

Le fantastique au temps de la Révolution tranquille : Claude Mathieu, *La Mort exquise*

Michel Lord

Université de Toronto

Après une quasi-éclipse¹ de près de soixante ans, le genre fantastique reprend vie graduellement au Québec dans les années 1960, cela dans un contexte sociopolitique et culturel très complexe que l'on qualifie toujours de Révolution tranquille, en raison des soubresauts que la société subit au cours de la décennie, après une longue période dominée par une tradition séculaire héritée de la vieille France, une stricte observance religieuse catholique romaine et un fort ancrage

¹ De 1837 à 1900, il y a eu une vague de récits gothiques et de contes folkloriques, certains fantastiques (voir, par exemple, Louis Fréchette [1996]). Puis la source s'est comme tarie dans la première moitié du XX^e siècle.

dans le terroir, même si le Québec est majoritairement urbain depuis le début du XX^e siècle. C'est dans ce contexte que le Québec commence à redéfinir son identité, passant de Canadien français à Québécois et, ce faisant, entrant dans un processus de métamorphose identitaire. D'ouverture sur le monde aussi, le Québec se mettant à produire dans tous les domaines (sociaux, économiques, culturels, littéraires, cinématographiques, musicaux, artistiques, etc.) des œuvres qui vont bouleverser à jamais, et de fond en comble, la tradition établie.

Une période de bouleversements

À certains égards, il y a des rapports à faire, toutes proportions gardées, avec l'émergence historique du fantastique en Europe à la fin du XVIII^e siècle. Le contexte québécois de 1960 est certes très différent de celui de la France de 1760 avec ses philosophes des Lumières et ses Illuministes. Mais il y a ceci de commun entre les deux périodes : on commence à contester la mainmise de l'Église sur le système social. Au Québec, le phénomène touche entre autres les institutions littéraires et académiques, responsables en grande partie de la propagation de la littérature ou de sa censure. Des groupes de pression laïcs incitent le gouvernement à déconfessionnaliser le système d'enseignement. On met sur pied la Commission Parent en 1960 et, en 1964, on crée le ministère de l'Éducation, qui réorganise, repense l'enseignement à tous les niveaux et sous toutes ses facettes (science, art, religion, littérature). Le haut clergé, encore très vigilant, s'assure tout de même que le système demeure confessionnel; il en perd néanmoins le contrôle absolu, qu'il avait depuis 1840.

Parallèlement à cette laïcisation, on assiste aussi à une chute graduelle de la pratique religieuse : le Québec cesse d'être un des grands bastions du catholicisme pur et dur. La société commence à être pluraliste, du moins sur le plan de la croyance. Et comme par hasard, on assiste à la montée des sectes, l'équivalent des Illuministes de la fin du XVIII^e siècle en Europe. Des centaines de sectes de toutes sortes naissent alors au Québec. Le parallèle entre la France de 1760 et le Québec de 1960, vu sous cet angle, paraît frappant : dans les deux cas, la montée du rationalisme provoque la chute de la croyance unanime, combattue par des philosophes en France, et aidée, au Québec, par la montée de la laïcisation et l'usure du pouvoir clérical. Quant aux nouvelles croyances, dans les deux cas, elles comblent le vide laissé par la chute du pouvoir catholique romain absolu.

Les conditions sont réunies pour voir la réapparition ou l'apparition du fantastique au Québec. Jusqu'alors dominée par un système unique de croyance qui faisait surtout appel à la pensée mythique, la société québécoise est de plus en plus traversée et portée par un courant de pensée critique, de résistance à la foi aveugle au surnaturel, bref par le rationalisme, comme au temps des encyclopédistes du siècle des Lumières.

Un recueil précurseur

C'est au milieu de ces bouleversements à la fois des lieux communs et de l'épistémè que paraît en 1965 *La Mort exquise* de Claude Mathieu (1989 [1965]). Non pas que son œuvre soit

le reflet des débats politiques et sociaux du Québec d'alors, du moins pas en surface, ces nouvelles fantastiques, étranges ou réalistes magiques nageant à contre-courant du réalisme social défendu entre autres par les écrivains de Parti pris. Il faut noter qu'il est aussi précurseur ou annonciateur des premières œuvres de Michel Tremblay² durant la même décennie. Mathieu est en fait le premier³ à offrir un recueil de nouvelles où domine l'esthétique fantastique, avec les tiraillements de la pensée qu'éprouvent les acteurs entre la résistance à une forme de surnaturel et son adhésion à celui-ci. L'œuvre travaille l'imaginaire dans les profondeurs de la psyché humaine, amalgamant les deux niveaux de conscience (mythique et rationnel) d'une manière inédite dans l'histoire de la littérature québécoise. Comme le souligne si bien Guy Cloutier, « ces nouvelles nous parlent de nous, de cet étranger qui se terre en nous comme un double, tantôt rassurant, tantôt angoissant » (1989, p. D-12).

Claude Mathieu a peu écrit de textes fantastiques, mais il a marqué le genre au Québec au moment où il commençait à peine à prendre forme. Son recueil *La Mort exquise* est d'une modernité suffisante pour que Gilles Pellerin le réédite à L'instant même, une maison qui se spécialisait alors exclusivement dans la nouvelle et, surtout, dans la nouvelle moderne. Dans sa postface, Pellerin soutient que le « recueil [a]

² Non pas le Tremblay des pièces en joul, mais celui qui donne dans la nouvelle et le roman fantastiques : *Contes pour buveurs attardés* ([1966] 1985) et *La Cité dans l'œuf* ([1969] 1997).

