

Études françaises

Le cercle des automatistes et la différence des femmes

Rose Marie Arbour

L'automatisme en mouvement
Volume 34, numéro 2-3, automne–hiver 1998

URI : id.erudit.org/iderudit/036107ar
<https://doi.org/10.7202/036107ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN 0014-2085 (imprimé)
1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Arbour, R. (1998). Le cercle des automatistes et la différence des femmes. *Études françaises*, 34(2-3), 157–173. <https://doi.org/10.7202/036107ar>

Résumé de l'article

À la parution de Refus global, l'abstraction en peinture était la voie royale et logique pour marquer la rupture avec la tradition artistique et une société conservatrice. C'est dans ce contexte d'affrontement de l'abstraction gestuelle que les automatistes se sont fait connaître et que les stratégies du groupe se sont définies. Une telle conjoncture explique l'effacement de pratiques artistiques multidisciplinaires auxquelles les femmes du groupe étaient toutes reliées. C'est seulement beaucoup plus tard que le rôle des femmes artistes et leur apport multidisciplinaire au mouvement automatiste ont été réévalués, nous donnant une image plus complexe des rapports de pouvoir et de légitimation symbolique qui avaient alors cours au sein du groupe.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1998

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Le cercle des automatistes et la différence des femmes

ROSE MARIE ARBOUR

À Montréal, dans les divers mouvements qui ont marqué les décennies trente, quarante et cinquante, la « question des femmes » n'existait pas pour les historiens et pour les critiques d'art, ni pour les artistes elles-mêmes, du moins pas dans les termes qui caractériseront cette problématique à partir des années soixante-dix. Cela ne signifie pas qu'une conscience de l'identité sexuelle n'existait pas alors, selon des conceptions propres à cette période¹. Par ailleurs, la présence des femmes se trouvait désignée et soulignée dans de nombreuses expositions qui présentaient leurs œuvres au grand public comme celles que l'*Art Association* organisait régulièrement et qui avaient été précédées, depuis les années vingt, par celles du *Beaver Hall Hill Group*. De telles expositions sanctionnaient un préjugé qui faisait de la pratique artistique une activité « féminine » pour la majorité des gens, de la « Grande Crise » à l'immédiat après-guerre. L'art se définissait alors comme activité de loisir ayant pour fonction première la décoration, ou bien comme exercice rentable grâce au lien utilitaire entre les arts appliqués et

1. Des extraits de ce texte ont paru dans « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948) », publié en 1996 dans la revue *RACAR*, Revue d'art canadienne, XXI : 1-2/1994, p. 32-43.

l'industrie. Rappelons que ces notions ainsi qu'un objectif de formation professionnelle avaient présidé à la fondation des Écoles des beaux-arts de Québec et de Montréal au début des années vingt. Fondées sous le gouvernement Taschereau, les Écoles des beaux-arts connurent un essor remarquable durant les années de la crise². L'enseignement y était gratuit et l'accessibilité facilitée du fait qu'on pouvait y être admis après une septième année. Elles attirèrent un nombre proportionnellement élevé de femmes qui s'y inscrivaient pour la plupart en attendant de se marier et pour acquérir sans frais une formation artistique générale susceptible d'améliorer leur future vie domestique. Plusieurs jeunes femmes purent, par le biais de cette formation, acquérir les compétences techniques et intellectuelles nécessaires à l'élaboration d'une pensée plastique originale et assez solide pour envisager la poursuite d'une véritable carrière professionnelle.

L'École des beaux-arts de Montréal fut le lieu de rencontre et de regroupement de plusieurs jeunes gens qui formèrent par la suite une partie du groupe d'artistes autour de Borduas. Parmi ces jeunes gens, plusieurs femmes s'affirmèrent comme des éléments déterminants pour le développement du groupe tant sur le plan de l'organisation d'événements et de manifestations, des réflexions et des débats esthétiques et politiques, que sur le plan de la création artistique. Françoise Sullivan et Louise Renaud s'inscrivent à l'ÉBAM en 1939, Magdeleine Arbour en 1940 aux cours du soir et se lie d'amitié avec les premières, avec Magdeleine Desroches inscrite en 1940 de même qu'avec Fernand Leduc, Bruno Cormier, Pierre Gauvreau, Adrien Vilandré. Aucune femme ne faisait partie du premier groupe d'élèves formé autour de Borduas à l'École du meuble où il enseignait, étant donné que les femmes n'étaient alors pas admises dans cette institution. C'est en 1941 que le groupe de l'ÉBAM commença à fréquenter les réunions chez Borduas, qui y invita Pierre Gauvreau ; celui-ci y amena, dès cette première rencontre, Louise Renaud et Françoise Sullivan.

En 1948, le groupe qui entourait Borduas sera présenté comme le fleuron de l'art contemporain dans un numéro de *Canadian Art* consacré au Québec³. Montréal y était considérée comme le centre artistique le plus important du Canada tant par des critiques francophones qu'anglophones. Le groupe était déjà relativement connu. Quatre expositions avaient été organisées en 1946 et en 1947 : deux à Montréal, une à Paris et une

2. Voir François-Marc Gagnon, « La peinture des années trente au Québec/Painting in Quebec in the Thirties », *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. III, n^{os} 1-2, Fall/Automne 1976, p. 12-20.

