

UNIVERSITE DU QUEBEC

MEMOIRE

PRESENTE A

L'UNIVERSITE DU QUEBEC A TROIS-RIVIERES

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE ES ARTS (LETTRES)

PAR

MICHELINE LEBLANC, B. Sp. Lettres (Littérature québécoise)

L'ASTRE BLANC DANS L'OEUVRE DE JOVETTE BERNIER

MARS 1980

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

Helène, Mlle

RESUME DE MEMOIRE

L'ASTRE BLANC

dans l'oeuvre de Jovette Bernier

La psychocritique, comme instrument de travail et comme système de lecture, m'a permis de découvrir dans l'ensemble de l'oeuvre poétique de Jovette Bernier, c'est-à-dire dans Roulades (1924), dans Comme l'oiseau (1926), dans Tout n'est pas dit (1929), dans Les Masques déchirés (1932) et dans Mon Deuil en rouge (1945), un réseau de métaphores obsédantes révélant la présence d'un mythe propre à cette écrivaine. La superposition de trente-neuf poèmes a fait apparaître un certain groupe obsédant de relations dramatiques exprimant une structure psychique précise et qui représente la personnalité inconsciente et son dynamisme; j'ai nommé ce mythe: l'Astre Blanc (métaphore maternelle) et le complexe d'Ariane.

Cette grande fantaisie imaginative de la poète, son obsession du rêve de l'Amour, se traduit par celle d'un réseau associatif groupant avec ténacité les idées de mort, de lutte, de victoire, de splendeur et s'exprime par un jeu de métaphores ramenant toujours le réseau à une idée fixe. Celle-ci prend une tendance obsessionnelle chez la poète et se manifeste par l'image d'un soleil blanc qui tente désespérément de se convertir à la pourpre.

Cette expression métaphorique met en évidence la préoccupation incontestable chez Jovette Bernier de rallier deux réalités antinomiques. Cette dialectique astrale fait apparaître la dichotomie intérieure de la poète et les rêveries berniennes sont alors commandées par le jeu délicat et périlleux des désirs, des craintes; bref, par le conflit entre le désir et l'interdiction. Il s'agit donc d'un phantasme oscillant entre diverses relations: Morphée-Phébé, amante mystique-Salomé, dormeuse-hôte chassé, phalène d'or-ardent matin. Les deux termes de cet axe, autour duquel gravitent les différents visages d'un même phantasme, sont partagés entre la dormeuse au sein refroidi qui occupe l'un des pôles de cette relation et Salomé, chaude comme un soleil, se situant à l'autre pôle.

Genevieve Bernier

Helène Bernier

Parmi ceux qui ont contribué à la réalisation de ce mémoire, où j'ai appliqué la méthode psychocritique de Monsieur Charles Mauron à l'interprétation de l'oeuvre berniéenne*, j'aimerais remercier les Professeurs Pierre Pagé et Guildo Rousseau, qui par leur amabilité et leurs nombreux conseils sur la forme et le contenu, ont rendu possible la réussite de cette recherche.

* Voir le glossaire, p. 104.

"La lune a rêvé sur des mots et le soleil dans mon coeur s'est levé
pour toucher ma vie sensitive."¹

Jovette Bernier .

1. Jovette Bernier, Plus Tard (Les Masques déchirés, p. 95).

"Sa démence est incommensurable, dans un lieu où le duel raison-folie ne se tient plus: elle est communicable. Démence qui s'est produite jusqu'au désir de son propre enfantement d'elle-même, qui s'est rêvée menant à terme, cette fois, ce qu'elle portait."₂

Madeleine Gagnon

"Le pouvoir patriarcal repose sur l'interdit du corps maternel et sur la clitoridectomie réelle ou psychologique."₃

Louky Bersianik

2. Madeleine Gagnon, Lueur, Montréal, VLB Editeur, 1979, p. 27.

3. Louky Bersianik, Le Pique-nique sur l'Acropole, VLB Editeur, 1979, p. (II).

"La béatitude de la chasteté psychique, héritage d'une barbarie sexuelle concernant l'interdiction rituelle de la Mère, emblème totémique du culte de la virginité psychique, donne naissance à une morte-née^{*}, à une éternelle fille latente, voile allégorique qui reproduit la métaphore maternelle à l'intérieur du complexe d'Ariane."

4

Micheline Leblanc.

* Voir le glossaire, p. 104.

4. Micheline Leblanc, L'Astre blanc chez Jovette Bernier, pp. 86, 87.

TABLE DES MATIERES

| | |
|--|----|
| Introduction | 8 |
| Chapitre I.- Les réseaux | 16 |
| Chapitre II.- Fantaisie et association obsédante | 42 |
| Chapitre III.- De Philomèle à Salomé | 46 |
| Chapitre IV.- La métaphore maternelle et le complexe | 74 |
| d'Ariane | |
| Conclusion | 91 |

INTRODUCTION

D'après Charles Maaron, dans son livre Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, la psychocritique

"est cette technique qui cherche le rêve profond, sous l'élaboration qui le cache au regard le plus lucide. Elle cherche les associations d'idées involontaires sous les structures voulues du texte. Sa technique doit provisoirement annuler les secondes pour qu'apparaissent les premières."

1

Par définition, la psychocritique se veut empirique et expérimentale puisqu'un dialogue s'engage entre une pensée qui interroge et les faits qui répondent. Elle tente de distinguer les réseaux d'associations, les figures mythiques qu'ils dessinent et enfin les relations dramatiques entre ces figures.

Nous savons que la recherche d'une structure inconsciente dans la poésie lyrique se manifeste par des groupes d'associations et nous nous expliquons aisément pourquoi un poème lyrique est d'abord une architecture de métaphores. Le point de départ de la psychocritique ne sera donc pas la

1. Charles Maaron, Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, Paris, Ed. José Corti, 1976, p. 23.

la comparaison de textes puisque celle-ci exige des contenus conscients et volontaires, mais une lecture superposée qui ne tient pas compte des contenus conscients de chacun de ces derniers. La superposition de textes poétiques fait apparaître presque toujours des répétitions obsédantes et fixes. Ces réseaux sont les résultats de processus mentaux involontaires; ils font partie d'un autre système que celui des processus conscients et réfléchis. Ils font appel à la personnalité inconsciente de l'écrivain.

La psychocritique se propose d'accroître la compréhension des oeuvres littéraires en découvrant dans les textes des faits et des relations demeurés jusqu'ici inaperçus et dont la source serait la personnalité inconsciente de l'écrivain; celle-ci constitue l'objet de la psychocritique et la méthode est justifiée si elle atteint ce but. De plus, la psychocritique prévient ainsi une erreur fréquente: celle de se savoir partielle. Elle désire s'intégrer à l'ensemble des critiques qu'elles soient thématique, historique ou autres. Elle est un autre éclairage et n'a aucune prétention en ce qui a trait au point de vue d'où nous expliquerions l'oeuvre entière et Charles Mauron affirme:

"L'idée d'interpréter et d'expliquer une oeuvre entière en réduisant sa complexité à je ne sais quel magique dénominateur commun m'est étrangère."

2

L'étude d'une oeuvre littéraire peut préciser et enrichir la communion du lecteur avec l'oeuvre d'art en la reliant à son contexte. Elle étudie les faits et leurs relations. Sur l'existence de la personnalité inconsciente et sur son rôle dans la création littéraire, les opinions varient

d'après deux des tendances essentielles de la critique contemporaine, à savoir les critiques classique et thématique. La critique classique ignore l'inconscient; elle s'attache surtout à ce qu'a pensé, senti, voulu l'auteur. Quant à la deuxième, elle se préoccupe de rêves, de thèmes et de mythes. A partir de cette démarche, la critique thématique tente de saisir dans l'oeuvre de chaque écrivain un moi profond plus ou moins conscient. L'inconscient dont la critique thématique parle peut facilement être saisi par une simple introspection. La psychocritique partage la pensée de la critique thématique à savoir que chez un écrivain des phénomènes intéressants se passent sur la frontière où s'ajustent les processus conscients et inconscients. Cependant, pour comprendre et explorer cet arrière-pays, elle croit indispensable une technique particulière et une science qui la guide.

En critique littéraire, l'ambiguïté des discussions provient souvent de notre impuissance à discerner, dans une oeuvre, les effets respectifs des facteurs conscients et inconscients. Nous savons, que de façon générale, tous les mots d'un texte ont été écrits sous le contrôle de la volonté. Mais tout change si nous considérons, au lieu des mots, les liens entre les mots, leurs groupements, les structures verbales. La pensée consciente d'un écrivain s'exprime par des relations logiques et syntaxiques, des figures de style, des rapports de rythmes et de sons. Ainsi, les poèmes de Jovette Bernier sont en vers alexandrins limpides. Mais pour arriver à une plus grande connaissance de son oeuvre poétique, il nous fallait un instrument permettant de démontrer la coexistence d'éléments à la fois conscients et inconscients organiquement liés. C'est pourquoi, la méthode psychocritique, qui accorde un rôle essentiel et fondamental à la personna-

lité inconsciente dans la création littéraire et qui s'emploie à la découverte progressive de celle-ci et de son dynamisme, nous apparut comme la plus appropriée à la perspective de notre démarche analytique.

A vrai dire, la psychocritique travaille sur les textes et sur les mots des textes. La valeur de la démonstration dépend de l'échantillonnage, c'est-à-dire du nombre et de la variété des textes. En conséquence, nous avons d'abord procédé par sondages et notre recherche, soucieuse de respecter l'oeuvre poétique de Jovette Bernier (sa direction et sa signification) avait l'allure d'un réel chantier. Puis, nous avons obtenu un groupe d'indications suffisamment dense pouvant servir de base à une première analyse. Ensuite, nous avons tracé un parcours reposant sur des points précis et choisis afin de pousser plus avant nos explorations. Ayant découvert, dans ses poèmes, la présence d'idées obsédantes, nous avons pris la décision d'approfondir et d'étudier le réseau. Alors, et c'était l'occasion propice à une démonstration convaincante puisque son oeuvre est de construction si volontairement transparente:

"La poésie, dit-elle, quand c'est réussi, c'est le summum de l'art. Mais si on n'est pas compris, ça ne vaut vraiment pas la peine. Aller planer aux deuxième ou troisième niveaux symboliques? Je ne me donnerai pas ce mal-là. La clarté d'abord."

3

Un fait essentiel s'impose à nous, fait sur lequel se fonde la psychocritique:

"...la présence constatable dans plusieurs textes du même auteur de réseaux fixes d'associations, dont on peut largement douter

3. Réginald Martel, La jeune dame indigne, Interview Journal Le Soleil, Québec, 1/11/69, p. 2.

qu'ils soient voulus."

4

Cependant, les réseaux d'associations que nous avons entrevues dans l'oeuvre poétique de Jovette Bernier n'appartenaient à aucune des expressions de la pensée logique et consciente. Ils attestaient une pensée prélogique reliant les images selon leur charge émotionnelle. Cette pensée primitive, désobéissant aux règles de la logique, a toutes les chances d'être inconsciente. Il devient alors possible de discerner, dans une oeuvre, les effets respectifs des facteurs conscients et inconscients. En conséquence, dans le matériel à interpréter, il faut distinguer deux processus de pensée, superposés en contrepoint dans le même texte. Dès l'instant où nous admettons que toute personnalité comporte un inconscient, celui de l'écrivain doit être considéré comme une source hautement probable de l'oeuvre. Il est, d'une part, une source extérieure de l'oeuvre puisque le moi conscient, légèrement xénophobe et chauvin, qui donne à l'oeuvre littéraire sa forme verbale, le voit comme un étranger; d'autre part, source intérieure puisque reliée intimement à la conscience par un flux et un reflux incessant d'échanges.

Nous transposons ainsi, dans le domaine de la critique littéraire, l'image d'un "ego bifrons" s'efforçant de concilier les exigences de la réalité et celles des désirs profonds en une adaptation créatrice. La critique littéraire ne pouvait ni échapper, ni se désintéresser à ce développement de la psychologie scientifique dont les pionniers sont notamment

4. Charles Mauron, Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, Paris, Ed. José Corti, 1976, p. 11.

Freud, Jung, Janet, Rank, Adler, Abraham; ceux-ci nous ayant légué une notion définie et naturelle de l'inconscient. Ce phénomène et ses répercussions dans le domaine de l'art font naître la psychocritique. Le psychocritique cesse d'utiliser une relation à deux termes (écrivain et milieu) pour en adopter une à trois termes: l'inconscient de l'écrivain, son moi conscient, son milieu. Une nouvelle surface de contacts apparaît. L'accent est remis sur l'imaginaire et son rôle dans les oeuvres littéraires.

La psychocritique est cette technique qui recherche les associations d'idées involontaires sous les structures voulues du texte. Elle révoque temporairement les secondes pour laisser surgir les premières. La superposition des textes, en psychocritique, remplace donc la comparaison avec laquelle il nous faut éviter de la confondre. Nous savons qu'une comparaison de texte repose sur des contenus conscients et volontaires; elle relève de la critique classique. Au contraire, une superposition embrouille les contenus conscients et logiques de chacun des textes superposés afin de faire ressortir des liaisons inaperçues et inconscientes. Le fil des associations nous conduit vers des hypothèses que la comparaison des textes n'eût jamais suscité ou suggéré. Il fallait donc pour découvrir, sous les phrases de plusieurs textes, les associations latentes dans l'oeuvre poétique de Jovette Bernier, il fallait, disons-nous, cesser d'appliquer à ses textes une pensée critique habituelle. Le psychocritique

"...isole, dans l'oeuvre, les expressions probables de processus inconscients, en étudie les formes et l'évolution, et tâche de les relier aux résultats acquis par ailleurs."

5

Il ne perd jamais les textes de vue. Il enregistre la persistance d'un mythe, analyse sa composition, puis en suit les transmutations. L'interprétation est de considérer ce mythe comme une image, un représentant de la personnalité inconsciente et de son dynamisme intérieur.

La psychocritique, comme instrument de travail et comme système de lecture nous a permis de découvrir, dans l'oeuvre poétique de Jovette Bernier, un réseau de métaphores obsédantes révélant la présence d'un mythe personnel propre à cette écrivaine*. La méthode psychocritique est un appareil utile, important, voire même essentiel pour interroger les textes. C'est un peu naïf de croire que nous pouvons arriver à faire parler des textes, à les pénétrer, à les analyser sans préalablement s'être muni d'instruments adéquats. Nous arrivons, tout de même, à dire des choses, à flâser*, mais quelles significations ont-elles? Où nous conduisent-elles? Nous permettent-elles d'attirer notre regard sur une série d'incidents significatifs? Par ailleurs, la poésie de Jovette Bernier constitue comme un grand rêve, donc une voie de passage entre conscient et inconscient. En poussant l'étude des groupes associatifs chez cette poète*, nous débouchons sur l'analyse des associations. Une technique devient indispensable pour retrouver les associations intermédiaires. Ces réseaux sont les résultats de processus mentaux complexes et largement involontaires; ils appartiennent à un autre système que celui des processus conscients et réfléchis. Il semble invraisemblable que la conscience de Jovette Bernier ait

* Voir le glossaire, p. 105.

* Voir le glossaire, p. 105.

* Voir le glossaire, p. 106.

connu les groupes complexes d'associations par analogies qui lient Philomèle de Dernier sourire au couchant⁶ empourpré de Automne⁷ puis, dans Ma joie⁸ à Salomé.

C'est à partir de cet éclairage psychocritique que nous étudierons le mythe personnel de Jovette Bernier dans: Roulades (1924), Comme l'oiseau (1926), Tout n'est pas dit (1929), Les Masques déchirés (1932) et Mon deuil en rouge (1945). Le choix de ces recueils poétiques relève d'un souci scrupuleux concernant l'exactitude, la justesse et la précision de notre analyse. Cependant, le matériel poétique de notre exploration psychocritique étant limité à des choix de textes à travers toute son oeuvre, notre étude sera un sondage sérieux, mais partiel, de l'oeuvre de la poète. Par ailleurs, nous considérons qu'il en résulte un échantillonnage valable, puisque la période concernée s'étend de 1924 à 1945, autant dire sur l'oeuvre poétique globale de Jovette Bernier; tandis que les contenus, pour chaque période, sont différents. La superposition de divers poèmes fait apparaître un certain groupe obsédant de relations dramatiques; celles-ci dessinent l'évolution d'un mythe propre à la poète. Nous découvrons que les réseaux d'associations expriment une structure psychique précise. L'investigation, portant sur les oeuvres publiées entre 1924 et 1945, conduit ainsi à un certain nombre d'hypothèses touchant trois problèmes distincts: l'écriture de Jovette Bernier, la personnalité inconsciente de la poète et la théorie du mythe personnel.

6. Jovette Bernier, Roulades..., Rimouski, Imprimerie générale, S. Vachon, 1924, p. 65.
7. Jovette Bernier, Comme l'oiseau, Beauceville, Imp. L'Eclaireur Limitée, 1926, p. 10.
8. Jovette Bernier, Mon Deuil en rouge, Montréal, Ed. Serge Brousseau, 1945, p. 65.

CHAPITRE I

LES RESEAUX

Nous amorcerons notre étude psychocritique des textes de Jovette Bernier par la superposition de trois poèmes: L'Amour, Nocturne et Hantise....¹ Ils semblent avoir été composés à des dates voisines puisque, d'après le poème Au lecteur en page (I), Jovette Bernier souligne que les vers de ses vingt ans se rattachent à des souvenirs d'enfance; de plus, ces trois textes poétiques se réfèrent au même objet: une chevelure blonde. D'un poème à l'autre, le lieu, le temps et l'action varient suffisamment pour que la superposition en brouille les dessins; néanmoins la même opération nous permet de voir aussi des points de coïncidence s'accentuer, c'est-à-dire l'objet (chevelure blonde) qui est l'un des termes de la grande métaphore de base à l'origine du réseau possible d'associations obsédantes.

1. Id., Roulades..., pp. 25, 64 et 84.

Le premier poème développe une seule image: une blonde enfant, qui perdue dans le rêve, "effeuille la marguerite d'or" et semble garder au coeur de ce rêve tendre un désir qui l'obsède et l'invite, la tourmente et lui sourit; pour finalement l'enchaîner et la consumer en une "flamme latente". C'est l'embrasement grisant qu'évoque le dernier quatrain:

" Tous te diront: L'Amour m'invite et me tourmente
L'Amour me sourit et m'enchaîne en Roi vainqueur,
Pourtant, il me consume, et sa flamme latente
En me grisant, pétrit ma pauvre âme de pleurs!..."

En soi, la métaphore est simple, et Jovette Bernier glisse de la tendre blondeur du rêve, par le symbole occidental de l'amour pur et loyal: la marguerite, à l'ivresse colorée du coeur, à l'émotion dramatique marquée de splendeur, dans une poésie exaltée. Cependant l'ambiguïté des sentiments embarrasse l'expression dans le dernier quatrain et révèle un malaise d'ordre affectif. La pensée reste énigmatique, l'expression allusive et crispée, alors que dans le reste du poème elle est détendue. Que signifie cet "Amour" toujours victorieux dans une lutte grisante, mais désolée puisque celui-ci "pétrit" son âme de pleurs? Qu'est-ce que ce désir qui "l'obsède sans trêve"? La gloire et l'ivresse de cette "flamme latente" la consumant, semblent s'accompagner d'anxiété. La tendresse présente dans le poème se mêle d'angoisse dans le quatrième quatrain ce qu'expriment clairement des mots comme "tourmente" et "enchaîne". Jovette Bernier compense l'angoisse du "sceptre" disputé, insigne de la royauté, par des atti-

2,3,4. L'Amour (Roulades, p. 25.).

