Document generated on 06/01/2025 3:32 a.m.

Voix et images du pays

voix et images du pays

Le Jeu et la guerre dans l'oeuvre de Claire Martin

Jeannette Urbas

Volume 8, Number 1, 1974

URI: https://id.erudit.org/iderudit/600284ar
DOI: https://doi.org/10.7202/600284ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-921X (print)
1918-5499 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Urbas, J. (1974). Review of [Le Jeu et la guerre dans l'oeuvre de Claire Martin]. *Voix et images du pays*, *8*(1), 133–147. https://doi.org/10.7202/600284ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université du Québec, 1974

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Le Jeu et la guerre dans l'oeuvre de Claire Martin

L'œuvre de Claire Martin traite d'un seul sujet, l'amour, dont les détours subtils sont présentés sous des aspects toujours variés. La finesse de l'analyse explique en grande partie la réussite de cette œuvre. Nous nous proposons de suivre le développement de deux éléments qui se rapportent à l'amour sans le définir entièrement : le jeu et la guerre, le jeu étant conçu comme tout décalage qui s'établit entre l'apparence et la réalité, pour créer une illusion voulue. Nous allons démontrer que les concepts recouverts par ces termes ont beaucoup changé dans l'intervalle de douze ans qui sépare *Avec ou sans amour* et *les Morts,* reflétant une transformation correspondante dans les idées de l'auteur.

Dans les nouvelles, le jeu apparaît comme une suite de lois qui déterminent les attitudes des deux sexes l'un envers l'autre, et qui exigent un certain comportement des hommes envers les femmes et vice versa. Ce code non écrit se manifeste d'abord à un niveau superficiel où il est question de l'apparence des individus : comment il faut paraître devant autrui. Dans « Suis-moi » la femme suivie est consciente tout le temps de l'effet créé par « [sa] robe bien coupée, [sa] taille étroitement sanglée et [ses] cheveux... le triomphe de [s]on coiffeur » (p. 49). Elle s'inquiète de la couture de ses bas : est-elle droite ou non ? Dans « les Autres » Marie est navrée de la perte d'un gant parce que ce sont « des gants fabuleux. Des gants sans précédent » (p. 93). Ces gants ajoutent une dernière touche d'élégance à un costume, faisant de lui une véritable œuvre

d'art. L'importance du costume est également reconnue par sa rivale qui voit dans cette perte « comme une compensation. Elle me prenait un peu de Luc, mais il lui fallait porter son ensemble avec des gants noirs » (p. 97).

Les hommes adhèrent au code autant que les femmes. La narratrice des « Autres » attribue au désir de plaire à Luc, tous les soins qu'elle prend à sa toilette : « C'est que rien ne lui échappe » (p. 95). Luc respecte si bien les règles du jeu qu'il sait embrasser une femme sans détruire la façade qu'elle a préparée pour sa délectation : « Il ne froisse jamais rien qu'à la fin de la soirée » (p. 95). Ce sont deux partenaires qui se comprennent à merveille.

Maintes nouvelles détaillent l'image de la femme séduisante, qui doit toujours être jeune et belle ou au moins en donner l'illusion. Celle de l'homme désirable est plus floue mais l'importance d'un bel extérieur y est incontestable. Dans « Autre temps » le narrateur perd la femme aimée au profit d'un rival de « trente-cinq ans, arrivé, l'auréole de conquêtes innombrables autour d'une calvitie à son stade romantique » (p. 69). Martine (« Femmes ») exige au moins trois qualités chez l'homme de son choix : l'intelligence, les manières raffinées, un physique attrayant. La priorité du physique est confirmée par « les Mains nues » où le rêve d'Elmira s'effondre d'un seul coup devant la révélation d'un défaut inattendu : « Au bout de chaque doigt il y avait un gros ongle bordé de noir » (p. 145). Le jugement porté sur cette insuffisance est abrupt, entier et définitif.

La beauté des femmes est menacée d'un danger qu'il faut combattre de toutes ses forces, la vieillesse. « Suis-moi » raconte un triomphe pathétique parce que temporaire et reconnu comme tel par la femme suivie. Elle n'est jamais dupe de l'art de la tromperie qu'elle pratique avec habileté : « Ça n'est pas suffisant pour faire oublier les nœuds des veines sur les mains et les meurtrissures du corset sur la taille » (p. 52).

« Autre temps » célèbre les mérites de Josette, une femme merveilleuse qui a réussi à vaincre le temps, qui refuse de vieillir. Cette nouvelle démontre que la vieillesse a une action moindre sur les hommes que sur les femmes. Avant la rencontre le narrateur se décide au sacrifice suprême : il épousera Josette malgré toutes les déchéances prévues. Par pitié pour elle, il s'abstient de mettre son complet marine qui le rajeunit. L'idée ne lui vient jamais à l'esprit que Josette puisse le considérer vieux, donc incapable d'inspirer l'amour. Il a deux ans de moins qu'elle mais c'est comme si une distance énorme séparait ses quarante-trois ans des quarante-cinq ans de Josette.