³ Avant lui dans la même décennie, il y a bien eu les *Contes du pays incertain* (1962) et les *Contes anglais* (1964) de Jacques Ferron, *Le lendemain n'est pas sans amour* (1963) d'Andrée Maillet ainsi que *Jolis deuils* (1964) de Roch Carrier, mais aucun de ces recueils ne possède la densité fantastique que l'on trouve dans *La Mort exquise*.

paru à contretemps [et qu'il a été] suivi d'un silence. Perpétuel. Claude Mathieu⁴ s'est tu avec *La Mort exquise*, ce que le titre confessait déjà sans doute » (1989, p. 106). Il poursuit en disant qu'il « s'agit bien d'un anachronisme [...] d'un recueil jeté dans une époque où chez nous on en écrivait peu et qui d'ailleurs [...] n'en a pas voulu » (*ibid.*), le livre ayant été reçu dans un presque silence critique⁵ universel. Mais plus de vingt ans après sa réédition, sa sortie de l'ombre, peut-on encore affirmer sans ambages le caractère anachronique du recueil? Ne représente-t-il pas une autre facette de cette Révolution tranquille qui, comme toutes les autres révolutions, opère des tris, des choix, exclut, ferme les yeux sur certaines manifestations culturelles qui ne semblent pas bien se conformer à la *doxa* de l'époque? Près de quarante-cinq ans après sa parution, il me semble que c'est moins d'anachronisme qu'il faudrait parler à propos de *La Mort exquise* que d'œuvre phare, perdue dans le point aveugle, l'œil du cyclone des années 1960.

Pour soutenir mon propos, je m'attarderai aux quatre des sept textes qui relèvent plus spécifiquement du fantastique (voir Lord, 1995), les autres exploitant plutôt de l'étrange et de l'utopie. Pour mémoire, je rappelle que ce dernier, le genre fantastique, problématise des complications qui relèvent de

⁴ Claude Mathieu (1930-1985) a publié trois autres livres avant *La Mort exquise* : *Trinôme* (1957), un recueil de poésie en collaboration avec Richard Pérusse et Jacques Brault, un essai humoristique (*Vingt Petits Écrits ou le mirliton rococo*, 1960) et un roman (*Simone en déroute*, 1963). Curieusement, dans le *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, on le définit comme « romancier et poète », gommant la facette novellistique de son œuvre. De plus, les *Vingt Petits Écrits* sont désignés comme « récit » (Hamel *et al.*, 1989, p. 962).

⁵ Le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome IV. 1960-1969* répertorie à peine dix brefs comptes rendus en 1965 et 1966 (Lemire, 1984, p. 610). Rien après.

l'impossible dans l'ordre du rationnel, qui provoquent de la part des acteurs (agents ou patients) des réactions de résistance rationnelle parfois mâtinées de non-résistance liées à la pensée mythique. À cet égard, les nouvelles de Mathieu offrent de fascinants cas de figure.

Une mort exquise: être avalé par la Nature

S'ouvrant sur une scène que l'on peut qualifier littéralement de *in medias res*, « La mort exquise » montre le personnage principal non seulement au milieu de la chose, de la réalité, mais également de la Chose, de la fleur qui l'a avalé et qui est en train de le digérer. Cela pourrait sembler être un texte réaliste, scientifique même. Le fantastique naît entre autres choses ici de la situation extraordinaire dans laquelle est plongé un homme, un savant, qui continue de penser, bien que de plus en plus difficilement, alors qu'il vient d'être avalé par une plante carnivore qu'il était en train d'examiner avec une « petite lorgnette de bijoutier » (p. 15). Le monde est à l'envers : un (gros) homme avalé par une plante (minuscule).

Il y a aussi l'information qui est lacunaire : forcément, dira-t-on, puisque la « victime » n'a pas pu tout voir, même si elle examinait scientifiquement l'objet qui l'a avalée. On assiste donc à un problème de situation et d'information, le tout provoqué par une complication vraiment mystérieuse, qui génère comme en creux l'effet fantastique. Le fonctionnement syntagmatique est à l'image de ce monde à l'envers, présenté non de manière conventionnelle, avec une orientation classique, mais sous le mode de l'évaluation, de cet homme en

train de réfléchir, bien que difficilement, étant donné la situation (non encore explicitée) dans laquelle il se trouve. Tout ce que le texte offre d'entrée de jeu, c'est ceci : un personnage dans une position de focalisation interne et qui cherche à « se rappeler » un « événement », mais cela est de moins en moins possible, de plus en plus difficile à établir pour et par l'acteur. Toutefois, au milieu de ses efforts pour se rappeler, il ressent de la « joie » (p. 11).

Il assiste d'abord à sa *chosification* : « *ce*⁶ qui s'est possiblement appelé Hermann Klock » (p. 12); puis à la *néantisation* de lui-même : « [il] sombre[...] corps et biens dans le néant » (p. 12); ensuite à sa *transformation* en autrui (et en tous les autres) : « il devient les autres qui deviennent lui » (p. 12); et enfin à sa *désagrégation, dispersion* à l'échelle du monde palpable et impalpable, visible et invisible : « Son aventure [...] se désagrège et diffuse ses éléments aux quatre points de la pensée et du monde » (p. 12). Ainsi donc, à la non-orientation traditionnelle du récit (et à la désorientation du personnage) s'ajoutent tous ces procédés de dépersonnalisation.