3. *Canadian Art*, « Special Quebec Issue », V : 3, Winter 1948.

à New York. Maurice Gagnon qui présente le groupe dans la revue⁴, ne mentionne cependant aucune femme à cette occasion et ne présente que des peintres. En effet, ce sont les expositions de peinture qui assuraient le rayonnement des futurs automatistes et ce sont des questions picturales qui étaient au centre des discussions qui animaient les rencontres autour de Borduas. De plus, les critiques de journaux commentaient les expositions d'arts plastiques : c'est ainsi que les spectacles de danse et les publications de poésie qui avaient une diffusion aléatoire et inégale, ne furent pas des activités porteuses de légitimation et, par conséquent, de reconnaissance publique, tant dans l'opinion des peintres du groupe même que dans celle des médias.

Les femmes signataires de *Refus global* étaient au nombre de sept sur seize artistes : Magdeleine Arbour (arts appliqués et décoratifs, designer avant la lettre), Marcelle Ferron-Hamelin (peintre), Muriel Guilbault (comédienne), Louise Renaud (peintre), Thérèse (Renaud) Leduc (écrivaine), Françoise (Lespérance) Riopelle (qui deviendra plus tard danseuse), Françoise Sullivan (peintre, danseuse). À ces signataires cependant qui étaient considérées comme des automatistes, il faut ajouter d'autres membres du groupe élargi qui ne signèrent pas le manifeste pour diverses raisons, mais qui étaient directement liés aux rencontres et discussions du groupe, partageaient les mêmes options artistiques, participaient aux mêmes manifestations : Mimi Lalonde, Jeanne Renaud, Magdeleine Desroches-Noiseux, Suzanne (Meloche) Barbeau, Dyne (Guilbault) Mouso. J'aborderai ici, bien qu'inégalement, à partir du fait de la pluralité de leurs pratiques artistiques, l'apport des femmes artistes qui ont fait partie du groupe automatiste sans pour autant être signataires du *Refus global* : Suzanne Meloche, les sœurs Renaud (Jeanne, Louise, Thérèse) et Françoise Sullivan.

Si elles étaient peintres, Louise Renaud, Françoise Sullivan, Magdeleine Desroches-Noiseux, Suzanne Meloche ne l'étaient pas exclusivement, à l'exception de Marcelle Ferron. Cette dernière pourtant ne fit pas davantage partie des expositions automatistes mentionnées plus haut. En fait, Marcelle Ferron n'exposera pour la première fois en solo, qu'après la parution de *Refus global*, à la Librairie Tranquille en 1949 et, en 1950, en compagnie de Mousseau au Comptoir du livre de Montréal.

Les expositions du groupe automatiste donnèrent une forte identité à l'automatisme et, par conséquent, aux hommes peintres. Pourtant, les femmes, malgré leur absence de ces expositions comme artistes, y étaient présentes comme organisatrices et initiatrices. Elles participèrent activement à la réalisation

4. Maurice Gagnon, « D'une certaine peinture canadienne, jeune... ou de l'automatisme », *Canadian Art*, « Special Quebec Issue », p. 136.

des expositions de New York et de Paris : *The Borduas' Group* fut organisée à New York par Françoise Sullivan en janvier 1946 au Studio de Franziska Boas où elle suivait des ateliers de danse. Elle avait déjà tenté, mais sans succès, d'intéresser Pierre Matisse à présenter les œuvres de Jean-Paul Riopelle. Elle organisa donc une exposition de peinture regroupant les toiles de Borduas, Pierre Gauvreau, Jean-Paul Mousseau, Jean-Paul Riopelle, Guy Viau et Fernand Leduc. Cette exposition était la première pierre qui fondait le monument automatiste comme une entreprise de peintres masculins. Par la suite, les deux expositions qui eurent lieu à Montréal — *Exposition de peinture* en avril 1946 au 1257, rue Amherst et celle qui eut lieu au 75, rue Sherbrooke en février-mars 1947 — ne présentaient pas davantage de toiles des femmes du groupe restreint ou élargi. Enfin, quelques mois plus tard, il y eut l'exposition de Paris à la Galerie du Luxembourg intitulée *Automatisme* et qui fut rendue possible grâce à l'initiative et à l'action de Thérèse Renaud qui résidait alors dans la Ville lumière. Fernand en témoigne dans une lettre à Borduas le 15 mai 1947 : « Je dois cette chance à Thérèse par Miguel Laforest [...]. Ce dernier fait beaucoup pour notre publicité⁵. » Les « Canadiens nouveaux », ainsi que les nomme Léon Degand dans le carton d'invitation où il définissait l'automatisme, sont donc exclusivement des hommes et des peintres. Il semble bien qu'aucun doute n'effleure jamais personne à ce sujet.

Les femmes participaient cependant en tant qu'artistes aux expositions de peintres regroupant des jeunes de diverses tendances : Louise Renaud sera en mai 1943 de l'exposition *Les Sagittaires* à la galerie Dominion à Montréal. Suzanne Meloche, Helen Jones, Paquerette Villeveuve, Marcelle Ferron participent à l'exposition dissidente des *Rebelles* en 1950. Une exposition envoyée à Prague dans le cadre du Festival de la jeunesse (1947) incluait des œuvres de Jean-Paul Mousseau, mais aussi de Marcelle Ferron et de Betty Goodwin. Ces jeunes femmes avaient une certaine visibilité en tant qu'artistes.

