doute référence à Louise Renaud, la sœur de Thérèse, encore que cette partie du livre brouille la piste des autres noms propres en identifiant les personnages par le nom des pièces qui constituent le jeu d'échecs. Selon le tableau de Lejeune, cette section correspondrait à de la

⁹ *Ibid.*, p. 27.

fiction plutôt qu'à une autobiographie. En effet, comme il le mentionne, le lecteur ne cherche pas les incongruités de la vie de l'auteure, mais cherche à voir les ressemblances avec la réalité (il en sera plus amplement question au cours du chapitre). C'est donc dire que le pacte autobiographique serait « levé », pour cette partie du récit¹⁰. Deuxièmement, le titre, *Une mémoire déchirée. Récit*, comporte le mot « mémoire » et renvoie à une vie, quoique il ne s'agisse pas de « ma mémoire » mais d'« une mémoire ». Le paratexte, avec la présentation biographique, mais aussi les photographies de la couverture, où figure Renaud, établissent une corrélation entre la réalité et le récit et réalisent le pacte autobiographique. Si le livre semble d'abord correspondre à la définition de Lejeune, des nuances s'imposent et soustraient le récit à la forme canonique du genre.

2.1.2 *Une mémoire déchirée, inadéquation avec le genre*

En effet, ces nuances posent problème, puisqu'elles empêchent l'identification d'*Une mémoire déchirée* avec l'autobiographie, selon la définition de Lejeune. En considérant les critères que présentent Gusdorf, il est possible de préciser davantage les distinctions qui séparent le récit à l'étude du canon. En effet, Gusdorf réserve l'autobiographie à un certain type d'individu : le « grand homme », celui qui consacre le temps libre de ses vieux jours à écrire ses exploits. Son récit unitaire rend compte d'une personnalité unifiée. Ce faisant, le critique exclut les sujets femmes, pauvres, personnes de couleur, etc¹¹. Or, faut-il le rappeler, Renaud est une femme, elle écrit *Une mémoire déchirée* alors qu'elle n'a qu'une quarantaine d'années et ce récit n'est pas unifié. Au contraire, il est fragmenté, comporte des blancs, n'est pas toujours suivi; il manque souvent de repères temporels et chronologiques. La quatrième partie du récit est d'ailleurs pêle-mêle et, quoiqu'elle ne semble pas rompre avec l'ordre chronologique des choses, le lecteur perd souvent de vue les repères temporels. Le récit est ainsi fracturé par des entrevues dialoguées, où Renaud répond aux questions d'un autre. Par exemple, cet extrait passe du récit narratif à l'entrevue sans autre transition qu'un espace marqué de quelques étoiles :

¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹¹ D'après Barbara Havercroft, « Le Discours autobiographique : enjeux et écarts », dans Lucie Bourassa [dir.], *La Discursivité*, Paris, Nuit blanche éditeur, 1995, p. 161.

C'est Pierre Elliot Trudeau qui est venu me chercher sous l'arc de triomphe de l'Étoile.

J'ai descendu les Champs-Élysées à califourchon sur sa belle moto.

* * *

— Vous croyiez en toutes les libertés, vous vouliez vivre l'amour librement, pourquoi vous êtes-vous mariée?

— La question est de poids [...]

(*MD* : 123-124).

Le récit de Renaud ne correspond donc pas parfaitement à l'autobiographie telle que définie par la critique androcentrique. De fait, il ne s'agirait pas, selon ses critères, d'une autobiographie. En réponse à l'éclatement et à la diversité que subit le genre dans les années 1970 et 1980, cette critique traditionnelle, plutôt que d'élargir et de modifier la définition du genre, préfère inventer un autre genre : l'autofiction¹². En créant un nouveau genre, on évite de redéfinir l'autobiographie et, par le fait même, on la soustrait à une remise en question et la laisse ainsi intacte dans sa rigidité.

2.1.3 L'autobiographie au féminin

Au début des années 1980, la critique littéraire féministe entreprend de revoir les paramètres de l'autobiographie afin de saisir l'influence du sujet-femme sur son récit de vie. Le genre a besoin d'être repensé et redéfini, puisque l'autobiographie au féminin existe depuis un moment déjà et, de surcroît, l'autobiographie au masculin n'est pas nécessairement homogène. À partir des années 1970 surtout, le genre autobiographique connaît de véritables bouleversements. Havercroft écrit : « il existe toute une floraison actuelle de pratiques

¹² En fait, on remarque deux tendances de la critique. C'est en France, avec Lejeune en tête, que l'on crée un nouveau genre. Du côté des anglophones, avec James Olney comme représentant, on s'applique plutôt à l'étude stricte du *graphe*, de la textualité, rejetant toute la question référentielle. Ce faisant, on tombe dans le non-sens, puisque c'est l'essence même de l'autobiographie qui tombe dans l'oubli. D'une part comme de l'autre, le genre canonique échappe à une remise en question et à une redéfinition qui le rendrait plus hétérogène. (Voir Anne-Marie Gauthier, *op. cit.*).

autobiographiques alternatives, qui écrivent contre la tradition métaphysique occidentale de la subjectivité, ou qui la réécrivent¹³. » C'est le sujet « postmoderne » qui s'affirme ici en s'éloignant de sa conception traditionnelle et humaniste. D'après Leigh Gilmore, ce sujet dynamique et en procès « se situe historiquement dans le monde par rapport aux multiples discours qui l'entourent¹⁴ ». Les pratiques postmodernes et féministes se rejoignent ici dans leurs tentatives de construction d'un sujet éclaté et multiple qui s'oppose au savoir total et aux systèmes de pensée logocentriques et homogènes¹⁵.

Il n'y a pas, heureusement et logiquement, de consensus sur l'élaboration d'une autre poétique du genre autobiographique, sinon sur l'hétérogénéité des pratiques. Havercroft propose

de penser en fonction d'une pluralité de petits récits théoriques, dont aucun ne jouerait le rôle du grand récit, à la manière des théories du sujet autobiographique métaphysique. Ainsi qu'on le fait pour le sujet autobiographique actuel, conçu comme une série de positions et d'identités différentes et provisoires, et non plus comme un propriétaire ou un locataire permanent d'une seule catégorie, il vaut peut-être mieux adopter ce que Neuman nomme une "poétique des différences¹⁶".

Puisque cette nouvelle autobiographie marque une rupture avec le genre canonique, ses principaux traits marqueront une différence avec lui. Ainsi, le récit autobiographique au féminin ne posera pas un sujet aux contours définis. Il sera plutôt fissuré, fragmenté, ce qui affectera la linéarité et la cohérence du récit. Le *je* deviendra *tu* et parfois *il*. On assistera à un glissement du genre. Bref, ce récit ne sera pas réductible à quelques critères figés et stéréotypés.

¹³ Barbara Havercroft, « Le Discours autobiographique : enjeux et écarts », *op. cit.*, p. 173.

¹⁴ Leigh Gilmore, « The mark of autobiography : postmodernism, autobiography, and genre », dans Kathleen Ashley, Leigh Gilmore et Gerald Peters (dir. publ.), *Autobiography and Postmodernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994, p. 10.

¹⁵ En ce qui concerne la notion de « Postmodernité », je me réfère à Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990. Par ailleurs, les différents articles de Barbara Havercroft abordent le postmodernisme par le biais des pratiques féministes.

¹⁶ Barbara Havercroft, « Le Discours autobiographique : enjeux et écarts », *op. cit.*, p. 178, cite Shirley Neuman, « Autobiography: from different poetics to a poetics of difference », dans Marlene Kadar, *Essays On Life Writing*, Toronto, 1992, p. 225-226.

2.1.4 Le *je* autobiographique fragmenté

Quelles seraient alors les caractéristiques qui feraient d'*Une mémoire déchirée* un récit autobiographique en marge de la définition classique du genre? Quelles seraient les éléments qui permettraient au sujet de s'inscrire, comme le disait Havercroft, « contre la tradition métaphysique occidentale de la subjectivité »? En d'autres mots, quelles seraient les stratégies d'énonciation utilisées pour inscrire le sujet en dehors des normes canoniques et androcentriques? Dans *Une mémoire déchirée*, la fragmentation du *je* autobiographique semble permettre au sujet d'acquérir de l'agentivité, c'est-à-dire « cette forme particulière de la subjectivité qui implique "la résistance à la pression idéologique"¹⁷.»

Tel que je l'ai rapidement mentionné plus tôt, le récit autobiographique de Renaud comporte des éléments qui font d'abord hésiter sur son appartenance au genre traditionnel. Il s'agit, je le rappelle, du cheminement non linéaire qui y est présenté, de l'hétérogénéité des parties du récit, de la pluralité des formes qu'il emprunte et des blancs du texte. Je propose donc d'approfondir ces éléments de rupture face au canon, permettant ainsi de faire ressortir la fragmentation du sujet autobiographique, fragmentation qui s'inscrit nécessairement en rupture avec le *je* homogène et unitaire du genre canonique. La fragmentation du *je* autobiographique entraîne l'inscription d'une subjectivité (ce que permettrait le *je* autobiographique), mais en dehors des normes androcentriques. Puisque la quête de soi, pour le sujet féminin, doit inévitablement passer par la mère, je m'attarderai à ce retour, mais surtout à l'errance, dans ce lieu embryonnaire, qui gouverne tout le récit. Je traiterai donc de cette présence du maternel au sein de l'autobiographie puisqu'elle semble modeler sa structure et la rendre hétérogène par rapport au canon générique. Pour ce faire, je relèverai les traces thématiques du retour à la mère, mais aussi les traces formelles, comme les glissements du genre autobiographique vers la fiction et l'éclatement de la narration.

¹⁷ Barbara Havercroft, « Le Retour de la trobairitz: le sujet-femme en devenir », dans Brenda Dunn-Lardeau (dir., publ.), *Entre la lumière et les ténèbres*, Paris, Honoré-Champion, 1999, p.118.

2.1.4.1 Histoire d'une personnalité déchirée

Tout d'abord, quelle est cette personnalité? Comment s'inscrit cette subjectivité? Quel est la nature de ce *je* qui désire advenir par l'écriture, mais de manière marginale et subversive? Le livre s'ouvre sur ces deux phrases :

La seule réelle préoccupation de ma vie a toujours été cette écoute de mon démon intérieur.

Je sais reconnaître l'impératif de sa voix, démêler l'imbroglio des diverses situations qu'il suscite et choisir la direction qui me convient.

(MD : 7)

Ces quelques mots méritent qu'on s'y attarde puisque tout le livre s'y trouve résumé, comme le caractère du sujet qui tente de se définir. Tout d'abord, il y a ce *je* qui s'affirme pour une première fois. Il identifie la « seule réelle préoccupation de sa vie » comme étant « l'écoute de son démon intérieur ». Il s'agit là d'un refus des conventions et des pensées toutes faites, imposées. Puis, il y a la question de la direction à suivre, qui renvoie au fameux chemin, qui s'esquissait déjà dans *Les Sables du rêve*. Ce chemin, c'est celui, incertain, que lui dicte son intériorité, ses impulsions de tous les moments. Paradoxalement, cette ligne de conduite qui structure l'autobiographie (« l'écoute de son démon intérieur ») s'oppose à l'idée de ligne directrice propre à l'autobiographie canonique, puisque le chemin en question n'est pas droit : il est inégal, zigzagué, fragmenté. Ce qui assure l'unité du récit, c'est son hétérogénéité. Par ailleurs, le fait d'appeler sa voix intérieure son « démon » n'est pas anodin, puisqu'il renvoie à l'idéologie religieuse catholique, celle-là même que l'auteure tente de repousser. C'est le contrôle de la pensée (ou des « mauvaises pensées ») par l'Église que le sujet narrateur veut repousser. Écouter son démon, c'est écouter cette petite voix que l'Église s'est efforcée d'étouffer tout au long de sa jeunesse. Ces premières phrases annoncent une déchirure au sein même de la personnalité du sujet; une déchirure entre la liberté individuelle et l'éducation religieuse.

Le titre du livre présente d'emblée cette déchirure. La mémoire est dite déchirée. Or, mémoire et sujet sont intimement liés. La mémoire est le lieu de l'identité. Voilà pourquoi le

récit mémoriel ou autobiographique devient le lieu par excellence de la constitution rétrospective d'un sujet. Pamela V. Sing ajoute à ce sujet que la réinvention du passé est essentielle pour celles que les discours mémoriels officiels ont inscrites sous le signe du non-sens, de la non-existence¹⁸. Ici, le sujet ne prétend pas avoir une mémoire sans faille et complète. Sa mémoire n'est pas un bloc homogène et sans trou : elle est déchirée. Elle se pose donc en opposition avec la tradition autobiographique qui privilégie une mémoire homogène. Pamela V. Sing écrit encore que la déchirure du texte permet à la femme de s'inscrire dans la brèche, remettant ainsi en question les structures figées. C'est ici que la fragmentation du sujet entre en jeu et que le récit de Renaud commence à déroger à la définition stricte. Car comment exprimer une mémoire déchirée dans un texte linéaire? Cette subjectivité va donc s'inscrire dans l'hétérogénéité et la fragmentation.

2.1.4.2 La Loi du père

Le contenu même du récit de Renaud établit clairement un sujet qui tente de rompre avec la loi du père et qui se met en quête de la mère. La première partie raconte l'enfance de l'auteure. L'accent est mis sur trois éléments. Tout d'abord, les événements relatés soulignent l'attrait de la jeune Thérèse pour l'interdit. Dès le début du récit, la narratrice nous dit : « Tout ce qui de près ou de loin ressemblait à une contrainte m'était intolérable et c'est dans cette optique que s'explique une certaine difficulté d'adaptation au monde ambiant » (*MD* : 7). C'est dans cette optique qu'il faut voir sa fascination pour les prises de courant ou son attrait pour le jardinier :

Je devais avoir quatre ans, lorsque les portes de l'enfer me furent ouvertes!

Un matin, je me glisse près du jardinier alors qu'il est en train d'uriner et je suis très surprise de constater ce qu'il fait et comment il le fait.

Ma curiosité naturelle ne peut laisser passer pareille occasion, je lui demande de me montrer ce qu'il cache dans son pantalon. Il me donne rendez-vous dans le garage, me disant qu'il me montrera tout ce que je veux voir.

¹⁸ Pamela V. Sing, « Mémoire, sexualité et déconstruction », dans *La Parole mémorielle des femmes*, Lucie Hotte et Linda Cardinal [dir.], Montréal, Remue-ménage, 2002, p. 157-158.

Je dois avouer qu'en allant au rendez-vous, j'éprouve une certaine frayeur, mêlée d'un sentiment de culpabilité vis-à-vis de mes parents, car il est, bien entendu, interdit de distraire l'employé de son travail. Je soupçonne qu'il se cache sous cette interdiction autre chose que je ne comprends pas bien (*MD* : 11).

Cet exemple illustre toute la complexité de la personnalité du sujet : un tempérament curieux qui défie les interdits (y compris celui du corps et de la sexualité), mais qui est aussi hanté par la culpabilité devant la désobéissance. Déjà, on ressent la déchirure au sein même du sujet. Une autre caractéristique du personnage ressort de l'anecdote sur l'intrusion de la jeune fille dans le cabinet de dentiste de son père. Situé au deuxième étage de la maison, ce lieu interdit aux enfants suscite l'intérêt de la jeune Thérèse qui entend des cris et des lamentations provenant dudit bureau. L'enfant entre alors en trombe dans la pièce interdite. Une correction sévère suit l'évènement. Cet épisode montre combien la loi du père est difficile à respecter pour l'enfant et comment elle la défie dès l'enfance.

Le second élément sur lequel le récit met l'accent est précisément l'oppression par le pouvoir patriarcal. Le long passage sur Mlle Rose exprime combien le pouvoir de l'Église, qui passe par le bras de cette femme, figure d'autorité, est abusif et malsain. Recommandée par le curé, cette nouvelle gardienne aura la charge des trois sœurs Renaud durant environ un an. Elle entreprend de briser ces « âme[s] noire[s] » (*MD* : 28), les privant de repas, les forçant à la prière au-delà de leurs forces physiques, les rouant de coups, les obligeant au ménage... C'est dans le cadre de ces évènements que la jeune sœur de Thérèse se fait injustement maltraiter :

Du fait que j'étais plus âgée qu'elle, je me devais de la protéger. Aussi est-ce tout naturellement que ma première grande révolte fut un cri d'amour, un cri poussé contre l'injustice faite à ma jeune sœur. Non, il n'était plus possible de subir tant de turpitudes sans manifester l'iniquité de notre sort. (*MD* : 30)

Ainsi, la révolte est un cri du cœur, une charge d'amour d'un être pris dans un carcan. L'authenticité de Renaud est ici mise en relief. Plus tard, cette authenticité sera valorisée par

le groupe automatiste¹⁹. Borduas écrit à ce propos : « seule l'obéissance au meilleur de soi-même, au moment présent, est justifiable²⁰ ».

Le dernier point concerne la mort de la mère. C'est ici que débute la quête de la mère et des origines du sujet; une quête qui se continue dans l'œuvre entière de Renaud. Cette mort qui arrive de manière prématurée dans la vie de la petite fille est symboliquement chargée de sens. En abordant les textes majeurs de la littérature québécoise, Patricia Smart écrit : « la femme elle-même [est] enterrée vive depuis des siècles par une société érigée sur la crainte de son pouvoir²¹. » Déjà, dans *Kamouraska*²² (1970) d'Anne Hébert, Smart identifie « toute l'énergie féminine réprimée par la culture patriarcale et prête à éclater²³ ». C'est à cet éclatement que l'on assiste sous la plume de Renaud. C'est ce manque de la mère « enterrée vive », rejetée dans l'oubli, qui se concrétise chez Renaud par la mort véritable de la figure maternelle. C'est à cette mère disparue qu'il faudra revenir afin de se bâtir une subjectivité autre que celle établie par la loi du père. En effet, la subjectivité féminine se crée en régressant, corporellement, en rejoignant la mère. Il faut donc passer par un langage du corps. Car, comme l'exprime Luce Irigaray, la première maison n'est pas celle du père, mais plutôt celle de la mère. C'est dans la matrice que se crée l'être humain, où le cordon ombilical

¹⁹ Dans sa « perspective rétrospective », Renaud a d'ailleurs tendance à teinter « l'histoire de sa personnalité » des couleurs de l'automatisme. Ce genre de « révisionnisme », qui redonne une unité au sujet, a posteriori, à travers le temps, est typique du récit autobiographique traditionnel, comme le démontre Havercroft (« Le Discours autobiographique », *op. cit.*, p. 159). Par ailleurs, ces traits de personnalité ne sont-ils pas à l'origine du sentiment d'appartenance que Thérèse Renaud va ressentir avec le groupe automatiste?

²⁰ Paul-Émile Borduas, *Écrits 1*, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1987, p. 278. Chez Renaud, comme chez tous les autres signataires de *Refus Global*, la philosophie automatiste demeure fortement ancrée dans le travail artistique, quoique leur cheminement ait évolué et ait permis de passer à autre chose. Or, ce retour au passé par le récit autobiographique, pour Renaud, pourrait être interprété comme une entorse à la pensée automatiste. Par contre, ce point pourrait être nuancé, notamment en consultant les travaux de Patricia Smart ou Rose Marie Arbour qui indiquent que le travail des femmes automatistes est intimement lié au corps et donc à la mémoire. Le rapport au passé est envisagé différemment, sans nécessairement trahir l'obéissance au moment présent.

²¹ Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'Émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, XYZ, coll. « Document », 2003 [1988], p. 7.

²² Il s'agit du roman de Anne Hébert, *Kamouraska*, Paris, Seuil, 1970.

²³ Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, *op. cit.*, p. 7.

donne naissance au corps. Mais le pouvoir patriarcal, tel qu'en témoigne la psychanalyse, refuse le retour à la mère. Or, oublier la cicatrice ombilicale, c'est faire de la mère un trou inquiétant et silencieux. Il faut donc que la femme reprenne parole afin d'éviter qu'on dispose de son corps et de son pouvoir (pro)créateur; afin d'empêcher l'éparpillement des morceaux de son corps mutilé et renvoyé dans le néant. Un corps et une sexualité réprimés (celui de la jeune Thérèse rouée de coup par Mlle Rose, celle d'une jeune fille voulant découvrir les mystère du sexe opposé) amènent à déconstruire l'ordre patriarcal et à revaloriser le féminin en passant, ici, par une écriture fragmentée.

Le fragment traduit l'errance de la femme dans l'oubli, le retour de la fille dans le trou béant qu'est devenue la figure maternelle. Il traduit l'expérience du corps violenté, censuré; l'expérience du vide. *Une mémoire déchirée*, en tant que récit autobiographique, se doit donc d'être en morceaux pour être fidèle au vécu du sujet féminin oublié. Selon Françoise Susini-Anastopoulos, « étymologiquement, le terme fragment renvoie à la violence de la désintégration, à la dispersion et à la perte²⁴ ». Pamela V. Sing ajoute que « [le texte déchiré] permet d'étudier une écriture où se manifestent les blessures et cicatrices subies par le corps féminin sous un régime particulièrement abusif.²⁵ » Descendre dans la mère, c'est donc descendre dans la noirceur de l'oubli, risquant la perte de soi, mais aussi le retour de fragments, ressurgis de l'oubli, appartenant à la mère, au langage maternel, au corps, aux perceptions...

2.1.4.3 Zigzag et errance dans la mère

Le voyage au pays maternel se traduit par l'hétérogénéité du récit. Dans la seconde partie d'*Une mémoire déchirée*, on retrouve toujours les mêmes blancs dans le texte. En effet, tel que le montre l'extrait sur le jardinier, chaque souvenir est donné de manière fragmentée, sous la forme de très courts paragraphes. De plus les anecdotes ou les commentaires semblent souvent indépendants les uns des autres de telle sorte que leur ordre pourrait varier. Ainsi,

²⁴ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997, p. 2.

²⁵ Pamela V. Sing, *op. cit.*, p. 158.

dans l'extrait suivant, on constate que le passage d'un morceau à un autre est signifié par une série d'étoiles et par un grand espace blanc qui les divise:

[...] Cette rencontre fut déterminante à plusieurs points de vue. La cruauté dont on usa à l'égard de l'étranger, je la ressentis comme une délivrance à l'égard de tout ce qui était reconnu alors comme respectable, et jamais plus je ne me départirai de cette certitude : là où le mystère réside, là est mon lieu.

