

Du silence au cri : la parole féminine solitaire dans *La chair décevante*

Adrien Rannaud

Volume 37, Number 1, 2012

URI: https://id.erudit.org/iderudit/sc137_1art08

[See table of contents](#)

Publisher(s)

The University of New Brunswick

ISSN

0380-6995 (print)

1718-7850 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rannaud, A. (2012). Du silence au cri :: la parole féminine solitaire dans *La chair décevante*. *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, 37(1), 141–152.

Article abstract

Dans *La chair décevante* (1931), Jovette Bernier anime un personnage féminin qui incarne l'une des premières voix de la révolte féminine québécoise. Il s'agit de Didi Lantagne, une femme dont la liberté de paroles est lourde de sens. Au début du roman, Didi ne parle pas mais elle écrit. C'est à travers son lien complexe avec l'écriture personnelle qu'on en vient à comprendre ses rapports avec les hommes. Si l'écriture lui permet de s'exprimer et d'assumer une sensualité exacerbée, on constate l'apparition d'une différence lorsque sa voix s'élève pour son fils ou pour les hommes qui l'ont aimée. De ces confrontations successives se dégage une parole féminine solitaire, l'essence même d'une parole individuelle. Celle-ci s'affranchit de la morale des bien-pensants pour affirmer le personnage comme héroïne tragique.

Du silence au cri : la parole féminine solitaire dans *La chair décevante*

ADRIEN RANNAUD

IL Y A QUATRE-VINGTS ANS était publiée l'une des œuvres les plus paradoxales de la littérature québécoise : *La chair décevante*, de Jovette Bernier (1931), roman au « curieux destin », que Lori Saint-Martin qualifiait, en 1995, de « nécessaire, et impossible à traiter » (112). Encore aujourd'hui, tous s'accordent à faire de l'œuvre un grand classique] de la littérature québécoise — le dernier tome de *La vie littéraire au Québec* l'affirme une fois de plus (Saint-Jacques et Robert) —, et pourtant, il reste à déplorer que *La chair décevante* soit introuvable en librairie, sa dernière édition remontant à 1982.

Un roman boudé, que nous nous proposons ici de revisiter. Après quatre-vingts ans, n'est-il pas temps de le redécouvrir ? Car *La chair décevante* n'a rien perdu de son originalité; certes, l'époque n'est plus la même, et la fille-mère Didi Lantagne n'est que l'image, un peu jaunie par le temps, d'un phénomène qui, de nos jours, s'est complètement banalisé. Néanmoins, il s'agit là de la montée d'une voix de la révolte féminine, l'une des premières. Et si, dans le roman, on intente un procès au personnage féminin, c'est en vérité, n'en déplaise aux critiques de l'époque voulant blanchir Jovette Bernier, un prétexte pour accuser la société, qui punit Didi de ses sentiments trop féminins.

Pour autant, Didi n'est pas une rebelle née. Assume-t-elle réellement ses choix, ou les subit-elle, jusqu'à cette prise de conscience finale qui, en fait, ne rendra que plus facile la folie, unique échappatoire pour la femme fautive? Dans la majeure partie de l'œuvre, l'autonomie et la pensée singulières de Didi, que décrit Lori Saint-Martin, ne sont jamais exprimées par une voix de la révolte qui revendiquerait, à l'aide du langage, sa légitimité. Au contraire, nous assistons au silence, aux mots couverts du personnage féminin. Inaptitude à parler? Volonté de garder le silence? À la fin du roman seulement, la parole est entière et intègre, le cri explose, et la vérité et la révolte éclatent au grand jour.

Il y a réellement évolution du personnage et de sa parole naissante, qui ne devient possible que par les rencontres et les retrouvailles faites par Didi avec les hommes qui gravitent autour d'elle. Ils sont cinq à entrer tour à tour en interaction avec elle, jamais ensemble, toujours en tête-à-tête avec Didi. De ces confrontations successives s'élève une voix : la parole féminine solitaire.

