

LE PERSONNAGE-ÉCRIVAIN DANS LES MORTS DE CLAIRE MARTIN

Par

ROSE-MARIE TREMBLAY

B.A., The University of British Columbia, 1980

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
MASTER OF ARTS

in

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
DEPARTMENT OF FRENCH

We accept this thesis as conforming
to the required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

May 1987

© Rose-Marie Tremblay, 1987

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the head of my department or by his or her representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of French

The University of British Columbia
1956 Main Mall
Vancouver, Canada
V6T 1Y3

Date May 1987

ABSTRACT.

There is a two-fold recurrent theme in Claire Martin's literary works. On the one hand, the established power structure as embodied in the patriarchal image is reversed through the exploration of love and female sexuality. On the other, the male-female dynamic is reconstructed in the Martinian female character (in two of Martin's novels this character also happens to be a writer) and a viable mirror-image of the true nature of woman emerges. The writer as fictional character first appears as Gabrielle in Doux-Amer (1960), Martin's first novel, and later as the anonymous narrator in Les Morts (1970), her last. Martin herself says in an interview that the protagonist of Les Morts could be an older version of Gabrielle.

Les Morts is essentially a dialogue between two speakers, an anonymous narrative voice and an equally anonymous interlocutor. This aspect and the singular blend of autobiography and fiction which characterizes the novel lead to a number of questions as to its signification and interpretation. An aura of mystery surrounds these anonymous voices as they discuss the past, or rather as the protagonist relates fragments of her past which do not respect chronological order or geographic accuracy. These are further complicated by the relevance of the autobiographical nature of the work, arising from the relationship between the author and the

character, and the portrait of the writer which is conveyed.

The ensuing discussion leads to several conclusions about the work. The detailed and somewhat ironic treatment of the connection between love and death in Les Morts is in fact a discourse of displacement in which the 'I' of the speaker rebels against patriarchal authority in an 'imaginary' confrontation involving the use of memory as literary device. As a result of this 'confrontation' (mirrored by the second speaker), the 'I' recovers the ability to love and hence to write. The outcome of the process is paradoxical: the discovery of writing as a solution eliminates the need to write for both author and character.

TABLE DES MATIÈRES

ABSTRACT	ii
ACKNOWLEDGEMENT	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE PREMIER: LE TEMPS DE L'ÉCRITURE	5
1. Récit et discours	6
2. Les épisodes du récit	10
2.1. La Lettre	11
2.2. Les Histoires	13
2.2.1. L'Histoire de vingt ans	14
Le Père	15
La Mère	19
Phydime Tremblay	21
2.2.2. L'Histoire du Premier du nom	26
2.2.3. L'Histoire du Deuxième du nom	27
3. Les Mots	32
4. La Temporalité	36
4.1. La Fragmentation du temps	38
4.2. La Distance temporelle	42
CHAPITRE DEUXIÈME: AUTO PORTRAIT D'ÉCRIVAIN EN AMANTE .	46
1. L'Auteure dans son texte	47
2. Le Roman-essai: une structure martinienne	53
2.1. Réalité ou illusion	58
2.2. Jeu de l'esthétique	59
3. Autoreprésentation de l'écriture	60
4. Le Statut d'écrivain de l'héroïne	62
4.1. Regard de l'écrivain sur la critique	62
4.2. Au-delà de l'écriture	63
4.3. La Vérité de l'écriture	64
4.4. La Mort de l'écriture	65
5. L'Écrivain en situation de lecture	67
6. La Convention de l'interlocutrice	70
CHAPITRE TROISIÈME: L'ESPACE DE L'ÉCRIVAIN	76
1. L'Espace patriarcal: un espace textuel	78
2. Une incohérence géographique	83
3. Le Décor romanesque	86
Le Quartier	87
La Petite plage	89
3.1. La Verticalité et l'horizontalité	91
3.2. Liens	97
4. La Psychologie des espaces	99
4.1. La Métaphore du théâtre	100
4.2. L'Interview fictive	103
4.3. Le Drame du positif et du négatif	106
4.4. Le Nomadisme	110
4.5. Le Mouvement	112

CONCLUSION	115
NOTES	118
OEUVRES CITÉES	122

Nous tenons à exprimer nos plus
sincères remerciements aux
Professeurs Réjean Beaudoin et
Valerie Raoul pour leur encouragement
et leur précieuse collaboration.

IN MEMORIAM
Gordon McGregor
1948 - 1986

INTRODUCTION

Le Roman est une Mort; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif.

Roland Barthes (Degré zéro 64)

Notre choix des Morts, le dernier roman de Claire Martin, comme sujet de cette étude, provient d'une admiration d'une auteure qui témoigne d'un engagement total du désir dans l'art. La protagoniste de ce mince volume qu'est Les Morts nous semble illustrer de façon exemplaire la situation d'un individu qui se révolte contre son contexte social, puis s'y réintègre par la manifestation de son désir pur--sa parole et son écriture.

Claire Martin ne s'est pas engagée, du moins pas officiellement, sur la question du nationalisme québécois, mais elle est allée jusqu'à dénoncer le joual, la langue populaire mise en vedette lors de la Révolution Tranquille. Son oeuvre n'a pas d'incidence politique nettement exprimée, sauf au sens large de la conduite de l'individu, de l'écrivain, de la femme. Elle s'oppose à toute structure oppressive tel que le catholicisme patriarcal qui prétendait que la résignation était aussi naturelle pour la femme que la domination l'était pour l'homme. Sa mise en place de paysages intérieurs témoigne d'une expression moderne, voire contemporaine, de problèmes

existentiels intériorisés dont la solution repose sur la fuite, l'évasion et la rupture. Toujours est-il que Claire Martin a légué à ses lecteurs/lectrices une étude pénétrante de la psychologie féminine. Forte et débordante d'énergie, elle a dénoncé l'éducation qui l'a formée, mais qui, paradoxalement, lui a également fourni la matière de son oeuvre.

Par le contenu 'trop' franc et par le style 'trop' classique de ses écrits, Claire Martin a suscité une critique parfois acerbe au Québec. D'abord, il n'y a jamais eu de coup de foudre entre elle et l'avant-garde des écrivains qui venaient d'embrasser le joual comme instrument de leur défoulement sur "l'époque de la grande noirceur" (Vigneault 127) au Québec. Puis, elle s'est attiré quelques remarques fulminantes du clergé offusqué par sa préoccupation de l'amour et de la sexualité féminine.

Tout cela nous éloigne peut-être de notre sujet et même de la pensée de Claire Martin dont le registre est d'un autre ordre, les thèmes sont plus généraux, plus universels et même plus 'artistiques'. Mais peut-être aussi faut-il en tenir compte, comme le croit Robert Vigneault:

On n'a pas fini d'interroger à ce sujet l'oeuvre de Claire Martin, qui a proposé du roman une définition dynamique, impliquant non seulement "l'être humain" en général, mais aussi l'homme québécois, aux prises avec les forces de "l'aliénation délirante" {Miron} (Vigneault 191).

Les Morts rendent hommage à la carrière littéraire, courte

mais incisive, d'une femme qui est sans doute née un peu avant son temps, une femme dont les idées choquantes à son époque sont maintenant passées dans les moeurs. Hommage aussi à l'amour et à la subversion de l'ordre établi par l'amour. Ce genre d'amour paraît en quelque sorte narcissique, mais c'est cet amour, qui cherche sa propre image en même temps qu'il réfléchit celle de l'autre, qui produit l'oeuvre d'art.

Dans notre premier chapitre, nous allons étudier la temporalité du roman et comment le temps des épisodes du récit correspond au temps de l'évolution de l'écrivaine et de l'écriture. À ce propos, nous allons d'abord étudier les modalités d'un récit à la première personne ainsi que le rôle essentiel confié à la mémoire dans l'évocation rétrospective du passé, en nous servant de quelques études contemporaines sur le sujet. Notre deuxième chapitre traitera du portrait du personnage-écrivain représenté par une romancière anonyme en situation de conversation. Enfin dans un troisième chapitre sera analysé l'univers spatial de ce personnage-écrivain. Puis, il faudra relier ces éléments à la question du secret et de l'aveu et leur rapport avec la mort au niveau du code du roman.

Puisque ce roman fait appel à la psychologie de deux activités littéraires, lire et écrire, dont Jean-Paul Sartre a fait le sujet des Mots, et puisque Martin personnifie et exalte le pouvoir des mots dans une forte manifestation d'autojouissance et de narcissisme littéraire, nous allons tenter d'ébaucher un dialogue entre Les Mo(r)ts et l'oeuvre autobiographique de Sartre. L'archétype de l'amant étant

représenté dans Les Morts par le personnage stendhalien de Fabrice del Dongo, le rôle de ce personnage archétype fera également l'objet d'une courte analyse.

CHAPITRE PREMIER

LE TEMPS DE L'ÉCRITURE

Comme le temps passe {102}.

Nous proposons donc que les éléments dynamiques des Morts¹, les forces qui influencent son mouvement interne, dépendent du fait que l'héroïne est écrivaine. Nous espérons démontrer que dans ce roman l'intention de Claire Martin est de caractériser la vie psychique d'une romancière en s'orientant vers la conscience centrale d'un 'je' sujet de l'énoncé à travers lequel l'auteure inscrit une justification de son propre art poétique. Ainsi le temps de l'aventure devient aussi le temps de l'écriture, car ce roman, semble-t-il, se réfère au monde littéraire du personnage-écrivain plutôt qu'à un milieu culturel (nous y reviendrons dans notre deuxième chapitre). "Mais la culture . . . est toujours liée au temps", constate André Belleau (105-106) et un roman dépourvu de signes culturels témoigne d'une certaine aliénation, tout en étant souvent caractérisé par un refus de l'ordre chronologique comme c'est le cas dans Les Morts. On trouve dans ce roman un discours cérébral, sans passages descriptifs se rapportant au monde extra-textuel (à la nature, par exemple), et une intrigue qui met en scène une écrivaine préoccupée par son écriture. La tension interne du livre opère au moyen d'une dialectique

amour-mort (présence et absence) qui apparaît dans tous les épisodes du récit. La résolution de la dialectique est dans la pratique de l'écriture qui est son 'produit'. Le roman devient une quête de l'immortalité à travers le climat psychologique d'un univers littéraire où Martin reconstitue l'ambiance qui nourrit l'écrivaine en même temps qu'elle lui nuit. Elle puise dans le passé (le temps de l'aventure), dans le vécu, pour trouver les premiers signes du désir de lire et d'écrire, mais surtout du désir lui-même, puis elle raconte au passé l'histoire d'un long combat contre les forces qui menacent ce désir. L'autorité patriarcale, par exemple, est un des mythes que Martin cherche à faire éclater dans les épisodes du roman qui constituent "l'histoire de vingt ans" où elle parle de son enfance.

Dans ce premier chapitre de notre étude, nous allons donc analyser le déroulement temporel du roman en fonction de son récit et de ses personnages.

1. RÉCIT ET DISCOURS

=====

Retenons d'abord quelques notions sur le récit et sur le discours, les deux systèmes fondamentaux de la narration. Jean Rousset, dans Narcisse Romancier, les définit d'abord selon la théorie de Benveniste qui dit que le récit est caractérisé par le passé simple, par les formes de la troisième personne et par l'exclusion du locuteur (ce qui peut correspondre à la distance temporelle entre le 'je' du récit le 'je' du discours dans une

oeuvre où il s'agit d'autobiographie rétrospective). Par contre, les marques du discours sont le 'je' et son corrélatif le 'tu', le présent du verbe et les temps qui en dépendent (le futur, le passé composé) et toutes formes linguistiques qui sont d'ordre autobiographique. Cette distinction entre récit et discours veut que le récit soit autonome et que le lecteur puisse percevoir la signification du récit sans avoir à se référer au locuteur. Dans le discours, cependant, ". . . quelqu'un parle, et sa situation dans l'acte même de parler est le foyer des significations les plus importantes" (Genette, Figures II 64). Un autre point qui nous intéresse chez Genette est la question de pureté (du récit, du discours), car il est rare qu'une oeuvre se limite à un seul de ces systèmes: "Le discours peut 'raconter' sans cesser d'être discours, le récit ne peut 'discourir' sans sortir de lui-même" (Genette, Figures II 66). Il y a, selon Rousset, toute une gamme de types intermédiaires possibles, où les deux systèmes romanesques coexistent--le discours dans le récit chez Stendhal, par exemple. Le type opposé, le récit qui s'insère dans le discours, est celui qui nous intéresse ici, puisque la forme des *Morts* appartient au genre de l'autobiographie fictive où un discours au présent est interrompu par un récit au passé: 'Je conte mon histoire' (le passé) par rapport à ce moment où 'je' parle. L'héroïne et la narratrice sont donc rapprochées ou même confondues. Mais du fait que ce soit une fiction (roman: auteur et narrateur ne coïncident pas) il s'agit d'un récit au départ, la narration à la première personne étant citée 'entre

guillemets'. À l'intérieur de la narration fictive, il y a également des modifications d'un discours ('imaginaire'). Précisons que dans le cas des Morts, il s'agit d'une forme d'autobiographie fictive fondée sur une opposition binaire des pronoms je/tu du dialogue. Cette distinction "met les deux partenaires en permutation; je et tu échangent leur tour de parole; les locuteurs deviennent des interlocuteurs" (Rousset, Narcisse 20). Puisque le personnage de la narratrice est "simultanément porteur du regard et du discours" (Rousset, Narcisse 30), l'optique du livre est fragmentée par cette permutation. De plus, puisque le 'je' assume trois rôles dans Les Morts (il y a aussi le 'je' de l'interlocutrice), ". . . l'instabilité des pronoms trahit une incertitude du sujet lui-même" (Rousset, Narcisse 33). Le discours de ce roman se partage entre deux personnages, la Romancière et l'Intervieweuse² dans un dialogue où le discours et le récit s'interrompent continuellement l'un l'autre dans un roman rétrospectif où la Romancière raconte ses souvenirs. Peut-on alors parler de Mémoires, un terme défini par Bourneuf et Ouellet dans L'Univers du roman?

Dans les oeuvres fictives empruntant la forme des Mémoires, le personnage tente de se rassembler, de donner un sens à toute une partie de sa vie en essayant d'en dégager les lignes de force; il connaît d'avance le point de départ et le point d'arrivée de son itinéraire. En possession des tenants et aboutissants de l'affaire, il peut généraliser, faire

la morale et porter un jugement, tout comme l'auteur omniscient. Car s'il se penche sur son passé, c'est, le plus souvent, qu'au déclin de sa vie, il pense pouvoir faire profiter autrui d'une sagesse si chèrement acquise (87).

Le discours des Morts tombe en gros dans cette catégorie de Mémoires fictifs quoique son itinéraire ne soit pas clairement établi (nous y reviendrons dans notre troisième chapitre). De plus, la Romancière ne commence pas au début, mais à la fin de son histoire. Cette histoire, elle la raconte par certaines étapes qui ne sont finalement ni régressives ni progressives; c'est une histoire en 'désordre' chronologique. À ce sujet, Rousset parle d'une catégorie désignée comme le ROMAN A MEMOIRES. Ce type de roman ne procède pas par ordre chronologique et la subjectivité y est "intense". Le narrateur y transmet ses souvenirs selon une vue prospective où le passé SERA raconté:

. . . l'énoncé suit l'ordre produit par la mémoire actuelle du rédacteur au moment même où il écrit,
 . . . c'est- à-dire dans un ordre qui n'est pas celui des événements. Le romancier désigne là une technique moderne, celle qui substitue le temps psychique, le vrai temps de la personne, à la chronologie objective
 . . . au lieu de passer du passé le plus lointain, détaché de la conscience remémorante, on laisse cet autrefois se dire à travers une conscience actuelle; le passé est revécu dans le présent. . . . (Rousset,

Narcisse 24-25).

Ce genre de roman, et ceci vaut pour Les Morts, est moins en rapport avec le passé qu'avec un présent différé (Les Morts portent en exergue l'énoncé: "Moi, je n'étais qu'espoir"!), et c'est dans une sorte de présent fugace que la Romancière trouve le sens ou la clé de ce qui s'est passé autrefois. Tout au long des Morts, on sent la Romancière dans un état de 'devenir' plutôt que d'avoir été. Néanmoins, son passé a forcément influencé son présent.

Il serait inutile de s'attarder sur cette question de genre ambigu dans Les Morts. Il suffit de dire que le roman de Martin chevauche plusieurs catégories fictives: autobiographie, dialogue, mémoires, roman, et que cette pluralité formelle correspond finalement à une polysémie du code martinien.

2. LES ÉPISODES DU RÉCIT

=====

Le temps s'en va, le temps s'en va, madame {102}.

Il y a plusieurs histoires racontées dans ce roman qui se réfèrent à l'enfance, à l'amour, à la guerre, à la mort et aussi à l'écriture. Sans jamais se nommer, la Romancière et l'Intervieweuse s'engagent dans une discussion dont l'intimité prend place dans un endroit non spécifié. Pourquoi cette ambiance énigmatique? Justement, la 'réussite' de l'intrigue des Morts dépend d'un élément de mystère qui est soutenu tout au long du texte par la présence de l'énigme d'une lettre scellée

qui correspond au plan du contenu à la conversation au plan du code.

2.1. LA LETTRE

Dans son étude sur Claire Martin, Robert Vigneault consacre quelques pages très pertinentes au contenu et à la forme des Morts. Il relève très justement la présence d'un "secret" (56). Comment aborder ce secret qui est proposé sous la forme de lettre scellée, jamais ouverte, dont le destinataire est déjà mort et qui, renvoyée, repose maintenant entre les mains de son auteure? Les références à la lettre sont distribuées régulièrement à travers le texte: {13,64,79-80,129,135,152}. Le mot DÉCÉDÉ est écrit en rouge sur l'enveloppe; la couleur rouge symbolise d'une part le sang et la mort et d'autre part "l'ardeur et la beauté, la force impulsive et généreuse, l'éros libre et triomphant" ("Rouge" 128). Au niveau du récit, le "mot rouge" {135}, "l'enveloppe rayée de rouge" {64}, la lettre qui avec le temps deviendra "illisible" {79} se réfèrent à la mort du dernier amant de la Romancière. Mais au niveau du discours, le rouge peut aussi correspondre à un désir de la passion et de la liberté affranchies de toutes contraintes:

Je pensais que si un amour peut émouvoir, peut bouleverser tout au long de son règne, c'est qu'étranglé par la mort ou par l'inconstance son règne aura été bref {R:93}.

La lettre annonce la mort de l'amant et cette mort est

l'événement présent qui sert à déclencher chez la Romancière des souvenirs suffisamment évocateurs pour justifier une longue narration. Sa fonction est structurale et poétique: elle lie le temps (la nostalgie du passé, un manque) aux espaces intérieurs de la Romancière. Puisque la lettre contient une version du récit d'où l'histoire du destinataire de la lettre serait absente, elle représente la mise en abîme de ce qui se dérobe derrière la convention du 'secret'. La Romancière a écrit cette lettre à son dernier amant (qui s'est suicidé avant de la recevoir) pour lui raconter l'histoire de son jeune amant d'autrefois qui est mort il y a longtemps à la guerre. Mais personne, ni le destinataire, ni l'Intervieweuse, ni le lecteur n'a lu cette lettre que la Romancière refuse d'ouvrir et de relire. Ce refus traduit-il une culpabilité, celle d'avoir provoqué le suicide de son amant, non pas parce qu'elle le regrette mais parce qu'elle regrette la mort de l'autre amant dont la voix "est trop lointaine maintenant" [136]?

La lettre pose donc une énigme quant à son contenu exact: la Romancière ne peut plus dialoguer une fois la lettre revenue, car la lettre reste scellée et la discussion est terminée. Tout a été dit, contre-dit, répété, même éclaté, pour revenir à la fin à une lettre scellée et mystérieuse--il n'y a pas de message clair, il n'y a qu'un processus. La lettre signifie le silence, la fin du raconté et la fin de l'écriture. Mais cette fin ouvre le dialogue comme forme déplacée du récit refermé sur son propre secret; le retour de la lettre provoque un aveu qui n'en est pas un; le secret reste emprisonné dans le texte.

2.2. LES HISTOIRES

Brûle dans nos veines un poison que Médée apporta dans Athènes [12].

Le poison de la magicienne Médée était un poison de vengeance contre le roi et Jason lors de son banissement de Corinthe, ce qui libérerait Jason et permettrait son mariage avec la fille du roi. Médée s'enfuit à Athènes après avoir tué ses enfants. Son crime ineffaçable était la réponse outragée d'une femme rejetée par son mari et son roi. Il paraît que nous en portons les conséquences même de nos jours. Dans Les Morts on accorde une certaine importance au rôle des archétypes.

La Romancière se met à raconter plusieurs de ses histoires par rapport à une perspective de juxtaposition où elle aligne les éléments de son expérience pour les dire simultanément de façon à ce qu'il y ait interruption continuelle des épisodes. Les personnages se trouvent donc juxtaposés sans contexte dans le monde illusoire de la mémoire de la Romancière. Elle raconte tout en fonction du Deuxième, son dernier amant, mais sa relation avec celui-ci est remise en question par des comparaisons aux autres hommes de sa vie, y compris son Père et Phydime Tremblay.

Le récit des Morts consiste en trois histoires principales: "notre histoire" [11], où nous apprenons que la narratrice est romancière et amoureuse d'un critique littéraire (le Deuxième du

nom); l'histoire du Premier du nom, le grand amour de sa vie; et "l'histoire de vingt ans et plus" {58}, "une histoire sans queue ni tête" {160}, qui correspond à son enfance, une période noire de sa vie:

Croyez-moi, les histoires invraisemblables mais qui sont vraies, j'en sais plus d'une, j'en ai vécu plus d'une. La vie m'en a imposé une fort longue qui a duré bien plus de vingt ans, et j'ai dû la subir avec tous ses chapitres, tous ses paragraphes, ses personnages, quelques bons, beaucoup de méchants. En vingt ans et plus . . . {58}.