Dans « le Cercle fermé » Renée dépense la moitié de sa vie à rester jeune : « À quarante-cinq ans elle s'obstine à en paraître trente » (p. 147). Le vocabulaire guerrier reflète l'intensité de la lutte contre un ennemi formidable. On parle de « ce traître de cou qui veut faire des cordes s'il est mince et des doubles mentons s'il ne l'est pas » (p. 151), et de « tout l'arsenal de beauté » (p. 154).

Renée ne veut pas épouser le grand amour de sa vie parce qu'il faudrait révéler les secrets de son « angle de beauté » (p. 149). Il faudrait aussi se résigner à voir son homme « tous les matins la chevelure en broussaille, les yeux pochés et la barbe bleue » (p. 153). Les êtres se cachent derrière de beaux masques qu'ils craignent d'ôter dans une intimité nue. Ils préfèrent garder les illusions et choisissent sciemment de ne pas se montrer sans les accoutrements du jeu qui les protègent devant les autres.

Le jeu s'exprime non seulement au niveau physique ; il a aussi des exigences psychologiques. Dans « Femmes », Valérie s'intéresse à un homme ; elle sent que l'attirance est réciproque. Au lieu d'aller le rejoindre là où il est, elle s'astreint à suivre ses devoirs d'hôtesse comme si de rien n'était. La contrainte ainsi imposée produit chez elle une grande fatigue physique mais céder à la spontanéité de ses émotions serait encore pire et ruinerait probablement les chances de réussite de l'aventure.

Le jeu s'interpose entre la sensibilité de l'individu et son expression ouverte. Dans « les Autres », la narratrice dit : « Il faut toujours se méfier des premières impulsions » (p. 99). À force de contenir son angoisse et sa désillusion elle vainc ses deux rivales qui ont trop facilement recours aux larmes et aux récriminations.

La nécessité de refréner les sentiments explique la haute valeur accordée à la lucidité dans *Avec ou sans amour.* Elle explique en même temps l'échec inévitable de la jalousie. Gisèle (« Maladresse ») prépare sa propre défaite en étalant son incertitude et sa peur d'être trompée. Par un effet du sort qu'elle semble bien mériter, elle jette l'homme aimé dans les bras d'une autre. La maladresse de Gisèle est le résultat de son incompréhension des règles du jeu : « Les cartes étaient données et Gisèle avait ramassé les basses » (p. 39).

En général la lucidité chez la femme est un indice de son intelligence : elle utilise activement ses dons pour arriver à ses fins. Parfois une femme simple, même peu intelligente, atteint la lucidité à travers la souffrance. C'est le cas de la moribonde dans « le Visage clos ». À cause des limites de ses ressources elle ne peut trouver qu'une solution passive à ses problèmes. Elle se réfugie dans le sommeil, se protégeant ainsi contre la cruauté des autres. La nouvelle, en

racontant ses dernières heures, fait des rapprochements avec un autre aspect du jeu, celui du théâtre : « ces interminables heures passées à se maquiller », « ce léger masque rose », « elle ne servirait pas de prétexte à ce mauvais théâtre » (p. 55). La vie et la mort se confondent à la fin en un immense jeu de masques : « Le prochain maquillage ne viendrait qu'après » (p. 59).

Le jeu, en apparence raffiné, cache en effet des rapports essentiellement brutaux et cruels : le jeu est le masque de la guerre. La civilisation se réduit à un vernis soigneusement appliqué pour déguiser une situation où l'homme est le chasseur et la femme une proie. « Suis-moi » est le récit d'une chasse et le fait que la femme prend plaisir à la poursuite ne change rien au fond. « Lettre à Werther » relève un peu le masque pour montrer ce qui se trouve derrière : « Et la virilité à l'état pur, les gros mâles, c'est proprement atroce, c'est la rudesse, la brutalité. C'est la barbarie. Les hommes et les femmes sont si étrangers, si dissemblables que, s'ils n'empruntent largement les uns chez les autres, l'amour n'est plus possible » (p. 89). Le besoin de tendresse, ressenti par les femmes et rarement assouvi, explique le succès de Thierry (« le Talent ») et de ses « petits poèmes crème et sucre » (p. 17) destinés aux « petites filles, souvent blessées par les brutalités des autres garçons » (p. 18).

La tendance de l'homme à voir dans la femme un butin de valeur est soulignée dans « Lettre à Werther ». « Un des tributs que les femmes doivent payer à l'amour », c'est de se transformer constamment car l'homme doit toujours se croire non seulement le maître mais le seul et unique possesseur : « Accepter une femme telle qu'elle est ? Pas question. Vous vous sentiriez bien trop successeur » (p. 90-91).

La description de mademoiselle Amélie (« Printemps ») suggère le côté animal de l'amour : « elle faisait penser à une pouliche indomptée au milieu de grosses vaches laitières » (p. 80). Mais la femme peut aussi représenter un objet d'une grande importance sociale. Dans « Nécessité, mère de l'invention » la princesse devient un bien public dont l'exploitation nourrit tout le pays. Quand elle affirme son droit d'être humain en voulant se marier, les ministres essaient de circonvenir un désastre national en modifiant un peu ses fonctions d'État. Que le devoir d'être objet soit héréditaire, cela est indiqué par le fait qu'on spécule déjà sur la beauté grandissante de sa fille.