PARCOURS NON LINÉAIRES

Attachons-nous brièvement à la personne et à l'action de Louise Renaud qui fut, en plus, une animatrice hors pair pour le groupe des futurs automatistes, participant intensément à toutes les activités du groupe qui, depuis 1941, se réunissait chez Borduas ainsi qu'à quelques expositions de la *Contemporary Arts Society*, auxquelles se joignit aussi son amie Magdeleine

5. Carton d'invitation. Centre de recherche en art canadien, Département d'histoire de l'art, Université de Montréal.

Desroches-Noiseux en 1946 et en 1948. L'information artistique en provenance de New York fut relayée à Montréal par des jeunes femmes du groupe, particulièrement par Louise et Jeanne Renaud et par Françoise Sullivan qui ont grandement contribué à renseigner les automatistes, dont Borduas, sur les courants artistiques les plus récents. Ces derniers pouvaient difficilement traverser les frontières pendant la guerre car ils devaient rester en disponibilité. Les femmes pouvaient faire de fréquents séjours à New York : Louise Renaud s'y installa à partir de 1944 et, pour assurer son gagne-pain, devint gouvernante des enfants de Pierre Matisse qui y avait une galerie d'art. Examinons rapidement sa trajectoire : en 1939, à l'âge de dix-sept ans, Louise Renaud⁶ s'était inscrite aux cours du soir à l'ÉBAM avec Françoise Sullivan, dans la section Dessin réservée aux femmes⁷. À l'automne 1941, Louise Renaud avait été amenée à la première rencontre avec Borduas par Pierre Gauvreau qui venait de recevoir un prix lors de l'exposition collective au collège Sainte-Marie où il était étudiant. Borduas y avait été membre du jury et c'est ainsi que son attention fut attirée par une œuvre de Pierre Gauvreau. Louise Renaud n'obtiendra pas son diplôme car elle a abandonné ses cours, en mars 1943, avant la fin de la scolarité réglementaire.

Comme ce fut le cas pour Françoise Sullivan, Pierre Gauvreau et Guy Viau, Louise Renaud fit partie des artistes qui furent choisis pour participer à l'importante exposition *Les Sagittaires*, à la Dominion Gallery of Fine Art, 1448, rue Sainte-Catherine Ouest, du 1^{er} au 9 mai 1943⁸. Louise Renaud a alors vingt et un ans. Trois fois elle est mentionnée à cette occasion : « Louise Renaud expose des dessins qui ont belle allure, notamment une tête de femme pleine de vigueur⁹. » Cette brève mention permet au moins de savoir qu'elle présenta des dessins à cette exposition et que le portrait était un de ses sujets comme

6. La mère des sœurs Renaud décéda en 1933 lorsque Louise avait onze ans. Comme pour la famille Ferron, il semble bien que l'absence de la mère fut à l'origine d'une vie pleine de liberté pour les enfants, liberté de gestes et de comportements qui était peu commune à l'époque et qui permit aux filles Renaud de dépasser rapidement les limites conventionnelles qui étaient alors celles des jeunes filles bien éduquées. Le père était médecin et la famille résidait à Montréal.

7. Elle y remporta une mention honorable à la promotion de 1940. Archives, École des beaux-arts, *Palmarès 1940*, 5P5/5.

8. Qualifiés de *La Jeune Génération* sur le programme d'invitation, les artistes suivants participent à l'exposition : Marian Aronson, Fernand Bonin, Gilles Charbonneau, Marcel Coutlée, Charles Daudelin, Jacques de Tonnancour, Gabriel Filion, Denyse Gadbois, Louis Gauvreau, Pierre Gauvreau, Julien Hébert, André Jasmin, Louis Labrèche, Fernand Leduc, Réal Maisonneuve, Lucien Morin, Louise Renaud, Jeanne Rhéaume, Yvonne Roy, Françoise Sullivan, Guy Viau, Adrien Vilandré, François Vinet.

9. Maurice Huot, « Les Sagittaires. Dominion Art Gallery », *Le Canada*, 3 mai 1943, p. 8. Les journaux feront état de l'événement huit fois.

pour Sullivan qui soumit également un portrait et un autoportrait. Le « pleine de vigueur » fait croire que le style devait s'approcher de celui des Fauves français, ce qui était le cas pour Françoise Sullivan et Pierre Gauvreau.

Après cette exposition de 1943, Louise Renaud assista certainement à la conférence de Fernand Léger. Nous savons du moins que son amie Françoise Sullivan y rencontra à cette occasion Léger qui projetait son film réalisé en 1924, *Le Ballet mécanique*. La rencontre de Louise Renaud avec Léger semble d'autant plus probable que c'est dans le but de suivre des cours de peinture avec ce dernier et de rencontrer les surréalistes installés à New York qu'elle partit pour cette ville dès l'automne 1943. Mais à New York, Léger se contenta de lui répondre par téléphone qu'elle devait dessiner sans relâche, sans plus. Aussi fut-elle très déçue de ne pas réaliser le projet qu'elle s'était donné en venant à New York. C'est alors que, pour gagner sa vie, elle repéra une annonce dans le journal qui demandait une fille au pair, parlant français, chez Pierre Matisse. Elle fut engagée comme gouvernante pour s'occuper des deux fils.