Ces paroles de la Romancière dotent l'histoire de caractéristiques romanesques: chapitres, paragraphes et personnages; ces métaphores renvoient au métier de l'héroïne, ce qui correspond à une mise-en-abyme du roman.

2.2.1. L'HISTOIRE DE VINGT ANS

La Romancière raconte son enfance dans l'histoire de vingt ans (mais d'un point de vue d'adulte; elle se réfère peu à l'univers des enfants) pour finir par dire qu'elle n'en a pas eu. Cette histoire figure surtout au plan du discours du roman; elle sert de fond à la diégèse et à y situer les épisodes du récit. Les personnages de cette histoire sont le Père, la Mère, Phydime Tremblay (les archétypes) et, bien sûr, le 'je' de l'histoire (le sujet de notre deuxième chapitre) qui finit par être une sorte d'anti-héroïne, une victime de son sort qui se

situe ainsi dans le cadre familial:

. . . j'ai compris, jeune encore, que je n'étais pas née dans une pièce où j'étais bonnement chez moi, mais dans une sorte de hall où l'on fait la loi et des affaires comme chez soi, que rien à l'intérieur de moi ne coïncidait avec l'extérieur, avec ma description et mes papiers, que j'étais d'un pays où Salomon coupe l'enfant survivant {R:99-100}.

Elle fait un portrait très sombre, presque une caricature, de l'enfant vivant dans ce hall: "accidentelle, inqualifiable, sans rien de vrai autour de moi, indigne de vivre, hybride, monstrueuse" {R:100}. Pour comprendre le désespoir du scénario, il faut imaginer une Mère dominée qui lui apprend le bonheur des mots et un Père brutalement dominant, "le bourreau qui savait glacer les mots" {R:69}, qui lui apprend leur violence et leur force.

LE PÈRE

J'étais d'un pays où Salomon coupe l'enfant survivant {99}.

Le Père, l'antagoniste des Morts, est le personnage qui sert de clé de voûte à la structure du roman où il subit une 'démystification'. D'après Vigneault, ". . . l'image du père, - à l'égal de celle, tant célébrée, de la mère, peut-être - est un véritable mythe de notre conscience collective" . . . (153).

Claude Marullo relève l'importance et du père et du grand-père chez Martin:

Dans ses nouvelles, l'image du grand-père et celle du père constituent les deux seuls spécimens mâles de pure race; le premier étant le pôle positif, le second le pôle négatif. Tous les hommes du recueil se situent nécessairement entre ces deux points. Ils sont jugés par l'auteur à la mesure exacte de la ressemblance qu'ils possèdent avec l'un ou l'autre modèle (21).

La Romancière ne va jamais jusqu'à nommer son Père du mot père; elle ne se réfère à cette image du "pôle négatif" que par allusions ou par images, sans description de sa personne. Il était le "méchant loup" de son enfance. Dans la figure métonymique suivante parlant d'oreilles, elle décrit l'omniprésence du "loup": "Dans ma famille paternelle, il y en avait deux ou trois paires d'énormes. Longues. Horribles" {R:71}. Sa haine de la famille paternelle renvoie à la terreur de sa jeunesse et correspond également à sa propre intolérance avant de rencontrer le Deuxième:

Songez que, là où je suis née, sévissait une espagnole intolérance, que j'étais - au moment où j'en suis - occupée à scruter cette intolérance, à y renifler l'odeur même de mon territoire; que je n'avais jamais évalué la profondeur de cette plaie; que j'en étais malade; que le moindre dégoût m'apparaissait comme le pire fanatisme. C'est pourquoi je suis entrée dans

cet amour comme on entrait au confessionnal, pleine de contrition, de ferme propos, pleine de bonne volonté, les yeux fermés {R:56-57}.

Elle cherche à exorciser les horreurs de son enfance tout en étant la prisonnière d'une atmosphère claustrophobique, car elle ne s'adresse pas à son amour refoulé (absence d'amour) pour son Père. Elle a souffert de cette absence dans un "hall", convaincue que toute énergie venant du Père était maléfique. Bien que consciente de l'impossibilité de savoir ce qui se serait passé si les conditions avaient été différentes:

"Qu'aurais-je été sans ces disgrâces" {60}, si, par exemple, son Père n'avait pas eu cette image de bourreau, elle refuse l'idée qu'un amant puisse être le substitut du père: "On cherche déjà, tout petit, l'image du futur amant ou de la femme promise et c'est pour cela qu'on trouve les parents affreusement inacceptables" {R:22}. D'ailleurs, elle nie toute reconnaissance personnelle du complexe d'Oedipe, ainsi que la possibilité d'être elle-même un substitut de la mère:

Songez que je n'ai jamais rencontré ou, en tout cas, reconnu des choses aussi courantes, dit-on, que le complexe d'Oedipe. Ce mardi-là, l'homme qui était assis à mes pieds ne s'y trouvait pas comme un petit garçon aux pieds de sa mère, mais seulement comme un souple renard qui se rapproche de l'oiseau qu'il veut fasciner {R:84}.

Mais la capacité d'aimer de cet "oiseau" audacieux (pourquoi n'est-ce pas elle le renard?) est entravée par ce monstrueux

personnage archétype qu'est son Père. Elle s'est engagée dans une quête par nécessité, une quête de purification qui l'a amenée à rejeter l'image du Père-bourreau: elle s'est refusé à procréer ("Je n'aurai joué ce mauvais tour à personne" {73}) afin de ne pas soumettre d'autres enfants à une pareille injustice patriarcale. Malgré sa détermination de s'épanouir par l'amour, elle y rencontrera très vite une force destructrice, car toutes ses liaisons se terminent abruptement, quelquefois violemment. Si son Père transforme l'amour en pouvoir absolu sur sa famille, la Romancière le transforme en mythe temporel. Elle explore et analyse les 'cadavres' des rapports terminés en traitant les liaisons amoureuses comme des rites de passage, chacune étant un stade du développement de l'écriture. L'écriture est donc surdéterminée par l'image paternelle; ". . . elle est hantée par le soupçon que les pénibles années de son enfance ont définitivement modifié le cours de sa vie" (Thibaudeau 81):

J'ai derrière moi de longues et de multiples histoires de haine qui, pour peu que je me retourne et les considère, exercent encore, je le sens, tout de suite, leur pouvoir inchangé. Des histoires que je vis encore, pour quelques-unes, chapitres par chapitres, depuis toujours et qui m'accompagneront jusqu'à la mort {R:98}.

Encore une fois, il s'agit d'un vocabulaire qui a la littérature comme référent.

LA MÈRE

Elle me disait des fables. Non seulement pour que je les apprenne par coeur, mais pour que je sache ce que c'est qu'une fable et pourquoi on en fait {69}.

Un portrait parfois très noir de la condition féminine est présenté dans ce roman par les quelques références faites à la Mère de l'héroïne.

Si l'énergie négative de l'enfance de l'héroïne l'avait poussée à la réaction, n'y a-t-il pas eu quelque chose qui l'ait poussée à l'action, qui l'ait sauvée du sort réservé au Deuxième? Comme pour Gabrielle dans Doux-Amer, autre roman d'autobiographie fictive de Claire Martin, le monde continue à être vivable pour la Romancière des Morts tant que la source de l'écriture ne tarit pas. Elle récupère tous les malheurs de sa vie en en faisant la matière brute de ses livres et elle se dérobe à la 'mort' en faisant de sa personne une nomade qui n'assimile plus la négativité: elle dégage de l'énergie--son talent et ses mots. Si le Père est présent comme bourreau (l'interdiction) dans Les Morts, la Mère représente la douceur et la créativité. Dans Les Mots, on apprend que le jeune Sartre, élevé surtout par sa mère, déteste tout ce qui est mâle: ". . . à travers elle {sa mère}, j'appris à flairer le mâle, à le craindre, à le détester" . . . (184). Plus loin, il parle de "protéger" sa mère: ". . . je trottinai d'un air dur, la

main dans la main de ma mère et j'étais sûr de la protéger" (184). Comme Sartre, la Romancière-enfant est celle qui console et protège sa mère. Ce besoin de mater la mère, cette inversion des rôles, transforme le monde de l'enfant en un monde au féminin, loin de la violence mâle: ". . . j'aime ces douces amitiés sauvages qui naissent loin des hommes et contre eux" (Sartre 184). La Romancière parle aussi de longs après-midi avec sa mère "serrées dans les bras l'une de l'autre, pareilles à des amants qui rient ensemble" {70}, et elle se souvient également que sa mère craignait son mari: ". . . elle me faisait des confidences qui ne m'étaient certes pas destinées" {71}. Cette tendre affection entre la mère-enfant et son enfant est en contraste avec la situation de l'image du Père-bourreau. Ceci aboutit à un rejet total du Père qui n'a fait que terroriser les femmes autour de lui.

La Mère (en fait la réincarnation de la mère des Mémoires de Claire Martin, morte à 43 ans³) n'existe que dans les souvenirs lointains de la Romancière. Rien dans son expérience racontée ne pourrait équivaloir à l'impuissance de sa Mère face à son mari et à son incarcération à l'intérieur du système patriarcal poussé jusqu'au bout de sa signification:

Et je comprenais obscurément, mais avec terreur que si la mort lui faisait envie, cela n'était attribuable, en somme, qu'à sa condition féminine {72}.

Cependant, nous savons très peu sur cette femme et la valeur que lui donne Les Morts est plutôt dans le domaine de la complicité

entre elle et sa fille. Le rôle qu'elle joue dans l'éducation de son enfant est également mis en valeur. En tant que modèle, son importance est minime et négative: la Romancière ne peut que réagir contre le mauvais choix de mari qu'a fait sa Mère. Par contre, cette femme est essentiellement fine, intelligente et affectueuse, comme une soeur. Comme dans le cas de Sartre et Anne-Marie, la soeur-mère est soumise à un homme exagérément puissant aux yeux de l'enfant, ce qui la rend accessible à son enfant, du moins pendant de courtes périodes dans le cas de la Romancière. Mais le fait que c'est auprès de la Mère qu'elle a pris le goût des mots et qu'elle a appris le sens de la lecture et de l'écriture, en passant par des moments privilégiés où on pouvait rire, loin du Père bourreau, est d'une importance primordiale.

PHYDIME TREMBLAY

Mais c'est presque l'Émile [70].

Et qu'en est-il de ces "morts" évoqués par le titre du roman? Phydime Tremblay, menuisier, beau, brun et mince, représente l'amant martinien idéal. Ainsi il est nommé, Phydime Tremblay (le seul personnage dont le nom et le prénom sont mentionnés dans le roman), nom typiquement québécois avec des connotations anciennes de terre natale, de paysans et de survenants, quoique cela soit quelque peu incongru dans Les Morts. Dans le monde martinien où la vie citadine l'emporte sur

tout autre mode de vie, Phydime représente un lien stable avec le passé. "Tache brune" sur la mémoire de la Romancière, Phydime est le prototype du futur amant, le contact originel avec l'amour, mais il est aussi celui qui va pouvoir partir ailleurs tandis que l'enfant devra rester jusqu'à la fin de l'histoire de vingt ans. En plus de représenter dans Les Morts un vestige de la rusticité québécoise, Phydime manifeste certains traits du survenant, personnage fréquent dans les romans du terroir québécois, où il prend souvent l'envergure de l'homme mythique. Il est d'habitude l'intrus, le représentant de l'inconnu, de l'idéal, ainsi que de la virilité et de la séduction. Ce personnage idéalisé prend dans Les Morts l'allure traditionnelle du séducteur de passage. Son importance est accentuée par le fait qu'il est nommé. La séduction par contre n'est que symbolique puisque l'enfant est très jeune. Tout de même, Phydime "incarne l'opposé de l'image paternelle" (Kuschner 35), non tant comme modèle viril que comme sensibilité humaine:

J'avais quatre ans, cinq ans . . . Il y avait un menuisier qui venait chez mon père pour de petits travaux. Il était beau. Très brun et mince.

J'allais le regarder travailler. 'Bonjour frisée', me disait-il chaque fois et cela me faisait infiniment plaisir. J'avais le sentiment que ce bel homme, pour me nommer ainsi, m'avait bien regardée {R:20}.

L'homme favorisé par l'oeuvre martinienne (serait-ce une copie du grand-père dont parle Marullo?) est celui qui possède certaines qualités féminines, qui exploite le principe féminin,

et qui possède une facilité d'expression développée. Phydime serait donc une version assez contemporaine du survenant au plan psychologique, mais Martin lui laisse le physique d'un paysan: "Brun. Une tache brune sur ma mémoire. A cette époque, nous n'avions pas encore découvert le soleil, les visages blancs plaisaient mieux" {R:25}. Comme tout survenant, il prend la route à un moment donné. Dans l'esprit de l'enfant, il s'agit d'un voyage vers un pays idéal, même magique et mystérieux, et vers le bonheur. Phydime, le premier des nomades (le prototype de l'amant aussi), fait une brève apparition dans la vie de l'enfant, puis disparaît, préfigurant ainsi le motif des futures liaisons amoureuses de la Romancière. Cette présence dans sa vie est plutôt nébuleuse, presque une chimère enfantine, sans origine et sitôt repartie vers l'inconnu, indiquant ainsi le chemin à suivre, comme une sirène. Il donne l'exemple de l'absence par son départ et il se propose comme image à l'ouverture et à l'errance de l'écriture:

Tout éveillée, je rêvai pendant des mois que ma fuite me conduisait chez lui, là où il avait acheté une ferme, à la Malbaie. Je rêvais qu'en m'apercevant il s'accroupissait à ma hauteur et qu'il osait me prendre dans ses bras. Il était beau, oui {R:22}.

Phydime est le premier homme à quitter la Romancière et cet acte instaure le leitmotiv du nomadisme dans sa vie: ". . . l'amour archétype se situe sous le signe de la séparation" (Kuschner 34).

L'archétype de l'amant est un personnage de roman:

"L'amant le plus émouvant, l'incomparable, c'est Fabrice del Dongo" {R:111}, un personnage fictif mentionné dans une fiction {111,116}:

Il n'est point étonnant que dans Les Morts, où la fiction se mêle à l'autobiographie, il soit demandé aux amants d'être excitants, beaux, amusants, spirituels, éternellement jeunes. S'ils ne possèdent pas ces qualités, la mort les emporte, que ce soit la mort physique, l'oubli, ou cette autre façon de suppression qui consiste à être transmués, par la mémoire et sur le papier en personnages de roman. (L'amant idéal, c'est Fabrice del Dongo, précisément parce qu'il n'existe que dans la réalité, ou il faudrait dire plutôt l'idéalité, de l'oeuvre littéraire) Kuschner 35).

Stendhal crée dans La Chartreuse de Parme tout un univers féminin dans lequel évolue l'incomparable Fabrice qui, comme la Romancière des Morts, déteste son père, homme sévère qui ne l'a jamais aimé: "Le caractère de son père avait dépouillé de tout son charme les souvenirs de la première enfance" (Stendhal 180). Mais pourquoi la Romancière choisit-elle CE personnage de toute la gamme de héros possibles? Serait-il pour elle une Muse plutôt qu'un fantasme sexuel?:

À force de cultiver le désir et la capacité d'être séduit par l'exposé d'un univers romanesque, on arrive à édifier une chose qui n'est rien d'autre que la vérité {R:115}.

Se voit-elle peut-être revivre la vie mouvementée d'un Fabrice qui se retire du monde à la fin pour se réfugier dans sa chartreuse? Dans la diégèse du roman la référence à Fabrice, un héros 'survivant', semble illustrer le besoin d'un modèle idéal que 'les morts' n'ont pas su égaler, raison profonde de leur disparition. Le mythe de l'amour martinien repose sur les épaules d'hommes comme Fabrice.

Comme Fabrice, Phydime trouve en définitive un espace, un ailleurs, où terminer son séjour terrestre en sécurité. La Malbaie devient sa "chartreuse". C'est ainsi que l'enfant aura aussi l'idée de se trouver un abri:

. . . je lui parlais {à sa mère} sans cesse de Phydime, "Quand je serai grande, j'irai le voir à la Malbaie." Cela voulait dire quand je serai libre, quand je serai sortie de cette enfance en forme de cachot. "Quand tu seras grande, tu voudras peut-être aller ailleurs," me répondit-elle, un jour. "Bon! alors j'irai ailleurs," rétorquai-je . . . {R:68}.

Adulte, elle choisira d'abord la France, mais elle reviendra vers son pays. Surtout, elle trouvera l'écriture.

Phydime, ce survenant, fait partie des "amours enfantines dont le souvenir empêche de s'abandonner aux amours adultes" {R:126}. La quête de l'amour devient donc une question de perdre afin de gagner. Puisque cette quête est impossible, l'amour (martinien) inaccessible est transformé en mythe: celui de l'amour archétype.

Les rapports entre Phydime et l'enfant sont aussi une

extension des rapports entre elle et sa Mère au plan de leur influence pédagogique qui est au niveau instinctuel: le regard, le rire et le sourire, plutôt qu'au niveau du principe et du discours. Ainsi, Martin souligne par son propre discours l'importance des idées de Rousseau dans l'Émile.

L'angoisse existentielle dont parle la Romancière, en l'attribuant à son enfance, ne peut véritablement représenter la mentalité d'un enfant; mais elle peut cependant ouvrir sur les débuts d'un désir de lire et d'écrire motivé par un malaise familial, par un manque ou une absence d'amour.

2.2.2. L'HISTOIRE DU PREMIER DU NOM

Cela ne fait pas mal, Paetus (exergue).

L'exergue se réfère à Arria, une dame de l'antiquité romaine qui va se tuer pour donner du courage à son mari condamné. Quand la Romancière raconte la mort du Premier, l'amant idéal, elle parle d'une angoisse personnelle qui correspond à un 'suicide' métaphorique. Il n'est pas dit dans Les Morts si la Romancière est déjà écrivaine lors de l'histoire du Premier. D'après la pièce de théâtre, "Moi, je n'étais qu'espoir", adaptation des Morts où Martin ajoute quelques détails à l'intrigue, la Romancière a connu le Premier en 1943 à l'âge de vingt-neuf ans et l'histoire du Deuxième est datée "de nos jours" (Martin, "Moi" 1972, 5). Sa date de naissance étant 1914, on peut donc lui donner cinquante-six ans au moment de

raconter.

Quand le Premier entre en scène, son rôle désigné est celui d'un héros tragique qui meurt par devoir (le premier amant tué par la plume de Claire Martin dans Les Morts). Le Premier incarne à la fois l'amant idéal et certains aspects de l'héroïsme classique où le sort de l'homme est déterminé par son rôle social. Choisi comme héros, le Premier doit se sacrifier, se laisser tuer dans une guerre de "très belle signification morale" {118}. Le Premier est transformé en objet dans Les Morts, non pas l'objet d'une amante, mais l'objet-victime du système patriarcal. Martin dénonce le classicisme d'un Corneille qui idéalise le devoir et la guerre: "les hommes ont inventé l'honneur de mourir parce que cela permet d'assassiner en paix, si j'ose dire, et de crier à ceux qui résisteraient: 'Avez-vous peur? Seriez-vous lâches?'" {R:116}. Elle dénonce également le rite, le sacrifice et le mythe d'un Racine: "On a ainsi fait de l'honneur - la mort pour l'homme, la chasteté pour la femme - un bien curieux emploi. J'aime les hommes vivants et les femmes voluptueuses" {R:116-117}. C'est d'un amour complexe et total qu'elle a aimé cet homme: "Je l'ai aimé comme un homme et comme un enfant, comme un amant, un frère, un ami et comme une soeur" {R:52}. Le Premier pourrait être la réincarnation de Phydime (du grand-père aussi?) qui, lui, s'est dérobé à la mort violente. Ces deux disparus, personnages qui représentent l'amour et le désir en herbe, correspondent en même temps à la disparition du bonheur. Pour que l'amour se fonde inconsciemment sur le renversement de l'image paternelle

néfaste, la mort constitue la 'qualification' requise de l'amour.

2.2.3. L'HISTOIRE DU DEUXIEME DU NOM

Parce que ce n'était plus lui et ce n'était plus moi, peut-être. La réponse de Montaigne se retourne plus souvent qu'elle ne s'applique {147}.

Le Deuxième, le dernier amant, le héros de "notre histoire" que la Romancière n'a connu qu'un mois, s'est suicidé. Chaque détail de ses rapports avec le Deuxième sert à retracer sa "crise d'humilité, d'indulgence" {29}, crise qui ne vient qu'après une longue période d'intolérance envers elle-même:

Après de multiples examens de conscience, j'en étais arrivée à une certaine horreur de moi. J'avais le sentiment que, d'exigence en susceptibilité, d'intolérance en refus, seule la perfection trouvait grâce à mes yeux, que seul le meilleur me semblait digne de moi {R:28-29}.

La présence du Deuxième dans Les Morts représente-t-elle une parodie du survenant? Il en possède certaines caractéristiques. Il est séducteur et nomade, brun aussi, comme Phydime. La cause de sa mort est très ironiquement "un manuscrit perdu" {130}.

L'histoire du manuscrit perdu marque le moment d'une prise de conscience de la Romancière vis-à-vis de sa carrière littéraire. Elle décide aussi du sort du Deuxième. Il s'agit d'un incident

passé où après avoir suivi un amant dans une petite ville quelconque, la Romancière se rend compte qu'il lui faut l'ambiance de la ville pour écrire et qu'il ne lui arrivera plus jamais de sacrifier son art pour aller consoler un amant dépaysé. Elle retourne donc à la ville, mais elle a perdu son manuscrit dans l'intervalle:

. . . cet homme {le Deuxième} est mort en quelque à cause d'un manuscrit perdu. Quand il vous a écrit qu'il ne pouvait pas vivre sans vous, vous avez pensez: "Attention! C'est pour avoir ajouté foi à ce genre de boniments que j'ai perdu un manuscrit" {I:130}.