Outre la guerre des sexes, résumée par les rapports du chasseur avec sa proie, il existe une autre guerre, féroce et intense, résultant de l'antagonisme de deux ou même de trois femmes qui se disputent un seul homme. Le plus souvent les femmes ne s'attaquent pas directement, malgré certains « crêpage[s] de chignons ». (« Maladresse », p. 39). Leurs armes favorites sont des moyens

détournés, telles la ruse, l'hypocrisie et la médisance. Le tableau de mœurs féminines est loin d'être flatteur.

Voyons ce qui s'appelle l'amitié entre femmes. « Femmes » indique clairement ce que vaut l'amitié quand un homme est en cause. Mariette, sous des dehors d'une grande sollicitude et d'une entière sincérité, calomnie tranquillement son amie Valentine. En trois coups de mensonge elle démolit l'image désirable que l'homme prêt à aimer venait de construire. À la fin elle reçoit sa juste récompense mais cela n'efface point l'hypocrisie qu'elle a pratiquée sans vergogne.

Dans « les Autres » la narratrice, qui voit déjà qu'elle va gagner la partie en ce qui concerne Luc, triomphe calmement : « Une aussi bonne amie que Francine, qui aurait cru tout ça d'elle ? Justement, ma petite Marie, puisque c'est une si bonne amie, qui n'aurait pas cru tout ça d'elle ? Je lui tapote l'épaule avec, au fond, assez peu de conviction. Moi aussi, je suis une bonne amie » (p. 98). « Quand j'étais paravent » prouve l'efficacité de ces armes lancées avec précision et au bon moment : « Je répondais par une de ces bonnes petites horreurs dont les femmes ont toujours un approvisionnement d'urgence et qu'on allait lui répéter au galop » (p. 161). Et que dire de cette dame Putiphar moderne qui réfléchit ainsi : « Comme ça sera doux de prendre l'amant de sa meilleure amie ! » (p. 156)

Parfois la guerre a lieu entre des générations différentes de femmes. C'est le cas de « l'Inventaire » où la mère réussit à semer des soupçons entre son fils et sa bru. « Les mères développent parfois une convoitise de leurs fils quand elles les voient entre les mains d'une autre femme » (p. 45). La douce femme de Joseph tombe victime de cette guerre sauvage qui amène aussi la mort d'un enfant.

Une seule nouvelle ne participe ni de la guerre, ni du jeu. Dans « la Belle Histoire », les personnages principaux sont un couple âgé qui se rencontre chaque mardi dans une maison de rendez-vous, mais qui ne ressemble pas au reste de la clientèle. On dirait que leur amour représente un îlot de pureté dans le sale monde qui les entoure. Ils se regardent et se tiennent la main gentiment, heureux seulement d'être ensemble. Le corps, qui ailleurs aiguise les sentiments et réchauffe l'ardeur des amants, ne compte plus, ni les apparences extérieures.

Dans *Doux amer* il est suggéré dès le début que l'amour ressemble à une guerre. Le narrateur dit : « Je songe, parfois, que les sexes ne sont pas seulement divisés en masculin et féminin, mais en dominant et dominé » (p. 16).

La même idée est exprimée à la fin par Gabrielle dans la lettre où elle explique pourquoi elle désire maintenant se réconcilier avec l'éditeur : « Parce qu'avec toi, il n'y a ni combat, ni victoire, ni défaite. Je n'aime plus ce vocabulaire guerrier de l'amour » (p. 165).

Le couple Gabrielle-narrateur répond au schéma indiqué par le narrateur : dominant-dominé. C'est Gabrielle qui domine et le narrateur qui est passif, acceptant la domination de l'être qu'il aime. Ces rôles correspondent si bien aux traits essentiels de leurs caractères que la liaison dure pendant dix ans sans menaces de rupture.

Avec Bullard les rapports sont renversés. Gabrielle, vaincue par la force de son désir inassouvi, se soumet pour le moment : c'est maintenant elle qui est dominée. Mais cet état lui est peu naturel, vu sa personnalité énergique. Des querelles éclatent dans le ménage et l'instabilité de leur union se révèle : « ... ils redevinrent extérieurement des ennemis qu'au fond ils n'avaient pas cessé d'être » (p. 131).

Dans ce roman le triangle se compose de deux hommes qui désirent une seule femme. L'âpreté de la guerre de concurrence qui caractérise le monde des femmes d'*Avec et sans amour* disparaît. On peut en déduire que les hommes se défendent autrement. Ici, en tout cas, l'expression de l'antagonisme est modifiée par la timidité du narrateur, qui se réfugie dans la patience et dans l'attente.