5,6. Ibid., p. 25.

tudes de supériorité spirituelle. Une déception certaine soutient la métaphore et il est essentiel de la noter, car elle se retrouvera dans les autres poèmes. Entre le drame que représente la flamme latente et la réalité de l'amour présent, une secrète préférence s'attache au premier. La simplicité de la métaphore recouvre un état affectif complexe, dont la dualité profonde se manifeste surtout dans le quatrième quatrain par la violence soudaine et inexpliquée des sentiments de la poète; ceux-ci témoignent d'un réseau qui sera ailleurs latent.

Prenons comme point de départ de notre réseau associatif ces vers où les processus inconscients ont chance d'affleurer; puis négligeons les liens syntaxiques, ne considérons que les mots et laissons-les se grouper d'eux-mêmes, selon leurs nuances affectives. Les mots apparentés s'associeront spontanément et nous obtenons ce qui suit:

Mort: consume.

Lutte: pétrit - tourmente - enchaîne - pleurs.

Victoire: flamme latente - grisant.

Splendeur: Roi.

Rire: sourit.

Ce premier réseau associatif groupe les idées suivantes: mort, lutte, victoire, splendeur, rire. Chaque idée est représentée par plusieurs mots apparentés par contiguïté ou ressemblance. Les mots sont conscients; leur apparentement, et par la suite chacune des idées, ne l'est pas moins. Pouvons-nous en dire autant du réseau? Sa structure présente une certaine indépendance puisqu'elle ne se confond pas avec la métaphore qui organise le poème. Mais pour lui attribuer une origine inconsciente, il nous faut arriver à démontrer son caractère obsessif. Ce dernier mot est pris ici

dans un sens qui n'est ni purement statistique, ni pathologique; toutefois dès qu'un élément idéo-affectif prend une qualité d'intrusion et de hantise légèrement angoissante, il nous est alors permis de soupçonner l'intervention de facteurs inconscients. Notre réseau groupe des idées chargées d'affects; nous venons de montrer, par l'étude du quatrième quatrain, qu'une ambivalence incontestable l'accompagne; s'il possède une qualité de hantise, il reparaitra dans plusieurs poèmes et une simple superposition révélera les coïncidences.

Passons donc au deuxième poème, ouvrage de six strophes en vers alexandrins: Nocturne.⁷ La poète se souvient d'une nuit, dans sa petite chambre, où elle hésite entre le sommeil et les invitations de "Phébé la langoureuse,".⁸ Le poème est le boniment de Jovette Bernier lorsque la nuit laisse place à la femme coquette et passionnée. Si nous superposons ce poème et le précédent, en faisant coïncider terme à terme les deux métaphores "chevelure blonde - flamme latente" et "Phébé blonde - inonder de rayons", nous voyons s'accuser un groupe d'idées et d'images qui se manifestent dans le second texte par le réseau associatif suivant:

Mort: clore l'oeil - pâle - blafarde - alourdit - large manteau
- enveloppe - étreinte.

Lutte: Christ - lasse - supplications - inquiétude - soucis -
tourments - mirer.

Victoire: vision - puissant - étoilé - inonder de rayons.

Splendeur: ivoire.

7,8. Nocturne (Roulades, p. 64).

Rire: sourire - rit - sourit.

Du premier poème au second, les circonstances extérieures ont changé: la nature a fait place à une chambrette; la marguerite d'or est remplacée par Phébé, blonde coquette. Ce que nous nommons le sujet du poème, c'est-à-dire sa traduction en prose quotidienne, a varié du même coup. Dans l'un, l'enfant blonde, habitée par un tendre rêve, est obsédée par la lueur d'un désir; tandis que dans l'autre, la Lune (Phébé, vierge farouche) pénètre par la fenêtre et inonde la chambrette en se mirant dans la glace. En revanche, le réseau d'associations n'a pas bougé. L'ambiguïté exprimée par les combats que se livrent Morphée et Phébé révèle une dualité profonde que nous retrouvons dans L'Amour. Ces images mythologiques expriment la tension entre deux états qui habite la poète. Dans ce dilemme les deux partis possibles sont: l'état de veille qui correspond à l'image "inonder de rayons" que lui renvoie la glace; cependant la projection de cette femme vivante serait source d'inquiétude et de danger; tandis que le sommeil aux visions rassurantes l'envelopperait dans une espèce d'encéphalite léthargique se manifestant par une "étreinte" du moi morphique, c'est-à-dire dans une somnolence progressive où tout réel disparaît.

Un fait aussi important échapperait très certainement à une lecture ordinaire ou encore à une lecture comparative. En effet, dans ce genre de lecture chaque poème est lu séparément. Il ne vient pas à l'esprit de ce type de lecteur de comparer les poèmes mot à mot, donc de les superposer. Nous savons que d'un poème à l'autre, les points de coïncidences entre sujet et réseau, l'un mobile, l'autre immobile, ont nécessairement varié, camouflant ainsi les constances de façon automatique. Par exemple, il y a mort, il y a rire dans les deux poèmes; mais le sujet de ces actions diffère.

re. C'est tantôt la marguerite, tantôt la poète qui meurt. La blonde enfant rit dans le premier poème, la lune dans le second. Et comme la pensée consciente du lecteur s'attache d'abord à l'événement raconté, le réseau d'associations lui échappe. Nous pouvons lui reconnaître dès maintenant une certaine fixité; s'agit-il cependant d'un hasard?

Considérons maintenant notre troisième poème: Hantise... Cette fois, Phébé, la blonde déesse, coquette et langoureuse, devient une⁹ "lune blafarde aux clartés alanguies,". Ce poème développe l'image de la poète qui, sous cet astre froid et sans chaleur, contemple derrière celui-ci quelque chose de sa propre image qu'elle nomme son "terrible mal"; donc, cette partie d'elle-même qu'elle dérobe aux émois du coeur: son âme.¹¹ L'image de l'astre pâle évoque cette tête blonde des deux premiers poèmes. En effet, Jovette Bernier en employant le mot clarté au pluriel compare les "clartés alanguies" à une lourde chevelure dont la luminosité affaiblie auréole une tête au visage terne et accablé d'une "froide détresse" fuyant le "rêve sombre".¹³

Opérons la même superposition, en faisant coïncider d'une part les chevelures; d'autre part la flamme latente, inonder de rayons et fier volcan. Nous voyons se former, dans ce texte nouveau, les groupes suivants:

Mort: blafarde - terrible mal - froide détresse - consumant - clartés alanguies.

Lutte: pleurer - amères folies - rêve sombre - douleur.

Victoire: délire - chant - fier volcan.

Splendeur: lyre.

Rire: ris - folâtrer.

La constance du réseau se trouve ainsi réaffirmée en dépit d'un nouveau changement du sujet et de ses données extérieures: lieu, temps, circonstances. Parler de hasard devient difficile. Notons par ailleurs qu'en cours de route nous avons précisé et accru notre connaissance du réseau. Par exemple, "le fier volcan consumant sa douleur!" du troisième poème correspond à "il me consume" du premier poème. De même "terrible mal" doit être rapproché à la fois de "lune blafarde" et de "désir qui l'obsède sans trêve". Ces nouvelles liaisons renforcent la cohérence de l'ensemble.

Ces premières constatations doivent être critiquées et vérifiées. Cependant, nous entrevoyons, dès maintenant, la portée éventuelle de celles-ci. Elles suggèrent la modification du premier des actes critiques: la lecture d'un texte, car lire c'est reconnaître des systèmes de relations entre les mots. Lorsque nous avons lu les trois poèmes de Roulades..., nous avons saisi tout de suite en eux plusieurs de ces systèmes: construction logique, rapports syntaxiques, figures de style, composition de rythmes et de sons. Nous voyons à présent qu'il en existe un autre. Le réseau obtenu tisse entre les mots des liens objectifs et compose une structure verbale cohérente; celle-ci n'est pas d'ordre rationnel. Elle n'appartient pas davantage à l'ordre rhétorique. Au contraire, elle semble inviter les phrases et les figures à broder leurs variations.

Du point de vue poétique et conscient, les trois poèmes sont construits à peu près de la même façon: chacun d'eux développe une métaphore comparant un objet actuel (la lune blafarde aux clartés alanguies - Phébé, blon-

de coquette et langoureuse - blonde enfant perdue dans un rêve) à ce que nous appellerons une présence latente (fier volcan - inonder de rayons - flamme latente). L'objet actuel ne prend toute sa signification, son ampleur et son importance que par le reflet de la présence latente. La flamme latente compense les froideurs de la réalité; et c'est un premier fait qu'il ne faut pas laisser recouvrir par des interprétations prématurées. Tandis que le sens prosaïque varie selon les circonstances de temps et de lieu, une composition constante relie et oppose à la fois une réalité et une hantise. Il faut également constater que c'est à la hantise que s'accroche notre réseau associatif, voilà donc un deuxième fait important. Dans Hantise..., les idées de délire, de rêve sombre, de hantise, de froide détresse, de terrible mal sont rattachées directement au "fier volcan consumant sa douleur!" et seulement de façon indirecte à l'astre évoquant la tête blanche.¹⁵ Le réseau se condense dans le dernier quatrain et il est indépendant de la relation amoureuse de la poète avec une personne de l'autre sexe comme le prouve les vers suivants:

"Depuis, stoïquement, je ris de ma tristesse;
Je fuis le rêve sombre, et sa froide détresse,
Et refermant mon âme aux émois de mon cœur,
Je suis le fier volcan consumant sa douleur!"

16

Les mots "refermant mon âme" révèlent un être solitaire. Puis "rêve sombre" démontre que la hantise est celle d'un drame intéressant la seule personnalité de Jovette Bernier, tandis que la situation amoureuse réelle implique deux personnages. Le réseau associatif s'accroche au drame solitaire, c'est-à-dire au terme rêvé, et non au terme actuel de la métaphore.

Nous pouvons nous demander s'il en est ainsi dans le second poème?

A la réflexion, il nous faut répondre par l'affirmative: par rapport à la réalité présente (la jeune poète émue par un clair de lune), la langoureuse Phébé, déesse païenne, enjôleuse et coquette, qui se mire dans la glace de la chambrette et lui renvoie l'image narcissique d'une vierge farouche, demeure un rêve "au bord de l'horizon...". Cette Lune rêvée aphrodisiaque

17

"Et le mol clair de lune, imité des flambeaux,
Infusait en rayons dans les tons les plus chauds,
Le désir d'une vie amoureusement sienne."

18

s'admirant avec complaisance, n'est qu'une "image - relai" du drame solitaire. D'ailleurs, les associations aux mots "clartés alanguies" et "inonder de rayons" repérables dans l'oeuvre le confirment:

19

"Que m'importent... tes clartés langoureuses!
O grande lune blonde aux reflets de Bonheur
Menteuse lune d'or aux rayons sans chaleur,
O froide dédaigneuse!
Mystique ricanieuse!"

20

ou encore:

"Il est dans la clarté des lunes de minuit
Des mirages tremblants, qui de l'éther ont fui.
Mais le rayon qui ment sous ces voluptés pâles,
Ne m'a jamais laissé au matin qu'un long râle".

21

Ainsi, même dans Nocturne, nous tiendrons le réseau associatif rattaché à un rêve héroïque latent, c'est-à-dire libre de toute dépendance d'un sentiment passionné réel avec un homme précis. Cette autonomie se marque avec évidence dans le premier poème L'Amour. En effet, la hantise est re-

17. Nocturne (Roulades, p. 64).

18. Esquisse bleue (Comme l'oiseau, p. 45).

19. Charles Mauron, Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, Paris, Ed. José Corti, 1976, p. 43.

20. A la lune (Roulades, p. 81).

21. Ennui (Comme l'oiseau, p. 58).

présentée par: blonde enfant, rêve, marguerite d'or, sceptre, Roi vainqueur et flamme latente.

Un quatrième poème Automne²² présente la même structure, avec des circonstances et un sens nouveau. L'obsession du rêve de l'amour chez Jovette Bernier se traduit par celle du réseau associatif groupant avec ténacité les idées de mort, de lutte, de victoire, de splendeur:

Mort: gémit - soupirs haletants - mourir - brûlant.

Lutte: tourments - se plaignent - blessures saignent - or au feu se mêle.

Victoire: flamme - éblouissement.

Splendeur: couchants empourprés.

Remarquons que la métaphore

" Les couchants empourprés où l'or au feu se mêle "²³
 reprend le rêve tendre du premier poème analysé au centre duquel nous retrouvons l'ivresse d'un désir brûlant. Elle exprime la grande fantaisie qui habite l'inconscient de Jovette Bernier. Cette expression métaphorique met en évidence une tendance obsessionnelle chez la poète, à savoir la préoccupation incontestable de rallier deux réalités antinomiques. Cette idée fixe, point névralgique du réseau associatif, se manifeste par l'image d'un soleil blanc qui tente désespérément de se convertir à la pourpre. Ce corps céleste, lumineusement terne et froid par lui-même, cherche à emprunter sa clarté et sa chaleur à un autre corps. Cette dialectique astrale fait apparaître la dichotomie intérieure de la poète et s'exprime,

22,23. Automne (Comme l'oiseau, p. 10).

à la page 56, dans Rêve infidèle:

"..., la lune, blonde ou rousse,"
24

puis dans Au chemin des étoiles:

"... nous échangerons nos astres en chemin"
25

ou encore:

"L'aurore paraissait au temps du crépuscule."
26

Ce corps céleste aux clartés alanguies, ce soleil blanc, mystique, froid et lointain, lui cause un émoi douloureux à chaque apparition nocturne.

Cet astre chevelu, qui excite le phantasme chez la poète, réfère à la chevelure argentée de sa mère qu'elle respecte et vénère:

"Ce premier fil d'argent qui brille en tes cheveux
Me cause sourdement un émoi douloureux.
Ton cheveu blanc, ma mère,
Combien je le révère!

...
Mère, ce cheveu blanc me tient en un long rêve..."
27

Par ailleurs, si nous connaissons sans ambiguïté le terme réel de la métaphore qui structure chaque poème, en revanche la nature du terme latent, centre du réseau associatif, nous demeure cachée. C'est là un troisième fait important. Il est représenté par une image; mais le couchant empourpré, le fier volcan, inondé de rayons, la flamme latente ne sont que des symboles. Il nous paraît invraisemblable qu'un réseau associatif aussi fixe, aussi personnel et aussi chargé d'affects ambivalents se cramponne

24. Comme l'oiseau.

25. Jovette Bernier, Les Masques déchirés, Montréal, Ed. Albert Lévesque, 1932, p. 28.

26. Jovette Bernier, Mon Deuil en rouge, Montréal, Ed. Serge Brousseau, 1945, p. 31.

27. A ma mère (Roulades, p.11). Le sous-titre du poème s'intitule Cheveu Blanc.

au simple souvenir d'un phénomène réel: le spectacle d'un coucher de soleil. Ou encore de résumer ce symbolisme berniéen, dérivé de phénomènes appartenant à l'univers, en disant qu'il fait partie d'une conscience romantique où le soir baigné dans les derniers rayons du soleil est plein de mystères. Pour que l'image d'un soleil couchant nous obsède, il faut qu'il représente autre chose, une réalité intérieure, inconnue mais fascinante, et sans doute redoutable. Le spectacle naturel, à notre avis, ne constitue qu'une "image - écran". En définitive, celle-ci masque et représente à la fois une réalité psychique²⁸ ignorée.

Les études de C.G. Jung sur les associations libres et leurs noeuds complexuels, nous ont rendu familières les associations à partir d'images oniriques. A priori, nous ignorons ce que représente l'"image - écran" du couchant empourpré. La seule méthode adéquate, dans une étude psychocritique comme celle-ci, est d'associer comme C.G. Jung qui en faisait une pratique constante pour les phénomènes de cet ordre; puis de suivre le fil des réseaux, en nous gardant de proposer des interprétations hâtives ou conscientes.

De plus, en distinguant dans le rêve le contenu manifeste du contenu latent, Freud nous permet de constater que celui-ci résulte d'un jeu de forces et que l'inconscient dans le processus de création utilise les mêmes mécanismes. L'imagerie des rêves puise à même les événements antérieurs vécus et aussi à même les événements immédiats entourant la nuit de sommeil. C'est à partir de ces matériaux que le dormeur élabore les images oniriques,

28. Charles Mauron, Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, Paris, Ed. José Corti, 1976, p. 44.

peuplant ses nuits. Il tisse son vécu onirique, c'est-à-dire son rêve à l'insu de la censure qui s'exerce à l'état de veille. Ses images sont un genre de compromis entre la hantise et l'interdiction de la réalité. Le couchant empourpré est un compromis de ce genre; il signifie plus qu'il ne dit; de ce qu'il tait, les réseaux associatifs nous révèlent quelque chose.

Si nous revenons à nos quatre poèmes, afin de poursuivre notre analyse, l'"image - écran" (couchant empourpré, fier volcan, inonder de rayons, flamme latente) qui sert, dans chaque poème, de terme latent à la métaphore recouvre autre chose. Nous considérerons cette autre chose comme une "formation psychique autonome" maintenue presque entièrement au seuil de l'inconscient et chargée d'affects ambivalents.²⁹ Nous exprimons ainsi exclusivement ce que la superposition des quatre textes poétiques nous a révélé: la présence d'un réseau, son indépendance relative à l'égard de la réalité, sa composition. Nous avons vu que la superposition met d'abord en évidence l'autonomie du réseau, donc de la formation psychique. Sa formation est autonome parce qu'elle est maintenue inconsciente; et celle-ci est maintenue dans l'inconscient parce que son approche angoisse le moi; finalement, elle angoisse le moi parce qu'elle est chargée d'affects contradictoires.

Dans la métaphore chevelure blonde - couchant empourpré, nous pouvons remplacer le dernier terme par le réseau associatif, sorte de complexe verbal de nature idéo-affective très accusée. De cette complexité, de cette autonomie, de ces conflits de sentiments, nous pouvons déjà affirmer que

29. I bid., p. 50.

le couchant empourpré ne figure pas, à la façon d'une allégorie, l'un de ces lieux communs mentaux qui n'ont pas besoin d'images pour s'exprimer. Nous nous dirigeons progressivement vers l'hypothèse que le couchant empourpré dissimule un phantasme dont le caractère obsédant devra être expliqué.

La formation psychique que nous tâchons de cerner a toute la complexité d'un organisme vivant et son caractère essentiel: l'autonomie. Cependant la superposition de nos quatre poèmes ne nous en donne qu'une idée imparfaite. Si nous superposons Cruautés innocentes aux textes précédents, nous voyons s'accuser le réseau suivant:

Mort: brisée - longue détresse - languir.

Lutte: palpite - pleure - souffre - cruelle - or qui rougeoie.

Victoire: beau délire - joie.

Splendeur: or - satin - bijou.

Rire: ardent mutin - espiègle - riant.

Si nous observons attentivement, nous constatons que la grande fantaisie préfigurée dans Automne se retrouve dans Cruautés innocentes:

"... ce "bijou" fait d'un or qui rougeoie."

mais avec une autre nuance affective. Cruautés innocentes révèle des états de tension et de crispation tandis que le poème Automne est écrit dans un état dépressif et d'abattement moral:

Cruauté innocentes:

"..., la phalène d'or aux ailes de satin,

30. Jovette Bernier, Comme l'oiseau, Beauceville, Imp. L'Eclaireur Limitée, 1926, p. 29.

Tombe un jour sous la main de quelque ardent mutin,

Et c'est un beau délire, une indicible joie,
De capter ce "bijou" fait d'un or qui rougeoie.

Bientôt l'aile éclatante a perdu sa richesse,
Brisée, elle palpite une longue détresse..."

Automne:

"Je cherche les vallons où vont mourir tes feuilles,
Où ta mélancolie attire, où tu recueilles
Le rêveur, le poète et le désenchanté."