Ne pas tout dire : le paradoxe de l'écriture de Didi

Il importe de se pencher, en premier lieu, sur la nature première de cette parole. Le texte dans sa globalité nous donne la réponse : de par sa facture, nous avons affaire à une écriture de l'intime, celle du carnet personnel. Contrairement au journal, qui répond à des contraintes formelles (date spécifiée, écriture quotidienne...), le carnet personnel est un support de la spontanéité, où le sujet note, au gré de ses sentiments, les choses qui l'animent, à toute heure de la journée. Certes, on observe une certaine linéarité dans la chronologie, qui suit la vie et l'âge de Didi; mais l'écriture se fait par paragraphes, assez courts pour beaucoup, sans liens logiques — tout du moins, aucune connexion grammaticale — avec ce qui précède et ce qui suit. De courtes scènes sont décrites, de rapides phrases et considérations sont comme jetées sur le papier, « à chaud ». Dans ce carnet, Didi semble communiquer avec elle-même, sans le souci d'une cohérence de l'ensemble, afin de « tout dire ».

Une première incohérence met en doute ce caractère personnel et immédiat des écrits de Didi : le destinataire du carnet. Car si, en général, le sujet qui écrit un carnet personnel ne le fait que pour lui-même, on remarque, dans *La chair décevante*, la présence d'un autre destinataire : « De tout ce que tu viens de lire, oui, il y a de cela quinze ans, mon fils : j'ai gardé pour ta vingtième année ce secret » (31). Ce « secret » confirme l'hypothèse du carnet personnel, où Didi confie ses sentiments profonds et cachés. Et pourtant, voilà le lecteur confronté à un « tu », dont on apprend qu'il s'agit du fils, Paul. Il est le destinataire avoué des confidences de la mère. Mieux encore, pour davantage brouiller les pistes, il n'est pas le seul. On note la présence de la seconde personne, au singulier comme au pluriel, qui ne caractérise pas toujours Paul mais tantôt Jean Vader (19), Lucien d'Auteuil (33), Eugène Addy (59), Jules Normand, « l'Autre » (29). Retranscrivant des émotions et des images précises et lourdes de sens (la plage, les vacances, la croisière), l'écriture de Didi crée le fantasme, donnant vie à des hommes qui, au moment de la rédaction,

ne sont pas présents, mais se voient représentés par une parole directe de la part de l'écrivante. Derrière le visage de Paul, personnage récepteur des révélations de la mère, se dessinent d'autres visages d'hommes, eux aussi, à un moment du récit, interlocuteurs de Didi. Et si l'héroïne veut parler d'elle-même à Jean Vader, en passant là encore par la plume (« J'ai bien envie de lui écrire [. . .] Oui, tout lui écrire : la vie . . . », 19), c'est en vérité un public plus large qui est visé, cet entourage masculin qu'elle trouve et retrouve tout au long du récit.

Deux paroles semblent alors s'entremêler : d'une part, la parole personnelle, où Didi ne s'adresse qu'à elle-même, dans un monologue spontané; d'autre part, la parole à un autre, une tierce personne, qui dépasse la relation sujet écrivain/support de l'écriture. *A fortiori*, Didi installe un potentiel dialogue avec cet autre, l'homme.

Didi étant à la fois la narratrice et le personnage principal du roman, le carnet personnel est le reflet de la vie de ce personnage. D'où une écriture en deux temps. Il s'agit premièrement de raconter les faits auxquels le personnage est confronté. En l'occurrence, Didi nous confie un récit chronologique, qui suit le temps et l'âge avançant, et nous narre les événements de sa vie. Les vacances avec Jean Vader, les visites rendues à son fils, la croisière, son installation à Lombrevail et le jugement constituent les moments clés d'une parole purement factuelle. Mais intrinsèquement à ces récits factuels émerge une parole de la pensée. Et la vraie parole de Didi est là : dans la retranscription sur le papier de ses émotions et de ses pensées. La majeure partie du carnet (et donc du roman) est faite des sentiments projetés sur le support écrit par une femme qui se lance davantage dans la confidence que dans le récit des faits. Ainsi, *La chair décevante* nous présente Didi comme une femme qui parle d'elle. Et c'est en tant que sujet écrivain, parlant et vivant que la parole de Didi devient une parole de l'intime, dirigée et basée¹ sur le personnage.