Une exposition intitulée *La Jeune Peinture canadienne* (1944)¹⁰ relança un an plus tard le groupe des *Sagittaires*. François-Marc Gagnon mentionne que, comme la première exposition des *Sagittaires*, celle-ci était due à l'initiative de Maurice Gagnon¹¹. Le nombre d'artistes y était cependant moindre¹² et, chose curieuse, si les élèves de Borduas y occupaient une place importante, aucune des femmes du groupe n'en était. La seule femme qui y fut présente est Denyse Gadbois qui, de même que de Tonnancour, ne gravitait pas autour de Borduas. Le fait mérite d'être signalé quand on connaît le nombre relativement important de femmes dans le groupe de jeunes artistes autour de Borduas.

Comme on le sait, à l'été 1944, l'initiative fut prise par les filles du groupe, les sœurs Renaud, Mimi Lalonde et Françoise Sullivan de s'installer, avec la permission de leurs parents, dans la ferme des Charbonneau, un voisin de Borduas, à Saint-Hilaire — à condition bien entendu qu'elles restent entre elles. Cette histoire est connue. La présence des garçons (Pierre Gauvreau, Bruno Cormier et Fernand Leduc) fut cachée aux parents, mais le curé fulminait en chaire contre cette vie apparemment

10. L'exposition eut lieu à l'externat classique Sainte-Croix, au 3820, rue Sherbrooke Est à Montréal, du 23 au 30 avril 1944.

11. François-Marc Gagnon, *Histoire du mouvement automatiste, 1941-1946*, manuscrit inédit, p. 154.

12. Denyse Gadbois, Fernand Bonin, Charles Daudelin, Gabriel Filion, André Jasmin, Fernand Leduc, Lucien Morin, Bernard Morisset, Jean-Paul Mousseau, Jacques de Tonnancour, Guy Viau.

dissolue¹³. C'est après cet été-là que Louise Renaud partit pour New York. À l'automne 1944, elle participa comme membre junior à la *Sixième Exposition* de la Société d'art contemporain, à la Dominion Gallery, du 11 au 22 novembre 1944. Trente-six artistes y furent présentés en deux groupes, les seniors et les juniors. Il est à noter que Borduas participait avec deux œuvres au groupe des seniors¹⁴. C'est d'ailleurs suite à ses pressions qu'une section avait été réservée aux douze « jeunes », dont Louise Renaud. Cette dernière et Jeanne Rhéaume¹⁵ y étaient les seules femmes et aucun critique ne mentionna leur présence. Le fait que Louise Renaud ait été choisie deux fois pour représenter une forme nouvelle de peinture, et deux fois par un jury dont Borduas était membre, montre son importance au sein du groupe. Cette exposition de la SAC/CAS marqua sa dernière participation à une manifestation en arts plastiques, que ce soit à Montréal ou ailleurs.

Selon des témoignages oraux¹⁶ et suite à l'analyse de documents d'époque (la critique journalistique surtout), l'importance de Louise Renaud paraît considérable dans la mesure où elle transmet aux futurs automatistes de l'information sur le surréalisme français et les questions qu'il soulevait pour la pratique artistique. Elle assura pendant plusieurs années des liens précieux entre le milieu new-yorkais où elle évoluait et ses amis de Montréal, allant de la métropole canadienne à la métropole américaine, rapportant de la documentation sur les manifestations avant-gardistes qu'elle fréquentait et qui couvraient un nombre impressionnant de médiums : danse, musique, théâtre, arts visuels, littérature et cinéma. Louise Renaud occupait en effet une position privilégiée pour rendre compte des discussions et débats sur le surréalisme : elle rencontra ainsi, à partir de 1943, Matta et sa femme, Chagall et sa première femme, Dorothea Tanning et Max Ernst, Marcel Duchamp, André Breton, Arshyle Gorky. L'été 1944 se passera dans la maison des Matisse dans le New Jersey, maison qui était le rendez-vous et lieu de passage de nombreux artistes européens liés au surréalisme dans les

13. Les souvenirs de Louise Renaud sur ces vacances collectives sont rappelés par Ray Ellenwood et ont été confirmés à l'auteure dans une entrevue accordée à New York au printemps 1994.

14. François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, p. 171. Les deux tableaux sont *Carnage à l'oiseau haut perché*, 1943, et *Les Écureuils*.

15. Les autres jeunes artistes étaient : Léon Bellefleur, Fernand Bonin, Charles Daudelin, Pierre Gauvreau, André Jasmin, Fernand Leduc, Lucien Morin, Bernard Morisset, Jean-Paul Mousseau, Guy Viau. Les huiles de Fernand Leduc n'ayant pas été retenues, ce dernier refusa d'y exposer seulement ses dessins.

16. Entretien avec Jeanne Renaud par Caroline Ohrt, Montréal, le 14 septembre 1993, Centre de recherche en art canadien, Département d'histoire de l'art, Université de Montréal.

années quarante. « Elle secouait tout le monde », dit Jeanne Renaud¹⁷, tant avant son départ pour New York qu'à l'occasion de ses fréquents allers et retours entre New York et Montréal. C'est ainsi qu'elle apporta à Montréal la revue *VVV* réalisée par les amis de Matisse, le film de la cinéaste surréaliste Maya Deren, une copie de la publication intitulée *La Sauterelle arthritique* de Gisèle Prassinou, jeune auteure découverte à l'âge de quinze ans par les surréalistes.