La poète de 1926 repousse la réalité avec une ironie³¹ et une cruauté que ne se permet pas la jeune fille de Roulades puisque les trois premiers poèmes reflétaient un certain équilibre avec la réalité. Dans Cruautés innocentes, la poète, repliée sur elle-même, contemple les nuances de ses émotions et les beautés chimériques de ses désirs. Elle souffre de la durée d'un supplice, d'une attente, qui traîne en longueur, où prisonnière d'elle-même elle dépérit et s'étirole. Cette mutilation est exprimée, dans le poème, par l'image du mutin ardent qui capture, et non capte, la phalène d'or. En effet, le verbe "capter" signifie "chercher à gagner par insinuation"; cependant, nous croyons que Jovette Bernier, dont la pratique du terme propre et la richesse du terme précis ne s'est pas démenti jusqu'à maintenant, utilise ce verbe à partir du verbe latin "captare" (chercher à prendre) ce qui lui permet de ciseler un alexandrin parfait. De plus, dans ce poème, l'image d'effeuillement, cette aile brisée et sans éclat, cette phalène d'or palpitant "une longue détresse...", reprend, avec beaucoup plus de sadisme, le sadisme effréné d'un "ardent mutin", celle de L'Amour où la blonde enfant insouciant et rêveuse effeuille une marguerite d'or. Remarquons

31. Automne (Comme l'oiseau), p.10).

aussi que le papillon "languit" comme la blonde enfant, comme la poète trop "lasse" de Nocturne, comme la lune aux "clarté alanguies" de Hantise, comme "l'aile trop lasse" et le "vol oppressé" du poème Automne. Nous pouvons donc déduire que la fascination du rêve, son attirance fatale, ses charges affectives, la douleur de ne pouvoir l'atteindre demeurent les mêmes à travers tous les poèmes jusqu'ici analysés.

Le réseau révélé par la superposition de nos trois premiers poèmes, et qui reposait sur les métaphores chevelure - marguerite, chevelure - astre, chevelure - soleil blanc, ne s'attachait pas ainsi directement à la Mère de Jovette Bernier. Il est fixé au rêve et non à la réalité; il peut être projeté sur cette dernière, mais il demeure autonome comme le démontrent les poèmes analysés. Par exemple, nous ne voyons nulle part, dans la poésie de Jovette Bernier, où sa Mère apparaisse redoutable, par contre, elle peut, ce qui est différent, évoquer, par analogie ou contraste le rêve latent qui, lui, est chargé de sado-masochisme. Sa vision de la chevelure argentée de sa Mère stimule le fantasme; la "formation psychique autonome se rapproche alors du moi conscient, le fascine et l'angoisse; à l'opposé de la femme réelle, apparaît l'almée dans un "sillage de voiles" et dont les yeux sont:

32

"Comme des vasques d'ombre où rêverait la lune.",

33

puis Schéhérazade, l'aurore au crépuscule:

"... comme si, dans l'automne embrumé

Tombait le mois de mai...";

34

et finalement Salomé qui porte, comme dans Cruautés innocentes, le supplice de sa blancheur. Elle est à la fois l'instrument, la lance et la plaie:

"D'un javelot de joie elle s'ouvrit les veines,
Et, souriant au galbe empourpré de sa chair,
Chaude comme un soleil saignant sur l'univers."

35

Ainsi, les affects de mort et de violence que le réseau nous révèle ne s'associent pas à la femme en général, mais à un pôle structurel de la "formation psychique autonome", pôle que Salomé semble symboliser.

Poursuivons notre analyse et nous verrons si notre hypothèse se vérifie. A cette fin, superposons à Cruautés innocentes un autre poème composé à peu près à la même époque: Rêve infidèle. C'est l'image de la nuit-mère où la lumière irréaliste de la lune, "blonde ou rousse", palpitante, semble être la seule réalité: l'illusion devenant vérité. La lune brille sur les couleurs transfigurées de la nuit et se mire sur le lac, "un miroir". Le désir aspire à l'infini et à l'éternité :

"J'avais fixé mon rêve aux confins du ciel bleu",
mais toujours il se brise contre les écueils de la vie, c'est-à-dire le jour. Et le voyage métaphorique du rêve est interrompu par un décalage entre le rêve et la réalité:

"Je le vois adorer de célestes splendeurs,
Et dans l'heureuse gloire, oubliant ma misère,
Lui, ne se souvient pas d'être né dans mon cœur,"

37

Puisque la métaphore chevelure- soleil blanc préfigurant celle de chevelure - soleil rouge sont réunies dans ce poème, nous pouvons conclure que

35. I bid., pp.31 et 32.

36, 37. Rêve infidèle (Comme l'oiseau, p. 56).

la hantise persiste, qu'elle est autonome, et non liée à l'image d'une femme réelle. Superposons aux poèmes déjà cités les deux derniers quatrains de Rêve infidèle. Nous voyons s'accuser le réseau suivant:

Mort: dort - abîme - s'éteint la lumière - pur - anges.

Lutte: palpiter - clair-obscur - misère - miroir.

Victoire: rêve - rousse - adorer - gloire.

Splendeur: célestes splendeurs.

La comparaison de ce réseau avec celui de Cruautés innocentes ou de L'Amour fait apparaître d'intéressantes différences: les affects de mort tendent à s'investir sur la réalité et les affects amoureux sur le rêve. L'esprit fuit vers la hantise, donc la perçoit comme quelque chose de beau en parlant de "célestes splendeurs". Cet équilibre des investissements ne tient pas à une évolution générale, mais à un état d'âme momentané. D'ailleurs, la fin de Rêve infidèle:

"Abîme plus profond où s'éteint la lumière.",

nous restitue la répartition affective et la dynamique du poème. En effet, la fuite vers le rêve, la grande envie de rejoindre le rêve au-delà du miroir est suivie immédiatement d'un sentiment de chute dans le noir. Retenons donc la certitude que le réseau n'est pas attaché à l'image d'une femme réelle. Il serait plus pertinent de l'accrocher à une image féminine inconsciente, dont Salomé constituerait l'une des figurations conscientes et sans doute la principale. Car, dans la troisième strophe, le rêve adore les splendeurs du crépuscule et les grands éclats de cette lumière céleste. Cette passion garde quelque chose d'amoureux. Ce spectacle du ciel qu'embrase le soleil couchant évoque celui du poème Automne:

"J'adore tes couchants, automne trois fois belle!

Tes couchants empourprés où l'or au feu se mêle.
Ces ardeurs au déclin, ces éblouissements,"

38

Le verbe "adorer" à la même connotation psychique dans chaque poème, même si le sujet dans l'un est le rêve, tandis que dans l'autre c'est le je. Cependant, le ton de ces trois vers est plus optimiste, plus décontracté et nous sentons moins d'angoisse que dans Rêve infidèle. Il n'y a pas de crime mutilant comme dans Cruautés innocentes ou dans Danseuse, ni de fenêtre, ni de miroir infranchissable, ni de chute, ni de vierge langoureuse et farouche.

Faut-il prouver davantage l'autonomie de notre réseau associatif, et par conséquent l'inconscience de la "formation psychique" qu'il représente sur le plan verbal? Ennui³⁹ par son sujet, son atmosphère et ses motifs poétiques diffère aussi bien de Rêve infidèle que de Danseuse ou que des trois premiers poèmes de Roulades. Malgré la collision entre réalité et rêve, la poète reste fixée à quelque hantise intérieure, souvenir ou fantasme, c'est-à-dire à des "mirages tremblants". Si nous superposons Ennui à Rêve infidèle nous voyons, par le réseau, s'accroître cette morosité du rêve, sa tristesse chagrine et cette anxiété de la mort dont le goût persiste:

Mort: mourir - voluptés pâles - long râle.

Lutte: rebelle - mirages tremblants - rayon qui ment.

Victoire: bonheur poudroie - bruits de soie - chant - parfum -
joie.

Splendeur: apothéose éblouissante.

38. Automne (Comme l'oiseau, p.10).

39. Ennui (Comme l'oiseau, p. 58).

Rire: ironie.

Nous y retrouvons aussi, quoique très brièvement, le charme amoureux que porte le rêve et que nous avons souligné dans Rêve infidèle et dans Automne:

"Il est des lieux subtils où le bonheur poudroie,
Des lieux harmonieux comme des bruits de soie,".
40

Puis Je songe que la vie...⁴¹ laisse percevoir, par son réseau, l'évolution du mal:

Mort: tête vacille - froides veilles - gueux - paupières blêmes.

Lutte: névrose - blessent - coups.

Victoire: pâme - rêve.

Splendeur: astre - aurore.

Rire: rit - bohèmes.

L'astre blond a disparu, ainsi que les "mirages tremblants", et le "rayon qui ment" a fui. Sa rêverie éveillée au début du poème révèle plus nettement la hantise. Il n'est plus directement question de chevelure, mais d'une tête qui vacille dans le noir; ainsi que de blessures rappelant l'image de la danseuse empourprée dont le corps est une plaie vive et chaude comme un soleil saignant sur l'univers sans qu'une métaphore relie les deux motifs. Cependant, ce poème allégorique reprend l'idée de la chute et de la fuite dans le rêve. Ce qui nous permet de constater à nouveau l'autonomie relative du réseau obsédant, mais aussi le caprice de son nuancement. Ainsi "froides veilles" rejoint "voluptés pâles", "abîme... où s'éteint la lumière", "ardeurs au déclin", "clartés alanguies", "lune blafarde". Tan-

40. Ennui (Comme l'oiseau, p. 58).
41. Ennui (Comme l'oiseau, p. 81).

dis que "paupières blêmes" se relie aux "mirages tremblants", "le lac un miroir", "sillage de voiles", "ailes de satin", "amères folies", "se mirer".

La superposition de Le coeur désert,⁴² aux textes précédents, accusera un réseau singulièrement sombre puisque dans cette pièce l'idée de la mort habite la poète et la crainte de la folie la poursuit. Les images sont devenues des écrans. Elles marquent l'angoisse du phantasme derrière les vitraux. Le texte révèle que pour échapper à la hantise, la poète veut se détourner des écrans du rêve pour s'enfuir dans la réalité, mais la tentative échoue puisque le contact avec la réalité réveille l'angoisse cruelle de la solitude, l'horreur du froid et de la mort. De plus, ce splendide sonnet nous représente un état anxieux où la poète elle-même craint l'immobilité par la peur d'une perte de contrôle. Ce sonnet forme le pont entre Je songe que la vie... et La chute, mais se relie aussi à tous les autres textes par la luminosité de la chevelure blonde de l'amante mystique et les étincelles aux "vitraux héraldiques" à travers lesquels le soleil filtre:

"C'était un beau palais dans les jardins fleuris,
Où le soleil filtrait aux vitraux héraldiques;
Un palais de Carrare, à tourelles gothiques,
Dont nul n'avait jamais franchi le pont-levis.

Un roi silencieux y rêvait jour et nuit,
Dans la pourpre et l'or clair, souriant, pacifique;
Pour blason, son coeur plein de l'amante mystique,
Mais un intrus survint, qui dit: "Je suis l'Ennui."

42. Jovette Bernier, Tout n'est pas dit, Montréal, Ed. Edouard Gaud, 1929, p. 73.

C'était un beau palais, riche et somptueux marbre;
 Mais son royal amour est parti ce soir-là,
 Et le soir inquiet chuchotait dans les arbres...

Au trône, le manteau sombre et lourd traîne bas;
 Blonde, l'amante vient, s'arrête et déraisonne
 Quand l'écho des murs dit: "Il n'y a plus personne."

Le réseau associatif est le suivant:

Mort: amante mystique - Ennui - manteau sombre - lourd - traîne
 ne bas - déraisonne.

Lutte: tourelles gothiques - franchi - pont-levis - intrus.

Victoire: jardins fleuris - soleil - filtrait - pourpre - or
 clair.

Splendeur: vitraux héraldiques - palais de Carrare - roi - bla-
 son - marbre - royal amour.

Rire: -----

Le poème La chute, où le suicide hante la poète, reprend cet état an-
 xieux du Le coeur désert.⁴³ Le réseau obtenu est le suivant:

Mort: s'engouffrent - oeil glauque.

Lutte: remous - plainte - clameurs - souffre - affole - trahi-
 sons - chagrins - pleurer - farouche - tremble.

Victoire: séduit - vertige troublant - ensorcelle - charme hal-
 lucinant - lit vaporeux - brumes molles.

Splendeur: puissant.

Rire: -----

Nous devons constater que de nombreuses correspondances s'établissent avec

43. La chute (Tout n'est pas dit, p. 81).

les poèmes déjà analysés. Par exemple, "lit vapoureux" et "brumes molles" se relie sans difficulté à "bonheur poudroie", "bruits de soie", "sil-lage de voiles", "vasques d'ombre", "ailes de satin", "délicates ailes", "clartés alanguies", "langoureuse", "effeuille lentement". Toutes ces images occultent la grande fantaisie de Jovette Bernier et assurent la relation autonome de la hantise; en effet, celles-ci établissent un lien avec l'un des pôles du rêve: la danseuse. Nous entendons presque les bruits caressants des doux tissus et leur volupté figurant l'image de la danse, du vertige troublant et inexplicable de celle-ci. La danse, fascination et ensorcellement, rejoint l'image de la chute.

Maintenant superposons aux poèmes déjà pris pour exemples les six strophes d'un dernier poème Comme un hôte chassé qui reste sur le seuil:

44

"Nature, quand la mort éteindra mon corps pâle,
Je voudrais reposer où ton soleil dévale,
Où l'on entend pleurer la pluie et la rafale.

Qu'on me couche loin des défunts et loin des deuils,
Et seule, sur la terre humide, sans cercueil,
Comme un hôte chassé qui reste sur le seuil.

Qu'on ne ferme jamais mes yeux à la lumière;
Rejette de mon front l'insulte du suaire,
Enlève de ma mort ce qui est funéraire.

Laisse-moi regarder le festin d'où je sors,
Voir les autres buvant, et moi seule, dehors,
Avec le regard plein de rutilants décors.

En tressant sur mon corps des lierres et des fleurs,
Lorsque tu pleureras, laisse couler tes pleurs
Sur mon sein refroidi, pour réchauffer mon coeur.

Je voudrais tant presser sur moi le jour vermeil,
La fièvre de l'été et les dards du soleil,
Que je triompherais de l'effrayant sommeil."

Les points de coïncidence qui nous permettent de superposer ce poème, publié en 1932, aux autres poèmes antérieurement étudiés sont les suivants: d'une part, il est question d'une tresse de lierres et de fleurs recouvrant le corps d'une morte, donc de chevelure objet qui constitue l'un des termes de la grande métaphore de base à la source du réseau associatif; d'autre part la poète, dans un délire onirique, parle d'une morte pressant sur elle le "jour vermeil", la "fièvre de l'été" et les "dards du soleil". Donc après le râle et le suaire de l'éternelle dormeuse, au coeur flambé et refroidi, apparaît le festin auquel participe cette morte les yeux grand ouvert. Et l'hôte chassé, dont le regard est plein de "rutilants décors", nous rappelle Salomé dansant au festin d'Hérode. Dans ce poème, qui reprend le combat métaphorique de Nocturne, l'hôte chassé entrevoit une victoire sur l'horrible sommeil qui l'assaille. La comparaison de ce réseau avec celui d'Ennui ou Je songe que la vie... laisse entrevoir la possibilité d'un triomphe sur la mort et voici le réseau qu'une telle opération souligne:

Mort: mort - corps pâle - deuils - cercueil - suaire - funéraire - sein refroidi - effrayant sommeil - étendra.

Lutte: pleurer - rafale - chassé - hante - palpitante.

Victoire: lumière - festin - buvant - rutilants décors - fleurs - chimère - jour vermeil - fièvre - dards du soleil - triompherai.

Splendeur: soleil dévale.

Rire: -----

Dans les trois premiers poèmes, nous découvrons une oscillation plus

libre et plus sereine entre rêve (couchant empourpré) et réalité (chevelure), malgré l'anxiété (fenêtre - miroir - lac - vitraux - yeux). Dans les poèmes qui suivent, sa réalité trop oppressante, pousse la poète à creuser le rêve, l'une des deux extrémités de l'axe autour duquel la sphère berniéenne semble tourner. L'univers poétique de Jovette Bernier s'illustre par cette situation dans l'espace de deux astres (l'amante mystique/danseuse empourprée) qui se trouvent, par rapport à la terre (le corps), en des points diamétralement opposés. Il y a éclipse de la danseuse empourprée, lorsque l'amante mystique s'interpose entre la danseuse et le corps; tandis que la disparition momentanée de l'amante mystique se produit par l'interposition du corps entre la danseuse et l'amante mystique, celle-ci traversant l'ombre du corps Comme dans un hôte chassé qui reste sur le seuil. Il y a donc une forte tendance, de la part de Jovette Bernier, à vouloir réconcilier, dans son oeuvre poétique, ces deux astres figurant dans une grande fantaisie faite d'un "or qui rougeoie" où persiste l'occultation temporaire de la lumière de l'un de ceux-ci. En définitive, il y a disparition totale ou partielle, réelle ou apparente, dans ses poèmes, d'un astre par l'interposition d'un corps entre cet astre et l'autre. Nous parlons bien entendu d'images et de leurs liaisons largement inconscientes. Ces rêveries berniéennes sont commandées par le jeu délicat et périlleux des désirs, des craintes, par le conflit entre le désir et l'interdiction.

Du point de vue psychocritique, chaque poème reflète un équilibre entre les structures conscientes et inconscientes. Les superpositions de textes nous ont fait entrevoir plus nettement la nature de la "formation psychique autonome" recherchée. Il s'agit d'un phantasme oscillant entre diverses relations: Morphée - Phébé, amante mystique - Salomé, dormeuse

refroidi - hôte chassé, phalène d'or - ardent mutin. Les deux termes de cet axe autour duquel gravitent ces phantasmes sont tout à fait opposés l'un à l'autre. Les affects sont partagés entre la dormeuse au sein refroidi qui occupe l'un des pôles de cette relation et Salomé, chaude comme un soleil, occupant l'autre pôle. Cependant la "formation psychique autonome" que nous poursuivons ne se confond, ni ne s'identifie à aucun de ces phantasmes. Il reste tout de même que la présence de réseaux obsédants, dans l'oeuvre poétique de Jovette Bernier, les figures naissantes qu'ils dessinent, nous ouvrent une voie suffisamment sérieuse pour que nous lui accordions un espace pertinent dans la compréhension des textes.

CHAPITRE II

FANTASIE ET ASSOCIATION OBSEDANTE

Les réseaux d'associations obsédantes constatés, il nous faut en proposer une explication. Ainsi, les poèmes offrant le même réseau sont reliés à une réalité inconsciente unique. Tout nous porte à croire que celle-ci est une fantaisie puisque plusieurs observations, sur la vie imaginative des humains (primitifs, enfants, adultes) par Freud, démontrent que c'est son mode d'expression. Le mot fantaisie doit être pris ici dans le sens du rêve, c'est-à-dire d'origine inconsciente bien qu'elle puisse remonter à la conscience. Par conséquent, toujours d'après la tradition freudienne la fantaisie comme le rêve est une expression mentale que nous pouvons considérer comme un mécanisme de défense contre l'angoisse et aussi une façon de contrôler les pulsions. Les travaux de Sigmund Freud, de Karl Abraham et d'Otto Rank, entre autres études, ont prouvé que les fantaisies jouent un rôle décisif dans la genèse et le développement du psychisme. Cependant nous nous bornerons ici à résumer brièvement la nature

de ses contenus et ses modes d'action d'après Charles Mauron dans Mallarmé.¹

La fantaisie exprime un désir et en même temps l'objet du désir. Elle est le lieu premier où se croisent les échanges entre le sujet et l'objet, et ce carrefour deviendra le moi. Nous savons que les modes primitifs d'échanges, introspections et projections d'images, créent des "objets internes"² qui combinent les objets du monde extérieur et les structures ébauchées de la personnalité à venir. L'imaginaire se nourrit en partie et à partir de la réalité quotidienne située dans un lieu donné, un espace et un temps précis. Bref, flottant entre le moi et le non-moi, cet univers des "objets internes" offre, comme toutes les formes originelles de vie, cette indifférenciation que l'intelligence voit comme monstrueuse, mais qui manifeste bientôt sa puissance évolutive.

