

Université de Montréal

Autopsie d'une œuvre exquise : palimpsestes et réécritures chez Claude Mathieu

par
François Vallières

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et sciences
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littératures de langue française

Janvier, 2011

© François Vallières, 2011

Université de Montréal
Faculté des arts et sciences

Ce mémoire intitulé :

Autopsie d'une œuvre exquise : palimpsestes et réécritures chez Claude Mathieu

présenté par :

François Vallières

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

.....Ugo Dionne.....
président-rapporteur

.....Gilles Dupuis.....
directeur de recherche

.....Gaetan Brulotte.....
membre du jury

RÉSUMÉ

La production littéraire de Claude Mathieu, s'étalant de 1957 à 1965, tranche avec les œuvres de ses contemporains. Le plus souvent, ces derniers défendent un nationalisme moderne et mettent à l'avant-plan le territoire et la société québécoise. De son côté, Mathieu aborde des thèmes plus généraux, par exemple le temps, l'art ou l'érotisme, qui trahissent ses sources d'inspiration issues de la littérature française et des littératures étrangères. Cet aspect est plutôt inusité chez les écrivains québécois de la décennie 1960.

Dans cette analyse intertextuelle, nous cherchons à montrer la singularité de l'écriture de Claude Mathieu. Nous exposons ses principales sources et influences littéraires afin de comprendre comment il s'en inspire et comment elles orientent sa poétique où domine le fantastique teintée d'images surréalistes.

L'analyse est constituée de deux chapitres. Le premier est consacré au recueil *Vingt petits écrits ou le mirliton rococo*. Les textes étudiés sont regroupés en trois sections, selon l'époque des références qui les appuient, soit les littératures hellénique, classique et moderne. Le second chapitre traite de *La mort exquise*, l'œuvre la plus importante de Claude Mathieu. En analysant les principaux textes de ce recueil, nous montrons comment l'influence d'André Pieyre de Mandiargues et de Jorge Luis Borges s'impose face à la multitude de références diverses convoquées dans le premier recueil de nouvelles de Mathieu. Nous montrons également comment ces influences sont absorbées et transformées pour créer une écriture originale.

Mots-clés : Claude Mathieu, littérature québécoise, intertextualité, critique des sources, littérature fantastique, nouvelle littéraire.

ABSTRACT

Claude Mathieu's literary production, spanning from 1957 to 1965, differs quite a lot from the work of his contemporaries. Most often, they defend a modern nationalism and bring to the forefront Quebec's society and territory. For his part, Mathieu discusses more general topics, such as time, art or erotism, inspired by French and foreign literature. This is rather original among Quebec writers of the 1960s.

With this intertextual analysis, we seek to show the singularity of Claude Mathieu's writing. We outline its main literary sources and influences in order to understand how he is inspired and how they guide his poetics.

The analysis consists of two chapters. The first is devoted to the collection *Vingt petits écrits ou le mirliton rococo*. The texts studied are grouped into three sections, depending on the time of the references that support them, either Hellenic, classical or modern literature. The second chapter deals with *La mort exquise*, the most important work of Claude Mathieu. By analyzing the main pieces of this collection, we show how the influence of André Pieyre de Mandiargues and Jorge Luis Borges became larger than all the various references convened in the first collection of Mathieu's short stories. We also show how these influences are absorbed and transformed to create an original writing.

Keywords : Claude Mathieu, Quebec literature, intertextuality, source criticism, fantasy literature, short stories.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	7
<i>Vingt petits écrits ou le mirliton rococo.....</i>	15
<i>La mort exquise.....</i>	45
Conclusion.....	96
Bibliographie.....	102

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement M. Gilles Dupuis, directeur extraordinaire, pour son support, sa patience, sa compréhension, ses vastes connaissances et, surtout, son aide inestimable.

Aussi, pour son amour et son soutien précieux, ma conjointe Emmanuelle Paquette-Bélanger qui m'a encouragé sans relâche.

INTRODUCTION

La nouvelle est, somme toute, demeurée un genre marginal au Québec jusqu'à tout récemment. Toutefois, à en croire Gilles Pellerin, sa popularité croît sans cesse depuis les deux dernières décennies¹. Cet intérêt est effectivement relativement récent. Avant la décennie 1980, le nombre de nouvelles qui paraissaient chaque année au Québec demeurait très mince. Depuis, selon Pellerin, il s'en écrit davantage, qui trouvent également plus de lecteurs qu'auparavant. Il ne faudrait pas pour autant conclure que la nouvelle était absente du paysage littéraire québécois avant cette date. Certes, avant la Révolution tranquille, elle peinait à y trouver sa niche : le début du siècle dernier était dominé par le roman du terroir, porte-étendard du courant régionaliste, qui laissait aussi une place importante à la poésie. Face à eux, la nouvelle a tardé, « malgré quelques exceptions notables (les contes de Yves Thériault, d'Anne Hébert, d'Adrien Thério ou d'André Giroux), à connaître un véritable renouvellement² ». Son principal problème résidait probablement dans le fait qu'elle recevait peu ou pas d'échos dans les institutions littéraires. La critique lui accordait peu de crédit ou d'attention, la considérant tout au plus comme un simple exercice d'écriture plutôt que comme une œuvre en soi.

Ce qui vaut pour la nouvelle s'applique presque de façon identique au genre fantastique, du moins en ce qui concerne la littérature québécoise. Mais la coïncidence n'est pas vraiment étonnante. La forme brève de la nouvelle sied plutôt bien au genre fantastique, ce qui fait en sorte que l'une et l'autre vont souvent de pair. Il va sans dire que la première moitié du XX^e siècle ne fut pas particulièrement réceptive à cet « art

¹ Gilles Pellerin, *Nous aurions un petit genre*, Québec, Éditions L'instant même, 1996, p. 24.

² Maurice Émond, *Le récit québécois comme fil d'Ariane*, Québec, Éditions Nota bene, 2000, p. 34.

aussi impertinent et débridé³ », comme le jugeait alors le clergé. Jusque-là, les textes fantastiques s’inscrivaient « dans le sillage du gothique, du roman noir et du romantisme européen⁴ », où l’intrigue s’articulait principalement autour des thèmes de la mort, de la violence et de l’horreur. Mentionnons au passage que certains récits, s’éloignant de la tradition canonique, faisaient place aux légendes populaires, à la tradition orale donc, et intégraient des éléments surnaturels comme le diable, le loup-garou ou les fantômes, par exemple.

Il faudra attendre les années 1960 pour qu’à la fois la nouvelle et le fantastique profitent d’une réforme esthétique, d’une mise à jour très attendue par les adeptes des deux genres. Tous deux se feront plus modernes. Toutefois, la popularité n’était pas encore au rendez-vous, comme en témoignent catégoriquement Gilles Pellerin et Maurice Émond. Les recherches de ce dernier lui ont permis d’identifier, durant toute la décennie, seulement « 87 récits fantastiques proprement dits, dont une douzaine de recueils et un roman⁵ », ce qui est bien peu considérant que moins de vingt ans plus tard les écrits fantastiques allaient « jusqu’à constituer certaines années de 10 à 20 pour cent de la production narrative globale⁶ ».

Inutile de rappeler ici les bouleversements que connut la décennie 1960, au Québec. Ils ne furent pas que politiques, puisqu’ils s’étendaient à toutes les sphères de la société. La littérature, de son côté, défendait un nationalisme nouveau, ou à tout le moins renouvelé, passant d’un nationalisme traditionnel canadien-français au nationalisme moderne québécois. Évidemment, tous n’obéissaient pas aux mêmes dogmes. De grandes

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶ *Ibidem.*

œuvres furent malheureusement marginalisées, en partie parce qu'elles n'étaient pas conformes à l'horizon d'attente de l'époque. L'œuvre de l'écrivain Claude Mathieu, qui nous intéresse particulièrement, faisait partie du lot, en ne s'inscrivant pas dans le filon nationaliste des années 1960. Mais plus de vingt ans avant l'essor du genre fantastique et de la nouvelle, en tant que formes littéraires à la mode, Claude Mathieu maîtrisait et maniait déjà l'un et l'autre genres avec le doigté d'un écrivain d'exception. C'est ce qui fit dire à Gilles Archambault, à propos du manque de reconnaissance de Mathieu par la critique et les institutions, que « l'histoire littéraire est parfois une comédie des erreurs et des omissions. Un écrivain de haut vol vivait parmi nous⁷ ». Nous endossons sans réserve ce point de vue. Conséquemment, l'un des objectifs du présent travail sera d'en démontrer la validité, en exposant les éléments principaux de l'œuvre de Mathieu qui firent en sorte qu'à la fin des années 1980 la critique se rallia au jugement d'Archambault, alors qu'à la parution des *Vingt petits écrits ou le mirliton rococo* et de *La mort exquise*, elle s'était montrée beaucoup plus tiède, sinon négative.

La production littéraire de Claude Mathieu se limite à quatre œuvres. En 1957, il fait paraître, conjointement avec Richard Pérusse et Jacques Brault, un recueil de poèmes intitulé *Trinôme*. En 1960, une première incursion dans le monde du texte bref débouche sur les *Vingt petits écrits ou le mirliton rococo*. Trois ans plus tard, son roman *Simone en déroute* se classe deuxième pour le prix du Cercle du livre de France. Enfin, l'œuvre la plus achevée de Mathieu, et la dernière à être publiée, *La mort exquise*, paraît en 1965. Vingt longues années de silence suivront durant lesquelles il n'est pas dit que Mathieu n'a pas écrit, puisqu'à sa mort il laissa un legs à la bibliothèque nationale, à propos duquel rien n'est connu sinon qu'il contient au moins un journal, avec la demande de ne

⁷ Gilles Archambault, « Un ami », préface à *La mort exquise*, Québec, Éditions L'instant même, 1989, p. 9.

pas l'ouvrir avant 2035, soit un demi-siècle plus tard⁸. Jugeait-il donc ses contemporains incapables d'apprécier son travail pour en renvoyer à si loin l'accès ?

Il serait vain de spéculer sur ce que Mathieu a peut-être écrit. En nous limitant au corpus disponible, nous voulons principalement déterminer les spécificités de l'écriture de Claude Mathieu pour mettre au jour ce qui sous-tend son singulier travail littéraire. Comment cette écriture inusitée a-t-elle pu fleurir dans le paysage québécois des années 1960 ? Voilà une des questions qui nous intéressera dans ce mémoire. Or, plusieurs méthodes permettent de mener à bien une telle recherche. Parmi l'ensemble des outils à notre disposition, nous privilégierons ici l'approche intertextuelle puisque l'objectif de notre travail est d'exhumer les fondations littéraires de l'œuvre de Mathieu pour mieux en distinguer l'originalité.

« Le concept d'*inter-textualité* (Kristeva) est ici essentiel : tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur⁹ ». Cela est particulièrement évident et pertinent pour qui veut cerner la poétique de Claude Mathieu. Dans les *Vingt petits écrits ou le mirliton rococo* et dans *La mort exquise*, s'observe très bien le jeu de réécriture des textes sources qui est à l'œuvre et qui correspond à la définition de l'intertextualité proposée par Julia Kristeva que reprend à son compte Philippe Sollers. Les deux livres sont des recueils de nouvelles, donc des amalgames de plusieurs textes distincts et, dans une large mesure, indépendants les uns par rapport aux autres. Nous avons là un terreau fertile et abondant pour une analyse intertextuelle dans laquelle nous chercherons à

⁸ Par ailleurs, Gilles Archambault a pris la liberté de publier un texte inédit de Mathieu, un essai intitulé *Les livres, les pierres, le temps*, sur lequel nous nous pencherons plus loin. Sur la base de ce fait, on pourrait penser que Claude Mathieu n'a pas cru opportun de donner à l'édition tous ses écrits.

⁹ Michel Foucault et al., *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1968, p. 75.

identifier les sources et les références les plus marquantes de l'œuvre de Mathieu afin, comme nous l'avancions, d'en montrer l'originalité et la singularité.

Les nouvelles qui composent les deux recueils sont d'inspiration et de style aussi riches que variés. Leur rédaction s'étalant sur une période d'au moins cinq ans, elles permettent, en outre, de constater une progression ou une évolution dans l'intervalle qui sépare 1960 de 1965. Or, en 1963, Mathieu publie *Simone en déroute*, son unique roman. Il sera intéressant de voir incidemment comment ce livre s'insère dans le parcours littéraire qui prit fin avec la quatrième œuvre de l'auteur, à des lieues de son premier livre. Ainsi, notre corpus primaire se limitera aux *Vingt petits écrits ou le mirliton rococo* et à *La mort exquise*. Les deux œuvres appartiennent au même genre (la nouvelle), elles sont très denses et surtout elles offrent les meilleurs exemples d'une écriture palimpseste. Le roman *Simone en déroute* sera convoqué à titre de corpus témoin, auquel s'ajouteront les œuvres des principaux auteurs sollicités par Mathieu dans ses textes. Dans cette catégorie, nous comptons d'abord les premières œuvres d'André Pieyre de Mandiargues, écrivain français proche des surréalistes : *Soleil des loups* et *Feu de braise* sont des recueils de nouvelles ; *Le belvédère* contient, dans une forme brève, des comptes rendus sur différents sujets, et, pour compléter cette liste, nous insérons le roman *Le lis de mer*. Nous enchaînerons avec Jorge Luis Borges, le maître du fantastique argentin, qui, avec *Fictions*, *Le livre des être imaginaires* et *L'Aleph*, eut un impact déterminant et profond sur l'imaginaire de Mathieu. Ensuite, nous ferons appel aux *Nouvelles histoires extraordinaires* d'Edgar Poe et aux *Fleurs du mal* de son premier traducteur en français, Charles Baudelaire. Moins connus, les *Contes immoraux* et les *Lettres à la marquise de Coigny* de Charles-Joseph de Ligne seront également cités. Enfin, nous retenons certains

auteurs de l'Antiquité, notamment Sappho, Catulle et Lampride, qui complètent les références abondantes et contrastantes que Mathieu a su convoquer dans ses écrits.

Le concept d'intertextualité sera utilisé dans une perspective plutôt large. En vertu de la nature des textes à l'étude, l'approche adoptée consistera à considérer autant les références directes (les citations) qu'indirectes (les allusions), qui se trouvent dans les différentes nouvelles des deux recueils de Mathieu. L'objectif, dans ce cas-ci, n'est pas de confronter les différentes théories de l'intertextualité, mais de se référer à une définition générale du concept pour donner à notre analyse les fondements théoriques qu'elle requiert.

C'est à Julia Kristeva que revient la paternité du terme « intertextualité ». Il apparaît « dans plusieurs essais écrits en 1966-67, parus dans *Tel Quel* et *Critique*, repris dans *Séméiotikè*, dans *Le Texte du roman* et en préface du *Dostoïevsky* de Bakhtine¹⁰ ». En bref, Kristeva affirme que « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte¹¹ ». Laurent Jenny ajoute, dans la même veine, que « l'intertextualité désigne le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens¹² ». La question, ainsi formulée, consiste à vérifier quels textes, absorbés, transformés et assimilés, ont mené à ceux d'une indéniable originalité que Mathieu a publiés en 1960 et 1965. Répondre à cette question exigera que nous analysions les nouvelles de Mathieu en révélant les références aux textes qui les ont inspirées. Nous nous concentrerons, parmi les vingt-sept textes que comptent les deux recueils, sur ceux qui nous apparaissent les

¹⁰ Marc Angenot, « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, n° 189, janvier-mars 1983, p. 123.

¹¹ Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1969, p. 85.

¹² Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 262.

plus significatifs et les plus représentatifs de la prose de l'auteur. Plusieurs sont, en tout ou en partie, des pastiches ou des parodies d'autres textes ou styles d'auteurs divers. Sur ce point, nous puiserons chez Gérard Genette les notions théoriques qui serviront de base à notre analyse. Retenons de sa longue étude terminologique dévolue au palimpseste que la « *parodie* [est] le détournement de texte à transformation minimale¹³ ». Il s'agit d'un type de transformation qui est, comme le souligne Genette, « d'une importance littéraire incommensurable¹⁴ ». La parodie est une transformation dans la mesure où son hypotexte sert « comme modèle ou patron pour la construction d'un nouveau texte¹⁵ ». Genette emploie le terme imitation pour désigner les formes qui ne tentent pas de réaliser une transformation à partir d'un hypotexte mais qui, justement, se contentent de l'imiter, au niveau du style. C'est à cette dernière catégorie que le pastiche appartient, étant « l'imitation d'un style dépourvu de fonction satirique¹⁶ ». Enfin, Genette adopte une terminologie simple fondée sur la dichotomie entre hypertexte et hypotexte pour établir une hiérarchie binaire dans les rapports hypertextuels qu'entretiennent les textes entre eux : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur¹⁷ » ; par conséquent, le « texte antérieur » sera naturellement appelé hypotexte. Les textes de Claude Mathieu que nous étudierons sont, par définition, des hypertextes. Nous tâcherons d'identifier leurs hypotextes et, lorsque ce sera pertinent, de comprendre comment le texte antérieur a inspiré l'écriture de celui qui en découle. C'est ce travail, une fois identifiées les sources importantes, qui constituera le cœur de notre analyse intertextuelle,

¹³ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1982, p. 33.

¹⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

dans la mesure où « l'intertextualité peut être conçue comme une étude des sources, des allusions, des références, y compris implicites [...] car l'idée d'intertextualité valorise la transposition au profit d'une origine facilement repérable et elle met l'accent sur l'hétérogène et le fragmentaire¹⁸ ».

Les deux recueils de nouvelles de Claude Mathieu constituent les événements marquants de son parcours d'écrivain. En 1960, *Vingt petits écrits ou le mirliton rococo* est la première œuvre en prose qu'il fait paraître. On y retrouve des textes de nature hétéroclite qui témoignent du goût de l'auteur pour les formes les plus variées et pour la littérature mondiale (englobant évidemment la littérature française) de toutes les époques. La première partie de ce travail tentera de montrer comment s'est articulée la genèse de la production littéraire de Mathieu, et plus spécifiquement autour de quelles influences elle s'est organisée. Cinq ans plus tard, l'auteur publie *La mort exquise*, dans un registre fantastique exemplairement maîtrisé, recueil qui s'est depuis établi comme une des œuvres littéraires les plus importantes au Québec, attestant les indéniables qualités d'écriture de son auteur. Nous verrons, dans la seconde partie de ce travail, comment Mathieu a fait siennes les conventions du genre et dans quelle mesure il s'est inspiré de certaines idées et formes qu'on retrouve, entre autres, chez Mandiargues, Poe et Borges.

¹⁸ Paul Aron et al., *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 306.

VINGT PETITS ÉCRITS OU LE MIRLITON ROCOCO

Le recueil d'écrits¹⁹ que Claude Mathieu fait paraître en 1960 précède, prépare, sans pour autant annoncer celui plus achevé, plus complexe, plus riche qu'est *La mort exquise*²⁰. Cinq années séparent les deux ouvrages. Dans le premier, souvent ludique, léger et badin, le ton contraste avec la solennité des références abondantes, généralement sous forme de citations, aux littératures hellénique, classique et moderne ; la prose raffinée, soigneusement travaillée, sert admirablement le projet exposé succinctement dans le premier texte qui fait office de préface et de justification. En y expliquant le très inspiré sous-titre du recueil, *le mirliton rococo*, l'auteur résume son travail et la nature des textes qu'il nous donne à lire :

Saugrenu, érotique, précieux, bizarre, burlesque, pédant non sans ironie sur soi-même et tout paré des rubans de la rhétorique, le recueil que voici en est un de broderies, car l'art du mirliton est essentiellement celui de la variation, du bibelot de goût douteux, du jeu de société et de la charade pour salon (MR, p. 11).

Il faut prendre cet avertissement au mot, car l'ensemble est bigarré, sinon rhapsodique. Il s'agit certes de variations, mais sur quel sujet ? Qu'est-ce qui peut atteindre en complexité l'amalgame hétérogène que Mathieu nous promet ? Seule l'imagination, évidemment celle de l'auteur, qui puise à des sources aussi diverses que multiples, allant de l'antiquité gréco-romaine jusqu'aux écrivains modernes d'horizons pour le moins variés (pensons par exemple à Borges, à Char et à Baudelaire), en passant

¹⁹ Claude Mathieu, *Vingt petits écrits ou le mirliton rococo*, Montréal, Éditions d'Orphée, 1960, 99 p. Les références ultérieures se rapportant à ce volume seront indiquées entre parenthèses dans le texte par l'abréviation « MR » suivie de la page.

²⁰ Claude Mathieu, *La mort exquise*, Québec, Éditions L'instant même, 1989 [1965], 145 p. Les références ultérieures se rapportant à ce volume seront indiquées entre parenthèses dans le texte par l'abréviation « ME » suivie de la page.

par les classiques et les romantiques. Le mélange, il va sans dire, est très dense ; la tâche de le rendre limpide n'en sera que plus complexe. En fait, résumer le recueil à une série de variations est rigoureusement incomplet. Tous les courts textes (aucun n'est long de plus de sept pages) composent un vaste et vertigineux labyrinthe dans le temps et l'espace.

Par une analyse intertextuelle, nous chercherons à mettre en lumière les éléments fondamentaux de cette première œuvre en prose de Mathieu²¹, autant au niveau stylistique que thématique. Pour ce faire, plutôt que de dresser un catalogue linéaire des textes, nous les regrouperons en trois parties, selon la période à laquelle ils se rattachent principalement (selon le découpage présenté plus haut), d'après les influences ou les sources que nous relèveront.

Les récits inspirés de la culture antique, ou y faisant allusion, sont relativement nombreux. Le premier, une nouvelle intitulée « Les dangers d'une promenade », appartient à ce groupe.

Le narrateur et sa compagne prénommée Hélène, une érudite philologue passionnée par l'empire romain, sortent en soirée, après le coucher du soleil, pour une promenade à pieds dans un parc boisé. Alors qu'ils se baladent, un chaton au pelage vert apparaît devant eux. Aussitôt qu'Hélène le prend dans ses bras, une cinquantaine d'autres chats, pareils au premier, l'attaquent « dans le plus grand silence » (MR, p. 16), étrangement sans que son ami ne puisse intervenir pour l'aider. S'ensuit une lutte décrite de façon inusitée et qui se termine par un bref séjour à l'hôpital pour Hélène. Enfin, pour

²¹ En 1957, les éditions Jean Molinet firent paraître un recueil de poèmes regroupant le travail de trois écrivains : Jacques Brault, Claude Mathieu et Richard Pérusse, *Trinôme*, Montréal, Éditions Jean Molinet, 1957, 57 p.

fêter son congé, le narrateur lui offre une gravure : « elle représente une tête de femme qui étire sur une table sa langue ; et une main d’homme y plante un clou » (MR, p. 18).

Dans cette nouvelle, une des plus longues du recueil, les références intertextuelles foisonnent. Elle s’inscrit clairement dans un cadre hellénique. D’abord, elle s’orne d’une citation tirée de Sappho, « la nuit aux mille oreilles profère des choses mystérieuses » (MR, p. 12), qui instaure, conjointement avec le titre, une atmosphère menaçante et angoissante, annonçant ainsi l’épisode tumultueux raconté dans la nouvelle.

Par contre, ici, le fragment en exergue est moins révélateur que l’identité de la personne qui le signe. Le nom de la poète résonne dans la mémoire collective : elle parle de passion, de désir, mais aussi de folie et de mal d’amour. Sappho est réputée avoir été la première (dont les textes aient survécu) à décrire ce dernier sentiment si complexe et dangereux : « si peu que je te regarde, alors il ne m’est plus possible de parler, pas même une parole ; mais voici que ma langue se brise, et que subtil aussitôt sous ma peau court le feu ; dans mes yeux il n’y a plus un seul regard, mes oreilles bourdonnent; la sueur coule sur moi [...]»²² ». Cette passion violente l’aurait d’ailleurs poussée au suicide²³, mais sur cette mort les interprétations divergent. Elle écrit « voici que ma langue se brise », cette image nous ramène directement à la conclusion surréaliste de la nouvelle de Mathieu où le protagoniste offre à sa compagne une gravure d’un homme qui plante, brutalement, un clou dans la langue d’une femme. Ainsi, cette gravure illustrerait bien la conception qu’a Sappho de l’autre sexe, car il est essentiel de savoir que pour elle « l’homme est un prédateur²⁴ ». En effet, elle chante la brutalité et la cruauté des hommes

²² Sappho, *Poèmes*, traduction et commentaires de Jackie Pigeaud, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2004, p. 115.

²³ *Ibid.*, p. 48.

²⁴ *Ibid.*, p. 55.

bien avant leurs vertus : « [...] comme la jacinthe sur la montagne, que les bergers hommes foulent au pied, et par terre la fleur pourpre²⁵ ». Ici, ne faut-il pas voir dans la rougeur de ladite fleur piétinée le sang répandu de la vierge ?

Parmi la quantité d'autres références à la Grèce antique et à sa mythologie, le prénom du personnage féminin, Hélène, n'est certainement pas innocent ni insignifiant. La référence est explicite à la femme de Ménélas, fille de Zeus, dont l'enlèvement par Pâris provoqua la guerre de Troie, comme le raconte Homère dans *L'Iliade*. Avec sa beauté légendaire inégalable, elle inspire l'amour, le désir et l'érotisme. Elle est aussi celle qui fit naviguer deux fois les hommes et leurs armées pour sa capture.

