

# Représentations du sujet féminin et de l'altérité dans *La femme qui fuit* (2015) d'Anaïs Barbeau-Lavalette

*Jessica Dmytryk-Mousseau*

## Début

Cette dissertation a été rédigée en hiver 2019 pour le séminaire « Transculturalisme dans les littératures d'Europe et des Amériques », donné par Dr. Adina Balint dans le Département de langues et de littératures modernes.

## Inception

This paper was written for Dr. Adina Balint's seminar, "Transculturalism in Literatures of Europe and the Americas" (Winter 2019) in the Department of Modern Languages and Literatures.

## Résumé

Cet article explore le pouvoir d'agentivité du sujet littéraire féminin dans le récit à connotations autobiographiques *La Femme qui fuit* (2015) de l'écrivaine québécoise contemporaine Anaïs Barbeau-Lavalette. Par une lecture au croisement des études transculturelles appliquées à la littérature (Pierre Ouellet) et de l'analyse du discours, nous montrons comment le sujet féminin définit son devenir identitaire par la créativité artistique et des rencontres fructueuses avec l'altérité.

★ ★ ★

« Harlem est noir. Exclusivement.  
 Tu le sais. Tu le sens, en y pénétrant.  
 Et tu retrouves ton statut d'intrus. Cet état que tu connais en profondeur.  
 Ce sentiment de non-appartenance. Tu le portes depuis l'enfance.  
 Tu le connais si bien qu'il te rassure.  
 Tu te sens en terrain connu: différente ».
   
(Barbeau-Lavalette 271)

Appartenance ou non-appartenance? Différences ou similarités? Ces questions ont toujours été à l'avant-garde des rencontres transculturelles avec des femmes depuis l'antiquité<sup>1</sup> et se sont posées davantage avec l'avènement de la modernité et de la postmodernité. Depuis la fin du XIXe siècle, ces deux mouvements philosophiques, ainsi que culturels et artistiques, animaient de profondes réflexions sur l'altérité et l'identité personnelle des femmes, surtout par rapport à leurs différences ou similarités aux hommes, ainsi que leurs sentiments soit d'appartenance, soit de non-appartenance dans diverses rencontres culturelles, modernes et traditionnelles. Ceci dit, nous ne pouvons pas passer sous silence la naissance des deux premières vagues de féminisme et des deux révoltes au cœur de ces mouvements, celles qui ont amené des occasions de remettre en question des prises de conscience de soi et de lutter pour la reconnaissance des droits des femmes: 1) le refus de certains attachements traditionnels, surtout d'un soi à un collectif entier<sup>2</sup>; 2) le refus de l'ordre occidental. Ce qui suivra serait d'autant plus décevant : une marginalisation de ces femmes et des crises identitaires en pleine vigueur. Ces expériences ne sont que trop familières pour Suzanne Meloche dans la biofiction *La femme qui fuit*. Dans le récit d'Anaïs Barbeau-Lavalette, la narratrice omnisciente présente des expériences intimes de l'altérité à travers

---

<sup>1</sup> Philosophe grecque, Platon, a abordé la pluralité ainsi que la réciprocité de l'altérité dans les rencontres transculturelles dans *Parménide*. En réfléchissant en termes de l'Être et de la participation, ce texte souligne un mouvement révolutionnaire visé à une nouvelle philosophie sans dogmatismes.

<sup>2</sup> Autrement dit : d'une communauté, d'une religion ou d'un ordre social.

les enquêtes identitaires de sa grand-mère. Toujours fuyant pour chercher des nouvelles réalités, jamais se contenter de moins, cette femme migrante, celle qui est toujours à la recherche de se définir, de créer soi-même et d'inscrire son identité artistique et militante sur la page, ne se conforme pas aux contraintes qui tentent de bloquer son chemin. En abordant le cheminement personnel artistique de Meloche, Barbeau-Lavalette met en relief non seulement une évolution intime à vie de l'altérité de sa grand-mère et de la reconnaissance de sa différence, mais également une réalité des épreuves confrontées par toutes les femmes pendant leurs propres quêtes identitaires et émancipatrices vers des libérations d'un monde tyrannique—vers une véritable constitution de soi.<sup>3</sup>