D'après son propre témoignage dans *Archives des lettres canadiennes,* Claire Martin pense que beaucoup de romanciers « figent leur héroïne dans une prétendue féminité et leur héros dans une prétendue virilité qui se rencontrent rarement dans la vie » où « les genres ne sont pas si tranchés [1] » (p. 351). Elle a donc créé en Gabrielle une femme qui possède certains « caractères virils », qui est égoïste et qui donne la préséance au travail sur l'amour. À cause de cela, le jeu, tel qu'il se présente dans les nouvelles, n'existe guère dans *Doux amer,* ni sur le plan physique, ni sur le plan psychologique. Gabrielle est si peu encline à l'ornement et à la coquetterie que l'achat d'une robe neuve représente un acte inusité de sa part et vaut une déclaration d'amour. Une seule autre fois elle se pare et c'est encore pour impressionner Bullard. Quand on lance l'édition de sa pièce, elle se fait une toilette outrancière et extravagante, à tel point que le narrateur ne peut pas réprimer sa surprise : « — C'est la première fois que je

1. *Archives des lettres canadiennes,* vol. III.

te vois réagir de cette façon... Si inattendue. Si féminine. Ça ne te ressemble pas » (p. 110).

Ce qui reste et qui est même décisif, c'est la hantise de vieillir. Gabrielle a hâte de se marier parce qu'elle veut s'attacher un homme qui a huit ans de moins qu'elle. Elle admet avoir confondu « l'amour et la peur de vieillir » (p. 161). Elle constate enfin qu'elle est lasse de lutter contre la vieillesse : « Retarder une ride de six mois, ça ne vaut plus le coup » (p. 161).

Dans le deuxième volume de son autobiographie, *la Joue droite,* Claire Martin regrette de n'avoir jamais pu suivre son penchant pour le théâtre : « J'aurais pu jouer un peu, je crois » (p. 72). Ce désir manqué explique probablement l'importance du théâtre dans son œuvre. Dans *Doux amer,* le théâtre remplit une fonction pratique et utile dans la structure du roman. Gabrielle écrit une pièce qui est représentée sur scène. À la réunion organisée pour célébrer le succès de la pièce elle fait la connaissance de Bullard et cette rencontre devient l'événement capital de l'intrigue.

Le jeu du théâtre pose la question des rapports entre la réalité et ce qui se passe sur la scène. Corinne, la comédienne qui lit les répliques écrites par Gabrielle, révèle une aptitude étonnante à assumer l'émotion désignée, donnant l'illusion de la ressentir véritablement pendant le temps que le jeu dure. Un instant après, le jeu terminé, elle redevient elle-même. Le narrateur, émerveillé, demande alors : « Pourtant, tout cela, n'était-ce pas mentir admirablement ? » (p. 41).

À plusieurs reprises les événements de la vie réelle sont assimilés au théâtre. Quand Gabrielle devient amoureuse du bel Israëlite, le narrateur fait remarquer à Bullard qui risque d'être trompé : « — La pièce est toujours la même... Seuls les acteurs changent », et Bullard riposte avec malice : « — Vous devez trouver qu'on la joue souvent » (p. 115). Plus tard, quand Gabrielle et Bullard se querellent et qu'il sort précipitamment en claquant la porte, elle dit : « — C'est la commedia dell'arte... Le dialogue varie, mais le scénario est toujours le même. La sortie, surtout, est invariable » (p. 130).

Les nouvelles ont indiqué qu'un des résultats du jeu est de ravaler la femme au niveau d'un objet dans ses rapports avec les hommes. C'est le cas de Jeanne Ferny dans *Quand j'aurai payé ton visage,* le deuxième roman de Claire Martin. Jeanne imagine qu'elle trouvera sûrement l'amour en épousant un homme arrivé qui a seize ans de plus qu'elle. Avec le temps, elle arrive à comprendre que l'argent, loin de garantir l'existence de l'amour, est au contraire l'un de ses plus forts obstacles. Son fils Robert décèle clairement les conséquences de ce

choix : « Maman ?... Je crois qu'elle a été pervertie par mon père... Une mère ? Une épouse ? Une associée — même pas, un agent des relations publiques de la firme Ferny » (p. 50).

Dans ce roman non seulement Catherine est belle mais Robert aussi, comme en témoigne l'affirmation de Catherine : « Le portrait de l'Amour même » (p. 55). Robert est irrité d'être aimé à cause de cette beauté superficielle : « C'est son plaisir de parler de mon visage. Elle ne comprend pas que j'éprouve un peu d'agacement à être aimé comme un objet » (p. 129). On ne rencontre jamais cette révolte chez les femmes qui, au contraire, invitent et acceptent avec fierté l'admiration masculine de leur beauté.

La jalousie apparaît aussi dans *Quand j'aurai payé ton visage* mais sous une forme inattendue. Catherine se méfie des femmes que Robert rencontre dans les boîtes de nuit où il chante mais elle craint encore plus l'influence de certains hommes. Elle se sent menacés surtout de l'amitié et de la fraternité. Elle est jalouse de David parce qu'elle reconnaît dans l'amitié masculine une solidité et une permanence qui s'opposent de façon déconcertante à l'instabilité et à la fragilité de l'amour du couple : « Leur amitié aussi durerait toujours et elle durerait inchangée, elle. Voilà à quoi je ne pouvais pas prétendre » (p. 113). Pour les mêmes raisons elle redoute la force du sentiment fraternel qui unit Robert et Bruno. C'est pourquoi elle est bouleversée par la découverte de leurs rapports clandestins : « Je songeais que j'étais trahie par Robert tout autant que s'il m'eût trompée avec une autre femme » (p. 177).