La dynamique entre la Romancière et le Deuxième est compétitive dès le départ (le Deuxième "n'est mort que de notre guerre") car ils sont tous les deux écrivains. Ce qui les différencie c'est qu'elle a réussi malgré son passé, tandis que lui, il a subi la mort d'un anti-héros, d'un existentialiste moderne--le suicide. Elle 'mourra' aussi, comme l'écrivain Claire Martin 'meurt' dans Les Morts, son dernier roman, mais la 'mort' de la Romancière signalera une réussite représentée par ses livres (que le Deuxième n'a pas lus). La volonté d'agir, de trouver des ouvertures à la passion et au désir est donc indispensable à l'écriture, au salut.

L'héroïne des Morts est devenue forte, même virile, résultat de son éducation caractérisée par l'intolérance (l'éducation de l'écrivaine?), car l'interdiction peut stimuler la force (l'écriture) comme la douceur peut encourager la

faiblesse (elle est incapable de vivre dans le monde). Quand la Romancière se met à dénoncer catégoriquement les hommes, et c'est un des thèmes du roman, elle semble désigner sa propre intolérance en même temps, celle de son côté masculin fort développé. Ses tirades contre la violence, le meurtre et la guerre et l'allusion à leur "très belle signification morale" {R:118} masquent peu sa propre violence. Elle devient quelquefois le bourreau qu'était son Père: "Quand il {le Deuxième} est mort, vous n'avez pas versé une larme" {I:12}. Ceci devient plus clair si on considère le personnage du Deuxième (qu'elle aime tout en le méprisant) comme une ombre, une projection de sa négativité. Celui-ci incarne tout ce qu'elle n'est pas et il doit subir la mort afin qu'elle puisse vivre: "Quand vous avez refusé d'aller rejoindre cet homme, le deuxième du nom, sachant où votre refus pouvait le conduire, avez-vous inventé quelque très belle signification morale à votre refus?" {I:119}. Il est le miroir de son échec possible. La structure binaire de certaines de leurs caractéristiques peut être schématisée ainsi:

 LA ROMANCIERE

LE DEUXIEME

 Perfectionniste

Raté

Ecrivaine

Critique littéraire

Québécoise

Français

En reconstituant ses propres faiblesses dans ce personnage de raté (narré), la Romancière (narrant) se libère de son vécu, elle se réconcilie avec la vie et elle libère sa force qui peut maintenant repousser l'énergie négative de son enfance.

L'héroïne est celle qui a subi les événements du récit, elle parle toujours du passé. Elle n'est pas seule dans son histoire qui est une histoire d'amour entre un 'je' et un 'il', racontée du point de vue du 'je'. Le 'je' du roman essaie d'impliquer le Deuxième, de le représenter en tant que présence, en tant que sujet: mon histoire avec lui, mon amour pour lui, son amour pour moi, mes idées, les siennes, le conflit entre nous, son départ. Mais le regard méfiant de l'interlocutrice se moque du sujet multiple: "De ce que vous appelez 'notre histoire', il y a une bonne part qui n'est qu'à vous. Ne parlez pas pour lui" {I:16}. Donc les autres personnages de ce roman, quoique peuplant le récit, n'entrent en scène que par l'intermédiaire de la Romancière. Kaye soulève la question suivante: "Claire Martin à qui n'ont jamais été déniées ni l'intelligence ni la lucidité a-t-elle compris que les personnages de son oeuvre ne prennent vie que sous le regard d'autrui" (53)? Ils n'ont aucun pouvoir efficace sur l'énoncé, ils ne prennent jamais la parole directement, ils sont tous morts. Il n'y a que la Romancière qui puisse leur souffler des répliques. La mort, condition rétrospective de l'amour, est condition actuelle de l'écriture.

Beaucoup d'autres amants (d'imparfaites copies du Premier?)

sont morts aussi d'une façon ou d'une autre. La mort de chacun sert d'appui à l'intrigue du roman et chaque mort peut se lire comme une sorte de phare romanesque qui empêche le lecteur de se perdre totalement dans ce monde claustrophobique qu'est la mémoire de la Romancière racontant sa vie par épisodes sans respecter l'ordre chronologique.

Dans l'ensemble, chacune des histoires des Morts a une fonction explicative dans le discours du roman; elles sont porteuses d'une origine de l'écriture. Le triangle romanesque que forment ces trois histoires peuplées d'une trinité d'hommes morts a la valeur métaphorique d'une période de transition entre le temps où l'on n'écrit pas et le temps où on écrit. Les Morts n'est pas un roman qui s'intéresse à développer à fond son intrigue, mais un roman qui cherche à faire un personnage de l'écriture ("... le centre de gravité ... se déplace vers l'acte d'écrire, c'est-à-dire vers l'intériorisation de tout amour, de toute haine" dans l'oeuvre de Martin, constate Eva Kushner 33). Chaque histoire des Morts représente une étape exemplaire dans l'évolution de l'écrivaine telle qu'elle s'autoreprésente dans ce dernier roman de Claire Martin. Le discours court-circuite le récit, le sujet fait retour dans l'histoire qu'il raconte.

3. LES MOTS

=====

Et la chair se fera le Verbe {127}.

La Romancière jouit d'une vaste culture, ayant beaucoup lu et s'étant attachée jeune à l'écriture et aux mots (comme Sartre qui parle de ses premières lectures "riches en mots inconnus" 41):

Les mots me fascinent, leur usage. Et, de cet usage, celui que j'en peux faire, moi. Il arrive que, domptés, les mots viennent se coucher à vos pieds comme de petites proies. Ou bien, ils vous attendent blottis au creux d'un livre où vous les trouverez jouant les belles au bois dormant dont vous serez le prince {R:106}.

Elle exprime aussi le fôle fécondateur de l'écrivain, un rôle activement masculin. C'est le propre des mots d'avoir une certaine incandescence qui attire l'écrivain:

Quand on écrit, forcément, on est amoureux des mots. Pour trouver celui après quoi l'on soupire, celui qui remplira l'espace étroit qui l'attend et qui n'attend que lui, il a parfois fallu cette même patience active que l'on déploie dans l'amour {R:127}.

L'écrivain s'empare des mots victimes et fertiles et leur accorde une nouvelle vie, un nouveau sens. Ces mots, appris dans le giron de sa mère, lui inspireront donc ses propres textes. Derrière l'acte transcendantal de l'écriture elle trouve la même pulsion que celle qui est à l'origine de l'acte sexuel, mais cette fois les rôles sont inversés, l'écrivain assume le rôle féminin, celui du récepteur. L'écriture est aussi comparable à une grossesse: "Je venais à peine de

commencer mon second roman {elle songe à aller rejoindre l'amant de l'histoire du manuscrit perdu} et j'en étais encore à cette saison de ma carrière où un livre est une sorte de grossesse émouvante . . . {R:119}. Les mots l'envahissent et engendrent une progéniture qui est le texte. Or les mots font rire aussi et le rire a le potentiel de comprimer le temps, d'intensifier l'amour et d'assimiler rapidement l'expérience.

La Romancière des Morts reconnaît que son enfance malheureuse a nourri chez elle un besoin d'écrire, même le désir d'écrire (qui provient en partie d'un manque, qui doit combler une absence, ou se débarrasser de la présence néfaste des fantômes du passé): ". . . les malheurs passés ne servent vraiment à rien qu'à faire des livres, et ça n'est pas la peine d'inventer quand on en a un aussi bel assortiment . . . " {R:59}. Tout de même, les humains sont souvent limités à l'art qu'ils produisent (ici le ton est plutôt ironique!): "Nous ne savons même pas mener nos amours, alors que le premier couple de pigeons venu s'en tire fort bien. Mais ils n'écrivent pas de romans" {I:148}. Dans ses amours elle a connu l'extase, le risque, la déception et l'angoisse. Elle s'y est engagée à fond, d'abord avec sa Mère et avec Phydime, ensuite avec ses amants. Dans le présent textuel, elle n'est amoureuse que d'une liberté peuplée de souvenirs: ". . . la chasteté est tombée sur moi comme une chape et l'idée même de plaisir m'est devenue étrangère" {135}. Bien qu'elle communique une vaste connaissance au sujet de l'amour, la Romancière semble l'avoir idéalisé en tant que phénomène passionnel: "De quoi a l'air un

sentiment véritable, je vous le demande, à côté d'une scène passionnée?" {36}. Le rire et le jeu réduisent l'amour à une question de technique théâtrale où les comédiens ont de beaux visages:

Les humains, fort souvent, n'ont que cela à donner - que ce soit par indigence, pusillanimité ou avarice - de sorte que si l'on veut aimer il faut bien que ce soit les visages" {25}.

Dans l'optique de cette femme, une liaison amoureuse se conduit avec finesse et expertise, car après la mort du Premier, il n'y a plus eu de véritable amour possible. Du moins, même si elle est arrivée à reproduire les conditions de l'amour, elle n'a fait que remplacer ce premier amour idéal qui est en fait irremplaçable.

La haine du Père est motivée par son inculture, son mépris des mots, tandis que l'amour (mère, amants, vocation littéraire) est l'entrée dans l'espace verbal. Pour finir, la Romancière se réjouit de sa perte. D'un amant à l'autre, tous morts ou perdus, mais aucun n'équivalant au premier, elle se dirige selon les directives de son art, son langage; les mots remplacent les morts:

Jamais vous n'auriez abandonné cet état que vous avez atteint, à quoi vous êtes parvenue, la liberté, l'équilibre, l'égalité, toutes ces choses difficilement acquises. Maintenant, vous êtes rassurée. Vous connaissez la force de votre résistance. Et l'étendue de votre orgueil, peut-être

{I:78}.

Ces paroles de l'interlocutrice, épitaphe de l'amante, désignent un rejet définitif du monde des amants et un mouvement vers le monde du moi, des mots.

4. LA TEMPORALITÉ

=====

Bien sûr, on tient toujours un peu compte du berger qui criait "Au loup!" et on se méfie du berger suivant, ce qui est le comble de l'injustice {131}.

Or, à l'intérieur d'un discours narratif plutôt compliqué par la présence d'un écrivain, il y a aussi dans Les Morts une intrigue à chronologie bouleversée par le dialogue et à double point de vue (toujours voulu par le dialogue), qui n'a vraiment lieu nulle part, si ce n'est dans l'espace d'une conversation. La durée de l'intrigue n'existe également que pendant le temps de ce dialogue.

L'Intervieweuse réclame une histoire parée d'embellissements (la distance entraîne une déformation), malgré les protestations de la Romancière: "Si je l'embellis, c'est qu'elle me plaît" {R:13}. Cette histoire est donc prospective, elle plaît déjà, mais elle sera meilleure quand 'je' l'aurai arrangée; elle servira mieux les fins dont 'je' l'aurai dotée. Le tout se complique par le fait que ce 'je' est romancière, qu'elle a le regard d'une romancière qui peut confondre à volonté passé et présent, qui peut même vivre le passé et

l'avenir sans tenir compte d'un présent réel, par le fait même de sa vision particulière de romancière: "la vraie vie est dans livres" {R:111}. En fin de compte, cette subjectivité ajoute un 'futur' au passé:

- C'est une bonne façon de combiner ce qu'on a avec ce qui vous manque, de concilier le solide et le fugace, de ne pas compromettre l'avenir tout en embellissant le passé.
- Pourquoi ne dites-vous pas "en embellissant le présent".
- Du moment que l'on peut constater l'embellissement, c'est déjà passé {R:14-15}.

Au point de départ, une histoire est annoncée, tout simplement. La toile est donc toute blanche et les détails y sont inscrits; c'est presque de l'impressionisme, un visage par-ci, un lieu par-là, des sensations, des fragments surtout: ". . . c'est alors que jaillissent les surprises heureuses et que l'ouvrage émerge sous nos yeux, parce que nous sommes en mesure d'exécuter avec justesse une sonate de mots, de figures et de pensées", remarque Rousset (Forme, Introduction xiii).

La temporalité des Morts tend à écarter les événements, à interrompre la progression, à créer un rythme saccadé, un temps éclaté. Ce que Gérard Genette appelle des "anachronies narratives", des "formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit" (Figures III 79) domine. La poétique du régime temporel des Morts veut que l'accent soit placé sur une rupture métaphysique, sur une révolte contre le

temps passé, et, paradoxalement, sur une récupération du passé par le présent. Ce procédé de récupération dégage les signes des débuts de l'écriture dans Les Morts et il trace également le chemin de la progression du désir pur à sa mise-en oeuvre, c'est-à-dire le roman.

4.1. LA FRAGMENTATION DU TEMPS

Au cours d'un voyage dans le temps et dans les paysages de la mémoire qui forme le récit des Morts, le régime temporel se spatialise sur toute une vie, mais la forme en est une de fragmentation. Cette structure anti-chronologique accentue la fragilité et la nature insaisissable du désir en faisant ressortir le rôle de l'absence et du manque. L'absence nourrit le désir, le fait vivre, en même temps qu'elle l'attire vers le néant. D'après Vigneault, ". . . la mémoire relayée par l'écriture joue à plein son rôle paradoxal, mais plus que jamais essentiel: présence de l'absence" (31). L'amour en tant que paysage sublime occupe une place centrale dans l'univers de l'héroïne, l'amour de l'amour, vulnérable et fuyant; l'écho de la mémoire ne peut qu'essayer de le capter, de le revivre dans l'imaginaire.

La mémoire, pleine de trous et de vides, a sa façon particulière d'arranger les événements en images disjointes et le 'je' est quelquefois sans contrôle sur son fonctionnement:

Il arrive que je laisse inexplorés de larges pans du souvenir qui m'occupe et que, plus tard, ma mémoire ne

puisse les retrouver quand ils me seraient les plus nécessaires {R:50}.

En tant que convention romanesque, un tel arrangement des événements crée une certaine instabilité, une ambiance énigmatique, et un récit qui crée des espaces vides dans le temps. Il serait impossible pour le 'je' narrateur de fournir tous les détails sur son histoire dans le passé, puisque la distance temporelle lui en aurait déjà dérobé une bonne partie: l'oubli est "une menace quotidienne" {R:19}. Par contre, le 'je' aurait tendance à y ajouter sa perspective subjective en raison du présent. Peut-on même s'y fier? Quel est le rapport entre le 'je' narrateur et l'objet de son discours, l'histoire dans le passé, et quelle distance temporelle y a-t-il entre eux? Qu'est-ce qui se passe quand le 'je' sujet parle de l'héroïne-objet? Dans le cas de l'histoire du manuscrit perdu, par exemple, le récit {121} passe après le discours {33}, c'est-à-dire que l'effet est raconté avant le fait. Cette histoire de la perte du "vrai livre de sa vie" {127} ne serait-ce pas une histoire 'arrangée' rendue déjà fictive par le 'je' qui n'est plus là où était l'héroïne d'autrefois, surtout que le 'je' sait maintenant tout ce que l'héroïne ne savait pas sur son avenir et sur les exigences de sa carrière?:

DISCOURS

Ma morale, vous disais-je, exige que je me protège contre les assassins, et ne plus pouvoir mener mon travail est une sorte de mort. Alors, j'ai eu le

sentiment d'un fort mauvais souvenir {quand le Deuxième lui a demandé de le rejoindre au Mans}, le sentiment d'une maladresse déjà commise, inutile à recommencer, parce que le sort ne me pardonnerait pas de reprendre toujours les mêmes risques {R:33}.

L'ironie de cette histoire se trouve dans le fait que l'homme pour qui elle refuse de recommencer doit mourir (une fiction) tandis que le livre perdu raconte l'histoire d'un homme qui a survécu (une autre fiction) et l'homme pour qui elle perd le manuscrit se retrouve seul mais vivant:

RÉCIT

Je fis mes valises et j'allai le rejoindre. En peu de jours, je compris, à le voir retomber dans son abattement, que ce n'était pas sans moi qu'il ne pouvait vivre, mais sans la grande ville. Je n'étais là qu'à cause de ma mobilité et de l'immobilité à quoi il était réduit Quand je me retrouvai en paix et à l'abri, j'avais perdu mon manuscrit {R:121}.

L'histoire fictive de l'homme qui aurait vécu est, elle, condamnée à être 'perdue'. C'est une 'fable' du discours dans le récit.

Puis, la temporalité du récit est caractérisée par une progression non-linéaire et fragmentée de la narration. Sur la chronologie en général dans l'oeuvre de Claire Martin, Françoise Kaye fait la remarque suivante:

. . . un narrateur raconte à la première personne un ou plusieurs événements importants de sa vie passée. Ce faisant, il interrompt parfois la linéarité du récit chronologique par des allusions au dénouement ou même à un futur devenu le maintenant de l'écriture" (49).

C'est donc un certain 'désordre' temporel qui crée le climat énigmatique qui émane de ce roman.

Le récit des Morts est raconté par épisodes qui se segmentent; la Romancière interrompt l'histoire qu'elle raconte par des passages discursifs où le présent est employé (le temps de la narration). Dans le passage suivant où l'Intervieweuse se réfère aux notes de l'héroïne (une première instance de la lecture, au passé, qui influence la narration), une conversation écrite se réfère à une autre écriture (une instance de l'écriture au passé) rapportée par une lectrice, c'est-à-dire l'Intervieweuse: "J'ai justement trouvé dans vos notes, un long commentaire . . . " {117}. Ce passage, comme beaucoup d'autres, brise l'élan de NOTRE lecture du roman (une deuxième instance de la lecture) et il en résulte que la fragmentation temporelle du récit déséquilibre le lecteur des Morts qui n'arrive plus à déchiffrer le code temporel du texte puisque les écrits du passé et les paroles du présent sont en juxtaposition dans l'intrigue. Les notes de la Romancière n'ont rien à voir avec l'intrigue du roman (quoique dans toute écriture les notes soient indispensables). Quoique le lecteur jouisse du 'privilège' d'en lire les quelques fragments qui lui sont

offerts par l'Intervieweuse, il s'impatiente aussi de voir évoluer l'intrigue. De plus, puisque le roman est un long dialogue, l'Intervieweuse ralentit le déroulement du récit par ses questions et ses commentaires: "Vous veniez de franchir la porte quand je vous ai détournée de votre récit" {25}. Le discours au présent de la Romancière fictive interrompt ainsi son récit rétrospectif qui est à son tour interrompu par un 'tu' (l'Intervieweuse) qui devient aussi un 'je' du discours. La Romancière raconte son histoire par étapes, tout en y insérant d'autres histoires, quelques anecdotes, en revenant continuellement à son discours au présent.

4.2. LA DISTANCE TEMPORELLE

Puisque le passé de la Romancière est raconté en fonction de son présent et le présent en fonction de son passé, la distance temporelle (distinction) entre la narratrice du présent et l'héroïne du passé est voilée par le discours. Sa situation actuelle est celle d'une personne retirée de la vie, peut-être un peu perdue dans le labyrinthe de sa mémoire. Elle manifeste au premier abord une attitude désintéressée, mais c'est pour cacher finalement beaucoup de ressentiment contre le passé qui finit par déformer le présent. Mais son engagement dans l'univers des mots peut lui offrir une autre sorte de silence qui va finir par la libérer: "Ce que suggèrent d'abord les mots c'est la voie du silence, de l'indivisible, de l'immatériel et de l'intemporel", remarque Jean-Pierre Guay (196). Au moment de

raconter, elle aura "gagné la guerre à force de perdre les batailles" (Sartre 196), car sa conquête du passé n'est que partiellement assurée et certaines histoires traumatisantes font maintenant partie de "l'épaisseur de {sa} peau" {99 }. Comme le constate Sartre: "On se défait d'une névrose, on ne se guérit pas de soi" (212). Par contre, en même temps qu'elle dénonce violemment le mal qu'elle a subi, elle exprime un curieux mélange de tendresse et d'ironie (parlant du Premier): "Ce que je regrette . . . c'est d'avoir refusé . . . non pas le plaisir, cela n'est rien, mais le sentiment" {R:87}. Et trouvée parmi ses notes par l'Intervieweuse, il y a la constatation qu'on "peut assez bien combattre la tristesse en souriant devant un miroir" {R:88}. Ce miroir est la réflexion du bonheur illusoire et de l'amour éphémère.

Il n'y qu'une très courte distance temporelle entre le 'je' sujet du discours et le 'je' qui raconte la fin de l'histoire avec le Deuxième. Le présent du discours est en fait fixé par le retour de la lettre qui lui était destinée:

"J'ai su qu'il était mort en recevant cette lettre que vous voyez entre mes mains. C'est ma dernière lettre. On me la retourne avec un seul mot écrit en travers de l'enveloppe. DECEDE. En encre rouge, regardez"
{R:13}.

Le présent employé ici n'est pas un présent historique, car le Deuxième n'est mort que depuis "un petit nombre de semaines" {R:27} au moment où elle raconte. Une fois cette fin annoncée, la narratrice commence un récit qui essaie d'être progressif:

"Ce mardi, car j'en suis au mardi . . . " {R:44}. D'abord elle cherche dans sa mémoire le premier jour avec le Deuxième. Elle passe assez rapidement à une introduction à la vie amoureuse de l'héroïne à Paris {18}. Le discours intervient à tout moment pour commenter les événements du récit: "Nous jouions, je vous l'ai dit, le jeu du premier soir" {R:45}. Puis, le récit bifurque de nouveau et introduit l'histoire de Phydime Tremblay. Un peu plus tard l'introduction du Premier survient et puis commence l'histoire de vingt ans. De cette façon, c'est-à-dire par étapes, mais sans respecter l'ordre chronologique, et toujours interrompu par le discours, chaque épisode est raconté. Nous savons que le Premier est mort jeune à la guerre, que le deuxième a beaucoup changé depuis sa photo de passeport et que la protagoniste est une romancière connue, née en 1914, qui se prépare une existence paisible après une vie mouvementée. Les autres détails temporels ne nous sont pas fournis. Quand est-elle allée en France? Quand est-elle revenue?