Dès lors, les idées de cruauté et de prédation, associées au thème de l'amour, permettent d'interpréter la nouvelle de façon plus éclairée. Plus spécifiquement, l'attaque des chats verts qui en est l'épisode central et qui lui confère son caractère énigmatique :

[Ils] la renversèrent, se mirent à déchirer ses vêtements et à la déchiqueter dans le plus grand silence. [...] Hélène faisait entendre de petits râles qui, à ma surprise, semblaient moins de douleur que de plaisir : ils m'en rappelaient d'autres. Un court instant, son regard m'atteignit, montrant une extase indicible, une joie suprême dont jamais je ne vis témoignage plus évident. Je constatai qu'elle ne tentait même pas de se défendre. Des plaques de peau sanguinolentes apparaissaient puis disparaissaient, de nouveau couvertes par leur pelage vert semblable à une moisissure frémissante. Dans l'obscurité maintenant parfaite, Hélène n'était plus qu'une fourrure dont les vagues d'écumes pelucheuses secouaient mollement leurs fanges. Des spasmes dont le rythme profond la labourait tout entière faisaient longuement vibrer la masse poilue qui roulait parfois de côté et d'autre [...] je me retirai à quelques pieds, soudain étonné de sentir croître en moi une sorte de contentement inavouable. (MR, p. 16-17)

On constate que la description est plutôt inusitée, voire ambiguë. Il est possible de s'en contenter et de conclure à une situation étrange ou fantastique. Mais sous l'éclairage aigu que nous fournissent les indices intertextuels déjà mentionnés, elle se révèle plus

²⁵ Sappho, *Poèmes*, op. cit., p. 189.

attrayante. Tout le passage n'est qu'une longue métaphore filée de la relation amoureuse, sur le mode du combat, qui reprend l'idée de prédation associée, entre autres choses, à l'animalité.

Ainsi, le chat tient un rôle primordial dans le déroulement de l'intrigue et, preuve d'une construction minutieuse, sa figure est en parfaite adéquation avec la logique mythologique de l'ensemble. Pour ceci, Claude Mathieu a fort probablement puisé chez Baudelaire et Poe. Le second publia « Le chat noir » où il décrit minutieusement l'animal et les « sentiments de sympathie défiante qu'il inspire²⁶ », influençant avantageusement le premier qui consacra au chat plusieurs poèmes. Dans l'un d'eux se retrouve la strophe suivante : « Peut-être est-il fée, est-il dieu ?²⁷ ». De plus, dans « Le chat » il dresse une analogie entre l'animal et la femme, et prête à celle-ci, tout en la louant, un pouvoir funeste (ce que confirme le poème « Duellum »). Le poète insiste d'abord sur les griffes de la bête, puis il ajoute : « Je vois ma femme en esprit. Son regard, / [...] profond et froid, coupe et fend comme un dard, / Et, des pieds jusques à la tête, / Un air subtil, un dangereux parfum / Nagent autour de son corps brun²⁸ ». Justement, lorsque Hélène aperçoit le premier chaton, elle veut « sur-le-champ en prendre possession pour l'instaurer dieu pénate d[e son] Temple [du Mauvais Goût] » (MR, p. 16), aux côtés d'une « pierre noire, du format d'une boîte à chapeau, gravée en onciales au nom de Cybèle » (MR, p. 13). Cette dernière, que les Romains baptisèrent la Grande Mère des dieux, passionna Baudelaire (dans « Bohémiens en voyage » elle est déesse de la fécondité), ainsi que d'autres poètes, comme Catulle, par exemple, et Sappho...

²⁶ Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduction de Charles Baudelaire, commentaires de Tzvetan Todorov, Paris, Éditions Gallimard, 1974, p. 343.

²⁷ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, commentaires de John E. Jackson, Paris, Éditions Librairie Générale Française, coll. « Classiques de poche », 1999, p. 99.

²⁸ *Ibid.*, p. 83.

Enfin, la couleur verte n'évoque-t-elle pas la fertilité, la fécondité ? Dans tous les cas, le chat vert est certainement un élément surréaliste. Le bref séjour à l'hôpital d'Hélène, conséquence de sa *mésaventure* en forêt, sur lequel la nouvelle se termine de façon elliptique, serait plus probablement celui de l'accouchement : « Sa guérison fut bien rapide. Elle ne passa pas six jours à l'hôpital [...] » (MR, p. 18). Enfin, cette nouvelle est doublement intéressante parce qu'elle allie des influences surréalistes et fantastiques, ce qui se révélera être une spécificité de la prose de Mathieu.

Le filon hellénique nous transporte maintenant vers le troisième texte du recueil. Dans « Avez-vous lu Lampride ? », Claude Mathieu présente un plaidoyer exhortant à lire la biographie, rédigée par l'auteur latin Aelius Lampridius, de l'empereur romain Varius Avitus Bassianus, connu aussi sous le nom d'Héliogabale ou d'Élagabal. L'argument général est que cet empereur originaire de Syrie connût un « destin hors série » (MR, p. 22) qu'il vaut la peine de découvrir car sa vie est « une de ces noires réussites comme il s'en trouve trois par millénaire, où, à cause d'un jeu multiple de hasards, se rejoignent en un seul homme qui sait les pousser au paroxysme, l'intelligence, la beauté, le pouvoir et surtout ce grain de folie » (MR, p. 22).

On sent une curieuse sympathie de Mathieu pour Héliogabale, qui n'est pas incongrue ou malvenue considérant l'humour, le burlesque et la dérision dont le recueil se nourrit. Cependant, selon le récit de Lampridius et les témoignages qu'il convoque, le bref règne d'Héliogabale fut plutôt un fléau pour ses contemporains et une honte pour l'empire qu'une réussite digne de mention. En plus des sacrifices humains qu'il exécutait

lui-même²⁹, « cet adolescent de tempérament tyrannique et pervers estimait qu'il pouvait se livrer à toutes ses fantaisies, à une vie de luxe et de débauches³⁰ ». Il devint inévitable qu'on l'assassinât, c'est ainsi qu'il « fut massacré dans les latrines où il s'était réfugié. On traîna alors le cadavre à travers les rues³¹ ».

Le texte de l'écrivain québécois laisse planer le suspense. Son but avoué est de « renvoyer les esprits curieux à la biographie de Lampride [...] qui, le jour où il écrivit cet ouvrage, enfanta un chef-d'œuvre. À moins que ce chef-d'œuvre, ce ne soit Héliogabale qui l'ait vécu ? » (MR, p. 24). On conviendra que cette biographie est fort divertissante, que son sujet est un cas unique et singulier : Mathieu peut difficilement être contredit. Ce dernier, en plus de ses recommandations littéraires, indique quelques autres de ses lectures et de ses goûts.

D'abord, il demande d'entrée de jeu : « qui est encore tenté d'ouvrir l'*Histoire auguste* après tout le mal que continuent à en dire les érudits, ces mauvaises langues, sous couleur que le recueil n'est pas sûr au point de vue historique ? » (MR, p. 21). Lui apprendrait-on que, dans « La loterie de Babylone », Borges le mentionne et, plus encore, qu'il réfère directement à la même biographie ?

Aelius Lampridius, dans sa *Vie d'Antonin Héliogabale*, rapporte que cet empereur écrivait sur des coquillages les chances qu'il destinait à ses invités, de sorte que tel d'entre eux recevait dix livres d'or et tel autre dix mouches, dix marmottes, dix ours. Qu'on me permette de rappeler ici qu'Héliogabale fut élevé en Asie mineure, parmi les prêtres du dieu éponyme³².

²⁹ Aelius Lampridius, « Vie d'Élagabal » dans *Histoire auguste*, traduction et commentaires d'André Chastagnol, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994, p. 513.

³⁰ *Ibid.*, p. 496.

³¹ *Ibid.*, p. 523.

³² Jorge Luis Borges, *Fictions*, traduction de P. Verdevoye et al., Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1983 [1957], p. 67.

Mathieu et Borges ne sont pas les deux seuls lecteurs de Lampridius au XX^e siècle. Un autre Argentin, Julio Cortázar, le mentionne dans une nouvelle de 1943, décrivant sa bibliothèque : « Je me suis muni pour [l'étude des Césars romains] d'un Tacite, d'un Suétone, de l'*Historia Augusta* et d'un Marcellin. Je connais à l'heure actuelle, en détail, la vie des empereurs romains jusqu'à Probus³³ ». Cette parenté avec les maîtres du fantastique sud-américain, plus spécifiquement avec Borges, est cruciale car elle déterminera en grande partie la poétique de *La mort exquise* (nous y reviendrons).

D'autre part, il est intéressant de noter que l'ouvrage de Lampridius a inspiré certaines adaptations. Antonin Artaud, auteur de *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, fait partie de ces « esprits non prévenus qui savent découvrir dans l'empereur bafoué un inventeur irremplaçable » (MR, p. 23-24) ; Borges également qui, nous l'avons vu, a repris dans « La loterie de Babylone » le système de justice aléatoire développé par Héliogabale. La présence ici de l'écrivain français, à un certain moment très proche des surréalistes, n'est pas anodine. Elle témoigne du vif intérêt que Mathieu porte au mouvement et, spécialement, à André Pieyre de Mandiargues, comme il le dira (MR, p. 34), lequel récupère lui aussi, mais plus subtilement, le thème de la vie dépravée d'Héliogabale. Dans la nouvelle « Le tombeau d'Aubrey Beardsley », tirée du recueil *Le musée noir*, on retrouve un personnage chanteur d'opéra nommé Élijah Gabalus : une variation à assonance latine sur le nom emprunté au dieu syrien. Son habillement est décrit en ces termes : « la parure ambiguë [composée] d'une courte robe de pourpre ouverte largement sur son torse nu, d'un collier d'or et de boucles d'oreilles, supplantait

³³ Julio Cortázar, *Nouvelles 1945-1982*, traduction de François Rosset et al., Paris, Éditions Gallimard, coll. « UNESCO », 1993 [1963], p. 75.

pour toujours toutes les images adamiques³⁴ ». Cette présentation s'accorde avec la personnalité et les goûts d'Héliogabale : « Cela ne l'empêchait pas de multiplier les relations homosexuelles, en adoptant pour lui-même le rôle féminin, en s'habillant en femme et en affectant les allures d'une prostituée³⁵ ». Du reste, il ne s'agit que d'un des nombreux liens qui unissent Mandiargues et Mathieu. Nous aurons l'occasion d'en analyser maints autres.

Un troisième texte s'inscrit en continuité de cette apostrophe faite à Lampridius. « Catulle et la nuit » s'attarde, sans surprise, à l'adversaire de Cicéron, « cet amoureux et ce poète » (MR, p. 59). Sa facture est semblable à celle de « Avez-vous lu Lampride ? ». Alors que précédemment l'œuvre de Lampridius était chaudement conseillée, c'est maintenant celle de Catulle qui fait l'objet d'un dithyrambe à peine plus retenu.

D'une part, Mathieu signale son penchant pour les « chronique[s] politico-galante[s]³⁶ » de celui qu'il « aime avec fureur » (MR, p. 59) ; d'autre part, il avoue une névrose nocturne qui le tourmente dangereusement, mais que la poésie réussit à court-circuiter : « Que sans moi le sommeil, cette chambre secrète [...] où la mort met en ordre ses engins et déploie son artillerie, prépare ses maléfices » (MR, p. 59).

L'obscurité est nettement négative chez Mathieu. Dans ce texte, le salut que lui procurent les vers de Catulle est constamment confronté aux spectres et périls du sommeil : « la noire moitié du jour, si dangereuse pour les inquiets qu'elle convainc sans peine, lorsqu'ils gisent étendus sur leur lit, livrés à elle sans merci, du bien-fondé de leurs

³⁴ André Pieyre de Mandiargues, *Le musée noir*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1946, p. 182.

³⁵ Aelius Lampridius, « Vie d'Élagabal » dans *Histoire auguste*, *op. cit.*, p. 496.

³⁶ Catulle, *Le roman de Catulle*, traduction et commentaires d'Olivier Sers, Paris, Éditions Les belles lettres, 2004, p. 116.

angoisses, il est beau qu'elle soit illuminée ainsi, en certains instants de choix, par les vers des poètes » (MR, p. 60). La périphrase « la noire moitié du jour » oppose concrètement la nuit au jour, en présentant la première comme le contraire du second. Plus loin, la même idée est également développée : « Désormais *Les feux du soleil peuvent mourir et renaître*, puisque, beau phalécien de Catulle, vous n'avez pas permis que je me rêve entre les griffes de quelque monstre velu, ou, chu d'un pont, dans l'eau bourbeuse d'un marécage, et que vous peuplâtes de votre éclat huit heures obscures » (MR, p. 61). En italique dans le passage, Mathieu cite le poète romain écrivant à sa maîtresse, « à celle dont il fut entêté pour sa perte, la noble, la riche, l'incestueuse Lesbie, putain non par besoin de gagner sa vie mais par vice » (MR, p. 60). La citation est tirée d'une ode à cette dernière. Le coucher et le lever du soleil sont sa mort et sa renaissance. La nuit est évoquée comme une métaphore de la mort ; la vie, par la force des choses, est donc associée à l'activité diurne, à la lumière. Cette dichotomie traverse l'œuvre de l'auteur. Elle s'affirmera encore dans *La mort exquise*. Par ailleurs, elle se retrouve aussi chez Horace³⁷, que Mathieu donnait apparemment à lire à ses étudiants : « Pour parler demain à mes *teenagers* philologues de la somme admirable de hasards qui permet la présence d'Horace en leurs mains » (MR, p. 35).

D'autres références aux auteurs de l'Antiquité se retrouvent encore çà et là dans certains écrits. Elles se limitent toutefois à l'anecdote, sauf dans le cas d'Apulée qui reste incontournable. Il est nommé trois fois dans le *Mirliton rococo*. Une première citation est placée en exergue au livre : « ... l'esprit toujours à l'affût et avide au plus haut point de

³⁷ Horace, *Odes*, traduction et commentaires de Claude-André Tabart, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Poésie », 2004, p. 367.

faits rares et merveilleux... » (MR, p. 9). Nous ne pouvons identifier la traduction utilisée par Mathieu, qui n'en donne pas la provenance (peut-être ne fut-elle pas rééditée). L'extrait apparaît plutôt sous la forme suivante : « Dès que la nuit se dissipa et que le soleil apporta une journée nouvelle, je me tirai à la fois du sommeil et du lit, *toujours curieux et avide au plus haut point de connaître tout ce qui existe de rare et d'étonnant*³⁸ ». C'est bien choisi car le recueil en est effectivement un de faits rares et étonnants. Une seconde citation encadre une nouvelle, « Le repaire de l'oncle Gustave », que nous étudierons ultérieurement. La troisième occurrence occupe l'argument d'un texte qui pastiche la préciosité des correspondances des courtisans d'une autre époque. Il est, naturellement, rédigé faussement dans le genre épistolaire.

Dans « Notule onirique », le narrateur, un homme anonyme, s'adresse à Madame B. pour lui faire le récit d'une confidence de Mademoiselle M. Celle-ci lui a révélé avoir fait un rêve, qu'il « trouvait bizarre et poétique à [s]on gré » (MR, p. 49), dans lequel elle était mariée à un homme mystérieux qui ne la visitait que la nuit. Ne pouvant distinguer son visage puisqu'il la quittait toujours avant l'aube, un soir elle « résolu[t] de feindre le sommeil pour guetter sa fuite et le voir enfin » (MR, p. 49) ; par la suite, son époux ne revint jamais.

Ce récit est l'écho, voire la réécriture, de celui raconté autant par Apulée que par La Fontaine. Dans leur version du mythe, Amour ou Cupidon s'éprend de Psyché mais ne la visite qu'après le coucher du soleil ; la mère de ce dernier, Vénus, désapprouve la relation que son fils entretient avec une mortelle, par jalousie à l'endroit de son

³⁸ Apulée, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, traduction de Pierre Grimal, commentaires de Jean-Louis Bory, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio classique », 1975 [1958], p. 49. C'est nous qui soulignons.

incomparable beauté³⁹. Arrive la nuit fatidique où, attisée par une curiosité incontrôlable, et n'y pouvant résister, Psyché allume une lampe pour découvrir le visage de son amant. Or, elle l'éveille en le brûlant d'une goutte d'huile. Amour s'estime trahi et quitte l'auteur de ce forfait.

On voit facilement les parallèles à tracer entre les deux récits. Le narrateur de la lettre adressée à Madame B. pose lui-même les ponts : « Peut-être vous souvenez-vous, Madame, du conte de Psyché dans Apulée et dans La Fontaine » (MR, p. 50). L'intrigue du rêve de Mademoiselle M. et celle du conte mythologique est analogue. En effet, l'analyse du destinataire n'omet pas le rapprochement indubitable : « voyez maintenant, Madame, de curieux rapports à établir entre la fable et le rêve : même amant nocturne inconnu, même curiosité, même punition. Pourtant, je connais assez Mademoiselle M. pour vous assurer qu'elle n'a jamais lu La Fontaine, [...] encore moins Apulée » (MR, p. 51). Il est étonnant, peut-être prodigieux, qu'en n'ayant jamais lu ses illustres prédécesseurs, Mademoiselle M. ait imaginé une histoire semblable à la leur sur plusieurs points. Le narrateur n'y voit pas une banale coïncidence. Il en conçoit que

[...] notre conscience, identique à elle-même malgré la fuite des siècles, recèle en son fond, camouflées mais non détruites par ce qu'on est convenu d'appeler le progrès, les mêmes obsessions élémentaires et que, une fois l'intelligence assoupie, elle vogue à travers les images qui l'occupent depuis des millénaires. (MR, p. 51)

Il s'agit d'une conception platonicienne du processus de création qui sera approfondie et étendue dans les nouvelles constituant *La mort exquise*. Ici, Mathieu ne la développe pas davantage. Toutefois, la paternité ne lui en échoit pas. L'idée, celle d'une matière

³⁹ Apulée, *L'âne d'or ou les métamorphoses*, op. cit., p. 110 : « de [Psyché] la beauté était si extraordinaire, si éclatante qu'on ne pouvait l'exprimer ni la louer de façon suffisante à cause de la pauvreté du langage humain. [...] ils l'adoraient et lui prodiguaient les mêmes hommages dévots qu'à la déesse Vénus elle-même ».

première commune intemporelle où puise l'artiste, est abondamment répandue dans la philosophie et la littérature, notamment fantastique, comme c'est le cas chez Borges.

Pour l'instant, intéressons-nous davantage à *L'Âne d'or* d'Apulée que Mathieu connaît bien. Déguisé sous les traits d'un roman, le livre, rédigé au II^e siècle de notre ère, consiste plutôt en une succession de nouvelles. Le personnage principal, Lucius, se trouve par accident métamorphosé en âne. Durant le périple qui en résulte, il entend plusieurs histoires racontées par d'autres personnages. Il se fait l'intermédiaire entre ceux-ci et le lecteur. Ces récits dans le récit, qui sont de nature très variée, occupent la majeure partie du livre. En ce sens, le commentateur Jean-Louis Bory souligne, avec raison, qu'il « s'agit d'un récit de facture très libre. Les tons s'y mêlent sans contrainte : le fabliau, l'anecdote libertine, le crime monstrueux, l'histoire de brigands, le conte bleu, l'idylle périlleuse avec dénouement sanglant, la bouffonnerie graveleuse⁴⁰ ». La structure du *Mirliton rococo* a pu être inspirée par cette « rhapsodie de légendaire et de comique, d'érotisme galant et de pornographie gaillarde⁴¹ », devenant matrice de l'œuvre, car c'est bien ce que nous donne à lire Claude Mathieu, c'est-à-dire un ensemble d'écrits disparates rehaussé des « rubans de la rhétorique » (MR, p. 11). Pareillement, Apulée présente son livre comme « une série d'histoires variées [...] qui relève[nt] de l'art de la voltige⁴² ». Mathieu a la même prétention. Comment rejeter une telle assertion lorsqu'un recueil d'un peu moins de cent pages s'attaque à un peu moins de vingt-cinq siècles de littérature ?

Le pastiche du genre épistolaire pratiqué dans « Notule onirique » montre que l'écrivain québécois est véritablement habile dans les variations qu'il prétend perpétrer.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibid.*, p. 31.

Notons toutefois que la forme de la lettre est relativement rigide. Qu'elle soit d'amour, d'excuse, de remerciement, de demande, de comméragage ou, simplement, de badinage, la différence de tonalité entre chacune est souvent fort subtile. Elle est donc facilement imitable : qui ne sait pas écrire une lettre ?

Le genre a, aujourd'hui, perdu de son lustre. En fait, il ne fut peut-être jamais plus qu'un genre mineur, même à son apogée au XVIII^e siècle. Il demeure, toutefois, qu'à cette époque, « beaucoup plus qu'on ne le fait actuellement, [les gens lettrés] écrivaient. La correspondance, au siècle des Lumières, ce n'est pas seulement une pratique sociale, c'est un art de vivre. [...] La correspondance c'est la conversation poursuivie par d'autres moyens⁴³ ». La conversation en question, à l'âge où le prince de Ligne et madame de Sévigné écrivirent, c'est celle des salons où se joue une comédie du paraître inévitable et indissociable de la mondanité très hiérarchisée. Élevée presque au rang des beaux-arts, elle est « mélange de bons mots et de politesses, d'épigrammes et d'indiscrétions, de compliments et de plaisanteries, d'anecdotes et de méchancetés calculées⁴⁴ » ; par conséquent, il en est ainsi pour la correspondance. Justement, dans « Notule onirique », c'est ce ton proche de la conversation des salons que Mathieu imite, avec en moins, comme il se doit, les omissions et incohérences dues à la rapidité de la parole, mais en conservant, dans l'expression, la souplesse et la légèreté qui lui sont essentiels. Prenons en exemple ce passage parmi d'autres : « Je me flatte d'apporter aujourd'hui à votre curiosité un fait que je pense nouveau et que j'accompagnerai, avec votre permission, d'un petit développement de mon cru » (MR, p. 49).

⁴³ Charles-Joseph de Ligne, *Lettres à la marquise de Coigny*, commentaires de Jean-Pierre Guicciardi, Paris, Éditions Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1986, p. 25.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 24.

Cependant, sa lettre à Madame B. ne peut se situer qu'au XX^e siècle. Le pastiche est appréciable car il ne se limite pas à l'imitation : au ton archaïsant se mêlent des éléments modernes. Parmi ceux-ci, remarquons ce clin d'œil à Montherlant, contemporain de Mathieu, lorsqu'il écrit : « ayant fait naguère un cauchemar où une femme toute en poil et fourrure se collait à moi, m'écrasait de son poids et me montrait une insatiable gourmandise, je l'ai retrouvé mot pour mot [...] je ne sais plus trop où dans Montherlant » (MR, p. 48-49). Peut-être l'aurait-il également retrouvé chez Sacher-Masoch dont *La Vénus à la fourrure* correspond à ce portrait peu flatteur. Il y a aussi la conclusion du rêve de Mademoiselle M. alors que son amant « monta dans un camion » (MR, p. 50) pour ne plus revenir. On pourrait encore s'attarder à l'épithète « technicolor » dans le passage suivant : « N'allez donc pas craindre, Madame, que je ne vous entretienne de mes rêves en technicolor » (MR, p. 48). En contrepartie, quelques détails rappellent un passé d'une autre époque. Par exemple, cette allusion aux régulières réunions mondaines tenues par certaines familles : « Il s'agit de Mademoiselle M., que vous avez sans doute rencontrée récemment chez les S. » (MR, p. 49). On comprend que le salon des S. soit un lieu fréquenté assidument par une certaine société distinguée ; il le faut pour permettre au narrateur d'inférer que la rencontre entre les deux femmes eut lieu, puisque le texte sous-entend qu'il n'en fut pas témoin. Autre cas de mœurs révolues faisant suite logiquement au précédent : Mademoiselle M. « n'a jamais lu La Fontaine, sinon quelques fables apprises *au couvent et oubliées avec hâte à son entrées dans le monde*⁴⁵ » (MR, p. 51).

La tension anachronique de « Notule onirique » réside dans la confrontation entre passé et présent, ancien et moderne, qui est mise en abyme par la comparaison entre le

⁴⁵ C'est nous qui soulignons.

rêve de Mademoiselle M. et le conte de l'Antiquité tiré d'Apulée, lui-même, de surcroît, repris par La Fontaine. Il est donc tout indiqué de se pencher sur les différences, les oppositions « à établir entre la fable et le rêve », la première antique et l'autre contemporaine. Certes, l'intrigue est identique : « même amant nocturne inconnu, même curiosité, même punition » (MR, p. 51) ; l'écart se trouve dans ce qui manque au rêve de Mademoiselle M., c'est-à-dire la présence des dieux. Pour les Anciens, ils sont un modèle inspirant qui justifie l'existence et explique les mystères du monde. Autrement dit, dans le rapport vertical qu'il entretient avec la divinité, l'homme donne un sens (signification et direction) à sa vie parce qu'il y trouve une cause. Déjà, on remarque chez La Fontaine une perception transformée des rapports avec le divin. Le polythéisme des Grecs et des Romains est depuis longtemps limité aux contes merveilleux : là où dans le récit d'Apulée les dieux invisibles du Panthéon romain veillent aux besoins de Psyché, La Fontaine a cru plus conforme au goût de son public d'attribuer cette fonction de bienveillance à des nymphes plutôt qu'à « des voix⁴⁶ ». Dans sa justification, on constate que la vision du monde des chrétiens de la Renaissance admet moins le surnaturel :

Apulée fait servir Psyché par des voix dans un lieu où rien ne doit manquer à ses plaisirs, c'est-à-dire qu'il lui fait goûter ces plaisirs sans que personne ne paraisse. Premièrement, cette solitude est ennuyeuse ; outre cela elle est effroyable. Où est l'aventurier et le brave qui toucherait à des viandes lesquelles viendraient d'elles-mêmes se présenter ? Si un luth jouait tout seul, il me ferait fuir, moi qui aime extrêmement la musique⁴⁷.