La hantise du vieillissement s'exprime dans les monologues intérieurs des personnages féminins du roman. Jeanne est préoccupée de son âge et du temps qui passe, ce qui n'est pas surprenant. Mais Catherine, qui est jeune et belle, subit aussi la même peur. Elle est toujours consciente du fait qu'elle est de quatre ans l'aînée de Robert. À vingt et un et vingt-cinq ans cet écart n'est pas encore dangereux, mais il y a l'avenir. Elle regrette donc les longues veillées rendues nécessaires par le travail nocturne de Robert : elles n'ajoutent rien à la fraîcheur de son teint.

Dans ce roman la guerre change de visage. Elle ne se mène plus entre les hommes et les femmes ou entre les femmes ; l'attaque est maintenant dirigée contre une classe sociale, la bourgeoisie, et les valeurs qu'elle soutient. Les personnages se divisent en deux groupes opposés. D'un côté se trouvent les Ferny qui représentent le monde des affaires : ils sont motivés par le mensonge, l'hypocrisie et l'avarice. De ce monde, l'amour est rigoureusement banni ; d'après Jeanne Ferny, elle ne rencontre jamais « que des gens qui couchent avec leur

argent » (p. 47). De l'autre côté s'installent les non-Ferny qui vantent les valeurs humaines, celles de l'art et de l'amour. La vénalité de la bourgeoisie est révélée surtout dans les propos de Jeanne Ferny qui en est à la fois le porte-parole et la victime. La révolte contre les limites étouffantes de ces valeurs vides précipite la fuite impulsive de Catherine et Robert.

La liaison de Catherine avec Robert met en évidence les préjugés de la bourgeoisie qui juge très sévèrement la conduite d'une femme en pareil cas. En revanche, les attitudes envers l'homme sont beaucoup plus tolérantes : avoir une maîtresse n'a rien de péjoratif. Cette inégalité pénètre même chez des gens qui se croient émancipés et se glisse parfois dans les rapports les plus intimes du couple. Catherine se réjouit de la réception cordiale que lui a donnée sa tante Françoise. En décrivant la rencontre, elle se choque du silence de Robert qu'elle interprète ainsi : « — Et tu es scandalisé, avoue-le... Tu es trop heureux de vivre avec moi, mais tu crois que je m'abaisse en le faisant » (p. 116-117).

La plupart des nouvelles d'*Avec et sans amour* se situent aussi dans le monde bourgeois où des femmes désœuvrées s'occupent de soigner leur beauté et d'agencer des intrigues amoureuses. Le monde est le même mais l'optique dans laquelle il est présenté est tout à fait différente. Dans les nouvelles, l'auteur raconte avec une ironie aiguë les faiblesses et les folies de personnages qui ne sont pas en désaccord avec leur milieu. Dans le roman, les valeurs bourgeoises sont nommées et condamnées explicitement. Chaque personnage se trouve dans la nécessité de choisir ou le conformisme ou la révolte. Le motif de la guerre prend plus d'importance que celui du jeu.

Le jeu et la guerre forment la base de la structure du dernier roman de Claire Martin, *les Morts,* mais ils ont subi une métamorphose presque complète. Le jeu finit par perdre tout ce qu'il possédait auparavant de factice ; la façade de ruse et d'hypocrisie exigée par la société s'évanouit. Il devient autrement complexe, se découvrant sous trois aspects principaux : le jeu personnel qui fait partie des ébats de l'amour, le jeu du théâtre et celui du langage, des mots.

Parmi les petits jeux qui embellissent l'amour du couple se trouvent celui de « la petite plage » (p. 91), l'ample serviette-éponge étendue sur le tapis ; et les farces privées qui provoquent le fou rire, telle la remarque : « Je viens lire le gaz » et la repartie obligatoire : « Je sais lire le français, l'italien, l'espagnol, le latin, le grec et le gaz » (p. 104). Le jeu préféré est plus intellectuel et plus imaginatif encore ; il s'appelle « le jeu du premier soir ». Il consiste en l'invention d'événements qui auraient pu arriver au temps de la première rencontre, remplaçant ce qui s'est effectivement passé. Dans ce jeu les propos commencent

toujours par « si » : « Si, comme vous le désiriez, je vous avais téléphoné en arrivant chez moi... » (p. 46) ; « Et si je vous avais demandé de revenir chez moi... » (p. 47) Ces situations hypothétiques ont souvent plus de charme que la réalité elle-même. « C'est un jeu fascinant où les bons partenaires sont rares. Ce qui leur manque d'habitude, c'est l'imagination. Vous leur tendez une réplique et ils ne la déchiffrent pas. Ils ne comprennent pas. Pourtant, c'est un jeu instructif » (p. 45).