L'arrangement chaotique des souvenirs signale dans *Les Morts* une intensité affective entre la Romancière et son passé. Tout ce qu'elle raconte est donc très présent dans sa mémoire, très impliqué dans son présent. Le passé est ce qu'elle vit actuellement. Ce lien entre le vécu et l'actuel est le même que celui qui existe entre l'écriture et le scripteur. Il y a donc un système de signes dans ce roman qui fait que l'écriture est le sujet et que le 'je' devient écriture. Le passé qui a engendré le 'je' a aussi engendré l'écrivain. Cas de double narcissisme: en parlant de ma vie, je me rends sujet et objet

d'une histoire; en écrivant je me métamorphose en écriture: je me fais voir (lire).

Comment les indices temporels des Morts agissent-ils en tant que fonctions? Il est surtout question du problème de la durée. Le texte imite une longue conversation, une interview étalée sur deux jours (l'Intervieweuse dit "hier", 105). Nous avons vu que la vraie durée des Morts est celle de sa perspective subjective et illimitée qui s'ouvre vers le passé par les voies de l'imaginaire et de la mémoire: "une durée psychologique, existentielle, non mesurable par l'horloge ou le calendrier" (Bourneuf et Ouellet 130). C'est une durée qui est d'autant plus angoissante qu'elle est déjà terminée et contenue dans une seule lettre, ce qui ne l'empêche pas d'envahir tous les recoins d'un espace mental (c'est-à-dire qu'elle domine le discours et envahit le récit): "... il faut . . . que le cri reste emprisonné dans le tissu du texte, que la charge émotive soit confiée à la mémoire sans anesthésie . . . " (Kuschner 33). Nous avons parlé également de la technique du récit interrompu. Chaque intervention, chaque digression prolonge psychologiquement la durée de l'énonciation à travers tout un réseau de souvenirs. Cette technique révèle une prédilection pour la spatialité (les paysages intérieurs et extérieurs); les structures spatiales l'emportent sur les structures chronologiques. Ceci fera le sujet de notre troisième chapitre.

CHAPITRE DEUXIÈME

AUTO-PORTRAIT DE L'ÉCRIVAIN EN AMANTE

D'une façon générale, le personnage d'écrivain reflète la hantise fondamentale de tout écrivain, l'impuissance et l'échec ("Écrivain" 62).

Dans ce deuxième chapitre, nous allons entamer une discussion du rapport entre l'amour et l'écriture dans Les Morts en fonction du statut d'écrivain de l'héroïne du roman.

De la même façon qu'on ne pouvait pas lire chronologiquement la séquence temporelle de l'histoire racontée, il semble qu'on ne peut pas thématiser l'objet du texte, le ramener à un réseau de signifiants cohérents. Si la Romancière nous parle de ses amants morts avec un tel choix minutieux de détails incomplètement révélés et de circonstances à demi évoquées, c'est que l'amour n'est pas le véritable enjeu de son propos. L'amour (un discours de substitution) permet à la Romancière de se réconcilier avec l'expérience anti-verbale de l'image paternelle, de se réconcilier avec le verbe paternel dans un règlement de compte qui est l'écriture.

La présence de l'auteure Claire Martin dans son roman sera d'abord analysée; puis, la fonction du romancier fictif dans

l'autoreprésentation de l'écriture sera définie d'après une étude d'André Belleau. Ensuite nous aborderons le code du roman qui transmet les éléments de l'autoportrait de l'écrivaine dans le dialogue.

1. L'AUTEURE DANS SON TEXTE

=====

Ecrire c'est briser le lien qui unit la parole à moi-même . . . c'est parler l'absence et le silence. C'est l'image et non le signe, la vérité (Blanchot 17).

Nous allons d'abord nous attaquer à la question de savoir s'il y a un pacte implicite entre Claire Martin et son personnage d'écrivaine qui ferait que le scripteur serait inséparable de son écriture dans ce roman autobiographique où une narratrice (double de l'auteure) expose ses pensées et peint ses sentiments (rencontre du narcissisme et de l'autobiographie). Selon Lejeune, "Cette bizarre intrusion d'auteur fonctionne à la fois comme pacte romanesque et comme indice autobiographique, et installe le texte dans un espace ambigu" (Lejeune, Pacte 29); il s'agit d'un récit autodiégétique attribué à un narrateur fictif. Plusieurs détails peuvent servir à démontrer que l'héroïne-narratrice du roman coïncide partiellement avec son auteure

Nous proposons donc que le personnage de l'héroïne des Morts est fondé en partie sur Martin elle-même et sur

l'évolution de sa propre carrière. La Romancière mentionne trois dates, par exemple: "dans mon ciel de 1927, de 1928, de 1930" {60}. Ces dates se réfèrent à des événements particulièrement importants dans la vie de Martin: la mort de la mère de Claire Martin en 1927, la mort du grand-père Martin en 1928 et la fin de la vie scolaire de Claire Martin dans un pensionnat en 1930 (Vigneault 193-194). Puis la Romancière se situe dans sa famille:

Oui, j'étais au milieu, en effet. Avant moi, il y avait trois enfants: deux filles, puis un garçon; après moi, il y en aura trois autres: un garçon, puis deux filles {R:69}.

Ceci correspond exactement à la famille de Martin: Dine, Françoise, André, Claire, Benoît, Margot, Thérèse. En dernier lieu, la date de naissance de Claire Martin est la même que celle de la narratrice: 1914 {53}.

Qui, au juste, aurait envie de se raconter dans une autobiographie? se demande-t-elle: "Il y a des humains qui n'ont rien eu, des humains qui, le couteau sur la gorge, ne pourraient rien raconter" {R:11}. Aucune vie n'est sans histoire potentielle, mais celle-ci ne prend forme qu'au moyen de la narration qui seule transforme en séquences intelligibles les données brutes d'une expérience 'sans histoire': même une vie sans aventure peut faire l'objet d'un récit.

Or la Romancière a "notre histoire" à raconter, "c'est un bien précieux" (mais cette histoire parle de l'absence). La phrase ironique mais pertinente en exergue des Morts: "Moi, je

n'étais qu'espoir" est tirée de la pièce de Valéry où la Quatrième Muse regrette l'échec de son amour pour Amphion; la Romancière a donc quelque chose à raconter, ne serait-ce que l'absence d'amour.

Les seules histoires qui existent sont celles qui sont écrites (tout ce qui n'est pas écrit est perdu), et ce qui est écrit (mais n'est pas arrivé) est 'plus existant' que l'inverse. Mais la Romancière n'est pas dans une situation d'écriture (elle ne fait que se référer à sa carrière et au livre perdu; ses lettres, son journal intime, ses carnets, ses notes sont mentionnés, pas représentés), mais de conversation; c'est Claire Martin qui écrit l'histoire qui ne sera pas perdue: "Quand je suis sortie des mains de ceux qui se sont occupés de ma jeunesse, tout restait à faire" (Martin, cité par Vigneault 28).

"N'être qu'espoir" n'a pas mené la Romancière à l'échec, comme dans le cas de son dernier amour qui, lui, "était fatigué de tout" {75} (n'avait plus rien à dire). On peut donc conclure que puisque la Romancière (donc l'auteure) s'est lancée dans une carrière littéraire, son expérience démoralisante de la vie a eu comme effet de lui fournir le tremplin d'où elle a pu se lancer. A la fin, elle a envie de partager son expérience, ce qui illustre l'aspect didactique d'une autobiographie, qu'elle soit fictive ou non.

Or, il s'agit, en parlant d'autobiographie dans Les Morts, de l'entrée de l'individu dans l'écriture, de son apprentissage, puis de l'évolution d'une carrière littéraire. D'après l'étude de Robert Vigneault, et d'après les Mémoires, Martin a commencé

très jeune à écrire, mais de façon clandestine:

Toute jeune, donc, Claire Martin recourait au bonheur d'expression pour remplacer l'autre, que la vie s'est si longtemps acharnée à lui refuser. Comme l'enfant - l'enfant triste surtout, - que la rêverie sollicite, elle était prédestinée à entrer dans un monde nouveau, celui des mots, où le quotidien banal ou invivable heureusement s'abolit, où, . . . on découvre avec passion la Terre Promise des univers fictifs (Vigneault 32).

Ce commentaire biographique sur Claire Martin s'appliquerait aussi bien à l'héroïne des Morts qui qualifie son enfance "d'horrible vie" {72} qu'il fallait subir, victime de la cruauté du sort. Comme Sartre en témoigne aussi dans Les Mots, une oeuvre autobiographique ("Si l'auteur inspiré . . . est autre que soi au plus profond de soi-même, j'ai connu l'inspiration entre sept et huit ans" 122), elle commençait des 'romans' qu'elle délaissait après un ou deux chapitres. Martin écrivait aussi son journal intime, toujours dans la clandestinité, loin du regard désapprobateur de son Père et des religieuses chargées de son éducation. Tout compte fait, elle a toujours entretenu le désir d'être écrivaine. Mais ce désir n'est-il pas quelque chose de privilégié, d'inné, même de mystérieux, comme n'importe quel autre désir, dont les racines sont dans l'inconscient? Ce qui entre tout de suite en jeu par contre, une fois le désir mis en marche, c'est le climat dans lequel il naît et l'influence de ce climat sur sa réalisation. Autrement dit, ce climat modèle

et dirige le cours des événements. A ce sujet, Réginald Martel parle de "l'enfant humiliée qui allait devoir vivre quand même". L'interdiction de lire et d'écrire, venue de son éducation catholique, a inculqué à jamais à Claire Martin non seulement le culte des mots et de l'écriture, mais aussi le désir de la révolte et une tendance à 'radicaliser' son expérience:

Je crois que cela {le choix d'une vie littéraire} m'est venu des frustrations que j'ai ressenties quant à la littérature, dans ma jeunesse. Dans mon milieu, toute page imprimée était tenue pour suspecte, toute femme qui lisait était tenue pour une mauvaise femme. J'ai un terrible esprit de contradiction (Martin, cité par Vigneault 29).

Chez Martin, les mots n'ont jamais perdu leur aspect magique, leur vitalité et leur qualité d'objet obscur du désir par où elle espère réaliser son désir de liberté et trouver l'échappatoire qui la sortira de son monde troublé par l'angoisse. Ceci fait que les mots s'inscrivent en tant que désir conscient:

J'avais conservé en moi, creuse, ineffaçable, la trace des mots. Mais, la source même de ces mots-là, leur raison d'avoir été pensés, la blessure - vive et profonde, semblait-il - d'où ils avaient coulé, tout s'était perdu {R:139}.

Ce genre de désir est en même temps angoisse et plaisir et ne peut s'assouvir pleinement que dans la mort, dans Les Morts, car la quête des mots n'y est qu'une recherche chimérique de l'idéal

en passant de l'amour à l'écriture. Ainsi, le discours sur l'amour dans ce roman est un jeu de déplacement, instauré par l'amour, qui ouvre sur l'écriture, sur les mots et non la parole. La réappropriation du langage se fait par le fait de jouer le jeu de l'écriture avec le langage censuré par l'image paternelle.

Le discours philosophique des Morts est en quelque sorte sartrien en ce que la Romancière est à la fois très consciente de la présence contraignante de l'autre et consciente aussi d'un désir existentiel d'arriver à ses fins malgré les contraintes d'autrui. Cette lutte entre soi et l'autre se passe surtout entre homme et femme chez Martin et même entre le masculin et le féminin dans le même individu. Selon Belleau, "il me semble que le discours québécois ne puisse représenter le destin de l'écrivain autrement que dans la déchirure" (83). Dans Les Morts cette déchirure correspond à la fois au rejet de l'autorité patriarcale et au déplacement géographique (nous y reviendrons dans notre troisième chapitre).

En fait, Claire Martin a cessé d'écrire des romans après Les Morts. Pour elle, le regard d'autrui, de 'l'autre', correspond surtout au regard québécois:

Puis, il n'y avait plus rien qui pouvait me retenir au point de vue 'climat littéraire'. Je ne pouvais plus les voir et eux non plus ne voulaient plus me voir. Quand je suis partie {en France}, un de nos écrivains a écrit 'Bon débarras'. C'était réciproque" (Iqbal et Dorion 68).

Elle explique que sa décision de cesser d'écrire fut due à :

. . . tout ce qui s'est passé dans le Québec au point de vue de la langue . . . Je n'ai plus eu envie d'écrire. Ça m'a fait rager cette histoire de 'joual', ça m'a rendue malheureuse, ça m'a déséchée. C'est pour moi comme une espèce de rancune qui fait que je ne me réconcilierai jamais avec l'idée d'écrire (Iqbal et Dorion 66).

Ses idées ne s'accordent plus avec son contexte social; elle cesse d'y faire de la littérature.

Tout compte fait, maintenant que certains rapports ont été établis entre Martin l'auteure et son personnage de Romancière dans Les Morts, nous devons préciser que cette oeuvre n'est une confession que par sa forme d'autobiographie fictive ayant comme sujet la vérité de l'écriture: "Cette longue réflexion sur la vie et sur la mort est surtout une réflexion sur le métier de l'écrivain", d'après Françoise Kaye (57).

2. LE ROMAN-ESSAI: UNE STRUCTURE MARTINIENNE

=====

La langue et le style d'abord (Martin, Archives 388).

Il semble y avoir dans Les Morts une certaine incohérence voulue qui provient du fait que l'intrigue n'est qu'une ébauche d'intrigue, faite de détails clairsemés, et que ces détails sont d'un caractère délibérément opaque au niveau du signe. Sur le plan des personnages, par exemple, il y a une prolifération de

pronoms personnels masculins sans aucune mention de leur antécédent (à l'exception du personnage de Phydime Tremblay). De plus, il y a deux amants nommés du même prénom⁴.

Claire Martin semble avoir voulu inscrire dans Les Morts sa conception d'une économie linguistique et formelle qui va jusqu'à mettre en cause l'existence de son roman. Puisque son oeuvre entière est classique de style et de forme et que ses auteurs de prédilection sont les grands romanciers français du 19e siècle ("Je préfère finalement les écrivains du XIXe siècle à ceux de mon siècle" Iqbal et Dorion 61), on s'attendrait à ce que le contenu des Morts se conforme aux critères du roman traditionnel. Mais Claire Martin elle-même exprime une certaine ambivalence au sujet de la nature exacte de ce texte lors d'une interview qui eut lieu en 1982, douze ans après la parution du roman:

Dans Les Morts . . . ce n'est pas véritablement un roman, c'est plutôt un roman-essai. Il se passe peu de choses. Les faits ne sont qu'évoqués. Je n'ai pas fait de plan. J'ai seulement écrit les propos que je voulais tenir, une sorte de nomenclature des sujets que je voulais traiter. J'ai suivi mon inspiration comme dans une sorte de conversation. J'ai écrit à peu près six fois plus de pages que la publication elle-même. Après, j'ai effectué un tri (Iqbal et Dorion, 65).

En fait, le style et le langage du roman restent classiques et intellectuels et l'usage d'une expression comme "roman-essai" en

dit long sur la liberté d'écriture et d'expression que Claire Martin a voulu se donner et cela ne va pas sans conséquences pour le contenu de son roman. L'une de ces conséquences semble évidente dans la nature rudimentaire, dans l'extrême dépouillement de l'intrigue où il se passe "peu de choses" et où "les faits ne sont qu'évoqués".

La structure de base du roman est une conscience centrale à double voix: "La narratrice devient spectatrice plus ou moins amusée d'elle-même" (Vigneault 67-68). Puisque le roman se raconte à deux, la forme permet à l'auteure de toucher à beaucoup de sujets sans en élaborer aucun, ce qui est le propre d'une conversation où chaque phrase a un sous-texte, un non-dit, qui est quelquefois plus vrai que ce qui est prononcé, car les mots ne sont pas toujours ce qu'ils désignent.

"Les Morts, c'est un jeu intellectuel", avoue Claire Martin (Iqbal et Dorion 73), et le problème du roman-essai est peut-être ainsi posé. L'auteure des Morts serait-elle trop consciente de son écriture, de son projet?

Désarçonnée par l'abondance de la matière. Je voulais faire un livre bref. Un livre semblable, s'il est long, devient d'un ennui mortel. Il ne faut pas que ce soit plus long qu'une longue conversation. Je ne voulais conserver que ce qu'il y avait de plus important. J'étais en butte à de nombreux problèmes. En supprimant des passages qui me semblaient de moindre valeur, j'avais toutes les difficultés du monde parfois à raccrocher les

autres passages ensemble. Ça m'a pris du temps à écrire ce tout petit livre. Quatre ans, je pense (Iqbal et Dorion 75).

Le problème n'en est pas réellement un de vraisemblance romanesque, mais il semble transparaître par moments dans ce roman un conflit d'intérêts entre le roman et les intentions de son auteure qui tente quelquefois de l'envahir par des propos explicitement moralisateurs et philosophiques. Cette voix plutôt discursive du texte signale en quelque sorte l'intervention de l'auteure. Selon Belleau: "une certaine manière de SURMARQUER par endroits un discours peut équivaloir à des intrusions du narrateur et même, faut-il oser l'affirmer, à une quasi-inscription de l'auteur" (96). Ce genre de discours se justifie par la forme dialoguée, ainsi que par la mise-en-scène d'un personnage qui fait son métier: la Romancière discourt afin de comprendre son existence dans le monde. Par contre, la complicité amicale normalement implicite entre un narrateur et un lecteur finit par se troubler face à la présence presque envahissante de ce qui semble être ici l'intrusion de l'auteure Claire Martin dans le déroulement de son récit. Pour finir, il faut accepter que cette oeuvre n'aspire pas à la transposition que l'on trouve dans le roman traditionnel:

Ce qui frappe dans les écrits de Claire Martin, et plus que jamais dans Les Morts, c'est qu'elle dédaigne transposer, si l'on entend par là déguiser les noms des personnes et des lieux, le détail des situations, la chronologie des événements. Ce déguisement s'opère

d'une main si nonchalante que le lecteur ne s'y attarde point; il se sent poussé par l'auteur à passer de l'épisodique vers l'essentiel. Et c'est là que la transposition véritable s'opère, celle en somme qui sait muer en art le vécu (Kuschner 35).

Il y a donc du vrai non-transformé en fiction dans Les Morts. Voici ce que Claire Martin dit elle-même au sujet de l'intrigue romanesque:

Finallyment vient l'intrigue. Pour moi, un roman c'est une histoire dont les personnages ne sont plus capables de garder le secret. De là vient que mes romans sont écrits à la première personne. Mais quelle que soit la portée pour eux, pour moi ce n'est qu'un prétexte à les approcher car ce qui leur arrive m'importe moins que ce qu'ils sont. Tous les sujets sont féconds. Le difficile, c'est la façon de les fertiliser (Martin, Archives 389).

On pourrait reprocher à l'auteure d'avoir fait des raccords trop arbitraires, d'avoir refusé de situer son roman dans le temps et dans l'espace et d'avoir ainsi plongé son lecteur dans le désarroi par excès de concision et culte de la perfection. Cependant, les difficultés rencontrées lors de la lecture des Morts ne sont dues ni à une imperfection technique, ni à un défaut de composition; ils font partie du système de signification de l'oeuvre.

2.1. RÉALITÉ OU ILLUSION

La narratrice qui a devant elle une sorte de pierre tombale portant l'inscription "les morts" serait la plus libre du monde de faire jouer la réalité contre l'illusion et vice versa, de faire en quelque sorte table rase de toute responsabilité envers l'une et l'autre, d'autant plus que rien ne l'empêcherait de transcender les deux et d'atteindre un niveau où réalité et illusion se confondent :

Je ne dis pas tout, c'est vrai. Je dis tout ce que je retrouve (car certaines choses agissent comme des êtres humains et se cachent toutes seules) et si j'y mets quelques beaux adjectifs, c'est le métier qui le veut, l'habitude. . . . Vous voudriez que je n'aie pas les habitudes d'un romancier. . . .
{R:136}.

Puisque tous ses amants sont morts, personne ne reste pour contester ses dires: cette narratrice qui parle de "morts" serait donc un agent libre, libre d'agir indépendamment dans les parcours de sa narration selon les pulsions de son désir.

D'après Réginald Martel:

Il n'est pas sûr que la vérité soit alors dite: le tain de nos miroirs a la couleur de nos mensonges et la littérature est le piège auquel, lecteurs et auteurs, nous n'avons pas du tout l'intention d'échapper.

Est-ce que Les Morts se réfèrent à la création d'un récit et à

l'aspect privilégié, auto-référentiel et désirable du monde romanesque où la fiction a sa propre vérité et sa propre réalité? Il y aura donc une valeur métaphorique ainsi qu'une dévalorisation du référent du roman qui font que "les morts" ne sont pas que des cadavres victimes de la guerre: "Les morts dont nous parle le tout dernier roman de Claire Martin sont étrangement vivants" (Kuschner 33).

2.2. JEU DE L'ESTHÉTIQUE

Si "notre histoire" est "embellie" {13} (elle servirait à accentuer l'esthétique de l'écriture), faut-il conclure que "l'histoire de vingt ans" serait 'enlaidie' pour accentuer l'effet de l'absence sur le désir?

Peut-être aviez-vous seulement voulu écrire de belles phrases sur votre douleur. Le moindre chagrin qui vous advient, la moindre joie, ne se traduisent-ils pas en mots rebondis, gonflés, qui commencent par trahir la vérité et qui finissent par la transformer? Par la créer? {I:140}.

