Document generated on 06/05/2025 5:01 a.m.

Liberté

Roman d'hier, roman d'aujourd'hui

François Ricard

Volume 17, Number 5 (101), September–October 1975

URI: https://id.erudit.org/iderudit/30966ac

See table of contents

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)
1923-0915 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Ricard, F. (1975). Roman d'hier, roman d'aujourd'hui. *Liberté*, *17*(5), 86–99.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1975

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

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

This article is disseminated and preserved by Érudit.

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

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

Chroniques

Littérature québécoise

ROMAN D'HIER, ROMAN D'AUJOURD'HUI

Comment expliquer qu'un roman tel que *Profil de l'orignal* d'Andrée Maillet[1], paru à Montréal en 1953, ait été presque complètement oublié depuis, à tel point qu'aucune histoire littéraire, pas plus celle de Pierre de Grandpré que celles de Baillargeon, Tougas ou Mailhot, n'en fait mention, alors que d'autres romans de la même époque, pourtant plutôt médiocres à côté de lui — je pense, par exemple, à *la Fin des Songes* (1950), au *Gouffre a toujours soif* (1953) ou aux *Témoins* (1953) — sont devenus presque des classiques ? L'explication la plus simple, évidemment, est que le roman, édité à compte d'auteur et à peine mis en vente, n'a pu rejoindre un bien grand public. Il a néanmoins rejoint les critiques qui, de Gilles Marcotte à Damase Potvin, en passant par Clément Lockquell, Jean-Paul Pinsonneault et Marcel Valois, en ont fait l'éloge quasi unanime, les seules voix discordantes ayant été celles de Maurice Blain et du cher Roger Duhamel. Qu'aucun historien n'ait retrouvé ces articles, et par eux le roman, montre assez à quel point nos histoires littéraires manquent d'une documentation sérieuse sur laquelle s'appuyer.

Mais est-ce seulement faute d'avoir reçu une large diffu-

(1) Montréal, l'Hexagone, 1974, 208 pages, préface de G. Marcotte.

sion au moment de sa parution que *Profil de l'orignal* a échappé aux historiens ? Je ne le crois pas. Cet oubli provient aussi, selon moi, du fait que cette oeuvre cadrait mal avec la production générale de son époque, contrairement aux romans de Robert Elie, André Giroux, Eugène Cloutier et surtout André Langevin, qui correspondaient plus fidèlement à l'atmosphère inquiète et un peu morose de ces années, marquées surtout par l'existentialisme et, sur le plan de l'idéologie politique, par la récusation de l'ancien rêve nationaliste. Or *Profil de l'orignal* n'est certes pas un roman exempt d'inquiétude, mais celle-ci y est résolue d'une manière qui n'allait absolument pas dans le sens de l'internationalisme et du spiritualisme alors à la mode. De plus, l'écriture d'Andrée Maillet échappait au style commun de l'époque et accusait des influences assez différentes de celles (Camus, Sartre, Mauriac) qui dominaient généralement. Bref, *Profil de l'orignal* peut sembler, à qui tente de discerner les écrits les plus représentatifs du début des années cinquante, une oeuvre quelque peu marginale, inclassable, sinon inconcevable. En d'autres mots, c'est peut-être sa trop grande originalité qui empêcha ce roman d'occuper dans la production de son époque la place — parmi les toutes premières — qui lui serait normalement revenue si la valeur des oeuvres n'était pas seulement mesurée selon leur accord avec la sensibilité de leur temps mais plutôt d'après leurs qualités intrinsèques ou même d'après leur valeur annonciatrice. Malheureusement, donc, *Profil de l'orignal* tomba dans l'oubli.

Mais heureusement pour nous, Gaston Miron veillait, qui vient de rééditer — et avec tout le soin dont on le sait capable — le roman d'Andrée Maillet, événement qui mérite d'être souligné, ne serait-ce qu'à cause du précédent que constitue la publication d'un roman par les éditions de l'Hexagone, jusqu'ici consacrées à la seule poésie. Gilles Marcotte, qui avait salué la première parution de l'oeuvre en 1953, a écrit la préface de cette nouvelle édition, préface où, en peu de mots, il sait dégager l'essentiel.