Néanmoins, et c'est là la seconde incohérence, la parole intime est confrontée à ses limites. Dans une écriture théoriquement personnelle et où elle devrait se livrer pleinement, Didi n'est pas entière. La vérité est tue, cachée. En témoignent les nombreux points de suspension présents dans le texte. Ces points de suspension suivent directement un potentiel aveu de la part du personnage, aveu qu'ils closent une bonne fois pour toutes : « Si je parlais . . . » (14); « Oui, tout lui écrire, la vie . . . Mais non » (19); « Est-ce un pressentiment que j'eus l'autre jour? Cette nouvelle . . . » (57). Didi donne sur le papier des débuts

d'explications, des pensées qui jamais ne se terminent, comme si la révélation était volontairement étouffée par le sujet. Il y a d'abord la contrainte romanesque de Jovette Bernier, le souci de ne pas dévoiler la clef de l'intrigue, tout en créant un effet d'attente chez le lecteur, qui a conscience que Didi cache quelque chose qu'il ne saura qu'à la fin. De plus, on remarque, dans le récit lui-même, la peur pour Didi d'écrire ce qui ne se dit pas, ou du moins pas encore. D'où un intérêt certain du personnage pour la mise en scène de la parole, ce que nous verrons plus tard. Ainsi, l'écrivaine Jovette Bernier et le personnage féminin Didi Lantagne se confondent : il s'agit pour elles de ne pas tout dire tout de suite. La révélation éclate dans les dernières pages, avec la confrontation entre Didi et Normand, puis le jugement annonce la fin. Et Jovette Bernier conclut le roman quelques pages après, l'intrigue étant terminée. Quant à Didi, les révélations finales constituent la fin de sa parole intime, une parole sensée et réfléchie, laissant place par la suite à la parole désordonnée de la folie. Mais subsiste malgré tout ce paradoxe d'une écriture personnelle du secret : Didi veut coucher sur le papier ses sentiments et révéler une vie trouble et mouvementée (le fameux « secret » du début du deuxième chapitre). Néanmoins, cette vie est racontée à demi-mots et la vérité est tue, comme un secret auquel le langage n'aurait pas accès. La parole féminine intime s'embraye, pour retomber directement dans le silence. Comme un apprentissage difficile du langage, Didi recommence à chaque fois par un dévoilement de la vérité, qui s'achève aussitôt qu'il a commencé. C'est là que l'homme intervient, comme la victime et le coupable de cette parole à venir.

Parler à l'homme, parler de l'homme

On compte cinq personnages masculins dans *La chair décevante* : dans leur ordre d'apparition, Jean Vader, Paul le fils, Lucien d'Auteuil, Eugène Addy et Jules Normand. Si Paul est le fils de Didi, les quatre autres personnages entretiennent avec la femme une relation amoureuse — Eugène Addy entretenant en effet une relation à qualifier de platonique. Parce qu'ils sont le mari, les amants ou le fils de Didi, ils ont droit eux aussi à la parole. Une parole non pas indirecte, nous l'avons vu, comme pourraient l'induire le support du carnet personnel et la retranscription des mots masculins par le sujet écrivant, mais directe, construite sous forme de dialogues théâtraux dont le langage « ne manque pas de vérité », remarquait-on déjà en 1931 (Stello). Dans la plupart de ces dia-

logues s'instaure une infériorité chez l'homme, qui parle et attend une réponse de la part de la femme. Or Didi parle peu ou indirectement, ce qui lui permet de garder le contrôle sur l'homme qui attend. En témoigne sa relation avec Jean Vader, qu'elle retrouve à plusieurs reprises au fil du roman et de l'histoire. Jean Vader est l'homme qui commence le roman, mais qui le termine aussi; du statut d'amant rencontré en vacances, il passe au statut de fiancé (117). Malgré cette évolution, souvent interrompue, il est dominé par la parole silencieuse et progressive de Didi. Une supériorité de la parole féminine, qui passe par une relation indirecte aux mots de la part du personnage féminin; tantôt, Didi parle à Jean par l'intermédiaire d'une lettre (13 et 20), et bien qu'elle écrive « mon amour » dans la dernière missive, cela n'en reste pas moins une rupture par média interposé; tantôt elle répond par une phrase futile : « J'ai dit mille choses pour éviter le sujet nécessaire » (15). Mieux encore, Didi ne parle plus et ne répond que par un sourire forcé : « J'ai souri mieux, avec calme, comme pour lui dire : allons, ce n'est pas possible » (17). Lorsqu'ils se retrouvent, à la fin du troisième chapitre, là encore, Didi fuit : « — Un baiser, Didi? — On tend les passerelles . . . » (80). Le baiser, un geste qui permettrait le renouveau d'une relation entre elle et Jean et, en même temps, l'établissement d'une sincérité langagière entre les deux personnages, est évité à nouveau par la femme, qui détourne l'attention de l'homme pour s'enfuir.