L'embellissement et l'enlaidissement fournissent une quantité de signes romanesques riches en évocation du désir qui n'a, lui, ni histoire, ni passé, ni vérité. L'obscurité fait partie de l'ordre poétique de l'écriture martinienne dans ce roman:

- Je m'interroge. Ce que vous présentez comme un jeu, n'est-ce pas justement la vérité, alors que l'autre version serait ce que vous osez dire seulement {I:49}.

- Il y a des choses que je ne dirai jamais, vous le savez
{R:49}.

Cette poétique dépend donc du jeu, se cache dans un jeu d'images cachant la vérité. Serait-ce donc un roman de l'absence, un roman absent qui serait une tentative de Claire Martin d'écrire le roman de la mort de l'intrigue où, d'après Nathalie Sarraute le 'je' "est tout et rien, un reflet de l'auteur" (72) mais où, finalement, l'écriture qui représente échappe à toute représentation?

3. AUTOREPRÉSENTATION DE L'ÉCRITURE

=====

Il s'agit dans ce roman d'un milieu littéraire qui devient désormais opposé à tout autre milieu par le fait que le 'littéraire' existe (avec ses codes mis à nu et laissant voir les conditions concrètes du travail de l'écrivain) comme vérité essentielle de l'oeuvre.

Le fait de mettre en scène un écrivain dans un texte est un procédé d'autoprésentation littéraire, comme le signale André Belleau dans Le Romancier fictif:

Le roman qui met en scène un écrivain accomplit une réitération et même un dédoublement de l'auteur, de l'écriture, et d'une idée de la littérature. Voici un auteur qui fait parler, écrire, agir un auteur. Or ce jeu de miroirs met vivement en lumière le discours du récit (22-23).

Que ce personnage-écrivain soit en même temps narrateur ajoute

encore une dimension à l'oeuvre qui rend difficile la distinction entre la situation d'écriture et la situation de la fiction:

Imaginer une position narrative telle que les événements dans le récit semblent traduire des problèmes de codes et de mots, c'est subvertir la littérature en faisant pénétrer le lecteur dans l'atelier de sa production (Belleau 137).

Se dédoublant par le personnage narratrice-romancière de l'héroïne (l'écrivaine narrée, mais aussi narrant), effectuant une sorte de métamorphose, Claire Martin (l'écrivaine narrant) crée une situation de mise en abîme dans Les Morts qui remet en question l'intrigue de son roman. Selon Belleau:

Ce problème est délicat car à cause de l'attribut écrivain, on se trouve comme ramené malgré soi vers l'instance énonciatrice, l'auteur-narrateur, aux dépens de la structure du contenu narratif (22).

L'instance énonciatrice des Morts met en relief un contexte littéraire dont les structures évitent de situer l'héroïne dans un milieu précis: un décor, une société ou une culture, par exemple. La présence de ce monde littéraire est donc relative au développement discursif et diégétique du roman, car c'est la littérature qui devient la base référentielle de son univers:

Il m'est arrivé souvent d'ouvrir un livre n'importe où, tout en parlant, et de lire une phrase qui ne semblait destinée qu'à devenir une réplique dans la conversation en cours. Comme si l'auteur avait

entendu ce qui venait de se dire et qu'il avait voulu y prendre part. Comme si les mots avaient été là, entre les feuilles, à m'attendre {R:107}.

Le lien intratextuel entre le personnage-écrivain et d'autres auteurs constitue une négation de sa parole (ce que 'je' dit) et une 'survalorisation' du mot écrit (ce que 'je' veux dire).

4. LE STATUT D'ÉCRIVAINNE DE L'HÉROÏNE

=====

Comment le personnage de la romancière-narratrice surgit-il dans la conscience du lecteur comme 'porteur' de signes littéraires et comment sa contextualisation renvoie-t-elle à l'institution littéraire? Tout ce qu'elle raconte sur sa carrière et sur sa relation avec le Deuxième valorise sa profession d'écrivainne par rapport à son milieu, mais crée aussi une ambiguïté textuelle provenant d'un contexte doublement fictif où une écriture, une production romanesque, évolue dans le roman en même temps que l'héroïne en tant que 'personnage' ayant des 'aventures'. L'écriture, comme l'héroïne, dans la diégèse des Morts, rencontre des menaces (le livre perdu) et connaît des moments exaltants (elle l'emporte sur l'amour).

4.1. REGARD DE L'ÉCRIVAINNE SUR LA CRITIQUE

Il y a un lien causal direct entre la stature de l'héroïne du roman ("Je suis connue; on peut me parler sans être présenté" 17), et sa profession. C'est cette profession (qu'on l'estime

ou non) qui donne une certaine crédibilité à l'expression des contradictions qu'elle ressent: "écrire des romans, c'est un peu mentir dans la sincérité" {R:136}. L'amant qui vient de se suicider était critique littéraire et dix-septiémiste. Cet élément plutôt ironique évoque l'idée d'une opposition binaire entre l'écrivain et la critique: le dix-septiémiste est dévalorisé dans le récit en raison de sa profession. Il est celui "qui se croit toujours en représentation" {16} et il est mort parce qu'il "n'avait pas le don de la réplique" {22}, d'autant plus qu'il a voulu "citer Voltaire avec une phrase de Diderot" {34}! Ce spécialiste qui ne sait pas sortir du siècle de l'HONNEUR, n'est-il pas visé par la plume sarcastique de Claire Martin?: "C'était un dix-septiémiste, comme ils disent, quelle horreur!" {44}. La présence de cet homme est un signe proprement littéraire qui s'insère dans le système d'autoreprésentation du roman pour souligner en quelque sorte le statut d'écrivaine de la narratrice.

4.2. AU-DELA DE L'ÉCRITURE

L'opposition entre la vie et l'oeuvre, l'inconstance du monde qui l'entoure et le pouvoir du langage dont elle dispose, mais qui ne fait qu'accentuer son impuissance et, finalement, lui imposer le silence et lui échapper, ce sont là les éléments d'un jeu de contradictions: "Plus je me raconte, plus je m'aperçois que j'ai omis de dire autant de choses que j'en ai dites" {sic 34}). Ce statut d'écrivaine semble offrir au

lecteur une ouverture sur un autre monde, car une fois accomplie, l'écriture (un acte créateur) finit par triompher de la fatalité de la mort. L'écrivaine et le lecteur s'assurent mutuellement un genre d'immortalité tant que le livre existe sous forme de paroles qui exercent une influence sur autrui. Kayser constate que "Le lecteur est une créature fictive, un rôle dans lequel nous pouvons entrer pour nous regarder nous-mêmes" (68). Le lecteur devient porteur de ces paroles qui l'influencent, démontrant ainsi son désir d'universalité⁵. L'existence du livre est assurée grâce au lecteur et à l'écrivaine, bien sûr, qui se réjouit de sa réputation, alors que l'amant décédé (et son rival en littérature) meurt pour ainsi dire deux fois par l'oubli définitif qui recouvre son oeuvre critique.

4.3. LA VÉRITÉ DE L'ÉCRITURE

L'héroïne des Morts rassemble tous les aspects de la quête de l'universalité, c'est-à-dire d'une vérité universelle écrite: "Toute ma vérité, ma mesquine vérité à moi, tient, de la même façon que tient la grande vérité de l'univers, sur le papier. A la fin, rien n'est vrai que ce qui est écrit" {R:115}. L'idéal, inaccessible et fuyant, que la Romancière a poursuivi toute sa vie adulte à travers l'image d'un amant mort à la guerre, se réduit à une quête de l'impossible, au roman qui lui échappera toujours. Il n'a pas été écrit; il n'est donc pas vrai:

J'aime m'imaginer vivant auprès d'un homme

irremplaçable,immortel. Moi, une et indivisible, et n'écrivant qu'un seul livre, toujours le même, où je ne raconterais qu'un seul amour sans avoir à tenir compte de la mort qui m'a obligée à recommencer si souvent {53}.

Ainsi, la poétique martinienne refuse le signifié, trouve sa vérité dans l'imaginaire. Selon Blanchot:

Ecrire c'est se faire l'écho de ce qui ne peut cesser de parler, et à cause de cela, pour en devenir l'écho, je dois d'une certaine manière lui imposer silence... Je rends sensible par ma médiation silencieuse, l'affirmation interrompue, le murmure géant sur lequel le langage en s'ouvrant devient image, devient imaginaire, profondeur parlante, indistincte plénitude qui est vide (18).

Elle cherche à transmettre son espoir (différé) à son lecteur à travers chaque 'commencement' heureux, chaque nouvelle liaison amoureuse de son héroïne.

4.4. LA MORT DE L'ÉCRITURE

C'est le suicide (le meurtre?) du Deuxième qui devient le signe de l'absence et de la correspondance amour-écriture-mort, car ce deuxième 'meurtre d'encre' (un terme sartrien) pousse la Romancière à renoncer à l'amour véritable par orgueil d'écrivaine et par désir de liberté:

-Un homme qui n'est choisi que pour remplacer un mort

n'est-il pas voué à la mort par l'exigence de son rôle même?

-De sorte que je l'aurais pour ainsi dire tué?

-Ne vous avait-il pas demandé d'aller le rejoindre?

-Que je l'aurais tué non seulement en le quittant mais, déjà, en le choisissant? {78}.

Le roman pose le problème de l'écriture qui l'emporte sur l'affectivité. À la fin du roman la Romancière se retrouve seule avec ses rêves et libre de travailler sans contrainte. Mais, "Qu'est-ce que la solitude sinon l'absence d'un regard qui pourrait devenir apaisant et vivifiant comme l'eau qui crée les oasis", remarque Françoise Kaye (52). Cette décision d'embrasser la solitude représente-t-elle une 'mort littéraire'? Ses écrits ont toujours été alimentés par l'angoisse d'aimer et le regard d'autrui qui viennent maintenant de disparaître de sa vie: "Ce soir, je comprends soudain que le monde est presque mort et que je vais connaître la paix" {152}. Cette réflexion est intéressante dans la mesure où ce n'est pas elle mais le monde qui meurt (ou presque).

Dans l'univers littéraire on peut si facilement tuer des personnages. Par contre, si le monde meurt pour l'artiste, l'art ne peut qu'être mort aussi, car il ne peut y avoir d'art sans inspiration et les sources de l'inspiration ne sont-elles pas dans le monde? Quant à son état d'esprit actuel, la Romancière se sent libérée des contraintes du monde. Le désir d'écrire est-il donc mort?: "D'un geste léger, je tends mes deux bras vers le plafond et je secoue des mains fraîches: cela

ne fait pas de bruit car mes poignets sont libres" {152}.
 Quelles étaient les menottes qui faisaient d'elle une esclave?
 L'amour? L'écriture? La mort? Comment s'en est-elle défaire,
 par quelle révélation? "En fermant les yeux, je vois sur mes
 paupières une ombre floue qui s'éloigne" {152}⁶. Et là aussi il
 faut se demander si c'est de l'amour, de l'écriture ou de la
 mort qu'il s'agit dans cette image d'ombre floue qui s'éloigne.
 Cette paix, cette libération du monde ne correspond-elle pas en
 fait à une rupture totale avec son avenir littéraire? À la fin
 de Doux-Amer, le fait que Gabrielle⁷ (romancière) revient vers
 son ancien amant (narrateur-éditeur) suggère une continuation de
 l'écriture sous le regard approbateur de l'amant et donc
 d'autrui. Par contre, l'héroïne des Morts est une femme d'un
 certain âge dont tous les amants sont morts et l'absence du
 regard amoureux dans sa vie semblerait correspondre au
 tarissement de son désir d'écrire. Dans la pièce de théâtre,
 "Moi, je n'étais qu'espoir", la Romancière avoue qu'elle
 n'écrira peut-être plus ("Moi" 15).

5. L'ÉCRIVAINNE EN SITUATION DE LECTURE

=====

L'héroïne a une seconde fonction dans l'intrigue de ce
 roman. Faisant souvent allusion à d'autres textes et à d'autres
 auteurs, elle devient aussi une 'lectrice', ce qui établit une
 structure intratextuelle qui ouvre sur les espaces au-delà du
 récit. Autrement dit, il est question d'une intrigue
 'littéraire' où l'on écrit et où on lit. Vigneault se pose

aussi la question:

Certains critiques ont tenu sur la romancière des propos qui peuvent paraître curieux, voire contradictoires: d'une part, qu'elle était avant tout grave et moraliste; d'autre part, que les personnages de ses romans semblaient se complaire un peu dans l'acte . . . de l'amour, s'entend. Mais si c'était l'acte d'écrire qui l'intéressait avant tout, et son accompagnement naturel, l'acte de lire? (21).

Martin reflète la pensée sartrienne au sujet de la relation entre lire et écrire comme il l'inscrit dans Les Mots--les mots personnifiés et vivants d'une lecture ainsi que d'une écriture. Par contre, il y a une partie importante des Morts consacrée à la poursuite du bonheur à travers une série de liaisons amoureuses (métaphores du désir d'écrire?).

L'enchaînement suivant est donc reproduit dans un seul personnage, une romancière-narratrice (double de l'auteure) en situation d'écriture qui est en même temps une lectrice en situation de lecture:

AUTEURE --->NARRATRICE --->PERSONNAGE --->LECTRICE

De plus, la forme dialoguée du roman produit une deuxième situation de dédoublement, cette fois de l'héroïne elle-même, où une lectrice (rationnelle) s'adresse à une écrivaine (irrationnelle). Claire Martin en parle dans l'interview avec Iqbal et Dorion:

. . . où se situe l'anima, où se situe l'animus, je ne peux vraiment pas vous le dire. Les Morts, par exemple, c'est vraiment le dialogue entre les deux, c'est toujours la même personne qui parle, c'est-à-dire que je m'interroge et que je me réponds (59).

Cette autre participante au dialogue est un personnage-miroir. Elle n'ajoute, pour ainsi dire, rien à l'intrigue, elle sert plutôt d'interlocutrice, de miroir et de confidente. Par contre, elle aussi, elle redouble la présence d'un lecteur, car elle lit tous les manuscrits et le journal intime de l'héroïne (auxquels les lecteurs du roman n'ont pas accès).

La présence de tous ces doubles et de tous ces textes place le lecteur dans la position de voyeur, de témoin d'une activité littéraire racontée par une participante, c'est-à-dire une romancière. Le lecteur est quelquefois invité à s'identifier à la présence 'interrogatrice' de l'Intervieweuse, mais de façon générale, il est tenu à l'écart d'un engagement total dans l'intrigue dont l'univers témoigne d'un manque aliénant de signes de la culture ambiante sauf ceux qui désignent l'écrivaine au travail et l'écriture en marche. Puisque le récit ne nomme ni ses personnages ni son lieu, l'anonymat des Morts semble témoigner d'une certaine aliénation chez le personnage de la Romancière.

6. LA CONVENTION DE L'INTERLOCUTRICE

=====

Ce double jeu avec une interlocutrice à la fois réelle et imaginaire, qui n'est en somme que la narratrice, est mené avec une adresse où la qualité du style et la magie des mots le disputent à l'étude des points de vue exprimés sur la guerre, l'amour. . . . (Dorion 316).

D'après Rousset, ". . . le récit sert d'habitude à la confiance" (Narcisse Romancier 32). Il s'agit de l'exploration de soi par soi, d'une saisie du moi et de l'autre, pour trouver la sécurité en soi par le dédoublement. Le fait d'introduire une interlocutrice accentue la valeur profonde de la confiance (l'aveu): "L'aveu est un rituel de discours où le sujet qui parle coïncide avec le sujet de l'énoncé" (Foucault 83). Le miroir mental de l'interlocutrice correspond à un portrait de l'écrivaine représenté par les aspects complémentaires de deux femmes dont les propos traduisent l'accord (implicite) du sur-moi avec le 'je' et montrent le jeu des ressemblances et des différences qui coexistent dans un même individu.

Sous l'oeil omniscient de l'auteure, la forme dialoguée de la conversation dans le roman (la convention primordiale qui préside à la construction romanesque) correspond au dédoublement du protagoniste et projette à la fois la subjectivité et l'objectivité du sujet du livre. Selon Barthes: "leurs

langages {du héros et du confident raciniens} s'échangent sans cesse, ne coïncident jamais" (Sur Racine 63). La Romancière est donc aussi l'objet de son histoire, suite à la présence interrogatrice et observatrice de l'Intervieweuse qui a les fonctions de porteuse de connaissance et d'érudition, de confidente (de style classique) et de journaliste contemporaine, ce qui représente la complexité du dédoublement du personnage-écrivain. L'Intervieweuse s'engage dans leur conversation munie d'une certaine connaissance de la Romancière, acquise en lisant ses manuscrits et son journal intime.

Sur le plan formel, l'interlocutrice sert à structurer et à diriger la conversation. Afin de rendre le dialogue animé et d'explorer les doutes et les oppositions philosophiques du discours, Martin accorde à l'interlocutrice une présence diversifiée, subtile et intelligente. Elle guide et manie activement la narration. Roland Barthes définit ainsi le confident classique:

A l'égard du héros, sa médecine {du confident classique} est donc apéritive, elle consiste d'abord à ouvrir le secret, à définir dans le héros le point exact de son dilemme; il veut produire un éclaircissement. Sa technique semble grossière, mais elle est éprouvée: il s'agit de provoquer le héros en lui représentant naïvement une hypothèse contraire à son élan. . . . Quant aux conduites qu'il recommande face au conflit, elles sont toutes dialectiques, c'est-à-dire subordonnent la fin aux moyens (Sur

Racine 62).

L'Intervieweuse se charge de susciter des réponses, des aveux et des réactions chez l'écrivaine par ses questions pleines de sous-entendu et ses remarques ironiques. Elle semble avoir du pouvoir sur l'écrivaine par moments, comme la voix de la conscience, la voix de celle qui aura raison à la fin, car elle est toujours rationnelle. La voix porte aussi un jugement sur un comportement amoureux qui lui semble indigne: "Vous aviez prévu tout cela, c'est un peu retors" {85}. Par ailleurs, le rôle de l'Intervieweuse tombe dans la banalité usuelle de l'entretien: "Etait-ce un grand amour?". C'est le genre de question qui sert de fil conducteur nécessaire au récit.

L'interlocutrice sert à introduire les éléments oubliés ou cachés par la narratrice; elle sonde ses opinions et ses idées. C'est ainsi que Claire Martin s'adresse à la rupture entre le réel et l'imaginaire qui, selon elle, forment une fausse dichotomie, car l'espace de l'un est défini par l'espace de l'autre:

J'ai souvent eu le sentiment que la vraie vie est dans les livres. La vraie félicité, les véritables malheurs, les délices assurés, les profondes passions, les désespoirs sincères {111}.

Puis, elle se réfère à tous les éléments se rapportant à la carrière de la Romancière comme le ferait n'importe quel journaliste contemporain.

Dans Les Morts les épisodes ne sont que des souvenirs et les personnages sont déjà tous décédés, quoiqu'ils soient très

vivants dans la mémoire de la narratrice. La mémoire est donc une fonction primaire de l'artifice de la conversation à laquelle répond l'aspect 'miroir' du personnage de l'interlocutrice (dont la présence est une forme d'interruption et de vérification de la narration). La structure de base du roman peut être schématisée ainsi:

LE DIALOGUE

UNE NARRATRICE

(Amante, Moraliste,
Écrivaine)

UNE INTERLOCUTRICE

(Confidente, Erudite,
Intervieweuse)

LA MEMOIRE

(les souvenirs,
l'illusion)

LE MIROIR

(les questions, les
commentaires)

L'ENFANCE, LES

AMOURS

(amour, haine,
mort)

LES "ARCHIVES"

(le journal intime)

UNE CARRIERE

LITTERAIRE

(l'écriture)

LES "ARCHIVES"

(les carnets,
les notes, les
manuscrits)

Il se produit donc par l'interaction des deux femmes, et surtout par une certaine attitude de contestation de la part de l'Intervieweuse, l'effet d'un dédoublement qui illustre le jeu entre la réalité et l'illusion. Les participantes à ce jeu échangent quelquefois leurs rôles durant la conversation, mais de façon générale, la Romancière défend le côté illusoire de la réalité ("Mais peut-être que rien de ce que je viens de dire n'est vrai" 58), tandis que l'Intervieweuse dégage le côté réel de l'illusion ("Peut m'importe. Ce qui compte c'est que vous vouliez vous cacher derrière cette histoire incroyable" 58). Les deux voix du dialogue, dans le jeu des affirmations et des contradictions, finissent par neutraliser les dualités et par abolir l'absolu: "On le sait, au dogmatisme du héros s'oppose continuellement l'empirisme du confident" (Barthes, Sur Racine 61). Le lecteur participe également et le tout devient un jeu de métamorphoses:

D'après Wolfgang Kayser, . . . si le poète crée l'univers de son roman, il est également vrai que cet univers se crée à travers lui, le métamorphose pour se l'annexer, l'oblige à jouer le jeu des métamorphoses pour devenir ainsi réalité. . . . L'attrait secret de la forme romanesque tient peut-être à ce contact qui se noue à l'arrière plan du jeu des métamorphoses subies par le lecteur et par le narrateur et ne peut se nouer qu'en passant à travers ce jeu (82).

Le dédoublement de la narratrice des Morts, par contre, démasque la forme du jeu et la révèle au lecteur qui ne peut s'empêcher

d'en être davantage intrigué.

Mais le texte se prête à créer un autre dialogue, cette fois entre Claire Martin et son lecteur, ce qui accorde une qualité didactique et moralisatrice au roman et qui semble exiger une correspondance étroite entre l'auteure (Martin) et le lecteur. La Romancière devient le masque de l'auteur et l'Intervieweuse devient le masque du lecteur. Cette forme dialoguée est la métaphore de l'ambiguïté et de l'opposition, du moi face au non-moi, dialogue entre la mémoire autobiographique et les espaces du non-moi. Aucun des deux (le moi et le non-moi représentés par les deux participantes au dialogue) ne peut exister sans l'intervention du l'autre. L'impossibilité d'une vérité absolue, d'un sujet autonome, est confirmée.