Si urgent est le besoin de refaire le réel que, faute d'un partenaire assez doué pour participer à ces « transports de l'imagination » (p. 49), la narratrice se substitue à ce dernier et joue le jeu toute seule. Elle finit alors « par ne plus très bien distinguer entre le fabriqué et le réel et par s'enivrer autant de l'un que de l'autre » (p. 50). Les frontières qui séparent l'illusion de la réalité s'effacent, l'une débordant sur l'autre.

L'illusion et la réalité sont étroitement entremêlées dès le début dans cette histoire où l'homme aimé porte le même prénom qu'un amant qui l'a devancé de beaucoup dans le temps et qu'il remplace sans le savoir. Par une curieuse coïncidence, il habite le même quartier que l'autre. Le désir de la femme de revivre un amour passé dans le présent donne une inversion du jeu. Au lieu d'inventer des événements, elle essaie de ressusciter ceux qui ont déjà eu lieu. Cela arrive d'abord par hasard. « Comme le temps passe », soupire la femme en pensant à l'autre. Elle est étonnée d'entendre la même réplique qu'avait donnée le premier : « Le temps s'en va, le temps s'en va, madame » (p. 101-102). Après, elle s'efforce de recréer d'autres conversations. Elle admet avoir poussé son amant à jouer un rôle où elle lui a soufflé les répliques à son insu. Le jeu de l'amour est ramené au jeu du théâtre.

Des rapprochements avec le théâtre existent partout dans le récit. L'amant a « la démarche singulière, glissante, comme celle de qui se croit toujours en représentation, même quand on ne le regarde pas » (p. 16). Quand la femme arrive chez lui pour la première fois, elle remarque qu'il n'a pas « le don de la réplique » (p. 20). À la fin de la soirée il lui murmure une phrase « avec une intonation de théâtre » (p. 35).

En entrant dans l'appartement, la narratrice se trouve dans une antichambre avec quatre portes, chacune donnant sur une autre pièce. Cette disposition évoque le théâtre classique où la scène presque nue représente un endroit clos avec des ouvertures sur d'autres lieux. La description de l'ameublement des pièces est très précise et suggère des renseignements préparés pour la mise en scène.

Pour la narratrice le jeu du théâtre est plus vrai que la réalité : « Jouer n'est pas mentir. Allez donc un peu au théâtre. Rien n'est si grave que cet art-là. C'est au théâtre que nous exposons ce que nous savons de nous, l'essentiel » (p. 12). L'image créée sur la scène est si forte que, même après la pièce, quand ceux qui y sont morts se relèvent derrière le rideau, l'auditoire n'y croit pas, sachant bien que « leur résurrection est illusoire » (p. 12).

La narratrice distingue entre le mouvement involontaire des sentiments dans l'amour et leur expression par des hommes de théâtre. La spontanéité doit toujours céder devant l'habileté du jeu. « De quoi a l'air un sentiment véritable, je vous demande, à côté d'une scène passionnée ? » (p. 36) L'art seul sait communiquer avec un accent de vérité les nuances et les profondeurs du cœur humain.

La femme qui raconte l'histoire est romancière, donc sensible à « l'incandescence du vocabulaire » (p. 89). Son interlocuteur la caractérise ainsi : « Aucun jeu ne vous est plus agréable que le jeu des mots, des citations » (p. 105). Tout enfant encore, elle était fascinée par certains termes qui exerçaient sur elle un charme inexplicable : le mot « patibulaire » la faisait rire et le mot « propice » semblait une injure digne de foudroyer un frère ennemi. Adulte, elle croit qu'il y a des mots « si opulents qu'ils vous délivrent par leur seul pouvoir » (p. 141).

Si grande est la puissance attribuée au mot, et surtout au mot écrit, que les livres parlent souvent avec plus d'intelligence et plus d'à propos que les vivants. Cela est illustré de façon amusante par le contraste qui s'établit entre la discussion ennuyeuse sur la variété d'épingles en Europe et la phrase juste et concise trouvée par hasard dans le livre de D.H. Lawrence (p. 110).

La phrase écrite est essentielle à l'amour qui ne peut pas évoluer dans le silence : « L'amour ne naîtra que s'il est dit et c'est même souvent le délire des mots qui l'inventera [2] » (p. 140-141). L'amant le plus parfait existe d'abord dans un livre. Il faut essayer de le recréer parmi les hommes vivants, afin de pouvoir ressentir la vérité du roman dans la vie réelle. Les lettres d'amour sont un autre indice de la valeur du mot écrit : l'amour peut-il jamais être complet sans au moins quelques lettres passionnées et brûlantes ?

Tout comme la vérité du théâtre, la vérité de l'art révélée par un livre est supérieure à celle de la vie : « J'ai souvent eu le sentiment que la vraie vie est dans les livres. » (p. 111) ; « À la fin, rien n'est vrai que ce qui est écrit » (p. 115).