* * *

Ce qu'on est convenu d'appeler la grande crise fut vécue durement par notre famille. Notre père perdant une partie de sa fortune, nous sommes passés assez rapidement d'une aisance certaine à une certaine gêne.

(MD : 49)

Au regard, le texte se révèle donc strié de blancs. Contrairement à l'autobiographie masculine traditionnelle, dans laquelle, « d'après Gusdorf, le "je" autobiographique serait capable de "se reconstituer dans son unité et son identité à travers le temps, [...] dans une expression totale et cohérente de toute sa destinée²⁶», le récit féminin de Renaud ne tente pas de combler les trous de mémoire, de combler ce qui est tombé dans l'oubli à jamais. Au contraire, l'oubli est mis en relief²⁷.

Dans son ouvrage sur le fragment, Françoise Susini-Anastopoulos établit le lien entre le fragment et le néant, l'oubli : « "l'étymologie du mot [fragment] persiste à dénoncer la coupure, la séparation, pour ne pas dire la blessure ou l'opération qui fait du fragment ce qu'il est : un être échappé de tout ce qui n'est pas, ou n'est plus, distraité du néant²⁸." » Les

²⁶ Barbara Havercroft, « Le Discours autobiographique : enjeux et écarts », *op. cit.*, p.159, cite Georges Gusdorf, « Conditions et limites de l'autobiographie », dans Günter Reichenkron et Erich Haase (dir.), *Formen der Selbstdarstellung*, Berlin, Duncker et Humblot, p.111.

²⁷ Il semble y avoir ici une théâtralisation du manque à l'image de la poésie des femmes des années soixante-dix (Louise Dupré, *Stratégies du Vertige*, Montréal, Remue-ménage, 1989), mais aussi du roman postmoderne au Québec (Janet M. Paterson, *Moments postmoderne dans le roman québécois*).

²⁸ Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 7, cite A. Gruyaux, *Poétique du fragment, Essai sur les illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1985, p. 7-8.

blancs, les silences sont constitutifs du sujet. L'accent est mis sur le non-être, sur l'errance dans l'oubli, sur la lutte, entre les mots et les blancs, entre l'être et le non-être; sur la lutte pour se sortir de l'oubli. Susini-Anastopoulos souligne encore que le fragment « dérange la vision unitaire du sujet et de l'œuvre²⁹ » parce qu'il renvoie à la folie, à la perte de soi, à l'incohérence et à l'anarchie de la pensée.

2.1.4.4 Rupture du pacte : mélange des genres

La troisième partie vient précisément renforcer l'incohérence du sujet et de l'œuvre. Il s'agit de la partie sur l'automatisme³⁰, « commandée » par l'éditeur. Il y a ici un changement de registre : les personnages perdent leur nom pour emprunter ceux des pièces d'une partie d'échecs, comme le montre ce bref extrait relatant un moment de vie du groupe, dont on devine être celui de l'élaboration de ce qui sera *Refus global* :

— Nous devons faire de notre revue une chose exceptionnelle!

Latour attache une grande importance au côté formel que nous lui donnerons.

— C'est dans la forme que réside cette manière nouvelle d'exprimer le monde contemporain. Nous devons tenter un procès de forme à cette société désuète et faire éclater les anciennes formules.

Nous cherchons une présentation inédite.

LeFéol propose une sorte de dépliant dont on pourrait se servir comme « objet paravent ».

²⁹ *Ibid.*, p.274.

³⁰ L'œuvre de Renaud est sans cesse rattachée à sa période automatiste ou à son mari. Le fait le plus probant concerne sa reprise de l'écriture. Aucune maison d'édition ne voulait publier son récit autobiographique, prétextant que sa vie n'intéressait personne. C'est en ajoutant un chapitre concernant son passage dans le groupe automatiste qu'elle réussit enfin à publier son livre. Autre fait, l'intérêt qu'on porte à Renaud semble être l'effet d'un ricochet de l'intérêt porté à son mari. La plupart des entretiens qu'on lui accorde sont en marge d'entrevues plus importantes accordées par Fernand Leduc (par exemple, le livre de Lise Gauvin, *Entretiens avec Fernand Leduc suivis de conversation avec Thérèse Renaud*. Montréal, Liber, 1995, 266 p.; le film de David Clermont Béïque, *Chant de lumières: Fernand Leduc, Thérèse Renaud*, Prod. Gestion Jeannine Bouthillier Inc., Outremont, Gestion Jeannine Bouthillier, Vidéocassette VHS, 35 min 9 s, son, couleur, 1997; ou encore l'article de Gilles Dupuis, « Entretiens avec Thérèse Renaud » (*Francofonia*, n° 37, automne 1999, p.105-113), qui fait suite à un article consacré à Fernand Leduc (et qui porte sur la période automatiste).

Lecavalier n'en voit pas l'utilité.

(MD : 100-101)

La lecture nécessite ici une adaptation nouvelle afin de comprendre ce changement dans le fonctionnement du récit. Le lecteur tente de décoder les noms fictifs afin de voir à qui ils font référence. Comme je l'ai mentionné plus tôt, on quitte le pacte autobiographique. Ce glissement du genre déstabilise le canon. Le lecteur ne cherche pas l'erreur dans le compte rendu du réel, mais ce qui pourrait coller au « vrai » dans le récit fictif. Cette stratégie énonciative permet de renouveler la vision du lecteur. Celui-ci, plutôt que de trouver le « faux », ce qui ne fonctionne pas historiquement, est entraîné dans une relecture des événements en cherchant des référents. C'est en passant par la métaphore que s'effectue ce renouveau des valeurs et la révision du discours dominant qui a fait un mythe du mouvement automatiste. La préface exprime justement : « La référence au jeu d'échecs "allégorise" quelque peu le souvenir, transformant les protagonistes en L'empereur (le roi), Lecavalier, Latour, Le Féol (le Fou), etc. [...] Ainsi l'écriture prend-elle ses distances avec la réalité ». (MD : 5) Le camouflage des noms réels permet donc de sortir du mythe automatiste et de le revoir pour la première fois. Cela entraîne une relecture de l'évènement dans tout ce qu'il a de fragmentaire et de non homogène. Déjà, tel que nous le verrons dans le dernier chapitre, Renaud reconstruit le dédale de la mémoire oubliée. Elle donne à voir un portrait éclaté de l'automatiste afin de renouveler la perception que le lecteur a du mouvement.

2.1.4.5 Éclatement de la narration unitaire et traditionnelle

Le labyrinthe se prolonge dans la dernière partie « Épilogue en zigzag ». Cette section est encore plus décousue que les autres, à cause des changements dans la narration. Il ne s'agit plus d'un simple *je* comme le veut l'autobiographie traditionnelle. Cet « épilogue » débute par le récit du départ et de l'arrivée de Renaud en France. Puis suit une sorte d'entrevue journalistique, sous forme de dialogue, où Renaud répond à des questions sur la nature de son mariage avec Leduc :

— *Vous croyiez en toutes les libertés, vous vouliez toutes les libertés, vous vouliez vivre l'amour librement, pourquoi vous êtes-vous mariée?*

— La question est de poids surtout qu'en 1947, ces gestes avaient une conséquence qu'on ne peut mesurer maintenant. [...]

— *Comment avez-vous accepté ce mariage?*

— En toute bonne foi, je me donnais dix ans de conjugalité!

(MD : 124)

Il n'est plus question d'un *je* qui prend parole dans son propre récit, mais d'un *je* qui passe par le regard interrogateur et intéressé de l'autre. Un sujet qui devient un *vous* marqué de respect. Un sujet qui advient par l'autre et non plus par lui-même.

Le récit reprend ensuite sous sa forme habituelle avec l'épisode de la dépression de Renaud, suivie d'un autre dialogue de type journalistique portant cette fois sur Renaud et sa relation au théâtre en France. Le reste du récit suit ce rythme texte/dialogue. Le sujet passe donc du *je* au *vous*, mais désigne toujours Renaud. Les deux dernières pages du livre se terminent toutefois sur une autre forme de dialogue où, cette fois, les questions sont adressées à Fernand Leduc. Par ce « tu/il (Leduc) », Renaud tente de transmettre au lecteur sa philosophie de la vie, résumant ainsi, par la voix de son mari peintre, toute la teneur de son livre :

— Il est extrêmement difficile de rendre compte d'une aventure picturale! J'essayerai malgré tout d'en dégager quelques aspects.

La plongée dans l'inconnu me paraît être la disposition essentielle pour traquer les hasards de l'aventure.

[...]

Rien sur quoi s'appuyer, aucune référence, tout chavire dans la trajectoire même du travail. Seul sur une voie, avec l'espoir qu'elle débouchera sur un monde merveilleux.

[...]

Posséder la lumière, l'énergie, en vivre l'angoissante exaltation; l'aventure est ouverte sur un avenir fécond.

(MD : 162-163)

Cependant, ce changement de voix, ce glissement du *je* au *tu* (ou *il*), pose problème. Pourquoi intégrer la voix d'un mari peintre qui, malgré lui, par sa renommée, porta souvent ombrage au travail de sa femme? Comment s'articule la subjectivité dans ce mélange de pronoms personnels?

2.1.4.6 La renaissance ou la condamnation à errer?

Par cette voix de Leduc, dans les dernières pages du récit, la renaissance de Renaud devient difficile, voire impossible. Il semble que, à l'issue de cette prise de parole au féminin qu'est *Une mémoire déchirée*, le sujet demeure condamné à l'errance dans l'oubli. Le récit autobiographique qui, par la fragmentation de son *je*, voulait affirmer une subjectivité en marge de la tradition androcentrique, devient victime de ses propres stratégies d'agentivité. En effet, le glissement du genre autobiographique vers le texte journalistique/scientifique et le brouillage de la narration (passant du *je* au *tu*) devient une barrière à la renaissance du sujet.

D'abord, le *je* s'ouvre à un *tu* qui, biographiquement, symbolise la cause du silence de Renaud. Il s'agit, de plus, de la prise de parole du peintre, puisque dans ce fragment, Leduc s'exprime sur l'essence de son art. C'est du lieu de son art, là où il est un « grand homme », là où sa femme s'est effacée, qu'il s'exprime. Cependant, Renaud ne choisit pas le cadre autobiographique classique pour introduire ce fragment. Il s'agit plutôt d'une entrevue qui pourrait paraître dans une revue de recherche artistique. Or, le style de l'entrevue exige l'effacement du « journaliste » derrière le sujet de son entrevue. Si Renaud, la narratrice, dit « tu » lorsqu'elle interroge Leduc, c'est qu'elle désire un certain dialogue et une certaine « inversibilité », pour utiliser le terme de Benveniste, entre *je* et *tu*. Benveniste écrit : « *je* et *tu* sont inversibles : celui que *je* définis par *tu* se pense et peut s'inverser en *je*, et *je* (moi) devient *tu*³¹. » Cependant, cela est impossible ici, car le genre emprunté par le chercheur exige la plus grande objectivité possible.

³¹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, p. 231.

Ce *tu* n'est autre qu'un *il* qui est « soustrait à la sphère personnelle du *tu*³² ». Ce *il* est celui « qui élève l'interlocuteur au-dessus de la condition de personne et de la relation d'homme à homme³³ » (ou d'homme à femme!). Ce *il*, c'est Leduc le peintre, celui à qui on s'intéresse comme figure marquante de l'histoire de l'art, celui qui fait l'objet d'entrevues dans les revues d'art. Par ailleurs, ce *il* prend parole, non pas dans le dialogue, mais dans le monologue. De son statut d'artiste interviewé, il parle au *je*. Ce *je* ne s'adresse pas à un autre sujet, il s'adresse à une masse (les lecteurs) ou à un *il* (Renaud), mais cette fois, un *il* « qui ne mérite [...] pas qu'on s'adresse "personnellement" à lui³⁴ » parce que *je* est l'artiste répondant aux questions d'un journaliste-chercheur objectif et effacé. La prise de parole au féminin se voit donc anéantie. Renaud est réduite au statut d'objet et est renvoyée au néant. Elle est condamnée à errer dans l'avant-monde, sans pouvoir renaître vers le symbolique.

2.2 *N'Être*

La quête subjective et la volonté de renaître, manifestées dans *Une mémoire déchirée*, se poursuivent dans le recueil de poésie *N'Être*. Près de vingt ans après la parution du récit autobiographique, le lien à la mère est toujours primordial, cependant que l'utopie d'un retour en elle fait place à l'utopie d'une sortie du ventre maternel. Le recueil de poésie est publié en 1998 aux éditions *Les Intouchables*. Il comporte vingt-huit poèmes en prose suivis de sept pastels de Fernand Leduc. La quatrième de couverture est composée d'un pastel ainsi que d'une brève présentation des deux artistes « cosignataires de *Refus global* ». Il s'agira, pour nous, d'identifier comment le *je* autobiographique supporte la quête subjective qui traverse le recueil. Au-delà de l'inscription d'un sujet poétique traditionnel, il semble que la recherche d'une voix féminine entraîne, encore une fois, une rupture face au sujet lyrique de la poésie masculine.

³² Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 231.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

2.2.1 Le sujet poétique traditionnel : une quête vers la renaissance

La poésie met en place un *je* qui s'élabore à même la pratique d'écriture. Ce sujet de la poésie diffère de celui des autres genres. Il ne correspond pas à l'auteur ainsi qu'à l'écrivain, comme c'est le cas dans l'autobiographie, mais à la figure mythique du poète. Il s'agit d'une image : « il n'est guère que celui à qui l'on se contente de songer, comme à une créature virtuelle, dépourvue d'identité stable mais dotée de visages nombreux³⁵ ». Il s'agit d'un sujet distant de soi, dépossédé. De plus, Louise Dupré souligne la tentative, dans le poème lyrique, d'une « décontextualisation qui tient du désir d'arracher la circonstance à la chaîne temporelle pour la garder intacte³⁶ ».

Le recueil *N'Être* met en place un sujet lyrique en quête du « naître/être », programmé par le titre. Il aspire à sa propre naissance, naissance d'un sujet aux perceptions enfantines, vivaces et éblouies. Si Jean-Michel Maulpoix écrit que le sujet lyrique moderne prend position entre son désir d'être et ce qu'il est³⁷, on remarque que chez Renaud l'objectif du sujet est sa renaissance, son retour à l'enfance³⁸. Ainsi, son idéal de soi repose sur un renouveau total de ses perceptions face au monde. Le sujet tend donc vers l'abolition de la distance entre lui et l'objet.

Ce *je* qui se révèle à la lecture du recueil est un sujet féminin errant dans l'oubli : « Mais les embâcles sédentaires/ sur l'horizon désertique/ balisent l'indifférence et l'oubli » (*N'Être* : 10). C'est cette errance du *non-être* dans le néant, mêlée de moments d'accès à

³⁵ Jean-Michel Maulpoix, « La Quatrième personne du singulier : esquisse du sujet lyrique moderne », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 147.

³⁶ Louise Dupré, « Sujet lyrique, sujet féminin », dans Nathalie Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Montréal et Bordeaux, Nota Bene et Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 286.

³⁷ Il est « engagé à la poursuite d'une image idéale de soi ». Jean-Michel Maulpoix, *op. cit.*, p. 152.

³⁸ Il s'agit d'ailleurs du propre de la quête artistique automatiste que de vouloir atteindre l'état naif de l'enfance.

l'absolu, qui rythme le recueil. Le *je* tente de sortir du silence dont il fut longtemps prisonnier. Il erre dans l'oubli, dans le trou béant où fut reléguée la mère. Il erre dans l'immobilisme d'une nuit sans fin. Luce Irigaray pose d'ailleurs la question : où est l'imaginaire et le symbolique du corps-à-corps avec la mère? « Dans quelle nuit, qu'elle folie [cet imaginaire et ce symbolique] sont-ils laissés?³⁹ » C'est dans cette nuit, dans « cette béance profonde » (*N'Être* : 44), à la recherche de ce corps maternel, que le sujet féminin de *N'Être* évolue. De manière plus précise, il erre dans l'antre maternel, dans l'espoir d'en ressortir, fort de sa féminité retrouvée. Louise Dupré précise justement que, dans les années 1980, la poésie féminine québécoise a délaissé l'utopie d'un retour à l'*avant*, au présymbolique, à la mère⁴⁰. Elle métaphoriserait plutôt l'utopie d'un *après*. Cet *après* constituerait la sortie de la mère (la naissance) et signifierait la possibilité d'une inscription du maternel dans le symbolique.

2.2.1.1 L'antre maternel

Dans le recueil de Renaud, l'espace dans lequel se situe le sujet féminin est un lieu clos et noir où il n'a pas de visibilité, ni de sensibilité, d'ailleurs. Il espère une lumière de laquelle il se trouve coupé et qui lui semble lointaine et inatteignable. Ainsi, la plupart des poèmes recourent le thème de l'angoisse, comme l'illustre le poème « Claire fontaine », qui ouvre le recueil :

Je suis de cette terre lointaine
 pleure fontaine
 où exister est une lente agonie

³⁹ Luce Irigaray, *Le Corps-à-corps avec la mère*. Montréal, Éditions de la Pleine lune, coll., « Conférences et entretiens », 1981, p. 21.

⁴⁰ Le premier recueil de poésie de Thérèse Renaud, *Les Sables du rêve*, ne s'inscrit pas dans le courant féministe des années 1970 puisqu'il fut écrit en 1946. Cependant, le contexte socioculturel de l'époque, où règnent les interdits de l'Église, permet de qualifier cette prise de parole de « préféministe » (ce que fera la critique, notamment François Charron, dans la postface de la troisième édition des poèmes dans *Imaginaires surréalistes*. Montréal, Les Herbes rouges, 2001). *Les Sables du rêve* développent précisément le désir d'un retour à la mère par l'image du chemin à parcourir que Philippe Haeck identifie : « ce qui est donc décrit ici n'est pas un chemin à parcourir avec au bout une récompense mais une descente (aux enfers?), une plongée dans la nuit intérieure (nuit intérieure : l'intérieur qui nuit à la clarté du monde extérieur) ». (Philippe Haeck, *Naissances. De l'écriture québécoise*, Montréal, 1979, p. 133.)

Depuis si longtemps, si longtemps,
 gémit le vent
 qu'il me glace les os.

[...]
 Deux fois l'an
 les blanches oies de l'île tourmente
 à tire-d'ailes
 incitent à l'aventure
 j'ai trouvé l'eau si belle
 De grands voyages inassouvis
 endeuillent mon âme

Mais les embâcles sédentaires
 sur l'horizon désertique
 balisent l'indifférence et l'oubli
 claque le vent,
 soufflez tempête
 La détresse répond à la morsure du froid
 Il y a longtemps
 que je t'aime

(*N'Être* : 9-10)

Une affectivité angoissée et un sujet perdu ressortent à travers les mots : « pleure », « agonie », « gémit », « inquiétant », « tourmente », « endeuillent », « indifférence », « oubli », « détresse », etc. De plus, « l'horizon désertique » renvoie à l'image du dédale, lieu par excellence de l'oubli de soi, de la folie imminente, qui demeure primordial afin de décrire l'espace du sujet :

Un labyrinthe réduit à sa plus petite expression, une surface sur laquelle on se déplace, du sable, horizon sans cesse reconduit et qui ne permet aucune fuite. Le désert, avec ses dunes et ses mirages, son absence complète de chemin, est un labyrinthe encore plus menaçant et efficace que la plus complexe des constructions humaines. Ce ne sont pas les murs où les artifices qui créent le labyrinthe, c'est la perte de soi, c'est le tracé qu'on suit et qui ne mène à rien, sinon qu'à sa propre mort, sa propre inutilité.⁴¹

Qu'est-ce que le retour à la mère pour une femme, sinon le retour à soi⁴²? La plongée en soi, provoquée jadis par l'attrait de l'onde de la « claire fontaine », ne constitue pas le thème du

⁴¹ Bertrand Gervais, « L'Effacement radical – Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli », *Protée*, vol 30, n° 3, hiver 2002-2003, p.66.

⁴² En effet, la descente en soi signifie un retour à la mère. Il s'agit d'une régression nécessaire à la reconstruction du sujet féminin. (Voir Sylvie Rhéault, « Atteindre la mère : corps et subjectivité dans *Banc de*

poème (ni du recueil). Cette descente n'est d'ailleurs suggérée que par le titre et appartient déjà au passé. Le poème relate plutôt le moment d'après, le moment où le sujet erre dans l'antre maternel. Un autre poème illustre parfaitement ce cheminement dans la béance de l'oubli, accompagné de la volonté d'en sortir. Dès la lecture de son titre, le poème « Nuit » introduit l'idée d'obscurité :

Soleil d'hiver

Un grand rideau d'encre
implacable
Noire nuit innovatrice
fleur acide des combats

Quand se lèvera-t-elle
cette aube glacée
des évidences!

Être prisonnier de la nuit
Nuit charnière
nuit sans fin...

Cette nuit opaque
porte-t-elle un questionnement?
Où se trouve la liberté?

Pièges
suffit-il de les énumérer?

Découvrir la potion magique
dans le cœur.

(*N'Être* : 51-52)

Un espace obscur, dense et de la réclusion est tracé. Un espace de la disparition du sujet, où sa vision demeure entravée. Il s'agit d'un espace de l'intériorité, du questionnement et de la quête de soi, où le sujet semble figé. En effet, le poème « Nuit » est construit de petits fragments de phrase qui comportent rarement des verbes. Il se présente sur deux pages, remplies au tiers, laissant de grands trous blancs. On observe aussi la répétition du mot « nuit », qui renforce la conception d'un univers noir. Le sujet, gelé dans « l'aube glacée des

brume et L'histoire de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain d'Aude ». Mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, UQAM, 2002.)

évidences », se répète sans cesse la même image d'une nuit désertique, « sans fin ». Sa vision est obstruée par la noirceur « opaque ». Cette vision angoissante le possède ou, plutôt, le fait prisonnier de ce lieu.