Lorsque la narration commence à le décrire en ce qu'il était avant, c'est pour émettre des doutes et des interrogations : on en note quinze dans une seule page (p. 13), qui se termine avec des fragments de propositions dubitatives, conditionnelles, toutes liées au doute. Cela est renforcé par le fait que « son cerveau fabrique [...] des notions inhabituelles dont la bienheureuse évidence chasse peu à peu, par le doute, puis par la négation, les images d'auparavant » (p. 14). Mais de

⁶ Je souligne le « ce » pour bien marquer la volonté de chosification de Klock dans le processus scripturaire et focalisateur.

quoi Klock doute-t-il? Qu'est-ce que Klock nie? Il s'agit simplement des « images d'auparavant » (p. 14), c'est-à-dire la réalité qui préexistait avant qu'il ne soit avalé par la fleur, réaction originale en contexte fantastique, car, d'ordinaire, la victime doute de (et nie donc) l'événement invraisemblable ou extraordinaire. Ici, c'est le contraire : la victime est heureuse dans son piège extraordinaire et nie la réalité antérieure pour se plaire dans sa nouvelle « réalité », même si c'est pour disparaître.

Puis, une analepse permet à la véritable orientation narrative d'être formulée : le texte finit par donner la description de la position préalable de Klock, le scientifique en action, en train d'observer la fleur, décrite de cette manière :

[L]a corolle au repos ressemble à un globe rosâtre, fendue en son milieu [...] au sommet, les lèvres de la fente ne s'appliquent pas étroitement l'une sur l'autre et ménagent un espace, comblé par des friselis légers et sensibles, d'un rouge ardent [...] où se dressent huit antennes comparables aux barbes des félins. [De plus...] elle montrait un rose soutenu, par endroits assez proche du rouge de la viande. (p. 14)

L'arsenal lexical convie à la représentation d'un véritable monstre, mélange de végétal et d'animal sauvage, sans parler de l'évocation de l'organe sexuel féminin.

Il y a aussi, par contraste, la description de l'acte scientifique de Klock, qui se visse « dans l'œil une petite lorgnette de bijoutier [...] pour observer l'intérieur de la corolle » (p. 15). Puis, presque seul signe de complication, une question : « Que se passa-t-il? Il n'en sait plus trop rien » (p. 15). Tout ce que le texte — le personnage focalisateur — peut offrir, c'est une ellipse informative sur la nature de la complication, ce qui ne permet que de deviner ce qui a pu se passer. Seul autre

indice de complication, « un grand bruit » qui a en fait accompagné la complication, c'est-à-dire l'attaque de la fleur. Le narrateur mentionne tout de même les premières réactions évaluatives : Klock « sursaute [...] » (p. 15), est pris « d'étonnement » et a toujours l'« œil fasciné » du voyeur scientifique qu'il est. Il a aussi une « réflexion » (p. 16) : le regardant (lui) est regardé (la fleur non pas chosifiée, mais personnalisée) — tout comme lui, à l'inverse, est chosifié, dépersonnalisé : le narrateur parle de Klock comme « *ce* qui s'est possiblement appelé Herman Klock » (p. 12). Le monde est à l'envers.

Dans la finale de la nouvelle, Klock, ou ce qu'il en reste, commence à « perdre pied », aux sens à la fois littéral et figuré, mais au lieu de se faire tragique — après tout, l'homme est en train de mourir —, le discours débouche sur le bonheur, la joie d'être « dans sa dérive [où] il macère et se décompose » (p. 16). La musique se met de la partie dans des images oxymoriques : « un chant s'élève [haut, montée], vertigineux [bas, chute] », « une masse d'harmonie [beauté] en route pour le gouffre noir [horreur] » (p. 17). Finalement, Klock lui-même devient cette musique : « et ce qui fut Hermann Klock devient à jamais le chant des bienheureux » (p. 17).

Le discours n'expose jamais de doute systématique sur l'horreur qui se produit, mais cela s'explique par le fait que le cerveau du savant se liquéfie. Plus qu'au fantastique au sens strict, nous avons donc affaire à un réalisme magique ou magico-maléfique où la Nature domine l'homme pour l'avalier, mais aussi pour lui faire vivre les plus grandes joies dans une mort exquise. L'ordre narratif se trouve, ce faisant, bouleversé, comme la « vie » du savant, mais entrant dans le grand ordre

d'une certaine nature à la fin. Aucune Surnature ne joue dans ce décor, seulement une Nature à la fois carnivore et terriblement accueillante.

Aux sources secrètes du moi : de grandes manœuvres divines

« Le pèlerin de Bithynie » commence aussi *in medias res*, mais pas de manière aussi avancée que dans « La mort exquise ». Le préambule fonctionne comme une réaction évaluative par rapport à un événement qui a ébranlé le professeur Black : il a le sentiment d'avoir « été manœuvré par une série d'admirables hasards » (p. 31). Pour une « victime ou [un] héros » d'une telle manœuvre, le mot admirable est soit un contraste, soit la preuve que le professeur est ouvert aux *mirabiliae* du hasard qui le rendent « éperdu de surprise » (p. 31).