Ce refus de la parole sincère, on le retrouve avec le fils, pourtant le vrai destinataire du carnet. À Paul, qui désire connaître l'identité de son père, sa mère repousse l'heure de la révélation : « — Son nom? Le mien? — Plus tard » (31). De même pour Normand, lorsqu'il rencontre Didi; celle-ci a tout prévu, chacune de ses répliques est calculée, afin que Normand demande à chaque réponse encore plus de détails, le plongeant dans une angoisse naissante : « J'ai joué mon rôle, pour en venir à la réalité. Mais Normand continue : — Ces gens sont de la ville? » (94). Ainsi, dans l'engagement de la parole avec l'homme, Didi Lantagne est celle à qui l'on demande la clef de l'intrigue; elle est détentrice, et l'homme le sait, d'un secret important, qu'elle prend soin de cacher, pour le dévoiler progressivement.

Et s'il y a évolution du personnage principal, en découle alors une évolution de sa parole envers l'homme. Lentement, Didi parle de plus en plus fort, et des chuchotements ou des mots couverts du début, on bascule à la fin du roman dans une révélation intègre et complète. C'est

notamment avec Normand que cette parole se fait sincère, puis lors du jugement. La confrontation avec l'ancien amant est plus qu'un simple passage du roman : on assiste à une véritable scène de théâtre. Pour Didi, il ne s'agit que d'un rôle, terme répété à trois reprises en l'espace de deux pages : « j'étudie à fond mon rôle [. . .] je pourrai jouer mon rôle vis-à-vis de Normand [. . .] et je répète mon rôle » (89, 90). Didi avoue même qu'elle a « peur d'avoir le trac » (88) et qu'elle porte un masque (94). La parole est si théâtralisée que les répliques se suivent sans interruption, si ce n'est des indications sur le ton des personnages. Là encore, Didi maîtrise la situation, elle domine le dialogue, jusqu'à cet aveu : « — Écoute, Normand, quand on a fait ce que j'ai fait, avec le cœur que j'y ai mis . . . Mais j'ai éclaté » (95). La parole s'interrompt, une fois de plus, mais il s'agit ici d'une émotion trop forte, incontrôlée, tant et si bien que Didi perd le contrôle d'elle-même, chose qu'elle n'a jamais faite entièrement et aussi spontanément. Le « masque » disparaît ; et la parole féminine adressée à l'homme, même contrôlée au départ, n'en reste pas moins douloureuse. Car si Didi éclate, Normand lui aussi est touché : « Le toit se serait effondré sur sa tête qu'il n'aurait pas eu figure plus terrifiée » (95). Plus encore qu'une impression, et c'est peut-être là l'aspect mortifère de la parole féminine dans *La chair décevante* : on apprend que Normand meurt, la nuit suivant la confrontation avec Didi.

Il nous est permis de rapprocher cette mort de « l'Autre », comme l'appelait Didi, avec l'autre personnage disparu du roman, celui de Lucien d'Auteuil. Personnage particulier dans la construction de l'intrigue, Lucien n'apparaît qu'à la fin du premier chapitre, pour finalement mourir, comme on l'apprend dans les premières lignes du deuxième chapitre. Néanmoins, il reste présent durant tout le roman, véritable fantôme qui accable les sens et les raisonnements de la veuve d'Auteuil. En outre, le mari est, bien qu'il ignore le nom du père biologique de Paul, au courant de tout le passé de Didi : « j'ai pu librement parler », dit-elle pour la première et unique fois du roman, à la fin du premier chapitre (29). Il est le seul homme au courant de son histoire, et quinze ans plus tard, il meurt.