Notamment, Marcotte souligne l'actualité du roman (qu'il préfère nommer « conte »), en comparant l'original d'Andrée

Maillet à ceux de Miron et de Gauvreau. On pourrait d'ailleurs ajouter ceux de Gabrielle Roy *(la Montagne secrète)* et d'André Langevin *(l'Elan d'Amérique)*. « La grande bête majestueuse de nos forêts, écrit Marcotte, est l'image d'un destin qui, peut-être, nous échappe encore, mais dont l'appel ne cesse pas de se faire entendre » (p. 10). Or ce qui fait l'actualité de *Profil de l'orignal* en 1975 a fort bien pu causer son inactualité en 1953. Chose certaine, cette oeuvre semble aujourd'hui très proche de nous, par son thème et par son écriture. On peut même dire qu'elle préfigurait, dix ans avant la lettre, tout un courant de la littérature québécoise d'après 1960, à savoir : le mouvement du retour au pays et de la redécouverte des appartenances.

En effet, l'aventure du héros, Paul Bar, ilustre on ne peut mieux cette thématique. Les trois temps de son aventure forment une sorte de cycle : la rupture, l'errance, le retour aux origines. Au tout début, Paul Bar est trappeur, lié à un orignal qu'il a baptisé John Austin, en souvenir d'un ami tué par la mère de cet orignal. Un jour, il perd la trace de l'animal, et quitte la forêt. Toute la suite de sa vie sera une longue errance au cours de laquelle, incapable de se fixer nulle part, changeant constamment d'identité et de profession, *se cachant de lui-même* (p. 18) inlassablement, il tentera d'oublier la forêt et l'orignal et d'échapper ainsi à son destin. Cette course dure quarante ans, mais en vain. Car finalement, ayant échoué dans toutes ses tentatives de dissimulation et de fuite, réduit à la misère, il se remet en marche vers la forêt quittée jadis, pour y retrouver à la fois John Austin et sa propre mort.

Cette histoire toute simple, presque archétypique, a une double signification. La première, à laquelle les lecteurs de 1953 auraient surtout été sensibles, eux qui étaient nourris de la littérature dite de l'absurde, est d'ordre « philosophique ». La fuite inutile de Paul Bar, en effet, est l'image même de la condition humaine, c'est-à-dire de l'impossibilité d'échapper à la mort, représentée ici par l'orignal dont la mère a tué John Austin et par qui Paul Bar doit à son tour être tué. Il aura beau se dissimuler sous des noms divers, voyager le plus loin possible de la forêt, il aura beau s'enfuir, l'orignal ne cessera jamais de l'attendre. *La vie,* constate d'ailleurs le héros,

la vie n'a qu'un sens : une ligne qui va de la naissance à la mort. Le reste n'est que broderie (p. 201). Ce pessimisme ne doit pas nous surprendre : il était alors dans l'air, c'est-à-dire dans toute la littérature, et c'est par là surtout que *Profil de l'orignal* accuse son âge.

L'autre signification, par contre, est plus intéressante et nous concerne de plus près, puisqu'elle a trait à l'histoire récente des idées et des sentiments au Québec. *Profil de l'orignal,* comme je l'ai dit, a été écrit en pleine période anti-régionaliste. Les intelectuels canadiens-français, au lendemain de la Guerre, se découvraient enfin citoyens de l'univers, hommes de partout, c'est-à-dire, comme on s'en est rendu compte depuis, de nulle part. C'est cette nouvelle attitude, en un sens, qu'adopte le héros d'Andrée Maillet, lui qui, tournant le dos à sa forêt, deviendra successivement Montréalais, Parisien, professeur allemand à New York, et goûtera pratiquement de toutes les sciences et de toutes les cultures. Toutefois, incarnation de cet esprit internationaliste, Paul Bar en est aussi la caricature, ou mieux : la victime, dont le destin ilustre à lui seul la fausseté et le caractère profondément aliéné de cette recherche de l'universel, purement compensatoire et fondée sur le refus de soi, sur l'incapacité d'affronter, d'assumer ses propres origines. *Entre les personnages qu'il avait composés, si distincts les uns des autres,* écrit Andrée Maillet, *il existait une relation ; une corde les reliait qui était ce dégoût de lui-même* (p. 188). On n'échappe pas à ses racines, si sombres et si sauvages soient-elles. Vouloir s'en « libérer » en les ignorant n'est jamais qu'une façon d'y être encore et plus sûrement asservi. *On ne se transforme pas, on se déguise* (p. 56). Le drame de Paul Bar, un peu comme celui de ses contemporains qui prétendaient sauter à pieds joints dans l'universel, équivaut à une tentative — forcément ratée — de refoulement. Rejetant son identité première, il ne peut plus que se perdre à jamais, errer d'imposture en imposture, sans pouvoir jamais apaiser sa culpabilité.