A la faveur de comparaisons et de corrections incessantes, la fantaisie construit le psychisme, le relie au passé et l'adapte au milieu. Chargée d'affectivité, elle ne cesse de rechercher des contacts de plus en plus complexes. Nous voyons se dessiner alors dans les fantaisies une représentation dramatique de ce qui règle ces contacts dans le monde de l'imaginaire, l'âme se construit, se joue et se rejoue sa propre histoire, mêlant souvenir et projet. Très tôt, l'âme ne se bâtit pas uniquement, mais elle se répare. En effet, les contacts altèrent et dévastent les "objets internes"; les séparations y creusent des vides, la haine ravage, la peur pétrifie des portions plus ou moins grandes du monde intérieur et, par le fait même, de la personnalité. L'imagination exerce alors une fonction restau-

1,2. Charles Mauron, Mallarmé, Paris, Ed. du Seuil, 1977, p. 57.

ratrice.

Comment ces brèves considérations théoriques sur les fantaisies s'appliquent-elles à l'analyse concrète de nos textes littéraires? Nous avons démontré, par treize exemples successifs, que la superposition des oeuvres poétiques de Jovette Bernier révélait l'existence sous-jacente de métaphores obsédantes et de réseaux associatifs les reliant; voilà le fait expérimental. Nous parlerons maintenant de fantaisies imaginatives inconscientes. Quel rapport y a-t-il entre un réseau d'associations observé et un phantasme supposé?

Les associations constituent, nous le savons, un mode de pensée préconsciente. La conscience les soumet au contrôle de sa logique et de sa réalité (espace, temps, etc.). Mais plus la pensée est primitive, plus les images verbales obéissent à la logique affective et à une réalité intérieure. L'étude des réseaux associatifs nous ont permis d'ausculter les processus inconscients et de déceler la présence de phantasmes. Ces phantasmes inconscients groupent des images verbales et constituent l'arrière-plan naturel et permanent de la pensée consciente.

Toute pensée lucide passe, au cours de sa genèse, par un état phantasmatique. La pensée poétique tient manifestement à garder des attaches avec cette enfance d'elle-même. Elle ne peut se détacher de cet état antérieur et primitif. Il ne faut donc pas s'étonner d'y retrouver les traces d'une véritable organisation onirique, c'est-à-dire métaphore obsédante et réseaux associatifs. De ce point de vue, la relation entre associations et fantaisies semble évidente. Cependant ces réseaux obsédants sont considérés comme la trame superficielle des figures phantasmatiques. Ils com-

posent le fil d'Ariane conduisant à la structuration labyrinthique d'une grande fantaisie imaginative par l'intermédiaire des figures mythiques.

CHAPITRE III

DE PHILOMELE A SALOME

Par l'application d'une lecture superposée aux textes de Jovette Bernier, lecture conçue et expérimentée par Charles Mauron, notre étude des réseaux associatifs nous a mené au seuil d'une deuxième phase d'analyse. Nous avons réalisé que la hantise d'une formation psychique inconsciente explique l'indépendance relative des réseaux; ceux-ci sont présents dans les textes, mais demeurent autonomes par rapport à eux. De plus, nous avons essayé de saisir l'essence de cette hantise derrière les "images - écrans" admises comme des délégués dans la conscience. Notre intérêt s'est alors porté vers des figures et des situations dramatiques. Derrière le couchant empourpré nous avons vu se dessiner en profil la blonde enfant et un Roi vainqueur, Morphée et Phébé, la phalène d'or et un ardent mutin, l'amante mystique déraisonnant et Salomé, la dormeuse et l'hôte chassé, l'apparition répétitive d'une lune blonde, soeur immortelle de la poète, derrière une fenêtre, des vitraux, dans une glace, sur l'eau, et celle-ci

tourmentée, impuissante ou stoïque en-deçà. Ces phantasmes silhouettés ne sont-ils pas autant de variations de la grande fantaisie inconsciente dont les réseaux nous témoignaient de manière incontestable la fixité?

Voilà une hypothèse à la fois intéressante et complexe. D'une part, l'énigme des réseaux associatifs se résout en un genre de rêve structuré comme les nuages se résolvent en pluie; d'autre part, la répartition de tous les investissements affectifs entre réalité et rêverie ainsi que le rapport de forces entre pensées conscientes et processus inconscients, eux-mêmes vassaux de la mouvance des circonstances, se traduisent dans les nuances apparentes de ce rêve enfoui. D'une façon générale, plus la réalité est heureuse, plus le phantasme s'atténue; tandis que l'effort de création l'accentue et en dévoile les traits angoissants que la conscience censure. En résumé, lorsque le moi fuit la réalité pour le phantasme une crise survient puisque celui-ci ne peut tolérer l'anxiété que déclenche ce phantasme. L'esquisse de cette dynamique et de sa complexité nous conduisent, dans le langage poétique, à un onirisme où le rêve inconscient se peuple de relations entre des forces et des mouvements qui se muent à l'intérieur du rêve en des personnages.

La question essentielle demeure: celle des rapports entre ces personnages; nous limiterons notre champ d'analyse à la figure féminine. Elle représente, à l'intérieur du rêve, ce qui est le plus éloigné du moi conscient, le plus inaccessible et le plus angoissant à connaître. Reprenons en considération les poèmes superposés au chapitre I. Dans Nocturne, la figure féminine apparaît d'abord derrière la fenêtre, pénètre dans la chambre et, se mirant dans la glace, inonde la chambrette de rayons. Elle apparaît soit sous forme de bonheur amoureux dans L'Amour, soit sous forme

d'une noble courtisane dans Danseuse. Dans Le cœur désert, la figure féminine qui se profile derrière les vitraux est une vierge remémorée, c'est-à-dire l'amante mystique au temps des châteaux moyenâgeux. Enfin, dans Rêve infidèle, sous une apparence angélique identifiant vierge, bonheur, poète, morte et ressuscitée en une communion esthétique et mystique à la fois. Opposée à cette figure, celle du gueux, dans Je songe que la vie..., représente le moi réel de la poète tel qu'elle s'imaginait dans ses rapports avec le rêve. Dans Cruautés innocentes, le moi se représente couvrant le risque: la figure féminine est la phalène d'or qui se languit en une longue détresse ayant été capturée par un funèbre mutin. Cependant, la réalité actuelle ne peut pas être mieux figurée que par l'allégorie du vertige dans le poème La chute. En effet, le charme hallucinant de son lit vapoureux révèle la fascination du vertige, le goût de l'envoûtement de la poète; elle semble vouloir tourner résolument le dos à la vie. Cette image n'en reste pas moins un délégué du réel dans le rêve; tandis que le palais de marbre, les vitraux héraldiques, le soleil, l'amante prisonnière et l'intrus représentent davantage le rêve inaccessible et dangereux. Puis la poète s' imagine en danseuse; à l'intérieur du fantasme, elle est ce qu'il y a de plus phantasmatique, c'est-à-dire une image tabou dont le contact est à la fois suprêmement désiré et interdit. Enfin, dans Comme un hôte chassé qui reste sur le seuil..., la poète poursuit la comparaison avec un rêve glorieux, indéterminé, dont la splendeur reste visible, mais pas la structure. Les personnages ont disparu et le décor affectif seul persiste: c'est le rêve d'une morte désirant triompher d'un épouvantable sommeil. Cette dormeuse poursuit sa chimère et inscrit le désir ultime du triomphe dans un regard rutilant. Dans cette dynamique et ses correspondances, nous avons considéré un jeu d'interrelations entre les différents

poèmes. La figure féminine est l'un des résultats de cette étude: simple souvenir d'ardeur poétique dans L'Amour, elle devient tour à tour phalène d'or, amante mystique, apparition, courtisane, almée, hôte chassé et sommeil maladif à mesure que croît l'angoisse. En fait, lorsque la conscience abandonne la réalité et se rapproche d'un phantasme aux excitations incontrôlées l'angoisse devient intolérable.

Ces considérations donnent une bonne idée du jeu de forces dans lequel apparaît et disparaît une figure mythique. Sa nature exclusive retiendra notre attention puisque ce n'est pas un thème, mais un personnage humain construit à partir d'expériences vécues par la poète et qui ne représente désormais qu'un fragment de sa personnalité. La danseuse fait partie de Jovette Bernier; elle nous représente, sous une forme dramatique, le cœur de la "formation psychique autonome" et de sa contradiction affective. Par rapport à elle, l'autre pôle du phantasme, la malade dormeuse, qui fait aussi partie de la poète, se situe plus près de la conscience et de sa réalité. Ainsi, la figure mythique semble s'inscrire dans un système de relations intra-psychiques.

Dans cette perspective, l'étude complète de notre figure féminine comprendra trois parties principales. La première tâche sera de remonter de texte en texte pour retrouver les formes originelles de la figure. Ensuite, notre attention se dirigera vers ses métamorphoses au cours de l'œuvre et leur motivation probable. Nous parviendrons enfin à une image synthétique s'inscrivant dans une structure d'ensemble.

Les textes de Roulades, et plus particulièrement Dernier sourire, A la lune, Le blanc cortège, contiennent la forme originelle de presque

tous les phantasmes berniéens. Les vers de ses vingt ans, de sa "belle foi naïve"¹, dira-t-elle, sont écrits à Saint-Fabien-sur-Mer, en Gaspésie, là où elle est née. Ce recueil poétique a plus ou moins d'importance en ce qui concerne la valeur de la poésie et la qualité du vers puisqu'ils sont à toute fin pratique une imitation à la fois habile et personnalisée du seul maître pour lequel elle avait une grande admiration: Victor Hugo². Mais ils sont des sources précieuses de renseignements biographiques. Ils nous permettront d'affirmer déjà la naissance et la présence du mythe personnel de Jovette Bernier dans ces poèmes dédiés, pour la plupart, donc habités d'une résurgence de souvenirs d'enfance et de réminiscences concernant certains événements de sa jeunesse.

Dans ces poèmes de Roulades, publié en 1924, les expressions de mélancolie et d'anxiété, qui se manifestent clairement ailleurs, s'expriment par exemple dans le phantasme de la tête qui vacille, de l'aliénation du corps par l'esprit, de la démence de l'amante mystique qui déraisonne. Ce phantasme nous rappelle étrangement la préoccupation mallarméenne que Charles Mauron nomma le phantasme de la décollation, mais que nous désignerons sous le nom plus humble de phantasme de la décapitation, chez Jovette Bernier. Il serait difficile de soutenir que les processus inconscients sont indépendants des événements de l'existence d'un écrivain. C'est pourquoi nous relierons le réseau des métaphores obsédantes aux fantaisies Dernier sourire, A la lune, Le blanc cortège, Regrets... qui regorgent de souvenirs rappelant des événements biographiques. Par contre, cela ne détruit en aucune manière

1,2. Pierre Pagé, Le Comique et l'humour à la radio québécoise, Montréal, Ed. La Presse, 1976, p. 31.

le rattachement de tout le réseau berniéen aux poèmes déjà analysés, rattachement qui demeure une question de textes.

La première question sera donc la suivante: pouvons-nous relier Salomé de Ma joie et de Danseuse à Philomèle, cette vierge voilée, qui serait à notre avis la première forme d'une Salomé très virginale? Il nous faut noter, en premier lieu, une importante ressemblance structurelle entre les deux figures virginales, ce qui permet de les superposer. Elles hésitent toutes les deux entre un état de pureté glacée dans la mort et un état d'ardeur:

Dernier sourire:

"Avant de voir tomber sa feuille diaprée,

 Pour la dernière fois, comme dans une extase,
 Une vierge sourit sous son voile de gaze,"

sonnet écrit à l'automne de 1923, peut se superposer³ à Danseuse, écrit le 21 avril 1934:

"Elle attendait l'Amour, et d'un geste impudent,
 L'Amour lui a cassé le rire sur les dents.
 Alors, cachant la joue humide de sa peine,
 D'un javelot de rire elle s'ouvrit les veines,
 Et, souriant au galbe empourpré de sa chair,"

De plus, le voile azuré de Philomèle deviendra un linceul virginal, un suaire dans lequel, trop tôt ensevelie, elle étouffera, mais pour renaître sous forme de danseuse. Comme nous pouvons le constater, la dualité profonde de ce choix entraîne une ambiguïté anxieuse très importante puisqu'elle marque nos deux figures.

3. Dernier sourire, (Roulades, p. 65).

4. Danseuse, (Mon Deuil en rouge, p. 33).

dans une robe "si blanche" sur de "séduisantes grèves", qu'elle ne connaît pas mais dont parle son rêve; celle qui attend sa gerbe blanche dans les bras, étonnée de cet orient empourpré qui l'aura carminée et qui permettra ainsi la floraison de sa chair virginale préfigure, ingénument, celle qui, rouge et chaude comme un soleil excédé, saigne sur l'univers et sourit à sa chair empourprée, la Salomé de Danseuse. Ce poème, écrit le 21 avril 1934, n'a été publié qu'en 1945 à l'intérieur d'un recueil poétique dont le titre était: Mon Deuil en rouge. Pourquoi ce deuil en rouge puisque habituellement le deuil est associé au noir? Pourquoi onze ans d'intervalle entre l'écriture du poème et sa publication? Quelle résistance habitait Jovette Bernier? Le compromis, dans Dernier sourire et Le blanc cortège, est la communion retrouvée dans la pureté d'une mort musicale et lumineuse qui marque la fin de chaque fantaisie. Le compromis correspondant, pour Salomé, n'apparaît que dans la danse, qui la conduit à franchir "l'arche d'or" aux portiques de jade "jusqu'au sérail du Rêve" dans Ma joie,⁹ poème écrit le 21 novembre 1937.

Ainsi, les textes antérieurs à la publication de 1945, nous font connaître l'angoisse de la vierge et notre superposition doit se limiter aux deux termes du conflit. Il faut alors reconnaître l'importance et la signification de la métaphorique situation des deux astres se trouvant diamétralement opposés et cherchant à se rejoindre dans un trépas dont les dieux feront une épopée et dont le deuil sera un couchant de pourpre et d'or. C'est pourquoi, ce contraste symbolique, dans l'imaginaire de Jovette Ber-

9. Mon Deuil en rouge, p. 65.

nier, entre la vierge blanche et la vierge rouge, entre la blancheur azurée et la pourpre, entre la beauté glacée de la vierge blanche et la cruelle beauté de la vierge rouge, nous apparaît fondamental et essentiel dans la poursuite de notre analyse. Nous savons également que l'un des deux groupes ne va pas sans l'autre et c'est leur conflit qui donne un sens aux hésitations de la figure virginale. Par exemple, Philomèle va du froid nordique de l'extase et de la pureté blanche du lis à un rouge intense pour retourner à la neige dans Charme hivernal¹⁰. Quant à Salomé, elle va de la pureté au sang, puis revient à la pureté pour ensuite aller vers le rouge de façon définitive parlant dans Ma joie d'une

"... victoire au soleil des légendes".

Une telle oscillation s'accompagne d'anxiété: celle-ci se marque dans Dernier sourire par la tristesse de l'été, comparé à une reine parée pour le festin, au renoncement de sa "feuille diaprée" et par un long regard d'adieu; elle est partout manifeste dans Danseuse. L'hésitation entre la pureté et l'ardeur ne suffit pas à expliquer l'anxiété de la poète. La présence de la mort, dans chacun des deux termes, en serait la cause profonde. En Philomèle comme en Salomé, la blancheur est associée à la mort; et si à peine effleurée par l'ardeur, Philomèle se retire dans un sommeil mortel et n'aspire qu'à être une éternelle dormeuse:

"Et rabat sur nos yeux éteints l'opaque oubli.
Que l'on dorme!

Et que nul souvenir du monde audacieux
Ne vienne rallumer les astres de nos yeux.";
11

10. Roulades, p. 57.

11. Pleureuses, (Mon Deuil en rouge, p. 79).

Salomé consume son deuil dans et par la pourpre d'un supplice. En effet, tous les rouges: "rouges déments", "rouge scandale", "rouge strident", "rouge pointu" ¹² révèlent une grande souffrance d'incarnation d'un moi profond dont la danseuse ¹³ est l'image théâtral. Dans un spasme final, la tentation d'abdiquer la prend comme un "hoquet" ¹³. Par ailleurs, dans cette parade de la vie où éclatent les cuivres, un sursaut de vivre se concrétise appelant le geste théâtral du deuil empourpré de la danseuse. Nous pressentons, dans ce poème intitulé Mon Deuil en rouge ¹⁴, que Jovette Bernier se sent menacée par le naufrage de la folie:

"Pitoyable et courbée au bras de la chimère ;".

Les prémonitions anxieuses de Roulades n'ont de sens que par rapport à ce dénouement tragique. Il faut donc que la vierge blanche meure pour permettre la naissance de la vierge rouge. Plutôt implicite dans Roulades, cette évidence pressentie dans Comme l'oiseau et dans Tout n'est pas dit hante sinistrement Les Masques déchirés et éclate enfin dans Mon Deuil en rouge. La blancheur et la rougeur de la vierge semblent devenir de plus en plus funèbres à mesure que la poète atteint des niveaux où le rêve se charge toujours davantage d'angoisse. En définitive, la Salomé de 1945 nous représente une Philomèle plus profonde, plus incarnée, ayant abandonné un état léthargique où les fonctions de la vie étaient atténuées au point où elles semblaient suspendues dans une attitude d'attente symboliquement représentée par l'image de la dormeuse. Cependant, toutes les deux offrent la même dissociation, témoignant du même conflit, ce qui permet de les super-

12,13. Mon Deuil en rouge, (Mon Deuil en rouge, p. 13).

14. Ibid., p. (11)

poser. Si cette hypothèse est exacte, nous retrouverons entre Philomèle et Salomé des figures intermédiaires.

Dans L'Amour comme dans Le beau voyage, l'ambiguïté de la figure rêvée, ainsi que l'attrait et le danger d'un contact avec le rêve se manifestent clairement. La vierge apparaît d'abord; puis, à cette image virgine succède, dans chaque poème, l'empourprement. L'agression y est peu visible. Après le verbe "consume", les mots "flamme" et "carminé" attirent notre attention. Nous retrouvons dans Hantise "le fier volcan" et dans Comme un hôte chassé qui reste sur le seuil les "rutilants décors" associés aux yeux d'une morte; dans Les mains jointes¹⁵ "fauve paysage" est associé à une moribonde amère et triste qui ne peut terminer son voyage; dans Automne, la poète parle de "couchants empourprés", de blessures qui "saignent" et de "sauvages échos" que nous pouvons rattacher au "fauve baiser" de Frénésie¹⁶; dans le poème Mon Deuil en rouge, nous retrouvons "un couchant de soleil excédé"; puis, finalement, dans Danseuse, les expressions "galbe empourpré" et "soleil saignant". Nous pouvons donc affirmer que les différents mots exprimant le rouge parle à la fois d'ardeur amoureuse latente, d'agression, de mort, d'automne, de soleil couchant. L'éclat de cette lueur reparaît dans Ma joie à travers les trésors d'Ali-Baba et dans la fulgurante "victoire au soleil des légendes". Les deux apparitions de la lune se mirant tantôt dans une glace (Nocturne), tantôt dans l'eau du lac (Rêve infidèle) correspondent aux deux Philomèle. Dans Le coeur désert, qui reprend l'idée de la vierge, à la fin du poème l'amante mystique, image de la

15. Tout n'est pas dit, p. 126.

16. Comme l'oiseau, p. 13.

communion, resurgit, et l'effort douloureux pour échapper à la démente de l'isolement entraîne la chute mortelle, rupture préfigurant Comme un hôte chassé qui reste sur le seuil. Ce poème, en deux panneaux, nous parle d'abord d'une morte au corps pâle qui, après l'orage de la peur et du désespoir, refuse l'insulte du suaire dans un regard rempli de miroitements scintillants; puis, des visions de ce spectre, apparaît l'hôte chassé qui sur le seuil désire ardemment presser, sur son corps glacé, le "jour vermeil" afin de triompher d'un sommeil horrible, c'est-à-dire la mort. Ces deux images, que reprend le poème, coïncident avec nos deux Philomèle. L'angoisse est rattachée à la seconde puisqu'elle doit vaincre un état d'inertie mortelle.