Chaque homme semble donc, à court ou moyen terme, disparaître une fois que la vérité lui est annoncée. De même, lorsqu'on révèle à Paul son identité véritable (à la lecture du testament, par sa mère, et au tribunal), ce n'est pas une mort propre qui l'attend, mais davantage la déchéance de son honneur social : en quelques jours, il perd son vrai

père, sa fiancée et sœur et, enfin, sa mère, Didi, qui sombre dans la folie. Dans tous les cas, la parole féminine est néfaste à l'homme dans son essence même : une fois qu'elle est sincère et qu'elle exprime la vérité et l'aveu, elle frappe l'homme, car elle est dirigée contre un sexe qui est à l'origine de la faute et du mal-être de Didi.

Un homme reste néanmoins en dehors de cette parole tantôt assassine, tantôt fausse; ou du moins peut-on penser qu'il s'en sort mieux que les autres. Il ne meurt pas après un aveu de la part de Didi et n'est pas confronté à son silence absolu. Il s'agit d'Eugène Addy, le Hongrois rencontré lors de la croisière autour du bouquet d'hortensias. Le troisième chapitre constitue une sorte de parenthèse dans le récit et dans la vie de Didi, très souvent sans lien direct avec ce qui précède et ce qui suit; le personnage féminin, par la croisière, s'éloigne de son histoire et des hommes qui l'entourent, pour mieux les confronter par la suite. Addy fait partie de cette parenthèse et le personnage, qui semble rappeler Jean Vader par certains côtés, trouve un moyen différent de son prédécesseur d'interagir avec Didi. La relation entre Addy et Didi se construit sur une égalité entre les deux personnages, qui se valent l'un et l'autre. Alors que c'est à elle qu'on pose des questions, c'est Didi, curieuse, qui questionne durant la croisière : « — Racontez. » Et Addy, comme le personnage féminin, retarde la confidence : « — Non. Un soir, plutôt dans une marche de digestion. On est moins ridicule quand la nuit jette partout son indolence et n'a pas l'air de nous regarder » (51). De même, plus loin : « — Ensuite vous n'avez plus aimé? Eugène Addy sourit [. . .] comme pour dire : je crois bien que non » (54). Comme Didi avec Jean Vader, Eugène Addy répond par le sourire. On observe ici un parallèle entre les deux personnages, parallèle qui s'explique de surcroît par leur histoire commune. Alors que Didi a aimé l'homme qu'elle n'a pu épouser, Addy déclare qu'il a « aimé la femme qu'on n'épouse pas » (53).

Cette proximité des deux personnages, tant par leur expérience similaire que par une insistance manifeste de la part du Hongrois, conduit néanmoins Didi à agir avec méfiance, puis à s'éloigner du prétendant, d'autant qu'il « ressemble trop à l'Autre... Il a ses attitudes et ses paroles » (59). Finalement, c'est lui qui la quitte, en recourant au moyen dont elle-même s'était servie avec Jean Vader : en lui écrivant une lettre, de manière indirecte². Plus encore, alors qu'il se détache de Didi dans un acte d'indépendance exceptionnel (il est le seul à s'affranchir de sa

relation avec elle dans le roman), il se fait visionnaire : « Je pars triste d'une défaite où je ne perds pas tout seul » (61). Cette « rupture » est le premier élément d'une suite d'événements qui vont amener Didi à élever la voix, quitte à la perdre à la fin du roman.

La parole féminine solitaire

La réception critique de *La chair décevante* s'articule autour de nombreux points qui créent la polémique. Un mot ressort : *immoralité*. Camille Roy, chef de file des théoriciens et critiques de l'époque, résume : « Melle Bernier aime à faire de la psychologie. Elle y réussit : mais elle fait la psychologie de la sensualité. La vie palpite, sous sa plume, sous ses doigts : mais c'est de la vie inférieure. » Jugement influencé par une vision chrétienne, mais surtout représentatif d'une réalité sociale et culturelle déjà remise en cause, quelques mois plus tôt, avec la parution de *Dans les ombres*, par Éva Senécal (roman lui aussi paru aux éditions Albert Lévesque). Les deux romans, composés par des femmes qui se connaissent et côtoient les mêmes cercles littéraires, abordent directement le thème de la sensualité. Pourtant, son traitement diffère. Dans le roman de Senécal, Camille, en proie au doute d'un amour coupable, résiste puis succombe, avant de regretter sévèrement l'adultère. La punition est méritée et acceptée. Pour le personnage de *La chair décevante*, il n'y a pas de résistance; la douleur est dans l'acceptation d'un amour autant platonique que charnel, et non son refus. Didi assume ses émois les plus profonds, les affirme pleinement et décide de vivre la sensualité entièrement.