Jacques Fontanille mentionne justement que l'intensité lumineuse comporte deux seuils, l'obscurité et l'éblouissement, qui exercent un changement de tempo. Ainsi, la noirceur de la nuit « est accessible grâce à un ralentissement du tempo, qui compense l'affaiblissement de l'intensité lumineuse, et dont la limite est l'arrêt dans l'éternité⁴³ ». C'est d'ailleurs par la forme du texte, le ralentissement du rythme, que l'on identifie le « glacement » du sujet percevant et de ses perceptions. Le poème « Image de l'absence » ne révèle-t-il pas justement, à la simple lecture de son titre, que le regard est face au vide, au néant? Voir le rien, n'est-ce pas ne rien voir? Louise Dupré souligne l'ambivalence de l'univers maternel qui contient « l'immobilisme mortifère et l'appel de la vie⁴⁴ ». Or, comme le rappelle Luce Irigaray⁴⁵, on a tué la mère afin de se saisir de son pouvoir. Mais puisqu'elle constitue la base de notre structure sociale, son mouvement entraînerait celui de tout l'édifice. On la garde donc immobile et c'est cet immobilisme que traduisent les poèmes de Renaud.

Qu'en est-il alors de l'appel de la vie? Les ténèbres portent en eux l'« immobilisme », mais aussi l'espoir d'une éventuelle lumière du jour. Les poèmes de Renaud l'expriment par l'incitation « à l'aventure » et à « l'espérance » (*N'Être* : 9). C'est l'espoir du « naître » que comprend le titre du recueil. Car l'aventure, pour l'ex-automatiste, rime avec inconnu, nouveauté, créativité et authenticité, comme l'exprime la phrase de Borduas : « Quelle troublante aventure cependant pour un homme adulte (en pleine possession du passé) d'obéir généreusement au présent qui façonne l'imprévisible devenir⁴⁶ ».

⁴³ Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible*. Paris, PUF, 1995, p. 47.

⁴⁴ Louise Dupré, « Sujet féminin, sujet lyrique », *op. cit.*, p. 202.

⁴⁵ Luce Irigaray, *Le Corps-à-corps avec la mère*, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁶ Paul-Émile Borduas, *Transformation continue*, dans *Écrits 1*, *op. cit.*, p. 280.

Il y a toujours ce désir de l'inconnu dont témoignent les « voyages inassouvis », les voyages qui n'ont pas éteint la soif d'aventure. Une aventure qui se traduit par l'attrait de l'onde, de la « Claire fontaine » (*N'Être* : 9) : lumineuse et miroir du sujet. Quelle autre véritable aventure existe-t-il que celle qui mène de l'autre côté du miroir, *en soi*, sinon celle qui permet d'en ressortir et d'offrir au monde ses représentations nouvelles, issues du voyage intérieur? Pour le sujet féminin, je l'ai dit plus tôt, la descente en soi correspond au retour au ventre maternel, au présymbolique. Des fragments de lumière perçus par le sujet dans ce gouffre de l'oubli lui permettent d'entrevoir l'éblouissement absolu qui l'attend à sa sortie. Après le retour à la mère, le sujet féminin veut retrouver l'emploi de son corps, ressentir à nouveau. Il veut renaître dans un monde où sa féminité, dans toute sa sensualité et sa sensibilité, pourra enfin se réaliser, s'exprimer, exister. La vision du sujet est donc, par éclats au milieu de la nuit, frappée de lumière éblouissante. Par exemple, le poème « Luminescence » décrit les « mirages célestes » que sont les aurores boréales au cœur de la nuit : « Ces faisceaux lumineux/ s'agitent dans la lumière/ des ombres?! [...] L'envie me prend de chevaucher/ ces reflets fantomatiques. » (*N'Être* : 13) De la même manière, le sujet accédera aux autres sens, à son corps ressentant. Or, que le corps soit le lieu qui permet la naissance et la création est d'autant plus vrai que l'on est une automatiste. Borduas écrit : « La forme que nous prêtons à l'objet de nos désirs est fournie par notre connaissance sensible⁴⁷. » Ce sont les sens et la corporalité qui inspirent la création.

La nuit se constitue donc comme un « avant-monde », un lieu précédant l'émergence du sens (émergence de l'être), mais des sens aussi (du visible surtout⁴⁸). Quelques éclats lumineux, des moments « parfaits », moments d'esthésies traversent cette obscurité et accélèrent le tempo. Ces moments d'esthésies sont des moments pour le sujet d'accès au corps et au sens. Par exemple, les poèmes « Couleurs de Beauce : Chartres » et « Le goût comme

⁴⁷ *Ibid.*, p. 281.

⁴⁸ Car la naissance de l'être s'effectue par son apparition dans la lumière, apparition qui donne lieu au visible. Une visibilité extrême et vraie, une visibilité de l'éblouissement et de l'esthésie (c'est-à-dire l'union du sujet et de l'objet, du sujet et de la lumière). L'esthésie nourrira, par la suite, l'écriture et l'acte créateur puisque l'éblouissement donne accès à une nouvelle vision du monde (Voir Algirdas-Julien Greimas, *De l'imperfection*, Périgueux, P. Fanlac, 1987, p. 17). La naissance du nouveau-né n'est-elle pas l'entrée de celui-ci dans un monde neuf et lumineux, sur lequel il porte un premier regard ébloui? C'est ce regard nouveau que cherche le sujet.

un des beaux-arts : épices et herbes » constituent l'écriture de moments d'esthésies, de moments où les sens, la vue et le goûter révèlent brièvement la beauté au sujet; lui révèlent les sensations de son corps :

le goût de la canelle (sic)
sur le bout de la langue
l'odeur du thym
[...]
douceur voluptueuse
d'un clair de lune
sur ton corps assoupi.

(*N'Être* : 49)

Il s'agit d'un moment authentique où le voile du paraître est déchiré. N'est-ce pas ce que dit le poème « Nuit » : « Quand se lèvera-t-elle/ cette aube glacée/des évidences! » (*N'Être* : 51), où l'être accède, le temps fugitif d'un instant, à la lumière éblouissante du monde vrai. Ce monde vrai du désir et de l'amour, de l'être authentique et passionné ne se donne à voir que par morceaux. Car la nuit, c'est aussi « L'attente » (*N'Être* : 12) : l'attente de l'amour, comme l'exprime ce poème. Attendre l'amour, le désir, la passion véritable, c'est « Attendre que le rideau se lève,/ puis se baisse. » (*N'Être* : 12). Cet instant éclair où le voile se lève est fréquemment évoqué dans les poèmes de Renaud :

L'instant amoureux
L'instant d'être
L'instant éternel
L'instant d'émotion

L'instant du don
L'instant d'une plénitude
L'instant d'une ferveur
L'instant qui s'accomplit
L'instant radieux
L'instant jaillissant
L'instant d'une vie...

(*N'Être* : 36)

Ces « instants » constituent des moments brefs d'accession au continu. En effet, il est question d' « instant éternel », de « plénitude » et d' « instant jaillissant ». Tout au long du

poème, mais aussi du recueil, ces « instants » évoqués constituent des désembrayeurs. Ceux-ci assurent le passage du temps discontinu et fragmenté de la réalité terrestre, à un espace continu, hors du temps. C'est un accès à l'imagerie mentale du sujet, un accès au monde de l'artiste. Les pastels de Leduc qui ferment le recueil de Renaud s'inscrivent dans cette démarche d'accession au continu, où le corps percevant voyage dans un hors-temps, un lieu vrai où ce sujet peut goûter « l'instant d'être ». Dans un premier temps, aux regards des microchromies⁴⁹, le spectateur (sujet percevant) est confronté au discontinu : l'œuvre lui apparaît comme une monochromie, sans forme. C'est dans une observation attentive et absorbée, qui constitue un débrayage, que le sujet percevant, immergé dans l'œuvre, percevra les tensions internes entre les couleurs. C'est le moment d'esthésie, moment continu, où il accède au dynamisme interne de l'œuvre, de la lumière. Une lumière qui se veut éblouissante, « jaillissante et non éclairante⁵⁰ ». Cette lumière est pure parce que « rien n'arrête le regard », Leduc ayant supprimé « tout ce qui distrait l'œil de la pulsation lumineuse du tableau, en vue d'une contemplation radieuse⁵¹ ». Cette contemplation donne accès à la « durée pure » : « L'œil voyage librement, sans qu'aucun ordre de lecture ne lui soit imposé. Il faut laisser son regard glisser sur la surface, se laisser porter par la mouvance interne générée par les effets de la couleur⁵² ». Cette durée pure, c'est celle du parcours du regard dans l'espace du tableau. Il s'agit de tendre vers l'accession directe à la lumière. Le spectateur se voit donc invité, en observant les pastels de Leduc, à emprunter le même chemin que le sujet poétique. Il lui est donné d'accéder, lui aussi, l'espace d'un instant, au continu, à la sensation pure, au monde de l'artiste. C'est par son corps, par sa vision et ses sens que le sujet est/naît véritablement, qu'il accède au monde dont il rêve, à l'absolu, le temps d'un instant. Le sujet de la poésie de Renaud semble aussi vouloir échapper au discontinu, à l'oubli de soi et à la

⁴⁹ Leduc se consacre à ce qu'il nomme les microchromies depuis 1970. Les pastels du recueil s'inscrivent dans cette recherche artistique.

⁵⁰ Fernand Leduc, cité par André Beaudet, « L'Assomption de la peinture », dans *Fernand Leduc : dix ans de microchromies, 1970-1980*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1980, p. 9.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² « Fernand Leduc : œuvres récentes (1992-1996) », Québec, Musée du Québec. p. 8.

fragmentation de l'espace par le temps, en accédant au continu. Tel que l'exprime Leduc au sujet de ses microchromies : « ça vous introduit au cœur de soi⁵³ ».

2.2.2 Vers un sujet lyrique au féminin

Pour le sujet féminin, ce « cœur de soi » ne peut être ramené dans le symbolique par la voix unique du lyrisme pure. Jean-Michel Maulpoix souligne que « la seule chose dont [le sujet lyrique] se souviene mal [...] c'est [de] lui-même⁵⁴ ». Or, le sujet féminin doit, lui, s'en souvenir. C'est par l'autobiographique qu'il reprend contact avec lui-même. La transparence du sujet lyrique, cette manière de se raconter tout en se cachant, pose problème pour le sujet féminin. Louise Dupré demande « comment effacer toute trace de soi dans l'écriture quand les traces culturelles se font absentes [...]»⁵⁵? Elle souligne que, après les années 1970, époque d'un féminisme militant, les années 1980 marquent le passage à une écriture de l'intime. L'importance du « soi » dans l'art féminin est incontournable. La scission entre le public et le privé, entre le politique et l'intime ne peut plus être, puisque l'art devient le lieu privilégié de l'exploration de l'intériorité féminine. C'est par l'art, par ce retour, que la femme retrouve le langage maternel et se défait de l'emprise de la langue paternelle.

Un brouillage des genres s'effectue alors pour renouer avec *soi*. Louise Dupré identifie « quatre relais différents [entre l'auteur et le narrateur] : l'écrivain, l'auteur, le scripteur et le narrateur⁵⁶ ». C'est donc entre l'écrivaine (le *je* autobiographique) et la narratrice (le *je* de la narration) qu'il y a mélange. Quiconque connaît un peu Renaud peut identifier, dans sa

⁵³ Fernand Leduc, cité par André Beaudet, *op. cit.*, p. 9..

⁵⁴ Jean-Michel Maulpoix, *op. cit.*, p. 160.

⁵⁵ Louise Dupré, « Sujet féminin, sujet lyrique », *op. cit.*, p. 188.

⁵⁶ Louise Dupré, « La poésie en prose au féminin : jeux et enjeux énonciatifs », *Recherches sémiotiques*, vol. 15, no 3, 1995, p. 188. Certes, les poèmes écrits par des hommes ont un ancrage contextuel, mais ces poètes tendent à s'en arracher. La poésie au féminin ne peut s'abandonner complètement à cette tentative de distanciation, voire d'effacement, puisque le Père ne constitue pas pour la fille un modèle d'identification, mais une loi qui l'assujettit. Dans l'effacement, elle se retrouve devant le vide culturel de la mère.

poésie, les traces tangibles de sa vie. On remarque ainsi facilement l'épisode de sa première sortie avec Leduc⁵⁷ :

Tu avais ramassé
une petite branche de bois sec
et tu me fouettais les mollets...
Je sautais comme un cabri affolé
sur la glace du trottoir
c'était en décembre
et nous allions au concert
entendre Igor Stravinski
diriger l'Oiseau de feu.

(*N'Être* : 37)

Ou encore, la référence à ses voyages en Inde :

J'étais dans un taxi
à Bombay, par un après-midi
ensoleillé.

(*N'Être* : 89)

Ces « effets de réalité⁵⁸ » permettent donc à l'auteure de s'inscrire en tant que *je*, de garder contact avec *soi* sans tomber dans le formalisme et la langue de bois qu'une recherche uniquement formelle pourrait entraîner. Outre ces liens au référent, d'autres paramètres contribuent à l'effet autobiographique. Le paratexte contribue à ce système. Ainsi, par exemple, la dédicace : « À notre petit-fils Lucas [...] » fait immédiatement entrer le lecteur dans la vie privée de Renaud. Mais, surtout, cette dédicace fait aussi un lien avec toute l'œuvre de Renaud; une oeuvre qui s'articule autour de la mise en place d'un sujet féminin sorti d'un long silence. Le lecteur établit donc des liens hypertextuels avec le roman de Renaud, par exemple, *Choc d'un murmure*, où une filiation maternelle est mise au jour. La quête subjective habituelle du sujet poétique se voit donc doublée par une recherche féminine soutenue par tout un système autobiographique. Il y a là une résistance au sujet lyrique, lieu par excellence de l'inscription d'un sujet masculin.

⁵⁷ L'évènement est d'ailleurs raconté dans le récit autobiographique *Une mémoire déchirée*, p. 91.

⁵⁸ Louise Dupré, « Le lièvre de mars, de Louise Warren. Vers une réalité "virtuelle" », *Voix et Images*, vol. XXII, n° 1 (64), 1996, p. 71.

2.2.2.1 Entre *je* autobiographique et *je* lyrique

En effet, le sujet lyrique devrait renvoyer à l'image métaphorique de l'écrivain. Or, dans la poésie en prose au féminin, on remarque une variation dans la conception du sujet lyrique, puisqu'un mouvement s'établit entre le *je* de la narration et le *je* de l'autobiographie. Ainsi, comme le veut la définition du sujet lyrique, le sujet de la poésie de Renaud « apparaît finalement comme la résultante des différentes postures d'énonciation assumées par le *je* du texte » mais, contrairement à cette même définition, est souvent « identifiable à la figure de l'écrivain⁵⁹ ».

Le sujet oscille donc entre le biographique et le lyrisme. Le poème « Une grand-mère » illustre ce va-et-vient :

— Je serai mère dit-elle. Puis après un long
silence :
— Tu seras grand-mère murmura-t-elle heureu-
se.

Les deux femmes échangèrent un sourire
complice et le paysage se modifia dans
un commun émerveillement.
Être grand-mère!
Mouvement incontournable de la vie,
cœur à l'appui toujours jeune en cela.
[...]

(*N'Être* : 94)

Les traces tangibles du quotidien de Renaud sont perceptibles dans la maternité de sa fille. Cet « effet de réalité » se voit renforcé par le paratexte, puisque Renaud dédie le recueil à son petit-fils réel : « À notre petit-fils Lucas/ - Ton nom est lumière/ une étoile s'est allumée/ à ta naissance » (*N'Être* : 7). Cet aspect autobiographique du sujet se voit aussitôt changé alors que celui-ci tombe dans le lyrisme : « et le paysage se modifia dans un commun

⁵⁹ Yves Vadé, « L'Émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans Dominique Rabaté [dir.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, coll., « Perspectives littéraires », 1996, p. 36.

émerveillement ». Cet émerveillement constitue un désembrayeur qui fait accéder le sujet à l'intemporel, à l'impersonnel. Le *je* de l'écrivaine (le *je* tout court!) s'efface alors pour laisser place à de grandes considérations concernant la vie : « Être grand-mère!/ Mouvement incontournable de la vie [...] ». Le sujet qui est alors à l'œuvre, c'est la quatrième personne du singulier dont parle Maulpoix :

Cette quatrième personne n'est ni le « je » biographique de l'individu, ni le « tu » dramatique du dialogue, ni le « il » épique ou romanesque, mais une personne potentielle et contradictoire que travaillent de concert ces trois instances. [...] c'est dire que le travail de la langue l'écarte toujours davantage de la subjectivité d'où il provient⁶⁰.

Ainsi, au fil des poèmes, le sujet passe du monde réel au monde imaginaire, de l'autobiographique au lyrisme. Dans « Paris ville lumière », on reconnaît les aspects autobiographiques relatifs à l'emménagement de Renaud en France, à l'âge de dix-neuf ans : « J'avais dix-neuf ans, ignorant la cruauté de la/ vie et la pusillanimité des hommes./ Automnale et majestueuse, Paris émergeait, en/ cette matinée de novembre 46 [...] » (*N'Être* : 79). Au contraire, le poème « N'ÊTRE » ne fait place qu'à un sujet lyrique : « ÊTRE – AIMER- MOURIR/ MORDRE dans l'existence/ NAÎTRE./ S'unir dans l'être/ S'abandonner à l'être [...] » (*N'Être* : 44).

L'univers du sujet lyrique, errant dans l'antre de la nuit et rêvant d'une renaissance dans la lumière, habite donc le recueil. Cependant, ce sujet bascule parfois dans le biographique, avec des références à la vie de l'écrivaine. Ces éléments du quotidien permettent de reconnecter le lyrisme (lieu du rêve d'une renaissance) au sujet féminin réel. Le désir de sortir de la mère et de faire accéder le maternel au symbolique se voit donc arrimé à une femme en chair et en os. C'est cette corporalité qui doit être sans cesse ramenée par le sujet féminin. La prise de parole féminine doit passer par le langage du corps, un corps trop longtemps réprimé par l'ordre patriarcal.

Dupré indique que, dans cette oscillation entre dessaisissement et affirmation de soi, se crée un sujet lyrique contemporain. Dans ce brouillage entre le soi et l'autre, le soi et le

⁶⁰ Jean-Michel Maulpoix, *op. cit.*, p. 153.

monde, le réel et l'imaginaire, advient une réalité autre. Il s'agit de la réalité du sujet qui entre en contact avec son altérité. On serait portée à croire que les pastels de Leduc incarnent cette ouverture à l'autre. Cependant, chez Renaud, la présence des pastels de son mari pose un problème particulier.

2.2.2.2 L'échec du sujet féminin chez Renaud

Chez Renaud, là où le *je* devrait se taire pour laisser entendre la voix de l'autre, le *je* semble plutôt s'effacer derrière l'autre. Il y a effacement du sujet plutôt que relation à l'autre. Je dirais, de manière plus précise, que la relation devient fusionnelle. Le sujet féminin n'est/naît que par Lui, car l'autre, ici, c'est Leduc et les effets autobiographiques qui jalonnent le recueil obligent le lecteur à considérer son existence véritable dans la vie de Renaud. Or, dans l'œuvre de l'auteure, la présence presque constante de son mari devient conflictuelle, dans la mesure où Renaud a longtemps été « la femme derrière l'homme ». Le silence qui scinde son œuvre est en grande partie relié à sa condition féminine.

Le lieu de la nuit, que j'ai évoqué plus tôt, correspond à certains égards au ventre maternel. Il s'agit du lieu de l'oubli forgé par l'homme. La jeune fille doit retourner à cet espace ambivalent du réconfort et de l'emprisonnement, puis en ressortir. Cette renaissance correspond à une remontée vers le symbolique :

Les œuvres de création, peinture, sculpture, poésie, récits mythiques, ne feront jamais autre chose que d'opérer ainsi des *transports* entre l'*en deçà* et l'*au delà*, déplacement entre la valeur symbolique codifiée appartenant à la positivité, à la vie diurne, et la représentation métaphorique appartenant à l'obscur, instable celle-ci, mais dynamique, riche de tous les développements possibles, de toutes les avancées, toutes les croissances à venir⁶¹.

Comme je l'ai expliqué dans le premier chapitre, c'est dans cette issue, à travers la métaphorisation d'une plongée, puis d'une remontée, que le sujet féminin déstabilise et renouvelle les représentations. Dans *N'Être*, il s'agit de l'image du ventre maternel.

⁶¹ Jean Fisette, *Pour une pragmatique de la signification, suivi d'un choix de textes de Charles S. Peirce en traduction française*, Montréal, XYZ, coll. « Document », 1996, p. 200.

Par contre, le recours à l'autobiographique, pour recoudre les aspirations du sujet lyrique à une femme réelle, et pour rompre avec une subjectivité proprement masculine, vient contrecarrer le plein développement du sujet chez Renaud. En effet, la place de Leduc dans le recueil rappelle la difficulté réelle du parcours de Renaud à cause de sa condition féminine. Surtout, les pastels de son mari empêchent le sujet féminin de ressortir du présymbolique autrement que par lui. Pour illustrer cette problématique, je reprendrai le mythe d'Orphée :

Eurydice telle qu'on la connaît le mieux, c'est-à-dire comme épouse d'Orphée, est définie presque uniquement par sa dépendance du désir, de la volonté de l'homme. Femme traditionnellement reléguée à l'au-delà, à l'enfer, Eurydice ne possède pas l'autonomie qui lui permettrait s'assumer à elle seule la remontée, *l'anabase*. Il incombe donc à Orphée, son époux et poète, devenu inconsolable, d'aller la chercher dans le monde souterrain [...]. À partir de cet endroit, il essaie de ramener Eurydice à la lumière du jour, malgré obstacles et interdits, ce à quoi il ne réussit pas. [...] C'est donc à l'homme qu'appartient traditionnellement le pouvoir de se promener entre deux mondes, c'est-à-dire entre deux modes d'existence, c'est lui qui possède les moyens de sortir pour ainsi dire indemne de ces voyages initiatiques, c'est lui qui, en outre, possède le courage sinon la force d'assurer *l'anabase* à sa compagne⁶².