### ***Entre identité et altérité: la quête de la vocation au féminin***

Dans cet intérêt porté aux transformations intimes et à la constitution de soi de Suzanne Meloche pendant sa quête identitaire artistique, il est essentiel de comprendre l'origine de son altérité, de ce sentiment de non-appartenance, qui remonte aussi loin que son enfance à Ottawa. En grandissant dans une famille chrétienne qui subissait des répercussions de la crise économique et de la Deuxième Guerre mondiale, le père de Meloche lui enseigne l'importance de bien parler, de bien prononcer un discours, afin d'orienter sa fille vers un enseignement supérieur, toujours pour éviter la pauvreté à l'avenir. À la page 53 du premier chapitre « 1930–1946 », la narratrice exprime le rituel de sa grand-mère à apprendre à s'exprimer avec conviction et perfection :

Tu aimes faire de la route avec Achille parce qu'il te parle.

Non : il te fait parler. Ce n'est pas tant ce que tu dis qui

---

<sup>3</sup> Dans son livre *Self-Constitution: Agency, Identity and Integrity*, Christine Korsgaard implique qu'une constitution de soi commence par la métamorphose de nos actions. Les changements de nos actions apportent donc une certaine découverte de notre propre individualisme, de notre autonomie et surtout, de notre identité personnelle.

l'intéresse. Mais comment tu le dis. Aussi, te demande-t-il de décrire ce que tu vois. Il te fait recommencer jusqu'à ce que la phrase soit parfaite. Les meilleurs mots, le meilleur ordre, la meilleure diction. Jusqu'à ce que ta phrase brille. (Barbeau-Lavalette 53)

Ce genre d'enseignement rigoureux sert du point de départ d'une relation père-fille, d'une relation avec le patriarche de la famille, qui ne repose pas entièrement sur l'obéissance au moral chrétien ni sur l'éducation religieuse oppressive. C'est les échanges entre Achille et sa petite fille et les mots qui explosent avec brillance dans cette relation qui ouvrent la voie de l'altérité de Meloche, de sa créativité, du début de sa libération. Achille élève sa fille donc avec une précision de la parole, ce qui permet sa fille de ne pas se conformer à l'Église catholique et aux rôles des sexes, ni à une vie consacrée à la religion en tant que religieuse, et de commencer une quête identitaire plus vive, plus existentielle, plus libératrice.

Or, ce n'est qu'à partir de 1945 que le don de Meloche attire l'attention de Claude Gauvreau à un concours d'art oratoire, ce qui la mène un an plus tard à la poursuite de sa quête identitaire à Montréal. Là-bas, elle se trouve parmi le groupe des Automatistes, parmi ces jeunes étudiants de l'École du meuble qui expérimentaient avec des manières surréalistes, révolutionnaires et avant-gardistes pour montrer leur différence, ainsi que leur résistance contre les traditions conservatrices québécoises. Sous le pouvoir de l'Église, le Québec est apparu comme un lieu sclérosé, un lieu qui n'évoluerait jamais, et il est devenu connu des années plus tard sous le nom de « la Grande Noirceur ». Mais c'est cette première fuite de Meloche, celle de la ville natale vers Montréal, qui suscite une envie de participer activement dans ce groupe d'intellectuels, d'être incluse, tout en profitant du don qu'elle a appris pendant son enfance. Nous ressentons donc les débuts d'un sentiment d'appartenance au groupe automatiste, ainsi qu'une telle fierté du partage de son expression de soi, à travers les effets de sa poésie sur ses camarades pendant une nuit d'ivresse :