À New York, Louise Renaud suivit les cours donnés par Erwin Piscator qui avait fondé durant la Seconde Guerre le *Dramatic Workshop and Studio Theater* à la *New School for Social Research*. Françoise Sullivan, qui était venue habiter chez elle dès l'été 1945, lui fera rencontrer Franziska Boas pour qui Louise Renaud réalisera l'éclairage de plusieurs spectacles¹⁸. Elle se voua donc à son nouvel apprentissage de scène ; elle fit des éclairages pour le *New York Library Theatre* qui montait des spectacles dans les bibliothèques, ce qui était alors l'usage, tout en gagnant sa vie comme mannequin. Lors de ses retours à Montréal, elle était la « messagère » de ce qui se faisait de plus neuf en art.

À New York, Louise Renaud rencontra un Américain du nom de Francis Kloeppel qu'elle épousera en 1949 après avoir quitté New York pour Paris au cours de l'été 1948. La famille Renaud ne sera informée de ce mariage qu'un an plus tard¹⁹.

Que devint l'activité artistique de Louise Renaud ? Il semble bien qu'elle ne s'adonna plus à la peinture après 1944. Pourtant, Borduas la sollicita pour signer *Refus global* à l'hiver 1948²⁰. Signer le manifeste lui sembla le seul geste à poser pour témoigner en faveur des nécessités intellectuelles, expressives et artistiques qui étaient toujours les siennes. Cet engagement était fondé sur une riche expérience de l'art moderne en milieu new-yorkais et peu de signataires de *Refus global* pouvaient en dire autant. L'apport de Louise Renaud au sein du groupe automatiste est emblématique de celui de la plupart des femmes du groupe : l'information et la documentation sur les arts actuels en provenance de New York circula à Montréal en grande partie grâce à ces dernières. En plus de Louise Renaud, il y avait Françoise Sullivan qui séjourna à plusieurs reprises à New York, Irène Legendre qui y étudia chez Ozenfant avant d'organiser l'exposition du Musée de Québec (*Quatre Peintres du Québec*) dont

17. *Ibid.*

18. Ray Ellenwood, *Eggregate. The Montréal Automatist Movement*, Toronto, Exile, 1992 p. 305.

19. Entretien avec Jeanne Renaud par Caroline Ohrt, le 14 septembre 1993, Centre de recherche en art canadien, Département d'histoire de l'art, Université de Montréal.

20. Lettre de Borduas à Louise Renaud, expédiée de Saint-Hilaire à New York le 24 mars 1948. Collection de Louise Renaud.

fit partie Borduas en 1949. Quant à Jeanne Renaud (sœur cadette de Thérèse et de Louise Renaud), elle fit de fréquents séjours à New York. Une des plus jeunes du groupe, elle participa aux rencontres autour de Borduas surtout à partir de 1944 et produira des spectacles et chorégraphies avec Françoise Sullivan, dont celui présenté à la Maison Ross en 1948 pour lequel elle était spécialement revenue de New York. Les liens entre Montréal et New York furent donc établis par ces jeunes femmes qui ont fortement contribué à documenter les automatistes et Borduas sur les courants artistiques d'avant-garde européens à New York dans les années quarante.

LES PRATIQUES MULTIDISCIPLINAIRES VS L'IMAGE UNIFIÉE DE L'ARTISTE AUTOMATISTE

Ces femmes s'impliquèrent dans la production d'écrits littéraires et théoriques : *Refus global* était accompagné, entre autres, lors de son lancement en 1948, d'un texte signé par Françoise Sullivan intitulé *La Danse et l'espoir*. Bien avant, dès 1946, Thérèse Renaud avait publié son recueil de poèmes intitulé *Les Sables du rêve*²¹ qui constitue la première publication d'un texte poétique automatiste²². C'est du côté de la littérature et des arts de la scène (le chant) que Thérèse Renaud concentra ses activités créatrices jusqu'au milieu des années cinquante. Elle participa à quelques expositions de peinture, mais cette activité n'a pas été centrale ni importante chez elle. Elle ne fut jamais inscrite à l'ÉBAM, comme la plupart des membres du groupe automatiste. C'est depuis Paris où elle habitait avec Fernand Leduc, son époux depuis mai 1947, qu'elle signa *Refus global*. Au cours des années quarante et de la première partie des années cinquante, elle contribua, dans le domaine de l'écriture, à orienter l'esthétique automatiste.

Thérèse Renaud, née le 3 juillet 1927, était la troisième d'une famille de quatre enfants. Elle aura une sœur cadette, Jeanne, treize mois plus tard. Elle écrit : « J'aurais aimé être un garçon. [...] Très jeune, j'éprouvais ma condition féminine comme un lourd fardeau, non parce que je la refusais, mais d'instinct, je prévoyais tout ce que cela signifiait comme monde de frustration²³. » Et encore : « Tout ce qui de près ou de loin ressemblait à une contrainte m'était intolérable [...] »²⁴. Ces

21. Thérèse Renaud, *Les Sables du rêve*, Montréal, Les Cahiers de la file indienne, 1946, 37 p.

22. André G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les Herbes rouges, 1986, p. 152.

23. Thérèse Renaud, *Une mémoire déchirée*, Montréal, HMH, 1978, p. 8.

24. *Ibid.*, p. 7.