Par ailleurs, Hélène Cixous et Chantal Chawaf indiquent un changement contemporain de la structure du mythe dans la littérature des femmes. Dans cette nouvelle version, « Eurydice se [remet] elle-même au monde, justement par le biais de la création⁶³ ». Or, ce n'est pas le cas chez Renaud puisque l'écriture, la prise de parole, est encore permise et assurée par son mari. Dans un contexte où l'œuvre de Renaud n'est reconnue que dans la mesure de son appartenance à l'évènement *Refus global* et de son mariage avec Fernand Leduc, la présence de l'autre dans son recueil n'est pas une ouverture à autrui (la multiplication des facettes du *je*), mais une dépendance à celui-ci. Comme si Renaud remettait encore entre les mains de son mari la responsabilité d'assurer *l'anabase*. La quatrième de couverture remet justement ces deux éléments (l'automatisme et Leduc) au premier plan : « Thérèse Renaud et Fernand Leduc sont cosignataires du *Refus global*.

⁶² Chantal Chawaf et Hélène Cixous, « Eurydice et Perséphone : paradigmes revisités », *Women in French Studies*, Fall 1995, p. 83.

⁶³ *Ibid.*, p. 84.

Cinquante ans plus tard [...] ». Ce « nous », le même que dans la dédicace⁶⁴, ne constitue pas l'espace d'un dialogue pour le sujet féminin lyrique. La présence des éléments autobiographiques rappelle la soumission de l'écrivaine aux règles patriarcales et, par le fait même, entrave sa prise de parole, empêche un véritable renouvellement des valeurs par la voix féminine. Dans *N'Être*, le sujet lyrique au féminin perd de sa puissance à cause de sa propre arme : le *je* autobiographique.

Bref, les stratégies discursives visant la réhabilitation du sujet féminin dans le récit *Une mémoire déchirée* et dans le recueil *N'Être* semblent d'abord permettre au sujet d'acquérir une identité marginale en regard du discours patriarcal, mais finissent par nuire à l'inscription même du sujet féminin. Le sujet s'inscrit toujours dans un paradigme masculin, dans le regard de l'autre. Le sujet retourne donc au ventre maternel, condamné à y errer. Louise Dupré écrit que, dans la poésie au féminin, cet « aller et retour [est un] double mouvement nécessaire au sujet féminin qui, après avoir visité des contrées matricielles, réapparaît au soleil – symbole masculin par excellence – pour se refaire, se "recoller"⁶⁵ ». La suite de l'œuvre de Renaud permet-elle au sujet de se recoller? Permet-elle de sortir du « zigzag⁶⁶ intérieur » ou de la nuit désertique de l'antre maternel?

⁶⁴ À la limite, il est possible de comprendre que le texte sur la quatrième de couverture, écrit par l'éditeur, rattache Renaud à des éléments vendeurs. Cependant, la dédicace, écrite de la main de Renaud, comporte encore ce « nous » qui empêche le sujet féminin d'advenir.

⁶⁵ Louise Dupré, « Sujet lyrique, sujet féminin », *op. cit.*, p. 191.

⁶⁶ Le terme zigzag signifie d'ailleurs « va-et-vient » et évoque la ligne brisée du labyrinthe. Bertrand Gervais exprime justement que la perte de soi, dans le labyrinthe, correspond à une errance, à un « aller et retour », pour reprendre les termes de Louise Dupré, entre les profondeurs et la surface. Voir Bertrand Gervais, « Le texte, le lecteur et le musement », dans *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ, 1998, pp. 105 à 146.

CHAPITRE III

LA FIN DU PARCOURS ET LA RECOMPOSITION

La période de la recomposition s'inscrit dans la remise en question qui s'effectue à la fin des années 1980 et dans les années 1990 au sujet de *Refus global*. En effet, le cinquantième anniversaire du manifeste en 1998 devient le moment d'une révision de cet événement devenu mythique. Tel que le soulignait déjà Patricia Smart au sujet d'*Une mémoire déchirée*, « Renaud a connu l'expérience étrange, sans doute aussi frustrante qu'exaltante, de voir la totalité de sa vie et de ses créations associées, dans la conscience du public, à un moment capital, survenu alors qu'elle n'avait que vingt et un ans¹ ». Les deux œuvres qui constituent la « recomposition » participent donc à la révision de ce moment. Cette Histoire, écrite par des hommes, dans une vision unitaire (pour ne pas dire unique) et homogène, il faut maintenant la réécrire afin de la démythifier, de la sortir de sa fixité, de lui redonner toutes ses couleurs et la multiplicité des points de vue qui doivent la traverser, la constituer. Après avoir vécu la fragmentation, déchiré entre le silence de l'ordre patriarcal et la parole maternelle, le sujet doit désormais procéder à sa recomposition; une recomposition à laquelle il tendait déjà dans *N'Être*. Dans le recueil de poésie *Les songes d'une funambule* et le récit *Un passé recomposé*, l'écriture de Renaud devient réécriture d'une histoire devenue mythique. C'est dans cette répétition que la subjectivité tente de s'affirmer et de s'actualiser. C'est sur ce « re » de la restructuration, de la recomposition que le présent chapitre se penchera. Les textes de cette période sont toujours marqués par l'autobiographique². Cependant, ce n'est plus sur le sujet autobiographique et fragmenté de l'énonciation que l'attention sera portée, mais bien sur la constituante mémorielle, et donc répétitive de l'autobiographique. Le *je* autobiographique fragmenté, que l'on retrouvait au second chapitre

¹ Patricia Smart, « Mémoire d'une jeune fille qui refuse de se ranger : *Une mémoire déchirée*, de Thérèse Renaud ». *Voix et images*, vol. XXII, n° 1 (64), automne 1996, p. 11.

² Il est ici question « d'autobiographique » puisqu'il s'agit d'un effet qui ne concerne pas strictement l'autobiographie, mais qui peut aussi s'insérer dans tout autre genre, comme la poésie, par exemple.

dans les effets autobiographiques de la poésie de *N'Être*, aussi bien que dans l'autobiographie *Une mémoire déchirée*, implique aussi une notion de reprise. C'est à celle-ci que je veux m'intéresser dans ce chapitre. Il ne s'agit plus d'identifier le sujet autobiographique et la manière dont il se fragmente pour brouiller les genres et ainsi se poser, mais de voir comment il réussit à s'insérer dans la répétition de l'histoire et de textes déjà publiés. Au-delà du *je* autobiographique, je me propose de voir comment l'identité du sujet féminin se construit dans la répétition. Je voudrais m'attacher, d'une part, à la réécriture de l'Histoire, telle qu'elle est conçue et pensée par les intellectuels québécois et, d'autre part, à la reprise de textes littéraires. Il s'agira d'abord de définir la répétition et les caractéristiques qui permettent d'en faire une stratégie d'énonciation susceptible de renforcer un sujet de manière marginale par rapport au discours dominant. À travers la reprise, l'intertextualité et l'hypertextualité, je tenterai de voir comment Renaud essaie de se poser en tant que sujet.

3.1 La répétition

Il s'agit d'abord de voir comment le sujet peut manifester sa spécificité à travers la répétition. La répétition étant faite de semblable et de différence, c'est dans la différence qu'il faut trouver les traces de l'individualité. Le retour perçu comme cycle devient un châtement, c'est une errance sans fin, une condamnation à revivre toujours le même. Comme le souhaitait Paul Valéry, l'esprit doit être insensible à la répétition. Il doit plutôt être apte à percevoir la variation, la nouveauté et l'unicité de la sensation. Tout doit être perçu instantanément. C'est l'instant « divin », « l'art de vivre³ ». Voilà une pensée tout à fait conforme à la philosophie automatiste⁴. La répétition doit être perçue comme salutaire et non pas comme une condamnation. En effet, selon Gilles Deleuze, la répétition est antistatique, instable, fugace, vivace, toujours singulière et différente. C'est « le retour d'un déjà-là qui

³ Michel Lioure, « L'idées de répétition chez Paul Valéry ». dans Slaheddine Chaouachi et Alain Montandon (dir.). *La Répétition*, Clermont-Ferrand. Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand. 1994, p. 241.

⁴ En effet, Borduas condamne l'attitude de celui qui se tourne vers le passé, tout en reconnaissant qu'il porte en lui ce passé. Cependant, le fait de relier l'instantanéité à la notion de répétition permet ici de concilier la pensée automatiste avec la démarche de Renaud.

s'investit dans une singularité innovatrice [...]. La répétition est la transgression⁵. » Et encore, pour Kierkegaard, « l'infini qui se produit et se reproduit dans un rebondissement vital salutaire et ouvert sur l'avenir⁶. »

3.1.1 Répétition et subjectivité

Plusieurs types de répétition seront ici abordés de manière plus particulière, soit l'intertextualité et l'hypertextualité. Selon Genette, l'intertextualité est une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] c'est-à-dire par la présence effective d'un texte dans un autre⁷ ». Les domaines d'emprunt possibles pour l'établissement d'une telle coprésence sont ceux des champs littéraire, artistique, mythique, biblique, philosophique et historique⁸. Il sera ici question d'emprunt à l'histoire et aux textes littéraires, sous forme de citations littérales et d'allusions explicites. Quant à l'hypertextualité, c'est « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire⁹ ». Ivonne Rialand ajoute que « l'hypertexte est un texte dérivé d'un autre texte préexistant au terme d'une opération de transformation¹⁰ ».

Dans les deux cas, intertextualité et hypertextualité, il y a reprise. C'est à travers cette répétition que le sujet peut acquérir sa subjectivité propre. Selon Barbara Havercroft, les pratiques intertextuelles peuvent entretenir des liens étroits avec la portée féministe de certains ouvrages, car elles participent à un bouleversement des valeurs établies. Par la

⁵ Gilles Deleuze. *Différence et répétition*, Paris. PUF, 1968. p. 9.

⁶ Zeïneb Ben Saïd Cherni. « La vie chez A. Comte : "une univocité toujours mobile" ». dans Staheddine Chaouachi et Alain Montandon [dir.], *op. cit.*, p. 146.

⁷ Gérard Genette. *Palimpsestes*. Paris. Seuil. coll. « Points essais », 1992. p.13.

⁸ Marc Eigeldinger. *Mythologie et intertextualité*. Genève, Slatkine, 1987. Cité par Ivonne Rialland. « Mythe et hypertextualité ». dans *Fabula, la recherche en littérature*, 2007 : "http://www.fabula.org/atelier.php?Mythe_et_hypertextualit%26eacute%3B". Page consultée le 4 mai 2007.

⁹ Gérard Genette. *op. cit.*

¹⁰ Ivonne Rialland. *op. cit.*

reprise, le sujet peut intervenir et changer l'ordre des choses au sein même de discours oppressants. De plus, Havercroft mentionne que l'hypertextualité constitue l'une des « deux façons principales de cet acte politique de façonner son identité, de s'insérer dans l'histoire et dans l'histoire littéraire, et de reconstruire son histoire, telle que filtrée par le contexte discursif et culturel auquel le sujet féminin appartient¹¹. » L'intertextualité devient alors un « positionnement discursif ». Il s'agit pour le sujet de redéfinir et de reconstruire son identité par les modifications qu'il effectue, par l'écriture, dans le champ discursif. La répétition, l'intertextualité et l'hypertextualité peuvent donc constituer des stratégies pour affirmer une subjectivité hors des schémas traditionnels.

3.1.2 Renaud et la répétition

En effet, le sujet féminin doit se construire une identité en prenant position dans le champ discursif, se créer une place dans ce passé qu'il ressasse, qu'il recrée. « À la fois exclu du discours et emprisonné dedans, il est obligé de se déplacer à l'intérieur du discours dominant pour le reformuler autrement¹² ». Il doit revisiter ce discours à sa manière. C'est précisément le cas de Renaud qui, aux prises avec un passé figé, doit réécrire l'histoire. En effet, sa participation au mouvement automatiste, son inscription dans cette époque historique, devenue mythique, fait d'elle une prisonnière de l'histoire. De fait, la période *Refus global* est le principal intérêt que son œuvre semble susciter, comme l'a remarqué Patricia Smart. Outre les nombreuses rééditions de ces poèmes dont nous avons traité au chapitre I, la publication des écrits de Thérèse Renaud semble toujours exiger un retour à l'automatisme. À travers la critique et le travail des intellectuels, Renaud semble exister dans un *nous* où Fernand Leduc prend toujours plus de place et où *Refus global* justifie l'intérêt qu'on lui porte. L'écriture de la « recomposition » passe donc par la reprise d'anciens poèmes, de vieilles lettres, du discours sur une époque... Et ce « re » (de la recomposition, de la répétition, etc.) signifie « SE REconnaître ». L'identité humaine est reliée à ce retour, à

¹¹ Barbara Havercroft. « Intertextualité sexuée et recherche d'identité au féminin dans *Les Images* de Louise Bouchard », dans Bernard Andrès et Zilà Bernd [dir.], *L'Identitaire et le littéraire dans les Amériques*. Québec. Nota Bene. 1999. p. 176.

¹² *Ibid.*

cette récurrence¹³. En effet, comme le mentionne Michel Lioure, « similitude et répétition sont [...] les fondements de toute intelligibilité de soi et du monde¹⁴. » La répétition devient donc un moyen pour le sujet de se tailler une place différente de celle qui lui est habituellement accordée.

3.1.3 Le paradoxe d'une répétition sans dynamisme

Lors d'une table ronde intitulée *The Legacy of Refus global*, Patricia Smart soulignait que le manifeste « is totally based on not sacralizing the past as Lionel Groulx *et compagnie* had been doing¹⁵. » Selon elle, le manifeste est clair: on ne peut pas permettre au passé d'être un poids qui pèse sur nous. Robert Melançon fait la même observation. Il souligne le paradoxe à faire du *Refus global* un des « textes fondateurs du Québec¹⁶ »,

dans la mesure où son texte appelle, avec une violence qui ne souffre aucune ambiguïté, à un dépassement de l'espace national et à une libération rien moins que collective : « Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles [...]¹⁷. »

Selon Melançon toujours, « l'un des gestes les plus décisifs de *Refus global* consiste précisément à repenser l'histoire et la société canadiennes-françaises en les réinsérant dans l'histoire universelle [...]¹⁸ ». Il s'agit donc, pour l'une des signataires de ce manifeste, d'une aberration que de se voir prise dans le piège d'un projet qui se voulait libérateur. Les écrits de la « recomposition » seront donc une double contestation de la part de Renaud, en regard de

¹³ Michel Lioure, *op. cit.*, p. 234.

¹⁴ *Ibid.*, p.234.

¹⁵ « The legacy of *Refus global* : A round table discussion held at the Biennial meeting of the American Council for Quebec Studies, Charleston, Sc. Nov. 1998 », *Quebec Studies*, vol. 27, Spring/summer, 1999, p. 98-99.

¹⁶ André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, « Présentation », dans *Refus global et autres écrits*, Montréal, Hexagone, coll. « Typo », 1990, p. 7

¹⁷ Robert Melançon, *loc. cit.*, p. 43. Il cite Paul-Émile Borduas, *Écrits I*, tome 1, *op. cit.*, p. 77

¹⁸ *Loc. cit.*, p. 43.

l'idéologie dominante, ou plutôt une double inscription de la subjectivité en marge de cette idéologie qui non seulement dénature l'esprit du manifeste mais aussi, par le fait même, fixe de manière statique la création d'une artiste vivante.

3.2 *Les Songes d'une funambule : Réécriture du mythe*

Certes, la période dite de la recomposition, chez Renaud, correspond déjà à une période de remise en question de la part de la critique littéraire face au *Refus global*. On se rappelle surtout le dossier spécial de la revue *Spirale* qui s'interroge particulièrement sur l'acte commémoratif entourant le cinquantième anniversaire du manifeste :

[Des] célébrations [qui, aux dires de Ginette Michaud,] ont aussi été le lieu d'un renouvellement des discours et des perceptions autour de l'automatisme, notamment par la réévaluation du rôle des femmes dans le groupe, la remise en question de la peinture au profit d'autres pratiques ou l'impact de scènes privées portées sur la scène publique¹⁹.

On note surtout la publication de travaux qui approfondissent davantage l'évènement. En ce qui concerne Renaud, on s'intéresse surtout à l'ouvrage de Patricia Smart²⁰, qui suggère d'explorer davantage le profil des femmes signataires, mais aussi l'article de Pierre Nepveu²¹, qui suggère une véritable lecture des *Sables du rêve* et la postface de François Charron, dans *Imaginaires surréaliste*²². Cependant, je rappelle ce qu'exprime Johanne Lamoureux : « l'accumulation des connaissances, loin d'aplatir cette balise fondatrice de la modernité culturelle québécoise [...] en a paradoxalement exalté la légende²³ ». Il s'agit donc, pour

¹⁹ Ginette Michaud. « Présentation », *Spirale*, n° 165, mars-avril 1999. « Dossier : *Refus global* : actuel, récupéré? », p. 8.

²⁰ Patricia Smart. *Les Femmes du Refus global*, Montréal, Boréal, 1998. 327 p.

²¹ Pierre Nepveu. « Un théâtre des discours : Du poème en prose à l'époque de l'Hexagone », *Études françaises. Situation du poème en prose au Québec*, volume 39, n° 3, 2003.

²² François Charron (postface). *Imaginaires surréalistes. Poésie 1946-1960*, Montréal, Les Herbes rouges, 2001. p. 335-370.

²³ Johanne Lamoureux. « Refus global au temps des paradoxes », *Spirale*, n° 165, mars-avril 1999, p. 16.

Renaud, de s'employer, à travers ses textes, à forcer la lecture plutôt qu'à encourager le mythe; une invitation à la relecture qui, pour une première fois, provient de l'écrivaine même.

3.2.1 Le mythe figé des *Sables du rêve* et le dynamisme des variations

Pour ce faire, Renaud réédite à son tour *Les Sables du rêve* avec des variations qui obligent ainsi à la relecture, à la revitalisation du regard sur les poèmes. Le recueil de poésie *Les Songes d'une funambule*²⁴ est constitué de six sections : « Les sables du rêve », « Variations ludiques », « La mer en soi », « Des quatre éléments », « Aires illimitées » et « Petite histoire et réflexions ». Dans ce chapitre, il sera d'abord question des deux premières parties, qui constituent la moitié du recueil, ainsi que de la dernière. J'aborderai ensuite les trois parties centrales. Les poèmes qui les composent ont été écrits et publiés dans les années 1990 (et même 1980 pour certains) et participent d'avantage de la période du « zigzag intérieur ».

Le recueil s'ouvre donc sur l'intégral des *Sables du rêve*²⁵, suivi de *Variations ludiques*, cinq variations sur les poèmes de jeunesse. De cette double répétition, d'abord intégrale, puis variée, émane une signification particulière quant à la prise de position du sujet dans le courant de l'Histoire, de sa propre histoire. La reprise et la modification de textes anciens entraînent une relecture, donnent un sens neuf et établissent une temporalité qui permet au sujet de s'y insérer. Tout d'abord, il importe d'identifier la différence entre l'hypertexte (*Variations ludiques*) et l'hypotexte²⁶ (*Les Sables du rêve*) puisque, comme l'indique Havercroft, la variante constitue le lieu de la résistance à la pression idéologique²⁷. C'est dans l'écart que l'auteure peut s'approprier un espace personnel et c'est dans cet espace qu'elle

²⁴ Désormais, toutes les citations tirées de cet ouvrage seront suivies de *Les Songes* et du numéro de la page.

²⁵ Il importe de rappeler qu'aucune différence n'existe entre le texte initial de 1946 et celui-ci. Seuls les dessins de Mousseau sont absents. Désormais, les citations issues de ce recueil seront suivies par *Les Sables*, de la date de publication et du numéro de page.

²⁶ Voir Gérard Genette, *Palimpseste*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 11-12.

²⁷ Barbara Havercroft, « Intertextualité sexuée et recherche d'identité au féminin dans *Les images* de Louise Bouchard », *op. cit.*

affirme sa différence et sa subjectivité. D'ailleurs, à cause des titres des poèmes de *Variations ludiques*, Renaud souligne de manière encore plus marquée sa volonté de produire des « variations ».

Quelles sont ces variations? Les thèmes et les structures syntagmatiques des premières phrases de chacun des poèmes permettent immédiatement d'établir une corrélation entre le texte original et sa reprise, tel que l'indique le tableau suivant²⁸ :

<u>Variations :</u>	<u>Les Sables du rêve</u>
Variante 1 « Entre la peau et l'ongle d'un mendiant... »	Poème <i>Entre la peau et l'ongle...</i> « Entre la peau et l'ongle d'un géant... »
Variante 2 « Écoutez ma chanson de poète... »	Poème à <i>Fernand</i> « Écoutez ma chanson d'enfant goudron... »
Variante 3 « Dans une coquille d'huître/j'ai déposé mes rêves »	Poème <i>Dans une coquille d'huître...</i> « Dans une coquille d'huître j'ai posé ma tête... »
Variante 4 « Au loin sur la montagne... »	Poème <i>Dans une montagne</i> « Dans une montagne au rochers caverneux... »

En effet, la formulation des premières phrases sont pratiquement les mêmes, seuls quelques mots diffèrent. « Variante 1 » substitue « mendiant » à « géant », troquant ainsi le côté fantastique du conte pour un réalisme plus terre à terre. « Variante 2 » change « l'enfant goudron » pour le « poète », marquant clairement le vieillissement du sujet qui demande à faire entendre sa chanson. Dans la troisième variante, sur un mode plus réaliste (moins imagé), la variation, plutôt que de présenter l'ouverture du rêve vers l'aventure de la vie,

²⁸ À la suite du titre du poème, les premiers vers sont repris.

décrit la pérennité des rêves malgré la vieillesse : « [Le troisième rêve dit :] Vieille, tu peux donner et recevoir/ Seul compte le bonheur » (*Les Songes* : 36). Il s'agit d'une femme – un sujet – toujours « prisonnière de ses rêves » (*Les Songes* : 36) malgré le passage du temps et la réalisation de certains d'entre eux : « Et le rêve/ se mit à rire comme un enfant/ S'éveillant il accomplit/ sa destinée » (*Les Songes* : 36-37). Finalement, « Variante 4 » parle d'une montagne, mais elle ne contient plus les traces des « rochers caverneux », d'une descente à entreprendre. Quant à la « Variante 5 », elle ne semble pas référer à un poème en particulier, mais reprend clairement la thématique du chemin « long et semé d'embûches » qui fait le pont entre deux mondes, « entre ciel et terre » (*Les Songes* : 39). Par ailleurs, les variations se présentent à la manière de poèmes en vers : en colonnes, avec des enjambements, alors que *Les Sables du rêve* se présentent davantage comme un texte en prose, suivi. De plus, le surréalisme rêveur des premiers poèmes fait place à un style plus classique et « réaliste ». Ainsi, la première variation semble être la réécriture du poème « Entre la peau et l'ongle... », mais sur un mode beaucoup plus direct, sans l'effet de « camouflage » de l'image surréaliste.