A partir de Mon Deuil en rouge, recueil poétique publié en 1945, les deux images féminines reviennent dans un même poème, l'une morte et l'autre dans une tension vers la vie. En cette même année, la rêverie de Jovette Bernier prend une allure définitive vers le rouge:

"J'ai redoré, pour vos yeux las, les aubes tristes
Et mes chants étaient doux comme ceux du psalmiste,
Mais vous cherchiez les jeux pervers de Salomé".

17

Dans les recueils précédant cette date, nous avons vu que l'image de la danseuse est allusive et n'apparaît pas directement dans les textes. De 1924 à 1929, la vierge, c'est-à-dire le blanc, l'or, le bleu sont accentués et victorieux; la danseuse demeure sacrée et mystique. Puis en 1932, dans Les Masques déchirés, la rose et les fleurs, de façon générale, remplacent la figure féminine. Les fleurs se fanent blanches et tout se fige dans une ab-

17. Quand la sombre douleur (Mon Deuil en rouge, p. 64).

sence de mouvement; c'est l'immobilité du deuil:

"..., il aura trop neigé
Sur les roses d'antan et les clairs paysages,"¹⁸

La rêverie de Jovette Bernier, à travers toute son oeuvre poétique, remonte donc d'abord vers l'image de la vierge blanche à travers le phantasme d'une chevelure blonde; puis, elle confond progressivement les visages de Philomèle et de Salomé, et, de là, glisse définitivement vers la danseuse païenne, maudite et réprouvée à travers le phantasme du couchant empourpré.

Mais laissons ces poèmes et passons à d'autres encore inexplorés puisque l'oeuvre poétique bernienne nous fournit un répertoire d'images étendu. Une superposition de différents textes nous permettra de mesurer l'évolution des divers phantasmes. Une série de correspondances attestent la cohérence de ce groupe de poèmes:

Mutisme - mystique - nuit:

Regrets...:

" Parfois, le flot avait des teintes d'or
Le flot menteur! maudit! Oui, le flot fratricide
Riait là sous la lune! Oh! traître et homicide
Dévorant en silence avec l'hydre méchant"

L'âme du soir:

19

"Les échos sont muets,...

la face de Dieu paraît, douce et mystique.

L'astre-amour, Dieu caché, qui dans l'ombre sourit."²⁰

Chimère:

"J'ai supplié la nuit de cacher ma douleur:

18. Plus tard (Les Masques déchirés, p. 96).

19. Roulades, p. 100.

20. Comme l'oiseau, pp. 17, 50.

Mystique elle est venue en des airs de grandeur.
 Mais la lune était là... je haïssais sa face,
 Sa face ricaneuse et froide comme glace."

21

Si tu parlais, la lune:

"Exaspérante lune au mutisme troublant:"

22

Mère - Lune:

Regrets...:

"Maman sanglotant fort saisit son chapelet.
 Ma mère s'abattit, pâle...
 ..., si pâle que j'eus peur!
 ...; et là-bas, la lune blonde
 Eclairait ce tableau tout d'horreur où la mort
 Planait..."

23

A ma mère:

"Ce premier fil d'argent qui brille en tes cheveux
 Ton cheveu blanc, ma mère,
 Combien je le révère!

...
 Comme il orne ton front..."

24

Lune indifférente:

"Et la lune là-haut se penche,
 Froide, sous un regard de feu.

...
 Et ses beaux rayons sans chaleur.
 ... me rappellent votre coeur."

25

Pureté:

L'âme du soir:

"L'azur devient alors cet imposant portique."

26

21. Comme l'oiseau, pp. 17, 50.

22. Tout n'est pas dit, p. 46.

23, 24. Roulades, pp. 99, 11.

25. Comme l'oiseau, p. 64.

26. Comme l'oiseau, p. 17.

Lune indifférente:

"Il vente, mais le ciel est bleu
 Bleu comme une immense pervenche"
 27

Si tu parlais, la lune:

"Et ce pan de ciel qui t'habille,
 Quel amant l'a drapé si près de ton minois?"
 28

Astre blanc - eau - miroir:

Pastel:

"La lune a des reflets de candeur infinie
 Et dans l'étang revoit sa face, en s'admirant."
 29

Si tu parlais, la lune:

"Arrondis sur le lac ta face rubiconde,
 Ris, la lune blafarde,..."
 30

Regrets...:

"A travers la glace; et là-bas, la lune blonde
 Eclairait..."
 31

Résumons donc les résultats concernant cette première période qui s'étend de 1924 à 1929. Prises dans ce réseau associatif très serré, les diverses figures féminines nous apparaissent comme les avatars d'un même phantasme. Par exemple, même si nous pouvons attribuer à l'influence de Victor Hugo, la faiblesse que la poète a montré dans ses vers pour les paysages lunaires, il n'en reste pas moins que la récurrence de cet astre - chevelure nous porte à croire pertinemment, que tout en étant lié à la réalité, il voile un phantasme qui vit en Jovette Bernier d'une vie autonome. Dans Chimère, la poète foudroie de sa haine la lune "mystique" et "ricaneuse", cette courti-

- 27. I bid., p. 64.
- 28. Tout n'est pas dit, p. 47.
- 29. Comme l'oiseau, p. 9.
- 30. Tout n'est pas dit, p. 45.
- 31. Roulades, p. 100.

sane rêveuse, mais sans désirs qui roule sur des chemins azurés. Elle exprime également son mépris à la lune qui viole la nuit où dort sa douleur. De plus, ce poème groupe tous les objets de sa haine: réalité, mysticisme, silence blanc, femme pure et angélique. Une chaîne de liaisons inconscientes rattache ainsi, dans ces poèmes superposés, la lune narcissique, hautaine, froide et dédaigneuse à "l'astre - amour", c'est-à-dire Dieu qui, dans l'ombre caché, sourit. Cette lune recueillie sur elle-même, sur sa blancheur, et contemplant sa propre image dans le bleu d'un décor dormant (Pastel), nous rappelle Phébé, la vierge farouche. Nous pouvons y voir l'image d'une identification avec la mère mystique, froide et lointaine dont nous parle le poème intitulé Regrets..... Cette femme pâle qui défaille ne nous rappelle-t-elle pas cette image de la lune "blafarde"? Par ailleurs, dans ces poèmes, la lune est toujours associée à la mort. Il y a une identification certaine entre lune, astre blanc, astre amour/mère, mort, Dieu. Alors, cet être mort, cette soeur vivant en elle qui est la mère, forme dans la personnalité inconsciente de la poète un noyau de communion avec l'idéal et la pureté. Mais une évolution ultérieure en a fait le lieu et l'enjeu d'un conflit. La dissociation et l'angoisse résultent de ce conflit. Tout se passe comme si ce noyau de pureté était inquiété par l'approche d'excitations incontrôlées, d'un caractère à la fois ardent et triste. Cette lune exaspérante, au "mutisme troublant", "froide sous un regard de feu", nous remet en présence de l'amante mystique et de la danseuse empourprée. Cependant, plutôt que de considérer trop sommairement deux aspects de la figure féminine, nous imaginerons la vierge hésitant entre une retraite mortelle ou l'engagement dans une situation dramatique.

Abordons maintenant l'étude de la figure féminine dans l'oeuvre posté-

rieure. Que devient-elle après 1929? Si, par figure féminine, nous entendons Salomé elle-même, elle est encore absente de la scène. Le fait est important. Nous y voyons l'aspect inconscient de la crise d'anxiété mélancolique dont les effets conscients sont les luttes avec ce Dieu silencieux et hydrique,*; un Dieu au brutal caprice et ayant une "faim de Vampire" ; ce Dieu ravisseur d'enfants dans Regrets... est la découverte du "Néant"³². Il fait partie d'un ensemble idéo-affectif (mère, église, société, mort)³³ que celle-ci refoule en bloc et précipite, par une négation

"et que l'extase qui m'a prise
Ne soit qu'un mythe,...",³⁴

dans ce "trou béant"³⁵ qui ne lui renvoie que "l'écho d'un long râle intime"³⁶. C'est là que se situe le centre même de l'expérience mélancolique. Il marque le niveau atteint par l'anxiété en 1932. La poète y choit avec le Bonheur, avec Dieu et avec le phantasme angoissant de Salomé. Il nous est impossible alors de réduire le conflit inconscient et permanent de Les Masques déchirés à une ruée vers la foi, à une résignation patiente et passive dans la foi. Sa religion, dans ce conflit, est associée à la réalité hostile et par le fait même l'église, la société, la mère et Dieu se trouvent du côté de cette réalité. Le grand résultat vérifiable nous paraît le refoulement du conflit. Les textes nous la montrent triste, inquiète, oppressée, au seuil de la colère, angoissée et hantée par la mort où l'image de la danseuse se perd.

* Voir le glossaire, p. 106.

32. Regrets... (Roulades, p. 101).

33. Au seuil de l'éternité, (Les Masques déchirés, p. 40).

34. Quand les hommes te ressemblent (Les Masques déchirés, p. 100.)

35,36. J'ai doté mon coeur des maux universels (Les Masques Déchirés, p. 30).

Comme un hôte chassé qui reste sur le seuil semble indiqué que la figure féminine n'est plus tolérée sous sa forme ancienne, mi-réelle, mi-rêvée comme dans Je l'aime cette sultane, Dernier sourire, Le beau voyage. Les échanges jadis possibles aux frontières de l'inconscient, entre rêve et vie, passé et présent, par glissement dans les deux sens, sont interdits sous l'effet de l'angoisse. Dans Pressentiments³⁷, la chambre est vide et la nuit a remplacé la figure féminine. La poète descend au coeur même de sa névrose. Elle est inquiète et clôt la fenêtre au cortège des deuils d'un noir flétri (peur, angoisse, névrose). Mais ils passent trop près de ses sens entraînant avec eux quelque chose de douloureusement pâle, tendre et angoissé: son rêve. Dans La nécropole des amours, la poète, toujours au centre d'elle-même puisqu'elle parle de "giron natal", contemple les idoles aux "paupières scellées" où le rêve y dort:

"Les amours dorment mieux dans le giron natal;
Parce qu'elles étaient de sensibles idoles,
Avec soin, j'ai dressé leur couche douce et molle,
Et mes rêves leur font un linceul virginal.

...

Mais je voulais revoir ces mortes consolées,
Toucher leurs corps familiers, oser ouvrir
Avec mes doigts nerveux, leurs paupières scellées..."

³⁸

Ce poème remplace Le coeur désert et l'au-delà des vitraux héraldiques où nous pouvons supposer que la figure féminine y sommeille. Le seul chemin menant de la réalité au rêve est la descente vers le suicide sur le plus doux des cercueils, c'est-à-dire la mer qui, dans son lit, étreint les chimères:

37. Les Masques déchirés, p. 81.

38. Les Masques déchirés, pp. 83,84.

"Qui pourra m'enlacer comme ses bras feraient
 Si je lui donnais tout: mon corps et mon secret?
 Et la vie aurait beau désormais me poursuivre,
 Je ne connaîtrais plus ce désespoir de vivre;"
 39

Ainsi ces quatre textes de 1932 marquent la disparition de la figure féminine principale; elle est devenue la morte et on ne la rejoint que par le suicide. L'angoisse affecte à la fois la poète qui se sent impuissante et la figure féminine qui se rapproche du tombeau. Ces effets s'accusent dans Le cauchemar pénible⁴⁰ et une hantise, dont la tonalité funèbre a envahi le travail poétique, selon

"J'incruste à mon cerveau la douleur de finir.",
 est refoulée, mais se manifeste encore par une représentation si allusive qu'elle échappe à la répression. Dans le poème Plus tard⁴¹, la figure féminine devient un printemps perdu dans des avrils rieurs et des "odeurs de mai" dans les cheveux. C'est, évidemment, la vierge blanche et bleue qui est tolérée, tandis que l'autre, associée aux roses sur lesquelles il a trop neigé, est interdite et se dérobe dans la mort. La dépression dans Plus tard est assez profonde pour qu'apparaisse une homologie avec Comme un hôte chassé qui reste sur le seuil. L'idée de chevelure est reprise et correspond à la tresse de fleurs et de lierres du deuxième poème; les fleurs fanées de Plus tard à la morte; la neige sur les roses à l'hôte chassé et à "l'effrayant sommeil"; la "lune a rêvé" à la chimère de la morte; "lumineux visages" au "jour vermeil"; les "avrils... ont tant ri dans mes yeux" à "regard plein de rutilants décors"; "odeurs de mai" à "fièvre"; et fina-

39. La mer, tu ne mens pas (Les Masques déchirés, p. 56).

40. Les Masques déchirés, p. 89.

41. Ibid., pp. 95,96.

lement, "clairs paysages" à "terre humide où le soleil dévale" qui figurent le cercueil de la morte; ce doux cercueil de la mer où la poète descend vers le suicide. Ce lit des chimères, à la fois stérile et déserté, dont parle la poète dans J'ai doté mon coeur des maux universels, correspond à l'angoisse consumant, dans la chambre vide, le rêve trépassé, ainsi qu'au "giron natal", nécropole des idoles où les rêves font un "linceul virginal". Nous devinons par là, car l'allusion à la neige sur les roses ne laisse guère de doute, celle qui est au tombeau dans ces textes de 1932 et que la poète songe à rejoindre par son suicide.

Les Masques déchirés nous renseignent donc sur les formes encore tolérées de la figure féminine. L'association des idées de fleur et de femme est archétypique dans l'inconscient, banale dans la conscience. Chez Jovette Bernier, elle prend très tôt un sens personnel. La fleur est tenue explicitement pour l'image - souvenir de sa jeunesse, de sa fraîcheur, de sa pureté et paradoxalement reliée à la neige, au froid, à la mort. Elle s'oppose à la vie qu'elle représente. Il nous faut comparer les effets de cette période dépressive sur l'image de la fleur à ceux produits par les creux dépressifs de la période antérieure. La fleur de façon générale représente la femme, sa fragilité et sa beauté. Dans Le beau voyage, une femme angélique cueille des "fleurs frêles" et porte sa gerbe blanche vers de séduisantes grèves où le soleil incendiera cette gerbe. Nous ne pouvons donc nier que la fleur rouge représente la figure féminine rêvée. Puis, Lune indifférente parle du ciel bleu comme d'une "immense pervenche" où la lune se penche dans une "molle volupté", "froide sous un regard de feu"; ensuite, Le blanc cortège développe l'image d'un lis blanc dans la nuit que les anges vinrent "cueillir" pour de célestes mondes; ce "frêle corps" d'une

enfant sous de longs voiles blancs que l'on dérobe à la vie. Dans Comme un hôte chassé qui reste sur le seuil, le "corps pâle" au regard rempli de "rutilants décors", refusant l'insulte du suaire, rappelle la gerbe blanche carminée.

Ainsi, une série de coïncidences terme à terme permettent de superposer les poèmes précédents. Le résultat est évident: la fleur remplace et signifie la figure féminine, diversement colorée par d'imaginaires situations dramatiques. Aussi retrouvons-nous, dans les poèmes se situant avant 1932, le lis, le blanc à la fois ivre de froid, d'immortalité, de célestes mondes, de rouge, de chaleur. Par conséquent, tout cela existe déjà avant la grande crise de mélancolie de Les Masques déchirés. La différence est la suivante: en 1932, la liaison entre fleur et apparition féminine a cessé d'être consciente. L'association primitive, celles des trois premiers recueils poétiques, a été refoulée et remplacée par une allégorie: les fleurs représentent des paroles poétiques. Mais le lien latent reste perceptible. Les déplacements attestent l'interdiction du phantasme, les allusions sa force obsédante. Comme dans les rêves, le sens latent du symbole se manifeste dans le contexte. A la moindre justification, le lien entre fleur et apparition féminine resurgit. Ce qui reste exclu c'est, au centre du poème, la grande figure rêvée, c'est Salomé, hantise à qui l'incarnation est refusée puisque ce recueil est celui de la mort, des fleurs fanées, des roses sur lesquelles il a neigé.

Toutes ces analogies sont inconscientes; elles n'en structurent pas moins les textes et nous instruisent sur le sens de la crise dans Les Masques déchirés. Celle-ci répète celle de Roulades, de Comme l'oiseau et de Tout n'est pas dit; cependant, nous pouvons y voir une manifestation nouvel-

le, mais plus grave de ce vieil intrus aux pieds lourds de mépris et avec lequel elle tisse son linceul: "L'Ennui"⁴² Elle affecte plus profondément la fonction créatrice, les défenses inconscientes et la pensée consciente. L'angoisse devient aiguë quand le contact entre la poète et son rêve prend la forme d'une idée de suicide après avoir passé par des poèmes de plus en plus funèbres.

La création de Les Masques déchirés correspond à l'éclatement de la crise d'anxiété et interrompt la poursuite du grand rêve de la poète et la disparition de la vierge rouge à laquelle elle fait allusion en remplaçant la figure féminine rêvée par des fleurs. Voilà le fait essentiel du point de vue psychocritique. Deux tâches s'imposent à nous maintenant: d'une part, rechercher les motifs de ce refoulement; et d'autre part, étudier dans l'oeuvre ultérieure, ce qui remplace la figure féminine disparue. Nous les aborderons successivement et dans cet ordre, car le refoulement précède les substitutions.

Les résistances intérieures que rencontre la création de Mon Deuil en rouge peuvent être de plusieurs ordres. Plusieurs faits importants rattachent la disparition de la figure féminine à la crise psychique. Au moment où survient la crise une longue chaîne de figure féminine s'interrompt; elle est reprise cinq ans plus tard dans le recueil poétique publié en 1945, au point où elle s'est rompue avec Ma joie écrit le 21 novembre 1937. Il est donc légitime de rechercher les résistances inconscientes. La première porte sur la liaison entre deux désirs infantiles dont nous pouvons suivre la

42. Le coeur désert (Roulades, p. 73).

trace dans l'oeuvre et, la deuxième, sur le phantasme de la décapitation. Une association consciente des deux sujets est exclue. Mais du point de vue psychocritique, le vrai problème est la déformation de l'histoire biblique. L'amour coupable de la chair triomphe dans l'oeuvre puisque de la "femme publique"⁴³, on ne garde que "l'amphore"⁴⁴ et les "cheveux"⁴⁵. Puis, cette Marie-Madeleine peu repentante se convertit aux "jeux pervers"⁴⁶ de Salomé. Marie-Madeleine, dans Ma joie, prend le visage de la danseuse biblique interdite. En confondant la pécheresse sans repentir et Salomé, Jovette Bernier fait coïncider le crime amoureux et son châtiment. Le crime demeure secrètement le combat entre la chair et l'interdiction de l'esprit. En définitive, dans ce péché de la chair contre l'esprit de repentance, la femme sur laquelle saint Jean jette de façon absolue l'interdit, séduit et punit à la fois. L'état psychique ainsi représenté est la non acceptation de la culpabilité, le refus à l'assentiment au suicide. D'après l'histoire biblique, Marie-Madeleine formerait le pôle masochiste, regrettant d'avoir désiré et aimé. Tandis qu'ici, en se métamorphosant en Salomé, elle perçoit saint Jean comme le pôle sadique, froid, justicier, religieusement pur du couple qui refuse à la femme l'incarnation dans sa chair en la maintenant dans une carcasse de statue "aux yeux blancs" qui fixe les a-⁴⁷ venues d'une ville aux "blancs tombeaux"⁴⁸.