quelques lignes jettent une lumière particulière sur l'attitude de plusieurs des femmes reliées au mouvement automatiste au Québec. Un mouvement artistique prend forme et s'appuie sur des conditions de vie, de pensée, d'action, et l'entreprise artistique n'est pas strictement formelle : des motivations la fondent qui prennent racine dans le tissu socioculturel de l'époque, dans un climat qui touche à la fois la sensibilité, l'imaginaire, la vie intellectuelle, les idéologies. À l'époque que nous analysons, le Canada français est étriqué, frileux, puritain, réprimé. Sa classe dirigeante se distingue par un esprit bourgeois conservateur et calculateur. Si des hommes ont voulu modifier cette situation et ce climat social, que dire du désir de certaines femmes qui, de surcroît, aspiraient à changer leur propre vie ?

Thérèse Renaud fut une des femmes qui, au début de la formation du groupe des automatistes, fut importante pour la transformation du langage poétique dans le mouvement automatiste en voie de formation. En fait, elle fut la première à publier de la poésie automatiste. Quand en 1946 elle quitta Montréal pour Paris, son projet était de faire du théâtre. En ce sens, elle représente cette autre face du groupe des automatistes qui ne mettaient pas tous la peinture au premier rang ni de leur pratique ni de leurs préoccupations. Claude Gauvreau, Muriel Guilbault, Jean-Paul Mousseau, Magdeleine Arbour, Françoise Sullivan, Louise Renaud, Jeanne Renaud et d'autres membres du groupe avaient ainsi des activités fort polyvalentes. Une majorité de femmes se sont tournées vers des disciplines artistiques autres que la peinture et la littérature sans pour autant l'exclure. On le sait, l'automatisme en art était avant tout une question picturale. Par goût et par formation, Thérèse Renaud voua une grande part de son activité créatrice aux arts de la scène et à l'écriture poétique, et ses poèmes s'allient à d'autres disciplines artistiques — arts visuels, danse et musique. La multidisciplinarité marquait les intérêts artistiques de plusieurs automatistes et la majorité des femmes du groupe privilégiaient d'autres pratiques que celles de la peinture. Pourtant, la question de la multidisciplinarité n'était pas débattue ni même abordée sur les plans théorique et pratique au sein du groupe, même si quelques hommes, et non des moindres, pratiquaient plusieurs disciplines ou bien les faisaient s'entrecroiser : Pierre Gauvreau, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Jean-Paul Riopelle, Claude Gauvreau. La pluralité des disciplines au sein du groupe ne fut qu'une seule fois désignée comme un trait représentatif du groupe automatiste en 1948, à titre d'information seulement : « Ce groupe se suffit tellement à lui-même, écrit Maurice Gagnon, qu'il se complète de ses dramaturges (on se rappelle *Bien-Être* de Claude Gauvreau et de *Pièce sans titre* de J. T. Mæckens). Il a

même son photographe : Maurice Perron²⁵. » Mais Gagnon ne mentionne ni la danse ni la poésie comme des disciplines importantes pratiquées au sein du groupe. Pourtant, Françoise Sullivan, Jeanne Renaud et Thérèse Renaud s'étaient déjà manifestées en 1946 et en 1947 : Françoise Sullivan avait créé, à l'hiver 1947, sa chorégraphie *Dualité* qu'elle présentera au cours de l'été à Montréal à la maison Ross avec Jeanne Renaud. On comprendra par ailleurs que Gagnon n'ait pas été au courant de la série projetée des *Quatre Saisons* dont la première danse (*Été*) avait été exécutée aux Escoumins. Mais Sullivan fréquente assidûment le groupe : son texte *La Danse et l'espoir* sera joint à celui de *Refus global* et quelques autres textes, dont l'ensemble, tiré à quatre cents exemplaires, sera lancé le 9 août 1948 à la Librairie Tranquille. Le groupe des automatistes est connu d'abord comme groupe de peintres ; ce n'est que plus tard qu'une véritable attention sera accordée aux manifestations autres que la peinture. Cela dit, on s'étonnera encore davantage que les femmes peintres du groupe (Louise Renaud, Marcelle Ferron, Suzanne Meloche) n'aient pas été présentes dans la représentation publique de l'automatisme.

LA PEINTURE, MÉDIUM PRIVILÉGIÉ DE RECONNAISSANCE POUR LES AUTOMATISTES

Le cas de Suzanne Meloche est éclairant : cette artiste ne signa pas le manifeste de *Refus global*, mais fit partie du groupe à partir de 1946. Chaque fois choisie par Borduas qui était sur le jury de la section « jeunes », elle participa au Salon du Printemps de 1946 et de 1947. Elle écrivait aussi de la poésie, mais n'a rien publié²⁶. En tant que peintre elle aurait pu être mentionnée — de même que Marcelle Ferron qui, elle, était exclusivement peintre — dans le numéro d'hiver 1948 de *Canadian Art* consacré à la jeune peinture canadienne et où l'automatisme avait la place de choix.