3.2.1.1 Le chemin de la jeunesse à la vieillesse

Deux paradigmes en particulier retiennent l'attention, celui de la jeunesse-vieillesse et celui du rêve-réalité. Tous les deux sont développés dans l'hypotexte, comme dans l'hypertexte, mais de manière antithétique, si bien que la force de cet écart révèle une signification nouvelle à ces *Variations ludiques*. Un passage s'effectue entre la jeunesse rêveuse, évoquée dans *Les Sables du rêve*, et la vieillesse réaliste, traduite dans les *Variantes* : du rêve candide d'une jeune fille, on passe au constat lucide de la fin de parcours d'une dame âgée.

L'hypotexte livre une naïveté enfantine, facilement repérable dans les nombreuses références au conte. Ainsi, le poème « à Fernand Leduc » fait référence au fameux conte pour enfant :

Écoutez ma chanson d'enfants goudron :
 Je suis petit poucet
 et j'ai les pouces nets

Je suis grande vitesse
 et sans avoir de fesses
 je m'assieds
 sur les pieds
 Je connais les espaces
 et m'enfonce au fond des tasses

(*Les Songes* : 12)

Cette note enfantine, la critique l'identifiait déjà lors de la première réédition du recueil (en 1975). André-Gilles Bourassa parlait à ce moment d'une « naïveté d'enfant » et du « merveilleux des contes²⁹ ». Pierre Nepveu, dans son étude des *Sables du rêve*, approfondit l'idée de Bourassa selon laquelle la structure narrative des poèmes leur confère cette ressemblance avec le conte. Outre la figure du Petit Poucet, on retrouve, à plusieurs reprises, le motif récurrent du conte, à savoir le chiffre trois³⁰, que ce soit dans « la rencontre de trois voyageurs » (*Les Songes* : 14), ou encore :

J'ai trouvé une nuit de claires étoiles, trois cailloux que j'ai mis dans ma poche aujourd'hui je les ai retirés après les avoir oubliés trois jours.

(*Les Songes*: 12)

Dans *Les Sables du rêve*, ce thème et cette narration qui s'apparentent aux histoires de l'enfance traduisent aussi une quête d'aventure, une aventure ouverte sur la vie : l'aventure d'une jeune fille qui rêve de « chevauchée mystérieuse » (*Les Songe*, 2001 : 21), qui dépie son chemin dans « l'immense nuit » (*Les Songe*, 2001 : 22), qui désire telle « l'Abeille-Désir » (*Les Songe*, 2001 : 21); une jeune fille qui préfère le risque à la tradition; une jeune fille à qui la vie est ouverte. Il importe de souligner que le *je* de « Je suis petit poucet » est ici une femme. À l'encontre du conte traditionnel, où la jeune fille est souvent passive dans l'attente de son prince, c'est ici la figure féminine qui se lance sur le chemin de l'aventure, avec ses cailloux dans les poches. D'ailleurs, ce sera l'une des stratégies des écrivaines

²⁹ André-G. Bourassa. *Surréalisme et littérature québécoise*. L'Étincelle. 1977. p. 86.

³⁰ Vladimir Propp aborde le « triplement » dans la structure du conte dans *Morphologie du conte*. Paris. Seuil. 1970 [1965], coll. « Poétique », p. 90.

féministes des années 1970 que de dénoncer des discours figés véhiculant des stéréotypes sexistes. En réécrivant ces discours, elles peuvent redonner à la femme un rôle de sujet.

Chez les féministes comme chez Renaud, il n'y a pas que le conte qui fait l'objet d'une réécriture : le récit chrétien est aussi révisé. Dans une lettre inédite³¹ à Philippe Haeck, Renaud livre le témoignage suivant :

On retrouve très souvent [dans *Les Sables du rêve*] cette mythologie du chemin à parcourir. Cela tient sans doute à toutes ses vies de saints et d'artistes que je lisais avec beaucoup de plaisir. Ils étaient tous partis de rien et avec beaucoup d'acharnement et de renoncement n'est-ce pas³².

Or, ces vies de saints, à l'instar de celle du Christ, furent, comme le précise Renaud, faites de renoncements et de sacrifices. N'est-ce pas aussi, dans l'imaginaire chrétien québécois, une manière d'accéder au ciel, à l'absolu, que de mener une vie de souffrance? Philippe Haeck établit un parallèle entre le chemin qui se présente au sujet des poèmes et le parcours des saints, mais attribue à Renaud la figure de la sainte :

Que cette mythologie convienne parfaitement à l'adolescence il n'en faut pas douter; l'adolescente est inquiète de son avenir, souffre de sa solitude, se sent incomprise du monde, alors il ne reste plus qu'à être une héroïne, une sainte³³.

Les Sables du rêve répètent donc cette image du mythe fondateur du christianisme : celui de la rédemption et de la renaissance. La postface des *Imaginaires surréalistes* se termine justement en affirmant que, ce que Renaud « nous aura révélé à même [sa] pratique échevelée de l'écriture, c'est, finalement [...] qu'il nous faut avant toute chose nous affranchir des insidieuses punitions de l'autorité pour devenir créatifs³⁴ ». François Charron fait aussi de Renaud une « sainte » : celle qui prend le chemin vers l'affranchissement, pour permettre l'atteinte de la créativité, de la nouveauté, de l'absolu. À travers la jeune écrivaine, apparaît la

³¹ La lettre n'est pas entièrement publiée. Haeck n'en donne que des extraits.

³² Tirée d'une lettre inédite à Philippe Haeck datant du 11 septembre 1976. On retrouve l'extrait dans Philippe Haeck, *Naissances. De l'écriture québécoise*, Montréal, 1979, p.132.

³³ *Ibid.*, p. 132.

³⁴ François Charron, *op. cit.*, p. 370.

figure du saint, qui emprunte le chemin du Christ qui a affranchi les hommes en gravissant le Golgotha, leur accordant ainsi le pardon de Dieu (l'Autorité qui punit) et l'accès à la lumière et à l'absolu céleste. Il s'agit donc d'un renouvellement du mythe fondateur, mais dans une forme qui réitère celle instaurée par le christianisme. Haeck développe précisément cette idée :

L'œil de Dieu décrit par le clergé d'ici coupe la vie, celui de la petite vieille invite à vivre, à continuer de choisir la vie sans jamais pâlir de honte, invite à sauter. Ce qui est beau dans *les Sables du rêve* c'est l'absence de Dieu : enfin une sainte de la terre³⁵!

Non seulement le mythe est renouvelé, mais dans une dimension féminine et même féministe avant son temps. En effet, n'est-ce pas la trinité chrétienne qui est ici réécrite? Au lieu du Père, du fils et du Saint-Esprit, Renaud inscrit la jeune fille (la sainte), la Vieille et l'Œil de la Vieille³⁶. Bref, le conte suggère la naïveté du sujet qui se jette dans l'aventure, mais permet aussi d'insister sur l'aspect féministe de sa quête.

3.2.1.2 Sagesse et bilan du parcours

Au contraire de l'hypotexte, l'hypertexte nous livre la version d'un sujet beaucoup plus expérimenté, arrivé au bout de son chemin. Un sujet qui fait le bilan d'une trajectoire remplie d'embûches (celles projetées dans les premiers poèmes). Ainsi, en écho au poème « à Fernand Leduc » (à la chanson de « l'enfant goudron »), « Variante 2 » fait entendre la voix de celle qui a vécu :

Écoutez ma chanson de poète
elle est faite d'amour
et de défaites
de papiers et de mots (maux?)
le goupillon pour la transgression
la soif pour le papier buvard

³⁵ *Ibid.*, p. 134.

³⁶ Cette pratique sera d'ailleurs reprise, de manière beaucoup plus consciente cependant, dans la démarche des féministes des années 1970. Par ailleurs, la figure de la vieille pourrait être rapprochée de celle de la sorcière. Symbole du pouvoir féminin, la figure de la sorcière est reprise par les féministes. Voir Lori Saint-Martin, « Figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec », dans *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit Blanche, coll. « Essais critiques », 1997.

(*Les Songes* : 34)

Mais que sont ces « mots (maux?) »? Que sont ces mots du poète qui deviennent des maux? Ce sont ceux-là mêmes que Renaud publie en 1946 et qu'elle cosigne en 1948... ces mots qui devinrent *maux* parce qu'ils scandalisèrent la société de l'époque, déstabilisèrent son pouvoir, l'Église (« le goupillon³⁷ »). Ce pouvoir clérical, à la suite des *mots*, nuira à la carrière de Borduas, empêchera Fernand Leduc de se trouver un emploi, condamnera les signataires du manifeste. Ces *maux*, ce sont ceux infligés par l'Église, en réponse aux *mots* de la transgression. Mais ce sont aussi ceux, inhérents au travail du poète, de la « soif » d'être, de créer et d'écrire; une soif qui demeure presque intarissable – tel le « buvard » – pour une femme longtemps en manque de voix, de mots. Voilà les maux, les embûches que révèle le parcours. Seul le regard de la vieillesse peut ainsi nommer ces mots et prononcer ce constat : « Elle court elle court la vie/ sans se retourner » (*Les Songes* : 34).

Le dernier poème de « Aires illimitées » s'inscrit dans cette démarche de la recomposition du parcours, du regard de la maturité jeté sur le passé. À travers le poème « Notre chambre », c'est encore la vieillesse qui s'exprime : « mais je suis vieille et ridée (fripée)/ Ma peau est celle d'une pomme fanée [etc.] » (*Les Songes* : 72). L'intertexte biblique : « "Tu es belle et tu es noire"/ J'ai tapissé les murs de notre chambre/ des versets du Cantique des cantiques! » (*Les Songes* : 72) permet d'établir un lien avec la jeunesse passée : « Je ne suis plus noire et je ne suis plus belle » (*Les Songes* : 72). Encore une fois, c'est le récit biblique qui est repris. Cependant, ce n'est pas le discours chrétien que Renaud retravaille. En effet, le *Cantique des cantiques* est constitué de sept poèmes d'amour. Ces chants poétiques sont pleins d'érotisme et constituent, au sein même de la Bible, un élément de subversion³⁸. C'est dans la réappropriation de ces chants d'amour de jeunesse, par une personne âgée, que Renaud amène une variante. De fait, la vieille dame dit : « le chant secret

³⁷ Celui-là même que dénonçait *Refus global* : « Au diable le goupillon et la tuque ». Paul-Émile Borduas. *Écrits I, op. cit.*, p. 332.

³⁸ Voir l'introduction au *Cantique des Cantiques* dans *La Bible en français courant*, Montréal. Société biblique canadienne. 1997. p. 842.

qui effleure nos lèvres résonne [toujours] comme un cantique sur la tapisserie de notre chambre! » (*Les Songes* : 72).

Bref, ces poèmes de la recomposition exposent la difficulté du parcours du sujet féminin. *Les Sables du rêve* révèlent le désir et le rêve d'une jeune fille d'explorer l'univers hors des frontières : « Dans une coquille d'huître j'ai déposé ma tête. Les herbes ont courbé la cheville et moi je suis allée à la rencontre de trois voyageurs » (*Les Songes* : 14). À ce rêve de voyage et d'aventure s'appose, à travers les *Variations ludiques*, l'expérience de l'aventure elle-même qui se révèle amère et fait vieillir les rêves : « Dans une coquille d'huître j'ai déposé mes rêves. L'un d'eux était couleur du temps, inquiet et mécontent. Il se plaignait de la veulerie ancrée dans le cœur de l'homme » (*Les Songes* : 36). Dans *Les Songes d'une funambule*, la réalité et le vécu d'une femme s'opposent aux espoirs d'une jeune fille.

3.2.1.3 Révolution et évolution

La forme aussi semble tendre vers une certaine sagesse. Après l'effort de rupture des premiers poèmes, Renaud semble vouloir établir un ordre nouveau, dans une forme moins subversive. En abordant *Les Sables du rêve* sous l'angle de leur prose, Pierre Nepveu exprime justement combien ils rompent avec la tradition poétique de l'époque. Selon lui, la poésie devient un « théâtre des discours », le lieu du dialogue et de la polyphonie. Pour illustrer ces propos, il faut lire l'un des poèmes de Renaud où l'on retrouve un de ces dialogues dramatiques :

Cette nuit en déambulant sur les nuages j'ai
rencontré le jeune homme triste. Je lui ai présenté
ma main de sang qu'il s'est abstenu de prendre.

LUI – Pourquoi es-tu venue troubler mes songes de
clé fondant dans le soleil?

MOI – Parce que le cheval avec sa chevelure mêlée a
bu le vin destiné aux lampes de feu.

LUI – Pourquoi es-tu venue troubler mes songes de
clé fondant dans le soleil?

MOI – Parce que la fumée a aveuglé les équilibristes.

LUI – Pourquoi as-tu regardé sans frémir ma jambe
gauche se détacher et former le pont qui relie

les âmes gaies aux âmes tristes?
 MOI – Parce que je savais que tu serais là.

Alors le jeune homme me prit en éclatant
 de rire pour permettre aux astres de se voiler.

(*Les Songes* : 20 / *Les Sables*, 1946 : 24)

Voilà l'exemple parfait d'un poème où « la personnification d'instances subjectives [fait] de l'intériorité un théâtre³⁹ ». Le théâtre, c'est aussi la logique spatio-temporelle des poèmes. *Les Sables du rêve* font fi du vers classique figé et du vers libre soumis à l'hégémonie d'une voix souveraine⁴⁰ pour faire place au poème en prose. Nous assistons à l'éclat de l'unité subjective et du monologisme, mais aussi à la fragmentation du sujet. Dans cette contestation du modèle poétique traditionnel, nous pouvons discerner un sujet qui tente de se définir, en marge; qui tend vers un lieu de vie idéal, dépourvu des contraintes qui briment son éclosion. À une époque où « la distinction entre poésie et prose se [veut] garante d'une certaine stabilité idéologique⁴¹ », l'écriture de tels poèmes devient le lieu d'une subversion de la pensée traditionnelle et cléricale.

En revanche, la forme des *Variations ludiques* demeure plus sobre et ressemble davantage au poème classique. En effet, quoiqu'il s'agisse de vers libres (absence de longueur fixe, rythme irrégulier et rareté des rimes), leur versification rapproche davantage leur présentation graphique du poème en vers classique que ne le permet la phrase continue de la prose. De plus, le vers, contrairement au récit suivi, permet des coupes et des rimes qui, quoiqu'elles soient irrégulières et pauvres, rappellent la poésie classique. Il semble que ce n'est plus la rupture qui compte désormais. À l'anarchie des premiers poèmes, Renaud oppose un ordre nouveau. C'est d'ailleurs une trace de maturité, puisque après l'éclatement de l'ordre établi et la tentative de produire de nouvelles images féminines, le sujet peut enfin remonter à la surface pour « se recoller ». Louise Dupré écrit : « Il y a dans l'acceptation de la syntaxe admise, la possibilité d'une inscription dans le symbolique, l'avènement à une

³⁹ Voir Pierre Nepveu, *loc. cit.*, p.6.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 3.

identité qui contre la dispersion, le morcellement porteur du "gouffre"⁴². » Les traces des images féminines, créées lors de la période de la rupture (l'automatisme), sont d'ailleurs intégrées dans les poèmes de la maturité. De fait, la présence de ces images au sein de ces poèmes à facture plus traditionnelle permet de constater qu'elles sont passées du côté du symbolique. Encore une fois, les variations permettent de mettre cette évolution en lumière.

3.2.1.4 Redonner du mouvement au discours figé

Par ailleurs, puisque les poèmes propres à l'auteure constituent l'hypotexte, les remodeler signifie résister à la pression idéologique de ses propres écrits. Il faut rappeler que ces poèmes se voulaient au départ une réaction à l'idéologie dominante. Ce n'est donc pas les poèmes en eux-mêmes qui sont critiqués, mais le discours, l'Histoire, qui les a digérés et peut-être dénaturés, ou du moins homogénéisés. Comme l'exprime Laurent Jenny, il s'agit de « réénoncer [un] discours dont le poids est devenu tyrannique⁴³ ». Marc Angenot parle d'une mise en doute de l'autosuffisance du récit⁴⁴. C'est précisément l'effet produit chez Renaud : elle remet en doute l'arrachement des poèmes de jeunesse au cheminement global dans lequel ils s'inscrivent, dans le seul but de les faire entrer dans une filiation historique (de bien asseoir le mythe dont on est assoiffé, comme le mentionne Johanne Lamoureux). Or, je le répète, l'intertextualité constitue effectivement une prise de position pour celui qui est à la fois prisonnier et exclu du discours tyrannique⁴⁵.

À cause des *Sables du rêve*, Renaud est précisément figée dans un point précis de l'Histoire et n'arrive plus à y renouveler sa place. Mettre en parallèle la version originale des poème et ses variations permet à l'auteure de se réappropriier le texte, figé dans le discours

⁴² Louise Dupré, « Sujet lyrique, sujet féminin », dans Nathalie Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Montréal et Bordeaux. Nota Bene et Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 201.

⁴³ Laurent Jenny, « La Stratégie de la forme ». *Poétique*, n° 27, 1976, p. 281.

⁴⁴ Voir Marc Angenot, « L'Intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, t. 60, n° 189, janvier-mars 1983, p. 131.

⁴⁵ Barbara Havercroft, « Intertextualité sexuée et recherche d'identité au féminin dans *Les images* de Louise Bouchard », *ibid.*, p. 195-196.

dominant, et d'actualiser sa place dans l'Histoire. *Les Sables du rêve* ne sont plus seuls. D'autres textes suivent, un parcours littéraire se donne à voir. La répétition implique un fait A et un fait B qui répète le premier. Entre les deux il y a similarité, mais aussi décalage. C'est ce « décalage » qui permet à la répétition d'être différente, d'être variation. La répétition dynamique comporte des variantes. Ainsi, « la durée est constitutive de la répétition et [...] celle-ci ne peut être qu'un procès par lequel deux expériences sont mises en perspective [...] »⁴⁶. De plus, Mohammed Kamel Gaha affirme que :

la répétition est un faire, un procès qui intériorise la durée comme distance entre une présence, celle du sujet qui répète, et une absence invoquée, convoquée par le rituel de répétition. [...] Ce qui est ainsi consacré, au sens fort du mot, c'est le sujet comme repère absolu, c'est-à-dire, comme présence dynamique entre le champ rétrospectif de la mémoire et l'aventure du devenir.⁴⁷

Or, Renaud n'a pas seulement publié des variations de ses poèmes automatistes, mais aussi la version originale de ses poèmes. Accoler les débuts et la fin d'un parcours, c'est mettre ce parcours en lumière; c'est affirmer le caractère vivant de l'œuvre de Renaud; c'est attirer le regard sur l'évolution et le mouvement d'un sujet au cœur de ce parcours. D'ailleurs, pour les automatistes, ce n'était pas le but atteint qui importait, mais le processus, le parcours vers l'atteinte de ce but. Dans *Transformation continue*, Borduas écrit :

La transformation continue de la naissance à la mort s'opère dans la prescience de nos besoins à venir. Cette prescience désaxe nos désirs en avant du moment présent.
[...]

On va de l'objet d'un désir à un autre selon l'état particulier, selon les circonstances.

Un objet épuisé d'espoir en appelle un autre neuf, contraire ou renouvelé.

[...]

Voilà des objets non préconçus, généreux, spontanés⁴⁸.

⁴⁶ Mohammed Kamel Gaha, « Répétition et nomination jubilatoire », dans Slaheddine Chaouachi et Alain Montandon (dir.), *La Répétition*, op. cit., p. 16.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁸ Paul-Émile Borduas. « Transformation continue », dans *Écrits I*, op. cit., p. 275. 276 et 280.

Borduas valorisait ainsi le risque de l'inconnu, puisque lui seul permet la nouveauté et l'authenticité. Au contraire, ce qui est connu est rassurant, mais ne donne l'assurance que de mettre au jour quelque chose de déjà-vu et de « mort-né ».

C'est donc sur l'aventure elle-même que le regard est porté. Entre le rêve de l'aventure et la fin de celle-ci, qu'est-ce qu'il y a? « Un chemin [...] long et semé d'embûches » (*Les Songes* : 39), des silences, des luttes pour sortir de l'oubli et un sujet qui parvient plus ou moins à en sortir. Voilà le bilan lucide de la vieille dame : le rêve du sujet féminin n'est pas encore gagné sur l'idéologie dominante. Thérèse Renaud est humaine, elle n'a pas toujours réussi. Tout n'était pas gagné pour elle.

3.2.2 *Le recueil*

La section qui clôt le recueil, « Petite histoire et réflexions », ne contient qu'un seul poème intitulé « Le recueil ». Le titre de section est particulièrement intéressant puisque le seul poème qui y figure raconte justement la « petite histoire ». Il s'agit en effet de l'histoire automatiste recomposée. Alors que l'Histoire, la « grande », centre l'automatisme sur la peinture, la petite histoire de Renaud tourne autour d'un recueil : le sien. Le poème, petit récit, relate les grandes lignes de l'évolution des *Sables du rêve* en y rattachant les éléments constitutifs de l'automatisme. Ainsi, les sources surréalistes sont rappelées avec la notion de « rêve », mais surtout avec l'allusion aux poèmes de Gisèle Prasinos (*La Sauterelle arthritique*), qui sont l'inspiration de Renaud dans la composition de ses poèmes automatistes :

La poésie est fille sauvage
elle rejoint l'ivresse
d'une tendresse
C'est le rêve
C'est la
Sauterelle arthritique
qui chante à tue-tête

(*Les Songes* : 76)

Puis les principaux acteurs de l'épopée automatiste au Québec sont évoqués dans leur rapport aux *Sables du rêve*:

Déjà en 1945
Le Quartier Latin
a publié un poème
avec un dessin de l'ami
Le frère le chaleureux MOUSSEAU

Plus tard
Deux jeunes chorégraphes
FRANÇOISE SULLIVAN
JEANNE RENAUD
dansent sur mes poèmes

(*Les Songes* : 77)

C'est l'interdisciplinarité qui est mise en relief (danse, dessin, poésie : ce qui faisait, finalement, la beauté et l'avant-garde de l'automatisme), mais aussi la valeur des diverses disciplines animant le groupe. Le poème décentralise l'Histoire en abordant le mouvement selon un autre type de manifestation que la peinture. C'est le poème qui devient le nœud du groupe automatiste, qui relie et donne lieu aux autres manifestations. Ainsi le mythe est recomposé. De manière plus précise, c'est l'histoire de Renaud qui est écrite ici, son importance qui est mise en relief, puisque le poème retrace le cheminement du « recueil » jusqu'à sa redécouverte.