> *Encore de chapitre en chapitre, son passé le poursuivait sans répit, sans lui laisser le temps de s'incruster dans son rôle. Pas possible ! lui murmurait la voix intime, tu crois qu'on peut se dépouiller de son âme*

> *pour endosser celle d'un autre? Voleur! Voleur d'âme! Usurpateur! Vil accapareur de personnalités! Sauve-toi, pauvre naïf. Sauve-toi vite! Personne ne t'aime. Tu ne t'ancreras pas dans cette vie. Sauve-toi encore, plus loin, plus vite, toujours.* (p. 105)

Seul le retour à l'origine, c'est-à-dire l'assumation courageuse de son identité, pourra réconcilier cet exilé avec lui-même. Tous les voyages, tous les déguisements n'auront servi à rien, sinon à repousser l'échéance et à la rendre de plus en plus fatale. Paul Bar ne trouve finalement la paix que lorsque, dépouillé de tous ses noms d'emprunt, réduit au plus parfait dénuement, il se met en marche vers sa forêt première et affronte enfin l'orignal renié jadis. Il en périra, certes, mais rendu à lui-même, fidèle.

> *Une masse, d'entre les arbres, se détacha, et Paul Bar eut devant lui une bête immense qui respirait largement et dont le panache étalé comme des branches de pin étincelait au clair de lune. Immobile, elle posa sur lui ses yeux noirs et scrutateurs. Un frisson la parcourut qui agita ses naseaux recourbés. Puis l'animal gigantesque s'avança.*
>
> *Paul Bar, transi, roide et n'en croyant pas sa joie, ouvrit la bouche.*
>
> *— John Austin! murmura-t-il.* (p. 207-208)

Comment ne pas voir dans ce récit la préfiguration de toute la thématique de l'appartenance, et même de l'aspect tragique de cette appartenance, le seul sans doute qui soit vrai? Car ce que dit l'aventure de Paul Bar, c'est non seulement la nécessité du retour à l'origine, mais c'est aussi la terrible impossibilité, pour l'homme d'ici, de vivre et d'être d'emblée dans l'universel. N'oublions pas, en effet, que l'orignal est aussi la mort. Cette mort est-elle le moyen d'une métamorphose, le roman d'Andrée Maillet ne le dit pas. Il ne reste donc qu'à l'espérer.

Si *Profil de l'orignal* nous concerne directement par le thème qu'il développe, il a cependant d'autres mérites qui justifient notre admiration. Des mérites plus proprement littéraires, cette fois, qui en font une oeuvre étonnamment moderne, annonçant, là encore, l'éclatement et le renouvelle-

ment des formes romanesques survenus au Québec peu après 1960. Je pense notamment à la construction à la fois baroque et rigoureuse qu'Andrée Maillet a donnée à son roman. Le premier et le dernier chapitres constituent toute l'anecdote de base. Dans le premier, deux trappeurs, découvrant une vieille cabane abandonnée, évoquent la légende de Paul Bar, disparu depuis. Puis, à la fin, les mêmes trappeurs, le lendemain, trouvent un homme évanoui dans la neige : c'est Paul Bar qui revient vers son orignal. Entre ce prologue et cette conclusion, tout le roman fait figure d'un long « flash-back » racontant la vie, les voyages et les déguisements successifs du héros, histoire nombreuse et bizarre qu'Andrée Maillet présente comme une suite d'anecdotes indépendantes les unes des autres, dont chacune possède son décor particulier, son intrigue, et même son protagoniste, vu que le nom de Paul Bar n'y apparaît jamais, remplacé par ceux qu'il se donne successivement : Juan l'Esbrouffe, truand des bas-fonds montréalais ; Oreste Macaron, *sommité négative* d'une petite ville de province ; Elphège Lheland Barré, marchand de tableaux parisien ; Hamberg, professeur à Columbia ; Dr Lenglen, psychiatre; Johny, hippie gaspésien ; et enfin Pierre-Marie Delostal, écrivain à la mode, *poète national* du Canada français (ce chapitre est d'ailleurs l'occasion d'une satire mordante des milieux littéraires montréalais). C'est seulement dans l'avant-dernier chapitre, lorsqu'il chemine vers la forêt, que Paul Bar retrouve définitivement son nom. Mais toutes ces aventures, vécues séparément et sous des identités diverses, ont ceci de commun qu'elles s'achèvent toutes par l'échec et la fuite du héros, ce qui maintient entre elles une grande continuité. Ainsi, toutes les situations dans lesquelles se trouvent les alias de Paul Bar, malgré leur apparente diversité, ne font que répéter le même modèle, que reprendre la même obsession : celle de l'orignal abandonné, celle de la mort. Inlassablement autre, Paul Bar ne cesse jamais, à travers tous ses avatars, d'être désespérément le même. En ce sens, sa vie — un peu comme celle du narrateur de *Prochain épisode* — n'est qu'un long piétinement, un voyage purement illusoire, ce que Gilles Archambault appellerait : une « fuite immobile ».