Dès le début du roman, lors du récit des vacances avec Jean, l'écriture du personnage féminin se veut suggestive : « L'heure du bain. Maillots bigarrés, unicolores, têtes diverses, rires divers. [...] Détente voluptueuse des corps » (13). Sa relation avec Jean, au-delà des sentiments, est décrite d'une manière sensuelle, voire sexuelle, qui détonne dans le Québec des années 1930 : « Cinq heures. Il dort : en caressant son sommeil, j'ai mis dans mes baisers toute la tristesse de ma vie inconnue qui nous sépare dès qu'il se réveille. J'ai mis ensuite sur ses lèvres la joie imaginée... » (15). Plus loin : « Et pendant qu'il descendait la plage en maillot marine et blanc, j'admiraï ses muscles, ce torse délié » (16). La femme admire le corps masculin, chutant dans une contemplation presque perverse de ce dernier. D'autant plus qu'on apprend, quelques pages plus tard, qu'au moment où ces vacances ont lieu, Didi a déjà connu la mater-

nité. Le personnage féminin accepte alors d'exister en tant que sujet sensuel, mais aussi en tant que mère. La situation de Didi, doublement choquante, dépasse le simple cadre de la fiction et transgresse un tabou social profond, au-delà du roman³. Mais Didi ne s'arrête pas là. Plus tard dans le roman, alors qu'elle est mère d'un fils âgé de vingt ans, qu'elle a la quarantaine et qu'elle est veuve de Lucien d'Auteuil, elle rencontre Eugène Addy et s'interroge : « Pourquoi, Eugène Addy, êtes-vous passé dans ma vie comme un tourbillon qu'il faut combattre, quand je cherchais la paix et la quiétude du cœur, quand j'allais endormir mes sens de femme que plus rien ne devait affoler... Pourquoi m'avez-vous éveillée? » (59). La découverte de Venise, « suggestive et brûlante », est l'occasion d'implorer l'Amour qui passe par la fenêtre ouverte pour gagner Didi (56, 57). Et le personnage de conclure sur ses sens en émoi : « Maintenant, je veux vivre, vivre, désespérément vivre... » (57). C'est le premier cri de la révolte, la parole d'un personnage qui souhaite dépasser son statut figé de femme du monde, afin de vivre librement ses attentes, quitte à se marginaliser dans une solitude assumée et autonome.

Didi recherche pourtant le monde, la société, les rencontres avec les hommes et les femmes, l'appartenance à une classe sociale aisée et conforme aux codes moraux de l'époque. Elle participe à une vie mondaine, qu'elle veut retrouver tout au long des trois premiers chapitres. Fille-mère, elle est déshonorée dès le début du roman; elle tente, par de nombreux moyens, de regagner sa place dans le monde. Il s'agit avant tout pour elle d'être silencieuse sur son passé « sensuel » et de reconquérir, par les moyens donnés à une femme, une condition sociale exemplaire. En témoigne son mariage avec Lucien d'Auteuil, qui permet à Paul, mais aussi à elle-même, de regagner « la place que nous avons reconquise dans la société hargneuse et hostile » (31). Certes, il y a cette difficulté de Didi à s'assimiler à cette société qu'elle dénigre, et pourtant elle veut en faire pleinement partie. De même, la croisière du troisième chapitre s'inscrit réellement dans une quête de la mondanité; en fréquentant un baron, un officier ou un médecin, Didi badine, elle joue les coquettes avec les bouquets d'hortensias. Le jeu de la séduction l'effraye, puis le naturel semble revenir en elle : « On a moins de rides quand la lèvre est joyeuse; les yeux sont plus clairs quand ils sourient [...] Sur les plis de mon front, je fais des boucles éparses; je teins mes cheveux » (46). Cependant, ce chapitre constitue une prise de conscience; et à son retour chez elle, Didi, au lieu de chercher la compagnie, la fuit avec Paul dans

son paradis terrestre de Lombrevail, qui s'oppose à la ville mondaine. C'est le début d'une solitude assumée dans la construction d'un lien avec un fils, qui intrigue et qui interrogeait le lecteur dès les premières pages : « La société te défend de mes caresses, mais le cœur des mères se glisse derrière les lois des hommes » (21).