D'ailleurs, au début du livre, la note de l'éditeur vient rappeler le but poursuivi par la réédition des *Sables du rêve* : « la présente édition vient souligner l'apport des femmes, en particulier celui de Thérèse Renaud, au surréalisme québécois ». S'il rappelle l'épisode *Refus global*, il souligne aussi l'importance d'autres manifestations bien avant le manifeste mythique. De plus, il ajoute qu'il s'agit de « prolonger et perpétuer la singulière parole de l'auteur » (*Les Songes* : 6). Quoique l'illustration de la quatrième de couverture soit de Fernand Leduc, son nom n'apparaît pas en gros titre et la notice biobibliographique ne le mentionne pas non plus, comme c'était le cas dans *N'Être*, où le nom de Leduc prenait autant d'importance que celui de Renaud sur la page de couverture. Il semble ici que la parole singulière de l'auteure arrive précisément à poindre et soit mise en relief. Par contre,

l'introduction de poèmes datant de la période de l'errance, dans le recueil, interfère dans cette prise de parole.

3.2.3 Retour sur l'errance intérieure

En effet, seules les « Variations ludiques », les trois poèmes contenus dans « Aires illimitées » et la « Petite histoire et réflexions » sont datés de 2001. Les autres poèmes ont été écrits avant 1996 et, de ce fait, ils s'apparentent davantage à la partie de l'œuvre que j'ai identifiée comme étant « l'errance » plutôt qu'à la partie de « la recomposition⁴⁹ ». La plupart de ces poèmes avaient déjà été publiés dans diverses revues (notamment dans *Lèvres urbaines*, en 1995⁵⁰). Ceux-ci reprennent justement les thèmes abordés dans *N'Être*. Dans la section « La mer en soi », comme le titre le suggère, le sujet erre toujours en soi, dans l'antre maternel. Il s'agit d'un seul poème qui se donne à lire de manière fragmentée, étalé sur une douzaine de pages à peine remplies par quelques lignes. On retrouve la même quête d'absolu tel que nous le montrent les mots en majuscule; mots qui ressortent du texte, rappelant l'isotopie de la naissance et de la maternité : « MER », « RÊVE », « TRANSFIGURÉ » (*Les Songes* : 45), « IMMENSITÉ » (*Les Songes* : 47), « ILLUMINATION » (*Les Songes* : 50), « ÉBLOUISSEMENT », « SPLENDEUR » (*Les Songes* : 53), « ÉTERNEL PRÉSENT » (*Les Songes* : 55). Ces poèmes rappellent les pastels de Leduc, dans *N'Être*, qui, dans sa quête du continu, traduisaient la lumière de lieux à proximité de la mer : « Marinella di

⁴⁹ La « recomposition » ne comprend que « Variations ludiques », « Qu'est-ce? », « Bouches » et « Notre chambre » (dans « Aires illimitées ») et « Petite histoire et réflexions ». Les deux poèmes dont il n'a pas encore été question, « Qu'est-ce? » et « Bouches » sont de simples exercices de style. La déclinaison des expressions employées pour désigner le sexe féminin et diverses attitudes d'une bouche. Cependant, on peut y voir une forme de bilan des connaissances, parcours des diverses significations que des mots ont pris dans une vie. Par ailleurs, le poème « Bouche » fait allusion aux *Sables du rêve* dans le vers « Bouche avec goût d'abeille ». Ce « goût d'abeille » renvoie nécessairement à la fameuse image surréaliste de Renaud : « l'Abeille-Désir ». Encore une fois, cette référence effectue un retour sur le passé, marque le passage du temps, mais aussi la continuité du désir féminin.

⁵⁰ Il importe de noter que la revue *Lèvres urbaines* est alors dirigée par Claude Beausoleil, lui-même publié aux Herbes rouges au moment de la première réédition des *Sables du rêve* (1975). C'est donc dire que cette génération de poètes, dans laquelle Beausoleil s'inscrit et dont il est question depuis le début de ce mémoire, tente réellement de valoriser la poésie automatiste, non pas dans ce qu'elle a de mythique, mais dans ce qu'elle a de dynamique.

Sarzana», « Marinella di Carrara *La Tempesta* », « Castel Nuovo⁵¹ ». Les quatre poèmes qui constituent la section « Les quatre éléments » rappellent aussi les thèmes abordés dans *N'Être*. Par exemple, le poème « Terre » associe la figure de la mère à celle d'une terre à explorer, d'un lieu du retour à l'enfance et d'où l'on voudrait ressortir : « Terre-mère, mère-terre/ [...] L'imaginaire/ aux lois indiscernables, explore et transforme/ ce territoire sauvage/ où gémit une enfant. » (*Les Songes* : p. 63). Cette « terre natale » constitue d'ailleurs un « paysage intérieur » (*Les Songes* : p. 63). « Aires illimitées » s'inscrit dans le même ordre d'idées. On y retrouve encore l'horizon désertique et sa froideur à laquelle le sujet veut échapper : « Horizon mon pays/ ce grand désert/ que l'on porte en soi/ est-il le reflet de cette superficie hallucinée [...] Aires illimitées/ au soleil de glace » (*Les Songes* : p. 67).

Ces poèmes n'entrent donc pas strictement dans la période de la recomposition. Cependant, leur présence montre que le sujet féminin, toujours en quête d'« être », n'effectue pas le passage entre l'antre maternel et l'extérieur de manière radicale. Il s'agit plutôt d'un processus lent où le sujet oscille entre la source maternelle et le retour au soleil. Cette oscillation semble traduire une volonté de sortir tout en gardant le lien avec la mère, fondement de soi⁵². L'affirmation du sujet demeure toujours hésitante.

3.3 *Un passé recomposé*

Quoique le présent chapitre ne traite pas du *je* autobiographique et du glissement des genres, il est intéressant de mentionner qu'ici encore, l'homogénéité du genre autobiographique est remise en cause, puisque le récit autobiographique *Un passé recomposé*

⁵¹ Le mot italien « Marinella » signifie « Marine ». En peinture, il s'agit d'un genre dont le sujet est la mer et ses abords. Par ailleurs, Sarzana est situé sur la côte nord-ouest de la Sardaigne, près du golfe de Marinella. Carrara est une ville de Toscane située au pied des Alpes Apuanes où l'on extrait le célèbre marbre depuis l'Antiquité (les pastels pourraient d'ailleurs être comparés à des marbres avec leur texture, leurs motifs naturels et estompé...). Il est évidemment question d'une tempête, d'une luminosité orangée. Quant au Castel Nuovo, il s'agit d'un Château situé au centre de Naples. Cette zone s'étend jusqu'au port.

⁵² Tel que je l'écris dans le second chapitre, au sujet de cette oscillation, Louise Dupré parle d'un : « aller et retour, double mouvement nécessaire au sujet féminin qui, après avoir visité des contrées matricielles, réapparaît au soleil – symbole masculin par excellence – pour se refaire, se "recoller" ». (Louise Dupré, « Sujet lyrique, sujet féminin », *op. cit.*, p. 191).

effectue des mélanges dans les genres, incluant des extraits d'un roman, de lettres d'autrui et de poésie déjà publiés. Ce glissement du genre ne permettrait pas à ce récit d'être classé dans l'autobiographie traditionnelle. Or, cette reprise de discours antérieurs est primordiale puisque ces intertextes occupent la majeure partie du récit. C'est par le biais de cette répétition, la reprise de ces textes littéraires et artistiques que Renaud entreprend une réécriture du discours historique. Afin de revisiter le mythe et de reconstruire l'histoire, Renaud répète l'évènement *Refus global* en ses propres termes, selon sa propre expérience. Elle réécrit *Les Sables du rêve*, mais aussi la trame historique de l'épisode. *Un passé recomposé. Deux automatistes à Paris. Témoignages 1946-1953*⁵³ est la dernière publication de l'auteure avant sa mort. Renaud avait commencé l'écriture de ce livre à la suite des évènements entourant le colloque sur *Les automatistes à Paris*⁵⁴. Déçue du peu de place accordé à son mari et à elle-même dans cet événement, consciente de leur rôle prépondérant dans l'activité des automatistes à Paris, elle avait entrepris ce récit. Malheureusement, son premier manuscrit disparaît avec le vol de sa serviette. C'est donc à une seconde version du livre que nous avons accès aujourd'hui, une version construite à partir de textes déjà publiés.

Un passé recomposé compte à peine cent quatre-vingts pages. Il s'ouvre sur une longue dédicace qui s'adresse surtout à des chercheurs et à des artisans dudit livre. Une présentation de John Porter, « Le passé par tous les temps », précède un avant-propos où Renaud relate le vol de son manuscrit et explique brièvement la recomposition du livre perdu. Trois pages de papier glacé, comportant des photos anciennes en noir et blanc, entrecoupent le récit, entre les pages 22-23, 58-59 et 92-93. Une jaquette entoure le livre d'une photo de la jeune Thérèse, toujours en noir et blanc. Le récit reprend pour l'essentiel les lettres de Fernand Leduc, déjà publiées sous le titre *Vers les îles de lumière* et *Entretiens avec Fernand Leduc*⁵⁵, entre lesquelles Renaud glisse des extraits de ses livres précédents, ses propres lettres (inédites),

⁵³ Afin d'alléger la lecture du texte, le titre sera réduit à *Un passé recomposé* et les citations tirées de cet ouvrage seront suivies du sigle *PR* et du numéro de page.

⁵⁴ Il s'agit d'un colloque tenu au Centre culturel canadien de Paris. Les actes du colloque sont aussi publiés : Lise Gauvin (dir. publ.), *Les Automatistes à Paris : actes d'un colloque*, Saint-Laurent. Les 400 coups. coll. « Post-scriptum ». 2000. 234 p.

⁵⁵ *Vers les îles de lumière, Écrits (1924-1980)*, textes présentés et établis par André Beaudet. Québec, Hurtubise HMH. Coll. « Textes et documents littéraires ». 1981. 288 p. Gauvin, Lise. *Entretiens avec Fernand Leduc suivis de Conversation avec Thérèse Renaud*. Montréal. Liber. 1995. 266 p.

des photos et des commentaires. Je propose donc d'explorer les deux types de répétition que comporte le récit, la reprise du discours historique et la reprise des textes littéraires, et de voir comment cette stratégie permet au sujet de se recomposer.

3.3.1 **Recomposer les morceaux de l'histoire**

3.3.1.1 **Forme soudée**

Dans un premier temps, le récit de Thérèse Renaud semble être la réécriture d'une histoire dans laquelle elle veut réaffirmer sa place. Quelle forme emprunte cette prise de parole? Ce qui revêtait les allures de fragments épars dans *Une mémoire déchirée*, devient ici un texte continu : les trous blancs qui fragmentaient le récit autobiographique disparaissent complètement pour laisser place à des pages complètement noircies. Même les changements de paragraphe sont discrets, signifiés par un simple alinéa. Seules les insertions des lettres ou extraits d'oeuvres sont divisées par un interligne simple. Ces morceaux issus du passé sont en italiques, laissant voir la marque de leur réorganisation. Il n'y a donc plus de déchirure et de fragmentation, mais une recomposition. Dès l'avant-propos, l'auteure écrit : « afin de conserver une densité du récit, je me suis tenue aux extraits de lettres déjà publiées ». Son livre constitue donc une recomposition, avec toute la « densité » que cela implique. Elle intègre les bribes de mémoire de Leduc, celles de Renaud et celles que nous révèlent les photographies. Les morceaux épars sont recollés ici pour former un texte compact et plein, un texte recomposé, sans trous de mémoire, ni de silence.

3.3.1.2 **Reconfiguration des faits**

C'est son départ en France, rapidement suivi par celui de Leduc, que Renaud relate. Elle rapporte sa lecture des événements et des liens qui subsistent entre les membres du noyau automatiste au-delà des frontières géographiques et de la division du groupe. C'est ainsi que le portrait de Jean-Paul Riopelle, figure par excellence de la réussite automatiste, se voit repeint de manière moins flatteuse par le regard de ce témoin de première loge. Elle raconte, notamment, comment s'est déroulée l'exposition Borduas-Leduc-Riopelle (à la Galerie du Luxembourg, en 1947):

Habitant Versailles, Leduc a confié l'accrochage de l'exposition à Riopelle à la galerie du Luxembourg. Quel étonnement, lorsque nous arrivons sur les lieux, de constater que Jean-Paul s'est approprié le mur face à l'entrée, mettant en valeur ses toiles dans une belle présentation.

(PR : 58)

Et encore, à propos de l'exposition Leduc-Riopelle à la galerie Creuze :

C'est avec surprise que nous voyons cet après-midi-là, stationnée dans le jardin de notre pavillon à Clamart, la moto de Jean-Paul Riopelle. Il monte les escaliers quatre à quatre... il est très pressé. Il vient nous prévenir que le pré-vernissage avec les journalistes et les critiques d'art prévu pour le 25 juin, c'est-à-dire le lendemain, a été annulé. [...]

Qu'il était furieux, le directeur de la galerie, lorsque nous sommes arrivés au vernissage.

-Qu'elles sont les raisons de votre absence hier après-midi?, demande Raymond Creuze à Fernand.

Leduc, étonné, ne sait que répondre.

-Vous ne savez donc pas qu'un pré-vernissage, c'est très important pour rencontrer journalistes et critiques... [...]

[Plus tard] assise près de Patrick Walberg, *persona grata* à l'époque, celui-ci me dit :

-C'est dommage que mon papier soit déjà parti au journal, car j'aurais aimé écrire sur Leduc, mais comme il n'était pas là...

Riopelle avait déjà tout compris.

(PR : 126-127)

Les conflits et les tensions entre les membres du groupe sont mis en relief. Renaud parle de ces malaises qu'elle a éprouvés face aux autres. C'est aussi l'image de l'enfant sacré de l'automatisme, Riopelle, que Renaud remodèle. Elle dessine le caractère carriériste de Riopelle qui n'hésite pas à trahir ses amitiés pour se créer une place dans le monde des arts français. Le regard de cette femme, témoin du passage des automatistes à Paris, « rebrosse » le tableau idéalisé.

De même, l'auteure rétablit certains faits concernant Leduc. Dans l'extrait qui suit – il s'agit d'une lettre à Borduas –, elle mentionne le fait qu'il envoyait des ouvrages au maître québécois et souligne son apport au manifeste automatiste, avec son texte « Qu'on le veuille ou non » :

Mon cher Borduas (1^{er} avril 1948)
 [...]

P.S. – *J'espère que vous avez reçu les envois de :*

-Fontaine 62

-Breton de J. Gracq

-L'heure nouvelle, *textes de Adamov*

C'est dans cette lettre qu'est inséré ce texte qui termine le manifeste *Refus global* :

Qu'on le veuille ou non...
QU'ON LE VEUILLE OU NON
Notre justification : le DÉsir
Notre méthode : l'AMOUR
Notre état : le VERTIGE
 [...]

(PR : 87)

Renaud mentionne aussi les frictions dans la relation de correspondance qu'entretient le couple Leduc avec Borduas : « Cette lettre ne manque pas d'agacer, voire d'irriter Borduas » (PR : 103) ou encore « Réponse de Borduas dans laquelle on sent une pointe d'agacement et d'ironie » (PR : 120). Tout un pan de l'histoire est révisé par l'une de ses participantes qui remet en perspective la place de chacun dans le mouvement, mais surtout, Renaud revalorise son apport et celui de son mari au développement du groupe.

D'ailleurs, le paratexte soutient cette visée de la recomposition. En effet, Renaud dédie son livre à Gilles Lapointe, Ray Ellenwood et Patricia Smart pour leur « travaux d'historiens ». C'est la réactualisation, la relecture, l'ignorance d'une réalité toute faite pour en créer une autre que Renaud félicite. Rappelons que Gilles Lapointe et André-Gilles Bourassa (que Renaud ne mentionne pas cependant) sont les premiers à avoir parlé des femmes automatistes dans des ouvrages comme *Refus global et ses environs*⁵⁶. Smart, nous l'avons vu, a consacré un livre aux femmes automatistes uniquement, remettant ainsi leur présence en perspective. Mais la dédicace remercie aussi René Beaudet « pour son remarquable travail d'investigation concernant *Vers les îles de lumière* ». Dans ce livre,

⁵⁶ Gilles Lapointe se remarque aussi pour la récente publication du catalogue de la bibliothèque de Renaud et Leduc. Gilles Lapointe, Catalogue général de la bibliothèque Leduc-Renaud, Montréal. Université de Montréal, Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la littérature québécoise », coll. « Nouveaux Cahiers de recherche. n° 6 », mars 2007.

Beaudet donne à lire les écrits et la correspondance de Leduc, ce grand timide. Il mettait en relief une figure plus effacée de l'automatisme. De la même manière, dans *Les femmes du Refus global*, Smart découvrait une partie de l'histoire, celle des femmes. Quant à Lapointe et Ellenwood, c'est aussi à un travail de dévoilement qu'ils s'étaient livrés, sur le mouvement automatiste. Deux autres noms figurent dans la dédicace : Bruno Lemieux, qui avait permis à Renaud d'entrer en contact avec l'éditeur du présent livre et Ed. Kostiner, qui avait régénéré et conservé des photographies de longues dates incluses dans *Un passé recomposé*. Cette dédicace remercie les « recomposeurs de passé » et ceux qui ont permis cette recomposition; ceux qui ont empêché l'histoire de tourner en rond, de figer des figures dans le mythe.

3.3.1.3 L'histoire et *soi*

Or, c'est d'abord à sa propre figure que Renaud tente de redonner vie. Le récit aborde nécessairement le cheminement personnel de l'auteuree. Elle y relate sa rencontre avec Breton. Elle parle des contacts qu'elle crée pour organiser la première exposition automatiste à Paris. Elle partage aussi son vécu de femme, parachutée dans un autre pays, sans le sou. Elle raconte sa maternité, sa découverte de l'Europe et ses amitiés qui vont colorer sa vie. Et c'est d'abord sur ces impressions, sentiments et émotions, que le récit prend forme. Son histoire prend parfois les allures d'un récit de voyage : « Saint-Tropez quel joli port de pêcheurs! Nous découvrons que la Méditerranée est réellement bleu azur [...] » (*PR* : 93). Et parfois le récit devient journal intime : « Ah! L'angoisse éprouvée lorsque Jean m'ouvre son cœur [...] » (*PR* : 130). Ce ton de confiance, ce vécu permet à l'énonciatrice de donner chair et vie à ce passé. Il ne s'agit pas d'un récit historique. C'est encore par le retour à *soi*, par l'autobiographique que Renaud reprend place dans le discours, qu'elle lui redonne une dimension subjective et féminine. Il ne s'agit plus d'un passé historique fixe et froid, mais d'une réalité vécue et ressentie. C'est en puisant en *soi* que Renaud écrit son histoire, revalorise une perspective oubliée par l'Histoire.

3.3.2 Répétition et positionnement du *je*

Outre la reprise du discours historique dominant, une seconde répétition prend forme dans le récit. Renaud récupère des fragments de son œuvre (*Une mémoire déchirée*, *N'Être*, *Choc d'un murmure*) mais aussi des lettres déjà publiées de Fernand Leduc. Il ne s'agit pas ici d'hypertextualité, puisque aucun travail de transformation n'a été opéré sur les textes originaux. Il est plutôt question d'intertextualité explicite puisque les textes sont cités et leurs références clairement données. Ces citations entraînent cependant un renouvellement du sens des textes déjà publiés puisqu'elles sont insérées dans une situation différente. En quoi consiste cette différence? Comment *Un passé recomposé* réoriente-t-il la lecture de ces intertextes? Mais surtout, qu'apportent-ils à l'affirmation du sujet?

Le récit de Renaud constitue le terreau où sont transplantés les textes cités. L'autobiographie, qui est la mémoire de l'auteure, constitue donc un environnement nouveau pour ces intertextes. C'est la recomposition, la juxtaposition de ces morceaux à la manière de Renaud qui vient transformer la vision de l'ensemble. La glose, le commentaire du *je*, les entoure et les redéfinit. Ce *je* se réaffirme comme participant d'une époque, en s'apposant aux côtés de textes préexistants. Dans *Une mémoire déchirée*, il y avait déjà un sujet qui tentait de se poser par le biais de l'autobiographie. Ici, le sujet se re-pose mais dans la perspective d'une fin de parcours. L'auteure peut donc recoller tous les morceaux épars, y compris ceux d'*Une mémoire déchirée*. Elle inscrit désormais la première autobiographie dans un parcours presque achevé. Elle réaffirme ce *je*, déjà posé dans un livre précédent, dans une œuvre qui l'englobe et qui tire à sa fin. De fait, c'est tout un parcours littéraire qui est rappelé et reconstitué comme une tentative de synthèse qui permettrait au sujet de se poser de manière plus unitaire dans la reprise des éléments qui l'ont marqué et constitué. Le texte autobiographique qui se présentait de manière fracturée, dans la période de la déchirure, se présente aujourd'hui dans une forme plus dense et suivie. Il semble qu'elle ne cherche plus la rupture, elle n'a plus de révolte à exprimer. Elle recolle plutôt les morceaux dans le symbolique, d'où ce retour à un certain ordre. Ce retour à l'ordre se fait dans le rappel des représentations nouvelles qu'elle tient de son retour à la mère, de la plongée en soi. Ainsi, elle reprend des extraits de ses écrits antérieurs. Quant à la reprise des lettres de Leduc, leur

autorité⁵⁷ pourrait permettre à Renaud de se créer une place de choix à leur côté. Apposer un *je* à des textes dont l'Histoire reconnaît l'importance, permet à ce sujet de se donner une certaine prestance. Il importe de souligner que ces lettres sont, la plupart du temps, signées « Fernand et Thérèse ». Renaud se réinsère et souligne ainsi sa présence et sa participation active dans le développement des arts au Québec. Cependant, par la répétition de ces textes déjà publiés, Thérèse Renaud acquiert-elle véritablement une subjectivité en marge de celle qu'on lui accorde traditionnellement? Je voudrais aborder ici le problème du *nous* – Thérèse Renaud et Fernand Leduc – dans la quête subjective du sujet femme.