Mais cette originalité de la construction est peut-être

moins frappante encore que l'audace et que la richesse de l'écriture employée par Andrée Maillet. Une écriture fortement marquée par l'influence surréaliste, extrêmement libre et imagée, dont le ton varie sans cesse de l'ironique au poétique, de la causticité à la tendresse, mais qui reste toujours juste, personnelle, vibrante, et surtout résolument, allègrement inventive, comme en fait foi cette espèce de déclaration automatiste : *Anarchie des mots. Révolte du langage. Ingérence de l'âme sur le langage écrit. Mais le jeu ? Le jeu, donc ? On n'a pas assez joué des mots, sur les mots, avec les mots* (p. 58). Cette libération, dont les poètes faisaient depuis quelque temps l'expérience, Andrée Maillet a donc été l'une des premières à l'introduire dans le roman. On sait la fortune qu'elle aura par la suite.

Oeuvre originale, quelque peu prophétique même, *Profil de l'orignal* méritait donc d'être ainsi rappelé à notre attention. Il faudra désormais, quand nous parlerons de la littérature québécoise des années 1945-1960, que nous en tenions compte. De plus, cette réédition, suivie de peu par la publication de son dernier roman : *A la mémoire d'un héros* (Editions la Presse), rend à Andrée Maillet un hommage auquel elle a pleinement droit, comme le prouvera d'ici peu une autre réédition annoncée par Gaston Miron, celle des *Remparts de Québec.*

ANDRÉ MAJOR : L'ÉPIDÉMIE

L'Epouvantail, qu'André Major publiait au début de 1974, appelait une suite. Fourmillant de personnages et d'événements, ce récit n'épuisait pas, loin de là, tout l'univers qu'il laissait entrevoir et dont il n'était qu'une première exploration fragmentaire, un aperçu introductif, ouvert par conséquent à de multiples prolongements. Bref, il y avait, dans *l'Epouvantail,* plusieurs autres récits en attente.

L'un de ces récits a paru il y a quelques mois : *l'Epidémie*(2), dont le premier plaisir qu'il procure au lecteur est

(2) Montréal, Editions du Jour, 1975, 218 pages.

précisément de le replonger dans le monde ouvert par *l'Epouvantail* et de lui en découvrir de nouveaux aspects. Ainsi voit-il reparaître Momo, dont l'arrestation terminait *l'Epouvantail,* et qui après un an de pénitencier, réussit à s'évader et à revenir vers Saint-Emmanuel. Mais c'est surtout par la lumière projetée sur certaines figures qui, dans *l'Epouvantail,* et bien qu'on pressentît leur richesse, demeuraient tout de même en retrait, que *l'Epidémie* élargit vraiment l'univers mis en place dans le premier récit. Les personnages principaux de *l'Epidémie,* en effet, sont l'hôtelier Jérôme, sa femme Emerence et surtout l'inspecteur Therrien, maintenant retraité, c'est-à-dire des personnages déjà présents dans *l'Epouvantail* mais à propos desquels le lecteur ne pouvait que s'interroger, soupçonnant leur complexité mais ne la connaissant pas encore. *L'Epidémie,* en ce sens, est plus que la simple « suite » de *l'Epouvantail.* Elle en est aussi, elle en est surtout l'approfondissement, c'est-à-dire non pas tant l'addition de nouveaux personnages et de nouveaux faits que l'analyse plus poussée des personnages et des faits déjà présentés. Non une augmentation de la matière contenue dans *l'Epouvantail,* mais l'éclairement, le dévoilement progressif de cette matière même.