2. Déjà, dans la nouvelle « les Autres », Claire Martin avait écrit : « Les amants silencieux ne sont que de deuxième ordre » (p. 96).

Vu sous l'angle du jeu, *les Morts* est un roman très complexe, malgré sa brièveté et sa simplicité apparente. L'anecdote, le récit d'un amour qui n'a duré qu'un mois, est mince mais compliquée par le fait que c'est un amour vécu deux fois, une répétition avec des variantes sur un thème déjà amorcé. À l'arrière-plan de chaque mot, de chaque événement subsiste un réseau de souvenirs qui date de très loin et qui influence un des partenaires seulement. Jusqu'à quel point le souvenir du passé est-il responsable de la joie et des délices du moment présent ? Impossible de le déterminer car on a l'impression que la narratrice, grand connaisseur du pouvoir des mots, joue non seulement avec son interlocuteur mais aussi avec elle-même. La réalité de tout épisode peut bien se cacher dans l'ombre d'une illusion qui l'embellit.

Selon toute probabilité, l'aventure elle-même n'aurait jamais eu lieu sans l'influence de la première liaison. Avec le premier amant, la femme a perdu beaucoup de temps en jouant « le jeu de la patience » qui n'a pas été récompensé par la durée » (p. 38). Avec le deuxième l'initiation est donc rapide, sans hésitation, malgré certains défauts physiques, telles l'odeur du tabac et les mains moites.

Dans *les Morts* il n'est plus question d'une guerre psychologique et personnelle. La grande rivale de la narratrice n'est pas une autre femme, mais la guerre entre les nations, celle qui se fait avec des armes véritables et mortelles, demandant sans cesse son tribut de jeunes victimes. La guerre est une femme vorace, à l'appétit insatiable : « Et la guerre les dévore tout crus. C'est une fameuse rivale. Quand il lui faut des hommes, nous pouvons aller nous rhabiller. C'est vraiment une robuste jouisseuse » (p. 33).

Le kaki est la couleur détestée qui a dominé toute une génération vouée à la mort : « L'univers kaki... Je voudrais vivre dans un univers où il serait déshonorant d'avoir été kaki » (p. 53). La guerre a tué le premier amant qui n'était qu'un enfant : « Pourtant, quand l'autre l'a sommé, la kaki, il n'a pas fait tant de manières. Il a grimpé jusqu'à elle tout en se dénudant jusqu'aux os » (p. 54).

La guerre rend l'avenir incertain pour les amants. Cette incertitude et la rupture précipitée par la mort affectent profondément le développement de leur caractère. La narratrice croit qu'elle aurait pu être fidèle et sensée toute sa vie au lieu d'avoir à choisir beaucoup d'amants pour remplacer celui qui est mort au front. Le monde parfait serait donc un monde sans guerre : « J'aime m'imaginer, rêver de moi vivant dans un monde ignorant de la guerre... J'aime m'imaginer vivant auprès d'un homme irremplaçable, immortel » (p. 52-53).

La guerre est une grande machine créée pour engendrer la mort : « La guerre est faite pour tuer. Ceux qui en reviennent n'ont pas bénéficié de la miséricorde, mais de la maladresse » (p. 94). Depuis 1914, année de naissance de la narratrice, la guerre fonctionne si efficacement qu'il y aura bientôt plus de mitrailleuses que d'hommes. Alors ce sera le tour des femmes de faire la guerre car « les armes finissent toujours par servir. Le contraire est sans exemple » (p. 99).

La narratrice analyse avec ironie les mobiles qui poussent les hommes à la guerre. « On ne fait jamais ces choses-là sans leur inventer une très belle signification morale » (p. 118). On fait appel à l'honneur pour persuader les hommes de se laisser tuer sans protestations : « Les hommes ont inventé l'honneur de mourir parce que cela permet d'assassiner en paix... et de crier à ceux qui résisteraient : 'Avez-vous peur ? Seriez-vous lâches ?' » (p. 116)

Les thèmes du jeu et de la guerre témoignent d'une évolution marquée dans l'œuvre de Claire Martin. Le jeu s'exprime d'abord par des lois contrôlant les rapports entre les hommes et les femmes, des lois dont la continuité est toujours assurée par une entente tacite. Comme le succès d'une aventure dépend de la compréhension intelligente de ce code, la raison et la lucidité ont une plus grande valeur que la spontanéité, l'élan instinctif et naturel. Les gens agissent derrière une façade bien organisée, filtrant incessamment les émotions avant de les laisser paraître. Les êtres adoptent volontiers des masques pour se rendre acceptables les uns aux autres.

Cet aspect du jeu prédomine dans *Avec ou sans amour,* mais il disparaît progressivement dans les romans. Une seule nouvelle, « la Belle Histoire », traite d'un amour sincère et durable tandis que, dans les romans, il y a toujours au moins un personnage qui est capable d'aimer profondément : le narrateur dans *Doux amer,* Catherine et Robert dans *Quand j'aurai payé ton visage* et la narratrice dans *les Morts.* La lucidité ne sert plus à déchiffrer les règles complexes du jeu, à refréner les émotions. Elle s'applique plutôt à l'analyse des sentiments afin de discerner et de savourer leur extrême délicatesse.