3.3.3 L'efficacité de l'énonciation du sujet : Thérèse et Renaud

En effet, *Un passé recomposé* recompose le passé sur deux plans. Il pose le problème de deux sujets, ou plutôt d'un *je* scindé en deux. D'abord, il est question d'un *nous*, constitué de Thérèse et Fernand. La vie quotidienne et intime du couple est retracée depuis son arrivée à Paris. Dans cette perspective, il existe une relation de réciprocité entre le *je* et le *tu*. Non seulement la correspondance de Fernand Leduc, reprise dans le livre, porte la double signature, mais le récit parle de « nous » (le sous-titre est, je le rappelle, « deux automatistes à Paris »). Leduc lui-même s'en explique dans une lettre à Borduas du 22 novembre 1947, Fernand Leduc écrit : « Quand je dis *je* je dis nous, car Thérèse et moi participons ensemble à toutes ces activités [...] » (*PR* : 74). Il y a donc véritablement une « inversibilité » entre le *je* et le *tu*⁵⁸. Il existe bel et bien un *nous* entre Thérèse et Fernand, les personnages du récit.

Cependant, si le couple Thérèse et Fernand se conjugue au *nous*, le couple Renaud et Leduc n'existe pas dans une relation où *je* et *tu* sont interchangeables. Encore une fois, c'est l'intertextualité qui contribue à cet échec. En effet, *Un passé recomposé* reprend les lettres à

⁵⁷ Ces lettres déjà publiées sont considérées comme un patrimoine artistique et culturel important. En effet, la correspondance de Leduc, le « théoricien » du groupe, constitue un document important dans « l'histoire des idées, de l'art et de la culture au Québec » (Fernand Leduc. *Vers les îles de lumière, Écrits (1924-1980)*. Québec. Hurtubise HMH. Coll. « Textes et documents littéraires ». 1981).

⁵⁸ Voir Émile Benveniste. *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard. coll. « Tel », p. 230.

contenu théorique de Leduc. Certes, elles portent régulièrement la signature de Thérèse. Cependant, c'est encore un *il* que Renaud pose. Il s'agit de l'artiste consacré dont les « Écrits » ont été publiés sous le titre *Vers les îles de lumière*. Ce n'est d'ailleurs qu'à lui que s'adresse Borduas ou encore Raymond Abellio⁵⁹ à travers la correspondance. Il est frappant de voir qu'une lettre signée Thérèse et Fernand, datée du 12 janvier 1948 (PR : 77), reçoit la réponse suivante, dans la lettre du 21 janvier 1948 : « Mon cher Fernand [...] » (PR : 80). Thérèse Renaud ne prend pas part aux discussions intellectuelles par correspondance. Elle n'est présente qu'en tant que Thérèse, la femme du quotidien qui, coupant avec le ton sérieux des discussions, salue chaleureusement en fin de lettre : « À bientôt mon cher Borduas, toute mon amitié et la tendre affection de Thérèse. » (PR : 114)

Celui que l'intertextualité donne à voir au lecteur, c'est Leduc, l'artiste, celui qui discute avec les intellectuels et les surréalistes pendant que sa femme demeure spectatrice :

À l'automne 1947, nous rencontrons les surréalistes. Si les rapports de Fernand au sein du groupe surréaliste furent conflictuels, il en fut autrement pour moi. Je m'explique : Fernand, très engagé dans un combat pictural, fut d'une intransigeance maladroite. [...] j'étais spectatrice et plus intéressée à écouter ces têtes porteuses d'idées nouvelles qu'à les contester!

(PR : 74)

C'est ce *il* que Renaud met en place dans la répétition. Malheureusement, *je* et *il* ne peuvent être *nous*. Comme nous l'avons vu au chapitre II, l'artiste, le mari, ne peut assurer l'anabase (la remontée vers le symbolique) à sa compagne. Par ailleurs, dans un rapport à trois, la tierce personne ne considère plus *je* (Thérèse Renaud) de manière prédominante comme devrait l'exiger le *nous*. Ce troisième individu, que ce soit Borduas ou Abellio, s'adresse à Leduc uniquement. Dans les correspondances, un rapport *je-tu* s'installe avec Borduas et Abellio sans que Renaud y soit. Quoique l'œuvre de Renaud, ainsi que ses lettres, soient aussi recyclées par le récit, le sujet féminin peine à s'affirmer. Le rapport conflictuel entre Renaud et Leduc, la prédominance du *il* et donc l'absence d'un *nous* (au niveau

⁵⁹ Il s'agit de Raymond Abellio avec qui Leduc commença une correspondance (décembre 1948) après avoir lu son livre *Heureux les pacifiques*, pour lequel Abellio avait reçu le prix Sainte-Beuve. Il était un ami du couple.

artistique), établi par la fameuse correspondance de Leduc, empêchent Renaud d'advenir. À cause de la reprise des textes de Leduc, le lecteur lui-même est amené à voir le *je* de Renaud, l'auteure, dans une relation d'infériorité face à son mari artiste.

Dans l'intimité et le quotidien, le *nous* existe, une complicité et une réciprocité sont bien présentes entre Thérèse et Fernand. Cependant, sur le plan artistique, à cause d'une intertextualité qui détermine les rapports entre les personnes, seule la carrière de Leduc semble prendre de l'importance. Malheureusement, quoique Thérèse Renaud réussisse à publier et donc à poser un sujet de l'écriture, ce sujet demeure dans l'ombre du mari peintre et n'arrive pas à acquérir son individualité en dehors de ce qui est déjà établi par le discours dominant. Ce sujet demeure, pour le lecteur, celui qui n'arrive pas à se poser comme artiste.

3.3.4 Oscillation ou hésitation?

Bref, il semble que la subjectivité féminine ait de la difficulté à se poser comme telle. Si les stratégies d'énonciation du recueil de poésie *Les Songes d'une funambule* semblent arriver à leur fin, celles utilisées dans *Un passé recomposé* s'opposent elles-mêmes à l'acquisition d'une subjectivité en marge du modèle patriarcal. Le sujet demeure hésitant entre l'affirmation de soi, tel qu'il voudrait se redéfinir, et la vision de lui-même que lui renvoie le modèle patriarcal. Une oscillation entre l'ordre maternel et l'ordre paternel serait souhaitable afin de garder contact avec sa féminité tout en remontant vers le monde diurne pour se « recoller », selon l'expression de Dupré. Cependant, chez Renaud, il semble que le sujet femme n'arrive pas toujours à sortir de lui-même par ses propres moyens et qu'il demeure contraint à utiliser ceux de son mari, ce qui nuit au renouvellement de sa propre image, de la perception que l'on a d'elle.

CONCLUSION

Ce parcours littéraire de Thérèse Renaud prend fin ici. L'originalité et le but de mon travail étaient précisément de mettre en lumière l'ensemble de cette œuvre partiellement connue, pour ne pas dire méconnue ou inconnue. Ce faisant, sans le savoir, je suis venue inscrire ma démarche en parallèle avec celle de Renaud qui, elle-même, lutte pour sa propre reconnaissance, sa propre inscription subjective. En effet, toute son œuvre se révèle être une quête pour l'affirmation d'un sujet hors du discours traditionnel et phallogocentrique.

Affirmation d'un sujet féminin

À la suite d'une brève mise en contexte de la période automatiste, le premier chapitre fait l'état de la question de la réception critique des *Sables du rêve*, d'hier à aujourd'hui. Mon étude éclaire la question des rééditions à travers la compréhension du mythe qui entoure *Refus global*. De plus, elle propose une lecture nouvelle du recueil en approfondissant le motif du chemin à parcourir, déjà identifié par Philippe Haeck. L'écriture des *Sables du rêve* constitue donc une descente en soi, la volonté d'un retour à la mère pour une jeune fille désireuse d'*être* et de s'inscrire en dehors de l'idéologie dominante forgée par l'Église et qui fait de la femme un objet coupé de son corps et de ses sens. C'est par l'image surréaliste que la poésie de Renaud procède à ce que Peirce nomme une incursion métaphorique et arrive à renouveler les valeurs perçues.

Cependant, après cette première prise de parole par l'écriture, Renaud connaît une longue période de difficultés personnelles, surtout reliées à son rôle d'épouse et de mère. Quand elle reprend la plume, c'est cette perte de soi qui est mise en relief. Les stratégies d'énonciation sont désormais utilisées pour échapper à cette conception de soi par l'autre qui a si longtemps empêché la prise de parole. Ici, il ne s'agit plus d'emprunter le chemin vers l'intérieur de soi, mais plutôt de trouver le moyen d'en sortir. Ainsi, *Une mémoire déchirée* retrace le « zigzag intérieur » d'une jeune femme perdue dans l'oubli, perdue dans le dédale de son intériorité. C'est par la fragmentation du *je* autobiographique, que le sujet tente

d'acquérir de l'agentivité. En effet, la rupture avec les règles du genre autobiographique et l'hétérogénéité de la narration permettent d'établir cette fragmentation du sujet autobiographique et le situent hors du discours phallogentrique. *N'Être* semble aussi retracer cette errance du sujet qui tend vers une remontée à la surface, vers une sortie de l'ancre maternel. Encore ici, c'est le *je* autobiographique qui est facteur d'agentivité, puisqu'il vient rompre l'homogénéité d'une subjectivité lyrique propre à la poésie contemporaine et masculine. Ce sujet, qui oscille entre soi et dessaisissement, permet l'insertion d'effets autobiographiques, entraînant la contamination du genre poétique. Cette stratégie vient soutenir le paradigme de la renaissance qui s'installe au fil du recueil entre l'isotopie de la luminosité et celle de la maternité. Bref, les stratégies d'énonciation, qui permettent d'inscrire une subjectivité en adéquation avec l'ordre établi, marquent cette démarche d'écriture au féminin.

La fin du parcours littéraire de Thérèse Renaud correspond au cinquantième anniversaire de *Refus global*. Toutes ces commémorations influencent les derniers écrits de l'écrivaine puisque sa subjectivité est, à cause de l'épisode automatiste, brimée et figée dans le mythe. Au-delà du sujet autobiographique, qui continue d'être à l'œuvre dans cette période d'écriture, c'est la question de la répétition (issue d'un travail mémoriel propre à l'autobiographique) qui devient fondamentale. En effet, de manière frappante, *Les Songes d'une funambule* et *Un Passé recomposé* récupèrent des textes, des discours, l'Histoire qui concerne l'épisode automatiste. Le recueil de poésie reprend les poèmes des *Sables du rêve* dans leur version intégrale et les accompagne de variations. Par l'hypertextualité, Renaud réussit à se poser en tant que sujet dans une œuvre en mouvement. Elle réussit à soustraire son œuvre et sa subjectivité à la fixité d'une période mythique. De la même manière, l'inscription de l'Histoire dans le poème « Le recueil » permet de décentraliser le discours dominant et de briser l'image homogène de l'automatisme. Cette stratégie d'énonciation est aussi à l'œuvre dans *Un passé recomposé*, alors que l'Histoire des automatistes à Paris est réécrite au profit de la petite histoire de « deux automatistes à Paris ». La reproduction de quelques morceaux de la correspondance de Fernand Leduc ainsi que des extraits de ses propres publications semble permettre à Renaud de se recréer une place dans le discours.

La fin éclaire le début

La période de la recomposition boucle l'œuvre de manière étonnante en révisant ses propres débuts. Elle s'applique précisément à revoir le récit archétypal et à mettre en perspective le chemin parcouru par l'auteur. Répéter le mythe dans une autre optique, mettre en relief les failles, les difficultés de cette femme idéalisée par une certaine vision de l'automatisme, c'est déconstruire le discours du sacré et en proposer une nouvelle lecture. Répéter le mythe comporte à la fois une part de similitude et une part de différence. C'est dans cette différence que Renaud démythifie, qu'elle renouvelle la vision de l'évènement, mais aussi qu'elle met en perspective une durée : « ce qui est ainsi consacré, au sens fort du mot, c'est le sujet comme repère absolu, c'est-à-dire, comme présence dynamique entre le champ rétrospectif de la mémoire et l'aventure du devenir¹ ». Mettre l'accent sur le chemin parcouru, voilà le travail de Renaud, comme l'indique l'incipit et la conclusion d'*Un passé recomposé* avec la citation de Raymond Abellio, ce philosophe et grand ami du couple Renaud-Leduc : « La fin éclaire le commencement » (*Un passé recomposé*, 2004 : 17 et 174). *Un passé recomposé*, qui fut écrit et publié à la fin de la vie de Renaud, constitue « la fin ». C'est l'éclairage du regard de la vieille dame qui est posé sur la jeunesse de cette dernière, sur ses débuts, sur ceux d'une jeune automatiste à Paris. Cette vieille dame n'est nulle autre que celle qu'évoquait elle-même Renaud dans *Les Sables du rêve* :

Dans une montagne aux rochers caverneux il y a une
une petite vieille avec son vieux chien.

Une nuit. Je suis lasse. Je prends le chemin que tout
à l'heure j'ai déposé dans ma poche. Je le déplie et m'en
vais poursuivant de mes sauts précipités les yeux de l'im-
mense nuit.

La petite vieille me regarde et voyant les rigoles qu'ont
causé mes pensées m'invite à prendre de son temps pour
m'embaumer.

La petite vieille est gaie bonne et accueillante nous

¹ Mohammed Kamel Gaha. « Répétition et nomination jubilatoire ». dans Slaheddine Chaouachi et Alain Montandon (dir.). *La Répétition*, Clermont-Ferrand. Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand. 1994. p. 17.

causons des misères de l'homme.

Mais qu'y a-t-il dans cette maison faite pour la tranquillité? Je m'ennuie je suis forcée d'abandonner la petite vieille. Qu'est-ce qui m'attend dans la nuit?

La petite vieille est douce et compréhensive elle me renvoie d'un baiser de l'oreille.

Je suis à déplier encore le chemin. Continuer sans jamais pâlir de honte.

(*Les Sables du rêve*, 1946 : 26)

Cette fin, qui éclaire le commencement, c'est le constat d'une vie de lutte et d'aventure où rien n'est gagné d'avance; une vie où la philosophie automatiste (faite de rêve et de cœur, dans l'écoute de son « démon intérieur ») est toujours actuelle. Mais ce parcours d'une vie est aussi le chemin d'une sainte : un chemin rocailleux vers le haut de la montagne, mais en passant par les bas-fonds du chemin intérieur; un chemin vers la lumière et l'absolu; vers le haut de la montagne où la vieille dame jette un dernier regard sur ces premiers pas de jeune fille. Renaud participe donc à la répétition du mythe, mais dans son acceptation positive, où répétition rime avec renouveau. C'est dans la réécriture du mythe que Renaud tente de redéfinir sa place, de s'y réinscrire de manière nouvelle et vivace. Cependant, le sujet féminin n'arrive pas à se sortir lui-même du chemin intérieur. Les résultats des stratégies d'énonciation identifiées aux chapitres II et III ne parviennent pas toujours à leurs fins.

Perte de l'efficacité des stratégies d'énonciation

En effet, ma lecture de l'oeuvre permet d'affirmer que les tentatives pour acquérir une subjectivité féminine sont souvent précaires. Si le sujet se pose inévitablement par l'écriture, le sujet femme, lui, n'acquiert pas nécessairement d'individualité hors du trajet normatif et patriarcal. Les procédés mêmes d'une énonciation marginale et féminine nuisent à l'acquisition d'une telle subjectivité. Ainsi, dans *Une mémoire déchirée*, la fragmentation du *je* autobiographique, qui s'effectue par le mélange des genres littéraires et l'éclatement de la narration traditionnelle, vient à nuire à l'avènement d'un sujet hors de l'ordre établi. En insérant la parole de Fernand Leduc, au moyen de l'entrevue scientifique sur l'art du peintre,

Renaud fait dévier son récit du genre canonique et de la narration traditionnelle, mais s'affirme dans l'ombre de son mari, dans l'ombre d'un grand artiste. De la même manière, Renaud termine *N'Être* en fragilisant ses tentatives d'inscription d'une subjectivité au féminin. En terminant par la voix de Fernand Leduc (ici, par ses pastels), elle donne à voir une représentation d'elle-même issue du discours dominant et phallogentrique, une représentation issue du regard socio-culturel qui n'arrive à voir en Thérèse Renaud que l'ombre de son mari. L'hétérogénéité du genre et la présence du *je* autobiographique dans la poésie ne font que rapprocher la réalité du vécu de l'écrivaine avec le texte. Les effets autobiographiques observés tout au long des poèmes entraînent nécessairement une lecture autobiographique de la présence des pastels dans le recueil. Le rapprochement devient inévitable entre Fernand Leduc et l'écrivaine. La barrière symbolique qu'il constitue en tant que mari, dans la vie artistique de Renaud, ne fait que souligner l'incapacité de celle-ci à se sortir de cette dynamique. Ces deux exemples expriment l'instabilité, voire l'échec des stratégies d'énonciation au féminin dans la période de l'errance.

Cependant, la fin du parcours de Renaud amène des bémols quant à l'effectivité de la prise de parole du sujet féminin dans son œuvre. En effet, les poèmes de la période de la recomposition ne comportent pas les effets pervers des stratégies d'énonciation. En accolant les poèmes originaux des *Sables du rêve* à leurs *Variations*, Renaud arrive à inscrire son parcours entre un début et une fin bien délimitées. De la même manière, le poème « Le recueil » devient l'intertexte de la grande Histoire, permettant au sujet de s'y resituer. Par contre, l'ensemble du recueil, *Les Songes d'une funambule*, comprend aussi des poèmes antérieurs à la « recomposition » et, par le fait même, il laisse voir une hésitation du sujet entre son retour au présymbolique et son affirmation dans le symbolique. De manière encore plus marquée, *Un Passé recomposé* souligne la complexité d'une prise de parole au féminin. L'autotextualité et l'intertextualité, alors qu'elles devraient réinsérer le sujet dans le discours historique dominant, ne font que l'y ramener. De fait, le *nous* qui tente de se construire dans le récit à travers l'intertextualité, est rendu caduc par la présence même de ces textes répétés, car la relation de *je* avec *tu* glisse vers une non-relation entre un *je* et un *il*. L'inversibilité entre ces deux personnes demeure impossible, condamnant ainsi le sujet féminin au rôle de spectatrice et d'objet. La recomposition du sujet féminin n'advient donc pas véritablement.

La recomposition et le retour au monde diurne se font toujours dans l'ordre patriarcal, où le sujet féminin n'est pas.

Indécision du sujet et régression dans l'altérité

Dans l'œuvre de Renaud, une indécision demeure. Si ces écrits tentent de rendre une individualité et une particularité féminines au sujet, ils trahissent aussi une forme d'hésitation. C'est ce point que je me donnais pour but d'éclaircir au début de ma recherche. C'est ce *nous*, qui est problématique chez Renaud. Certes, Louise Dupré mentionne cette tendance de la poésie féminine québécoise contemporaine à intégrer l'autre, parfois l'homme, à l'écriture. Cependant, chez Renaud, il semble qu'il n'y ait jamais eu ce *je* féminin affirmé avant ce *nous*. Il semble que ce *nous* résulte d'une incapacité du *je* à se poser comme sujet de l'écriture. Au cœur du couple, les conditions de « l'échange [...] au sens fort du terme » n'existent pas, pour reprendre les mots de Louise Dupré, mais l'on décèle plutôt une « fusion totale² ». Je serais portée à croire, comme le suggère Louise Renée Kaper au sujet de l'héroïne d'un roman³, que Renaud régresse dans l'altérité.

Kaper retourne à la définition de l'altérité que propose Simone de Beauvoir pour expliquer le comportement de certains personnages féminins. Tout en étant féministes, certaines héroïnes se révoltent ensuite « inconsciemment contre [leur] propre émancipation pour régresser dans l'altérité, c'est-à-dire dans l'attitude de celle qui se voit Autre et inférieure⁴ ». Car « le drame de la femme, dit Beauvoir, c'est le conflit entre son effort d'être ce qu'elle veut et une situation qui entrave l'effort⁵ ». Kaper ajoute, au sujet de l'héroïne du roman qu'elle étudie : « elle était devenu sujet, mais elle s'est laissée tomber – non pas tout à

² Louise Dupré. « La Poésie en prose au féminin : jeux et enjeux énonciatifs ». *Recherches sémiotiques*, vol. 15, n° 3, 1995, p. 19.

³ Louise Renée Kaper. « La Régression dans l'altérité : une lecture féministe d'*Un piano dans le noir* de Simone Chapat ». dans Jacques Paquin (dir. publ.). *Les discours de l'altérité*, actes du 12^e colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest tenu à l'Institut de formation linguistique à l'Université de Regina, les 23 et 24 octobre 1992. Institut de formation de Régina, 1994, p. 137-143.

⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁵ *Ibid.*, p. 138-139.

fait dans la passivité – mais dans les limbes de celle qui accepte son altérité tout en ayant connu son contraire et en y aspirant encore⁶. » Il semble que ce soit le cas chez Renaud, qui arrive difficilement à s'inscrire comme sujet de son écriture (que ce soit du côté du sujet de l'énoncé ou du sujet de l'énonciation). Plus précisément, Renaud s'inscrit nécessairement comme sujet, mais n'acquiert pas d'agentivité. Elle finit par redevenir autre. Elle ressort inmanquablement du voyage de la nuit par le regard de l'homme, par son mari.