Pourtant, pendant qu'il réagit (évaluation filée) en se croyant « désigné par une volonté qui l'attendait depuis deux cents ans », avec prise de conscience d'une attente longue et précise (il s'y attend presque), il est aussi rempli d'« inquiétude » et d'« effroi » (p. 32). Ce préambule ne contient que des évaluations mentales de la part du personnage focalisateur et des fragments qui suggèrent que la complication, non encore connue en ce début de récit, est absolument extraordinaire.

Ce qui suit explicite, en analepse, cet événement ou cette suite d'événements; c'est la découverte de la bouquinerie mystérieuse et du livre non moins mystérieux (p. 32-38). Cela se passe le même jour que le début de la nouvelle. Le texte décrit le parcours du professeur ce jour-là : rentrant de

l'université, il va chez son bouquiniste habituel, Cramer (presque le mot remarque à l'envers, l'envers du réel ?), mais prend une autre voie que d'habitude, ce qui lui fait découvrir une autre bouquinerie, lui qui pourtant les connaissait toutes.

Cette découverte est en soi une complication, car, outre l'existence étonnante, les singuliers de la plaque (« Théodore Divimunian, livre d'occasion, livre rare » [p. 33]) le font « sourire » (p. 34; réaction bénigne). Poussant plus loin l'orientation du professeur dans la bouquinerie, le texte offre une série de petites complications avec leurs réactions, des détails en fait qui font réagir Black : la « symétrie » de l'arrangement est jugée « exagérée » (p. 34); l'arrivée, l'apparition d'un « petit vieillard » « étonn[e] » le professeur, bien que ce soit surtout parce qu'il a l'air triste et que cette tristesse se change « en sourire » « à la vue du client » (p. 34); les paroles du bouquiniste étonnent aussi le professeur, mais « pas longtemps », car il se raisonne et « se convain[c] d'avoir mal entendu » (p. 34) des mots proches du latin. Devant les pages blanches des livres et l'impression que le libraire lui barre le chemin, il est « outré » et en « colère » (p. 35). Lorsqu'il découvre, sur l'insistance du bouquiniste, le livre, le célèbre *Rufus Itinerans*, à l'ultime centre du mur de livres, il se met « à trembler » (p. 36), est « incrédule », car d'après toutes les recherches savantes, « cet ouvrage n'avait jamais eu qu'une existence mythique » (p. 37). Enfin, devant le bas prix du livre (2 \$), Black est « sceptique » (p. 37). Au terme de la série de complications, il remet le livre à sa place : cela dérange le bouquiniste, qui devient triste, mais qui, finalement, lui donne le livre. Black rentre en taxi à la maison.

Dans une deuxième séquence, le professeur fait la découverte de l'authenticité de l'ouvrage. Au milieu de la description du livre — qu'il a entre les mains et qui pose toujours problème — et des recherches savantes, Black se trouve encore en position de réaction/évaluation par rapport au livre et à ses commentaires à son sujet, qui prouvent — raison scientifique, savante, oblige — qu'il s'agit d'une « supercherie », selon son plus crédible exégète. Sauf que ce dernier parle de l'exemplaire unique, qui serait mythique ou inexistant, et en donne une description, mettant l'accent surtout sur un ajout à l'exemplaire de Leipzig de 1725. Or Black découvre que son exemplaire correspond à cette description.

Il finit ainsi par être « certain de l'authenticité de l'ouvrage » (p. 41). Cette découverte ouvre la porte à une grande complication qui plonge Black dans « le vertige des possibles », « au bord d'une sorte de gouffre » (p. 41). Il demeure par ailleurs toujours un peu sceptique : « Le professeur ne pouvait croire [...] à une si longue succession de hasards » (p. 41). Et ce, même si tout cela était sous-tendu par une « logique », sans doute parce que cette logique était « organisée par une volonté anonyme » (p. 41). D'où le mystère et la résistance rationnelle au mystère.

Des réactions actionnelles en chaîne animent encore Black : voulant remettre le livre, il ne trouve qu'un atelier de couture à la place de la vieille bouquinerie, mais, preuve de sa « réalité », il voit « le trou des vis de la [plaque] précédente » (p. 41). D'autres réactions montrent un Black qui devient distrait, désorienté, comme s'il se détachait déjà du monde contemporain pour se rapprocher du monde ancien dans lequel il va s'engouffrer, comme s'il n'était plus à sa place dans le XX^e

siècle, aspiré par le livre, la recherche de la vérité derrière le livre de Rufus. Il est en fait constamment préoccupé par « l'aspect scientifique du problème » (p. 42). C'est ainsi qu'il décide d'aller vérifier l'authenticité du *Rufus*.

Dans la troisième et dernière séquence de la nouvelle, Black découvre la plaque dont parle le *Rufus* et découvre du même coup son identité. La nouvelle se fait ainsi découverte, dévoilement de ce qui est caché dans la vie de Black et dans un espace précis de l'Antiquité.

Par le processus descriptif, le texte donne une idée du lieu où il s'est rendu, la Bithynie (c'était alors une province romaine, maintenant partie de la Turquie depuis le XIII^e siècle). La complication (le lieu même), dès le début de cette séquence, est rattachée à la réaction de Black : « Lui dont un seul lieu [complication], une seule idée fixe [réaction] aiguillaient les pas et l'esprit » (p. 44). Ce lieu est le prolongement spatial de ce dont parle l'exemplaire unique du *Rufus* de 1725.