Subséquentement aux progrès de la Renaissance et des Lumières, la modernité proposa une réinterprétation laïque de la célèbre maxime de Protagoras, pour qui « l'homme est mesure de toutes choses, de celles qui sont, au sens où elles sont, de

⁴⁶ Jean de La Fontaine, *Les amours de Psyché et de Cupidon*, commentaires de Françoise Charpentier, Paris, Éditions Flammarion, 1990, p. 38.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 38-39.

celles qui ne sont pas, au sens où elles ne sont pas⁴⁸ » ; elle y trouva un puissant argument en faveur du relativisme que reprirent à leur compte les partisans de l'existentialisme, Sartre en tête. Penser le monde coupé de Dieu conduit facilement au désenchantement et au pessimisme, voire à un constat d'absurdité. L'homme devient le centre du monde, mais, ce faisant, sa condition n'est plus expliquée ; l'existence est frappée d'une profonde contradiction, un vertige probablement inconnu des Anciens : l'absurde, c'est-à-dire « que tout soit à la fois nécessaire et privé de nécessité, que la nécessité qui gouverne le monde soit elle-même privée de nécessité, de cause pour l'expliquer et la justifier du même coup⁴⁹ ».

L'horreur des guerres au XX^e siècle, entre autres choses, a amplifié la désillusion moderne de l'homme qui constate douloureusement sa solitude. L'angoisse et le pessimisme heurtèrent l'esprit de Mathieu peut-être autant que celui de Schopenhauer. En effet, dans « Petite divagation télescopable » il écrit :

[...] garde son effrayante importance le radis monstrueux poussé au Japon sous des influences radioactives. J'ai dit ailleurs toutes les menaces que recèle, sous les Tropiques, le plus innocent géranium en pot ; désormais, que même en notre pays glacial les cultivateurs craignent, en cette époque de bombes intelligentes et toutes-puissantes, de trouver sous le feuillage d'une carotte quelque être biscornu [...] Nous, dans dix ans, quelle sorte d'enfants ferons-nous, madame ? Des géants ou des homoncules à garder dans un bocal ? Et, dans un moment d'optimisme, un illustre aveugle a dit que l'homme était un animal raisonnable ! (MR, p. 33-34)

Mathieu est allé encore plus loin, prolongeant ce pessimisme jusqu'à annoncer, dans son roman *Simone en déroute*, en 1963, la faillite de la société occidentale. Les titres des quatre sections appuient cette lecture : « L'empire », « Les invasions barbares », « Le bas-

⁴⁸ Platon, *Théétète*, traduction et commentaires de Michel Narcy, Paris, Éditions Flammarion, 1994, p. 153.

⁴⁹ Clément Rosset, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1989 [1967], p. 76.

empire » et « La chute ». Le récit œdipien évoque aussi, comme il se doit, la déchéance programmée : Simone est une riche veuve faussement érudite et passionnée des sociétés européennes ; elle connaît une mésaventure (ou une aventure qui ne lui procure pas la satisfaction escomptée) avec son jeune chauffeur italien qui incarne, à la fois, le mari perdu et le fils honni ; elle tombe malade, et devient fatiguée, au point de ne plus se lever, mais se réconcilie (momentanément ?) avec son fils Jean.

Par ailleurs, *Simone en déroute* contient d'autres éléments sur lesquels nous reviendrons en temps opportun, qui recourent certaines notions essentielles du *Mirliton rococo* et de *La mort exquise*. Ainsi, dans ce roman se trouvent cinq lettres qui confirment ou, au moins, indiquent l'affection de Mathieu pour cette forme maintenant marginale. Il faut savoir qu'il connaissait certains grands épistoliers. Notamment, comme nous l'avons souligné, le prince Charles-Joseph de Ligne dont un passage des *Lettres à la marquise de Coigny* introduit la nouvelle « Ballade de la vie agréable ».

Celle-ci suit immédiatement « Catulle et la nuit », où le narrateur dit : « [s]'endormir avec à l'esprit le noble nom de la Chersonèse Taurique » (MR, p. 59). Ce noble nom antique est celui donné par les Grecs à la Crimée, presque île du Sud de l'Ukraine. Justement, le recueil du prince compte neuf lettres dans lesquelles il discute de son voyage militaire en Crimée et, parallèlement, de ses idées politiques en faveur du despotisme éclairé, qui contreviennent aux convictions démocratiques de Mme de Coigny⁵⁰. Pour cette raison, certains commentateurs postulent que la marquise n'était peut-être qu'une « destinataire nominale⁵¹ » ; de plus, les *Lettres* sont publiées pour la première fois en 1801, soit quatorze ans après que ledit voyage ait eu lieu. Quoiqu'il en

⁵⁰ Charles-Joseph de Ligne, *Lettres à la marquise de Coigny*, *op. cit.*, p. 27.

⁵¹ *Ibid.*, p. 26.

soit, la destinataire du prince était très en vue et, en lui écrivant, de Ligne s'assurait « que son reportage serait lu et abondamment commenté par tout un groupe, et au-delà par tout ce que Paris comptait d'intelligence, de culture et de talent⁵² ». Plus qu'une banale correspondance, son récit est vraiment une œuvre littéraire car il s'adresse, en fait, à un large public : « On a coutume de considérer que la littérature commence là où l'on cesse de ne s'adresser qu'à une seule personne. L'élargissement du système d'adresse serait ainsi constitutif de l'acte même d'écrire⁵³ ». Il exprime la mélancolie et l'inquiétude, c'est-à-dire « la conscience tragique d'être un homme, rien qu'un homme⁵⁴ ». Or Mathieu, s'inspirant de Borges ou de Sartre, lui répondrait de façon existentialiste que, par « notre conscience, *identique à elle-même malgré la fuite des siècles*⁵⁵ » (MR, p. 51), un homme est tous les hommes⁵⁶. C'est sur cette idée (reprise dans *La mort exquise*) qu'insiste « Notule onirique » qui, autant que les *Lettres* du prince, espère rejoindre un large public à travers une adresse fictive.

L'exergue de « Ballade de la vie agréable » provient de la cinquième lettre destinée à Mme de Coigny, rédigée à Parthenizza, « la plus connue et la plus souvent citée⁵⁷ ». Le texte de Mathieu est extrêmement bref, il ne se compte pas en pages. Il expose en quelques lignes l'idéal d'une vie solitaire, oisive et contemplative, occupée seulement « à des travaux d'érudition » (MR, p. 63) et retirée dans un décor sylvestre.

⁵² *Ibid.*, p. 27.

⁵³ Jean-Louis Cornille, *La lettre française*, Paris, Éditions Vrin, coll. « Accent », 2001, p. 128.

⁵⁴ Charles-Joseph de Ligne, *Lettres à la marquise de Coigny*, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁵ C'est nous qui soulignons.

⁵⁶ Cette extrapolation ontologique transparait dans *Fictions* et deviendra davantage centrale dans les nouvelles « L'immortel » et « Les théologiens » de *L'Aleph* : Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, Traduction de Roger Caillois et René L.-F. Durand, Commentaires de Roger Caillois, Paris, Éditions Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2007 [1967], 220 p.

⁵⁷ Charles-Joseph de Ligne, *Lettres à la marquise de Coigny*, *op. cit.*, p. 29.

L'environnement qu'il décrit comporte « des arbres serrés [et touffus], formant murs et dômes, doux à une claustrophilie de plein air » (MR, p. 63). Une source y coulerait « pour faire le thé » (MR, p. 63) ; dans cette clairière, il transporterait seulement un lit et sa bibliothèque.

Dans ses *Lettres*, le prince de Ligne évoque le mal du pays qui le tourmente en Crimée et la solitude qu'il supporte mal sur la côte orientale de la Méditerranée, loin de son domaine et de ses jardins. Par contre, ses *Contes immoraux* s'achèvent par la réclusion volontaire et souhaitée du narrateur et de sa société restreinte dans un jardin fort bien aménagé, convenable à un aristocrate fortuné, et retiré du monde, qui n'est pas sans rappeler le mythique Éden :

[...] je trouvai dans une riante vallée, une belle forêt et de l'eau. J'y envoyai tout de suite quelques ouvriers avec des haches, pour en abattre assez pour nous y faire une grande prairie au milieu, [...] entourée de petites colonnes, pour s'y promener à couvert, et adossée à un rocher d'où sort un torrent⁵⁸.

Chez le prince de Ligne, ils sont six personnes à trouver refuge dans cet asile de verdure qui est conçu en conséquence et en proportion du nombre. Le portrait général est comparable à celui décrit dans « Ballade de la vie agréable ». Toutefois, la « grande prairie » devient, chez Mathieu, seul à s'exiler, une clairière « de quinze pieds sur quinze » (MR, p. 62) ; nécessairement, le torrent émanant d'un rocher n'est plus qu'une modeste source. Mathieu confesse son amour de la solitude, d'une part avec enthousiasme, car le projet de vivre en ermite le fait visiblement rêver, d'autre part, de façon mélancolique, sachant que, pragmatiquement, son ambition est irréalisable. Il en donne, en plus, plusieurs témoignages dans ses autres écrits. De Ligne aussi, deux fois

⁵⁸ Charles-Joseph de Ligne, *Contes immoraux*, commentaires d'Hubert Juin, Paris, Éditions 10/18, coll. « Havas Poche », 1999, p. 168.

plutôt qu'une, avoue se plaire dans la retraite paisible. Peut-être a-t-il transmis son goût de l'isolement à Mathieu : « Je m'aperçois que, ne pouvant être heureux que par la tranquillité et l'indépendance, qui sont en mon pouvoir, et porté à la paresse du corps et de l'esprit [...] »⁵⁹.

Les rapports entre les deux écrivains ne s'arrêtent pas là. À propos des *Contes immoraux* du prince, il est intéressant de noter la ressemblance avec *Simone en déroute*, tant au niveau du texte, pour la forme et le récit, que du contexte. Dans les deux œuvres l'histoire s'attarde aux tribulations amoureuses du protagoniste. Maurice Lemire avance que dans *Simone*, « l'amour s'exprime en pulsions libidineuses⁶⁰ » ; aussi juste soit-il, ce commentaire est sans doute davantage approprié aux *Contes immoraux*. On pourrait ajouter, sans se tromper, que les deux romans sont une collection de situations saugrenues où l'humour prédomine et où l'acte sexuel, central, est souvent suggéré plutôt que nommé directement dans le texte. La pudeur feinte, couplée aux mœurs galantes, s'impose donc et, avec elle, l'ironie que maîtrisent parfaitement les deux auteurs, comme de Ligne l'illustre dans ce passage : « Oh ! Que la pudeur sait reprendre ses droits, au moment où l'on croît qu'elle les perd ! C'est le Phénix qui renaît de ses cendres. Je ne sais si d'autres se sont servis de la même expression⁶¹ ». Claude Mathieu saurait bien répondre à l'auteur galant avec une prose parée d'autant d'élégance, comme ici en citant Musset : « elle trouvait du plaisir à *La Lune, Comme un point sur un i ; le Poète, prends*

⁵⁹ Charles-Joseph de Ligne, *Lettres à la marquise de Coigny, op. cit.*, p. 58.

⁶⁰ Maurice Lemire et al., *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Tome IV, Montréal, Éditions Fides, 1984, p. XXI.

⁶¹ Charles-Joseph de Ligne, *Contes Immoraux, op. cit.*, p. 67-68.

ton luth et me donne un baiser la séduisit quand elle sut que *luth* n'était pas un mot obscène ; volontiers, elle s'arrangeait maintenant pour loger *luth* dans la conversation⁶² ».

En 1963, au Québec, un roman ayant comme personnages principaux une riche veuve et un jeune immigrant italien n'était pas dans l'air du temps, celui de l'affirmation nationale et du combat identitaire, rappelons-le ; en 1801, un roman à saveur vaguement autobiographique, sans véritable intrigue, se résumant au récit poli des conquêtes d'un courtisan, se distinguant surtout par l'élégance du style, ne devait pas beaucoup plus connaître le succès populaire. La pensée de *Simone en déroute* est singulièrement semblable à celle que détaille de Ligne dans la préface à ses *Contes immoraux* (qui sont en fait un roman sans réelles attaques aux bonnes mœurs). Son introduction s'applique aussi parfaitement au roman de Mathieu, qui explore abondamment le thème des relations hommes/femmes dans ses premières œuvres. Sans scrupule, le prince affirme rejeter le roman d'aventures :

Je n'ai jamais aimé les romans comme cela ni autrement ; et je voudrais qu'on lût et écrivît que des ouvrages, où sans merveilleux, sans ce qu'on appelle imagination, qui mène droit [à l'asile], l'on ne fît que développer l'histoire du cœur et qu'on suivît ainsi la marche des événements qui justifient presque toujours les femmes de leurs prétendues erreurs. Ne peut-on plus faire [...] un roman sans crime et sans horreurs ? J'en suis fâché pour nos très honorables membres, mais je ne leur donnerai même pas un inceste : seulement quelques petits péchés de bonne compagnie⁶³.

Les péripéties amoureuses de Simone, qui s'est tranquillement et méthodiquement inclinée devant les charmes de son chauffeur italien, culminent à l'occasion d'un déjeuner sur l'herbe, à la campagne, où Gino et sa patronne ont leur unique et maladroite relation. C'est l'apothéose du drame œdipien : l'italien débarqué au Québec est d'abord

⁶² Claude Mathieu, *Simone en déroute*, Ottawa, Éditions Le cercle du livre de France, 1963, p. 121.

⁶³ Charles-Joseph de Ligne, *Contes immoraux*, *op. cit.*, p. 34.

substitué à Jean, le fils de Simone parti pour le vieux continent avec son épouse, et finalement il accède à la couche de la veuve laissée vacante par la mort de son mari Raymond. Maurice Lemire rapporte la scène fatidique en ces termes : « Quand le chauffeur passe aux actes, personne n'est surpris, pas plus le lecteur que les deux protagonistes. La surprise, c'est plutôt que Simone se dérobe au moment d'obtenir ce qu'elle a tant recherché⁶⁴ ». Pourtant, la relation longuement préméditée se produit bel et bien, mais Mathieu la présente de façon métaphorique (et la phrase suivante confirme ce dont il est question), reconduisant un effort de style qui caractérise admirablement le *Mirliton* : « Elle sentit contre elle la dure lame de l'amour. Par impuissance, par lassitude, elle céda sans plaisir⁶⁵ ». Remarquons que, comme dans « Les dangers d'une promenade », la relation sexuelle est initiée par l'homme. Toutefois, dans le cas de Simone, elle subit l'assaut de son compagnon sans y prendre plaisir, contrairement à Hélène. La métaphore, « la dure lame de l'amour », évoque un objet tranchant et douloureux (dirait-on : comme les griffes du chat). Une image voisine apparaît chez Mandiargues, écrivain français surréaliste, qui se révèle peut-être l'inspiration principale du *Mirliton*, s'il fallait s'en remettre à une seule source. Dans *Le lis de mer*, la métaphore utilise aussi l'idée d'un objet métallique dur et douloureux : « Mais elle ne cria pas quand elle sentit la brûlure du fer⁶⁶ ». Le roman raconte méticuleusement le jeu de séduction entre Vanina, une jeune fille, vierge par surcroît, et un homme inconnu qu'elle croise par hasard sur la plage et auquel elle donne rendez-vous pour faire l'amour : « De tout le récit émane la sensualité la plus intense, sauf en ce qui concerne l'acte sexuel qui en est

⁶⁴ Maurice Lemire, « *Simone en déroute*, roman de Claude Mathieu », dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, op. cit., p. 817-818.

⁶⁵ Claude Mathieu, *Simone en déroute*, op. cit., p. 176.

⁶⁶ André Pieyre de Mandiargues, *Le lis de mer*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1956, p. 141.

l'aboutissement⁶⁷ ». Comme dans *Simone en dérouté*, la tension érotique entre les protagonistes se construit progressivement jusqu'à culminer, dans un lieu en plein air et loin des regards, par la relation sexuelle qui dépite la femme, la réalité se révélant inférieure à l'imagination.

Le seul roman de Claude Mathieu se révèle donc grandement inspiré d'un récit de Mandiargues ; l'écrivain français est également derrière plusieurs des écrits du *Mirliton rococo*. La critique a surtout reconnu en lui un prosateur exceptionnel : son recueil de nouvelles *Soleil des loups* et son roman *La marge* reçurent des distinctions notoires. Effectivement, il a profondément marqué Mathieu, qui le dit explicitement, tant au plan de la forme que du fond. Les quatrième et cinquième textes des *Vingt petits écrits* en sont les premiers exemples que nous verrons, ils reprennent certains traits typiques de la prose de Mandiargues. Nous remarquerons surtout, à propos de l'objet des deux textes, la bizarre perversion, certainement proche du fétichisme, qu'ils évoquent et que nous avons entrevue dans « Les dangers d'une promenade ». Ce thème rappelle celui de l'érotisme qui galvanisa, chez André Pieyre de Mandiargues, une profonde fascination et qui, justement, occupe une grande partie des textes qu'il publia avant 1960, année de la parution du *Mirliton rococo*.

Ainsi, le narrateur de « Sur un orteil » rend compte de son attirance singulière pour une femme allemande anonyme du IV^e siècle dont un orteil fossilisé, qui s'apparente à « un objet dur et brun » (MR, p. 28), fut découvert lors de fouilles dans un marécage. Cet orteil est le seul lien qui le rapproche de cette femme dont rien n'est su, sinon que ses derniers moments furent probablement assez mouvementés, car « Tacite

⁶⁷ Sophie Laroque-Textier, *Lecture de Mandiargues*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005, p. 205.

raconte qu'en Germanie on noyait les femmes impures dans la boue des marais en jetant sur elles un treillage de métal » (MR, p. 29). L'attirance que le narrateur éprouve pour la femme au contact de son orteil fait immédiatement penser à Charles Baudelaire qui, dans le poème « La chevelure » des *Fleurs du mal* et dans « Un hémisphère dans une chevelure » des *Petits poèmes en prose*, développe une pareille passion pour la chevelure de son amante. À première vue, l'orteil et la chevelure n'ont de toute évidence pas le même potentiel érotique. Cela n'affecte toutefois pas l'envolée enflammée du narrateur de Mathieu :

[...] permets qu'un amant, né quand ton seul reste repose dans le cercueil écarlate d'une boîte de thé [de marque Salada], et plus jeune que toi de quinze siècles mais non pas pour cela moins ému par l'image de tes yeux ouverts dans la putréfaction, par tes bras battant en vain la vase offensante, par ton beau front meurtri par la claie, permets qu'un nouvel amant plaigne ta fortune et t'offre, comme couronne funèbre, l'hommage d'une prose. (MR, p. 29)

Lorsqu'on compare ce passage aux poèmes de Baudelaire susmentionnés, on ne peut que constater la charge parodique qu'il contient et qui prend forme dans l'exagération jusqu'à l'absurde du projet bien connu du poète français : celui d'extraire le beau de toute chose, même des plus répugnantes, comme c'est par exemple le cas dans « La charogne ».

Mathieu prend plaisir à pousser à l'excès cette entreprise en creusant dans l'horreur, le mal et la laideur. Sa nouvelle s'apparente au travail du peintre Constantin Guys qui servit au poète français à expliquer sa conception de la modernité. Car, outre « de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique⁶⁸ », Guys

⁶⁸ Charles Baudelaire, *Constantin Guys : le peintre de la vie moderne*, Genève, Éditions La Palatine, 1943, p. 18.

peignait de célèbres scènes de guerre, ou plutôt la guerre elle-même « dans tous ses détails douloureux et dans sa sinistre ampleur⁶⁹ », donc par définition l'horreur.

D'ailleurs, le récit précédant « Sur un orteil », intitulé « Le revers de la médaille », est introduit par une citation de Baudelaire qui provient également de l'essai *Le peintre de la vie moderne* : « Aussi, [...] la perfection de la toilette consiste-t-elle dans la simplicité absolue » (MR, p. 25). Mais cet exergue n'est que le point de départ, nous verrons que l'influence, ici, est davantage celle de Mandiargues. La citation est prise hors contexte et dans son sens le plus strict : Mathieu peut ainsi l'utiliser à sa guise plutôt que se conformer à l'idée que Baudelaire exposait. En effet, le passage provient d'un chapitre sur le dandysme : le concept de la simplicité absolue de la toilette est alors totalement contraire à l'interprétation ludique qu'en donne Mathieu, lui qui la comprend comme un appel à la nudité. Mandiargues offre un exemple d'un tel détournement sémantique dans « L'homme du parc Monceau », une nouvelle tirée du recueil *Le musée noir*. Il cite en exergue Jérôme Cardan : « Certes l'homme ne peut éviter qu'il ne soit mol⁷⁰ ». Suivant cette idée, il imagine le récit d'un homme aux talents incroyables (et impossibles) de contorsionniste, capable de prodiges comme de faire passer « un bras de bonne taille [...], sans effort apparent, entre deux barreaux rapprochés à contenir tout juste un tuyau d'arrosage⁷¹ ». Ce n'est qu'un début car « la tête et l'autre bras passent à leur tour derrière les barreaux, et le reste du corps les suit, aspiré peu à peu comme dans les rouleaux inexorables d'un laminoir⁷² ». Puis, « De l'autre côté de la grille, ce corps réduit

⁶⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁰ André Pieyre de Mandiargues, *Le musée noir*, op. cit., p. 105.

⁷¹ *Ibid.*, p. 110.

⁷² *Ibid.*, p. 111.

ainsi qu'on l'a vu en disques, en plaques, en longs rubans de chair, reprend immédiatement sa forme⁷³ ».

Mathieu travestit la citation qu'il place en exergue de son texte de la même façon que Mandiargues le fait. Chez ce dernier, l'homme devenu mou peut tordre son corps à volonté de quelque façon que ce soit ; chez Mathieu, la toilette d'une simplicité absolue s'incarne chez des adolescents « nus, ou presque, dans un champ semé de fleurs ou dans une eau porteuse de merveilles, [qui] porte[nt] comme amulette ou comme colifichet [...] délicatement ornée d'inscriptions runiques qui sont sans doute les plus galantes qui se puissent lire, une médaille anale » (MR, p. 29). Il va sans dire que la simplicité qui permet au dandy de se distinguer est sans commune mesure avec celle que propose Mathieu. Lui-même fait par ailleurs davantage dans la complexité que dans la simplicité, et cette nouvelle en est un bon exemple. La médaille anale est une périphrase spacieuse qui désigne probablement une amulette de forme simplement ronde : l'expression, en plus, a certainement quelque chose de surréaliste.

Le deuxième texte du recueil s'inscrit, par sa thématique, dans le groupe de ceux inspirés du classicisme et du romantisme, mais, comme précédemment, on y décèle aussi l'influence de Mandiargues. « L'esclave mourant de Michel-Ange » adopte définitivement un ton ludique. Il propose en substance deux lectures, l'une littérale et l'autre interprétative. Au premier niveau, une femme parcourt le Louvre à la recherche de l'esclave dont elle est amoureuse. Elle le trouve mourant et voudrait l'embrasser. Impuissante, elle se laisse tomber à ses pieds et constate « que son bien-aimé est déjà mort » (MR, p. 20). On pourrait peut-être voir là un amour tragique entre deux

⁷³ *Ibidem.*

domestiques de la cour du roi de France, autrefois installée au Louvre, ou sinon une histoire bizarrement anachronique.