Constater à répétition l'absence des femmes et particulièrement des peintres soit dans les expositions, soit dans les comptes rendus journalistiques ou dans les quelques textes de

25. Maurice Gagnon, « D'une certaine peinture canadienne, jeune... ou de l'automatisme », *Canadian Art*, p. 138.

26. Un de ses manuscrits est confié à Borduas en 1949 afin d'être publié chez Mithra-Mythe, mais il resta sur les tablettes de son atelier. Rappelons que *Projections libérantes* de Borduas parut en librairie en juillet 1949 : c'était le troisième et dernier titre, après *Refus global* et *Le Vierge incendié*, à paraître aux éditions Mithra-Mythe dirigées par Maurice Perron. Après le décès de Borduas, le manuscrit refera surface : *Aurores fulminantes* parut pour la première fois dans le numéro de janvier 1980 de la revue *Les Herbes rouges*. Jusqu'à cette découverte, deux poèmes seulement de cette artiste avaient été publiés en 1959 dans la revue *Situations*.

revues spécialisées, force à s'interroger sur la place réelle des femmes au sein du groupe. Elles y ont eu leur place en tant qu'amies, épouses, collaboratrices, il serait absurde de le nier. Mais il serait aussi étrange de nier ce que l'analyse historique met en lumière : leur marginalisation, sinon leur absence *de facto* de la représentation publique du groupe. Cette absence est-elle le résultat du peu d'importance que leurs collègues hommes accordaient à leur travail artistique dans quelque médium que ce soit ou bien le fait d'être femmes était-il un obstacle implicite à la visibilité et à la reconnaissance publiques ? Dans un texte, Maurice Gagnon fera allusion à une attitude ou à un comportement particulier du groupe, nommément cette hyper-sélectivité dont les femmes ont pu être les victimes : « [...] ce groupe montre certaines exagérations, certaine méfiance et un sûr mépris des autres. L'on comprendra que ce groupe craint tout alliage [*sic*] et qu'il est difficile dans ses jugements des autres comme il l'est pour lui-même²⁷. » On sait qu'il y eut quelques tensions au sein du groupe au sujet de la signature du manifeste de 1948 par les femmes, mais cette tension fut résolue²⁸. Le malaise cependant se perpétua pendant des décennies²⁹.

Par ailleurs, le projet créateur des femmes artistes automatistes visait l'expression de l'inconscient. Il faut souligner l'importance qu'eut pour ces femmes la découverte du rêve et de ses interprétations suivant les voies tracées par Freud. Les chorégraphies, chez Sullivan et chez Renaud, étaient souvent amorcées et construites par le biais de l'improvisation, selon une

27. Maurice Gagnon, *loc. cit.*

28. Rose Marie Arbour, « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-48) », *loc. cit.*, p. 17.

29. L'exposition *Borduas et les automatistes, Montréal, 1945-1955*, organisée en 1971 par le Musée d'art contemporain de Montréal, montée au Grand Palais à Paris (automne 1971) et ensuite au Musée d'art contemporain (déc. 1971 – janvier 1972) présenta exclusivement des peintres : Marcel Barbeau, Borduas, Marcelle Ferron, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Jean-Paul Riopelle. Les œuvres choisies étaient datées de 1942 à 1955. Cette exposition confirmait à nouveau que l'automatisme québécois était défini d'abord par la peinture et, qui plus est, par les membres du groupe qui avaient continué dans cette discipline ; c'est ainsi que Marcelle Ferron en faisait partie. De plus, le catalogue qui accompagnait l'exposition ne parlait aucunement d'autres pratiques disciplinaires auxquelles d'autres membres du groupe s'étaient adonnés. En fait, ce ne sera qu'avec les publications d'André G. Bourassa et Gilles Lapointe que l'éventail des diverses pratiques artistiques sera remis au premier plan chez les automatistes : voir André G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, (Montréal, Les Herbes rouges, 1986), et André G. Bourassa et Gilles Lapointe, *Refus global et ses environs*, Montréal, Ministère des Affaires culturelles, l'Hexagone, 1988.

structure onirique. La psychanalyse a été décisive pour elles³⁰, leur faisant privilégier les méthodes d'improvisation chorégraphique. La spontanéité qui présidait au surgissement de l'inconscient faisait appel à tous les sens, à des actions et gestes dont elles pouvaient assumer les conséquences formelles et expressives de diverses façons puisque la plupart d'entre elles n'établissaient pas de barrière étanche entre les médiums et les disciplines artistiques. Lors du *Spectacle de danse* qu'elles présentent à la Maison Ross, le 3 avril 1948 (rue Peel, Montréal), elles improvisent librement dans des chorégraphies de Françoise Sullivan à partir d'un poème écrit par Thérèse Renaud et récité par Claude Gauvreau : « Moi je suis de cette race rouge et épaisse qui frôle les éruptions volcaniques et les cratères en mouvement³¹. » Dans *Dédale*, les rythmes naturels du corps sont reliés à la respiration. Les danseuses sont pieds nus, n'ont pas de scène à proprement parler et ne répondent à aucun des codes dominants de la danse alors pratiquée au Canada. Elles composent essentiellement avec l'environnement spatial immédiat où elles évoluent. De plus, le travail de groupe est sollicité : dans *Black & Tan*, les costumes étaient de Mousseau, l'éclairage de Riopelle, les photographies de Maurice Perron.