En fait, cette femme dont parle Kaper, et que Renaud incarne, « est beaucoup moins "Autre" que coincée entre l'Autre et le Sujet. Par un curieux revirement de pensée, elle ne veut plus être Sujet, sans pouvoir tout à fait devenir Autre⁷. » Comme si la position de sujet était intenable, comme s'il y avait un malaise à l'être. Tout en voulant devenir sujet, Renaud semble vouloir rester derrière son mari, lui laisser la place qu'elle s'est toujours efforcée de lui donner; cette place de l'artiste qu'elle s'est refusé un jour pour la lui laisser. Il faut rappeler ici le sacrifice de Renaud qui « a toujours senti le besoin d'être la partenaire "raisonnable", celle qui assume les responsabilités des détails du quotidien pour que son mari puisse être libre de peindre⁸ ». De retour à la plume, devant *soi* devenu sujet, il semble que Renaud hésite à garder cette place, « comme si elle ne s'accordait pas le droit de créer sur un plan d'égalité avec les hommes⁹ » ou, plus exactement, avec l'homme de sa vie. On décèle une sorte de « tension irrésolue entre ses tendances féministes et traditionnelles¹⁰. » Mais n'est-ce pas déjà ce que présageait le début de l'œuvre?

Le début annonce la fin

⁶ *Ibid.*, p. 139.

⁷ *Ibid.*, p. 141.

⁸ Patricia Smart. *Les Femmes du Refus global*, Montréal. Boréal. 1998. p. 242.

⁹ Louise Renée Kaper. *op. cit.*, p. 142.

¹⁰ *Ibid.*

En effet, *Les Sables du rêve* ne portent-t-ils pas déjà en germe cette ambivalence qui annonçait un parcours interrompu et irrégulier? Le premier chapitre soulignait déjà une forme de pudeur dans les poèmes automatistes. Comme si l'image surréaliste contenait à la fois le désir de mettre au jour la nature du sujet féminin, dans toute sa sensualité et sa sexualité, mais aussi une certaine réserve pour la protéger. Que ce soit autour de la première réédition, avec la lecture d'André-Gilles Bourassa, ou autour de la seconde réédition, avec la postface de François Charron, la critique insiste sur la tension qui existe entre le quotidien réconfortant et le désir de l'aventure du chemin intérieur. Déjà, *Les Sables du rêve* traduisaient une tentative d'évasion pleine d'hésitations. Peur et désir tiraillent un sujet à la « sensualité contrariée¹¹ ». Or, c'est toujours la même ambivalence qui semble marquer les écrits de Renaud, le même tiraillement entre la volonté de s'affirmer comme sujet féminin et le poids d'un devoir traditionnel trop ancré.

Le cheminement de Renaud, celui que j'ai voulu mettre au jour, mais celui aussi que Renaud s'est efforcée de souligner à travers son travail d'écriture, est « semé d'embûches¹² ». Il s'agissait pour elle de nuancer l'Histoire afin de sortir de cette vision fautive et figée de l'automatisme. L'œuvre de Renaud n'est autre que la mise en relief d'un parcours difficile, des tentatives incertaines de la mise au monde d'un sujet. D'une lutte pour cette subjectivité féminine qui, loin d'être réglée avec la signature de *Refus global*, ne fait que commencer.

Au-delà de l'échec : la réussite et l'influence d'une poésie au féminin

Au-delà de l'échec de Renaud à s'affirmer nettement comme sujet, c'est la quête et ses difficultés qui sont pointées du doigt. N'arrive-t-elle pas en fin de compte à exprimer un sujet féminin dont la principale caractéristique demeure sa précarité, son oscillation entre deux mondes? De fait, l'écrivaine arrive à nuancer le discours dominant qui fait de *Refus global* un événement majeur de l'Histoire québécoise, un lieu de salut incontestable. À ce sujet, Pierre

¹¹ François Charron. *op. cit.*, p. 345.

¹² Thérèse Renaud. *Les Sables du rêve*, Trois-Rivières / Pantin. Écrits des Forges / Le Temps des Cerises. 2001. p. 39.

Popovic¹³ affirme que toute une série d'évènements précèdent et suivent l'épisode du fameux manifeste et participent à l'éclatement des fondements de la société québécoise. Et puisque les automatistes croyaient au processus plus qu'à l'atteinte d'un but, il est désormais possible d'affirmer que Renaud a réussi à franchir le pas d'une « relation » qui en a ainsi permis d'autres. En effet, l'influence de Renaud demeure importante dans une période fort riche de la poésie québécoise. Les poètes des *Herbes rouges* puiseront d'ailleurs dans plusieurs œuvres de femmes, notamment celles de Micheline Sainte-Marie, de Suzanne Meloche et de Michèle Drouin. Tous ces parcours interrompus, comme celui de Thérèse Renaud, laissent entendre qu'ils furent peut-être aussi l'effet d'une génération.

¹³ Pierre Popovic, « Les prémices d'un refus (global) », *Études françaises*, n° 23, vol. 3, hiver 1988, p. 19 à 30. Ou encore, voir Esther Trépanier, « La modernité artistique au Québec avant les ruptures "avant-gardistes" », *Francofonia*, n° 37, automne 1999, p. 7 à 21.

BIBLIOGRAPHIE

a) Œuvres étudiées

Renaud, Thérèse, *Un passé recomposé. Deux automatistes à Paris. Témoignages 1946-1953*, Québec, Nota bene, 2004, 180 p.

———, *Les Songes d'une funambule*, Trois-Rivières/Pantin, Écrits des Forges/Le Temps des cerises, 2001, 82 p.

———, *N'Être*, Montréal, Les Intouchables, 1998, 94 p.

———, *Une mémoire déchirée. Récit*, Montréal, HMH/L'Arbre, 1978, 163 p.

———, *Les Sables du rêve*, Montréal, Les Cahiers de la File indienne, 1946, 37 p.

b) Autres textes de Thérèse Renaud

———, *Les Sables du rêve*, dans François Charron (postface), *Imaginaires surréalistes. Poésie 1946-1960*, Montréal, Les Herbes rouges, 2001, p.335-370.

———, « Ah! vous avez dit chanter... », *Mœbius*, n° 60, printemps 1994, « La Voix », p. 117-12

———, *Jardins d'éclats*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1990, 77 p.

———, « Étrangère et québécoise ». *Liberté*, n° 210 (décembre), 1993, « Écrire à Paris », p. 59-62.

———, *Choc d'un murmure*, Montréal, Québec/Amérique, 1988, 195 p.

———, *Subterfuge et sortilège*, Montréal, Triptyque, 1988, 140 p.

———, *Plaisirs immobiles*, Montréal, Éditions du Noroît, 1981, 115 p.

———, « La poésie est mon athanor. Entretien avec Guy Lafond », *Voix et Images*, vol. IV, n° 2 (11), décembre 1978, p. 179-186.

———, « Guy Lafond et "Les Cloches d'autres mondes" », *Voix et Images*, vol. IV, n° 2 (11), décembre 1978, p. 205-217.

- , *Les Sables du rêve*, Montréal, Les Herbes rouges, 1975, 27 p.
- , « Récit d'une errance », *Écrits du Canada français*, 34, 1972, p. 123-147.
- , « Gauvreau et les "automatistes" ». *La Presse*, 26 février 1972, p. C-2.
- , « Au temps du *Refus global* », *Perspectives*, 4 décembre 1971, p. 22-28.

c) Études

- Angenot, Marc, « L'Intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, t. 60, n° 189, janvier-mars 1983, p. 121-135.
- Arbour, Rose Marie, « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948) », *RACAR*, vol. 21, n° 1-2, 1994, p. 7-20.
- , « Le Cercle automatiste et la place des femmes », *Études françaises*, 1998, vol. 34, n° 2, p. 156-173.
- Balat, Michel, *Des fondements sémiotiques de la psychanalyse : Peirce et Freud après Lacan*, Paris, L'Harmattan, 2000, 300 p.
- Boisclair, Isabelle, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Éditions Nota Bene, 2004, p. 391.
- Borduas, Paul-Émile, *Écrits I*, édition critique par André-Gilles Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1987, 698 p.
- , *Écrits II, Tome 1 : 1923-1953 et Tome 2 : 1954-1960*, édition critique par André-Gilles Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1997, tome I : 558 p.; tome II : 1159 p.
- , *Refus global et autres écrits*, Montréal, Typo, coll. « Essais », 1990, 301 p.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, 356 p.
- Bible en français courant (La)*, Montréal, Société biblique canadienne, 1997.

- Bourassa, André-Gilles, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, L'Étincelle, 1977, 375 p.
- Bourassa, André-Gilles et Gilles Lapointe, *Refus global et ses environs : 1948-1988*, Montréal, Hexagone, 1988, 184 p.
- Bourassa, André-Gilles, « Poésie automatiste, poésie surréaliste », *Livres et auteurs québécois*, 1975, p. 104-105.
- Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées NRF », 1969, 188 p.
- Brossard, Nicole et Lisette Girouard, *Anthologie de la poésie des femmes au Québec. Des origines à nos jours*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2003 [1991], 476 p.
- Chaouachi, Slaheddine et Alain Montandon [dir.], *La Répétition*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1994, 333 p.
- Chamberland, Roger, « Les Sables du rêve, recueil de poésie de Thérèse Renaud », dans Maurice Lemire [dir.], *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome III : 1940-1959*, p. 889-890.
- , « Circa les Herbes rouges. Modernité, postmodernité et avant-garde ». Thèse de doctorat, Faculté des Lettres, Université Laval, 1987, 336 f.
- Chamberland, René, « Trois fois le Noroît », *Estuaire*, n° 24, été 1982, p. 79-82.
- Chawaf, Chantal et Hélène Cixous, « Eurydice et Perséphone : paradigmes revisités », *Women in French Studies*, Fall 1995, p. 82-89.
- Chartier, Daniel, *L'Émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, 2000, 307 p.
- Clermont-Béïque, David, *Chant de lumières: Fernand Leduc, Thérèse Renaud*, Prod. Gestion Jeannine Bouthillier Inc., Outremont, Gestion Jeannine Bouthillier, Vidéocassette VHS, 35 min 9 s, son, couleur, 1997.
- Dassas, Véronique, « Une mémoire déchirée », *Le Temps fou*, n° 3, septembre-novembre 1978, p.54-55.
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, 411 p.
- Dubuc, Madeleine, « Le Zigzag intérieur de Thérèse Renaud », *La Presse*, 94^e année, n° 129, 3 juin 1978, p. D-3.

- Dumont, François, *Usages de la poésie : le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie 1945-1970*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des Lettres québécoises», 1993, 250 p.
- Dumont, Micheline, *Découvrir la mémoire des femmes : une historienne face à l'histoire des femmes*, Montréal, Remue-ménage, 2001, 159 p.
- Dupuis, Gilles, « Entretien avec Fernand Leduc », *Francofonia*, 37, automne 1999, p. 95-104
- , « Entretien avec Thérèse Renaud », *Francofonia*, 37, automne 1999, p. 105-113.
- Dupré, Louise, « Sujet lyrique, sujet féminin », dans Nathalie Watteyne [dir.], *Lyrisme et énonciation lyrique*, Montréal et Bordeaux, Nota Bene et Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 185-206.
- , « *Le Lièvre de mars*, de Louise Warren. Vers une réalité "virtuelle" », *Voix et Images*, vol. XXII, n° 1 (64), automne 1996, p. 71.
- , « La Poésie en prose au féminin : jeux et enjeux énonciatifs », *Recherches sémiotiques*, vol. 15, no 3, 1995, p. 9-22.
- , « Denise Desautels : la pensée du jour », *Études françaises*, vol. 29, no 3, « La poétique de poète », hiver 1993, p. 41-50
- , *Stratégies du Vertige*, Montréal, Remue-ménage, 1989, 265 p.
- Duquette, Jean-Pierre, « Fernand Leduc : de l'automatisme aux microchromies », *Voix et Images*, vol. II, n° 1 (4), septembre 1976, p.3-12.
- Eigeldinger Marc, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, 278 p.
- Eliade, Mircea, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 246 p.
- Eliade, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour, archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1961 [1949], 254 p.
- Ellenwood, Ray, *Egregore: A History of the Montréal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992, 357 p.
- Fernand Leduc : dix ans de microchromies, 1970-1980*, Ministère des affaires culturelle et Musée d'art contemporain, Montréal, le Musée, 1980, 20 p.
- Finke, Laurie A., *Feminist Theory, Women's Writing*, Ithaca, Cornell University Press, 1992, p. 14.

- Fisette, Jean, *Pour une pragmatique de la signification, suivi d'un choix de textes de Charles S. Peirce en traduction française*, Montréal, XYZ, coll. « Document », 1996, 299 p.
- , *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, Montréal, XYZ, coll. « Études et documents », 1993, 86 p.
- , « Fascination, fantasme et fanatisme de *Refus Global*. La seconde carrière de Borduas », dans François Gallays, Sylvain Simard et Paul Wyczynski [dir.], *L'Essai et la Prose au Québec. Naissance et évolution d'un discours d'ici. Recherche et érudition*, dans *Archives des lettres canadiennes*, tome VI, Montréal, Fides, 1985, p. 465-474.
- Fontanille, Jacques, *Sémiotique du visible*. Paris, PUF, 1995, 200 p.
- Fourrier, Marcel, *L'Entrée dans la modernité. Science, Culture et Société au Québec*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1986, 239 p.
- Gagnon, François-Marc, *Chronique du mouvement automatiste québécois. 1941-1954*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1998, 1023 p.
- Gagnon, Madeleine, « Une mémoire déchirée de Thérèse Renaud et Une voix pour Odile de France Théoret », *Voix et Images*, vol. IV, n° 1 (10), septembre 1978, p. 143-145.
- Gauthier, Anne-Marie, « Poétique et politique du sujet autobiographique : les théories dominantes et féministes de l'autobiographie, et *La bâtarde* de Violette Leduc ». Mémoire de maîtrise, études littéraires, Montréal, UQAM, 1996, 133 f.
- Gauvin, Lise, *Entretiens avec Fernand Leduc suivis de Conversation avec Thérèse Renaud*. Montréal, Liber, 1995, 266 p.
- , [dir.], *Les Automatistes à Paris : actes d'un colloque*, Saint-Laurent, Les 400 coups, coll. « Post-scriptum », 2000, 231 p.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1992, 558 p.
- Gervais, Bertrand, « L'Effacement radical – Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli », dans *Protée*, vol. XXX, n° 3, hiver 2002-2003, p. 63-72.
- , « Le Texte, le lecteur et le musement », dans *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ, 1998, p. 105-146.
- Gilmore, Leigh, « The Mark of Autobiography : Postmodernism, Autobiography, and Genre », dans Kathleen Ashley, Leigh Gilmore et Gerald Peters [dir.], *Autobiography and Postmodernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994, p. 3-18.

- Granjon, Marie-Christine, *L'Amérique de la contestation. Les années 60 aux États-Unis*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1985, 655 p..
- Greimas, Algirdas-Julien, *De l'imperfection*, Périgueux, P. Fanlac, 1987, 99 p.
- Haeck, Philippe, *Naissances. De l'écriture québécoise*, Montréal, 1979, 410 p.
- Haeck, Philippe et Claire Savary. « Le Rire de la reine. (Notes sur *les Sables du rêve*) », *Voix et Images*, vol. II, n° 1 (4), septembre 1976, p. 13-19
- Haeck, Philippe, « La Poésie. Thérèse Renaud et Jean-Marc Fréchette : Du surréalisme au mysticisme », *La Presse*, 17 janvier 1976, p. 14.
- Hamel, Réginald, John Hare et Paul Wyczynski, « Renaud, Thérèse », *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1989, p. 1144-1145.
- Havercroft, Barbara, « Intertextualité sexuée et recherche d'identité au féminin dans *Les Images* de Louise Bouchard, dans Bernard Andrès et Zilà Bernd [dir.], *L'identitaire et le littéraire dans les Amériques*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 175-196.
- , « Le Retour de la trobairitz: le sujet-femme en devenir », dans Brenda-Dunn-Lardeau [dir.], *Entre la lumière et les ténèbres*, Paris, Honoré-Champion, 1999, p. 115-132.
- Havercroft, Barbara et Julie Leblanc, « Présentation », *Voix et Images*, vol. XXII, n° 1 (64), *Les effets autobiographiques au féminin*, 1996, p. 71.
- Havercroft, Barbara, « Le discours autobiographique : enjeux et écarts », dans Lucie Bourassa [dir.], *La discursivité*, Paris, Nuit blanche éditeur, 1995, p. 155-184.
- Hébert, Anne, *Kamouraska*, Paris, Seuil, 1970, 249 p.
- Hugo, Victor, *Les Orientales*, Paris, Hetzel, 1829, 272 p.
- Irigaray, Luce, *Le Corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Éditions de la Pleine lune, coll. « Conférences et entretiens », 1981, 89 p.
- Jenny, Laurent, « La Stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.
- Kaper, Louise Renée, « La Régression dans l'altérité : une lecture féministe d'*Un piano dans le noir* de Simone Chaput », dans Jacques Paquin [dir.], *Les Discours de l'altérité*. Actes du 12^e colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest tenu à l'Institut de formation linguistique à l'Université de Regina, les 23 et 24 octobre 1992, Institut de formation de Regina, 1994, p. 137-143.

- Lamoureux, Johanne, « *Refus global* au temps des paradoxes », *Spirale*, mars-avril 1999, p. 16.
- Lapointe, Gilles, *Catalogue général de la bibliothèque Leduc-Renaud*, Montréal, Université de Montréal, Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises, coll. « Nouveaux Cahiers de recherche, n° 6 », mars 2007, 179 p.
- Lapointe, Gilles et Ginette Michaud [dir.], *L'Automatisme en mouvement, Études françaises*, vol. XXXIV, n° 2-3, automne-hiver 1998, 291 p.
- Leduc, Fernand, *Fernand Leduc : œuvres récentes (1992-1996)*, Québec, Musée du Québec, 1997, 23 p.
- , *Vers les îles de lumière, Écrits (1924-1980)*, textes présentés et établis par André Beaudet, Québec, Hurtubise HMH, Coll. « Textes et documents littéraires », 1981, 288 p.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Point », [1975], 1996, 381 p.
- Mabille, Pierre, *Égrégories ou la vie des civilisations*, Paris, Jean Flory, 1938, 78 p.
- Major, Jean-Louis, « Mémoire, création/cliché », *Lettres québécoises*, n° 12, novembre 1978, p. 34-36.
- Marchand, Jacques, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB, 1979, 443 p.
- Melançon, Robert, « Y eut-il poésie automatiste ? », *Francophonica*, n° 37, automne 1999, p. 41-53.
- Michaud, Ginette, *Lire le fragment : transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, 1989, 320 p.
- [dir.], « Dossier : *Refus global* : actuel, récupéré? », *Spirale*, n° 165, mars-avril 1999, p. 8-17.
- Morency, Catherine, « Deux automatistes sur la route », *Le Devoir*, 4 décembre 2004, p. F-1, F-2.
- Nepveu, Pierre, « Un théâtre des discours : Du poème en prose à l'époque de l'Hexagone », *Études françaises*, vol. XXXIX, n° 3, 2003, p. 47-60.
- Ouellette-Michalska, Madeleine, « L'Avant et l'après d'une passion ». *Le Devoir*, 26 septembre 1981, p.23.

- Paterson, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, 126 p.
- Popovic, Pierre, « Les Prémices d'un refus (global) », *Études françaises*, vol. III, n° 23, hiver 1988, p. 19-30.
- Pratte-Beaudoin, Yves, « Thérèse Renaud. *Une mémoire déchirée* », *Livres et auteurs québécois*, 1978, p.78.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970 [1965], coll. « Poétique », 254 p.
- Rabaté, Dominique [dir.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1996, 162 p.
- Rhéault, Sylvie, « Atteindre la mère : corps et subjectivité dans *Banc de brume* et *L'histoire de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain* d'Aude ». Mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, UQAM, 2002, 100 f.
- Rialland, Ivanne, « Mythe et hypertextualité », dans *Fabula, la recherche en littérature*, 2007, en ligne, <http://www.fabula.org/atelier.php?Mythe_et_hypertextualit%26eacute%3B>, consulté le 4 mai 2007.
- Roy, André, « Présentation », *Les Herbes rouges, catalogue 1983*, Montréal, Herbes rouges, 1983, p. 1.
- Saint-Denys Garneau, Hector de, *Journal*, dans *Œuvres*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque des Lettres québécoises », 1971, 1320 p.
- Saint-Martin, Lori, « Figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec », dans *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit Blanche, coll. « Essais critiques », p. 164-189.
- Schwartzwald, Robbie et Patricia Smart, « The legacy of *Refus global*: A round table Discussion Held at the Biennial Meeting of the American Conclil for Quebec Studies, Charleston, SC, Nov. 1998", *Quebec Studies*, vol. XXVII, Spring/summer 1999, p. 93-104.
- Sing, Pamela V., « Mémoire, sexualité et déconstruction », dans Lucie Hotte et Linda Cardinal [dir.] *La Parole mémorielle des femmes*, Montréal, Remue-ménage, 2002, p. 157-170.
- Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'Émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, XYZ, coll. « Document », 2003 [1988], 372 p.

- Smart, Patricia, *Les Femmes du Refus global*, Montréal, Boréal, 1998, 334 p.
- Smart, Patricia, « Mémoire d'une jeune fille qui refuse de se ranger : *Une mémoire déchirée*, de Thérèse Renaud », *Voix et Images*, vol. XXII, n° 1 (64), automne 1996, p. 10-21.
- Smith, Paul, *Discerning the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, 185 p.
- Susini-Anastopoulos, Françoise, *L'Écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997, 274 p.
- Thériault, Yves, « Le Montréal des années 30 et 40 », *Le Livre d'ici*, vol. IV, n° 2, 18 octobre 1978, p. 1.
- Thomas, Réjean, « Renaud (Thérèse). *Plaisirs immobiles* », *Nos livres*, vol. 12, décembre 1981, p. 516.
- Trépanier, Esther, « La Modernité artistique au Québec avant les ruptures "avant-gardistes" », *Francofonia*, n° 37, automne 1999, p. 7-21.