L'ambiguïté provient des informations trompeuses contenues dans le titre. D'une part, il y a l'usage, qu'on pourrait qualifier d'abusif, du participe présent « mourant » ; d'autre part, la mention de Michel-Ange en tant que *propriétaire* de l'esclave qui est au centre de l'intrigue. Celle-ci prend alors la forme d'une devinette, une forme qu'on retrouve à plusieurs reprises dans le recueil. Initialement, la protagoniste marche d'un pas rapide, craignant peut-être que sa présence soit découverte dans ce qui serait alors le palais du Louvre : « l'entêtement de son amour livre à sa marche une voie libre d'obstacles, mais son sillage, en se refermant derrière elle, englobe mille menaces » (MR, p. 19). Elle rejoint son amant qui, par contre, a une étrange apparence : « Enfin, le voici. Si lumineux de par son marbre » (MR, p. 19). Cet esclave est fait de marbre. Il ne sert donc pas Michel-Ange mais il est le fruit de son travail : il est une sculpture. Ce passage est suivi d'une description qui voudrait égarer le lecteur pour maintenir le suspense jusqu'à la fin. Toutefois, certains indices trahissent la véritable nature du personnage. Notons, premièrement, la position dans laquelle il se trouve qui est relativement inusitée, pour un mourant : « la poitrine tendue dans un suprême effort de libération, la tête rejetée en arrière, le bras gauche soutenant la nuque » (MR, p. 20). En fait, cette description fait penser au *David* du même Michel-Ange. De plus, malgré « la masse de ténèbres dont il était assailli à ses derniers moments » (MR, p. 20), malgré la souffrance, la peur qu'on devine sans peine et la détresse incontournable, arrêtons-nous « au calme de son visage » (MR, p. 20) qui étonne. Enfin, le comportement de la femme, outre « quelques cris, quelques larmes », s'apparente à celui de qui, au musée justement, contemple une œuvre

d'art : c'est-à-dire qu'elle effectue « un inutile va-et-vient autour [de la statue] » (MR, p. 20). L'esclave serait-il mort debout ? Elle se jette ensuite à ses pieds pour lui enlacer les jambes et « la froideur de cette caresse lui apprend que son bien-aimé est déjà mort » (MR, p. 20) : son cadavre refroidit bien vite...

Dans *Le belvédère*, qui est un recueil d'essais de Mandiargues, on retrouve plusieurs éléments auxquels certains passages du texte de Mathieu font allusion. Le premier texte du recueil de Mandiargues, « Les chefs-d'œuvre aux terrains vagues », mentionne, dans un même paragraphe, le peintre et sculpteur italien et la victoire de Samothrace, une sculpture grecque exposée au Louvre, à laquelle Mathieu fait également référence : « Mais que lui importerait, même au sommet du jour, l'ensorcellement d'un sourire, fût-il celui de la Joconde ou l'envol d'une nikè, fût-elle de Samothrace » (MR, p. 19). C'est probablement aussi dans cet essai de l'écrivain français que Mathieu a puisé le thème de son récit, soit l'idée d'un jeu de devinette autour de la nature du personnage-objet : « La fin, obtenue, le démontre, qui est, par le moyen d'une géométrie très originale, de faire que l'œuvre soit sculpture indiscutablement, et non pas objet, ou jouet. C'est-à-dire qu'elle ait reçu le don essentiel : la vie⁷⁴ ».

Malgré ses qualités littéraires indéniables, le *Mirliton rococo* n'a encore jamais été réédité. Son tirage se limitant à trois cent exemplaires, il faut reconnaître que son impact dans le paysage littéraire québécois est restreint. Par contre, cela ne devrait pas affecter sa valeur intrinsèque ou modifier l'intérêt que nous lui portons. C'est ce recueil qui nous ouvre la porte de l'œuvre de Claude Mathieu. Il révèle les talents de prosateur

⁷⁴ André Pieyre de Mandiargues, *Le belvédère*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1958, p. 27.

de ce dernier et nous offre un premier contact avec le riche imaginaire de l'écrivain québécois.

Nous avons volontairement écarté quelques textes du *Mirliton rococo* de notre analyse. Ce choix est motivé par notre désir de nous concentrer sur les grandes lignes de la poétique de Claude Mathieu, afin d'en traiter d'une façon exhaustive les éléments les plus importants. Nous avons aussi privilégié la concision, dans ce premier chapitre, pour accorder une place plus importante au second chapitre consacré à *La mort exquise*, qui est le livre le plus important de Claude Mathieu.

LA MORT EXQUISE

La nouvelle éponyme qui ouvre le recueil *La mort exquise* de Claude Mathieu décrit comment Hermann Klock, botaniste d'Heidelberg, termine ses jours dans le ventre d'une fleur carnivore, dévoré par celle-ci. La richesse de ce très beau texte ne se limite pas à la seule intrigue ; son originalité découle autant des idées extravagantes qu'il présente que du recours au genre fantastique exemplairement maîtrisé.

D'abord, on remarquera que la nature exacte de la fleur demeure floue, surtout à cause de son apparence singulière, quoique la description soit très précise et détaillée. Sa suprême rareté justifie les efforts importants déployés par les scientifiques, Klock et Breitmann, pour aller l'étudier en pleine jungle, aussi improbable que puisse être son existence. Flou est aussi le discours confus qui émane de la conscience à la dérive du protagoniste. Ce sont principalement ces éléments qui créent l'ambiance propice à l'apparition de l'évènement fantastique.

En s'attardant à l'épigraphe d'Alfred Jarry, une fois connu le triste sort du protagoniste, on comprend mieux la subtilité et la portée de cet exergue : « Le cerveau dans la décomposition fonctionne au-delà de la mort et ce sont ses rêves qui sont le Paradis » (ME, p. 11). Ce passage tiré d'une lettre de Jarry à son amie Rachilde (cofondatrice du *Mercure de France*⁷⁵) suggère « une reconstruction du réel par le cerveau après la mort tendant vers une représentation du paradis⁷⁶ ». On ne saurait ignorer que ce paradis n'est peut-être qu'entrevu, et fort brièvement, car il est le fruit des rêves que le

⁷⁵ Linda Klieger Stillman, « Alfred Jarry et Joan Miró. Textes pataphysiques et images surréalistes », p. 3 : référence trouvée sur le site internet *Les Amis d'Alfred Jarry*, www.alfredjarry2007.fr, consulté le 4 septembre 2010.

⁷⁶ François Larocque, « L'archétype de la gueule dévorante dans *La mort exquise* de Claude Mathieu », dans *Les voies du fantastique québécois*, Québec, Éditions Nuit blanche, 1990, p. 108.

cerveau produit dans son dernier souffle. Le propre du rêve est d'être éphémère et évanescent, sa durée est nécessairement limitée. Mathieu suggère, par contre, que la mort (même si on la pressent comme éternelle) se résumerait à un instant indéfinissable qui correspond au dernier sursaut utopique de l'esprit « achevant de se quitter » (ME, p. 17).

Ce paradoxe peu banal répond au titre de la nouvelle, il exprime l'exquisité de la mort (l'épithète trouve ici un substantif inusité). Que la mort se réduise à un instant unique, beau ou terrible, est en soi intrigant ; que son contraire, la vie, soit pareillement sublimée, c'est vertigineux et angoissant : « la mort (ou la vie) n'est plus qu'un instant éternel des plus ultimes délices » (ME, p. 16). Par conséquent, Hermann Klock peut devenir « à jamais le chant des bienheureux » (ME, p. 17).

C'est que pour ce dernier, la mort se confond avec son plus grand accomplissement. C'est par sa mort, à travers un ironique concours de circonstances, qu'il donne un sens à sa vie : botaniste, homme de science, il se justifie dans la découverte qui l'avale. Ainsi, il jouit (le mot ne pourrait être plus juste) d'un bonheur auguste et inaltérable en croyant immortaliser son nom et participer ainsi au progrès de la science. Toutefois, la joie qui le submerge est teintée de naïveté car le problème important de la transmission du savoir, qui se pose de façon implicite dans cette nouvelle, n'est pas résolu. Le cri de Klock annonçant sa découverte n'aura pas d'écho dans la jungle. Quel sens attribuer à ce travail solitaire dont le fruit disparaît avec l'auteur au moment même de sa mort ?

Dans la nouvelle « Le miracle secret » de Borges, on retrouvait déjà, dit autrement, le terrible constat de la fragilité des espoirs humains. Outre le surprenant titre oxymorique (un miracle doit être public, par définition, pour que sa valeur soit reconnue)

auquel celui de la nouvelle de Mathieu peut se comparer, et au-delà du thème de la mort, le récit de l'auteur argentin met à l'avant-plan l'idée qu'un instant puisse durer potentiellement toujours.

Le récit se situe à Prague, en 1939, où Jaromir Hladik est arrêté par les agents du Troisième Reich et condamné au peloton d'exécution. Durant sa dernière nuit en prison, il prie Dieu de lui accorder une année pour terminer son drame *Les Ennemis*, vœu qui sera exaucé. Avant que la décharge des fusils ne l'abatte sèchement à l'heure et à la date prévue, « dans son esprit, une année s'écoulerait entre l'ordre et l'exécution de cet ordre⁷⁷ ». Avec ce délai, il travaille à terminer son projet, mais « il ne travailla pas pour la postérité ni même pour Dieu⁷⁸ ». Hladik affirme : « *j'existe comme auteur des ENNEMIS*⁷⁹ ». En menant cette œuvre à bout, il pense pouvoir « racheter (symboliquement) la part fondamentale de sa vie⁸⁰ ».

En fait, sa vie se ramène à cette seule réalisation, comme celle de Klock qui se réduit à la découverte de la plante. Contrairement à Hladik, le personnage de Mathieu se refuse à travailler seulement pour lui-même. Il croit résolument s'inscrire dans une continuité, et contribuer ainsi à l'avancement des connaissances scientifiques.

Dans un premier temps, on croirait qu'il y parvient. Or, l'expérience de Jaromir Hladik nous démontre que le fruit d'un travail ne nourrit vraiment que son auteur. Nous ne savons rien de ce qu'a perçu la conscience du personnage de Borges pendant que son cerveau se décomposait sous les balles. Il semble que le fait d'avoir achevé son œuvre ne

⁷⁷ Jorge Luis Borges, *Fictions*, op. cit., p. 156.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 154.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 153-154.

l'ait que peu réconforté, puisqu'il n'a pu s'empêcher de vociférer « un cri affolé⁸¹ » lorsque le temps reprit son cours. Dans ses œuvres, Borges se révèle souvent profondément pessimiste : son *Histoire universelle de l'infamie* en constitue notamment un bon exemple. Dans « Le miracle secret », il n'est pas innocent qu'il attribue au personnage tchèque une *Défense de l'éternité* (évidemment fictive), en deux volumes, dont « le second nie (avec Francis Bradley) que tous les faits de l'univers entrent dans une série temporelle. Il argumente : le chiffre des expériences possibles de l'homme n'est pas infini et il suffit d'une seule "répétition" pour démontrer que le temps est une tromperie⁸² ». La tragédie fictive, *Les Ennemis*, tente de mettre en scène cet argument.

Cette idée curieuse et probablement invérifiable, Claude Mathieu l'a reprise à son compte : quatre de ses nouvelles l'illustrent. En plus de « La mort exquise », on compte aussi « Le pèlerin de Bithynie », « Fidélité d'un visage » et « L'auteur du *Temps d'aimer* ». C'est dans cette dernière qu'elle trouve sa meilleure adaptation, lorsque le narrateur demande de façon aporétique : « Le temps ne serait-il qu'une maladie de notre cerveau trop infirme et borné pour pouvoir saisir le monde sans le découper en tranches successives ? Ou la vie ne serait-elle qu'une anaphore sans fin ? » (ME, p. 82).

Les quatre textes susmentionnés explorent les potentielles avenues d'une temporalité cyclique en présentant des univers dans lesquels le temps ou les événements se répètent. Restons pour le moment dans la nouvelle éponyme où des considérations onomastiques primaires sur le nom du protagoniste, Hermann Klock, révèlent l'importance de ce thème. On est fallacieusement incité à croire, par le lieu d'origine du personnage principal, « botaniste d'Heidelberg » (ME, p. 13), et par sa graphie, que ce

⁸¹ *Ibid.*, p. 157.

⁸² *Ibid.*, p. 152.

nom est germanique. En s'attardant davantage à sa signification, on remarque qu'il est plutôt d'essence ou du moins d'assonance anglophone. Traduit de l'anglais plutôt que de l'allemand, ou des deux à la fois (allemand pour le prénom, anglais pour le patronyme), Hermann Klock devient « l'homme horloge ».

Les aiguilles de l'horloge indiquent le passage du temps. Toutefois, dans leur mouvement strictement circulaire, ce sont les mêmes chiffres, toujours identiques, qui reviennent sans cesse. Aussi le destin de Klock est-il pareil à celui de son maître Breitmann, dont le nom anglicisé (« brightman ») trahit une prédisposition au travail intellectuel, partant à la découverte scientifique de la fleur. Klock est son émule exemplaire. Il reprend l'ambition et imite le sort de son prédécesseur : « L'enthousiasme s'emparait d'Hermann Klock. Était-ce là une variété inconnue à ce jour et qu'il pourrait révéler au monde sous le nom de *Carnivora Breitmannia Klockiana* ? » (ME, p. 15). Malheureusement, le monde ne connaîtra pas ce spécimen « admirable de dimension, et même de texture, [dont le] coloris surtout l'emportait sur le rose fade de la *Breitmannia* ordinaire » (ME, p. 15), car l'auteur de la découverte disparaît comme son vénéré maître, mangé par la plante carnivore. Il va donc le rejoindre dans la mort :

Alors un chant s'élève, vertigineux, et c'est du bonheur qui se fait chant sans toutefois cesser d'être silence. La joie se répand en ondes mélodieuses, là-bas, ici, partout où roule mollement ce qui ressemble encore un peu à Breitmann, au maître achevant de se quitter, et qui ressemble plus à une masse d'harmonie en route pour le gouffre noir, pour l'entrée de la Terre-Mère où grondent les sèves millénaires. (ME, p. 17.)

Le grand idéal de Klock, comme nous l'avons souligné, consiste à laisser sa marque dans la science en faisant progresser les connaissances humaines. On devine qu'une partie de la joie qui l'envahit au moment de sa mort provient de ce sentiment d'accomplissement.

Toutefois, un essai inédit de Claude Mathieu, paru de façon posthume, invite à penser autrement le dénouement de la nouvelle. Dans « Les livres, les pierres, le temps », l'auteur prend un visage nettement pessimiste qui n'apparaît pas clairement, à première vue, dans *La mort exquise*, mais qui s'y trouve en fait, du moins en filigrane. Le titre du recueil nous égare par l'utilisation d'un adjectif mélioratif pour qualifier la mort qui, du reste, s'impose impitoyablement au protagoniste et triomphe de l'extase que lui procure sa découverte caduque. Le rêve de Klock, et de plusieurs autres personnages de Mathieu, est de passer à la postérité par leur travail. Dans son essai, l'auteur disserte, entre autres choses, sur cette ambition :

De même, notre désir qu'un résultat quelconque témoigne dans mille ans de notre activité présente repose sur une illusion. Que fera donc cette survie ici-bas de notre pensée quand nous serons changés en terre ? Chose curieuse et peut-être éloquente, c'est pendant que nous vivons que cela importe. Ne voudrions-nous pas seulement rassurer notre vie actuelle en lui trouvant à tout prix un prolongement ?

Au fond, notre souci de postérité physique et intellectuelle manifeste aussi une erreur de perspective⁸³.

Mathieu attaque l'espoir de vivre après la mort qu'il considère comme une vaine illusion. Il insiste sur la fragilité et la futilité de l'héritage que nous voulons laisser aux générations futures en croyant nous prolonger. Cette effrayante lucidité résume la sinistre fortune des différents personnages de *La mort exquise* :

Le prolongement illusoire que nous donnons à notre vie dans l'avenir répond à l'instinct de conservation. Mais justement, nous ne nous conservons pas. Et que nous participions aux rythmes et aux recommencements du monde ne nous encourage pas beaucoup. Ce nous est une bien piètre consolation de savoir que notre poussière, celle de notre peau, de nos yeux, de nos ongles, celle de nos objets, de nos livres et de nos papiers puisse permettre de vivre à d'autres humains. Ce n'est pas surtout que d'autres vivent qui nous préoccupe, c'est que nous, nous vivions.

⁸³ Claude Mathieu, « Les livres, les pierres, le temps », *Écrits*, Montréal, n° 87, août 1996, p. 42.

Allons, efforçons-nous de croire qu'il y a consolation dans les éternels retours et que nous vivrons encore dans les hommes de l'avenir⁸⁴.

C'est à partir de ce triste constat que se développe, dans tout le recueil, le thème du temps qui s'organise principalement autour de l'idée célèbre de l'éternel retour.

L'identité est également au cœur des préoccupations esthétiques de Mathieu. C'est un sujet de réflexion important qu'il explore abondamment. Une interrogation fondamentale se retrouve dans toutes les nouvelles du recueil : comment définit-on essentiellement l'homme ? Autrement dit, qu'est-ce qui fait qu'un individu est ce qu'il est ? Le problème est complexe et n'est certainement pas nouveau. Mathieu l'aborde, d'une nouvelle à l'autre, selon plusieurs perspectives.

Dans « La mort exquise », il est surprenant de constater à ce sujet que les frontières de l'identité du protagoniste deviennent malléables et incertaines. En lui résonnent des voix hétérogènes et diverses : celle d'un « légionnaire de Varus qui se penche avec lui sur une fleur germaine et chinoise, [celle du] duc de Lauzun qui porte la petite boîte métallique du botaniste » (ME, p. 12). N'est-ce pas ainsi l'identité qui se fragmente ? Une altérité potentiellement illimitée, à laquelle participent autant d'éléments éloignés que disparates, émane de cette rencontre incongrue entre des personnages pourtant séparés par le temps et l'espace. On en conclut que Hermann Klock abrite en son sein des héritages fragmentés : son identité se compose de ces différentes parties. Le propos de Mathieu est que le tout, en fait ce que nous sommes, qu'on croit figé et prédéterminé dans une certaine mesure, est plus équivoque qu'il n'y paraît parce que tributaire d'une généalogie souterraine, virtuellement insondable. Pour Klock, par exemple, il est dit « que la nature globale de son expérience se fractionne à l'infini en

⁸⁴ *Ibid.*, p. 43.

éléments disparates et étrangers qui appartiennent en même temps à d'autres et à lui ; ou plutôt il devient les autres qui deviennent lui ; son aventure est arrivée à tous » (ME, p. 12).

Chez Mathieu, l'identité n'a rien d'opaque ou d'immuable, elle est susceptible de changer constamment, donc toujours en devenir. C'est le monde qui la façonne. Paradoxalement, est-ce que l'individu, tiraillé de toutes parts, ne serait pas alors paralysé par le vertige des possibles ? C'est ce que nous retrouvons chez un personnage de Borges, Irénée Funes, lequel, dans cette « longue métaphore de l'insomnie⁸⁵ » qu'est « Funes ou la mémoire », est tourmenté par la terrible et extraordinaire faculté de se rappeler d'*absolument* tout : « [s]a perception et sa mémoire étaient [...] infaillibles⁸⁶ », séquelles improbables d'une chute de cheval. Dans ce texte fantastique, l'écrivain argentin écrit : « nous savons peut-être profondément que nous sommes immortels et que, tôt ou tard, tout homme fera tout et saura tout⁸⁷ ». Ainsi, Funes, qui « était un précurseur des surhommes⁸⁸ », répond en partie, c'est-à-dire en puissance, à cette prophétie : ne lui manque que l'immortalité. À Hermann Klock, il manque de plus la mémoire, mais il s'approche de l'immortalité puisque « [s]on aventure [...] diffuse ses éléments aux quatre points de la pensée et du monde en faisant de lui, Hermann Klock, tous et tout, partout en même temps » (ME, p. 12).

L'aventure en question est celle de sa découverte de la plante et de sa mort. C'est ce qui le lie à l'humanité, ce qui le fonde en elle, au détriment de son individualité qu'il perd avec son nom qui lui échappe : « A-t-il même jamais porté un nom ? Celui du

⁸⁵ Jorge Luis Borges, *Fictions*, *op. cit.*, p. 107.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 115.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 110.

botaniste Hermann Klock ? Celui d'Heinrich Schliemann ? Ou celui de n'importe qui ? Le souvenir de son nom, ou plutôt son nom lui-même le quitte, quand le nom *est* peut-être la personne qui le porte » (ME, p. 11). Heinrich Schliemann est l'archéologue allemand du XVIII^e siècle qui revendiqua la découverte des ruines de Troie. Quoique séduisante, la découverte ne fut jamais attestée et, en fait, constamment questionnée, attaquée et critiquée. Beaucoup pourrait être dit de Varus et du duc de Lauzun, déjà mentionnés, que Mathieu sollicite dans son texte. Le premier fut un général romain dont les légions connurent la mort à la bataille de Teutoburg en l'an 9 ; le second fut aussi un homme militaire, ayant vécu au XVII^e siècle toutefois, doublé d'un courtisan qui, malgré de nombreuses conquêtes, n'eut pas de descendance, à son grand désarroi.

Ce triumvirat de personnages historiques n'a rien de prestigieux ou de glorieux. Au contraire, l'Histoire a retenu leur nom en raison des échecs qu'ils subirent. Lorsque Klock « devient les autres qui deviennent lui » (ME, p. 12), la métamorphose qu'il réalise n'est pas très avantageuse ni flatteuse. Il s'inscrit dans cette triste lignée de personnages historiques ayant échoué dans leurs entreprises. La brève extase qu'il ressent n'est guère plus qu'une consolation car le progrès annoncé, à savoir l'avancement des connaissances, n'a pas lieu. L'élève ne dépasse pas le maître, tout au plus arrive-t-il à l'imiter. Les parallèles à dresser entre les deux chercheurs sont nombreux, au point qu'à la fin ils se confondent. Klock et Breitmann sont digérés ensemble ; leur chant du cygne, le « chant des bienheureux » (ME, p. 17), accompagne leur retour à la terre.

Dès lors, comment expliquer l'exquisité de la mort d'Hermann Klock ? En examinant les sources de l'œuvre de Mathieu, deux interprétations semblent intéressantes.

La première et la plus simple découle du récit « Le Sud » de Borges, où l'on perçoit un dénouement énigmatique comparable à celui de « La mort exquise ». Le récit prend place en Argentine. Juan Dahlmann, de descendance germanique, est victime d'un bête accident, une coupure au front, qui demande néanmoins de nombreux et importants traitements. Alors qu'il est hospitalisé dans une clinique, peut-être sous anesthésie, il rêve qu'il voyage dans le sud du pays où il meurt dans une rixe au couteau, après une dispute dans un bar avec un étranger. La force de ce texte est de présenter deux récits superposés tel qu'ils ne paraissent former qu'un seul récit. C'est-à-dire que, comme le dit Borges, « [...] il est possible de le lire comme un récit direct de faits romanesques, et aussi autrement⁸⁹ ». Que la guérison de Dahlmann, son congé de la clinique, son voyage dans le Sud et son duel ne soient qu'imaginaires, n'est jamais dit explicitement ; c'est à peine suggéré. Cela constituerait le récit romanesque. L'autre lecture est peut-être plus décevante. Le protagoniste n'aurait en fait jamais quitté la clinique, et alors, son aventure ne serait qu'un rêve fait tandis qu'il agonisait. Le texte nous laisse croire en fait à une guérison qui n'a jamais lieu. Dahlmann fantasme sa mort en l'imaginant comme il aurait voulu qu'elle se réalise. Borges prend soin d'alimenter l'incertitude du lecteur en forgeant une atmosphère réaliste, mais contaminée par quelques sous-entendus subtils qui évoquent plutôt une aventure onirique, par exemple dans ce passage : « [...] c'était comme si deux hommes existaient en même temps. Celui qui voyageait dans un jour d'automne et dans la géographie de son pays et un autre, enfermé dans une clinique et soumis à des méthodiques servitudes⁹⁰ ». Celui des deux qui voyage retrouve le côté romantique du Sud qui l'a vu grandir et auquel il est profondément attaché, avec ses duels

⁸⁹ *Ibid.*, p. 108.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 181.

improvisés et sa tranquille mélancolie : « Il sentit que si, alors, il eût pu choisir ou rêver sa mort, celle-ci était la mort qu'il aurait choisie ou rêvée⁹¹ ». Hermann Klock a choisi une mort qui le comblait, en lui donnant l'impression de n'avoir pas vécu inutilement puisqu'il travaillait à un héritage important. Dahlmann a rêvé une mort qui faisait de lui ce qu'il voulait être, c'est-à-dire un homme fort et courageux comme « [s]on grand-père maternel [...] Francisco Flores du Ile d'infanterie de ligne, qui mourut sur la frontière de la province de Buenos Aires, percé par les lances des Indiens de Catriel⁹² ». C'est pourquoi « mourir dans un duel au couteau, à ciel ouvert et en attaquant de son côté son adversaire, aurait été une libération pour lui, une félicité et une fête⁹³ ». Pour les deux personnages, il est crucial de se savoir partie intégrante d'une lignée qui les transcende.

Gilles Archambault voyait « du Mandiargues et du Borges » (ME, p. 7) dans *La mort exquise*. Nous avons déjà dressé plusieurs ponts entre Claude Mathieu et l'écrivain de Buenos Aires ; d'autre part, nous avons vu comment l'influence du surréaliste français contribua à façonner les *Vingt petits écrits* de 1960. Cette influence perdure et s'élargit dans le deuxième recueil de l'auteur québécois. Remontons à 1959, année de la publication de *Feu de braise*. Dans « Le diamant », Mandiargues explore une forme du fantastique teintée d'influences surréalistes qui préfigure certains aspects du texte de Mathieu. Monsieur Mose est un lapidaire qui fait le commerce des diamants. Il attend d'un collègue un spécimen particulièrement rare et précieux en raison de sa taille. Il le fait examiner par sa fille Sarah qui, incroyablement, bascule et se retrouve à l'intérieur de l'objet. S'il s'agissait d'une fleur carnivore, les textes de Mandiargues et de Mathieu seraient très curieusement proches l'un de l'autre. Quant à Sarah, à l'intérieur de la

⁹¹ *Ibid.*, p. 185.