Françoise Sullivan procédera de la même façon dans une suite de danses improvisées sur le thème des quatre saisons réalisées en plein air dans des endroits plus ou moins déserts : une plage aux Escoumins pour l'*Été* (action réalisée en juin 1947 et filmée par la mère de Françoise Sullivan), un décor dépouillé pour l'*Hiver*, danse exécutée en février 1948 à Saint-Hilaire, filmée par Jean-Paul Riopelle et photographiée par Maurice Perron. Les deux films en 16 mm sont perdus³² et les deux autres « saisons » ne furent pas réalisées. Les photographies de *Danse dans la neige* ont été éditées beaucoup plus tard en 1977, par les soins de Sullivan. Son témoignage au sujet de l'improvisation aux Escoumins confirme l'importance de tels événements qui bouleversaient les conventions de la danse même : pas de scène ni de lieu public ni même de public, mais un rapport direct entre le corps en mouvement et l'environnement naturel, une utilisation de médiums autres tels le film et la photographie pour capter l'action. Les photographies constituent d'ailleurs une œuvre en soi. Les rapports entre art et environnement, de même

30. Bruno Cormier était psychiatre et le futur mari de Jeanne Renaud, psychanalyste.

31. Extrait tiré de Thérèse Leduc, *Les Sables du rêve*.

32. Selon Françoise Sullivan, Guy Borremans s'était beaucoup intéressé à ces films et offrit à Françoise Sullivan d'en faire un montage. Elle les lui remit, mais ce dernier, suite à des déménagements ultérieurs, ne les retrouva plus.

que les liens entre les différentes disciplines (danse-film-photographie), sont ici exploités :

Les couleurs étaient magnifiques, violentes. Je dansais au rythme des vagues qui se brisaient sur les roches. Je laissais entrer en moi le souffle de la mer et petit à petit, il me gonflait d'énergie. Je sautais d'un rocher à l'autre jusqu'à ce que je parvienne à la terre où mes mouvements se transformaient. À la fin, je disparaissais comme un étrange oiseau, au fond de la longue pointe qui s'avance, fine et brune, dans la mer³³.

En « interface » de cette option interdisciplinaire, il y a la tentative d'abolir la dichotomie corps-esprit si profondément ancrée dans l'organisation de la pensée et de la culture occidentales. Le corps, comme site de l'inconscient et non seulement comme support organique de l'esprit, reconquiert son intégrité, redevient un tout où s'unifient les composantes matérielles, organiques, émotives, psychiques et intellectuelles. Jeanne Renaud et Françoise Sullivan allèrent dans le sens d'une vision « holistique » de tout l'être : les hiérarchies n'ont plus de place et les possibilités nouvelles foisonnent.

Les femmes du groupe automatiste endossaient dans leur pratique les valeurs propres aux avant-gardes modernes : le rejet du passé, le mépris des traditions et l'élan vers le futur. Elles s'étaient particulièrement rebellées contre les conventions dites « bourgeoises » de l'époque, tant dans leurs comportements individuels que dans leurs choix esthétiques. Mais leur conception de la rupture était particulière : elle n'excluait pas le sentiment de continuité avec leur expérience propre. La rupture et la transformation se réalisent chez elle en intégrant les acquis psychiques, intellectuels et culturels qui construisent leur identité, et le corps y occupe une place centrale. La rupture avec les conventions dominantes leur permet ainsi de renouer avec leur identité propre, enjeu qui n'avait certes pas force de loi au sein de la modernité artistique à ce moment. Borduas s'était engagé dans cette voie, faisant aussi du refus moins un rejet qu'une transformation. Les femmes expérimentèrent donc à leur manière la résistance à la tradition, le rejet des codes que leur éducation leur avait inculqués. Le corps comme entité privilégiée d'action conduisit Renaud et Sullivan à s'engager dans une recherche des sources de leur mémoire plutôt que de s'orienter vers un futur débarrassé de toute attache. Plutôt que de se réapproprier des formes et des symboles archaïques et non occidentaux, comme ce fut le cas pour tant d'artistes aspirant à une forme de

33. Entretien entre Françoise Sullivan et l'auteur du catalogue Claude Gosselin, le 27 avril 1981, catalogue *Françoise Sullivan*, Rétrospective, Musée d'art contemporain, 19 novembre 1981 – 3 janvier 1982, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1981, p. 14.

primitivisme dans les avant-gardes modernes, ces danseuses et chorégraphes libèrent leur propre corps dans un processus de renouvellement et de mutation de leur discipline. 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 création.

À la parution de *Refus global* la position des hommes peintres était déjà dominante et exclusive. L'abstraction en peinture était la voie royale et logique pour marquer la rupture des automatistes avec la tradition artistique et avec l'ensemble de la société conservatrice. Le geste spontané du peintre incarnait à lui seul la révolution automatiste tant pour les milieux artistiques que pour le grand public. La danse, l'écriture, le théâtre, la musique apparaissaient alors comme des épiphénomènes face à cette pratique unique. 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 peinture. Attirer l'attention sur la question multidisciplinaire et l'importance des femmes dans le groupe automatiste, c'est donc, au contraire, mettre en relief l'hétérogénéité de ses membres et la polyvalence des pratiques. Or, on le sait, le champ de l'art moderniste s'est cristallisé autour de la triade « un homme, un style, une image » : les automatistes ne font pas entièrement exception à cette règle, bien qu'il y eut place pour des voies et des ouvertures multiples dans le groupe élargi, explorations qui ne seront cependant pleinement reconnues que beaucoup plus tard.