On pourrait penser que le premier cri, à Venise, a été étouffé par un amour maternel qui ne veut trouver de « sens » que dans les joies amenées par son fils. Mais Jovette Bernier prépare les coups de théâtre : l'entrevue avec Normand, sa mort et, surtout, ce jugement métaphorique — et dramatique — qui permet enfin au sujet féminin d'exister dans son individualité face au monde. D'un côté, « cette foule curieuse, la foule en quête de sensation »; de l'autre, seulement escortée par des gendarmes, « moi [Didi], la boule magnétique » (104). Il ne s'agit pas tant de découvrir si Didi a tué ou non Jules Normand, mais davantage de l'amener à enfin expier ses fautes. Le personnage sait ce qui l'attend : le déshonneur, le dévoilement d'une vérité insurmontable; en un mot, elle est « coupable » (105). On ne trouve que peu de personnages dans cette scène : Paul; l'avocat, qui restera silencieux; « l'autre qui veut la [me] condamner »; et surtout « la Justice sévère, en habit sévère » (105). Toutes les conditions sont réunies pour assister au dénouement d'un drame, mais aussi pour condamner unanimement Didi. Il ne reste à cette dernière qu'une solution : avouer, par ce deuxième cri, réel cette fois : « — Arrête, Paul, ai-je crié, supplié [...] Je vous expliquerai... Écoutez, je vais tout dire, tout... » (110). Le premier geste de la justice est de faire taire la femme, pour ne lui donner la parole qu'après que le fils, soit un autre homme, aura parlé. La parole féminine est mise à l'écart, alors même qu'elle entend proclamer la vérité. Dans un acte de résistance et de courage, Didi choisit de tout dire. La révélation accuse le père, qui désirait tuer l'enfant à venir, et rétablit, d'une part, l'amour d'une mère qui a tout fait pour son fils et, d'autre part, l'amour sans limites d'une femme pour un homme. « Acquittée, exonérée », dit la Justice (112); pourtant, elle n'a fait que le contraire, en exhibant, aux yeux de la morale bien-pensante et de la société, une femme et une mère dont la douleur est « faite laide » (113).

Pour la société, une seule condamnation; pour Didi, une seule porte de sortie : la folie. Par la perte de la raison, la protagoniste « échappe à un monde où elle ne peut s'épanouir » (Saint-Martin, 122). Quant à « la foule », c'est la fin définitive d'une légitimité au propos de Didi et

la mise à l'écart d'une personne néfaste pour les autres. Dans tous les cas, la parole est tenue à distance et ne se prête plus au jeu de la vérité, qu'on dévoile lentement au gré de l'écriture. Le cri du tribunal entraîne irrémédiablement Didi dans un oubli d'elle-même, dont les dernières pages sont représentatives. Le temps n'a plus d'impact, et les morts, Lucien le premier, reviennent : « Ils avancent, prends-moi, prends-moi, Lucien » (118). Sans que cela soit mentionné, le lecteur comprend ce qui arrive, chose que Didi, elle, ne voit qu'empiriquement : l'univers qui change, des personnages nouveaux qui lui voudraient du mal (« vous me malmenez », 121). Le personnage féminin, prostré dans sa folie, oscille entre les registres tantôt tragiques, avec ce cliché romantique de la veuve s'abîmant devant la tombe de son mari, voulant même le rejoindre (118), tantôt ironiques, voire comiques : « Un monastère? Mais on ne prend que des vierges ici » (121). Le silence, les sous-entendus, la volupté cachée n'ont maintenant plus d'échos au sein d'une Didi sans aucune logique qui compose sa vie de fantômes et de silhouettes du présent qu'elle aperçoit, sans jamais se rendre compte de son état mental. Les dernières phrases la font basculer dans l'ignorance et, en même temps, la frayeur de son nom; depuis quelques pages, Didi cherche à écrire son nom sur la tombe de Lucien, mais elle ne le prononce pas — chose étonnante, puisque dans le reste du roman, elle a l'habitude de se parler à elle-même en employant son prénom. Mais une lueur finale l'autorise à se souvenir du mal que son nom a pu faire : « Ah, mon nom... Mon nom maudit qui a fait mourir Normand... » (123).