⁹² *Ibid.*, p. 177.

⁹³ *Ibid.*, p. 185.

Pierre, un homme-lion lui apparaît avec lequel elle fera douloureusement l'amour (comme souvent chez Mandiargues) et perdra sa virginité. Ce passage est explicitement décrit dans « Le diamant ». La nouvelle de Mathieu évoque également une relation amoureuse, comme nous le verrons, mais en termes beaucoup plus symboliques et alambiqués. Par contre, il est intéressant de noter que la mésaventure de Sarah est introduite selon le même schéma que celui auquel a recours le narrateur de « La mort exquise ». Chez Mandiargues, on lit :

[...] elle avait conscience d'être nue dans le petit matin et dans la solitude, en face de la pierre qui, magnifiée par la loupe, devenait ainsi qu'un énorme glaçon teinté pâlement d'azur [...] et elle en vint à se demander où était réellement l'objet et où était le juge ou le témoin, dans cette confrontation matinale entre une fille nue et une pierre si rare. Puis, que se passa-t-il, elle fit peut-être un faux mouvement, ses pieds glissèrent sur le parquet et sa tête tomba sur la table ; alors elle eut l'impression que la loupe lui entra dans l'œil, et elle perdit (probablement) connaissance.

Tout de suite, elle la reprit. [...] Il lui fallut quelque temps, quelque expérience du lieu et quelque effort de réflexion pour apercevoir et puis admettre le fait singulièrement incroyable, qui était qu'elle se trouvait captive à l'intérieur du diamant⁹⁴.

De son côté, Mathieu écrit :

[...] il se vissa dans l'œil une petite lorgnette de bijoutier qu'il avait toujours sous la main dans sa boîte métallique. Attentif au plus haut point, l'œil en alerte pour observer l'intérieur de la corolle au moment où elle s'ouvrirait [...].

Que se passa-t-il ? Il n'en sait plus trop rien. Si, il commence à se souvenir. Peut-être. Un peu. [...]

Un grand bruit l'a d'abord fait sursauter sans pour autant que son œil quittât sa lorgnette [...]

Le bruit sec qui éclata à ce moment comme une détonation, et la lumière qui creva le feuillage avec une force et une soudaineté telles qu'elles rappelaient l'éblouissement de l'éclair, lui firent cette fois-ci perdre pied (peut-être). (ME, p. 15-16)

⁹⁴ André Pieyre de Mandiargues, « Le diamant », dans *Feu de braise*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1959, p. 165-166.

La structure de ces passages fantastiques est pratiquement la même : Klock perd pied alors que les pieds de Sarah glissèrent, le « (peut-être) » de Mathieu répond au « (probablement) » de Mandiargues, etc.

Dans « La mort exquise », la plante carnivore est au cœur de l'intrigue en plus d'être le moteur du fantastique. Sa description n'est pas exempte de symbolisme :

[...] la corolle au repos ressemble à un globe rosâtre, fendue en son milieu, mais non pas jusqu'aux sépales ; au sommet, les lèvres de la fente ne s'appliquent pas étroitement l'une sur l'autre et ménagent ainsi un espace, comblé par des friselis légers et sensibles, d'un rouge ardent, semblables à de minces crêtes de coqs plissées, et où se dressent huit antennes comparables aux barbes des félins. (ME, p. 14)

Le narrateur ajoute aussi qu'elle « montrait un rose soutenu, par endroits assez proche du rouge de la viande, et qui devenait, près des friselis, d'un pourpre violacé à reflets noirs » (ME, p. 15). Plus loin, lorsque Klock observe la plante encore plus attentivement, avec sa lorgnette, elle lui apparaît comme une grotte ou une caverne, plus précisément « un gouffre rouge et duveteux, maintenu par des arcs-boutants d'une glu jaunâtre, tapissé de pustules et d'excroissances charnues semblables à des stalagmites [sic] et à des stalagmites » (ME, p. 16). Enfin, n'oublions pas cette importante personnification qui complète la description de la plante selon le point de vue du narrateur : « Par mon bout de lorgnette, je *la* regarde, grossie cinquante fois, et on dirait que, par l'autre bout, elle *me* regarde, rapetissé d'autant... » (ME, p. 16).

La description minutieuse et exhaustive de la *Carnivora Breitmannia Klockiana* reproduit un procédé omniprésent dans les récits de Mandiargues qui consiste à « joue[r] sur [le] principe d'amplification par concentration sur le minuscule et [la] description [...] des réalités minimales⁹⁵ ». D'ailleurs, la fleur est le seul élément dont la représentation

⁹⁵ Sophie Larocque-Tellier, *Lecture de Mandiargues, op. cit.*, p. 128.

n'est pas altérée par le brouillard et l'incertitude qui contaminent l'esprit de Klock. Or, ironiquement, sa description faste évoque bien autre chose : « [...] à travers une sorte de voile, on pressent des choses vagues un instant familières... » (ME, p. 17). Les points de suspension insistent sur le caractère mystérieux et peut-être suggestif de ces choses apparemment familières, parce qu'à première vue rien ne semble vraiment ordinaire dans ce récit fantastique. Les trois points laissent entendre que tout n'est pas dit. Il faut creuser davantage pour trouver ce qui se cache derrière les apparences, voire extrapoler à partir des sous-entendus la signification des symboles. Et effectivement, en y regardant de plus près, l'énigmatique fleur prend une forme inattendue qui serait, d'après la description qu'on peut relire, celle du sexe féminin.

Comme pour « Le Sud » de Borges, ce qui est raconté peut être lu comme un récit mais aussi autrement. Hermann Klock est un éminent botaniste parti en expédition scientifique dans une jungle pour étudier une plante. Cela dit, l'histoire se déroule dans son esprit, c'est « un reste de perception personnelle rapide comme une flèche [qui] lui revient » (ME, p. 13). Le témoignage de ses sens si sollicités est alors discutable, surtout que la focalisation interne empêche le narrateur de prendre le moindre recul par rapport aux événements. Et si tout n'était qu'un songe ou un délire forgé par le cerveau du protagoniste ? D'ailleurs, le *Mirliton rococo* contient plusieurs de ces récits cauchemardesques, chimériques ou simplement présentés comme de longues métaphores filées.

Lors de la première description de la fleur, on remarque une allusion à la pilosité, plutôt rare sur une fleur, qui donne lieu à une comparaison avec les « barbes des félins » (ME, p. 14). Qui plus est, cette comparaison n'est pas sans évoquer l'association que fait

Baudelaire entre le chat et la femme, telle que nous l'avons vue précédemment. Dans le même ordre d'idées, la fleur est fréquemment utilisée comme métaphore du sexe de la femme (rappelons-nous la référence à Sappho dans « Les dangers d'une promenade ») ; par exemple, ce dernier est un lis dans le roman *Le lis de mer* de Mandiargues. La caverne ou la grotte, alors qu'il est ici question d'un « gouffre rouge et duveteux » (ME, p. 16), est aussi un symbole courant du sexe de la femme, et c'est à ce titre que Mathieu l'évoque en précisant qu'elle est « l'entrée de la Terre-Mère où grondent les sèves millénaires » (ME, p. 17). Enfin, rappelons la réflexion de Klock alors qu'il se trouve littéralement figé devant la fleur qu'il observe : « Par mon bout de lorgnette, je *la* regarde » (ME, p. 16). L'accent placé sur le déterminant met clairement en évidence le genre féminin qui, autrement, passerait peut-être inaperçu, au sens où le lecteur ne s'y arrêterait pas, étant donné qu'il désigne une fleur. L'usage de l'italique attire le regard et oblige à voir la double portée du féminin, qui n'est plus seulement un signe linguistique.

En fait, en la faisant sienne, Mathieu reprend et prolonge l'idée principale de la nouvelle « Clorinde » parue dans *Soleil des loups* de Mandiargues. Les similarités entre cette nouvelle et « La mort exquise » sont nombreuses. D'abord, le personnage anonyme auquel le narrateur s'adresse, plutôt qu'au lecteur, est agonisant : « La vie, pour toi, nul doute que ce ne soit chose du passé ; les jours que tu traînes ne seront pas nombreux désormais [...] puisque bientôt tu seras mort⁹⁶ ». Comme Hermann Klock, il est condamné irrémédiablement, et c'est à un tiers qu'incombe la tâche de raconter l'évènement insolite qu'il vécut (ou crut vivre). Les circonstances en sont également peu claires et il est suggéré sommairement qu'il pourrait s'agir d'un rêve ou d'une hallucination causée par l'alcool. Le protagoniste découvre dans une forêt un minuscule

⁹⁶ André Pieyre de Mandiargues, *Soleil des loups*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1951, p. 76.

chevalier en armure qu'il « pri[t] pour un insecte, au premier abord. Un gros grillon⁹⁷ ». Il le débarrasse de son voile métallique pour découvrir « la plus ravissante figure de jeune fille⁹⁸ », qu'il achève promptement de déshabiller. Il souhaite alors rapetisser pour être à l'échelle de sa captive et lui témoigner son amour soudain : « Que n'aurais-tu donné pour qu'il te fût permis de décroître jusqu'aux dimensions de la petite créature⁹⁹ ». Or le miracle se produisit-il ? Aucune certitude n'est possible. Le texte devient ambigu et c'est au lecteur de tirer la situation au clair, d'interpréter donc la fin. Il ne s'agit peut-être, après tout, que d'un délire d'ivrogne :

Vint le moment qu'il fallut bien donner une issue à ton désir, si furieux qu'il te secouait de rage impuissante devant le petit corps [...], tu te jetas dans la forêt ainsi qu'un homme privé de sens, étreignant le tronc des pins qui se rencontraient devant toi, roulant au fond des fossés, déchirant des tapis de capillaires et baisant la terre crue entre des pieds de chiendents, de plantains et de prêles¹⁰⁰.

Il trouve, par la suite, sur le sol, ou plutôt sur un « lit de mousse¹⁰¹ », « une éclaboussure de sang frais¹⁰² » qui pourrait bien être celui de sa vierge chevalière... D'autres détails trahissent l'érotisme de ce récit fantastique : tandis que la femme est étendue sur le dos, le protagoniste se retrouve « courbé tout de suite [tel] qu'il faillit [s]e précipiter à plat ventre par-dessus¹⁰³ » ; puis, il la déshabille en tâtonnant alors que « [s]es doigts, quelques temps malhabiles, trouvèrent à la fin le ressort du heaume¹⁰⁴ » avant qu'il ne s'attaque à la cuirasse qui « s'ouvrait par derrière à la façon de certains corsets¹⁰⁵ ».

⁹⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁰² *Ibidem.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 78.

¹⁰⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁵ *Ibidem.*

Cette longue métaphore évoquant la relation sexuelle n'est pas moins équivoque que celle élaborée par Claude Mathieu : « Plus rien n'existe désormais sinon de voguer ici, à l'intérieur, sur des ondes sirupeuses, au gré des spasmes et des stalagmites flexibles [ceux de la caverne] qui gouvernent Hermann Klock, le malaxent, le lèchent, le liquéfient, le digèrent, l'épuisent de caresses qui atteignent jusqu'à l'âme » (ME, p. 16-17).

Le fruit de l'amour recèle, dans les deux nouvelles, une saveur opposée. Dans celle de Mandiargues, il est source de tourment et n'apporte qu'une mort pitoyable au protagoniste qui se « soûle au rhum comme une brute¹⁰⁶ ». Le botaniste, au contraire, jouit, dans ses derniers instants, d'une ivresse souverainement conquise, il « ressemble plus à une masse d'harmonie en route pour le gouffre noir, pour l'entrée de la Terre-Mère où grondent les sèves millénaires » (ME, p. 17). La sève représente le sang des végétaux. À ce titre, elle est source de vie. L'expression « les sèves millénaires », en ce sens, se traduit par le renouvellement continu de la vie, le passage d'une génération à la suivante. Klock est « en route vers la Terre-Mère », de laquelle, maintenant fécondée, renaîtra logiquement la vie (il en sera de même avec la pierre devenue rouge dans « Le diamant »). Dans ce cycle potentiellement infini (concept absent chez Mandiargues et aussi chez Borges où Jaromir Hladik, dans « Le miracle secret », n'obtient qu'un réconfort temporaire avec l'achèvement de son œuvre), il trouve la satisfaction de s'enraciner dans une tradition continue.

La mort, chez Mathieu, s'accompagne de la promesse du recommencement, ce qui, d'une certaine façon, en apaise l'horreur et la peur. Rappelons-nous les mots de Jarry

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 82.

en épigraphe qui prennent maintenant tout leur sens : les rêves sont des fantasmes secrets qui s'inspirent de la réalité, la déforment et la modulent.

Comme thèmes, le temps, la mort et la science (la transmission du savoir ou de la mémoire, plus exactement) traversent tout le recueil et lui confèrent cohérence et cohésion. La troisième nouvelle, « Le pèlerin de Bithynie », partage beaucoup d'éléments avec la première. Au passage, notons que l'exergue en latin, « René Charland sacerdoti ut ego inscriptionum latinarum amatori » (ME, p. 31), sert ici de dédicace. Selon la traduction de Maurice Émond, elle signifie : « À René Charland, prêtre, amoureux, comme moi, des inscriptions latines ». Outre le nom, à peine masqué, du poète français René Char auquel elle fait allusion, cette inscription codée permet d'escompter, en tenant compte de ce que nous avons vu antérieurement, un récit où abonderont des éléments renvoyant à l'époque romaine.

Cette intuition s'avère justifiée. Le professeur de langues classiques à l'université de X., Mark Cecil Black, se voit remettre un ouvrage unique par un vieux libraire qu'il croit être arménien, le « *Rufus Itinerans* » publié à Leipzig en 1715, que des bibliographies savantes déclaraient perdu et très possiblement apocryphe. Le caractère précieux du livre n'est pas seulement dû à son unicité ; il contient un passage inédit qui rapporte l'existence d'un autel oublié consacré à la déesse Cybèle et situé en Bithynie. Black voit là une chance inespérée de faire progresser ses recherches scientifiques. Pour vérifier l'authenticité du passage, il se rend donc en Turquie, au lieu indiqué dans le livre. Il découvre l'autel, comme il l'espérait, mais il apprend par le fait même qu'il l'aurait *lui-même* érigé deux mille ans auparavant. Au moment de cette troublante découverte, la

déesse Cybèle apparaît avec son cortège. Black (ou Niger) rejoint ce dernier, mû par une force qui dépasse sa volonté, lorsqu'il entre « dans la mer en chantant » (ME, p. 56). Sans autre précision, on doit en déduire qu'il meurt noyé. Comme l'avait prédit Cybèle : « c'est ainsi à chaque retour » (ME, p. 55).

D'emblée, notons que la nature insolite de ce texte provient, dans les premières pages, de la remise en question, par le protagoniste, du hasard qui aurait gouverné les événements de « [c]e jour particulièrement beau de printemps » (ME, p. 31). En examinant les circonstances de sa découverte du *Rufus Itinerans* de Leipzig, le professeur en vient lui-même à concevoir l'hypothèse qu'une force supérieure et inaccessible soit de la partie. Les effets dont les causes nous échappent s'expliquent plus aisément en invoquant le hasard. Black s'accroche d'abord à cette hypothèse plus plausible, avant que le doute ne l'envahisse :

Une fois certain de l'authenticité de l'ouvrage, le professeur Black pouvait se croire, plus que le dépositaire d'un bien précieux, l' élu du hasard. [...]

Le professeur ne pouvait croire, dans ses pires moments de lucidité, à une si longue succession de hasards : ceux-ci montraient en effet, organisée par une volonté anonyme, une logique si évidente qu'elle causait chez lui le malaise de celui qui se souvient d'avoir reçu un message important sans se rappeler lequel. (ME, p. 42)

Il pressent que la conjonction des coïncidences, qui lui permirent d'obtenir l'inestimable édition de 1725 (à laquelle il a consacré la majeure partie de sa carrière), est démesurément vertigineuse ; c'est peut-être pourquoi il se sent l'obligation d'y répondre. C'est un semblable enchaînement incroyable de causes, heureuses ou malheureuses, qu'on nomme le destin. Black décide de s'y soumettre, faute de mieux. Il aurait voulu rendre le livre au bouquiniste afin de se soustraire aux tracasseries qu'il lui occasionnait. Mais tout avait été prévu jusqu'au moindre détail puisque, dans un délai étonnamment bref, la

librairie insolite avait « cédé la place à un atelier de couture » (ME, p. 43). Black a donc été piégé, en quelque sorte. Le narrateur omniscient, profitant de son recul, explique au début de la nouvelle les rouages du procédé mis en place pour coincer le professeur : « L'orientation du récit [...] est d'abord argumentative, et pose [...] d'entrée de jeu la problématique de l'étrange¹⁰⁷ ». En effet, l'étrange se manifeste (et résiste jusqu'à la fin) dès que l'attention de Black « fut arrêté[e] par une plaque posée sur la porte de l'escalier qui montait au premier. Il y lut : *Théodore Divimunian, livre d'occasion, livre rare* » (ME, p. 33). L'établissement n'est pas neuf, la plaque qui l'annonce est décolorée. De plus, il est voisin d'un certain Cramer que le professeur visite fréquemment, ce qui rend curieux le fait qu'il n'ait jamais remarqué le bouquiniste.

Le piège sournois qui attend Black (il s'y prend comme l'insecte dans une toile d'araignée) le propulse dans un tourbillon temporel d'où surgit un monde oublié : on assiste à la réification du monde mythologique romain au sein de la réalité contemporaine du protagoniste. Le mythe de l'éternel retour est traité ici de façon plus explicite et plus détaillée qu'auparavant. Dans la nouvelle éponyme du recueil, le personnage principal répétait l'aventure de son maître, dans des circonstances très semblables, quelque temps seulement après la mort de ce dernier, tandis que dans « Le pèlerin de Bithynie », le cycle s'étend sur deux mille ans et ne concerne qu'un seul individu. Autre nouveauté : les paroles de la déesse citées plus haut suggèrent la possibilité de répétitions illimitées. Le choc de deux époques éloignées par deux millénaires amène Black à réaliser qu'il est la même personne que Marcus Cecilius Niger, ce que Cybèle, l'architecte de son aventure, certifie solennellement :

¹⁰⁷ Michel Lord, *La logique de l'impossible : aspects du discours fantastique québécois*, Québec, Éditions Nuit blanche, 1995, p. 81.

Il y a longtemps que tu m'as élevé cet autel, Marcus. J'attendais en vain ton retour des pays barbares. Il a fallu que j'aie te chercher. Et c'est pour t'accueillir en ton lieu de pèlerinage qu'aujourd'hui j'ai quitté mes bois et mes montagnes de Phrygie. Marcus, enfin te voilà de retour chez toi. La patience est le propre des dieux, mais les meilleurs finissent par se lasser. (ME, p. 53)

Mark Cecil Black s'exclame alors : « Marcus Cecilius Niger, mais c'est mon nom traduit en latin ! » (ME, p. 52). C'est ainsi qu'il devient l'autre qui devient lui, pour paraphraser le narrateur de « La mort exquise ».

Mieux que dans « La mort exquise », les thèmes du double et de l'altérité accompagnent ici celui de l'identité et l'enrichissent, en lui ajoutant une autre perspective (qui sera davantage scrutée dans les nouvelles subséquentes). Au mythe de l'éternel retour, notamment présent chez Nietzsche dans une esthétique toute poétique¹⁰⁸, s'ajoute l'idée de la métempsychose. Dans « Le pèlerin de Bithynie », nous assistons donc au retour du même, mais sous une autre forme. Contrairement à la doctrine bien connue des philosophes stoïciens de l'époque romaine, ce n'est pas l'univers dans son entier qui, après avoir été consumé par le feu, renaît et répète tout, avec les mêmes acteurs, de façon parfaitement identique. La mise en scène de Mathieu est plus subtile et elle convient mieux à la littérature fantastique : c'est l'Histoire, entendons par là les événements et les circonstances dont elle est constituée, qui se répète, se réactualise périodiquement, plus exactement à tous les deux mille ans, dans « Le pèlerin de Bithynie ».

Le récit évoque l'adéquation de deux individus séparés par deux millénaires. Autrement dit, « le récit décrit la fusion de deux êtres [et] le caractère fortement étrange du rapport entre [le] personnage et son double¹⁰⁹ ». L'avantage du genre fantastique est qu'il permet d'orchestrer de telles intrigues. Dans « La mort exquise », le fantastique fait

¹⁰⁸ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Éditions Gallimard, 2006, 477 p.

¹⁰⁹ Michel Lord, *La logique de l'impossible : aspects du discours fantastique québécois*, op. cit., p. 108.

irruption lorsque Klock s’empare de sa lorgnette pour examiner la fleur carnivore ; dans « Le pèlerin de Bithynie », il intervient lorsque le professeur découvre le livre étrange, au « vieux dos de chagrin » (ME, p. 37). En faisant signe au roman de Balzac, *La peau de chagrin*, la nouvelle de Mathieu reprend l’un des thèmes les plus exploités par la littérature fantastique : le livre maléfique ou ensorcelé.

Il s’agit d’un livre littéralement unique dont la valeur ou l’intérêt scientifique repose sur un ajout douteux. On remarque la même problématique dans « Tlön Uqbar, Orbis Tertius » de Borges. Le narrateur de cette nouvelle rapporte ainsi sa trouvaille : « C’est à la conjonction d’un miroir et d’une encyclopédie que je dois la découverte d’Uqbar¹¹⁰ ». Marc Cecil Black, lui, doit la découverte du *Rufus Itinerans*, qui révèle l’existence de l’autel érigé pour Cybèle, à « une symétrie décorative [qu’il] jugea exagérée » (ME, p. 34) dans la librairie de Théodore Divimunian. Le livre, chez Borges, est de même nature que celui utilisé par Mathieu, c’est-à-dire que tous les deux contiennent un détail mystérieux qui les rend uniques, et qui lance le protagoniste sur une piste inusitée :

Le volume qu’apporta Bioy était effectivement le XLVIe de l’*Anglo-American Cyclopoedia*. Sur le frontispice et le dos du volume, l’indication alphabétique (Tor-Ups) était celle de notre exemplaire ; mais, au lieu de 917 pages, le livre en contenait 921. Ces quatre pages additionnelles comprenaient l’article sur Uqbar : non prévu (comme le lecteur l’aura remarqué) par l’indication alphabétique. Nous constatâmes ensuite qu’il n’y avait pas d’autre différence entre les volumes. Tous deux [...] sont des réimpressions de la dixième *Encyclopoedia Britannica*. Bioy avait acquis son exemplaire dans une des nombreuses ventes aux enchères¹¹¹.

Comme Borges le fait ici, les personnages de Mathieu ont recours à de prétendus ouvrages savants. Pour s’assurer de l’origine du document qu’il a acquis, Black se réfère

¹¹⁰ Jorge Luis Borges, *Fictions, op. cit.*, p. 11.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 13.

à « la grande *Bibliographia Rufiana* in-quarto de Bettencourt, érudit français du dix-neuvième siècle » (ME, p. 40), qui dit, à propos de l'édition de 1725 :

Son caractère remarquable lui viendrait, rapporte-t-on, de ce que la fin du huitième chapitre sur les temples de Bithynie comporterait un passage d'une douzaine de lignes dont on ignorerait complètement l'origine manuscrite, qui ne se retrouverait dans aucune autre édition et dont les assertions n'auraient pu être vérifiées, sans doute parce qu'aucun savant, ou presque, n'aurait eu l'occasion d'en prendre connaissance. (ME, p. 40)

En prétendant citer des sources et livres de référence, Mathieu plonge « dans le jeu bien connu des références apocryphes et des attributions erronées¹¹² », jeu que Borges a poussé à un niveau de virtuosité peut-être inégalable.

À ce propos, Genette écrit que la « thématique du fantastique intellectuel induit à une incertitude diffuse sur l'authenticité des sources invoquées¹¹³ ». Dans « L'approche d'Almotasim », par exemple, Mir Bahadur Ali ne semble pas moins crédible ou fictif, en tant qu'écrivain, que ne l'est William Shakespeare dans « Thème du traître et du héros ». Ainsi, dans « Le pèlerin de Bithynie », le professeur Black agit comme commentateur du « magistrat romain du quatrième siècle que la postérité a surnommé Rufus Itinerans » (ME, p. 38) : il est l'auteur « de leçons très remarquées dans des universités anglophones et de mémoires dispersés dans des revues savantes » (ME, p. 39). D'autres détails semblables et des citations de Rufus, ou à son propos, confèrent véracité et crédibilité au personnage ; du moins créent-ils le doute, donc la possibilité de son existence (qu'une brève vérification suffira malheureusement à infirmer). Il vaudrait peut-être mieux renverser l'affirmation de Genette citée plus haut : c'est plutôt l'incertitude sur l'authenticité des sources convoquées qui conduit le lecteur à douter (à hésiter) de la part

¹¹² Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 294-295.

¹¹³ *Ibid.*, p. 294.

de vérité dans la fiction. De ce doute, rappelons-le, provient le fantastique que Genette qualifie justement d'intellectuel, car il n'appartient pas aux premières pratiques du genre, inspirées des romans gothiques et plus proches de l'horreur.