CHAPITRE TROISIÈME

L'ESPACE DE L'ÉCRIVAIN

La force de notre faiblesse, c'est que l'impuissance sépare, désengage, émancipe. Dès lors, on perçoit mieux la totalité, le panorama est possible, et la panorographie.

Jacques Derrida

La configuration spatiale des Morts est organisée de sorte que l'action se déroule comme une succession de tableaux immobiles dont l'effet statique correspond à une tentative de retenir le temps qui passe et de le déployer à travers l'espace. Il y a mouvement d'un espace à l'autre, mais ce mouvement est saccadé et brisé par la fragmentation séquentielle. Ce sont les axes de la verticalité et de l'horizontalité qui traduisent le sens de l'espace mental de l'héroïne.

Il se produit donc une catégorisation narrative, linguistique (le langage) et textuelle (le discours) de l'espace qui dégage un réseau de signifiants provenant du vécu, du conscient et de l'inconscient; c'est la forme qui délimite le réseau:

Loin d'être indifférent, l'espace dans un roman

s'exprime dans des formes et revêt des sens multiples, jusqu'à constituer la raison d'être de l'oeuvre (Bourneuf 100).

La spatialisation isole des souvenirs localisés:

Je me rémémore. Je ne veux rien oublier. Si j'oublie, - et c'est une menace quotidienne tant quelques-unes de ces choses s'éloignent -, ce vestibule ou cette porte, cette fenêtre et le paysage qu'elle encadrerait, j'en arriverai à croire que personne ne m'a jamais parlé de l'amour. J'oublierai les gestes même. . . . {R:19}.

Le lieu familier est représenté dans cette citation par des métonymies: vestibule, fenêtre, paysage encadré. Mais la sécurité normalement associée à la maison, au logement, est brisée par la métonymie. L'ensemble est réduit à ses éléments qui ne sont plus que des signes vides.

La spatialisation mesure l'impact du réel sur l'écriture et dégage divers registres de signification qui projettent un monde intérieur sur la réalité commune. C'est en fait la manifestation du désir de lui substituer une nouvelle réalité, de changer l'univers, de trouver d'autres espaces prospectifs où séjourner et peut-être d'atteindre à une espèce d'immortalité par l'écriture. Dans la vision actuelle de la Romancière (le temps de l'énonciation), ces espaces doivent être calmes et ordonnés. L'espace actuel est transportable de toute façon: il s'agit de son moi et de son écriture.

1. L'ESPACE PATRIARCAL: UN ESPACE TEXTUEL

=====

Les Morts est un texte stratégique, soigneusement construit, dont l'espace textuel traduit le schème, propre au personnage et récurrent à l'intérieur de l'oeuvre, de la surdétermination de l'espace par l'expérience paternelle, thème que l'on trouve par ailleurs dans toute l'oeuvre de Claire Martin:

Claire Martin's Dans un gant de fer is centred around the writer's relationships with others. . . . The dominant other in her life . . . is her father, portrayed as almost a caricature of patriarchal authority. Much of the text is taken up with describing new variations of the abuse to which he subjects his numerous children, particularly the near-fatal beatings which he administers arbitrarily, not to punish, but apparently to provide an outlet for some unarticulated rage against the entire world (Green 128).

Dans le monde stendhalien aussi, où Fabrice del Dongo est choisi comme l'archétype de l'amant, le pouvoir absolu se trouve remis en question: "Quelle funeste étourderie! venir habiter la cour d'un prince absolu! un tyran qui connaît ses victimes" (Stendhal 295).

La guerre et le pouvoir absolu ne servent que l'idéologie mâle et loin d'être naturelle, la souffrance est historique: "les malheurs passés ne servent vraiment à rien qu'à faire des

livres" {59}. La tactique martinienne de base est une auto-défense contre le tyran: trouver un endroit sûr, un espace protégé d'où observer le monde de loin et parfois de haut. La Romancière veut s'abstraire de la violence, se réfugier dans l'écriture (reprendre possession du langage), mais ce désir comporte aussi un rejet: ". . . l'appétit d'écrire enveloppe un refus de vivre" (161), d'après Sartre et ". . . ne plus pouvoir mener mon travail est une sorte de mort" {133}, constate la Romancière. Son intuition lui fournit un système d'alarme qui se déclenche chaque fois qu'il s'agit de la question de la transgression violente et physique. Mais chaque rappel de la violence déclenche chez elle une violente sortie contre les agresseurs de la vie humaine et contre leur jeu de prédilection, la guerre. La violence propre à l'écrivaine consiste par contre en une énergie verbale, langage qui prend comme objet de dérision la tendance à l'auto-destruction que manifeste activement la race humaine, "cette espèce maudite, cette espèce dont la honte vraiment est devenue inlavable" {98}. Selon l'Intervieweuse, il y a une dichotomie dans l'inconscient collectif qui fait de la femme la "moitié non-assassine de l'espèce" {98}. Or la tendance au meurtre disparaît chez la femme mûre selon la Romancière: "Je n'ai rêvé de meurtre que fort jeune, alors que le sexe était, chez moi, encore indéterminé. Le meurtre est mâle" {51}. Sur le meurtre instinctuel, Stendhal semble dire aussi que l'être humain en possède très jeune la capacité:

. . . il tira son poignard et se jeta sur lui pour

l'en percer. En ce moment de passion, Fabrice oubliait tout ce qu'il avait appris sur les règles de l'honneur et revenait à l'instinct, ou, pour mieux dire, aux souvenirs de la première enfance (107).

Bien qu'elle ne se sente pas meurtrière, la Romancière est consciente d'une puissance en elle-même qui est en captivité, d'un être "qui s'éveille dans mes rêves et que je ne reconnais pas quand moi, je m'éveille" {50}. Elle est fascinée par cet être et consciente qu'il représente quelque chose de primordial chez elle (est-ce que ce rêve reproduit la pulsion qui la retourne contre l'autre, le Père?). Il s'agit en partie d'une pulsion amoureuse dans cette dualité en soi, mais d'un autre côté cela va plus loin, tout son potentiel dépend de la libération de cette force:

. . . quelqu'un s'éveille en moi quand je m'endors et c'est souvent cet être-là qui m'apprend quelles pourraient être mes audaces. Et, là, je ne parle pas que de l'amour {50}.

C'est ici que l'interlocutrice lui demande si c'est au meurtre qu'elle se réfère. Sa réponse, négative bien sûr, est aussi assez vague et la Romancière reprend alors le fil de son discours sur la mémoire, refusant "d'explorer ailleurs". La mémoire et l'inconscient semblent jouer ici un rôle actif de dissimulation dans la vision martinienne, rôle dont la fonction consiste à créer un personnage qui est victime et prisonnier de son temps et de son espace. Malgré son succès professionnel, la Romancière n'a pas pu surmonter le stade de la répression par le

sur-moi (son sur-moi est le Père, la Mère ayant été trop faible). Le verbe au conditionnel dans sa réplique sur les audaces ("quelles POURRAIENT être mes audaces") suggère l'impossibilité de réaliser son potentiel. Cependant, la phrase suivante est à la fois mystérieuse et pleine de connaissance de soi: "Et, là, je ne parle pas que de l'amour". Cette phrase très courte laisse entendre qu'il y a chez elle un désir inassouvi et inavoué (inavouable?). L'emploi de l'adverbe 'là' laisse entendre que la narratrice est consciente qu'une partie importante de son être est prisonnière, se trouve dans une espèce de temps en sursis, conditions dont la probabilité d'être jamais remplies reste faible. Voici son dilemme et ses limites: se croyant dans une prison bâtie et gardée par le Père-bourreau, elle éprouve le besoin de lutter pour établir son espace (son champ de bataille?). Cependant, elle craint devoir, en fin de compte, s'engager dans les mêmes conduites qu'elle déplore pour assurer sa protection:

Maintenant rien ne m'assure que je ne serai pas forcée de mourir la mitraillette à la main, puisqu'il y aura bientôt plus de mitraillettes que de mâles et que les armes finissent toujours par servir {99}.

La mitraillette est un instrument mâle et jamais les femmes ne sentiraient le besoin de l'inventer, sauf peut-être dans le sens métaphorique de la fusillade verbale.

La Romancière réagit contre la violence et non pas contre la mort: "Il serait enfantin de se révolter contre la mort, c'est contre l'assassinat qu'on s'élève. La mort naturelle est

une amie" [124-125]. Sartre ressent également une certaine attirance vers la mort :

La mort était mon vertige parce que je n'aimais pas vivre : c'est ce qui explique la terreur qu'elle inspirait. En l'identifiant à la gloire, j'en fis ma destination (162).

Toujours au sujet de la violence mâle, la Romancière raconte le souvenir d'un mythe qui finit par détruire l'identité féminine :

Quand j'étais jeune et que je rêvais d'égalité, j'imaginai qu'en échange de la connaissance, les femmes pourraient partager leur innocence de la guerre avec les hommes [99].

Tant mieux pour l'égalité et l'ignorance de la guerre, mais cette vision romantique de jeune fille innocente rend la femme passive par rapport à une connaissance provenant du dieu mâle et transmis de père en fils. Elle est le produit du système patriarcal où l'homme mythique détient la connaissance sans pouvoir maîtriser ses passions, tandis que la femme est celle qui SERT à l'attendrir. Dans Les Mots, Sartre s'identifie à Anne-Marie et parle d'un tout autre mythe où c'est la femme dissociée du sur-moi qui transmet la connaissance :

Tout le temps qu'elle parlait nous étions seuls et clandestins, loin des hommes, des dieux et des prêtres, deux biches au bois, avec ces autres biches, les fées. . . . (41).

La Romancière est sceptique et blessée dans l'espace mâle, tout en idéalisant l'amour. Elle cherche à réaliser un espace

où le rêve et l'imaginaire peuvent être pleinement vécus. La question de la liberté est pour elle un problème existentiel: elle est apparemment libre, mais l'angoisse et les contraintes de son enfance l'empêchent d'assumer sa liberté et la gardent prisonnière de l'espace qu'elle déplore. Elle est davantage limitée par la dualité qui existe en elle: 'moi' et cet être qui sommeille en 'moi', ce que 'je' suis et ce que 'je' voudrais ou même pourrais être.

2. UNE INCOHÉRENCE GEOGRAPHIQUE

=====

Dans notre lecture des Morts, nous avons relevé une certaine incohérence géographique qui demande à être expliquée, mais dont la solution n'est pas évidente, faute d'indices de la part de l'auteure. Dans leur chapitre sur l'espace, Bourneuf et Ouellet parlent d'une confusion entretenue:

. . . le romancier peut trahir son incapacité à faire naître un monde concret d'objets, ou son désir d'entretenir la confusion pour plonger le lecteur dans le mystère et le rêve (100-101).

Une telle confusion existe dans la représentation spatiale des Morts, à la fois produite et limitée par la mémoire; l'espace du roman est organisé en fonction de l'univers intérieur de la Romancière. Le problème que le texte pose est celui d'établir l'itinéraire de l'héroïne et de déterminer où se trouve la garçonnière qui est la scène d'une tranche significative de l'action. Le tableau suivant schématise l'espace et le temps

réels du récit:

=====

CHRONOLOGIE

DÉTAILS

=====

- | | |
|---|--|
| 1. Naissance (1914)
Le Québec | Mention de la Malbaie {27} |
| ----- | |
| 2. Jeune adulte
Paris (circa 1938?) | Mention d'un jeune amant à Saint-Germain-des Prés {18} |
| ----- | |
| 3. Deuxième guerre mondiale (1939-1944)
La France | -Le Premier est mort à la guerre.
-Mention des gares où elle disait adieu aux hommes qui allaient combattre à la guerre. Orly est mentionné dans le même paragraphe {39}. |
| ----- | |
| 4. Femme mûre (elle parle des crimes contre l'amour que l'AGE bientôt lui interdirait de racheter.)
La France? | -Le Deuxième habite le même quartier que le Premier.
-Pendant sa première nuit avec le Deuxième il a beaucoup NEIGÉ {62} **
-Le Deuxième détient un billet d'avion sur le Mans {108}.
-Le soir où elle rencontra le Deuxième "cinq hommes se levèrent dont un a connu la Corée, un autre l'Algérie, un troisième l'occupation nazie {33}. |

-
5. L'Interview -"J'ai vécu à l'étranger" {113}.
- Le Québec? -Parlant de l'antichambre de la
garçonnière, elle mentionne les
maisons de NOTRE PAYS ** {26}.
- Elle demande pourquoi il quittait
CETTE VILLE-CI ** {135}.

** OÙ SONT DONC SITUÉS CE PAYS ET CETTE VILLE?

=====

En écrivant ce roman, Martin semble avoir laissé tombé le fil de la logique spatiale de la narration et ne pas avoir respecté son premier choix de localisation--la France. Elle fait de la garçonnière un lieu de conflit et de prise de conscience, tout en situant cet espace originaire dans "son pays". Selon nos constatations, cependant, cet appartement devrait être situé en France, c'est-à-dire que les deux amants qui ont habité le même quartier seraient français. Sinon, il faudrait ramener l'héroïne au Québec avant la guerre. En fait, l'explication la plus plausible est que l'organisation spatiale du roman n'obéit à aucune logique référentielle, mais qu'elle traduit plutôt l'univers intérieur de la Romancière. Le principe de cette topologie renvoie non pas à la géographie des déplacements de l'héroïne, mais plutôt à la disposition psychique de certaines expériences marquantes pour elle. C'est l'affectivité qui préside à la configuration de l'espace.

3. LE DÉCOR ROMANESQUE

=====

L'imagination {en tant que faculté de connaître productive} a, en effet, une grande puissance pour créer en quelque sorte une seconde nature avec la matière que lui fournit la nature réelle (Derrida 16).

Dans Les Morts le climat est statique et les personnages sont figés dans leurs rôles, contenus dans leurs espaces respectifs. Les espaces du passé sont ranimés sur demande, puis disparaissent, toujours aussi mystérieux. L'environnement du roman est caractérisé en partie par de vieilles maisons à plusieurs étages et par une garçonnière délabrée. D'autres espaces, comme "les combles" qui logent l'amour et le cimetière qui loge les amants morts, se trouvent en opposition géométrique. Ces métaphores du passé forment donc une structure polarisée d'espaces clos, intimes ou même invisibles, comme le lieu de la conversation qui n'est jamais décrit. Ce procédé produit une vision fragmentée du monde physique où les personnages sont enfermés ou auquel ils sont associés. C'est l'agencement géométrique de ce monde qui contribue "à mettre en lumière la signification de l'action" et "à déployer un espace qui . . . donne l'atmosphère du personnage" (Ricard 347).

Dans ce roman, la nature réelle est réduite à ce que l'on voit ou entend par la fenêtre, ou ce que l'on voit dans une photo. Rarement y a-t-il de regard direct sur un vrai paysage. La nature est éclipsée par la ville, puisqu'elle fournit

d'avantage d'espaces clos et anonymes, et la ville par la demeure. L'immensité n'y est jamais une question d'espace géographique. Il y a peu de couleurs et elles sont ternes; il n'y a aucune splendeur devant laquelle s'émerveiller.

LE QUARTIER

Le quartier où non seulement le Premier a habité, mais où beaucoup plus tard le Deuxième a aussi élu domicile dans une garçonnière est un aspect du décor romanesque des Morts qui traduit l'atmosphère angoissée de l'héroïne: "Je me trouvais prise dans une sorte de dédale, le coeur dans la gorge, et les yeux mouillés" {32}. Obsédée par le désir de suspendre (renverser) le temps, elle ne se retrouve plus dans les rues familières, dans ce "vieux décor à l'envers qui m'avait happée dans ses rues transformées en labyrinthe" {44}. La fin de la relation du Deuxième et de la Romancière est annoncée dès leur rencontre: il va partir dans un mois; il a déjà son billet d'avion. Ce quartier qui est doublement attirant pour la Romancière (elle peut y vivre une nouvelle liaison amoureuse tout en revivant l'histoire du Premier) donne au Deuxième un répit dans son désespoir, mais ne change rien à l'inévitabilité de son sort.

Il y a une qualité négative, même sinistre, dégagée par la garçonnière du Deuxième. Elle sert non pas de foyer, mais de salle d'attente où il anticipe son départ, billet d'avion à la main. La Romancière fait une description minutieuse de cette

garçonnière qu'elle connut si bien et dont elle aurait même fait le dessin. Elle accentue l'importance de l'antichambre qui "n'était faite que de portes" {R:26}:

Je me trouvais dans une modeste antichambre qui n'était que l'aboutissement de quatre pièces, pas un miroir, pas un placard, pas même un horrible portemanteau {26}.

L'impersonnalité de l'antichambre, et de toutes ses portes, rend ce compartiment fatal à l'amour et à la vie, car les pièces derrière sont davantage impersonnelles. Parlant de l'antichambre, la narratrice fait une des rares allusions temporelles du roman:

Il y a, dans notre pays, une certaine espèce de maisons, d'une certaine époque, le tournant du siècle, où les antichambres sont toujours peintes et repeintes en vert pois {26}.

Cette image claustrophobique de l'antichambre rappelle l'antichambre du théâtre classique où l'action n'a jamais lieu, où l'on ne fait qu'attendre. Celle des Morts est une parodie de l'antichambre classique par son aspect morne, vide et vert pois. L'image de l'antichambre est présagée d'abord par le "hall" de l'enfance (une autre antichambre) et ensuite par la rencontre symbolique des deux amants dans un foyer de théâtre (un autre lieu d'attente); tout cela anticipe le lieu fatal (la garçonnière) de leur liaison.

LA PETITE PLAGE

S'éloignant des conventions sociales et morales, la Romancière essaie d'atteindre un état idyllique loin de l'insécurité temporelle. Enfermée dans un salon, d'abord avec le Premier, puis avec le Deuxième, elle reproduit une situation qui se trouverait normalement dehors, dans la nature. Or la situation du roman crée un endroit privilégié qui transcende la réalité du présent. C'est "une petite plage" où les amants étendent leur serviette-éponge et se régalent de leur intimité. Cette plage imaginaire est une métaphore de sécurité et de bien être:

Quand le premier vivait, je veux dire: vivait près de moi, nous passions des heures étendus sur le tapis - nous y disposions une ample serviette-éponge que nous appelions la petite plage - à parler de notre amour ou de l'amour {91}.

C'est le propre d'un tel paysage sécurisant d'atténuer les pires angoisses humaines:

Ces sorties débouchaient toujours sur un de nos fous rires et j'en concluais, un peu vite, que la vie était vivable, malgré tout. Allongé sur notre petite plage, il {le Deuxième} disait bien, parfois, de ces choses qui figent le rire - "Si les humains ont fait de la sexualité une fonction permanente, au contraire des autres animaux qui ne font l'amour qu'en saison, c'est

parce qu'ils sont désespérés" - mais je croyais quand même que la vie était vivable {77}.

La tragédie de la mort du Premier est accentuée par cette mise en relief spatiale, cette tendance de l'espace à subjuguier le temps mais sans enlever en lui le danger et le risque :

De rire, l'un des deux s'écroulait sur la moquette. L'autre, porteur d'un coussin pour la tête et, parfois de la petite plage, venait le retrouver. Le temps s'arrêtait un peu. En ouvrant les yeux, j'apercevais son cou comme tranché en plein milieu parce que le haut en était bruni par le soleil alors que le bas . . . restait pâle . . . c'était un joli cou fragile où la vie paraissait sans défense {105}.

Or les amoureux des Morts s'enferment dans des maisons ou dans des appartements, ne manifestant aucune envie de sortir de là où ils sont en sécurité. Ceci remonte de façon proustienne à une expérience originale entre l'héroïne et sa mère :

Et, subitement, m'est revenue en mémoire la première fois où la béatitude de l'amour m'avait, ainsi, fait perdre la notion du temps et de la faim. J'avais quatre ans, cinq peut-être. . . . Nous étions seules maman et moi, et douloureuses des malheurs de la veille. Elle m'avait prise sur ses genoux, vers onze heures le matin, pour me bercer et me consoler, et pour se bercer et se consoler aussi, je pense. Par moments, nous dormions presque, mais jamais tout à fait et nous nous faisons part de notre conscience

par de petits mots d'amour murmurés à peine [86].

Ce moment de tendresse a lieu le lendemain d'une scène de violence entre le Père et sa famille.

Le fait d'isoler ses personnages dans des espaces intimes révèle une certaine hantise chez Martin, un désir de suspendre le temps. Cependant, l'isolement des personnages désigne également une insécurité spatiale, une crainte de l'ailleurs et du dehors. La Romancière apprend jeune à "perdre la notion du temps" [R:85] dans les bras de sa mère. Plus tard, la même sensation se reproduisit avec ses amants. Cette sensation vertigineuse de sécurité parfaite à l'intérieur de quatre murs, bien que faisant preuve d'une réjouissance dans le présent, marque une appréhension par rapport à l'univers extérieur.

Les personnages enfermés sont plus aptes à se révéler et à se confronter, plus aptes aussi à communiquer l'intimité et l'amour. Les espaces figurés dans le roman expriment le désir d'actualiser la libération en évitant les espaces ouverts. Ce ne sera jamais une libération physique, mais toujours métaphysique, le problème de l'existence face à l'autre, qui ne peut se résoudre que dans la mort.

3.1. LA VERTICALITÉ ET L'HORIZONTALITÉ

Enfin, l'escalier du grenier plus raide, plus fruste, on le monte toujours. Il a le signe de l'ascension vers la plus tranquille solitude (Bachelard 41).

Lorsqu'il s'agit de situer les amants, Martin révèle une prédilection pour les espaces en hauteur dans Les Morts.

L'amour idéal est "logé sous les combles" (effet d'ironie?)