La poète y perçoit l'image de sa démence possible; à ce niveau, l'oscillation entre conscient et inconscient risque de devenir irréversible et de se transformer en régression mélancolique sans retour. Le poème Mon

43,44,45. Il n'était rien aux bornes bleues de l'univers (Mon Deuil en rouge, p.60).

46. Quand la sombre douleur (Mon Deuil en rouge, p. 63).

47,48. Il n'était rien aux bornes de l'univers (Mon Deuil en rouge, p. 58).

Deuil en rouge, écrit le 14 avril 1934, où elle dit la difficulté à s'incarner et la tentation d'abdiquer en est un éloquent témoignage. Tel fut le danger frôlé en 1934. Jovette Bernier raconte alors l'aventure comme aurait pu le faire une Philomèle sauvée du péril. Elle tente ainsi d'échapper à l'image de l'amante mystique qui déraisonne. Si, dans le recueil Mon Deuil en rouge, le blanc et le bleu, qui hantaient la poète dans les trois premiers recueils, disparaissent alors de ses vers, c'est qu'ils sont liés au regard de la figure féminine morte.

Nous aborderons maintenant la seconde résistance que la conscience de Jovette Bernier oppose longtemps au phantasme de Salomé:

"Vers quel pays tendre la voile

Et si la virginité des prêtres, des vestales
N'a rien apaisé des rafales
De la chair, que poursuit la meute des instincts;
Puisque rien ne nous désenivre,
Qu'est-ce que cette fièvre et ce crime, de vivre!"

49

Le désir n'y est pas seulement criminel et châtié. Il obéit à une impulsion naturelle, indigne et sale qui souille. Nous l'appellerons l'impasse pure, c'est-à-dire le complexe de la virginité psychique. Jovette Bernier refuse le macabre, le sordide des "rafales" charnelles. L'intolérance à ce niveau avait certainement provoqué, en la poète, et dès l'enfance, une formation réactionnelle classique: son goût de la pureté. Il ne constitue pas un trait original de caractère, mais une défense contre les pulsions inconscientes liées au sado-masochisme des instincts sexuels. C'est cette résistance que symbolisent toute la gamme des objets mauvais: volupté démente,

vasques d'ombre, corps de la danseuse luisant comme une bague, désir crépitant contre les bracelets; elle vient s'ajouter à la première évoquée plus haut qui portait sur la liaison entre vierge et décapitation.

Le fait que cette intolérance ait joué un rôle important dans la crise dépressive de 1932 est attesté par le réseau de Les Masques déchirés. Les destructions systématiques que nous dévoilaient ces poèmes correspondent à autant de suicides psychiques. Le noyau pur de la personnalité, qui devait être protégé à tout prix dans les quatre premiers recueils, est mis à mort par l'instance impure dans Mon Deuil en rouge.

Nous pouvons voir ce que signifient nos deux personnages. Un conflit interne met face à face l'être pur d'une part, et d'autre part, cet être impur qui pourrait souiller la vierge et frustrer le défenseur indigné. De façon étrange, mais incontestable, cette seconde formation associe la réalité, le christianisme et des pulsions infantiles régressant du niveau symbiotique au niveau classique de l'obsession mélancolique. L'être pur n'est plus un être supérieur comme elle l'imagine dans les recueils précédents. Dans Mon Deuil en rouge, il représente un contre-investissement. Les textes écrits entre 1924 et 1932, date des publications, confirment-ils cette dernière hypothèse? Nous avons vu dans les trois premiers recueils, la vierge qui rêve à l'empourprement de sa blancheur; puis, dans Les Masques déchirés, la vierge au sein refroidi se projette dans un hôte chassé dont les yeux sont rempli de décors rutilants. Et enfin, dans Mon Deuil en rouge, nous remarquons l'absence totale de la vierge blanche; la vierge rouge prenant naissance de la morte et vivant en Salomé.

Essayons maintenant de comprendre ce qui se passe dans les textes a-

près Les Masques déchirés. Obéissant à l'oscillation affective qui se marque si nettement dans les réseaux étudiés au chapitre I, la poète remonte rapidement vers des idées de victoire, de splendeur et l'idée de suicide a perdu sa force agissante. Dans Mon Deuil en rouge apparaît l'image de la danseuse empourprée que la poète ne pouvait tolérer dans les autres recueils. Par exemple, dans Cruautés innocentes, la phalène rejoint l'image de Salomé et l'ardent cabotin celle de saint Jean. Cette image, qui exprime le sadisme hystérique exercé par un cabotin sur la phalène, parle de celle-ci comme d'un bijou fait d'un or qui rougeoie. Puis, dans Le coeur désert, ce château féodal fortifié, une espèce de tombeau, où l'amante mystique emprisonnée déraisonne, rêvant à la pourpre et l'or, sous le joug d'un roi faussement silencieux et pacifique. Tandis que l'hôte chassé, sous les apparences d'une morte, reste sur le seuil observant le festin le regard rempli de miroitements scintillants. Et finalement, Danseuse laisse apparaître sur la scène une danseuse dont le corps est comparé à un bijou fait d'un or que le désir empourpre. Ce poème reprend toutes les étapes franchies par la figure féminine. Le drame de Danseuse nous offre l'un des états caractéristiques du mythe: le duel où triomphe d'abord l'auto-châtiment pour nous rendre ensuite le visage triomphant d'une Salomé morte, dansante, dont le deuil s'accomplit dans un "couchant de pourpre et d'or" .⁵⁰ Salomé dénoue ses "charmes en guirlandes"⁵¹, rappelant la figure métaphorique de la chevelure et de la fleur, jusqu'au monde du "Rêve"⁵² comme les "couchants roux" de Soirs de mai où l'on devient amoureux. Ils se répètent⁵³

50. Mon Deuil en rouge, p. 33.

51. Ma joie (Mon Deuil en rouge, p. 65).

52. Ibid., p. 65.

53. Roulades, p. 58.

magiques, troublants et ivres de parfums grisants. C'est le vertige de la fête et de la danse. Ce poème de jeunesse nous permet de réaffirmer la présence phantasmatique de la figure féminine dès 1924. Ces vers, qui développent l'allégorie de la danse à travers les "couchants roux", les "parfums", "les tissus vaporeux", mettent en veilleuse l'image du bleu, de la pureté qui évoque habituellement ce mois. Ces rêveries impures, puisque "tout est lascif en mai", s'opposent à l'imagerie azurée du mois de mai, le mois de la Vierge Marie. A cette époque, l'intérêt retiré au phantasme est investi sur des objets sociaux reconnus, mais secrètement rattachés au rêve. Ils sont autant d'expressions socialement reconnues d'un érotisme délicatement obsessionnel. Cette dérivation n'a plus son point de départ dans un symbole comme la fleur, mais dans une association par contiguïté, c'est-à-dire que ce qui touche à l'objet du désir le désigne. Ces dérivations protègent momentanément l'artiste contre l'anxiété mélancolique. Ecrire à Saint-Fabien-sur-Mer Roulades, c'était le contact avec l'idéalisme dans une communion esthétique avec la nature; tandis qu'écrire Mon Deuil en rouge, c'est le corps à corps avec le phantasme.

Nous constatons ainsi que l'expression du rêve demeure, un certain moment, interdite, tandis que les dérivations fonctionnent: les fleurs fanées de Les Masques déchirés prolongent, comme nous l'avons déjà vu, la gerbe de fleurs de Tout n'est pas dit auxquelles se rattache le lis de Roulades. Les coïncidences de texte et le réseau qu'elles révèlent démontrent que Jovette Bernier assimilait inconsciemment l'état du lis, ce corps pâle et froid d'une morte. De ce point de vue, la crise de Les Masques déchirés apparaît comme une offensive du surmoi d'origine familiale. Comme dans Regrets... la mère, l'église, le tombeau, le froid, la nuit et le silence se

trouvent d'un côté; la poète et la figure féminine de l'autre. Ce phantasme, toléré par la conscience, recouvre celui de Mon Deuil en rouge qui ne le serait pas à cette date sous les traits de Salomé.

Les formes que prend la figure féminine à la période de Mon Deuil en rouge, nous permettent de suivre, après 1932, les tendances toujours en lutte. Avant 1932, les fleurs sont protégées du rêve impur par la poète qui les garde; au contraire, les apparitions féminines, qu'évoquent Mon Deuil en rouge, sont objets de désir. Dans le premier cas, Jovette Bernier s'identifie au défenseur indigné de la pureté (saint Jean, mère pieuse à la foi infaillible, église, société); dans le second, elle redevient la courtisane secrètement impure. Il est aisé de constater qu'un tel phantasme se déplace vers le premier en alléguant les sentiments de culpabilité, vers le second en faisant intervenir la résistance de la pureté.

Après avoir superposé Philomèle et Salomé, nous avons vu se dessiner une suite d'apparitions féminines à travers les "images - écrans" de la chevelure blonde et du couchant empourpré. De cette chaîne d'apparitions féminines une continuité se dégage. En effet, cette analyse d'une série homologue, mais différente, de figures féminines, nous a conduit d'une situation dramatique à celle d'un conflit interne. Partout nous retrouvons l'image d'une figure originelle et statique opposée à l'image d'une figure passionnée et mobile. Les personnages de cette situation dramatique interne ne sauraient se réduire à des allégories. Ils n'ont pas de signification philosophique ou esthétique simple. Ils représentent, à l'intérieur d'une structure psychique déjà autonome par rapport aux pensées conscientes, des instances opposées.

CHAPITRE IV

LA METAPHORE MATERNELLE

ET

LE COMPLEXE D'ARIANE

L'étude de quelques poèmes nous a conduit à dégager des figures mythiques prises dans un jeu de forces et qui constituent les personnages d'une situation dramatique mouvante. Du réseau associatif nous avons vu surgir l'image de la morte-dansante. Nous pressentons partout la présence d'un conflit dramatique, avoué chez Jovette Bernier, car chaque figure ne vit que par rapport à une ou plusieurs autres, le changement de relations entraînant une métamorphose des personnages. La remarquable constance des réseaux associatifs et des figures mythiques suggère que ces conflits doivent être, eux aussi permanents, intérieurs à la personnalité de la poète et inhérents à sa structure. Nous sommes ainsi conduits, par l'étude empirique des réseaux associatifs, à l'hypothèse d'une situation dramatique interne et personnelle. C'est elle que nous nommerons le mythe

personnel.

Ces progrès de notre démarche psychocritique, vers la reconnaissance d'un mythe personnel à Jovette Bernier, relèvent des images chargées d'affects que groupaient nos réseaux associatifs. L'imagination profonde ordonne des mouvements de désir ou de crainte, des recherches de contact ou des fuites. Elle est faite de communions et de conflits. Il était donc logique que notre analyse aboutisse à l'étude de situations dramatiques nous permettant de parvenir au mythe personnel de Jovette Bernier. L'application de la méthode psychocritique, aux textes poétiques de cette dernière, révèle la hantise d'un petit groupe de personnages et du drame qui se joue entre eux. Ils se transforment, mais nous les reconnaissons, et nous pouvons constater que chacun d'eux caractérise assez bien la poète.

Notre mode d'interprétation considère moins la genèse du mythe que sa formation. L'accent ne sera pas placé sur l'origine, mais sur la structure et la dynamique actuelles. L'interpréter, c'est alors le traduire en termes de processus inconscients. La personnalité inconsciente exprime ses subdivisions, ses conflits, ses projets en personnages, en situations et en actions dramatiques. Il s'agit de déchiffrer le mythe personnel en termes d'instances ou de conflits.

La psychocritique ne s'intéresse qu'à l'aspect inconscient du texte. Ainsi, l'interprétation du mythe personnel ne portera pas sur tel personnage précis de Jovette Bernier, mais sur le groupe entier, donc sur les liaisons inaperçues par la conscience de la poète et du lecteur. La suite de personnages mythiques qui, dans l'oeuvre de Jovette Bernier, relie Philomèle à Salomé paraît étrange et presque privée de sens tant que nous ne l'in-

terprétons pas comme l'évolution d'un surmoi. Derrière la série de figures féminines, nous apparaît une Jovette Bernier toute embarrassée par cette conscience de soi en présence du péché héritage d'une barbarie sexuelle véhiculée par une éducation trop rigide. Les conflits entre la dormeuse et la danseuse révèlent les bases et les conséquences humaines, sociales d'une éducation chrétienne reposant essentiellement sur l'angoisse, la peur, le manque de confiance en la nature humaine, le mépris du corps, de la sensualité et de la femme en tant qu'être sexué. Le point essentiel reste alors le jeu d'interrelations entre "moi créateur" et "moi social", c'est-à-dire poésie écrite et réalité vécue, à travers le mythe personnel.¹

Nous avons vu, au chapitre II, comment se forment les figures mythiques. Elles représentent ce que Charles Mauron appelle des "objets internes" et se constituent par identifications successives. L'objet extérieur² est intériorisé et devient une personne dans la personne; inversement, des groupes d'images internes, chargées d'amour ou de crainte, sont projetées sur la réalité. Un incessant courant d'échanges peuple ainsi l'univers intérieur, noyaux de personnalité qui sont ensuite plus ou moins intégrés dans une structuration totale. L'image de Schéhérazade demeure un souvenir de lecture enrichi d'apports étrangers; mais elle est déjà une partie de Jovette Bernier. Elle constitue une figure composite, mi-dormeuse, mi-danseuse, où dormeuse et danseuse combattent en Jovette Bernier, car leur conflit oppose des instances psychiques. Ces éléments très divers se par-

1. Charles Mauron, Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, Paris, Ed. José Corti, 1976, p. 230.

2. Charles Mauron, Mallarmé, Paris, Ed. du Seuil, 1977, p. 57.

tagent la poète. Chaque figure représente un moi ou quelque aspect du sur-moi.

L'image de la danseuse empourprée, idole de chair, représente, dans l'oeuvre poétique de Jovette Bernier, un refus contre les règles antisexuelles de la mère, mais tout en prenant la relève de ses peurs et de ses angoisses. Ce qui est le plus difficile à affronter chez la mère, c'est sa sexualité; simultanément, la mère a du mal à admettre la sexualité de sa fille. Si la fille n'arrive pas à distinguer l'amour maternel de sa peur du sexe, elle intègre l'amour et le sexe comme des contraires. En conséquence, elles continuent à se transmettre cette opposition, cette impasse pure de mère en fille. C'est ce que nous avons appelé le complexe de la virginité psychique qui est comparable à une tare héréditaire. Elles se refusent ainsi l'accès à leur propre corps par le renoncement dans un désarroi incompréhensible. Chaque fille est si concentrée sur sa mère qu'elle intègre souvent à son insu, amour et sexe, comme deux aspects antagoniques. Ces deux forces en lutte sont apprises de la mère; elles sont, en Jovette Bernier, des héritages du passé maternel puisqu'elle perçoit sa mère comme une "courtisane rêveuse et pourtant sans désirs" .

3

La mère à demi-vivante, qui cache sa propre image de femme, apparaît sous les traits de l'amante mystique, "froide, sous un regard de feu"⁴. Elle est ainsi privée de l'identification dont elle a le plus besoin, un besoin vital. Chaque effort que la poète fait pour se sentir bien dans sa peau de femme est une lutte pénible, une trahison contre cette image asexuée

3. Etre pareille à vous (Mon Deuil en rouge, p. 25).

4. Lune indifférente (Comme l'oiseau, p. 64).

de la mère. Cependant, elle ne se souvient pas de sa mère lorsqu'elle parle de Philomèle; elle ne sait pas que les vitres, les miroirs, l'eau ou la lune blanche hautaine, lointaine, ricaneuse et mystique sont pour sa personnalité profonde l'image de sa narcissique pureté rejoignant la mère. Quand elle écrit Ma joie, elle ne relie pas ce poème, selon une filiation consciente, à Comme un hôte chassé..., à Le beau voyage ou à Dernier sourire. Elle ignore que Salomé prolonge Marie-Madeleine. Elle ne se doute pas que la blonde enfant est l'incarnation de la virginité psychique de la mère comme celle de la Vierge Marie. Ce modèle est l'image sexuelle de la mère. Ainsi, à coup de dénégations et de refoulements, la mère (église, société, religion) maintient l'idéalisation du corps, c'est-à-dire le fantasme de la béatitude de la chasteté psychique. Cependant, lorsque la poète fait danser Salomé dans un couchant d'or et de pourpre, elle exprime, à notre avis, un désir inconscient: la réconciliation de l'amour et du sexuel*.

Une intimité étouffante relie la poète au modèle maternel (la dormeuse) que nous appellerons: une relation de symbiose. La hantise de la pureté les réunit, tandis que la hantise de l'impureté rapproche la danseuse de celle que le double maternel pourrait sadiquement rejeter: l'hôte chassé. Ainsi, même à l'intérieur du sommeil rassurant, l'amante mystique et la danseuse impliquent une anxiété profonde. L'ambivalence psychologique naît du message maternel ambigu. La mère cache une partie d'elle-même, la

5. Il n'était rien aux bornes bleues de l'univers (Les Masques déchirés, p. 60).

* Voir le glossaire, p.106.

femme, cet "astre - amour" qui dans l'ombre cachée sourit. La peur de son corps lui a été enseignée aussi naturellement qu'elle a appris à apprécier la nature. C'est un domaine particulier, intime, symbiotique que la fille partage avec la mère. Supprimer radicalement sa méfiance sexuelle, s'est tué la partie d'elle qui vit en Jovette Bernier; ce giron natal est un refuge contre la peur et l'angoisse de son corps; c'est également, l'aspect doux et rassurant de la vie puisque la poète éprouve le besoin de dormir même si le sommeil est effrayant et s'apparente à la mort. L'image de la dormeuse est la projection du surmoi maternel: parce que faite à son image, la mère transfère à sa fille la notion de répulsion, de rejet de son corps. La dormeuse ne doit pas être confondue avec l'amante mystique, vierge cadavérique associée au froid, à la nuit, à la réalité. La dormeuse se situe entre l'amante mystique et la danseuse. C'est elle qui protège la relation symbiotique et assure un seuil d'angoisse que peut tolérer la poète.

Selon la définition freudienne, le complexe d'Oedipe est l'ensemble des sentiments sexuels de l'enfant de quatre à six ans, dirigés vers celui des parents qui est du sexe opposé, accompagnés de pulsions de rivalité envers celui qui est du même sexe. Mais la théorie psychanalytique contemporaine, surtout depuis cette décennie, remonte à une période plus ancienne que celle du triangle oedipien. Les psychanalystes depuis Freud se sont trop centrés sur la triangulation oedipienne: mère - père - enfant.