Encore ici, il a des réactions actionnelles : « Il cherchait un signe » (p. 45), mais aussi bien évidemment des pensées et des émotions : « D'où venait donc alors que [...] la certitude d'en arriver à des résultats allait jusqu'à lui faire peur? » (p. 46) Entre ensuite en jeu une réaction d'ordre rituel qui montre Black en train de se transformer il prie selon les rites anciens et la frayeur disparaît : « son âme [...] s'ouvrit et s'apaisa dans l'attente d'une sereine révélation » (p. 47). En dépit de cette disposition irrationnelle, d'abandon au mystère qui monte, Black redevient le savant professeur d'université qu'il est : « il résolut de recourir à la méthode scientifique » (p. 48) pour recomposer la plaque fragmentée.

Mais une fois la plaque reconstituée, il a un « enthousiasme » (p. 49) sans bornes. Puis une fois son nom en latin découvert, Niger, « son sang s'arrêta » (p. 50). Surgit enfin la déesse Cybèle. Il sent alors « ses os fondre [...] son corps devenir un objet mou et indéfinissable apte à épouser la forme des lieux où il s'affaissait » (p. 50), un peu comme Klock face à (et dans) la fleur. Il est « hagard », il « doute » (p. 50) dans un mélange de résistance rationnelle et de conscience mythique et scientifique, née de la découverte incroyable. Chose certaine, il est forcé de convenir de la réalité de l'imposition du phénomène à ses sens ébahis : « il ne pouvait refuser de croire à cette présence qui le terrassait » (p. 50). Et c'est « comme malgré lui », sous la puissance d'une volonté étrangère qui le manipule comme il le pressentait au début de l'aventure, que Black/Niger se lève, avec des « gestes de protestation [...] d'épouvante [...] des cris » (p. 52). Puis brusquement, sur le sein de Cybèle, la Grande Mère, « le visage du néophyte rayonna de lumière » (p. 52) et il « entra dans la mer en chantant » (p. 53).

Son engouffrement est exquis, comme dans « la mort exquise », sauf qu'ici, cela semble faire partie d'un cycle, éternellement recommencé, de l'éternel retour : « Marcus [dit Cybèle], enfin te voilà de retour chez toi » (p. 50); « Souviens-toi, c'est ainsi à chaque retour » (p. 52). L'ordre narratif, dans cette nouvelle, est presque parfait, à part le début du récit et quelques syncopes, là où l'action ou les complications et les réactions se multiplient et se corsent, signes que quelque chose ne va pas dans la vie de Black, qui doit redevenir à nouveau Niger et remonter deux mille ans pour retrouver sa véritable identité de Romain vouant un culte à la déesse Cybèle et non simplement un professeur de religions anciennes dans une université du XX^e siècle. Encore que les deux vies soient reliées

par la même idée fixe, le culte primitif et la fascination pour le surnaturel qui habite littéralement Niger et Black à des millénaires de distance. Dans cette nouvelle, c'est la Surnature qui agit, qui refait surface dans le monde moderne, mais une Surnature païenne, issue du monde antique.

Une mystérieuse transmigration textuelle

Dans « L'auteur du *Temps d'aimer* », on a droit à un tout autre type de problème, celui du plagiat étrange, qui serait plutôt une forme de reprise inexplicable d'une œuvre mot à mot à un siècle d'intervalle : le narrateur se porte à la défense de son ami, l'écrivain Jean Gautier. Ce dernier avait apparemment commis un plagiat que la presse avait violemment fustigé. Ne pouvant supporter l'ignominie et la ruine de sa réputation d'écrivain, il s'était suicidé. Après enquête, le narrateur découvre que Jean Gautier avait réécrit mot pour mot les huit œuvres qu'un Marseillais avait publiées cent ans plus tôt, mais sans que Gautier en connaisse l'existence. Le narrateur se pose alors une série de questions sur le sens de la vie et sur ses mystères : « Le temps [se demande le narrateur] ne serait-il qu'une maladie de notre cerveau trop infirme et borné pour pouvoir saisir le monde sans découpage en tranches successives? Ou la vie ne serait-elle qu'une anaphore sans fin? » (p. 79)

Comme dans les autres nouvelles du recueil, le texte commence par une réaction/évaluation d'une complication qui trouble le narrateur, le Dr Roger-Louis Laroque, qui publie un article dans le *Journal des lettres* pour défendre son ami Jean Gautier, dont la réputation a été salie. Il semble au départ que

« la presse à sensation » (p. 72) soit la source de la complication qui a provoqué le suicide de Gautier. Ce suicide devient à son tour une complication, qui provoque la réaction de défense de l'ami de Gautier. Jusqu'ici, rien de fantastique.

Dans une première séquence, le narrateur *je* expose les premiers faits : lui-même et Gautier se connaissaient depuis vingt-quatre ans et l'ami confirme que « [c]'est sous [s]es yeux [que Gautier] a construit son œuvre » (p. 72). Il atteste donc de sa véracité et de son originalité. Mais lorsque les journaux se mettent à accuser Gautier d'avoir plagié une œuvre de l'auteur marseillais Adolphe Rochet, *Le Temps d'aimer*, publié en 1844, le narrateur en est « un moment ébranlé » (p. 74), il doute un moment de son ami. L'auteur accusé, Gautier, touché par l'attaque, réplique, se défend, « panique », est « atterré » (p. 75). Finalement, réaction ultime dans son cas, il se suicide.