{18}:

Au reste, quand je me retourne, je vois, dans les poussières du passé, beaucoup d'escaliers dont certains, si les maisons étaient anciennes et haut plafonnées, sont à double volée. On arrive facilement à cent-quarante marches. C'est le grand amour {R:19}.

Pour arriver à la garçonnière du Deuxième, "il fallait monter trois ou quatre escaliers" {18}, et l'un des premiers amants de l'héroïne habitait "au septième étage d'une vieille maison sans ascenseur à Saint-Germain-des-Prés" {18}. Fabrice, l'amant incomparable, et l'archétype de l'amant 'céleste', vécut le parfait amour clandestin avec Clélia, dans la tour Farnèse. Dans la hauteur martinienne est contenue aussi l'idée de la séduction ainsi que le pouvoir de la séductrice:

J'ai longtemps rêvé que je l'avais attiré, lui, le premier du nom, dans une sorte de guet-apens. . . .

Du haut de l'escalier, penchée sur la rampe, je l'aurais appelé avec des mots sans mystère {R:54}.

Faisant une description allégorique, la Romancière discourt sur la verticalité de l'expérience; l'espace idéal de la verticalité commence à se transformer en espace rationnel:

Vous êtes-vous déjà prise à rêver devant des strates rocheuses tout inclinées, presque verticales, imaginant les effroyables bouleversements qui les ont

ainsi basculés, alors que le spectacle qu'elles offrent, maintenant, n'évoque que permanence et force? {I:97}.

Ainsi, la hauteur ne reflète pas que le calme et la solitude, elle exprime aussi le pouvoir sur tout ce qui est surplombé: "La chambre ronde et voûtée {de la tour} est isolée, dans sa hauteur. Elle garde le passé comme elle domine l'espace" (Bachelard 40). Dans Les Mots, Sartre décrit son lieu naturel comme ayant été "un sixième étage parisien avec vue sur les toits" (53). Plus précisément, il s'agissait de la bibliothèque, le royaume de l'intellectualisme:

La bibliothèque, j'y voyais un temple. Petit-fils de prêtre, je vivais sur le toit du monde, au sixième étage, perché sur la plus haute branche de l'Arbre central: le tronc, c'était la cage de l'ascenseur (52).

La verticalité amoureuse et littéraire obéit à la tentation inconsciente d'occuper (en la renversant) le lieu présumé du pouvoir paternel. Le Père et la violence sont conséquemment déchus et précipités en bas, dans la profondeur.

La mort du Premier, l'être le plus cher à la Romancière, témoigne d'une 'philosophie' verticale chez Martin. Le Premier occupe justement un espace vertical. Il commence dans l'espace de 'l'honneur': "Il a grimpé jusqu'à elle {la mort} tout en se dénudant jusqu'aux os" {54}, et tombe assez rapidement dans un cercueil, espace sans honneur dans le monde martinien. Cette descente aux enfers est voulue par un système violent et

inhumain: le cimetière est le domaine des héros. Pour Martin, l'amour logé sous les combles est symbolique de la passion et du désir, mais de courte durée, tandis que l'amour logé dans un cimetière est inaccessible et primordial:

. . . l'amour que l'on porte à un mort a quelque chose de frais comme la terre fraîche qui le recouvre, quelque chose qui l'empêche désormais d'atteindre à la température de la flambée {R:37}.

Cet amour est sûr, car il est fixé ailleurs, son espace existe dans la mémoire et non pas dans une réalité portée à changer de nature ainsi que d'aspect spatial: "Parfois, c'est en étant hors de soi que l'être expérimente des consistances", dit Bachelard, "Parfois aussi, il est, pourrait-on dire, enfermé à l'extérieur" (194). L'on peut discerner chez Martin cette hantise de l'enfermement hors de soi: dans l'amour, dans la maternité et dans la famille patriarcale. Le Romancière, finalement, est 'logée en soi' et cherche la décentralisation sociale.

Or le Premier (héros et amant classique), le Deuxième (anti-héros moderne), Phydime (héros romantique) ainsi que bien d'autres, subirent une mort précoce et furent relégués au cimetière. C'est comme si l'amour devait être expulsé et l'amant puni d'avoir joui dans la clarté ensoleillée des hauteurs. Selon Bachelard, la cave (la terre creusée) est le lieu de l'inconscient et de l'angoisse:

Au grenier, l'expérience du jour peut toujours effacer les peurs de la nuit. A la cave les ténèbres

demeurent jour et nuit. Même avec le bougeoir à la main, l'homme à la cave voit danser les ombres sur la noire muraille (36).

En regardant le cimetière, l'image de la profondeur (image féminine, le trou noir du mystère?) et l'opposé du grenier, la Romancière voit danser les ombres de plusieurs hommes et les souvenirs évoqués par ces ombres constituent sa vie secrète, symbolisant son désir d'évasion de ce monde. Son angoisse, et peut-être aussi son espoir, sont contenus dans la lettre mystérieuse dont le contenu n'est jamais révélé à l'Intervieweuse. Selon Bachelard:

Qui enterre un trésor s'enterre avec lui. Le secret est une tombe et ce n'est pas pour rien que l'homme discret se vante d'être le tombeau des secrets (91).

Cette lettre est aussi intime que la mort, l'espace le plus caché de tous; elle représente une sorte de carte d'embarquement pour un autre monde.

Le bonheur érotique que recherche la Romancière, cette libération du désir, entraîne en même temps le désir de la mort. Ce même désir est représenté chez Stendhal dans le personnage de Fabrice:

Cette alliance du désir et du renoncement explique le goût de Fabrice pour les belvédères, et pour les chambres secrètes, les chapelles, et, pour finir, pour la chartreuse, autre paradis clos. Le roman tout entier joue peut-être sur l'image précieuse de l'amour-prison, . . . où, au-delà, sur les symboles

qui allient l'amour au secret, à l'interdit, le plaisir au tombeau (Crouzet 28).

Entre la hauteur et la profondeur, se trouve le champ de bataille, l'univers kaki:

. . . je vois souvent, au moment de sombrer dans le sommeil, des foules kaki hurlantes ou mornes, de hauts réverbères et, dessous, des hommes kaki qui grouillent {R:53}.

Par rapport à l'espace idéal, la hauteur, qui est symbolisée dans cette réplique par le réverbère (lumière, raison, mais image phallique aussi), la vie humaine est réduite à un enfer dantesque lorsqu'il s'agit de guerre et de violence. Une fois déclarée, la guerre ne laisse point de survivants intacts, n'offre pas de satisfaction intellectuelle ou affective:

Je pense à ces humains qu'on a tirés des camps de concentration assez tôt pour sauver leur âme - cette âme qu'on définit comme immortelle, mais qui meurt facilement de honte, de scandale, d'imposture - et qui ont dû supporter des années durant, ce cadavre d'âme dans le fragile cercueil qu'était leur corps {123}.

L'image du champ de bataille chez Martin traduit la vulnérabilité, et la victimisation de la femme: "le véritable roman à succès, c'est la bonne histoire de guerre, de meurtre, avec viol sur la ligne de feu et femmes fidèles à l'arrière" {R:117}. La femme martinienne refuse d'entrer dans cet univers sans l'avoir parcouru, car ceci entraînerait tout un engagement

dans le système patriarcal. L'univers idéal martinien est donc un monde clos, un monde à l'écart, et l'autre monde, le monde 'universel' et hostile à la femme, est celui de l'ouverture sur le désordre:

L'amour apporte de l'ordre. . . .C'est dire, en quatre mots, que l'amour est rare, qu'il est presque inconnu sur les rives du monde, que la vraie révolution serait donc l'ordre, jamais atteint, jamais cherché, introuvable. . . . {I:97-98}.

Bachelard observe que la rêverie "fuit l'objet proche et tout de suite elle est loin, ailleurs, dans l'espace de l'ailleurs" (168).

3.2. LIENS

Pour la Romancière, le lien primordial entre l'univers intérieur et l'univers extérieur, c'est l'écriture, le fruit de sa créativité et sa raison d'être. A la fin, elle déclare que, pour elle, l'épanouissement est dans les livres et dans l'écriture. Puisqu'elle ne se réfère que très peu à la nature, il faut déduire que dans son système de références (c'est-à-dire pour exprimer ce qu'elle ressent comme essentiel), il lui faut être située dans un monde littéraire. Il y a également dans l'espace de son univers, une autre sorte de lien, il s'agit de formes tangibles, d'objets symboliques--dessins, passeport, téléphone, billet d'avion, lettres--qui ont en commun la capacité de lier les espaces et les époques. Ces objets sont

des aide-mémoire qui fournissent des indices localisés à partir desquels le récit fonctionne.

Ces formes de communication fournissent aux gens qui se déplacent facilement des liens avec le monde qu'ils fuient. Dans le cas de la Romancière, le symbolisme des liens reflète le narcissisme de son caractère. Elle revit son expérience dans les dessins qu'elle a gardés, elle relit les copies des lettres qu'elle a déjà envoyées, et elle se situe parmi les livres et les auteurs célèbres auxquels elle se réfère. Les lettres qu'elle préfère sont celles qu'elle a écrites. Ce qui la sauve, c'est qu'elle compose avec son narcissisme, elle le transcrit, le transformant en art, au contraire du Deuxième, critique littéraire, qui s'est éloigné petit à petit de lui-même pour aboutir à la fin dans le vide. Le téléphone et les lettres qui ont servi au Deuxième dans ses rapports avec les femmes ne sont plus qu'artefacts au moment où il décide de se suicider, ils ne sont plus liés à aucun espace. Même son passeport se moque de lui, car ses yeux semblent avoir changé de couleur.

L'espace dans ce roman pose le problème de la vérité et de l'illusion au niveau du récit ainsi qu'au niveau du discours. En outre, il arrive parfois que même le lecteur se sente victime d'un jeu sadique, car il est quelquefois lancé sur de fausses pistes. L'espace devient ainsi représentatif d'une attitude envers la société et envers l'art, d'une prise de conscience de la part d'une femme armée pour et contre la vie--armée de mots. Sa révolte contre le passé, ponctuée par une série d'échecs amoureux et de fuites (de pièges et de mirages), consiste en un

long cheminement vers l'état qu'elle désire: "Je suis libre maintenant, seule avec mes rêves" {R:151}. C'est en localisant son expérience dans les espaces de son intimité qu'elle arrive à exprimer son propre univers. Ce cheminement peut se comprendre comme une recherche du paradis.

4. LA PSYCHOLOGIE DES ESPACES

=====

Le fait de spatialiser toute une vie a d'autres conséquences que de se complaire dans les souvenirs, quoiqu'un texte puisse refléter la jouissance du 'je' de se voir exprimé par les mots. L'espace découvert dans la vie racontée est aussi un espace de pouvoir et de maîtrise.

Il existe chez la Romancière une préoccupation de démystification de l'absolu, de la vérité par exemple. Elle aspire donc à révéler par les mots ces espaces intérieurs auxquels elle tient afin de dévoiler une vérité, mais sans la préciser, tenue jusqu'à la fin de garder jalousement son intimité. C'est finalement le jeu qui l'intéresse, puisqu'il cache et révèle en même temps. Par le jeu, il est possible d'objectiver, d'assumer le pouvoir en objectivant les autres joueurs. Pour que le jeu soit bien joué, les autres doivent également cacher et révéler et objectiver. Dans le jeu verbal, on croit pouvoir gagner en parlant d'avantage, mais c'est souvent celui qui dit le moins qui gagne, car en fin de compte il lui reste des secrets. L'espace révélé est tout de suite renié: la vérité est dans ce qui n'est pas dit, dans ce qu'on ne voit pas.

4.1. LA MÉTAPHORE DU THÉÂTRE

L'univers du jeu des Morts est bâti sur des structures théâtrales où les personnages sont en instance de répétition perpétuelle. La Romancière fait 'jouer' autour d'elle (simultanément) les 'personnages' de sa vie. Depuis la première page du roman où elle annonce une "histoire", elle met en scène un couple littéraire dont les répliques sont caractérisées par le rire et l'érotisme verbal: "dans une aventure amoureuse . . . où est l'audace? Nulle part que dans les mots, je vous assure" {46}. D'abord, elle joue avec le Deuxième le jeu "du premier soir" (la séduction bien sûr), puis elle entretient leur relation par le jeu de la patience où elle suscite les mêmes paroles que lui disait le Premier. Leurs rôles sont donc bien établis: elle le conduit aux "paroles attendues" qui lui rappellent le Premier et ses réponses lui apportent un plaisir de type proustien:

Un être dont on n'est que séparé arrive à se glisser dans votre vie comme un courant d'air, par un air de chanson, une odeur. . . . Mais quand cet être est mort, on ne peut que le remplacer si on veut retrouver la chanson, le parfum, le mot; et le remplaçant trouvé, lui apprendre la chanson, lui offrir le parfum, lui poser, enfin, les questions qui susciteront les réponses attendues {R:103}.

Dans Les Morts, l'espace est contrôlé comme sur une scène

de théâtre et Martin se montre classique de style en adoptant les trois unités de temps, de lieu et d'action. L'une des figures les plus importantes dans le développement de ce roman est donc celle du théâtre, métaphore qui est filée tout au long du texte. Bachelard signale l'analogie suivante entre le théâtre et la mémoire:

Dans ce théâtre du passé qu'est notre mémoire, le décor maintient les personnages dans leur rôle dominant. On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé, même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut "suspendre" le vol du temps. Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça (27).

Or quand la Romancière réduit la vie à un spectacle en disant "C'est au théâtre que nous exposons ce que nous savons de nous, l'essentiel" {12}, elle accorde une certaine autonomie à la scène théâtrale. Cette scène parle, elle signifie, par sa présence silencieuse. Cette idée de théâtre dans le roman appartient cependant à une convention esthétique, car une fois adapté et mis en scène pour le Théâtre du Rideau Vert en 1972, ce même roman, devenu "Moi je n'étais qu'espoir", perd son aspect évocateur et s'éloigne de la pensée de Martin. Louise Maheux-Forcier souligne que le sens du roman est évacué de la pièce:

. . . ayant aimé dans le livre le mystère voulu qui planait sur l'identité de l'interlocuteur et, de ce fait, rendait plausible son rôle accessoire, je n'ai pas retrouvé, à la scène, cette dimension de "l'irréel". . . . De même, les amants, une fois de chair et d'os, me semblaient porter jusqu'aux prénoms que l'auteur avait délibérément tus (52).

Il faudrait donc plutôt parler de métathéâtre à propos des Morts, l'idée de base étant que la vie est théâtre pour Martin et que le roman se réfère à CE théâtre en particulier, là où elle joue elle-même le rôle principal.

La conversation entre la Romancière et l'Intervieweuse a lieu dans un endroit intime, sans distraction et non-identifié: on ne s'y réfère jamais. Ce lieu est absent de l'esprit du lecteur de la même façon que l'Intervieweuse ne serait pas consciente des conditions dans lesquelles la Romancière aurait écrit son journal intime et ses carnets. C'est l'absence de la scène principale qui rend le climat propice à un dialogue entre l'espace extérieur (restreint) et l'espace intérieur (vaste) où la vérité est assurée par la tension de l'intimité. Les deux personnages ne quittent jamais la scène qui est une sorte d'antichambre classique. En parlant de scène de théâtre, Anne Ubersfeld fait le commentaire suivant:

L'espace scénique peut aussi apparaître comme un vaste champ psychique où s'affrontent des forces qui sont les forces psychiques du moi. La scène est alors assimilable à un champ où s'affrontent les éléments du

moi divisé, clivé (170).

La scène de l'interview dans Les Morts, comme la scène au théâtre, sert à fournir au texte le champ où "les forces psychiques du moi" s'affrontent. Au deuxième plan, il y a plusieurs petites scènes, telles que la petite plage, évoquées par des jeux de la mémoire. Chacune de ces évocations sert à illustrer un paysage intérieur, une attitude, et ce, selon une construction réfléchie. "Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés", remarque Bachelard (28), et l'on ne doit pas perdre de vue que les souvenirs fonctionnent comme moments révélateurs et extra-temporels, menacés seulement par l'oubli.

La vraie signification de la scène théâtrale ne ressort que dans la considération de l'unité de la Romancière et de l'Intervieweuse; l'une complète l'autre et la perspective du roman dépend du jeu de leur dialogue. C'est un jeu où les répliques sont les vrais personnages, un jeu qui se dirige vers une vraie connaissance par le fait même de ses conflits et de ses pièges. Le tout est consolidé par la double connaissance de l'Intervieweuse au sujet de la Romancière (interview plus écriture personnelle). Le circuit autobiographique est une autoreprésentation dans le décor truqué de la métaphore du théâtre.

4.2. L'INTERVIEW FICTIVE

La structure de l'interview fictive est une convention qui

partage les caractéristiques de l'autobiographie fictive, du journal intime fictif et du roman à la première personne. Dans l'interview la narratrice est engagée de façon immédiate car l'interlocutrice est présente, au contraire de la situation d'un narrateur qui s'adresse à un lecteur imaginaire.

L'interview est la forme qui rassemble la matière brute de ce roman: incertitude, oppositions et convictions. Claire Martin se sert habilement de l'interview pour révéler ce qui est essentiellement l'espace intérieur de la Romancière. Elle manie cette forme de façon à ce que plusieurs motifs et thèmes transparaissent simultanément. L'idée d'un espace intérieur est exprimée par les espaces figurés dont nous avons déjà parlé. Deux espaces opposés, la Malbaie (le paradis, l'idéal) et le cimetière (la souffrance, l'enfermement), témoignent d'une tendance à la polarisation chez Martin: la structure révèle une polarisation affective. L'action se déroule donc en plusieurs espaces clos, mis en opposition avec un espace idéal qui est inconnu (la Malbaie), ce qui sous-entend une réaction contre toute acception référentielle.

Nous allons voir que les espaces des Morts traduisent la psychologie de ses personnages mais que l'héroïne-narratrice se situe plutôt dans les paysages intérieurs de sa mémoire d'où elle jette un regard singulier sur son environnement, que dans l'environnement lui-même. L'ensemble du décor constitue un système qui déplace le sens de l'oeuvre vers un contexte plus large qui est l'univers du PERSONNAGE-ÉCRIVAIN.

Au sujet du journal intime fictif (celui des Morts n'est

que mentionné), espace intime par excellence, Valerie Raoul fait la remarque suivante:

The fragmentation of the I of the intimiste, through his self-projection into various roles usually performed by separate entities, is dependant on his relationship to time and space (46).

Elle ajoute plus loin:

Geographical space in the fictional journal tends to be of negative significance. The diarist's surrounding environment is most often dominated by a sense of confinement, due, if not to actual incarceration, to the narrator's inability to escape from himself (46).

Elle envisage l'influence de l'espace extérieur sur le narrateur ainsi:

External space, in this type of novel, is a "pathetic" reflection of this narrator's state of mind, unchanging, or unable to effect a change in him (47).

Les Morts étant une interview fictive, il y a une dimension qui s'ajoute à la structure du journal intime fictif.

L'interview est une forme plus ouverte, verbalisée et non écrite (mais dans ce roman l'interview elle-même est écrite; on passe de l'oral à l'écrit), où l'Intervieweuse sert d'intermédiaire entre la Romancière (qui cache/révèle la romancière-auteure) et le lecteur. Il y a donc un espace de plus, qui sert de miroir. Par contre, il y a un espace en moins, c'est le fait que le lecteur n'ait pas accès au journal intime de la Romancière.

Racontant l'histoire de vingt ans, la Romancière se trouve affreuse parce qu'elle fait partie de la même espèce honteuse que son père. Sa culpabilité l'empêche de se diriger vers les espaces ouverts du monde extérieur. D'après Raoul (46-47), le sens de l'exil et de l'exclusion, et le sens de ne pouvoir s'identifier avec son environnement, produisent les mêmes effets que l'emprisonnement. Le protagoniste doit donc se réfugier en lui-même, dans son monde intérieur, où il sera conscient de la nature punitive de son espace. En guise de compensation, selon Raoul, le processus de dédoublement, ou de fragmentation, s'effectue afin de créer l'illusion de l'espace à l'intérieur des bornes limitées du moi. C'est l'Intervieweuse qui représente ce dédoublement dans Les Morts. L'espace de l'expérience vécue est remplacé par l'espace du récit conçu comme une liberté créatrice.

En s'écrivant, l'auteur s'immortalise, immortalise ses espaces connus et imaginaires. Dans Les Morts, Martin explore le monde intérieur de l'écrivain et de l'écriture. Il s'agit d'un monde créé par les mots pour meubler ce qui pourrait autrement s'appeler abîme. Cet ameublement est le mirage du bonheur; les mots deviennent un piège, ils rendent le monde désirable.

4.3. LE DRAME DU POSITIF ET DU NEGATIF

Dans un langage parfois passionné et parfois cérébral, Claire Martin élucide dans Les Morts la différence entre l'amour

et la servitude, entre le refus et la haine, entre la solitude et l'aliénation, entre le refuge et la fuite, et entre la mort et le meurtre. Elle souligne sa perception de ces différences au moyen d'une dialectique du positif et du négatif qui oppose des situations tragiques ou maléfiques à d'autres situations bénéfiques. D'après Gaston Bachelard:

Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans les domaines métaphoriques. Elle a la netteté tranchante de la dialectique du 'oui' et du 'non' qui décide de tout. On en fait, sans y prendre garde, une base d'images qui commandent toutes les pensées du positif et du négatif (191).

Cette dialectique est le propre de la Romancière qui projette une vision remarquablement restreinte et protectrice de l'espace dans lequel elle évolue. La dialectique oppose tout ce qui est servitude, haine, aliénation, fuite et meurtre à leurs contraires: amour, refus, solitude, refuge et mort. Ce qui en résulte, pour finir, c'est que l'héroïne du récit est prise dans les courants et les contre-courants de son espace.