On peut alors observer une parole féminine solitaire à trois voix : la voix de la sensualité, qui marginalise la femme par rapport à ce qu'elle devrait être socialement et moralement; la voix de la révolte, où le personnage féminin prend le parti de s'opposer au monde; et la voix de la folie, où la femme quitte finalement toute raison humaine et, ainsi, la société jadis recherchée. Marginalisation-opposition-isolement du monde, un schéma de la parole et du sujet féminin qui se solde par la mort sociale, puis la mort tout court.

Quels liens, donc, entre la parole féminine et l'environnement masculin qui l'entoure dans *La chair décevante*? Pendant que Jovette Bernier est mise à l'écart par la critique acerbe des années 1930, son héroïne Didi subit le même sort. Elle se tait, ne faisant qu'écrire, façon pour elle de s'exprimer et d'assumer, sur le papier, une sensualité exacerbée; mais lorsque sa voix s'élève, pour son fils, pour les hommes qui l'ont

aimée, tout de suite, une différence se fait. La femme s'isole par la parole qui assume sa sensualité et sa révolte vis-à-vis d'une société masculine qui l'en empêche. Un nouveau parallèle à dresser entre le personnage féminin et son auteure, qui participe à l'édification d'une parole féminine solitaire dans la littérature québécoise des années 1930. Mise à l'index par les critiques et les adeptes du roman de l'époque, Jovette Bernier n'en demeure pas moins, selon Lucie Robert, une des premières à affirmer une parole féminine propre, qui s'approprie l'intime et la psychologie. Reste à l'histoire et à la recherche littéraires à réhabiliter *La chair décevante*, roman clé au même titre qu'*Angéline de Montbrun*, *Le survenant* et *Kamouraska* : une œuvre à aborder non plus par sa réception et sa critique, mais par le style et les thèmes qu'elle développe.

NOTES

¹ Dans son ouvrage intitulé *Le roman canadien de langue française de 1860 à 1958*, Madeleine Ducrocq-Poirier fait du roman de Jovette Bernier le parfait exemple de « l'individualisme » choisi par le roman canadien-français, c'est-à-dire le choix de l'intime dans le sujet de l'écriture.

² Seuls deux personnages écrivent des lettres, en dehors de Didi : Odette et Eugène Addy, les deux personnages qui se rapprochent le plus, de par leur histoire personnelle, de ce qu'elle est. En effet, lorsque Didi entend parler d'Odette par Lucien, elle dit elle-même : « Il m'a raconté Odette; un pastiche de moi-même. Je ne l'ai pas cru » (26).

³ On relira à ce sujet l'article de Lori Saint-Martin cité précédemment, dont la partie intitulée « Un premier discours de mère ».

OUVRAGES CITÉS

- Bernier, Jovette. *La chair décevante*, 1931, présentation, chronologie, bibliographie et jugements critiques de Roger Chamberland, Montréal, Fides, 1982, 135 p., coll. « Bibliothèque québécoise ».
- Ducrocq-Poirier, Madeleine. *Le roman canadien de langue française de 1860 à 1958*, Paris, A.G. Nizet, 1978, 908 p.
- Robert, Lucie. « D'*Angéline de Montbrun* à *La chair décevante* : la naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1 (1987), p. 99-110.
- Roy, Camille. *Enseignement secondaire au Canada*, vol. 2, n° 2 (1931).
- Saint-Martin, Lori. « *La chair décevante* de Jovette Bernier : le Nom de la Mère », *Tangence*, n° 47 (1995), p. 112-124.
- Senécal, Éva. *Dans les ombres*, Montréal, Albert Lévesque, 1931, 150 p., coll. « Les romans de la jeune génération ».
- Stello (pseudonyme de Claude-Henri Grignon). « *La chair décevante* », *Le Canada*, 25 novembre 1931.