Le jeu, au début, a ses racines dans la vie sociale, reflétant les mœurs d'un groupe entier ; il se mue à la fin en une invention personnelle, propre à rehausser la jouissance d'un seul couple. Il crée alors à l'intérieur de l'amour une intimité particulière qui protège les amants et les isole du monde. Le théâtre, qui occupe d'abord une place marginale, fournit plus tard la matière d'une méditation sérieuse sur les rapports entre l'illusion et la réalité. La littérature, conçue comme un grand jeu de mots, y participe aussi. Les personnages des *Morts* rejoi-

gnent ceux d'*Avec ou sans amour* en préférant l'illusion à la réalité, mais avec cette différence essentielle : l'illusion qu'ils recherchent, celle de l'art et de l'imagination, leur apparaît comme une réalité supérieure.

La tonalité de l'amour décrit dans *les Morts* suggère une forte affinité avec la pensée de Stendhal. Donc, ce ne serait pas par hasard que le choix de l'amant parfait tombe sur Fabrice del Dongo. Par un travail de l'esprit la narratrice brode sur les sentiments, intensifiant leurs effets. Elle attache aussi une importance primordiale au souvenir : « Les souvenirs d'amour plus enivrants que l'amour » (p. 50). Les événements sont autant de prétextes pour l'embellissement et pour la conservation effectués par la mémoire. De maintes façons la narratrice s'exerce à garder intact le souvenir de ce qui a été vécu, jusqu'au moindre détail : les dessins des lieux, les notes sténographiées de certaines conversations téléphoniques, les copies au papier carbone des lettres d'amour écrites par elle-même [3]. Elle indique que « la chasteté est tombée sur [elle] comme une chape et l'idée même du plaisir [lui] est devenue étrangère » (p. 135). Il est évident qu'en abandonnant les transports du corps elle n'en a pas fini avec ceux de l'imagination, plus satisfaisants en fin de compte et plus vrais que les autres [4].

Tout comme le jeu, la guerre subit une métamorphose du début à la fin de l'œuvre. Au début c'est une lutte déguisée, se poursuivant sur deux plans : entre les hommes et les femmes ; entre les femmes elles-mêmes, avec l'homme au centre. Des apparences polies cachent les rapports de l'homme-chasseur avec la femme-proie, tandis que les femmes se disputent à coups de griffes psychologiques. Dans *Doux amer*. La guerre s'exprime à travers la domination d'un sexe sur l'autre mais le caractère agressif de la femme et la nature passive de l'homme bousculent la distribution traditionnelle des rôles.

Avec *Quand j'aurai payé ton visage* la guerre se déplace pour entrer dans l'arène publique. Le combat se mène désormais contre les valeurs bourgeoises qui menacent l'individualité des personnages et l'existence de l'amour même. *Les Morts* achèvent le cheminement vers le social : la grande rivale de la femme est maintenant la guerre entre nations, une amante impérieuse et brutale qui broie les os et écrase la chair.

---

3. Dans *Doux amer* le narrateur aussi attache une grande importance au souvenir : « Moi, je ne voulais pas oublier Gabrielle, je voulais la retrouver. A défaut de la retrouver, je voulais garder ma peine » (p. 72).
4. Un autre concept stendhalien, celui de la cristallisation de l'amour, fait partie de *Doux amer* et de *Quand j'aurai payé ton visage.*

Le jeu et la guerre révèlent dans leur développement une tendance commune, qui est le mouvement du particulier vers l'universel. Le jeu de l'illusion et de la réalité, la guerre en tant que phénomène social, n'appartiennent à aucun lieu ni à aucun peuple. Le fait que les personnages dans le dernier roman ne possèdent pas de noms semble confirmer cette intention d'universalité.

L'évolution vers l'universel s'accompagne d'une accentuation de l'abstrait et dans les personnages et dans les pensées. Le narrateur de *Doux amer,* ainsi que le jeune couple de *Quand j'aurai payé ton visage* sont des êtres de chair et d'os dont les souffrances nous touchent au cœur. Dans *les Morts,* le lecteur est atteint surtout intellectuellement, par la densité des idées et la concision de leur expression, l'atmosphère des émotions ayant déjà été raréfiée par l'analyse lucide de la narratrice. On a l'impression que, dans *les Morts,* Claire Martin s'est rendue aux limites de l'abstraction romanesque.

JEANNETTE URBAS,

Glendon College,
Toronto.

BIBLIOGRAPHIE

Le Roman canadien-français..., Publication du Centre de recherches de littérature canadienne-française de l'Université d'Ottawa, Montréal, Fides, 1964, « Archives des lettres canadiennes », Vol. III.

OUVRAGES DE CLAIRE MARTIN

Avec ou sans amour, Paris, Robert Laffont, 1959.
Doux amer, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1967.
La Joue droite, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1968.
Les Morts, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1970.
Quand j'aurai payé ton visage, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1962.