Dans la structure des situations tragiques, tragi-romantiques, bénéfiques ou maléfiques que nous avons schématisées dans le tableau suivant, l'héroïne se retrouve en position d'écartèlement. Alors elle adopte un comportement de déplacement, genre de dérive, qui repousse le négatif, le transforme en positif au moment de son engagement dans

l'écriture. Autrement dit, la dialectique des espaces correspond à la spatialisation d'une quête--quête de la liberté, du pouvoir et de la réussite littéraire:

LE PERE

l'antagoniste, le bourreau (le hall)

SITUATION MALÉFIQUE

LA MERE

l'âme-soeur (le rire, les mots)

SITUATION BÉNÉFIQUE

PHYDIME (le nommé)

le prototype de l'amant, le premier nomade (la Malbaie)

SITUATION TRAGI-ROMANTIQUE

LE PREMIER DU NOM

l'amant idéal, le héros tragique, le cimetière

SITUATION TRAGIQUE

LE DEUXIEME DU NOM

le dernier amant, l'anti-héros (nomade; suicidé au Mans)

SITUATION TRAGI-COMIQUE. RUPTURE

LA ROMANCIERE

la protagoniste, sans nom, sans visage, nomade

SITUATION D'ECRITURE

Dans chaque élément du schéma, il y a un jeu de rapports

possibles entre le personnage et l'héroïne, des rapports positifs: amour, refus (du mal), solitude, refuge et mort dans les situations bénéfiques du 'dedans' bachelardien; enfin des rapports négatifs: servitude, haine, aliénation, fuite et meurtre (violence) dans les situations maléfiques du 'dehors'.

4.4. LE NOMADISME

Chacun des personnages du schéma joue un rôle essentiel dans l'évolution de la Romancière. Les espaces où elle les a connus, les structures du dedans/dehors bachelardien, sont les lieux psychologiques de son trajet vers l'écriture. La présence du concept nomade/nomadisme vis-à-vis de l'amour désigne une:

"terrible peur de l'amour que nous portons tous, en secret, {qui} nous porte vers l'itinérant, nous désigne plus volontiers celui qui doit partir, celui qui a déjà son billet d'avion dans sa poche. C'est une bonne façon de combiner ce qu'on a avec ce qui vous manque, de concilier le solide et le fugace. . .

{R:14}.

Cette "terrible peur" se produit également chez l'écrivaine: la peur de la déchirure entre le moi de l'écrivaine et son écriture: "ne plus pouvoir mener mon travail est une sorte de mort" {133}. La peur aussi de la nature éphémère de la relation entre le 'je' et le monde. Cette peur que la relation moi-je-monde-écriture ne soit pas récompensée par la durée pousse l'écrivaine au nomadisme comme elle pousse l'amante déçue

vers le nomadisme affectif. Les nomades changent facilement d'espaces et ils sont eux-mêmes interchangeables: "S'il s'agit d'un véritable nomade, il ne doit pas recroiser votre chemin" [R:40]. La route des nomades traverse des régions privilégiées, leur permettant de s'éloigner d'un monde trop contraignant: "On répète partout que le monde est devenu petit. Si on le veut, on peut se retrouver ailleurs" [I:40]. Le déplacement géographique peut donc conduire à l'épanouissement: ". . . il ne peut nous arriver quelque chose, de l'inédit, de l'exaltant que dans un autre lieu" (Bourneuf 126). Dans le cas du récit des Morts, il s'agit d'un déplacement vers la France. Le voyage de cette femme-nomade est donc trans-culturel. D'après Louise Maheux-Forcier, ce genre d'exode littéraire répond à un impératif québécois:

. . . cette route peut conduire à l'exil et ce n'est pas la première fois {le cas de Claire Martin} qu'un écrivain de chez nous consent à cette solution pour le bien de tous et de soi, pour le bien de la littérature: qu'on pense au grand voyageur Alain Grandbois dont les absences ont fait leurs preuves et qui ouvrait déjà la porte du monde à mes quinze ans renfermés; qu'on songe à Anne Hébert qui a mûri Kamouraska dans le tintamarre de Saint-Germain, à tant d'autres à qui le recul donne un nouveau regard et dont l'éloignement est jalonné des admirables cadeaux qu'ils nous envoient, tout vivants de notre sève: leurs livres (621).

Cette attitude est la réponse d'une génération qui a voulu rompre avec la vieille tradition des racines paysannes, qui s'est engagée dans la querelle du régionalisme et de l'exotisme.

4.5. LE MOUVEMENT

L'on peut percevoir que dans l'action de ce roman et dans le comportement des personnages, il y a deux types de mouvement: linéaire et en spirale, ce qui correspond à deux façons différentes d'agir dans l'espace. Dans Sémiotique, Greimas et Courtés définissent ainsi le mouvement spatio-temporel:

. . . interprétable comme passage d'un espace à un autre, d'un intervalle temporel à un autre, le mouvement serait susceptible de s'articuler en fonction de la directionnalité (mouvements qui, d'un espace ou d'un temps d'origine, aboutissent à un espace ou un temps de destination) (240).

En ce qui concerne la vision linéaire des Morts, il s'agit de progresser en ligne directe vers la mort, ce qui peut assurer la destruction de l'espace (ou de l'espèce) qui s'insère entre soi et son but ou sa destination. Et tout cela avec "une très belle signification morale" {118}. Dans cette psychologie linéaire, il y a les agresseurs et les victimes, ceux qui ne manifestent pas forcément de symptômes de violence, mais qui sont tout de même forcés de participer aux guerres par devoir, comme le Premier du nom. Le trajet du Deuxième le mène directement à l'auto-destruction. Il assume les responsabilités morales de

son siècle de prédilection--le XVIIe--mais il choisit une voie moderne par où s'enfuir, trouvée dans un livre du XIXe:

C'était La Vieille fille de Balzac. J'ai {la Romancière} ouvert le livre et j'ai lu tout d'un trait: "La nouvelle de ce suicide eut, comme on le pense bien, un grand retentissement dans Alençon {108}.

C'est son impuissance à agir contre "la bêtise humaine" {76} qui le pousse au suicide. Phydime, par contre, se dirige directement vers le bonheur. Ce personnage uni-dimensionnel allume le désir chez l'héroïne enfant, puis il s'en va à la Malbaie. Par conséquent, il n'est ni agresseur, ni victime, ni destructeur, mais un genre de prophète ou de Muse qui incarne la joie et la sérénité dans l'espace où il évolue. Fabrice aussi joue le rôle de Muse. Quoiqu'il aime "risquer sa peau" {116}, il n'est ni agresseur, ni victime de son espace (de ses actes, peut-être). Fabrice fait ce qu'il veut pour finir, même s'il ne sait pas toujours ce qu'il fait. Il représente dans le roman le lien entre la pensée linéaire et la pensée en spirale.

Dans le cas de la psychologie en spirale, il est question de circonscrire l'espace et les obstacles en démystifiant le mythe de l'honneur qui préconise "la mort pour l'homme, la chasteté pour la femme" {117}. Par conséquent, la guerre et la violence deviennent des activités de la vision linéaire, alors qu'il serait possible de les éviter par les mots:

. . . j'avais gardé l'illusion - informulée mais vive
- que, si on les en priait avec les mots qu'il faut,

les hommes changeraient. Il ne s'agissait que de découvrir ces mots encore inconnus et qui éveilleraient, dans un repli encore inexploré du cerveau humain, une réaction encore inimaginée {76}.

Par contre, la femme martinienne est souvent figée et passive devant la violence et la guerre. C'est une femme enfermée et prisonnière qui représente la condition féminine dans ce roman: la Mère de la Romancière dans son milieu familial. Ce qu'on n'arrive pas à lui enlever à cette femme, c'est la mobilité de l'imaginaire, que ce soit pour le meilleur ou pour le pire:

Et je devinais, sans en avoir l'air, qu'elle refaisait en esprit le chemin parcouru, mais qu'arrivée au carrefour maudit {le conflit conjugal}, elle s'élançait vers l'autre itinéraire, le fictif, l'imaginaire {R:73}.

Se leurrer ou se libérer? Cela dépend de la génération de femmes concernées.

La vie de la Romancière représente le long cheminement en spirale d'une nomade, caractérisé par une série d'images spatiales qui caractérisent les grandes étapes de sa vie: le hall, les combles, la petite plage, le quartier, la garçonnière, le cimetière. Elle est consciente de l'écart entre la réalité de l'intérieur et la réalité de l'extérieur: "rien à l'intérieur de moi ne coïncidait avec l'extérieur, avec ma description et mes papiers" {99}. Tout le texte est une tentative de régler ce problème existentiel, de concilier ces deux réalités.

CONCLUSION

Il y a donc dans toute écriture présente une double postulation: il y a le mouvement d'une rupture et celui d'une avènement, il y a le dessin même de toute situation révolutionnaire, dont l'ambiguïté fondamentale est qu'il faut bien que la révolution puise dans ce qu'elle veut détruire l'image même de ce qu'elle veut posséder.

Roland Barthes (Degré zéro

64)

Après avoir écrit et publié pendant une douzaine d'années, Claire Martin a décidé de prendre congé de l'écriture, mais pas avant d'avoir écrit Les Morts, un curieux mélange d'autobiographie et de fiction où l'auteure se dédouble dans un personnage qui fait le 'bilan' de sa vie. Ce 'testament littéraire' tient lieu de conclusion à son oeuvre tout en marquant la fin de sa carrière.

Dans Les Morts, le personnage-écrivain évolue dans un climat d'anonymat et d'ambiguïté. Il s'agit d'une héroïne

typiquement martinienne, elle-même doublée d'une interlocutrice non moins énigmatique, leur dialogue abstrait traduisant ce qu'on pourrait appeler la philosophie de l'écriture de Claire Martin. L'exploration de l'amour et de la sexualité féminine à travers le personnage-écrivain recoupe un des grands thèmes de l'oeuvre: le renversement de l'image paternelle et la restauration 'littéraire' de la vraie nature de la femme au moyen d'un langage réapproprié avec le pouvoir. Le personnage-écrivain apparaissait pour la première fois sous les traits de Gabrielle dans Doux-Amer, son premier roman, puis il revient dans Les Morts, son dernier. Il s'agit de la fiction se tournant vers la source de l'expérience qui l'engendre.

C'est donc à travers un être fictif que Martin représente l'ÉCRIVAIN (celui qui engage sa vie dans la création littéraire) et l'ÉCRITURE (l'activité productive de l'oeuvre). Nous voyons donc une créature imaginaire qui se raconte en tant qu'écrivain dans une situation de conversation qui l'amène à retracer certains épisodes de son cheminement. L'exercice s'appuie évidemment sur la mémoire.

La romancière fictive s'applique d'abord à renverser le temps, à revenir sur son passé afin de retracer les étapes de son éducation, c'est-à-dire des aventures marquantes où l'écriture a trouvé sa source. Mais ce serait trop facile; la mémoire n'a ni horloge ni calendrier, c'est une faculté non-linéaire. La progression du récit suit par conséquent une courbe complexe qui ne doit rien au temps chronologique: les acteurs et les circonstances de 'l'histoire d'une écriture'

surgissent dans un ordre apparemment aléatoire mais qui obéit en fait aux multiples déplacements qui ordonnent la transformation de la 'vérité' en fiction. Ce problème fondamental est clairement posé par les incidences autobiographiques d'un livre comme Les Morts. Le sujet fictif du roman-témoignage congédie le mythe autoritaire de la réalité vécue pour instituer librement le pouvoir d'une parole enfin dégagée du conflit du 'je' avec l'autre. Ce n'est pas sans conséquences et peut-être pas non plus sans ironie que cette souveraineté de l'écriture soit si manifestement liée à la mort.

À l'endroit de l'espace, la romancière des Morts traduit l'expérience d'un malaise, d'une sensation de vertige, mais qui est quelquefois aussi un plaisir. Elle est perturbée par l'espace réel qui est aussi l'espace du langage et surtout celui du discours paternel. L'espace de l'amour, par contre, lui fournit un refuge qui s'avère être le noyau d'un autre univers. C'est cet univers régénéré qui contient et permet le déploiement symbolique de l'écriture.

NOTES

1

Claire Martin, Les Morts. Toutes les références au texte de ce roman seront données selon la pagination de l'édition du Cercle du Livre de France (Montréal: 1958), et indiquées entre crochets après les citations.

2

Afin d'éviter toute ambiguïté dans cette étude, à ces deux personnages seront désormais attribués les noms de Romancière et d'Intervieweuse (R et I dans le cas des citations tirées des Morts). La majuscule est nécessaire: elle donne un 'nom' aux personnages qui n'en ont pas.

Afin d'abrégé aussi toute référence aux deux amants désignés le premier et le deuxième du nom, à ces personnages seront désormais attribués les noms du Premier et du Deuxième. Les parents de la Romancière seront désignés le Père et la Mère (la majuscule continue à être nécessaire).

3

Les Mémoires comprennent deux volumes: Dans un gant de fer (Montréal: Le Cercle du Livre de France, 1965) et La Joue droite (Montréal: Le Cercle du Livre de France, 1966).

4

Le fait de ne pas nommer les personnages expose le lecteur à la possibilité d'une lecture fautive. Voir par exemple Gilles Dorion (316) où il constate qu'il est question d'une lettre adressée 'au premier', alors que cette lettre est adressée au 'deuxième': ". . . l'homme dont nous parlions . . . le deuxième, celui à qui se réfère le mot décédé écrit en rouge sur l'enveloppe . . ." (Les Morts 129).

5

Dans une nouvelle intitulée "The Dead" dans Dubliners (London: Penguin Books, 1967), James Joyce évoque une vision épiphanique lorsque le personnage de Gabriel écoute sa femme lui raconter la mort d'un garçon, Michael Furey, dont elle était amoureuse à Galway pendant sa jeunesse. Il est question pour Joyce de faire passer son héros par la mort symbolique (l'extinction de sa passion pour sa femme) afin de lui permettre d'entreprendre sa quête de l'universalité (222). Comme Joyce, Claire Martin semble avoir l'intention de relever, dans Les Morts, l'importance de ce rite de passage qui est celui de triompher sur la mort et la passion afin de pouvoir compléter le voyage vers une ouverture spirituelle qui débouche sur quelque grand mouvement universel, comme l'art, par exemple. Que Claire Martin ait emprunté son titre à Joyce ou non, la thématique des deux oeuvres semble indiquer un lien intertextuel. Pour une interprétation de la nouvelle "The Dead", voir John W. Foster,

"Passage through The Dead," Criticism 15.2 (Spring 1973):
91-108.

6

La fin des Morts ressemble curieusement à la fin de la nouvelle "The Dead" où Gabriel fait l'expérience d'une vision transcendante:

The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. . . It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. . . . His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead.

(223).

Il semble y avoir correspondance entre 'l'espace' de la paix où se trouve la Romancière et le "journey westward" (lieu symbolique de la mort) de Gabriel. Correspondance aussi entre Michael Furey et "l'ombre floue qui s'éloigne" (le Premier?) et, finalement, entre la situation d'un monde qui est "presque mort" et celle d'un monde où on peut "entendre" une neige mystérieuse tomber sur tous, les morts et les vivants.

7

Voir Françoise Iqbal et Gilles Dorion, "Claire Martin: une interview," Canadian Literature 82 (1979): 59-77:

Q: On pourrait même prétendre que c'est Gabrielle qui s'interroge dans Les Morts et qui pense aux anciens amants qu'elle a eus?

R: Oui, pourquoi pas? Et que dans Quand j'aurai payé ton visage, c'est Gabrielle jeune . . . (74).

OEUVRES DE CLAIRE MARTIN

- Avec ou sans amour. Montréal: Le Cercle du Livre de France: 1958.
- Dans un gant de fer. Montréal: Le Cercle du Livre de France: 1965.
- Doux-Amer. Montreal: Le Cercle du Livre de France: 1960.
- In An Iron Glove. Trad. Philip Stratford. Toronto: Ryerson Press, 1968.
- La Joue Droite. Montréal: Le Cercle du Livre de France, 1966.
- "Moi, je n'étais qu'espoir." Montreal: Le Cercle du Livre de France, 1972.
- Les Morts. Montréal: Le Cercle du Livre de France, 1970.
- La Petite fille lit. "Textes." Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 1973.
- Quand j'aurai payé ton visage. Montréal: Le Cercle du Livre de France, 1962.

OEUVRES CITÉES

- Archives des lettres canadiennes. "Claire Martin." Le Roman canadien français. Tome 3. 3e Ed. Montréal: Fides, 1977: 383-389.
- Bachelard, Gaston. La Poétique de l'espace. Paris: Presses Universitaires de France, 1975.
- Barthes, Roland. Sur Racine. Paris: Éditions du Seuil, 1963.
- . Le Degré zéro de l'écriture: suivi de nouveaux essais critiques. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- Belleau, André. Le Romancier fictif: essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois. Québec: Les Presses de l'Université du Québec, 1980.
- Blanchot, Maurice. L'Espace littéraire. Paris: Gallimard, 1955.
- Bourneuf, R. et R. Ouellet. L'Univers du roman. Paris: Presses Universitaires de France, 1975.

- Brousseau, Jean-Paul. "Un Peu plus loin . . . et voilà Claire Martin dramaturge." Presse [Montréal, P.Q.] 18 mars 1972: D7.
- Crouzet, Michel. Préface. La Chartreuse de Parme. De Stendhal. Paris: Garnier-Flammarion, 1964. 21-32.
- Dorion, Gilles. "La Littérature québécoise contemporaine." Études françaises 13.3-4 (oct 1977): 314-316.
- Derrida, Jacques. L'Écriture et la différence. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- "Écrivain." Dictionnaires des types et caractères littéraires: Dictionnaires Littéraires Nathan. Ed. Claude Aziza, Claude Olivieri et Robert Strick. Paris: 1978.
- Foster, John William. "Passage Through the Dead." Criticism 15.2 (Spring 1973): 91-108.
- Foucault, Michel. La Volonté de savoir. Paris: Gallimard, 1976.
- Genette, Gérard. Figures. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- . Figures II. Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- . Figures III. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- Green, Mary Jean. "Structures of Liberation: Female Experience and Autobiographical Form in Québec." Yale French Studies 65 (1983): 124-136.
- Greimas, A.J. et J. Courtès. Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Classiques Hachette, 1979.
- Guay, Jean-Pierre. Voir les mots. Paris: Gallimard, 1964.
- Héneault, Gilles. "Claire Martin: 'Mes histoires sont souvent des jugements téméraires.'" Devoir [Québec, P.Q.] 20 août 1960: 12.
- Iqbal, Françoise et Gilles Dorion. "Claire Martin: une interview." Canadian Literature 82 (1979): 59-77.
- Joyce, James. "The Dead". Dubliners. London: Penguin Books, 1967: 175-223.
- Kaye, Françoise. "Claire Martin ou le 'je' aboli." Incidences IV.2-3 (mai-déc. 1980): 49-58.
- Kayser, Wolfgang. "Qui raconte le roman?" Trad. Antoine-Marie Buguet. Poétique du récit. Paris: Éditions du Seuil,

1977: 59-84.

Kuschner, Eva. "A propos des Morts." Livres et auteurs québécois (1970): 32-36.

Lejeune, Philippe. Le Pacte autobiographique. Paris: Les Éditions du Seuil, 1975.

Maheux-Forcier, Louise. "Claire Martin: Moi je n'étais qu'espoir." Le Théâtre canadien-français. Ed. Paul Wycznski, Julien Bernard et Hélène Beauchamp-Rank. Montréal: Fides, 1976.

Major, Robert. "Le Survenant et la figure d'Éros dans l'oeuvre de Germaine Guèvremont." Voix et Images 2.2 (déc. 1976): 195-208.

Martel, Réginald. "Écrire: entre le + et le -." Presse {Montréal, P.Q.} 1 jan. 1971: D3.

Martin, Claire. "Moi, je n'étais qu'espoir." Montréal: Le Cercle du livre de France, 1972.

Marullo, Claude. "Quand Claire Martin incarne la femme québécoise d'avant 1960." Coïncidences 4.2 (mars-avril 1974): 133-147.

Pivot, Bernard. "Claire Martin: Ottawa vaut bien un livre." Figaro {Québec, P.Q.} 10 juin, 1960: 14.

Raoul, Valérie. The French Fictional Journal. Toronto: University of Toronto Press, 1980.

Renaud, André. "Les Personnages féminins dans quelques romans québécois." Le Roman canadien-français. Montréal: Fides, 1977: 183-196.

Ricard, François. "Le Décor romanesque." Études françaises 3 (4 nov. 1972): 343-362.

Robidoux, Réjean. "Claire Martin romancière." Études françaises 2 (juin 1965): 67-86.

---. "Le Roman canadien-français de demain." Le Roman canadien-français. Tome 3. 3e Ed. Montreal: Fides, 1977: 241-256.

"Rouge." Dictionnaires des symboles. Ed. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. 4 vols. Paris: Ed. Seghers et Ed. Jupiter, 1974.

Rousset, Jean. Forme et signification. Paris: Librairie José Corti, 1962.

---. Narcisse romancier. Paris: Librairie José

Corti, 1973.

Sarraute, Nathalie. L'Ère du soupçon: essais sur le roman.
Paris: Gallimard, 1956.

Sartre, Jean-Paul. Les Mots. Collection Folio. Paris:
Gallimard, 1964.

Ubersfeld, Anne. Lire le théâtre. Paris: Éditions Sociales,
1978.

Thibaudeau, Huguette. "Les Femmes dans l'oeuvre de Claire
Martin." Thèse. U.B.C., 1975.

Vigneault, Robert. Claire Martin: son oeuvre: les réactions de
la critique. Montreal: Pierre Tisseyre, 1975.

Whitfield, Agnes. "Reading the Post 1960 Québec Novel: the
Changing role of the narratee." Esprit créateur 23.3 (Fall
1983): 32-39.