Dans la deuxième séquence, le narrateur mène une enquête sur son ami Gautier. D'abord, il étudie le manuscrit de son ami et le compare au livre de Rochet, qu'il trouve à la bibliothèque municipale de Montréal, pour découvrir que c'est à coup de ratures que Gautier en est arrivé à se conformer exactement au texte publié de Rochet. Ce n'était donc pas du plagiat : « Mais de quoi s'agissait-il? » (p. 77) Il ne réussit pas à s'expliquer le phénomène et continue de se « livrer à des recherches » (p. 77), pour découvrir des coïncidences parfaites entre tous les textes des deux auteurs : il en « trembl[e] d'étonnement » (p. 78). Puis il est encore plus troublé lorsqu'il découvre que l'auteur marseillais s'était lui aussi suicidé un siècle exactement avant Gautier, « après une obscure accusation de plagiat dans *Le Temps d'aimer* » (p. 80).

La nouvelle se clôt sur une « note de l'éditeur », vingt ans plus tard, en 1964, qui cite un entrefilet où l'on remercie « les héritiers du regretté docteur Roger-Louis Larocque » (p. 80) d'avoir légué à la Municipale de Montréal sa collection d'éditions originales, dont on imagine que les ouvrages de Gautier font partie. Or, un autre docteur, Raymond Santerre, avait un siècle plus tôt, en 1864, offert les livres de Rochet à la même bibliothèque. La nouvelle joue encore sur la répétition mystérieuse de l'Histoire, cette fois-ci d'un texte qui se promène à travers l'espace et le temps d'un cerveau à l'autre.

Entrer dans le décor

« Fidélité d'un visage » exploite une autre facette de l'imaginaire fantastique mathieusien : une femme se découvre dans plusieurs objets d'art ou de collection. La première des quatre séquences montre une femme antiquaire faisant l'acquisition d'un tableau du XIX^e siècle représentant une femme. L'antiquaire l'installe sur une commode pour le contempler. Cette « complication » heureuse produit du « bonheur », un « coup de foudre » (p. 95, 96). Munie d'une loupe (comme Klock avec sa lorgnette devant la fleur carnivore), elle s'aperçoit en miniature dans un détail de la même toile. Le tableau est ainsi décrit : à l'arrière-plan, des étendues de bleus et de verts, et, au premier plan, il y a « cette femme [qui] lui ressemblait comme une sœur » (p. 96). Cette femme peinte, double de celle qui la regarde, (re)devient une complication heureuse qui rend la focalisatrice « tout simplement heureuse, elle acceptait sans étonnement la ressemblance », cela en raison de « l'amour qu'elle éprouvait

pour le tableau » (p. 96). Le « coup de foudre [...] prouvait [qu']ils étaient tous deux faits l'un pour l'autre et se rejoignaient enfin » (p. 96). Elle remarque dans la toile un « bijou », un « pendant d'oreille [...] fait d'une matière miroitante » (p. 96). Comme Klock dans sa fleur, et Black dans le *Rufus Itinerans*, elle y plonge le regard comme dans un lac et elle découvre qu'il y a un « tableau dans le tableau [qui] représentait encore le personnage du tableau, mais assis dans sa chaise à elle, face à la toile » (p. 97). Après le zoom sur les détails du tableau, retour au regard de la femme, qui se voit dans le tableau, dans une mise en abyme ou une simple réflexion d'elle-même. La narration en remet en offrant, en italique dans le texte, le discours de pensée de la femme antiquaire qui est toujours « heureuse » dans la toile (car elle se voit ou se sent déjà dans la peinture).

Dans la deuxième séquence, comme remontant dans le temps, s'y enfonçant, s'y engouffrant, elle retrouve la même tête de femme dans une statuette celtique. Les objets passent ainsi d'un siècle à quelques milliers d'années, du XIX^e siècle à l'Antiquité, la fascination et la ressemblance n'ayant pas de limite dans le temps et l'espace. La femme a alors l'impression de « renaître aujourd'hui » (p. 99) après des siècles de sommeil.

Dans la troisième séquence, c'est dans une cuiller à fard égyptienne (d'une civilisation encore plus ancienne que la civilisation celtique) que la femme se perçoit. Le questionnement est à ce moment minimal et ambivalent :

Devais-je m'étonner que mon visage se répète dans des œuvres d'époques et de lieux aussi divers? Mon visage... Peut-être n'est-ce pas le mien, peut-être l'empruntai-je seulement à ces œuvres... D'ailleurs, mon aventure me séduit pour autant que se réalise enfin mon plus cher désir, celui d'entrer dans les

œuvres mêmes. [...] [N]ous ne faisons plus ensemble qu'une seule substance heureuse. [...] Me revoici chez moi, entourée de mes objets, entourée de moi-même. Cependant mon existence n'est plus ici qu'un simulacre de vie; la vraie vie se trouve à l'intérieur. (p. 100-101)

Avec la certitude que la réalité est un simulacre et que l'art est la réalité, le discours offre une inversion des « valeurs » et du principe de réalité : la femme vit dans la pure conscience mythique. La mort qu'elle sent venir n'est que « l'accession à la forme suprême de vie » (p. 101), car la vie est dans l'art.