Tu t'installes dans ton audace, tu plonges. Claude, en face de toi, te reçoit. . . . Marcelle à ses côtés, glousse de plaisir, t'invite à poursuivre. Ton regard perfore celui, ravivé, de Borduas, et ne laisse pas s'échapper. Ta voix est douce et précise. . . . On prend ta suite. On plonge dans les mots, on se les envoie sales et bruts, volatiles et mutilés, on les avale et les recrache, on les love, les caresse et les viole. . . . Tu es enfin la reine. (Barbeau-Lavalette 127-28)

Notons bien que le changement de la narration de « tu » à « on », ainsi que la personnification décrite des paroles de ses camarades, évoquent non seulement une réciprocité dichotomique entre les Automatistes et Meloche, entre cette femme qui incarne la poésie libératrice et ces étudiants qui incarnent en grande partie la peinture, mais aussi une véritable inclusion au groupe. D'être entendue et acceptée, tout en laissant son empreinte sur ces étudiants, impliquent une reconnaissance de l'altérité extime qui pousse Meloche à grandir, à métamorphoser et à commencer son propre parcours poétique et artistique en profitant de sa différence.

Ce faisant, Meloche se retrouve très vite seule et même exilée dans le cercle des peintres dès ses premiers affrontements artistiques avec le chef des Automatistes, Paul Émilie-Borduas. Voici comment la narratrice montre un changement de la reconnaissance de l'altérité de Meloche et de son inclusion dans la collectivité du groupe dans deux temporalités différentes:

Borduas parcourt une dernière fois des yeux les murs de peintures, dérangé. Il s'apprête à partir, s'arrête net devant un petit carré de jute découpé et épinglé au mur de bois. Tu y as griffonné quelques mots avant de t'endormir. Il se retourne furtivement vers toi, te fixe un millième de seconde, puis sort.

Tu lui tends tes poèmes. Tu lui demandes de les lire. Tu lui dis que tu as aussi ta place sur ces pages-là. . . . Il prend les quelques feuilles que tu lui tends. Les rapproche de lui. Passe ses mains sur les mots sans le lire. Retire du lot ce

morceau de toile de jute, qu'il avait toisé à l'atelier. Ne le lit pas, semble le reconnaître. (Barbeau-Lavalette 142, 160)

Dès le début de son art expérimental, c'est-à-dire de son incorporation de sa poésie à ses premiers tableaux de jute, Meloche développe une prise de conscience de soi par rapport aux peintres automatistes et surtout par rapport aux remarques et aux critiques non verbales de Borduas. En mélangeant deux disciplines artistiques différentes, celles de l'écriture et de la peinture, Meloche transgresse les règles de l'art traditionnel en se servant de plusieurs techniques des arts interdisciplinaires, mais elle ne se conforme pas à l'art principal du groupe des Automatistes, ni aux normes « bourgeoises » de cette époque. Pourtant, il y a une hostilité particulière de Borduas, un refus même de reconnaître les diverses formes d'art modernes, qui entoure chaque rencontre artistique et qui engendre cette exclusion de Meloche. Ces deux rencontres mettent en relief non seulement comment le parcours artistique de Meloche repose sur son autonomie seule et non pas sur une appartenance au groupe automatiste, mais aussi comment les non-reconnaisances de l'altérité et de tout ce qui est extérieur impliquent des inégalités parmi les membres de ce groupe.

### ***Les Automatistes québécois et la créativité au féminin***

Avant d'aborder cette problématique, il faut que nous nous demandions si la marginalisation de Meloche dans le groupe des Automatistes provient également du fait qu'elle vient d'ailleurs. Cela nous permet d'analyser les notions de la migration et de l'exil que Maud Lemieux, maître ès arts de l'Université de Laval en 2016, a comparées dans sa thèse de maîtrise sur l'altérité intime. En incorporant une définition de la migration d'un essai de Pierre Ouellet intitulé *L'esprit migrateur : essai sur le non-sens en commun*, Lemieux dévoile dans une démarche comparatiste comment la migration et l'exil n'ont pas seulement « [une dénotation géoculturelle, liée] au déplacement d'un territoire à un autre », mais