De même la méthode psychocritique de Charles Mauron enveloppe l'inter-

prétation du mythe dans un complexe parental et retrouve l'aveu de culpabilité dans les figures d'autopunition qui résultent d'Oedipe. Cette psychocritique oedipienne tend à trianguler l'inconscient par la constellation familiale. Ainsi, la fonction d'Oedipe comme dogme dans la psychocritique crée une double impasse et ligature l'inconscient des deux côtés. Ainsi, ce que nous remettons en question c'est l'oedipianisation généralisée, parfois forcenée, à laquelle la psychocritique se livre avec les ressources conjuguées de l'image et de la structure. La métaphysique oedipienne comme grille psychocritique ne convient pas à l'oeuvre bernienne. Des flux suintent de partout, passent à travers le triangle et en disjoignent les sommets. La triangulation implique dans son essence un interdit. Ainsi, les images de cohabitation de la dormeuse et de la danseuse entrelacent deux thèmes ouvertement contradictoires: l'un sur l'innocence radicale des vierges, l'autre sur la culpabilité fondamentale des femmes interdites. Cependant, là où le cycle bernien découvre son indépendance à l'égard de la régression maternelle, une autre voie s'ouvre et c'est celle-là même qui préoccupe la pensée psychanalytique moderne: la dualité mère - enfant qui est plus ancienne que le triangle oedipien. C'est le combat que mène la fille pour faire sa place dans le monde avec ou sans la présence du père; mais toujours avec l'assurance de la possession de la mère.

La littérature du complexe oedipien est conçue du point de vue de l'enfant mâle. La lutte oedipienne est vécue comme une sorte de désir de mort, tandis que la lutte symbiotique est vécue comme une sorte de désir de vie et celui-ci anime toute l'oeuvre poétique de Jovette Bernier. La seule véritable religion devient l'ivresse de la vie et elle exclut les repentirs. C'est pourquoi la grille oedipienne, où la généalogie désirante est aliénée

par les usages oedipiens (triangulation, castration, synthèse transcendante), amputait l'oeuvre de la poète de son essence révolutionnaire fondamentale: le désir. Par conséquent, la perspective psychocritique dualité mère - fille à l'intérieur d'un complexe symbiotique convient davantage au caractère anoedipien de cet inconscient.

La fille ne peut pas se permettre à travers les phantasmes oedipiens de perdre sa première alliée, de rompre avec ce pacte primitif. Elle n'exprime jamais totalement sa rivalité avec la mère. Il fut un temps où la sexualité naissante de la fille a failli lui faire perdre la personne la plus importante de sa vie: la mère. La fille lui a cédé, elle nie ses désirs; si elle ne l'avait fait, elle aurait dû subir les foudres de la mère. Puis, la fille aurait traduit la colère maternelle comme une menace d'abandon. La fille recherche, par-dessus tout, l'estime et l'intimité de la mère. Pour la fille, le problème consiste moins à conquérir le père qu'à mettre de l'ordre dans sa relation avec la mère: contrôler les pulsions, refouler la colère; bref, comment maintenir la trêve, le pacte, la symbiose. Dans la symbiose, l'individu préfère rester avec son partenaire plutôt que de rompre le lien: "Le vrai problème, dit Helen Deutsch, ce n'est pas tellement que la fille écarte la mère pour avoir le père (complexe oedipien), mais qu'elle reste collée à sa mère (complexe symbiotique). C'est ce qui explique l'angoisse. La fille est perturbée parce que, tout en étant dépendante de sa mère, elle veut s'en libérer."

7

7. Helen Deutsch, The Psychology of Women, Vol. 1, New York, Bantam Ed., 1973, p. 153.

La peur de cette mère répressive qui permet difficilement à la poète de poursuivre son identité apparaît derrière l'image de la dormeuse à l'horrible sommeil. Lorsque la vierge blanche rêve à l'empourprement de sa blancheur, elle met en danger le lien qui les unit. A ce moment, un sentiment d'angoisse envahit les textes et nous montre la poète névrotique et ayant le goût du suicide. Dans le mythe, le point de moindre angoisse se situe au centre et correspond à la tendresse apaisée qui s'établit un instant entre Schéhérazade et Vénus. L'image de coalition de la danseuse sacrée dans Je l'aime cette sultane⁸ met en évidence l'importance du lien symbiotique précoce qui attache la poète à la mère et qu'elle ne veut pas rompre. Cette communion totale, enveloppante, azurée et paisible entre la sultane mystique et sa "Beauté voilée" représente un état de symbiose vers lequel tend le moi, c'est-à-dire un minimum d'angoisse, s'opposant au fantasme de la danseuse, être sexué et séparé. Pour conserver l'amour de la mère, pour échapper à la séparation, la dormeuse, image de la passivité, rejoint l'amante mystique dans la morte au sein refroidi de Comme un hôte chassé...⁹. Ce poème, et, d'une façon générale, les poèmes écrits en 1932, correspondent à une contraction du mythe, par peur de l'angoisse que représente Salomé. Elle refoule les pulsions sexuelles afin de ne pas briser les liens qui la relie étroitement à la mère. Elle veut éviter la rupture angoissante et se soumet par peur à la puissance enveloppante de la mère. Tandis que le processus de séparation et d'individuation, interrompu avec Les Masques déchirés et ralenti dans les trois premiers recueils, reprend

8. Comme l'oiseau, p. 75.

9. Les Masques déchirés, p. 39.

avec l'image de la femme publique au repentir douteux. Cette Marie-Madeleine, de Mon Deuil en rouge, se détache de l'image biblique et nous permet d'interpréter cette étape au niveau du mythe personnel, comme celle de la rupture du lien symbiotique. Elle ne se confond plus avec la mère, cette fille latente ayant peur d'affirmer sa sexualité, car être sexuelle c'est un danger. Elle se dirige vers une autodifférenciation et une autodéfinition que porte l'image d'une Marie-Madeleine se métamorphosant en Salomé. La danseuse empourprée devient l'expression de ses besoins et de ses désirs personnels. Contrairement à la période de latence, où le lien symbiotique excluait toute passion, ici la passion est reine.

Un second fait, relié au premier, apparaît dans Roulades, Comme l'oiseau et Tout n'est pas dit. La poète essaie de recréer le lien symbiotique dans une relation amoureuse avec l'homme. Elle exprime le besoin présexuel^{*} d'appartenir à un autre, d'être si intime avec lui que la différence entre eux disparaît à l'intérieur d'une communion idéalisée où ils échangeront leurs "astres en chemin"¹⁰. C'est pourquoi Jovette Bernier garde d'une façon mystérieuse l'impression d'être trahie et profanée. Elle croit au grand amour idéal et unique; à cet amour symbiotique étouffant et exclusif. Dans ce transfert, où la fille change radicalement l'objet de son amour puisqu'elle doit passer de la femme à l'homme, le passage extrêmement compliqué s'accomplit chez la poète avec une impression persistante de trahison qui se manifeste par l'image d'une lune froide, hautaine, silencieuse qui se cache et rit dans le noir. A ce moment, elle se souvient de son an-

10. Les Masques déchirés, p. 28.

* Voir le glossaire, p. 107.

goisse lorsqu'elle avait peur d'être abandonnée par la mère. Dans le mythe, ce passage angoissant et douloureux s'exprime par la figure mythique de Philomèle violente par "Borée, terrible enfant du Nord" . Dans cette alliance symbiotique, la jeune vierge, dont les chants étaient doux et purs "comme ceux du psalmiste," , réalise tristement qu'on recherche uniquement les "jeux pervers" de Salomé . La relation entre Philomèle et Salomé laisse transparaître à nouveau la puissance de la mère comme premier censeur. La mère n'acceptant pas la sexualité de la fille, celle-ci s'en approche avec un sentiment de trahison. Elle se sent coupable de vouloir être femme à son tour. Elle ne veut pas se séparer de la mère; c'est la terreur de l'abandon: "Les tendances compétitives ont toujours quelque chose d'effrayant parce qu'elles sont liées à notre désir d'être sexuelles et séparées, à notre peur d'être abandonnée, de nous exposer à des représailles..." .

14

A travers les relations, de cette longue série de figures féminines, rempli d'ambiguïté, de crainte, de peur, d'anxiété, la poète passe de la femme asexuelle (amante mystique), à la femme présexuelle (danseuse sacrée), pour finalement aboutir à l'image de Salomé (danseuse empourprée) être sexuel. Toutes ces mutations s'accompagnent d'autant de suicides psychiques dont nous pouvons suivre la trace dans l'oeuvre, et dont témoigne l'hôte chassé. Dans Mon Deuil en rouge, l'hôte chassé ne recherche plus l'intimité,

11. Dernier sourire (Roulades, p. 65).

12,13. Quand la sombre douleur (Mon Deuil en rouge, p. 64).

14. Nancy Friday, Ma mère, mon miroir, Paris, Ed. Robert Laffont, 1979, p. 175.

* Voir le glossaire, p. 107.

mais l'amour sexué refoulant cyniquement sa peine et sa douleur. Il renonce à la récompense suprême de la mère: un maximum d'amour symbiotique lorsque la fille consent à ignorer sa sexualité.

La sexualité, réalité dangereuse, est niée par une sublimation de la passion dans les trois premiers recueils, par la puissance du surmoi maternel dans Les Masques déchirés. Nous savons qu'une pulsion inconsciente ignorée appelle une formation réactionnelle. L'image de Salomé nous semble être l'expression de celle-ci. Elle s'écarte du modèle maternel; cependant, l'exclusion est le châtiement réservé à la fille qui transgresse la loi symbiotique dont le contrôle est exercé par la mère. Celle qui enfreint cette liste d'interdits, presque exclusivement réservé aux péchés de la chair, est frappée d'ostracisme. A ce moment, la colère et la douleur deviennent des dynamiques de vie et engendrent une Marie-Madeleine peu repentante qui se métamorphose en Salomé. La colère qui lui reste du conflit symbiotique pas tout à fait résolu éclate lorsqu'elle s'indigne du mensonge et de la trahison. La mère était inhibition comme saint Jean inséparable de Salomé. Le vieux pacte ne fonctionne plus et pour se détacher de l'interdit, il faut à la poète un modèle de séparation qui s'incarne dans l'image de la danseuse empourprée.

Dans les trois premiers recueils poétiques, Jovette Bernier répète l'histoire affective de sa mère, merveilleuse identification fondée sur la symbiose; c'est ce que nous nommerons la métaphore maternelle. Elle constitue un moyen de se défendre contre l'angoisse et la peur de la future séparation. Ce déficit affectif extrêmement grave remonte donc à l'histoire de son enfance et de la collectivité féminine, et nous donne l'image d'un être affectivement démuné. Cette absence de maturité affective se traduit par un sen-

timent précis: la peur d'être abandonnée. Cette terreur de l'abandon, que trahissent les différentes figures féminines qui habitent le mythe personnel de Jovette Bernier, nous rappelle étrangement l'histoire d'Ariane "aux beaux cheveux" qui, ayant donné à Thésée le fil à l'aide duquel il peut
 15
 sortir du Labyrinthe, après avoir tué le monstrueux Minotaure, fut abandonnée par lui dans l'île de Naxos:

"Or, dans ce palais magnifique habitait une jeune fille... Ariane... A peine eut-elle aperçu le clair et blond Thésée que le feu d'un amour dévorant la pénétra tout entière et la consuma jusqu'au coeur. Quand elle sut que Thésée était venu pour combattre, dans sa prison souterraine, le fougueux Minotaure, Ariane fut saisie de terreur, d'appréhension et de crainte...

Son exploit terminé, Thésée, avec les jeunes enfants qu'il avait emmenés et qu'il avait sauvés en se sauvant lui-même, se réembarqua pour Athènes. Avec eux, il emmenait aussi Ariane aux beaux cheveux. Mais la malheureuse, en cours de route, fut abandonnée sur le rivage de Naxos..."

16
 Une compétition est manifeste et affirmée par les figures mythiques dans cet affrontement, la mère a tous les atouts dès le début puisque la société par ses structures la confirme dans son attitude. Le mythe personnel qui se dégage de son oeuvre poétique constitue l'antithèse de ce que la mère et la société voudraient qu'elle soit. La Mère apparaît donc comme le personnage central avec qui la poète entre en conflit et par lequel elle est abandonnée sur une île inconnue, mystérieuse et désertique: la personnalité sexuée de son être. C'est pourquoi nous appellerons l'ensemble de ce conflit: le complexe d'Ariane. La béatitude de la chasteté psychique, héritage d'une barbarie sexuelle concernant l'interdiction rituelle de la Mère, emblème totemique du culte de la virginité psychique, donne naissance à une morte-née,

15,16. L. Harmond et L. Genet, L'Egypte, l'Orient, la Grèce, Paris, Hatier, 1963, pp. 70,71.

à une éternelle fille latente, voile allégorique qui reproduit la métaphore maternelle à l'intérieur du complexe d'Ariane. A l'intérieur de ce complexe, la mère et la fille sont rivales; et cette rivalité souterraine ouvre la voie à différents problèmes d'identification. Nous avons pu constater, par l'analyse des relations entre les diverses figures mythiques, que Jovette Bernier a intégré, à son insu, le surmoi de la mère. Elle le voyait en elle comme un prolongement narcissique. A chaque fois qu'il y a retour à la mère, le processus d'individuation s'arrête. Elle apparaît alors comme une victime entretenant des relations masochistes avec le substitut de la mère: l'homme. Comme la mère, il est dominateur et égoïste et s'incarne dans des images de conquérants (Annibal, Schariar, César). Elle semble prisonnière d'un modèle de comportement et chaque fois qu'elle entre en contact avec une personne son besoin de sécurité la ramène à vouloir recréer les liens symbiotiques. L'intensité affective de la relation est brûlante puisque l'homme joue pour elle le rôle de substitut maternel. A ce titre, Ariane commet une répétition de la relation infantile puisqu'en voyant Thésée, elle devient immédiatement amoureuse de lui. Sa relation amoureuse, comme celle de la poète d'ailleurs, ne fait que répéter idéalement la relation affective absolue qu'elle entretenait initialement avec la mère; nous parlons bien sûr du lien symbiotique. Il en résulte l'angoisse et la peur de s'exposer à la colère et à la vengeance de la mère, et aussi à son abandon.

C'est pourquoi le partenaire symbiotique triomphe temporairement dans Les Masques déchirés. Nous avons déjà démontré dans Comme un hôte chassé qui reste sur le seuil, comment la poète reste attachée symbiotiquement et redoute la rupture. Et même ayant atteint l'âge adulte, ces émotions infan-

tiles d'abandon et de représailles se réveillent; nous pouvons dire qu'elles ne sont jamais définitivement dépassées. Cette dormeuse au sein refroidi et dont le sommeil est horrible, nous rend l'image d'une femme angoissée et sexuellement timorée. Elle constitue la réplique de l'image maternelle. Cette image l'emprisonne dans un rêve et dès que la réalité amoureuse réelle tente de s'incarner cette image l'empoisonne, arrête son élan, cristallise le processus et la ramène au rêve amoureux symbiotique. Cependant, l'hôte chassé au regard rutilant exprime, par sa présence, une menace pour le lien symbiotique. Il exprime une colère refoulée et figée par les exigences de la symbiose. Puis, la colère longtemps étouffée éclate dans Mon Deuil en rouge et c'est le renoncement aux relations illusoires d'une symbiose prolongée. La révolte provient du programme secret qu'elle a intégré à son insu, du modèle maternel, et qui en fait une morte-dansante. Libérée de la tension créée par la peur d'être repoussée (image de Marie-Madeleine), elle devient cette danseuse édeniquement païenne: Salomé. Mais très vite Salomé réalise qu'elle porte en son sein une vierge morte, image de sa virginité psychique, qui la ronge dans une cohabitation involontaire.

Dans tous ses poèmes au délire romantique, Jovette Bernier confond son histoire avec la beauté et la puissance de la nature. Elle est obsédée par le besoin et l'attente de l'Amour. Elle dénote que dans notre culture, la femme est élevée dans l'idée que l'Amour comme par enchantement fera d'elle un être sexuel et Jovette Bernier n'y échappe pas. De plus, le refoulement qu'impose la mère à la sexualité de la fille recrée en chacune le mythe de l'encéphalite léthargique qui correspond, dans l'oeuvre poétique présente, à une période de latence. Cette période est imprégnée d'un romanesque mystique irrésistible, mais décevant et mortel. La poète attend de l'Amour

quelque chose de merveilleux, de magique et de mystique. Ces sentiments tendres sont enracinés dans les premières expériences vécues avec la mère.

La genèse du mythe personnel de Jovette Bernier repose dans le lien symbiotique. Ce mécanisme de refoulement fonctionne et offre le maximum de résistance. La proximité, l'identité de sexe et le besoin de protection constituent des forces qui poussent la fille à prendre sa mère comme modèle. Elle intègre à la fois ce qui lui plaît et ce qui lui déplaît. Les émotions fondamentales et primitives se structurent comme des relations autour de l'image de la mère et c'est ce que démontre l'analyse de nos figures mythiques. Et, par la suite, la fille recherche dans ses relations intimes à recréer le lien inconscient qui la reliait à sa mère.

La mère, c'est aussi: la dépendance, les règles et le contrôle. Et, dans Mon Deuil en rouge, c'est le rejet de cette partie maternelle par la rupture du lien symbiotique. Les phantasmes romanesques s'estompent et la poète voit l'Amour débarrassé de son grand mystère; le voile est levé, c'est la rébellion. Elle rejette la loi de la Mère. Elle devient adulte, identifiée, sexuelle donc séparée. Les phantasmes sexuels concernant le plaisir du corps apparaissent symboliquement très puissants.

Toute l'aventure poétique de Jovette Bernier peut se résumer ainsi: une partie d'elle-même aspire à réaliser le désir de vivre tandis que l'autre partie, plus importante, ne le veut pas. Elle veut être femme; par contre, elle désire inconsciemment obéir aux règles maternelles. C'est dans cette ambiguïté que se situe le centre du mythe personnel de la poète. Par l'entremise de la mère, elle hérite de l'expérience sexuelle négative de la race féminine; celle-ci se vit comme une forme de symbiose qui l'empêche de

s'épanouir. Une angoisse infantile habite l'inconscient de la poète qui se traduit par un sentiment de peur; la peur d'avoir rompu avec le type de fille qu'approuvait la mère.

CONCLUSION

L'étude psychocritique des textes poétiques de Jovette Bernier, nous a révélé la présence de structures homologues se succédant selon un ordre affectivement logique. Les réseaux d'associations obsédantes se répétant, de recueil en recueil, ont articulé le mythe personnel de la poète que nous avons expliqué par des motifs inconscients. Nous nous sommes donc arrêtés non seulement à la personnalité de l'écrivaine et à son histoire, mais à une partie de ce groupe: la personnalité inconsciente.

La psychocritique, nous l'avons dit dès l'introduction, n'étudie pas la totalité de l'oeuvre d'un auteur, mais sa base inconsciente, c'est-à-dire le mythe personnel. Nous n'avons pas eu la prétention, en interprétant le mythe personnel de Jovette Bernier, d'expliquer l'oeuvre entière. Ayant limité notre analyse à des associations involontaires et à des structures obsédantes, donc à des processus inconscients, nous les avons interprétés comme tels. Ainsi, placé devant un fantasme érotique qu'accompagne un sentiment de culpabilité, se manifestant par la peur, l'angoisse, l'anxiété, sous le blason de la pureté nous ne pouvions traduire les instances autrement que par des processus psychiques profonds.