Chez Mathieu, les deux tendances se conjuguent. Dans « La mort exquise », nous trouvons déjà cette double modalité du fantastique : d'une part, pour décrire la plante carnivore, le narrateur se rapporte à une pseudo-autorité en signalant que « les revues savantes [l']ont abondamment décrit[e], vers 1935, lors de sa découverte en Amazonie par Breitmann » (ME, p. 14) ; d'autre part, l'horreur apparaît dans le dénouement au moment où Klock est dévoré par la fleur. La même logique est reproduite dans la troisième nouvelle du recueil puisque Black subit lui aussi une mort terrible en entrant dans la mer où il se noiera : « Il faisait les mêmes gestes de protestation, son corps se rejetait en arrière d'épouvante, mais il avançait pourtant. Des cris éraflaient sa gorge, y restaient prisonniers de l'émotion » (ME, p. 55). La mort est ici détaillée avec plus de précision que dans la nouvelle éponyme. Plus encore, elle semble nécessaire ou inéluctable. Le protagoniste marche vers elle, mais en réalité il la redoute et la craint. Une force extérieure dirige ses pas. Sans savoir pourquoi ou comment, il lui obéit.

Deux hommes existent simultanément lorsque la déesse se révèle. Deux univers s'entrechoquent, l'Antique et le Moderne. Cybèle appartient au premier ainsi que Marcus Cecilius Niger. À la fin du récit, ce dernier et son alter ego, Marc Cecil Black, ne font plus qu'un. Quand la déesse s'adresse à Black, l'invitant fermement à la suivre et à plonger dans la mort, elle atteint en même temps Niger, sans doute par le concours des « sèves millénaires » qui lieraient les deux hommes. L'un refuse évidemment de la suivre, mais l'autre, qui a érigé l'autel, est sans doute honoré et obtempère naturellement,

recommençant une scène déjà jouée deux mille ans auparavant. Nous assistons à « la tentation d'un retour, abject et jouissant, vers ce statut de passivité dans la fonction symbolique où, flottant entre dedans et dehors, douleur et plaisir, acte et verbe, il trouverait, avec le nirvana, la mort¹¹⁴ ».

La confusion de l'un et de l'autre n'est pas exempte de symbolisme. Comme Klock face à Breitmann, Black se confond avec Niger pour répéter son destin : doit-on « supposer une forme secrète du temps, un dessein dont les lignes se répètent¹¹⁵ » ? Ce serait accrédi-ter une des thèses de la *Défense de l'éternité*, à travers le personnage fictif de Jaromir Hladik, selon laquelle « le chiffre des expériences possibles de l'homme n'est pas infini et il suffit d'une seule "répétition" pour démontrer que le temps est une tromperie¹¹⁶ ». Cet argument aurait séduit Mathieu puisque quatre nouvelles de son recueil de 1965 lui font écho : aux deux récits déjà étudiés s'ajoutent « L'auteur du *Temps d'aimer* » et « Fidélité d'un visage ». De l'un à l'autre, on remarquera une gradation croissante dans l'ampleur accordée à l'idée de l'éternel retour. On pourrait croire que Mathieu cherchait à en illustrer quelques figures ou formes, de la plus subtile à la plus provocante. Ce projet de nuancer une telle idée, dont la complexité défie parfois l'entendement, épouse parfaitement une littérature résolument tournée vers le fantastique.

Dans le cas présent, outre la présence du livre singulier et de ce qui s'y rattache, l'atmosphère fantastique, à la fois fragile et puissant (fragile parce que tributaire de la réception du lecteur ; puissant dans la mesure où son potentiel de sens est illimité), provient, en grande partie, de la présence saisissante de Cybèle. Si le protagoniste ne

¹¹⁴ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1980, p. 78-79.

¹¹⁵ Jorge Luis Borges, *Fictions*, *op. cit.*, p. 129.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 152.

questionne pas l'apparition inopinée de la déesse, le lecteur, lui, mis au fait de certains détails inquiétants mentionnés par le narrateur, s'interroge sur le sens à tirer de l'épisode final : délire hallucinatoire ou manifestation divine ? Deux éléments contextuels militent en faveur de la première explication, principalement « [I]a chaleur [et] le parfum des plantes aromatiques » (ME, p. 49). D'abord, la chaleur, incontournable dans la région méditerranéenne, devient accablante et franchement insupportable alors que la température de ce « matin torride de la canicule » (ME, p. 46) se fait de plus en plus pesante à l'approche de l'heure de midi, et le professeur en vient à « envier au baigneur, qui battait encore l'eau là-bas, si loin, son innocence. [II] aurait voulu courir vers lui [ce qu'il fera...] et lui demander sa protection, par peur de la brûlante solitude qui l'emprisonnait sur ce promontoire rongé de soleil » (ME, p. 49). Le second élément se présente comme une distraction, à mesure que les odeurs s'amplifient, ce qui amène un état de confusion croissante chez le professeur au moment même où il est désemparé par la découverte de l'autel. Ainsi, ce qui commence comme un délire hallucinatoire devient, alors qu'un troisième élément entre en jeu, le soleil, un décor idéal pour une apparition divine. Nous savons, avec Black, que « l'heure de midi était celle que les dieux élaient le plus volontiers pour se révéler aux yeux des mortels, profitant d'un soleil tel que l'œil ébloui par l'obscur vibration d'un air trop lumineux pouvait douter de les voir » (ME, p. 54). Après le constat que Black supporte très mal la chaleur du pays, la narration, elliptique, saute à un court paragraphe descriptif qui évoque un soudain égarement, peut-être même un évanouissement causé par un coup de chaleur, voire une transe : « Le professeur se surprit à réveiller par des prières latines les vieux dieux morts écrasés sous le poids des offrandes. Enfin son âme, quittant sa frayeur, s'ouvrit et s'apaisa dans

l'attente d'une sereine révélation » (ME, p. 49). C'est évidemment après avoir exhumé l'autel que se présentent Cybèle et son cortège carnavalesque. Si, comme chez Borges, les indices suggérant une rêverie du protagoniste sont ténus et dispersés méthodiquement, ils n'en demeurent pas moins bien présents.

Dans une nouvelle de Pieyre de Mandiargues, « L'archéologue », tirée de *Soleil des loups*, l'universitaire Conrad Mur, profitant du soleil sur une plage d'Italie, plonge dans une rêverie profonde et complexe (tout le récit se déroule dans sa tête tandis qu'il reste immobile devant l'étendue d'eau) qui l'amène dans les profondeurs de la mer adjacente, où il découvre « une grande statue de femme qui dresse en face de lui sa nudité très lourde [et qui ressemble à] *certaines créatures d'Orient parmi les plus bestiales*¹¹⁷ ». Cette figure sous-marine qui le domine par sa taille et sa prestance n'est pas sans rappeler celle qui apparaît à Marc Cecil Black dans « Le pèlerin de Bithynie ». Or, peut-être ne saurions-nous pas que Cybèle provenait d'Orient si un certain Héliogabale (qui ne nous est plus inconnu après la lecture du *Mirliton rococo*) n'avait voulu et essayé farouchement, durant son bref règne, d'en introduire le culte à Rome en tant que « Grande Mère des dieux ». De plus, le caractère bestial attribué à la statue est aussi présent chez le personnage de Mathieu : « La cruelle, la sanguinaire, celle qui préside à tout ce qu'il y a d'indomptable dans les puissances de la vie, celle qui libère les sèves grondantes dans les arbres des forêts et, dans les bêtes fauves, les forces les plus sauvages, l'inhumaine se trouvait debout [...] » (ME, p. 53). Dans la nouvelle de Mandiargues, il est clairement établi que la statue est celle d'une déesse et, ce qui la rapproche encore plus de Cybèle, qu'elle « fut évidemment la redoutée souveraine d'un collège de prêtres et de sacrificateurs, l'hôte d'un sanctuaire vénéré qui a

¹¹⁷ André Pieyre de Mandiargues, *Soleil des loups*, *op. cit.*, p. 19. C'est nous qui soulignons.

disparu¹¹⁸ ». Enfin, Conrad Mur, comme l'indique le titre, est un archéologue qui « recherche l'étrange avec une sorte de frénésie qui l'a conduit, déjà, en bien des lieux où ses collègues se fussent étonnés (scandalisés peut-être) de le voir¹¹⁹ ». Or, c'est justement ce que semble être devenu le professeur Black qui, habitué aux langues et aux religions antiques, n'a aucune difficulté à exécuter les fouilles clandestines, en Turquie, qui lui révèlent l'autel.

Revenons rapidement au monument sous-marin du texte de Mandiargues, car d'autres éléments s'y rattachant coïncident significativement avec certains passages de deux textes de Claude Mathieu. D'abord, soulignons que la représentation de la statue est plutôt surréaliste que réaliste ou, comme chez Mathieu pour Cybèle, fantastique. La description qu'en fait Mandiargues est très détaillée. Après avoir passé au crible tous ses attributs, il complète ainsi le portrait qu'il en dresse :

Du varech a poussé sur les cuisses de la déesse [...], comme une toison qui alourdit ses formes et rend son expression plus bestiale encore ; à partir des hanches, le varech fait place à des filaments gras et roux comme des sangsues mais qui sont une variété d'algue, et qui s'éclaircissent, et qui s'amenuisent toujours plus jusqu'à laisser un peu velue la base des seins [...]¹²⁰.

Dans le même passage, Conrad Mur reconnaît en la déesse « une figure de la grande Vénus¹²¹ ». Celle-ci est recouverte, des jambes jusqu'à la poitrine, de varech et d'algues qui évoquent clairement, dans l'esprit de l'archéologue, une dense pilosité. C'est sans équivoque, ici, un clin d'œil à *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch, bien à sa place chez un écrivain friand d'érotisme teinté de perversité, et comparable à celui de Mathieu dans « Notule onirique » du *Mirliton rococo* : « ayant fait naguère un cauchemar où une

¹¹⁸ *Ibidem.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 19-20.

¹²¹ *Ibid.*, p. 19.

femme toute en poil et fourrure se collait à moi, m'écrasait de son poids et me montrait une insatiable gourmandise » (MR, p. 48-49). Pour conclure sur la curieuse statue qui fait fantasmer Conrad Mur, il faut s'arrêter à la bague qu'elle porte à son doigt et qui change « en trouble, puis en effroi véritable, l'intérêt quelque peu professionnel excité chez le jeune savant par la figure sous-marine. Car cet anneau est le double exact, seulement agrandi à l'échelle de la statue, d'une bague que lui-même a donnée à sa fiancée¹²² ». Cependant, la Vénus aurait près de vingt siècles de plus que Bettina, la fiancée de Mur, ce qui l'amène à se demander : « Comment au doigt de la sombre déesse cet anneau peut-il être [...] qui tient du style edelweiss, hanneton et crème fouettée à la mode de la Bavière et du Tyrol ?¹²³ ». Dans « Fidélité d'un visage », septième et dernière nouvelle de *La mort exquise*, une antiquaire entreprend une collection d'œuvres d'art, de toutes sortes et de différentes époques, dans laquelle elle est elle-même projetée. Pour le moment, nous retiendrons de cette nouvelle que la narratrice reconnaît sa personne d'après un grain de beauté sur sa joue et « la bague à pierre rouge » (ME, p. 107) qu'elle porte toujours. Cette bague est identique dans toutes les représentations, peu importe l'époque de laquelle elles datent. Ces deux nouvelles, celle de Mandiargues et celle de Mathieu, puisent à un modèle plus ancien : *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée, qui relève également du genre fantastique, et où la statue de Vénus et la bague de fiançailles apparaissent.

Nous reviendrons un peu plus loin à l'ultime nouvelle de *La mort exquise*. Pour terminer notre analyse du « Pèlerin de Bithynie », il faut encore observer que Mathieu dépasse Mandiargues par sa maîtrise et son utilisation, plus tranchante et étendue, du genre fantastique qui fait l'originalité de la plupart de ses textes. L'usage du fantastique

¹²² *Ibid.*, p. 20.

¹²³ *Ibid.*, p. 21.

chez l'ami d'André Breton est plus équivoque, dans la mesure où il oscille entre le surréalisme, le symbolisme et le merveilleux. Dans « L'archéologue », d'ailleurs, le passage cité mentionnant la Vénus velue n'est pas en lui-même fantastique, malgré l'étrangeté du double anneau, parce que l'épisode n'est qu'un rêve, ce qui est dit deux fois plutôt qu'une. L'ambiguïté ou le doute est éliminé et non pas entretenu : « il remonte en flèche à la surface de la mer et sur le banc de lave que son corps pas un instant n'a quitté¹²⁴ » ; « Conrad Mur est coutumier de telles rêveries¹²⁵ ».

En outre, la déesse mythique fut aussi sollicitée par Baudelaire et Catulle, de façon très semblable à la manière dont Mathieu l'évoque. Chez le premier, elle est déesse de la fécondité et bienfaitrice pour les voyageurs : « Cybèle, qui les aime, augmente ses verdure, / Fait couler le rocher et fleurir le désert¹²⁶ ». Le poète latin, plus particulièrement, l'introduit en utilisant beaucoup d'éléments que Mathieu a repris. Notons ces informations géographiques qui indiquent son origine moyen-orientale : « La Grande Phrygie culmine au mont Dindyme (1686 m.). À son piémont sud-ouest, d'où en deux jours de marche vers le Nord on rejoint le fleuve Sangarios, qui coule en Bithynie, se dresse Pessinonte, cité sainte de la Grande Mère des dieux¹²⁷ ». Tous ces lieux sont mentionnés dans la nouvelle de l'écrivain québécois. Le deuxième trait notoire des poésies de Catulle serait le récit qu'il fait en vers des mésaventures d'Attis¹²⁸, naguère amant de Cybèle, laquelle le poussa à la folie, en punition de son adultère, au point qu'il se castra lui-même pour se joindre enfin au cortège de prêtresses de la déesse (un poème

¹²⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁶ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 64.

¹²⁷ Catulle, *Le roman de Catulle*, *op. cit.*, p. 182.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 191-195.

anacréontique rapporte aussi cette histoire¹²⁹). Justement, dans la nouvelle de Mathieu, lorsque Cybèle apparaît au professeur, en plus des quatre panthères qui l'accompagnent et renforcent l'aspect bestial décrit plus haut, le cortège extravagant dont parle Catulle est également présent, longuement et parcimonieusement décrit, et Attis s'y retrouve effectivement blessé : « Pour venir poser sa tête sur l'épaule de la Grande Mère, Attis s'avança, son pagne toujours ensanglanté par l'éternelle mutilation » (ME, p. 55). Enfin, la source d'inspiration du patronyme « Cecilius » que porte l'alter ego du protagoniste de Mathieu, n'aurait-elle pas été puisée aussi chez Catulle ? Il s'agit en effet du nom d'un ami de l'écrivain romain auquel celui-ci dédie un poème : « À Cecilius, mon camarade et doux poète¹³⁰ ». Ce Cecilius était lui aussi poète et, étrange coïncidence, il passe aux dires de Catulle pour l'auteur d'une ode à Cybèle¹³¹.

Ainsi, dans « Le pèlerin de Bithynie », la science et le mythe se confrontent dans un duel fantastique d'où le second sort vainqueur. Les nombreuses publications que le professeur anticipe d'écrire ne verront pas le jour et sa découverte demeurera sans suite, ce qui constitue dès lors un échec. Cette nouvelle, comme la première et d'autres que nous étudierons, traite de la science, plus spécifiquement de sa prétention d'arriver « à connaître tout du monde et à lui arracher son secret » (ME, p. 61). Dans l'économie de ce dessein grandiose, un homme seul a peu de pouvoir ; il cherchera donc à faire progresser plus modestement sa discipline, comme Black et Klock l'ont tenté. À l'idée de progrès qui implique, pour être effective, une marche en avant continue, partant linéaire, Mathieu oppose un univers cyclique qui rend caduque, voire absurde, cette ambition mégalomane. La nouvelle « Autobiographie » met en scène cette absurdité.

¹²⁹ Mario Meunier, *Sappho, Anacréon et anacréontiques*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1932, p. 150.

¹³⁰ Catulle, *Le roman de Catulle*, *op. cit.*, p. 307.

¹³¹ *Ibidem*.

Quoique le titre de la quatrième nouvelle de *La mort exquise* puisse faire croire que l'auteur y raconte sa vie (ou alors un épisode de celle-ci), « Autobiographie » est curieusement rédigé à la troisième personne du singulier. Par contre, le narrateur fournit à cette excentricité une explication : « Avec joie il est presque devenu fiche ; aussi ne peut-il plus dire *je* ; comme parlant d'un autre ou d'un objet, il se sert désormais de *il* » (ME, p. 66). Plusieurs autobiographies rédigées à la troisième personne du singulier, au *il* ou au *elle*, peuvent être recensées dans l'histoire littéraire. Outre Camus, Yourcenar ou Barthes, c'est davantage à *La guerre des Gaules* de Jules César et, surtout, à *Les fils de la vierge* de Cortázar, récit fantastique dans lequel le narrateur/auteur se questionne sur la personne à employer pour faire son récit, qu'il faudrait rapprocher le texte de Mathieu. Toutefois, il ne fait aucun doute que cette « Autobiographie » n'est pas ce qu'elle prétend être. Outre l'incongruité dudit *il*, on devine rapidement, par la nature du récit, que celui-ci est fictif : « À croire que chaque fantastiqueur éprouve tôt ou tard le besoin d'écrire ses mémoires romancées et que *Le monstre sur le seuil* fut à Lovecraft ce que *William Wilson* avait été à Poe¹³² » ou, serait-on tenté d'ajouter, ce que « Autobiographie » est à Mathieu. Dès lors, ce texte hybride teinté de ludisme ne ferait-il pas de Claude Mathieu l'un des précurseurs québécois de l'autofiction (même s'il faut considérer que l'autofiction joue de l'ambiguïté au niveau du nom du personnage, qui correspond à celui de l'auteur, ou sur d'autres indices qui permettent d'établir cette correspondance. Ce qui n'est pas le cas de Mathieu) ? L'intérêt de la nouvelle ne s'arrête pas là : son symbolisme demande une interprétation plus creusée.

¹³² Jacques Goimard, « Lovecraft entre l'en-deça et l'au-delà », dans *Europe*, Paris, mars 1980, n° 611, p. 116.

Le protagoniste sans nom raconte avoir entrepris un travail titanesque consistant à cataloguer sur des fiches tous les mots de *La comédie humaine* de Balzac :

[...] [i]l choisit des fiches de trois pouces par cinq et de couleurs diverses. Il réserva les vertes aux noms, communs et propres, les bleus aux adjectifs, les blanches aux mots invariables, les grises aux articles et aux pronoms, les jaunes aux verbes.

Qu'on ne lui reproche pas de s'en être tenu au sens et à la nature des mots ; évidemment, il aurait pu se préoccuper aussi de leur fonction, de leur genre, de leur nombre, de leur étymologie et de la quantité de leurs syllabes. Mais un homme seul aux prises avec la science doit choisir un objet très précis et restreint s'il ne veut pas tomber dans la vulgarisation. Il laissa donc ce travail à d'autres ou à ses continuateurs. (ME, p. 64)

Après une trentaine d'années de sacrifices, « il n'a eu femme, enfants ni amis, dont on dit pourtant qu'il est doux d'en avoir autour de soi ; il n'a pas lu de livres, il a mangé des aliments en conserve, il n'a pas un sou, il n'a pas voyagé » (ME, p. 67), ce qui lui a toutefois permis de mener à terme son projet initial. Toutefois, chez Claude Mathieu, il semble que rien ne s'arrête jamais, même dans la mort le cycle se poursuit. Ici, le protagoniste se réjouit en trouvant la voie lui permettant de prolonger son travail : « Il transcrira sur des feuilles toutes ses fiches pour en composer un dictionnaire » (ME, p. 71).

Pour ce personnage anonyme, comme pour Hermann Klock et Mark Cecil Black, la science est une maîtresse intransigeante qui ne se donne pas sans exiger la vie elle-même comme rançon. La nouvelle « Autobiographie » apparaît comme une allégorie exposant au grand jour l'absurde destin du scientifique aveuglé par ses recherches : « Qui veut avancer ne doit pas cesser d'être aveugle » (ME, p. 71).

Dans ce texte, la science, en général, est présentée d'emblée comme la clé ultime de la connaissance du monde, c'est-à-dire l'espoir de salut par excellence de l'humanité :

« il entrevoyait la certitude que, par l'accumulation d'enquêtes systématiques et exhaustives sur des sujets déterminés, l'homme pourrait en arriver à connaître tout du monde et à lui arracher son secret » (ME, p. 61). Les protagonistes des premières nouvelles du recueil partagent cette idée et, à leur façon, tentent et souhaitent ardemment participer à la construction de cet édifice intellectuel. Au bout du compte, toutes les connaissances, dans tous les domaines, devraient être fixées sur des fiches :

Des villes souterraines protégeraient ce trésor et, au rythme de son enrichissement, multiplieraient leurs dédales, étendraient sans cesse leurs tentacules et creuseraient jusqu'au feu central des galeries superposées. Des initiés garderaient à jamais dans ces abîmes les secrets de la vraie vie, pendant que des humains, de générations en générations, de siècles en siècles, de millénaires en millénaires, du singe au robot, auraient sur la surface de la terre l'illusion de vivre.
(ME, 62)

Force est de constater que Mathieu bascule ici du côté de l'ironie. C'est encore plus patent lorsqu'on considère l'évolution du recueil qui nous fait passer du botaniste au professeur, puis à ce narrateur anonyme dont le travail, futile, consiste à recopier sur des fiches tous les mots de l'œuvre de Balzac. Or, ce personnage, dont la vie coïncide avec son projet, considère cette tâche comme éminemment scientifique, comme un devoir nécessaire en vue d'atteindre la connaissance complète du monde. Ne faudrait-il pas alors faire la même chose pour tous les livres écrits et pour ceux qui s'écrivent encore ? Ainsi, chaque ouvrage aurait son dictionnaire qui l'expliquerait. Peut-être devrait-on ensuite établir un dictionnaire de chaque dictionnaire, et ainsi de suite, sans fin : « la chaîne se continu[er]ait encore et laiss[er]ait ouvert son dernier maillon en attendant qu'on lui en rive un autre qui rest[er]ait ouvert en attendant qu'on lui en rive un autre qui rest[er]ait ouvert en attendant... » (ME, p. 57).

D'ailleurs, pourquoi s'attaque-t-il à cette œuvre en particulier, « qu'il n'a jamais aimé[e] » (ME, p. 68), plutôt qu'à n'importe quelle autre ? On retiendra évidemment le titre, *La comédie humaine*. La recherche effrénée du progrès et de la science, sous toutes ses formes, dans laquelle est plongée notre société et notre époque, c'est ce que Mathieu tourne en ridicule : c'est cela qui est risible, comique. Il s'attaque à des valeurs, contrairement à ce que soutient René Audet, mais il le fait de manière déguisée : « il se tient loin de la représentation de la collectivité pourtant courante et reconnue dans les années 1960. Ses personnages ne luttent pas contre des institutions, ne contestent pas des valeurs¹³³ ».

Dans « Autobiographie », Claude Mathieu rapproche la science, dans laquelle l'homme s'oublie, de l'ignorance, en associant deux images complémentaires qui représentent ces idées : d'une part, le labyrinthe évoqué par « [d]es villes souterraines [qui] protégeraient ce trésor et [qui], au rythme de son enrichissement, multiplieraient leurs dédales, étendraient sans cesse leurs tentacules et creuseraient jusqu'au feu central des galeries superposées » (ME, p. 62) ; d'autre part, la caverne où « l'homme dormirait encore [sans la science] » (ME, p. 68), qui évoque depuis Platon l'ignorance tragique de celui qui croit son savoir certain alors qu'il est faux. Le paradigme mis ici de l'avant est cyclique : à l'origine, dépouillé de toute connaissance, l'homme vivait dans des cavernes ; à la fin de son évolution, riche d'un savoir total et sans faille, il erre à « la surface de la terre [avec] l'illusion de vivre » (ME, p. 62) tandis que « les secrets de la vraie vie » (ME, p. 62) reposent sous terre. L'homme est donc sorti des cavernes qui l'hébergeaient naguère et où il était aveugle pour mieux s'aveugler au grand jour. Tous ses efforts pendant plusieurs millénaires furent vains puisqu'il navigue encore dans la

¹³³ René Audet, « Claude Mathieu », dans *Nuit blanche*, Québec, n° 82, Printemps 2001, p. 18.

même ignorance initiale, n'ayant pas accès aux villes souterraines qui font office de cavernes interminables. La science n'est pas une panacée ; Mathieu examine le dogmatisme qu'elle peut susciter dans cette allégorie qu'est « Autobiographie » lorsque le narrateur met en doute le projet de sa vie en se posant « l'épouvantable question [...] sur l'utilité précise de son travail » (ME, p. 68).

Si « Autobiographie » clôt le débat sur les prétentions obsessionnelles du travail scientifique, « L'auteur du *Temps d'aimer* » le relance, par le biais du fantastique plutôt que de l'absurde, à propos de l'art et de la littérature. Il s'agit ici d'une nouvelle borgésienne. L'épithète est, dans ce cas-ci, sans équivoque.