qu'ils ont à la fois « [une connotation] ontologique et symbolique, puisqu'[ils peuvent caractériser] le déplacement même du Sens et de l'Être dans l'expérience intime de l'altérité » (Lemieux 12-13). Lemieux analyse cette réalité en allant jusqu'à dire qu'« [il] semblerait que ce soit le cas, d'ailleurs, non seulement des sujets migrants, mais extensivement, du personnage contemporain » (Lemieux 12). Dans cette optique, la migration et l'exil dans le contexte de l'altérité intime impliquent non seulement une universalité des personnes contemporaines, mais aussi des déplacements psychologiques, d'esprit même, qui contribuent à des perceptions de soi par rapport aux autres, c'est-à-dire par rapport à la relation avec l'altérité extime. En ce qui concerne le récit de Barbeau-Lavalette, il est à retenir que même en tant qu'étrangère, Meloche subit des déplacements « d'un esprit migrateur », d'une non-reconnaissance de son altérité et même de son existence en tant qu'artiste en se ressentant une telle exclusion du groupe automatiste.

Revenons maintenant à *La femme qui fuit*. En dépit de la reconnaissance de l'altérité de Meloche, nous devons remettre en question s'il y avait toujours une égalité totale parmi les autres membres de ce groupe et sinon, de quelles manières les peintres ont-ils marginalisé les artistes interdisciplinaires, et pour aller encore un peu plus loin, de quelles manières les hommes ont-ils marginalisé les femmes? Dès la parution du *Refus Global* en 1948, l'égalité semblait être reconnue par les Automatistes, surtout en raison du même nombre de signataires entre les deux sexes, mais aussi en raison d'un grand nombre de femmes artistes, Meloche incluse, qui participaient à l'ensemble du groupe (Barbeau-Lavalette 197). Étant donné la participation de ces femmes dans le manifeste, nous pourrions supposer que le groupe automatiste visait à reconnaître non seulement la libération personnelle et artistique des femmes, mais aussi leur égalité pendant une époque opprimée encore par la foi chrétienne, par les censures au Québec et surtout par les stéréotypes idéologiques et biologiques de chaque sexe. Il

n'y a aucun doute que Borduas a mis au premier plan un besoin de se débarrasser de l'ignorance et du despotisme au fil de cette époque, mais c'est en répétant sa révolte anaphorique dans *Refus Global* qu'il montre sa philosophie du manifeste, ainsi qu'un mode de vie qui n'est pas axé sur la libération des hommes ou des femmes seule, mais sur la libération de tous les êtres humains :

Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utilitaire. Refus d'être sciemment au-dessous de nos possibilités psychiques et physiques. Refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous le couvert du savoir, du service rendu, de la reconnaissance due. Refus d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique, place fortifiée mais trop facile d'évitement. Refus de se taire – faites de nous ce qu'il vous plaira mais vous devez nous entendre. . . . PLACE À LA MAGIE! PLACE AUX MYSTÈRES OBJECTIFS! PLACE À L'AMOUR! PLACE AUX NÉCESSITÉS! Au refus global nous opposons la responsabilité entière. (Barbeau-Lavalette 155).

Notons bien que l'anaphore ardente du « refus » change au mot « place », ce qui anime une réalité importante de l'altérité. La reconnaissance de l'altérité besoin du courage, de volonté même, pour ne pas se cantonner aux contraintes sociales, culturelles et politiques de la division extime. En quelque sorte, c'est en créant *Refus Global* que Borduas montre que l'altérité subira toujours des métamorphoses et, à un moment où un autre, il faut que l'Autre découvre sa place, sa véritable constitution de soi, afin de reconnaître non seulement son droit d'exister et de coexister avec les autres races, cultures, et sexes du monde entier, c'est-à-dire à appliquer les concepts du *melting-pot* et de la pluralité culturelle, mais aussi afin de reconnaître son droit de montrer sa différence.