Dans la quatrième et dernière séquence, elle est « inquiète » (p. 101), car sa vie va s'achever sans qu'elle soit peinte. Pour combler un de ses désirs, un jeune peintre qu'elle juge sans talent, Modigliani, lui offre de la peindre. Elle devient elle aussi femme peinte. La séquence la montre en voyage à Pompéi, dans les ruines de l'empire romain. Elle déambule dans la ville le long de ses murs peints, d'une rue peinte. Elle s'y « intéress[e] », « s'arrêt[e] », « s'étonn[e] de la ferveur qui l'habit[e] tout à coup, puis entr[e] dans la fausse rue » (p. 102), dans la peinture d'un mur de Pompéi. Cette résolution de sa vie devient la complication heureuse ultime et sa réaction est tout à fait de l'ordre de la conscience mythique, car elle continue de penser⁷ dans le mur : « sans perdre la certitude qu'elle marchait [...] dans l'épaisseur de la peinture » (p. 102), dans l'épaisseur du mythe...; « une vie nouvelle » (p. 103) lui permet ainsi de

⁷ De manière encore plus vivante que Klock dans la fleur. On songe au personnage du « Passe-muraille » de Marcel Aymé (1943) qui, lui aussi, se retrouve figé dans un mur à la fin de sa vie, mais qui n'en est pas très heureux. La nouvelle exploite un peu le même motif de la libération que l'on trouve dans « Comment Wang-Fô fut sauvé » de Marguerite Yourcenar (1963), où le personnage chinois échappe avec bonheur à la réalité en entrant magiquement dans une toile.

vivre une véritable renaissance dans l'art. Sa mort est une véritable transfiguration.

Le livre de tous les bouleversements

Ces quatre nouvelles présentent donc des cas de figure où les complications touchent à différents aspects de la « réalité ». Dans « La mort exquise », l'impossible se produit dans la Nature même et touche à un savant, botaniste, qui meurt heureux, avalé par la matière même qu'il étudie et adore. Sa résistance rationnelle serait possible s'il était placé dans une situation favorable à la pensée rationnelle, mais, comme c'est un agonisant, il réagit comme il le peut à ce qui se produit, étant donné qu'il est en train d'être digéré par une plante minuscule qui s'est sans doute soudain géantisée pour l'avalier.

L'impossible est résolument Surnaturel dans « Le pèlerin de Bithynie ». Comme dans les épopées homériques, une déesse revient participer à la vie d'un homme, Cybèle rappelant ici cycliquement un disciple dans son au-delà céleste. C'est elle la grande complication de sa vie, la manipulatrice qui tend à travers le temps et l'espace, un piège divin et délicieusement mortel à Black pour lui rappeler ses origines, et qu'il est en fait Niger, un homme qui lui vouait un culte dans l'Antiquité romaine. La résistance de l'homme est un moment bien rationnel, elle est celle d'un professeur d'université, mais qui enseigne les religions anciennes, qui est comme habité par les croyances qui y sont rattachées et qui glisse ainsi assez subrepticement dans la conscience mythique de son alter ego,

ce Niger, ancien apôtre de la déesse mis en présence de la terrible « réalité » qui est la sienne.

C'est par le truchement de la Culture littéraire que l'impossible surgit dans « L'auteur du *Temps d'aimer* ». Cette culture, ce savoir culturel se transmettent mystérieusement d'un esprit à un autre à un siècle de distance, de Marseille à Montréal, à travers le temps et l'espace donc, mais aussi la chair et la pensée. Tout se passe comme si des textes se promenaient dans l'espace et pouvaient être captés de manière magique dans l'air d'un autre temps. L'auteur accusé de plagiat est si rationnel qu'il ne peut supporter l'idée même qu'il a plagié, et son ami, tout aussi rationnel, par ses enquêtes prouve à la manière d'un détective que l'impossible s'est bel et bien produit sans l'ombre d'un doute.

Enfin, c'est dans la Culture artistique que l'étrange arrive dans « Fidélité d'un visage » par le truchement d'une succession de figures ou d'objets d'art anciens. La femme, si elle paraît être dotée d'un esprit rationnel, vit plutôt sous l'emprise d'une conscience mythique dûment et délibérément choisie comme principe même de vie. C'est l'univers mental du désir qui prévaut pour elle et qui l'entraîne à entrer réellement dans une murale peinte de la ville ancienne de Pompéi.

Les fonctions complicatives, centrales dans le fonctionnement de l'effet fantastique ou réaliste magique de presque toutes les nouvelles, sont heureuses, produisent toutes du bonheur même si elles entraînent la mort. Cela, sauf dans « L'auteur du *Temps d'aimer* », où le surgissement de l'étrange cas de plagiat plonge le plagiaire dans un malheur suprême lié sans doute à la honte d'être accusé d'une faute que l'on n'a pas commise, mais qui est impossible à défendre dans une société dominée par le principe de réalité. Dans le monde de Mathieu,

tout peut se produire, tout peut se répéter, mais toujours au prix de sa vie, dans une fin béate ou horripilante. Seule la répétition étrange et mystérieuse du texte littéraire est néfaste.