Jean Gautier est un écrivain populaire qui, suite à la publication d'un recueil de poèmes intitulé « Le temps d'aimer », est accusé d'avoir plagié un auteur français du siècle passé nommé Adolphe Rochet. Après avoir tenté sans succès de se défendre, il consulte à la bibliothèque les écrits de son prédécesseur pour constater que son œuvre, dans son entièreté, est parfaitement et en tout point identique à celle de Rochet. Incapable de supporter sa découverte, surtout de l'expliquer, il se donne la mort, ne voyant d'autre issue à ce vertigineux mystère. C'est le narrateur de la nouvelle qui fait la macabre découverte du corps de son ami et qui perce les motifs de son suicide. Incrédule, il écrit au « Journal des lettres » pour expliquer les événements et rétablir l'honneur de Gautier. Le récit est, en fait, constitué de ce texte apologétique signé par le docteur Roger-Louis Larocque. Pour plus de réalisme, ce dernier se défend d'entrée de jeu d'avoir un style maladroit, arguant que la littérature n'est pas sa profession : « On voudra donc excuser la naïveté et la modestie de ma prose et ne porter attention qu'au rétablissement de la vérité,

offerte ici sans aucun fard littéraire » (ME, 73). En rapportant le fruit de ses recherches, Larocque nous apprend que Rochet avait également subi des accusations de plagiat en tout point identiques à celles subies par Gautier et qui l'avaient pareillement mené au suicide. Il se demande, perplexe : « Était-ce possible ? Que s'était-il passé avant Jean Gautier ? Et que se passera-t-il après lui ? » (ME, p. 82). Ironie du sort, ce sont les héritiers d'un ami médecin de Rochet qui ont fait cadeau à la bibliothèque des livres qu'ils reçurent de leur légataire. Les écrits de Gautier trouveront aussi une place sur les rayons, grâce cette fois aux héritiers de son ami Larocque. Tout est donc en place pour que les mêmes événements se reproduisent de façon identique :

Note de l'éditeur. – Le 20 septembre 1964, le *Courrier des bibliothèques*, page 8, publiait le communiqué suivant :

Animés d'une générosité qui les honore, les héritiers du regretté docteur Roger-Louis Larocque viennent de léguer à la Municipale de Montréal la bibliothèque et les manuscrits du défunt. On sait que le docteur Larocque, lié avec tout ce que notre ville compte d'écrivains, possédait une très belle collection d'autographes et d'éditions originales dédicacées. (ME, p. 83)

La mort et le temps sont à nouveau incontournables dans cette nouvelle. Le narrateur de « Thème du traître et du héros » de Borges a cette réflexion qui s'applique pour « L'auteur du *Temps d'aimer* » et, en fait, pour toutes les nouvelles de *La mort exquise* : « D'autres facettes de l'énigme inquiètent [...]. Elles sont de caractère cyclique : elles semblent reproduire ou combiner des faits de régions lointaines, d'âges lointains¹³⁴ ».

Gautier reproduit effectivement l'œuvre et le destin d'Adolphe Rochet, lequel avait reproduit les mêmes éléments et événements d'un autre avant lui, qui les avait reproduits, et ainsi de suite. Le cycle n'est plus simplement binaire. Il ne s'agit plus d'un modèle passé qui est dupliqué, comme dans les nouvelles précédentes. Le

¹³⁴ Jorge Luis Borges, *Fictions*, *op. cit.*, p. 128.

commencement et la conclusion de cette chaîne, dans laquelle Gautier n'est qu'un maillon pareil aux autres, sont impossibles à déterminer. Le texte suggère qu'elle pourrait n'avoir ni début ni fin. En cela, notamment, la nouvelle est fantastique puisqu'en raison de contraintes linguistiques élémentaires elle ne peut s'étendre éternellement : la langue française a changé au fil des siècles et elle évoluera encore dans l'avenir. Par quel prodige, alors, celui qui succédera à Gautier de trois ou quatre siècles pourrait-il écrire avec les mêmes mots et la même syntaxe que celui qui devança Rochet d'autant ? Quelque chose ici nous échappe et échappe au narrateur qui, devant les faits étranges, se demande : « Le temps ne serait-il qu'une maladie de notre cerveau trop infirme et borné pour pouvoir saisir le monde sans le découper en tranches successives ? Ou la vie ne serait-elle qu'une anaphore sans fin ? » (ME, p. 82).

L'idée de la temporalité cyclique et le concept nietzschéen de l'éternel retour atteignent ici leur apothéose. Il s'agit d'un plagiat qui n'en est pas vraiment un, c'est là que le fantastique fait irruption :

[...] il me fut permis d'étudier le manuscrit du *Temps d'aimer* et de le comparer au livre de Rochet que j'empruntai à la Municipale. Avec surprise, je constatai que toutes les ratures, que toutes les corrections de Gautier tendaient inexorablement à conformer de plus en plus son texte à celui de Rochet ; partant parfois de très loin, la pensée et son expression se rapprochaient peu à peu de celles de Rochet ; les mots et la ponctuation étaient malaxés, biffés et remplacés pour finir par être ceux de Rochet. En somme, c'était avec effort que le texte de Gautier en était arrivé à l'identité avec celui du Marseillais. (ME, p. 77)

Gautier n'a pas écrit ses œuvres sous le coup d'une inspiration extérieure, divine ou mythologique. Elles sont le fruit d'un long travail. Dans « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » de Borges, le narrateur veut nous convaincre de la même idée, à savoir que Ménard n'a pas plagié Cervantès : « [...] il n'envisagea jamais une transcription

mécanique de l'original ; il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient – mots à mots et lignes à lignes – avec celles de Miguel de Cervantès¹³⁵ ». Aussi absurde et improbable que soit cette affirmation, Pierre Ménard l'aurait exécuté, ce travail, avec brio : « Cette œuvre, peut-être la plus significative de notre temps, se compose des chapitres IX et XXXVIII de la première partie du Don Quichotte et d'un fragment du chapitre XXII¹³⁶ ». Avec ces fragments, nous sommes face à deux textes autonomes qui se confondent parfaitement. Fort de cet étonnant paradoxe, Borges en profite pour dissimuler dans sa fiction une importante réflexion théorique sur les genres littéraires, comme le montre Jean-Marie Schaeffer. C'est ce qu'on constate dans ce passage marquant qui n'est pas dénué d'ironie et qu'il est utile de rappeler :

Le texte de Cervantès et celui de Ménard sont verbalement identiques, mais le second est presque infiniment plus riche. [...] Comparer le Don Quichotte de Ménard à celui de Cervantès est une révélation. Celui-ci, par exemple, écrivit (Don Quichotte, première partie, chapitre IX) : ... *la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir*. Rédigée au XVII^e siècle, rédigée par le « génie ignorant » Cervantès, cette énumération est un pur éloge rhétorique de l'histoire. Ménard écrit en revanche : ... *la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir*. L'histoire, *mère* de la vérité ; l'idée est stupéfiante. Ménard, contemporain de William James, ne définit pas l'histoire comme une recherche de la réalité mais comme son origine. [...] ¹³⁷

La nouvelle de Borges est l'expression de ce que Genette définit comme le fantastique intellectuel (mais ce n'est pas tout : une grande part de son originalité concerne la réception. C'est la théorie de la réception qui fait en sorte que dans son plagiat, la copie

¹³⁵ *Ibid.*, p. 45.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 44.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 50.

exacte *diffère* de l'original). Il n'y a pas d'intrigue à proprement parler. Le narrateur décrit une situation et intercale des propos de Ménard, protagoniste éminemment passif, en commentant son travail. Schaeffer soutient que cette déroutante expérience de pensée « démontre en fait une chose toute simple : dans la mesure où un texte n'est pas seulement une chaîne syntaxique mais aussi et surtout un acte communicationnel, l'identité à travers le temps de la chaîne syntaxique ne garantit pas son identité comme message¹³⁸ ». Borges illustre que le genre agit sur le message et que c'est en partie d'après le contexte qu'on détermine le genre d'une œuvre. Ainsi, le roman de Cervantès, au XVII^e siècle, était « un anti-roman ou une parodie du roman de chevalerie¹³⁹ » ; c'est pourquoi, lorsqu'il traite de l'histoire, Borges n'y voit qu'un « éloge rhétorique », une accumulation de périphrases. Tandis que le texte de Ménard, postérieur à l'original de 300 ans, « serait plutôt soit un roman historique, soit un roman psychologique (le récit d'un délire hallucinatoire), soit un roman métaphysique [...], soit un pastiche [...], soit, plus probablement, tout cela ensemble¹⁴⁰ », ce qui lui fait conclure que le style est archaïque, qu'il « pêche par quelque affectation¹⁴¹ », et que Ménard expose « les positions de la philosophie pragmatique de William James¹⁴² » dans son discours sur l'histoire.

Le leitmotiv de la nouvelle de Borges, Mathieu le reprend à son compte et l'adapte à son propos. Il y a une variante importante qui affecte et provoque l'intrigue dans « L'auteur du *Temps d'aimer* » : le personnage principal, Jean Gautier, est accusé de plagiat ; en revanche, dans « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », le narrateur ne fait

¹³⁸ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 134.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 133-134.

¹⁴¹ Jorge Luis Borges, *Fictions*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁴² Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 134.

jamais allusion à cette notion qui serait la plus simple explication de l'identité parfaite entre le texte de l'auteur français, qui par ailleurs a détruit toute trace de son travail, et son modèle espagnol.

Retenons simplement que le plagiat est au centre du récit de Claude Mathieu. La question est de savoir ce qu'il en fait et comment les possibilités du genre fantastique sont mises ici à profit. Selon Patrick Imbert, « Claude Mathieu parvient dans sa fiction à redéfinir les rapports de pouvoir symboliques entre l'Europe et le Québec, entre l'Europe et les Amériques. Il rejoint ainsi une problématique continentale qui passe aussi par Borges et par Oswald de Andrade¹⁴³ ». Jean Gautier a créé une œuvre qui est littéralement la même que celle de l'écrivain français Adolphe Rochet. Tous les deux sont parvenus au même résultat de façon indépendante (les livres de Rochet n'avaient jamais quitté les rayons de la seule bibliothèque à en avoir copie avant l'accusation portée à l'endroit de Gautier). Symboliquement, Mathieu exprime là sa foi en la littérature québécoise naissante. Il la croit capable de s'affranchir du modèle français, qui domina jusqu'aux années 1960¹⁴⁴, pour être pleinement autonome. La littérature québécoise peut être du même niveau que toutes les autres littératures, peu importe leur histoire ou leur renommée. Il conteste donc, ici encore, des valeurs, cette fois artistiques, aux racines profondes et solidement ancrées. De plus, par le retour cyclique qui permet à l'histoire de se répéter, Mathieu indique que ce qui est survenu une fois en un endroit donné est, serait ou aurait été susceptible de se dérouler ailleurs, n'importe où et à n'importe quelle

¹⁴³ Patrick Imbert, « Le plagiat et la construction des Amériques : relecture de Maurevert et de Borges à partir de Claude Mathieu », dans *Voix et images*, Montréal, vol. XXVII, n° 3, printemps 2002, p. 525.

¹⁴⁴ Remarquons, à titre d'exemples, que *Trente arpents*, le grand succès de Ringuet, fut publié en France en 1938, par Flammarion, avant sa sortie au Québec, qu'il en fut de même trente ans plus tôt pour *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, et qu'un de nos premiers poètes majeurs, Émile Nelligan, s'est inspiré des romantiques et des symbolistes français.

époque, de manière identique : « Que s'était-il passé avant Jean Gautier ? Et que se passera-t-il après lui ? » (ME, p. 82). Rochet se suicida après avoir été accusé de plagiat dans des circonstances semblables à celles entourant l'affaire Gautier ; il est sous-entendu, à la fin de la nouvelle, que le legs de la bibliothèque de Larocque permettra, dans le futur, au même schéma de se reproduire. L'explication du plagiat défie les lois normales de la raison, mais Larocque est de bonne foi dans son témoignage lorsqu'il avance :

[...] Avec surprise, je constatai que toutes les ratures, que toutes les corrections de Gautier tendaient inexorablement à conformer de plus en plus son texte à celui de Rochet ; partant parfois de très loin, la pensée et son expression se rapprochaient peu à peu de celle de Rochet ; les mots et la ponctuation étaient malaxés, biffés et remplacés pour finir par être ceux de Rochet. En somme, c'était avec effort que le texte de Gautier en était arrivé à l'identité avec celui du Marseillais. Ce phénomène curieux me confirma dans mon opinion qu'il ne s'agissait pas de plagiat. (ME, p. 79)

Le Pierre Ménard de Borges a procédé de la même manière, lorsqu'il dit : « La seule différence est que les philosophes publient dans des volumes agréables les étapes intermédiaires de leur travail et que, moi, j'ai décidé de les perdre¹⁴⁵ ». Et le narrateur d'ajouter : « Effectivement, il ne subsiste pas un seul brouillon qui témoigne de ce travail de plusieurs années¹⁴⁶ ». L'ironie, omniprésente dans la nouvelle de l'Argentin, est ici flagrante, alors que la possibilité que Ménard ait simplement copié Cervantès ne vient jamais à l'esprit du narrateur, ce qui sert le propos de l'auteur. Chez Mathieu, au contraire, personne ne pense qu'il puisse s'agir d'autre chose que d'un plagiat, sauf l'ami de l'accusé, le docteur Larocque, qui voudrait rétablir les faits et faire connaître la vérité. L'examen des œuvres, de l'original et du palimpseste, est central dans « Pierre Ménard,

¹⁴⁵ Jorge Luis Borges, *Fictions*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

auteur du Quichotte », mais c'est afin d'établir la valeur littéraire de la seconde qui est « peut-être la plus significative de notre temps¹⁴⁷ ». Dans « L'auteur du *Temps d'aimer* », la confrontation des textes conduit à la mystérieuse accusation de plagiat, qui fait basculer le récit dans le fantastique. En ce sens, « l'attitude de Mathieu rejoint Borges qui s'inscrit dans une épistémologie autre où les hiérarchies, les canons, les modèles connus ont perdu leur légitimité dans une décontextualisation qui démultiplie les rivalités dans des productions de significations renouvelées¹⁴⁸ ».

Ainsi, le récit n'est pas celui d'une condamnation morale ; il ne se ramène pas non plus à une intrigue policière qui chercherait la solution aux énigmes du plagiat et de la mort du protagoniste. Peut-être faut-il en déduire que « [l]e plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses propres expressions, efface une idée fautive, la remplace par l'idée juste¹⁴⁹ ». Gautier n'efface ni ne remplace rien, mais c'est tout comme. Borges l'a bien montré, deux textes parfaitement semblables peuvent être lus différemment, selon le contexte. Donc, Mathieu adapterait cette idée pour tenter de montrer les « mécanismes répétitifs qui soulignent le démarquage identitaire et discursif nécessaire de la production québécoise vis-à-vis des canons européens, par le biais du rejet de l'esthétique classique, de la croyance en la possibilité de retourner à la nature originelle¹⁵⁰ ».

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 44.

¹⁴⁸ Patrick Imbert, « Le plagiat et la construction des Amériques : relecture de Maurevert et de Borges à partir de Claude Mathieu », dans *Voix et images, op. cit.*, p. 536.

¹⁴⁹ Lautréamont, *Œuvres complètes*, commentaires de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 385.

¹⁵⁰ Patrick Imbert, « Le plagiat et la construction des Amériques : relecture de Maurevert et de Borges à partir de Claude Mathieu », dans *Voix et images, op. cit.*, p. 534-535.

La mort de Jean Gautier n'a rien d'exquise : il se suicide, sans doute pour éviter l'opprobre que la découverte de l'ampleur du plagiat déclencherait¹⁵¹. La mort qu'il envisageait comme une délivrance le condamne plutôt définitivement. En commettant son suicide, il achève tragiquement, dans l'ignorance, de faire correspondre son destin à celui de ses prédécesseurs. Plus lucide que les personnages des autres nouvelles que nous avons vues, il reconnaît son échec dont le poids se révèle insupportable. N'ayant que peu d'ambition, très humble dans son travail, il est ironiquement celui des quatre personnages dont l'œuvre se prolongera avec le plus de succès, en acquérant la plus grande résonance. Il n'en espérait pas tant : « Il me suffit de savoir que, avec chacun de mes livres, je rends aujourd'hui cinq mille personnes heureuses pendant quelques heures » (ME, p. 75). La chaîne, dans laquelle il est un maillon aussi infortuné que tous les autres qui la composent, assure néanmoins à son œuvre une postérité, ce qui tranche avec ce qu'on a vu jusqu'ici. Rappelons les faits : les scientifiques des deux premières nouvelles meurent en emportant le secret de leur découverte dans leur tombe et le scribe du troisième récit n'a comme solution que d'« envoyer par tendresse [son absurde dictionnaire] à toutes les personnes dont le nom commence par la même lettre que le sien et qui sont inscrites dans l'annuaire du téléphone » (ME, p. 71).

Si la mort de Jean Gautier ne peut être dite exquise, c'est que le travail artistique qu'il a produit n'est pas proprement le sien. Que son œuvre perdue après sa mort ne lui apporte aucune satisfaction, parce que l'auteur réalise n'être qu'un pion dans cette affaire dont les rouages dépassent l'entendement. Il est tributaire d'une mémoire dont il ignore l'origine et dont il ne peut apparemment pas faire abstraction. Cet héritage, qu'il passera

¹⁵¹ Rappelons que la charge portée par le journaliste ne concerne que la suite poétique *Le temps d'aimer*. Gautier réalise ensuite que toute son œuvre est en fait identique à celle de Rochet, comme nous le rapporte son ami Larocque.

bien malgré lui au suivant, se révèle empoisonné. On croirait que le nombre d'existences possibles est limité et qu'elles se répètent donc nécessairement, mais dans des individus différents. Dès lors, un homme serait-il, par extension, tous les hommes, ou *je* est-il simplement un autre ?

La dernière nouvelle, « Fidélité d'un visage », poursuit dans la même veine en poussant davantage, voire en la parachevant, la réflexion sur la mort, le temps et l'identité qui traverse tout le recueil. Celui-ci présente des textes qui mettent en scène des univers cycliques où les événements se répètent, faisant écho à cette idée audacieuse du personnage Jaromir Hladik : « le chiffre des expériences possibles de l'homme n'est pas infini et il suffit d'une seule "répétition" pour démontrer que le temps est une tromperie¹⁵² ». Cependant, contrairement à ses personnages, Mathieu ne fait pas du surplace. On note une nette progression dans la succession des nouvelles qui culmine, avec « Fidélité d'un visage », dans l'illustration de la véritable mort exquise, atteignable par l'acte libre de création ou par son inscription dans l'œuvre d'art. De l'illusion du rêve ou des chimères de la nouvelle éponyme, on est passé par l'abject¹⁵³ dénouement du « Pèlerin de Bithynie », la folie du collectionneur de fiches, puis le plagiat involontaire de Jean Gautier, pour enfin aboutir au dénouement des paradoxes incessants dans la synthèse sublime de la dernière nouvelle qui affirme que le travail artistique peut donner sens – littéralement signification et direction – à la vie.

¹⁵² Jorge Luis Borges, *Fictions*, *op. cit.*, p. 152.

¹⁵³ « Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte ». Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, *op. cit.*, p. 12.

« Fidélité d'un visage » raconte comment une antiquaire collectionne toutes les œuvres d'art dans lesquelles elle est représentée, toujours de la même façon, peu importe l'époque de leur réalisation. Elle en vient à penser que pour vivre, elle doit devenir une œuvre d'art afin que la chaîne des multiples représentations d'elle-même à travers le temps se poursuive, cette chaîne mortifère devenant pour elle la vraie vie : « *Voilà que le grand jeu se poursuit et que la mort approche. J'étais inquiète. La chaîne allait se briser, j'allais vivre encore. Je n'aurai plus besoin de m'attarder ici désormais. Je sens que je commence à quitter l'illusoire* » (ME, p. 108). Heureusement, un peintre qu'elle fréquente lui offre de faire son portrait. C'est ce qu'elle attendait : « *Même si mon peintre n'a pas de talent, je sais aujourd'hui qu'au moins un de ses tableaux durera* » (ME, p. 108). Elle est donc libérée, réconfortée. La dernière étape sera de commettre, à la fin, son bienheureux suicide en pénétrant littéralement dans une peinture qui orne la façade d'une quelconque maison de Pompéi :

Elle s'avança dans la Voie Sacrée sans perdre la certitude qu'elle marchait en même temps dans l'épaisseur de la peinture. Pénétrée par le froid et la félicité, elle vit bien que l'élan des arcs les plus vertigineux n'avait d'autre secret que le gel, que les colonnades étaient composées de piliers de glace portant des frontons de neige et que chaque portique formait une niche où rêvait la statue glaciale d'une âme bienheureuse. Environnée de lumière, sentant la blanche épingle du gel lui percer le cœur et lui insuffler une vie nouvelle, elle gagna la niche qui lui était destinée et s'y confia à une brume froide flottant comme une oriflamme. (ME, p. 109)

Remarquons la multiplication des effets de symétrie dont Mathieu est si friand. D'abord, la protagoniste ne voyage pas par hasard à Pompéi. La ville italienne fut complètement dévastée par le Vésuve, dans l'Antiquité, comme Troie, évoquée dans « La mort exquise » par le biais d'Heinrich Schliemann, le fut par les armées grecques. Elle se trouve donc dans une ville reconstruite sur ses propres ruines, exemple parfait du retour

du même sans cesse mis en scène dans le recueil. Le troisième degré de mise en abyme, c'est lorsqu'elle déambule dans les rues de la ville et qu'elle aperçoit, justement, une fresque peinte sur le mur d'un édifice qui représente une rue urbaine « encombrée de portes triomphales, de trophées, de statues et de portiques à colonnes » (ME, p. 109). Elle s'y engage aussi normalement que s'il s'agissait d'une vraie rue : « Le tableau est un espace habitable : on y pénètre, dans "Fidélité d'un visage" de Claude Mathieu, par une mise en abyme où différents plans de réalité interfèrent entre eux¹⁵⁴ ».

Ce récit s'inspire très certainement de la nouvelle *Le portrait ovale* de Poe, dans laquelle le protagoniste se réfugie dans un château où il trouve un livre racontant l'histoire fantastique d'un homme qui voulut peindre par amour son amante et qui, une fois le travail terminé, épaté par sa toile, s'exclama « En vérité, c'est la Vie elle-même¹⁵⁵ », pour ensuite constater que sa bien-aimée était morte. On peut aussi ajouter à cette référence le *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, dans lequel le protagoniste survit et conserve son éternelle jeunesse grâce à un portrait qui vieillit à sa place. « Le tableau est [...] le lieu de la métamorphose dans "Fidélité d'un visage" de Claude Mathieu : comme dans "Le portrait ovale" de Poe, la vie de l'œuvre d'art entraîne la mort du modèle¹⁵⁶ ». Chez Mathieu, le personnage féminin survit à son bourreau, le peintre. C'est dans un deuxième temps, par une inspiration soudaine, qu'elle traverse seule le seuil de la peinture : « elle réfléchit quelques instants, s'étonna de la ferveur qui l'habita tout à coup, puis entra dans la fausse rue » (ME, p. 109). Apportons une précision au commentaire de Simone Grossman : chez Poe, il y a un transfert entre le modèle et

¹⁵⁴ Simone Grossman, *Regard, peinture et fantastique au Québec*, Québec, Éditions L'instant même, 2006, p. 12.

¹⁵⁵ Edgar Allan Poe, « Le portrait ovale », *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduction et commentaires de Charles Baudelaire, Paris, Éditions Gallimard, 1974, p. 370.

¹⁵⁶ Simone Grossman, *Regard, peinture et fantastique au Québec*, *op. cit.*, p. 12-13.

l'œuvre qui confère la vie au second ; chez Mathieu, le personnage vit dans l'œuvre, c'est d'ailleurs sa mort qui permet cette survivance artistique. La structure du recueil appuie cette lecture. La progression que nous avons constatée d'une nouvelle à l'autre tend à conforter cette déclaration en faveur du travail de l'artiste, conçu comme ce qui donne son sens à la vie. Comme l'entend Nietzsche dans *La généalogie de la morale*, l'existence doit s'accompagner d'un geste esthétique personnel, apanage de l'esprit créateur, fondé sur une interprétation du monde. Tous les personnages que nous avons étudiés jusqu'ici étalent une conception de la vie orientée par un questionnement incessant sur la mort et sur l'au-delà. Si la mort peut prendre une forme exquise, c'est à la condition de s'accompagner d'une création artistique que le sujet peut laisser dans le monde pour y marquer son passage évanescent.

En plus de celles de Poe, les traces de l'écriture de Mandiargues sont également discernables dans la nouvelle de Mathieu. Un passage très précis fait penser à l'auteur français, tant le rapport est direct avec sa nouvelle intitulée « Le diamant » parue dans *Feu de braise*. Comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, le personnage principal, qui est la fille d'un bijoutier ou d'un lapidaire, pénètre inexplicablement dans un diamant aux reflets bleus. La couleur azur s'oppose au feu du rouge, en s'associant au froid qui envahit la jeune femme lorsqu'elle se réveille dans le diamant : il « devenait ainsi qu'un énorme glaçon teinté pâlement d'azur. "Un château de glace", pensa-t-elle [...]. Il faisait froid dans la prison diaphane, [l'air] avait la violence glacée de l'air des cimes¹⁵⁷ ». Dans « Fidélité d'un visage », nous avons dit qu'avant sa *disparition*, l'antiquaire fit peindre son portrait par un jeune artiste. C'est une fois ce travail réalisé qu'elle affirme : « Mais ce tableau, je l'habite enfin et il m'habite aussi, je vis heureuse dans sa couche de

¹⁵⁷ André Pieyre de Mandiargues, *Feu de braise*, *op. cit.*, p. 165-167.

peinture mince et glacée où j'ai délicieusement froid... » (ME, p. 104). Juste après, dans le même passage, elle s'exprime comme aurait parfaitement pu le faire la fille du lapidaire dans « Le diamant » :

Si l'Enfer est peuplé de flammes, le Paradis l'est d'un gel sans fin ; dans les tableaux s'étendent des neiges et des glaces nues comme des os, où chaque âme bienheureuse n'est plus que gel et contemple à jamais son ravissement.