Toutefois, malgré cette initiative émancipatrice et non-traditionnelle, trois études sur les femmes automatistes confirment une réalité peu mentionnée dans l'histoire de l'automatisme : celle des restrictions

imposées aux droits artistiques et à chaque trajectoire de ces femmes artistes par le chef de ce manifeste. En 1998, Patricia Smart a abordé les droits des femmes automatistes dans son livre *Les Femmes du Refus global*, concluant que Borduas a considéré son manifeste plutôt comme un mouvement de peintres masculins. En référant à quelques extraits des lettres de Borduas à ses étudiants de l'École du meuble, Smart va jusqu'à dire que « Borduas se voyait comme Dieu et [qu'il] considérait les jeunes hommes du groupe comme ses fils spirituels » (Smart, *Les Femmes*, 137). Même dans plusieurs articles qu'elle a rédigés sur l'inégalité des femmes automatistes, notamment un intitulé « L'automatisme : un lieu d'égalité pour les femmes? », Smart revient à cette hiérarchie patriarcale pour souligner que même si ces femmes ont joué un rôle essentiel en étant organisatrices et réalisatrices des expositions, ces femmes ont été presque « absentes en tant que peintres et les autres formes d'art comme la poésie, la danse et le théâtre, [n'ont jamais été] considérées [dans l'histoire de l'automatisme] » (Smart, « L'automatisme », 43).

Pour Borduas, la peinture et les expositions étaient réservées donc aux hommes seuls, ce qui entraînait non seulement une certaine marginalisation de toutes les femmes du groupe automatiste, mais aussi une oppression traditionnelle sur leur propre carrière artistique. Dans une démarche comparatiste, le récit de Barbeau-Lavalette dévoile ces injustices tout au long du parcours artistique de Meloche, notamment au moment où elle ressent la misogynie de l'incorporation des manuscrits des hommes seuls dans *Refus Global* (Barbeau-Lavalette 158) et surtout au moment où son mari la prive d'un tableau qu'elle a peint quand elle était enceinte (Barbeau-Lavalette 174). Revenons une dernière fois à *La femme qui fuit*, spécifiquement au moment de la rencontre entre époux et épouse, entre homme et femme, et de plus, entre artiste interdisciplinaire et peintre—à la rencontre qui met en lumière la douleur qui survient du despotisme de son mari, ainsi que la

résilience qui surgit pour empêcher son deuxième talent artistique de tomber dans l'oubli :

Quand tu rentres à la maison, tu trouves Marcel en train de peindre. . . . Quand, sous les éclats cyan et magenta, tu décèles l'aile rouge de ton oiseau. C'est tout ce qu'il reste de son envol, momentané. . . . Tu t'approches du tableau et d'un geste enfantin que tu n'expliques pas, tu touches, simplement, ce qu'il reste de ton dessin. Quelques plumes. Tu te dis que même caché, il survivra. (Barbeau-Lavalette 174)

Cette prise de conscience de l'altérité de Meloche, de cette femme qui représente symboliquement l'oiseau, renforce la lutte identitaire de toutes les femmes artistes pendant cette époque, ainsi que leur résilience de se libérer, de dépasser les contraintes sociales, culturelles et politiques et de ne jamais abandonner ce qui les passionne.

## ***Conclusion***

Pour conclure, il convient de noter qu'il est nécessaire de s'interroger si le refus de reconnaître les œuvres des femmes artistes interdisciplinaires était provoqué soit de la crainte de Borduas et des hommes automatistes des réactions désapprobatrices et stéréotypées du public québécois, soit de leur hésitation à accepter les faits que ces femmes pouvaient réussir à montrer leur altérité, leur autonomie et leur créativité au même niveau des hommes. Selon Smart, une autre raison pour laquelle ces femmes étaient victimes des inégalités est à cause de leur incorporation de l'esprit, de l'émotion et de la raison dans leurs œuvres soit interdisciplinaires, soit de disciplines différentes (Smart, « L'automatisme », 45). Pourtant, c'est dans une étude de Rose Marie-Arbour intitulée « Le cercle des automatistes et la différence des femmes » qu'Arbour affirme non seulement que les œuvres des autres disciplines sont moins violentes que les tableaux des hommes automatistes en ayant « [un] sens d'une vision holistique de tout