Dans un autre ordre d'idées, comme le souligne Guy Cloutier,

les nouvelles de Mathieu s'inscrivent d'emblée dans une problématique identitaire si fréquente dans les récits fantastiques. Chacun des personnages imaginés par Mathieu vivait dans une sorte d'exil jusqu'au moment où lui est apparu, surgissant comme un intrus dans le reflet déformant d'un miroir, cet étranger de l'intérieur qui détenait les clés de sa véritable identité. (1989, p. D-12)

Il y a d'abord Klock, qui perd son identité en se fondant dans la Nature, mais qui se redéfinit à l'échelle à la fois micro- et macroscopique. Black, sous la pression d'une Surnature et d'un culte religieux ancien très puissant, se redéfinit en être appartenant à l'Antiquité romaine. Gautier, l'auteur du *Temps d'aimer*, voit son identité menacée par l'emprise d'un autre auteur sur sa propre créativité. Enfin, l'antiquaire se retrouve telle qu'en elle-même dans des ruines antiques restaurées.

Tous ces cas de figures fantastiques ou fantasmagoriques me semblent révélateurs d'une époque de redéfinition identitaire vécue sous diverses pressions venues tant de l'intérieur que de l'extérieur de la psyché québécoise. Loin donc d'être anachronique, mais moins qu'un simple reflet de réalité de la Révolution tranquille, *La Mort exquise* en serait une diffraction hautement esthétisée. La problématisation des questions liées à la réalité, la nature, la culture, la surnature, la croyance, le rationalisme et la conscience mythique, ainsi que de l'identité, est sans doute le plus sûr signe que l'œuvre de Mathieu, par des chemins tortueux, parle bien de son temps.

Bibliographie

- AYMÉ, Marcel. (1943), *Le Passe-muraille*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 7-19.
- CARRIER, Roch. (1964), *Jolis Deuils : Petites Tragédies pour adultes*, Montréal, Le Jour.
- CLOUTIER, Guy. (1989), « “La mort exquise” ou le reflet angoissant du miroir », *Le Soleil*, n° 270, 30 septembre, p. D-12.
- FERRON, Jacques. (1962), *Contes du pays incertain*, Montréal, Orphée.
- . (1964), *Contes anglais*, Montréal, Orphée.
- FRÉCHETTE, Louis. (1996), *La Maison hantée et autres contes fantastiques*, textes explicatifs et appareil pédagogique établis par Luc Bouvier, Anjou, Éditions CEC, coll. « Grands textes de la littérature québécoise ».
- HAMEL, Reginald, John HARE et Paul WYCZYNSKI (dir.). (1989), *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides.
- LEMIRE, Maurice (dir.). (1984), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome IV. 1960-1969*, Montréal, Fides.
- LORD, Michel. (1995), *La Logique de l'impossible. Aspects du discours fantastique québécois*, Québec, Nuit Blanche.

- MAILLET, Andrée. (1963), *Le lendemain n'est pas sans amour*, Montréal, Beauchemin.
- MATHIEU, Claude. (1960), *Vingt petits écrits ou le mirliton rococo*, Montréal, Orphée.
- . (1963), *Simone en déroute*, Montréal, Le cercle du livre de France.
- . (1989 [1965]), *La Mort exquise*, Montréal, L'Instant même.
- . (1989 [1965]), « L'Auteur du *Temps d'aimer* », dans *La Mort exquise*, *op. cit.*, p. 81-94.
- . (1989 [1965]), « Fidélité d'un visage », dans *La Mort exquise*, *op. cit.*, p. 95-103
- . (1989 [1965]), « La Mort exquise », dans *La Mort exquise*, *op. cit.*, p. 11-18.
- . (1989 [1965]), « Le Pèlerin de Bithynie », dans *La Mort exquise*, *op. cit.*, p. 31-54.
- , Richard PÉRUSSE et Jacques BRAULT. (1957), *Trinôme*, Montréal, Jean Molinet.
- PELLERIN, Gilles. (1989), « Postface », dans Claude Mathieu, *La Mort exquise*, *op. cit.*, p. 105-109.
- TREMBLAY, Michel. ([1966] 1985), *Contes pour buveurs attardés*, Montréal, Stanké.
- . (1969), *La Cité dans l'œuf*, Montréal, Leméac.
- YOURCENAR, Marguerite. (1963), *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, p. 9-27.

Résumé

Michel Lord situe *La Mort exquise* (1965) de Claude Mathieu, un recueil fondateur du renouveau du fantastique au Québec, dans le contexte des années 1960. Le chercheur compare la sécularisation de la société québécoise de cette période à certains développements dans la société française du XVIII^e siècle, époque où s'est développé le conte fantastique classique. L'analyse révèle comment Mathieu manipule le genre fantastique dans un monde largement vidé de surnaturel. Lord étudie l'emploi mathieusien de l'insolite, du bizarre et de l'extraordinaire qui apparaissent bouleversants et — comme le suggère le titre du recueil — fatals pour ses personnages.

Abstract

Michel Lord situates Claude Mathieu's *La Mort exquise* (1965), a founding collection of stories in the revival of the fantastic in Québec, within the context of the 1960s. Lord compares the secularization of Québec society during this period with certain developments in eighteenth-century French society, the period in which the classic *conte fantastique* developed. The analysis reveals how Mathieu manipulates the fantastic genre in a world largely devoid of the supernatural. Lord studies Mathieu's use of the *insolite*, the bizarre and the extraordinary which appear upsetting and — as the collection's title suggests — fatal for its protagonists.