On dirait que, consentante, je commence déjà à résider dans une blanche pierre précieuse, dans un diamant dont les facettes répercutent l'éclat d'une insoutenable et dure lumière où le gel s'apprête à prendre possession de mon âme. (ME, p. 104)

Il est curieux de retrouver cette association inusitée entre le tableau et la pierre précieuse. Le diamant est symbole de pureté et de richesse, ce qui traduit le caractère hautement estimable de l'œuvre d'art, au sens large, puisqu'il n'est pas question que de peinture dans cette allégorie de l'immortalité de la création artistique. Le recueil nous a révélé la quête existentielle de personnages obnubilés par leurs recherches scientifiques, jusqu'à « Autobiographie » qui en était l'allégorie sur le mode ironique. Il est logique de penser, qu'en conclusion du recueil, « Fidélité d'un visage » témoigne d'une semblable réflexion à propos du travail artistique : « L'intégration de la peinture dans les récits fantastiques québécois équivaut à une réflexion sur la création¹⁵⁸ ». Les œuvres gagnent en valeur quand l'artiste s'y investit pleinement ; c'est alors qu'on peut dire qu'elles *vivent*, qu'elles sont plus que des objets : « elle s'attendrissait sur la noble et touchante illusion des hommes qui s'imaginent durer en faisant durer des objets » (ME, p. 106).

Il faut aussi relever un autre renvoi à Mandiargues dans cet effet de miroir éclairant le passage en exergue tiré de Julien Green¹⁵⁹ :

¹⁵⁸ Simone Grossman, *Regard, peinture et fantastique au Québec, op. cit.*, p. 14.

¹⁵⁹ « J'aurais voulu être, non dans le coin de Chine que représentait cette peinture, mais dans cette peinture même » (ME, p. 101).

Elle remarqua que la femme portait un autre bijou : pendant d'oreille plat et ovale, fait d'une matière miroitante ; en y plongeant le regard, elle eut l'impression de se pencher sur un lac dont l'eau, à peine brouillé par le vent, reflétait des objets noyés depuis des siècles ; mais demeurant à jamais ridée par le pinceau, la surface cachait des trésors qu'on s'épuisait à vouloir reconnaître. Il semblait que l'artiste avait peint dans l'onde du pendant d'oreille une miniature, tableau dans le tableau, flou et estompé, comme un message que personne avant elle n'avait peut-être songé à interroger. À l'aide d'une loupe, elle constata que l'image du pendant d'oreille représentait encore le personnage du tableau, mais assis dans sa chaise à elle, face à la toile. (ME, p. 102-103)

Comme si le peintre de ce vieux tableau du XIXe siècle, qu'elle venait d'acquérir, avait prévu la rencontre... Remarquons qu'au début de la nouvelle, la femme plonge au figuré dans le tableau qu'elle examine à l'aide de sa loupe ; à la fin, c'est au sens propre qu'elle entre littéralement dans la fresque de Pompéi où l'attend sa niche. Le rapprochement avec la première nouvelle du recueil est incontournable. Klock scrutait avec sa lorgnette la fleur carnivore, avant d'être avalé par cette dernière. Il s'agit d'un habile procédé de composition herméneutique par lequel Claude Mathieu reprend l'image initiale pour boucler la boucle.

Dans « Le diamant », à l'aide d'une loupe très précise munie de trois lentilles, Sarah examinait la pierre précieuse « qui lui montra son reflet vague, à la manière d'une eau nocturne ». Dans les deux cas, l'eau sert de miroir pour renvoyer à la femme son image.

Le troisième élément à souligner concerne la bague que porte le personnage de « Fidélité d'un visage » (motif que nous avons également relevé dans l'analyse du « Pèlerin de Bithynie »). C'est cette bague rouge et un grain de beauté sur sa joue droite qui permettent à l'antiquaire de se reconnaître dans les nombreuses œuvres de sa collection. D'ailleurs, lorsque le peintre exécute son portrait, elle lui demande avec

insistance d'inclure « sa bague à pierre rouge en guise de collier » (ME, p. 108), pour s'assurer qu'il ne puisse y avoir aucune confusion sur sa personne. Nous avons déjà observé, dans « L'archéologue », que Conrad Mur découvrit stupéfait, au doigt d'une statue antique, la même bague que celle qu'il avait offerte à sa maîtresse. Un écart d'environ deux mille ans sépare les deux bijoux qui seraient pourtant semblables. Dans « Fidélité d'un visage », la bague traverse le temps, la protagoniste en repère des occurrences à plusieurs époques et dans toutes les régions du globe. Dans « Le diamant », le lapidaire se décide à offrir à sa fille la pierre précieuse en proposant même « de la faire monter en bague¹⁶⁰ ». Cependant, cet anneau qui ne devait plus quitter le doigt de Sarah avait perdu sa couleur initiale, reflet de l'azur, au profit de son contraire, le rouge vif.

La longue liste des incessantes répétitions qui parsèment tout le recueil de *La mort exquise* exprime, entre autres choses, l'idée bien présente chez Borges que « le chiffre des expériences possibles de l'homme n'est pas infini et il suffit d'une seule "répétition" pour démontrer que le temps est une tromperie¹⁶¹ ». Les possibilités humaines sont en nombre fini et le temps, lui, est infini. Par la force des choses, ce qui est fini dans l'infini est appelé à se répéter. Il est alors inutile de lutter contre cet état de fait, comme tentait de le faire Jean Gautier dans la précédente nouvelle. Ainsi, « Fidélité d'un visage » accomplit la synthèse de ce que nous avons analysé au fil des différents textes tirés de *La mort exquise*. Au lieu de résister¹⁶², il faut accepter d'entrer dans ce qui est le mouvement même de la vie.

¹⁶⁰ André Pieyre de Mandiargues, *Feu de braise*, op. cit., p. 186.

¹⁶¹ Jorge Luis Borges, *Fictions*, op. cit., p. 152.

¹⁶² « Il maintenait son fragile équilibre et s'agrippait au bord d'une sorte de gouffre, en passe d'y tomber toujours et n'y tombant jamais, sans s'avouer que le malheur consistait justement à résister au vide quand le bonheur aurait été de s'y laisser aller » (ME, p. 42).

CONCLUSION

En parcourant *La mort exquise* et le *Mirliton rococo*, nous avons voulu faire ressortir les particularités de la prose de Claude Mathieu en nous penchant sur les sources fondamentales de son travail littéraire. Notre analyse avait pour but de montrer la subtilité des nouvelles des deux recueils en expliquant, à partir des sources et des influences que nous avons décelées, les éléments clés de leur construction.

Ainsi, nous avons constaté que les sources littéraires principales de l'imaginaire de Mathieu sont André Pieyre de Mandiargues et Jorge Luis Borges. Nous avons la conviction, comme nous souhaitons le démontrer, que le mélange des genres qui s'observe ici est particulièrement fécond, la qualité des écrits de l'écrivain québécois en témoignant de façon admirable. Mathieu trouve chez l'un l'excentricité, l'audace et la bouleversante étrangeté des récits surréalistes ; chez l'autre, les vertigineuses possibilités sans fin du genre fantastique qui entraînent le lecteur aux frontières du réel, où le doute perpétuel domine le récit. Le mélange des formes et des thèmes fait donc de Mathieu un écrivain à l'avant-garde dans le Québec des années 1960, au sens où son œuvre intègre des références contemporaines et inédites pour les conjuguer à d'autres, de facture plus classique, comme Baudelaire et Poe, créant ainsi un riche amalgame tout en nuance et subtilité que le lecteur gagne assurément à découvrir.

Remarquons que si l'influence de Mandiargues est déjà bien présente dans les *Vingt petits écrits ou le mirliton rococo*, où il est mentionné de façon très explicite, celle de Borges ne transparait véritablement que dans *La mort exquise*. Nous savons que cinq

années séparent les deux recueils. Dans le premier, nous ne trouvons qu'une allusion à l'écrivain argentin, dans « Petite divagation II ou les alibis », où l'on peut lire :

Il serait beau qu'un érudit, un soir d'inspiration, bien au chaud sous l'auréole de la lampe avec à ses côtés bibliothèque, cigarettes et café comme adjuvants, ait soudain l'idée de rechercher toutes les créatures intermédiaires entre les règnes animal, végétal et minéral trouvées par les savants ou inventées par les poètes, et d'en annoter le catalogue exhaustif. (MR, p. 37)

Ce paragraphe d'introduction, qui amène le narrateur à exposer sa fascination pour la fleur carnivore, résume bien la nature du *Manuel de zoologie fantastique* que publia Borges en 1957, et qui fut suivi d'une réédition augmentée, en 1965, intitulée *Le livre des êtres imaginaires*. Or, la fleur carnivore, capable d'avaler « des quartiers de bœuf » (MR, p. 37), qu'on retrouve dans le *Mirliton rococo* et qui est reprise dans *La mort exquise* trouverait certainement sa place dans le catalogue élargi de Borges. Si aucune autre référence à l'auteur argentin ne peut être répertoriée dans le premier recueil de Mathieu, il en va autrement en ce qui concerne Mandiargues. L'écrivain français est définitivement très présent. En plus des allusions à son œuvre qu'on peut y déceler, il est souvent mentionné directement, comme dans ce passage : « [...] chez André Pieyre de Mandiargues dont je suis entêté » (MR, p. 34). De plus, dans « Petite divagation II ou les alibis », que nous venons de citer, se retrouve un autre renvoi direct : « André Pieyre de Mandiargues présenta naguère excellemment des photographies de ces masques tirées par André Ostier » (MR, p. 40). En s'inspirant de Borges, le narrateur se penche d'abord sur les créatures imaginaires, puis, en se rappelant Ovide¹⁶³, sur les métamorphoses que le réel doit s'imposer pour que ces créatures prennent formes. Il enchaîne en évoquant le souvenir de Léonor Fini, un artiste français qui « invente des masques somptueux dont

¹⁶³ « Avec le secours d'Ovide, les paragraphes dus aux métamorphoses s'allongeraient jusqu'à l'encyclopédie » (MR, p. 39).

l'importance mythologique se mesure au choc qu'en reçoit l'observateur » (MR, p. 39), des masques qui permettent à l'homme de créer l'illusion desdites métamorphoses. Enfin, il termine avec une allusion à un essai de l'auteur français, *Les masques de Léonor Fini* : « André Pieyre de Mandiargues présenta naguère excellemment des photographies de ces masques tirées par André Ostier » (MR, p. 40). Cet exemple illustre bien comment procède l'imaginaire de Claude Mathieu en combinant les diverses sources dont il s'inspire en une « mosaïque de citations¹⁶⁴ », en conformité avec le précepte intertextuel selon lequel, rappelons-le, « tout texte est absorption et transformation d'un autre texte¹⁶⁵ ».

Plus largement, en considérant l'ensemble des deux recueils que nous avons étudiés, nous constatons que l'évolution de l'inspiration de Claude Mathieu s'est faite dans la direction contraire à ce que nous venons d'observer. Si, dans ses premiers écrits, l'influence dominante était celle de Mandiargues, elle s'estompe dans ses derniers textes pour laisser une place plus grande à celle de Jorge Luis Borges. Souvenons-nous en particulier de la nouvelles « L'auteur du *Temps d'aimer* », ainsi que, de façon générale, du genre fantastique qui s'impose dans *La mort exquise* alors qu'il était presque absent du *Mirliton rococo*.

Autour du début des années 1960, alors que Claude Mathieu faisait ses premiers pas dans l'écriture, on en était à fonder au Québec une littérature nationale. L'air du temps était à la prise de parole pour chanter le territoire, la mémoire, l'héritage et la culture canadienne-française qu'on rebaptisait du même coup. On retrouve peu voire pas

¹⁶⁴ Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, op. cit., p. 85.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

de traces de ce credo dans l'œuvre de Mathieu. Sa poésie, brièvement esquissée dans *Trinôme*, s'apparente davantage à de longs poèmes lyriques romantiques qu'aux cris nationalistes des Miron, Giguère, Préfontaine et autres. Son roman, *Simone en déroute*, met en scène les tribulations amoureuses d'une riche veuve avec son jeune chauffeur italien, dans une forme qui n'est certainement pas sans rappeler *La chartreuse de Parme* de Stendhal (que Mathieu connaissait bien et appréciait apparemment au plus haut point¹⁶⁶). Enfin, ses nouvelles ou textes brefs, qui constituent la majeure partie de son œuvre, sont extrêmement pauvres en références au Québec, même de manière oblique ou superficielle. Ils traitent plutôt d'ailleurs lointains et mystérieux, de situations fantastiques ou d'épisodes flous et ambigus, quand ils ne sont pas simplement (nous pensons surtout à certains textes du *Mirliton rococo*) des billets ludiques souvent présentés comme des pastiches.

Tous les textes que nous avons passés en revue appartiennent à un très vaste éventail de styles et de formes : l'écriture de Mathieu ainsi que les thèmes qu'il aborde sont divers et variés. René Audet fait, en ces mots, une synthèse très juste de sa prose qu'il interprète comme un « refus de la couleur locale¹⁶⁷ » :

Le français n'est pas joual mais standard, international ; le fantastique qui caractérise ses textes ne recourt pas à des figures folkloriques (comme le font Yves Thériault et Jacques Ferron dans une certaine mesure) mais tient plutôt du réalisme magique des Sud-Américains, d'un fantastique qui fait intervenir dans le réel des éléments merveilleux non problématiques, compatibles avec les événements en cours (la renaissance cyclique souhaitée par un personnage, par exemple)¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Dans « Petite divagation télescopable », il écrit : « j'ai au poing, contenue dans un solide maroquin pour éviter la brûlure, toute la flamme des grands cœurs, la *Chartreuse*, qu'il me faut relire au moins tous les trois ans; me lassera-t-elle un jour? Non, probablement, puisque j'imagine mal que son feu puisse s'éteindre ou que son italianisme cesse de permettre à des âmes sublimes de ne craindre pas le ridicule » (MR, p. 34-35).

¹⁶⁷ René Audet, « Claude Mathieu », dans *Nuit blanche*, op. cit., p. 18.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

Si Audet insiste sur les origines sud-américaines du fantastique de Mathieu, ce que nous avons effectivement démontré dans l'analyse de *La mort exquise*, il passe sous silence ses tendances surréalistes inspirées très certainement par les premiers recueils de nouvelles de Mandiargues. Cette caractéristique n'échappe toutefois pas à Patrick Imbert qui souligne avec justesse « les visées surréalistes [...] assez marquées¹⁶⁹ » de la dernière œuvre de Mathieu. L'auteur pratiquait donc, de façon très moderne, un *type* de fantastique hybride, mélangeant surréalisme, réalisme magique et intellectuel : « chez Claude Mathieu, la mort exquise permet de renouer tantôt avec une nature surprenante, comme dans la nouvelle éponyme du recueil, tantôt avec une surnature extraordinaire, comme dans [« Le pèlerin de Bithynie »], aussi accueillante que cruelle¹⁷⁰ ».

Rappelons que c'est dans la deuxième moitié de la décennie 1980 que *La mort exquise* renaît de ses cendres et capte réellement l'intérêt des lecteurs. À la même époque, au Québec, les textes fantastiques se multiplient. Dans un brillant essai, Michel Lord tente de dresser un panorama du fantastique québécois pour en relever les spécificités. C'est ainsi qu'il observe : « le corpus fantastique québécois est majoritairement traversé tantôt par le thème de l'apparition du Même, tantôt par l'apparition de l'Autre et par celui de la transformation, de la métamorphose¹⁷¹ ». Notons que tous les éléments soulevés par Lord se retrouvent dans les nouvelles de Mathieu parues en 1965 : l'apparition du même et de l'autre traversent « La mort exquise », « Le pèlerin de Bithynie », « L'auteur du *Temps d'aimer* » et « Fidélité d'un visage » ; la transformation et la métamorphose sont présentes dans « Les dîners chez Rachel » et « Autobiographie ». Comme le laisse

¹⁶⁹ Patrick Imbert, « La mort exquise de Claude Mathieu et le décentrement du sujet », *Lettres québécoises*, n° 37, printemps 1985, p. 60.

¹⁷⁰ Michel Lord, *La logique de l'impossible : aspects du discours fantastique québécois*, op. cit., p. 272.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 22.

également entendre Lord, Claude Mathieu, trop souvent ignoré, est un précurseur du genre fantastique au Québec : avant lui, le fantastique était principalement pratiqué autour des lieux communs du folklore ; après lui, il prend clairement une autre tangente. L'écriture de Claude Mathieu, dans le *Mirliton rococo* comme dans *La mort exquise*, ainsi que le fait remarquer René Audet, s'éloigne de celle pratiquée par ses contemporains : notamment « il se tient loin de la représentation de la collectivité pourtant courante et reconnue dans les années 1960¹⁷² ». Force est de reconnaître qu'il naviguait à contre-courant. Il était, au sens strict, un écrivain marginal : son œuvre s'est développée en marge de la pratique courante, parallèlement à ce qui se faisait à l'époque. Étrangement, les premiers pas dans la carrière de conteur de Borges, à la fin des années 1930, connurent la même réception critique que ceux de Mathieu une vingtaine d'années plus tard : « Provocation, car il persévérait dans la défense d'une thèse non-conformiste : alors que la littérature de cette époque se voulait soit engagée, soit témoin de la société où elle apparaissait, Borges [nous pourrions ajouter : Mathieu] maintenait qu'elle était avant tout objet de langage¹⁷³ ».

Heureusement toutefois, l'histoire littéraire corrige progressivement, pas à pas, une « des erreurs et des omissions¹⁷⁴ » que déplorait Gilles Archambault, comme en témoigne la récente *Histoire de la littérature québécoise*¹⁷⁵, en reconnaissant la place qui revient de droit à Claude Mathieu. *La mort exquise* est maintenant reconnue comme une grande œuvre du fantastique québécois.

¹⁷² René Audet, « Claude Mathieu », dans *Nuit blanche*, op. cit., p. 18.

¹⁷³ Jean-Yves Pouilloux, *Fictions de Jorge Luis Borges*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Foliothèque », 1992, p. 98.

¹⁷⁴ Gilles Archambault, « Un ami », préface à *La mort exquise*, op. cit., p. 9.

¹⁷⁵ Michel Biron et al., *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Éditions Boréal, 2007, p. 593.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus primaire

MATHIEU, Claude. *Vingt petits écrits ou le mirliton rococo*, Montréal, Éditions d'Orphée, 1960, 99 p.

MATHIEU, Claude. *La mort exquise*, Québec, Éditions L'instant même, 1989 [1965], 145 p.

2. Corpus secondaire

BRAULT, Jacques, Claude MATHIEU et Richard PÉRUSSE. *Trinôme*, Montréal, Éditions Jean Molinet, 1957, 57 p.

MATHIEU, Claude. « Les livres, les pierres, le temps », *Écrits*, Montréal, n° 87, août 1996, p. 5-43.

MATHIEU, Claude. *Simone en déroute*, Ottawa, Éditions Le cercle du livre de France, 1963, 211 p.

3. Critiques sur l'œuvre de Mathieu

AUDET, René. « Claude Mathieu », *Nuit blanche*, Québec, N° 82, Printemps 2001, p. 18-20.

GROSSMAN, Simone. *Regard, peinture et fantastique au Québec*, Québec, Éditions L'instant même, 2006, 198 p.

IMBERT, Patrick. « La mort exquise de Claude Mathieu et le décentrement du sujet », *Lettres québécoise*, n° 37, printemps 1985, p. 60-61.

IMBERT, Patrick. « Le plagiat et la construction des Amériques : relecture de Maurevert et de Borges à partir de Claude Mathieu », *Voix et images*, Montréal, vol. XXVII, n° 3, printemps 2002, p. 523-539.

LAROCQUE, François. « L'archétype de la gueule dévorante dans "La mort exquise" de Claude Mathieu » in *Les voies du fantastique québécois*, Québec, Éditions Nuit blanche, 1990, 243 p.

LEMIRE, Maurice. « *Simone en déroute*, roman de Claude Mathieu », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Tome IV, Montréal, Éditions Fides, p. 817-818.

LORD, Michel. *La logique de l'impossible : aspects du discours fantastique québécois*, Québec, Éditions Nuit blanche, 1995, 360 p.

4. Ouvrages théoriques sur l'intertextualité

ANGENOT, Marc. « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, n° 189, janvier-mars 1983, p. 121-132.

ARON, Paul et al. *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, 654 p.

FOUCAULT, Michel et al. *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1968, 413 p.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1982, 467 p.

JENNY, Laurent. « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.

KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1969, 379 p.

5. Autres ouvrages théoriques et critiques

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOU-LAFARGE. *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Éditions Boréal, 2007, 689 p.

CORNILLE, Jean-Louis. *La lettre française*, Paris, Éditions Vrin, coll. « Accent », 2001, 131 p.

ÉMOND, Maurice. *Le récit québécois comme fil d'Ariane*, Québec, Éditions Nota bene, 2000, 212 p.

GOIMARD, Jacques. « Lovecraft entre l'en-deça et l'au-delà », *Europe*, Paris, mars 1980, no 611, p. 115-122.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, coll. « Tel Quel », Paris, Éditions du Seuil, 1980, 247 p.

LAROQUE-TEXIER, Sophie. *Lecture de Mandiargues*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2005, 274 p.

MEUNIER, Mario. *Sappho, Anacréon et anacréontiques*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1932, 247 p.

PELLERIN, Gilles. *Nous aurions un petit genre*, Québec, Éditions L'instant même, 1996, 217 p.

POUILLOUX, Jean-Yves. *Fictions de Jorge Luis Borges*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Foliothèque », 1992, 216 p.

ROSSET, Clément. *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1989 [1967], 107 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 184 p.

6. Divers

APULÉE. *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, traduction de Pierre Grimal, commentaires de Jean-Louis Bory, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio classique », 1975 [1958], 308 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Constantin Guys : le peintre de la vie moderne*, Genève, Éditions La Palatine, 1943, 62 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*, commentaires de John E. Jackson, Paris, Éditions Librairie Générale Française, coll. « Classiques de poche », 1999, 374 p.

BORGES, Jorge Luis. *Fictions*, traduction de P. Verdevoye et al., Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1983 [1957], 209 p.

BORGES, Jorge Luis. *L'Aleph*, Traduction de Roger Caillois et René L.-F. Durand, Commentaires de Roger Caillois, Paris, Éditions Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2007 [1967], 220 p.

CATULLE. *Le roman de Catulle*, traduction et commentaires d'Olivier Sers, Paris, Éditions Les belles lettres, 2004, 341 p.

CORTAZAR, Julio. *Nouvelles 1945-1982*, traduction de François Rosset et al., Paris, Éditions Gallimard, coll. « UNESCO », 1993 [1963], 1036 p.

HORACE. *Odes*, traduction et commentaires de Claude-André Tabart, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Poésie », 2004, 490 p.

LA FONTAINE, Jean de. *Les amours de Psyché et de Cupidon*, commentaires de Françoise Charpentier, Paris, Éditions Flammarion, 1990, 218 p.

LAMPRIIDIUS, Aelius. « Vie d'Élagabal » in *Histoire auguste*, traduction et commentaires d'André Chastagnol, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994, 1244 p.

LAUTRÉAMONT, comte de. *Œuvres complètes*, commentaires de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, 794 p.

LIGNE, Charles-Joseph de. *Contes immoraux*, commentaires d'Hubert Juin, Paris, Éditions 10/18, coll. « Havas Poche », 1999, 280 p.

LIGNE, Charles-Joseph de. *Lettres à la marquise de Coigny*, commentaires de Jean-Pierre Guicciardi, Paris, Éditions Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1986, 122 p.

MANDIARGUES, André Pieyre de. *Feu de braise*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1959, 213 p.

MANDIARGUES, André Pieyre de. *Le belvédère*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1958, 218 p.

MANDIARGUES, André Pieyre de. *Le lis de mer*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1956, 187 p.

MANDIARGUES, André Pieyre de. *Le musée noir*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1946, 270 p.

MANDIARGUES, André Pieyre de. *Soleil des loups*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1951, 195 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Éditions Gallimard, 2006, 477 p.

PLATON. *Théétète*, traduction et commentaires de Michel Narcy, Paris, Éditions Flammarion, 1994, 412 p.

POE, Edgar Allan. *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduction de Charles Baudelaire, commentaires de Tzvetan Todorov, Paris, Éditions Gallimard, 1974, 376 p.

SAPPHO. *Poèmes*, traduction et commentaires de Jackie Pigeaud, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2004, 232 p.