l'être », mais également que la participation des femmes automatistes dans ces disciplines montrait que « les hiérarchies [n'avaient] plus de place et les possibilités nouvelles [foisonnaient] » (Arbour 172). Cet esprit libérateur est ressenti dans maints œuvres des femmes automatistes, tels que les poèmes de Meloche dans *Les Aurores fulminantes* (Barbeau-Lavalette 200-01) et de Thérèse Renaud dans *Les Sables du rêve* (1946), les tableaux de Madeline Arbour et de Marcelle Ferron, et même les danses de Françoise Sullivan et de Jeanne Renaud (Smart 45). C'est la participation donc des femmes dans les autres disciplines artistiques qui nous permet d'élargir notre vision de l'automatisme, de se rendre compte que l'automatisme n'est pas un mouvement consacré aux hommes ni à la peinture, mais à la collectivité des échanges artistiques, et de confirmer que l'Autre occupera toujours une place au cœur de ce mouvement.

En abordant les représentations de l'altérité et de la quête identitaire de Suzanne Meloche et des femmes automatistes, cette étude essaie de remettre en question les rôles des femmes artistes interdisciplinaires dans les mouvements avant-gardistes, ainsi que leurs révoltes artistiques et leurs épreuves depuis la croissance du modernisme et du post-modernisme. Étant donné que le récit de Barbeau-Lavalette a été publié en 2015, la question se pose : pourquoi devrions-nous remettre en question l'altérité des femmes automatistes, surtout de Suzanne Meloche, à nos jours? En ce qui concerne Meloche, c'est de porter la voix d'une femme qui était peu mentionnée dans l'histoire de l'automatisme, de la reconnaître en tant qu'artiste interdisciplinaire qui était toujours à la recherche de son identité personnelle, et de comprendre sa propre marginalisation et la marginalisation que toutes les femmes automatistes ont rencontrée pendant le parcours de leur constitution de soi. En ce qui concerne toutes les femmes automatistes, c'est de rendre hommage aux émancipations artistiques de ces rebelles interdisciplinaires, de reconnaître leurs restrictions imposées par le despotisme traditionnel, et de remettre en lumière leur contribution

à l'art moderne canadien et l'importance de leurs œuvres dont la plupart ont été oubliés. Qu'est-ce que toutes ces femmes ont en communes? : le droit de nouer une identité personnelle; le droit d'être reconnues dans le domaine de l'art moderne canadien; et surtout le droit de montrer leur différence.

## **Bibliographie**

- Arbour, Rose-Marie. « Le cercle des automatistes et la différence des femmes ». *L'automatisme en mouvement*, vol. 34, no. 2-3, 1998, p. 157-73.
- Barbeau-Lavalette, Anaïs. *La femme qui fuit*. Montréal : Marchand de feuilles, 2015.
- Krosgaard, Christine M. *Self-Constitution : Agency, Identity and Integrity*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Lemieux, Maud. *Le narrateur-personnage inadéquat : marginalité et posture(s) narrative(s) dans Un enfant à ma porte de Ying Chen et La Trilogie coréenne d'Ook Chung*. 2016. Université Laval, Mémoire de maîtrise. <http://hdl.handle.net/20.500.11794/27141> (page consultée le 13 avril 2019).
- Ouellet, Pierre. *L'esprit migrant : essai sur le non-sens commun*. Montréal : Trait d'union, 2003.
- Platon. *Parménide*. Paris : Flammarion, 1995.
- Smart, Patricia. « L'automatisme : un lieu d'égalité pour les femmes? ». *Vie des Arts*, vol. 42, no.170, 1998, p. 42-46.
- Smart, Patricia. *Les Femmes du Refus global*. Montréal : Boréal, 1998.