Nous avons vu apparaître des figures mythiques féminines portant la

"Chimère"¹ de la poète ; celles-ci groupent des représentations et des pensées obsédantes qui sont propres à Jovette Bernier. En effet, contrairement à tout un folklore de refoulement au sujet de l'amour dans la littérature québécoise, Jovette Bernier nous renvoie, par l'image de la mort-dansante: Philomèle - Salomé, sa préoccupation d'échapper au souvenir psychique de la tentation de la chair, du péché, de la tache morale. Nous avons constaté, par l'analyse des relations entre les différentes figures féminines, que la poète propose une tentative d'incarnation dans sa chair sans pour autant pécher contre l'esprit par une hantise de la souillure. Ce mouvement vers la pourpre, dans Mon Deuil en rouge, fait basculer l'immobilité du blanc. Alors apparaissent, dans son oeuvre poétique, des images charnelles où la gloire du désir, l'ivresse du moment, une sensualité délicatement ardente sont la vie et toute loi. Cette hantise de vivre dans la pureté d'un abandon absolu triomphe des hésitations de la culpabilité, du remords, de la mort dans une symbiose où le double maternel est victorieux. Elle devient, par l'image de Salomé, une fille séparée et sexuelle; par cette séparation exprimée dans le rituel de la danse et la métaphore du voile, elle explore et conquiert son pays, c'est-à-dire son corps. Le phantasme de la décapitation confirme cette hypothèse puisque la poète, par cette tentative ultime pour échapper au double maternel, veut défaire les noeuds du désir. Il est important de savoir, qu'à cette époque, les défenses de la MERE (société, contrôle de la religion) étaient excessives et terribles. La vie était niée, ou pis encore, méprisée par l'image d'une mè-

1. Chimère, (Comme l'oiseau, p. 50).

re désincarnée, d'une amante mystique, d'un ASTRE BLANC; c'est pourquoi, au nom de la vie, il n'y a plus de bornes, dans l'oeuvre poétique de Jovette Bernier, à la poussée du désir puisque tout invitait la femme à la désincarnation, à la négation et à la mutilation de son corps dans une attitude psychique suicidaire, celle-là même de l'amante mystique dont le modèle n'est nul autre que celui de la Vierge Marie. Le mépris du corps et de ses instincts, dans un état symbiotique, construisent un surmoi névrotique inhibant qui rend toute relation avec autrui impossible. Ce moi idéal, instance supérieure, est élaboré inconsciemment par le moi à partir d'expériences vécues. Les origines remontent aux périodes archaïques de la formation de la personnalité. Il se construit par l'intériorisation des exigences du milieu et des interdits maternels et par identification avec des personnes qui lui ont servi de modèle. Dans une société qui, par les modèles proposés, étale le voile de la fille latente et qui ne peut supporter une position de désir vrai sans que ses structures soient compromises, nous comprenons la légitimité de la production de désir dans l'oeuvre de Jovette Bernier; ce désir de vie au nom duquel aucune résignation n'est justifiable. Partout, dans cette réversion est soutenue l'innocence et la pureté du désir, de la vie au lieu d'une culpabilité de conversion.

La gloire du désir et de la vie sont exprimés dans un tryptique idéal: Art, Amour, Voyage. Et si nous considérons qu'un auteur est grand en autant qu'il ne puisse s'empêcher de faire couler des flux qui font éclater le signifiant catholique et despotique de la MERE, et qui, par ailleurs, nourrissent un moteur révolutionnaire visant la vie: le désir, alors Jovette Bernier est l'une de nos plus grandes poètes. A ce moment, le langage poétique ne se définit plus par ce qu'il dit, mais par ce qui le fait éclater. C'est

pourquoi, le texte poétique lui-même formule un projet d'intégration totale de la personnalité. Et comme l'affirment Gilles Deleuze et Félix Guattari: "... la littérature est tout à fait comme la chizophrénie: un processus et non pas un but, une production et non pas une expression." Ainsi, la production poétique qui nous a préoccupé, dans cette étude psychocritique, a suivi le processus du voyage initiatique, où les figures mythiques féminines passent par une série d'émotions et de sentiments. De Philomèle à Salomé, la poète passe par une série d'états intensifs triomphant des uns comme d'ennemis, considérant les autres comme des alliés, payant partout la rançon en fraude de ses avatars. Ces devenirs, ces passages et ces mutations que portent les différentes figures féminines se rejoignent et convergent vers l'image d'un personnage nomade, aboutissement du rêve, la danseuse Salomé dont les dieux ont fait le couchant dans la pourpre et l'or. En définitive, Jovette Bernier a su faire de tout son langage poétique l'expression de la vie par la fulgurance d'un désir authentique et pur en mettant hors combat la pulsion de mort conçue comme une véritable créativité institutionnelle. Sa poésie est un message révolutionnaire. C'est la raison pour laquelle nous avons dû dépasser la conception oedipienne fondée sur les images parentales et nous attacher davantage à une relation à deux termes: la relation mère - fille nommant ainsi, dans le chapitre IV, la démarche de l'auteure à partir de ces coordonnées: la métaphore maternelle et le complexe d'Ariane. Nous ne pouvions faire honte au désir et lui présenter le miroir déformant de l'inceste puisque la quintessence de la poésie berniéenne repose sur la fulgurance du désir, sur l'incandescence d'une véritable passion de vie, sur un esprit génialement incandescent d'une pulsion vers la vie.

2. Gilles Deleuze et Félix Guattari, L'Anti-Oedipe, Paris, Ed. de Minuit, 1975, pp. 158,159.

Le mythe personnel, forme de l'imaginaire, apparaît donc ici comme un moyen terme entre une façon de réagir et une façon de rêver. Les réalités psychiques, que nous révèle le mythe de Jovette Bernier, procèdent de son oeuvre poétique, n'empruntent qu'à leurs images et ne semblent parler que d'elle. Cependant, il rejoint le comportement de la poète à l'égard de la collectivité sociale québécoise d'une époque où la religion suprême et subtile domination y est non seulement lisible, mais expliquée. Nous pouvons conclure que la personnalité inconsciente, que figure le mythe personnel, influence de façon décisive à la fois l'oeuvre et le comportement de l'auteure sur des points essentiels. L'interprétation du mythe ne bouleverse pas celle de l'oeuvre, mais l'enrichit de résonances profondes. L'acte créateur est conçu alors comme une tentative de synthèse à partir d'éléments distincts: la conscience, l'univers extérieur et l'inconscient. L'acte proprement poétique de Jovette Bernier prend un aspect différent de celui qu'on lui prête d'ordinaire: il représente, dans un contexte vécu et daté, un projet d'intégration de la personnalité totale sur le plan du langage poétique. L'interprétation de la métaphore maternelle et du complexe d'Ariane formule l'aspect inconscient de cette expérience. Le mythe personnel nous importe donc fondamentalement par la fonction littéraire qu'il occupe. Il exprime, à l'intérieur de l'oeuvre bernienne, la constance et la cohérence structurée d'un certain groupe de processus inconscients touchant l'image de la figure féminine.

Nous aurions trouvé intéressant de poursuivre plus à fond l'étude des

* Voir le glossaire, p. 105.

associations obsédantes dans l'oeuvre poétique de Jovette Bernier, c'est-à-dire de choisir un éventail plus vaste de poèmes groupant, par exemple, des images permettant d'élaborer une étude psychocritique sur la figure masculine. De plus, il aurait été passionnant de prolonger cette expérience psychocritique à l'ensemble de la production littéraire féminine de la même époque. Par exemple, de quelle façon des Eva Sénécal, des Simone Rou-tier, des Rina Lasnier, des Anne Hébert modulent-elles leur difficulté d'aimer et de vivre à travers leurs textes poétiques? Rina Lasnier parlera dans Nocturne³ d'"astres séparés"; tandis qu'Anne Hébert mentionne dans "La fille maigre"⁴ un "hôte sans fièvre". Ou encore, au sujet de l'amour et de l'imaginaire, comment une écrivaine comme Louky Bersianik traverse cette même aventure de Philomèle à la naissance de la "Cariatide"⁵. Voici autant de pistes permettant d'établir une filiation, au niveau de l'expression du corps et de l'imaginaire féminin, entre toutes ces poètes; par la même occasion nous pourrions constater, qu'avec Jovette Bernier, l'âge épique de la littérature féminine est dépassé. Les hommes ont parlé de la femme alternant entre la bonté céleste de l'une et la dépravation diabolique de l'autre. Les poètes masculins sont terriblement handicapés et partiaux dans leur connaissance des femmes puisqu'ils les voient comme des amoureuses. C'est pourquoi, lié à cette tradition, le portrait de la femme imaginaire nous apparaît trop simple, voire même monotone. Tandis que dans l'oeuvre bernienne, malgré un certain prosaïsme où nous voyons parfois l'imagination

3. Rina Lasnier, Escales, Montréal, Fides, 1950, p. 90.

4. Anne Hébert, Poèmes, Paris, Editions Du Seuil, 1960, p. 33.

5. Louky Bersianik, Le Pique-Nique sur l'Acropole, Montréal, VLB Editeur, 1979, pp. 17, 228.

déviée sous l'effet de l'indignation, nous vibrons à l'écriture, qui malgré l'influence de la peur, d'une certaine aigreur conséquence de l'oppression, d'une souffrance refoulée couvant sous la colère et qui éclate comme un spasme de douleur native de Philomèle à Salomé. Ce travail analytique offre ainsi quelques promesses. Cette expérience de superposition, portant sur l'oeuvre poétique de Jovette Bernier, confirme non seulement la grandeur et l'importance de son discours amoureux à l'intérieur de notre production littéraire, mais surtout ouvre le champ à une exploration qui nous semble presque indéfinie.

BIBLIOGRAPHIE

I.- OEUVRES DE JOVETTE BERNIER

a) OEUVRES PUBLIEES

1. Roulades, Rimouski, S. Vachon, 1924, 102 pages.
2. Comme l'oiseau, Beauceville, L'Eclaireur Limitée, 1926, 110 pages.
3. Tout n'est pas dit, Montréal, Editions Edouard Garaud, 1ère édition 1928, 2ième édition 1929, 131 pages (Préface de Louis Dantin).
4. On Vend le bonheur, Montréal, Editions Albert Lévesque, 1931, 101 pages.
5. La Chair décevante, Montréal, Editions Albert Lévesque, 1931, 245 pages.
6. Les Masques déchirés, Montréal, Editions Albert Lévesque, 1932, 139 pages.
7. Mon Deuil en rouge, Montréal, Editions Serge Brousseau, 1945, 85 pages.

8. Non Monsieur, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1969,
220 pages.

b) THEATRE SUR SCENE

1. Le Creux des vagues, en collaboration avec Marcel Dubé, 1966.

c) TEXTES DE TELEVISION

1. Série Rêve et réalité, CBFT, octobre 1954-1956, (Sketches).
2. Quelles nouvelles, CBFT, 3 mars 1956 - 9 mai 1959.
3. Allô, allô, CBFT, 12 juillet 1958 - 30 août 1958.
4. Actualités féminines, CBFT, 1962, (Sketches).
5. Rue de l'Anse, CBFT, 24 septembre 1963 - 25 mai 1965.
6. Série Langue vivante et le Français d'aujourd'hui, CBF, 1967-1971, (68 sketches).

d) TEXTES DE RADIO

1. Série L'Heure provençale, CKAC, 1931, (causeries, poèmes).
2. Bonjour madame, CKAC, 1932 - 1940.
3. Jovette Bernier... Diseuse, CKAC, 11 novembre 1933 - 25 décembre 1933.
4. L'Heure retrouvée, CKAC, 1934 - 1936.
5. Pour nous, mesdames, CKAC, 1955 - (?).
6. Série L'Heure Féminina ou Féminina, CRCM, CBF, 1936 - (?), (causeries, sketches).
7. Cavalcades, CBF, décembre 1937, 1938, 1939, (COL. 37.01).
8. Quelles nouvelles, CBF, CKAC, CHLP, 3 juillet 1939 - 12 juin 1957, (BER 39.01).
9. La Rumba des radioromans, CBF, 3 novembre 1939 - 20 avril 1941, (BER 39.02)

10. Série La Muse canadienne, CBF, 18 août 1940 (poèmes).
11. Deux et deux font cinq, CKAC, 9 novembre 1941.
12. J'ai un coeur à chaque étage, CBF, 19 novembre 1941 - 22 avril 1942, (BER 41.02).
13. Comme tout le monde, CBF, 25 mai 1942 - 7 septembre 1942.
14. Les 50 ans de Paul-Joseph Goëbbls, CBF, 29 octobre 1943.
15. Coupable ou non?, CBF, 13 novembre 1944 - 18 avril 1945 (BER 44.01).
16. Série Jovette, CBF, 27 avril 1948 - 13 juillet 1948 (Radiothéâtre).
17. Les Masques déchirés, CBF, 29 juin 1948 - 28 octobre 1948.
18. Prévisions radiophoniques pour l'année, série Radio-Carabin, CBF, 22 septembre 1951.
19. Je vous ai tant aimé, CBF, 15 octobre 1951 - 11 juin 1954 (BER 51.01)
20. Jeux de danses, CKAC, 1959 - 1961.
21. Comédie-éclair, CKAC, 8 juin 1961 - 31 décembre 1962 (BER 61.01).
22. Série Des Ecrivains et son pays, CBF-FM, Jovette Bernier et Rimouski.

II.- OUVRAGES CONSULTÉS SUR JOVETTE BERNIER

1. Dictionnaire des oeuvres littéraires au Québec, I.II, 1900-1939, Montréal, Fides, 1980.
2. Pagé, Pierre, Le Comique et l'humour à la radio québécoise, Montréal, Editions La Presse, 1976.
3. Marcotte, Gilles, Une Littérature qui se fait, Montréal, HMH,

1968, 307 pages.

4. La Revue Jovette, Montréal, octobre 1945, (VOL. 3 - NO 11).
5. Le Journal Le Soleil, Québec: Littérature/Ecrivains Canadiens;
La Jeune dame indigne par Réginald Martel (P 1/11/69).
Non Monsieur ou le grand roman de l'amour fou par Paul Rioux
 (S 8/11/69).
Jovette Bernier: "Allez donc savoir!" par Jovette Bernier (P 28/
 3/70).
 Jovette Bernier dit Non Monsieur et obtient le prix du Cercle
 du livre ... par François Bourdages (6/2/70).

III.- OUVRAGES THEORIQUES

(sur la psychanalyse, l'imaginaire et la psychocritique).

1. Abraham, Dr. Karl, Psychanalyse et culture, Paris, p.6.p., 1969, 243 pages.
2. Bachelard, Gaston, La Poétique de l'espace, Paris, P.U.F., 1970, 214 pages.
3. Bettelheim, Bruno, Psychanalyse des contes de fées, Paris, Ed. Robert Laffont, coll. "Réponses", 1976, 370 pages.
4. Braunschweig, Denise et Fain, Michel, Eros et Antéros, Paris, p.b.p., 1971, 279 pages.
5. Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, L'Anti-Oedipe, Paris, Edition de Minuit, 1975, 487 pages.
6. Deutsch, Helen, The Psychology of Women, (VOL. I), New York, Bantam Edition, 1973, 235 pages.

7. Diel, Paul, Le Symbolisme dans la bible, Paris, p.b.p., 1976, 239 pages.
8. Durand, Gilbert, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Edition Bordas, 1973, 550 pages.
9. Freud, Sigmund, Essais de psychanalyse, Paris, p.b.p. 1973, 280 pages.
Introduction à la psychanalyse, Paris, Payot, 1921, 196 pages.
Totem et Tabou, Paris, Payot, 1923, 186 pages.
Cinq leçons sur la psychanalyse, Paris, Payot, 1954, 157 pages.
L'Interprétation des rêves, Paris, P.U.F., 1973, 573 pages.
10. Friday, Nancy, Ma mère, mon miroir, Paris, Edition Robert Laffont, 1979, 413 pages.
11. Fromm, Erick, Le langage oublié, Paris, p.b.p., 1975, 211 pages.
12. Grun, André, L'Affect, Paris, P.U.F., 1970, 151 pages.
13. Jung, C.G., Essai d'exploration de l'inconscient, France, Editions Gauthier, 1974, 155 pages.
14. Malrieu, Philippe, La construction de l'imaginaire, Bruxelles, Edition Dessert, 1967, 244 pages.
15. Mauron, Charles, Mallarmé, Paris, Edition du Seuil, 1977, 189 pages.
16. Mauron, Charles, Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, Paris, Edition José Corti, 1976, 380 pages.
17. Rank, Otto, Rêve et Poésie dans La science des rêves, de S. Freud,

1926.

18. Starobinski, Jean, La relation critique, Paris, Edition Gallimard, 1972, 341 pages.

IV.- OUVRAGES LITTERAIRES

1. Beauvoir, Simone, Mémoires d'une jeune fille rangée, Paris, Edition Gallimard, 1978, 503 pages.
2. Bersianik, Louky, Le Pique-nique sur l'Acropole, VLB Editeur, 1979, 238 pages.
3. Gagnon, Madeleine, Lueur, Montréal, VLB Editeur, 1979, 169 pages.
4. Galland, Antoine, Les Mille et une nuits, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, (VOL. 1: 437 pages,)(VOL. 2: 503 pages), (VOL. 3: 433 pages).

V.- OUVRAGE HISTORIQUE

1. Harmond, L. et Genet, L., L'Egypte, L'Orient, La Grèce, Paris, Hatier, 1953, 192 pages.

Ecrivaine et auteure:

D'après Maurice Grevisse, à la page 63 de son Précis de grammaire française¹, certains noms de personnes ne s'appliquant habituellement qu'à des hommes n'ont pas de forme féminine; ainsi en est-il pour les mots écrivain et auteur.

Puisque maintenant, en 1980, nous utilisons fréquemment ces expressions pour désigner des femmes, cette règle nous apparaît désuète, voire même périmée, et nous nous référons plutôt à la règle de la page 59 qui énonce que nous obtenons le féminin des noms d'êtres animés par l'addition d'un "e" à la forme masculine. De plus, l'application de cette règle ne modifie pas le sens d'origine de ces deux mots puisque d'une part, écrivaine vient du latin scriba de scribere, écrire, et d'autre part, auteure du mot latin auctor signifiant créatrice.

Flâser:

Ayant consulté le Glossaire du parler français au Canada², nous retrouvons ce verbe à la page 348 dont l'étymologie relève de "floss"

1. Maurice Grevisse, Précis de grammaire française, Paris, Ed. Duculot, 1969, 291 pages.
2. Glossaire du parler français au Canada, Québec, P.U.L., 1968, 709 pages.

mot anglais, m.s..

Une poète:

D'après le Petit Robert, le mot poétesse tend à devenir péjoratif et, de plus, nous croyons que ce terme a une connotation poétique comme le mot chasseresse qui fait également chasseuse au féminin singulier; celui-ci ne perd pas pour autant le sens de l'origine latine puisque, dans les deux cas, il signifie: personne qui chasse. Ainsi, nous ne trahissons pas le sens premier de "poeta", qui écrit en vers, lorsque nous disons: une poète. Par ailleurs, nous nous appuyons également sur la même règle qui régit certains noms de personnes dont la forme est la même pour les deux genres. Ainsi, nous disons:

un artiste, une artiste

un élève, une élève

et pourquoi pas:

un poète, une poète.

Hydrique:

Ce néologisme de sens est un adjectif créé à partir d'une dérivation propre, c'est-à-dire en ajoutant au mot hydre une terminaison appelée suffixe, en l'occurrence "ique" signifiant "caractère, origine".

Sexuel:

Ce néologisme est un nom créé à partir d'une dérivation impropre, c'est-à-dire qu'en faisant précéder le mot sexuel d'un article, nous le

faisons passer d'une catégorie grammaticale dans une autre; ainsi cet adjectif a le caractère d'un nom.

Présexuelle:

Ce néologisme est un adjectif créé à partir de la règle de la composition qui dit que nous pouvons former des mots nouveaux en faisant précéder un mot simple d'un préfixe, c'est-à-dire d'une particule sans existence indépendante. Ainsi, nous ajoutons à l'adjectif sexuel le préfixe "pré", d'origine latine, et signifiant "devant, avant".