J'ai déjà noté, ici même[3], que *l'Epouvantail* s'achevait surtout sur des questions. C'est donc à quelques-unes de ces questions que répond *l'Epidémie,* et l'on peut imaginer que les récits futurs de Major feront de même, c'est-à-dire que l'ensemble de la « chronique » qu'il est en train de composer sera ainsi directement issu de *l'Epouvantail,* et que cette chronique sera complète le jour où toutes les ombres subsistant dans *l'Epouvantail* auront été dissipées. C'est dire qu'à *l'Epidémie* succéderont vraisemblablement d'autres récits, vu que certaines des questions soulevées et laissées en suspens par *l'Epouvantail,* loin d'y être résolues, s'y font encore plus pressantes. Ainsi le personnage de Saint-Pierre, dont la vie secrète avait été rapidement évoquée dans le chapitre VIII de la deuxième partie de *l'Epouvantail,* est absent de *l'Epidémie,* sauf pour une mention fugitive, de sorte qu'il attend toujours d'être approfondi. Cela vaut également, et même davantage,

(3) LIBERTE 92, mars-avril 1974, p. 88-94.

pour Calixa, le frère de Momo, qui reparaît dans *l'Epidémie,* mais pour y devenir encore plus mystérieux et fascinant qu'à la fin de *l'Epouvantail :* plus que jamais, le lecteur devine à son propos l'existence d'une histoire tourmentée, mais il reste sur sa faim, l'élucidation tant attendue se trouvant reportée sans doute à un récit ultérieur. Même chose enfin pour Momo : qu'adviendra-t-il de lui ? son innocence sera-t-elle reconnue ? échappera-t-il finalement à ses poursuivants ? Autant de questions auxquelles il faudra répondre, et qui rendent le lecteur impatient de connaître la suite.

Ainsi *l'Epidémie* apparaît-elle comme une oeuvre dépendante, essentiellement ouverte. Directement commandé par le récit précédent, mais en même temps source lui-même de récits futurs, ce récit constitue en effet l'une des pièces d'un ensemble plus vaste que lui-même, dont seule la connaissance intégrale, sans doute, permettra de l'apprécier à sa juste mesure.

Cette dépendance de *l'Epidémie,* les liens nombreux entre son intrigue et celle de *l'Epouvantail* suffisent déjà à l'illustrer. Mais on notera aussi, en plus de cette continuité dramatique, un parallélisme frappant dans la construction des deux récits, comme si l'un et l'autre obéissaient à la même structure, au même modèle général. Comme *l'Epouvantail,* en effet, *l'Epidémie* est divisée en deux parties bien distinctes, dont la première raconte l'aventure d'un protagoniste unique (ici Therrien, là Momo), tandis que la seconde fait appel à plusieurs personnages et veut donner l'impression d'une vie nombreuse, celle de Saint-Emmanuel-de-l'Epouvante, dans laquelle se dissout, pour ainsi dire, le protagoniste de la première partie. Ainsi l'ensemble constitué jusqu'ici par les deux récits offre-t-il déjà une sorte de rythme, passant de la narration singulière, c'est-à-dire centrée sur un seul personnage, à la narration collective ou plurielle, dont la matière est le village tout entier. Cette alternance se continuera-t-elle dans les récits à venir, il est impossible de le savoir pour l'instant. Mais on imagine facilement, si tel devait être le cas, l'ordonnance générale de la chronique, qui serait celle d'une vaste fresque constituée de tableaux généraux de Saint-Emmanuel d'où se détacheraient, à intervalles réguliers, des récits consacrés suc-

cessivement à tel et tel personnages particulièrement représentatifs. En d'autres mots, une ordonnance proche de celle de l'épopée.

Mais ce ne sont là que conjectures. Revenons à *l'Epidémie* et au parallélisme entre ce récit et *l'Epouvantail.* Outre leur commune division en deux parties, on notera aussi l'étroite parenté entre leurs héros respectifs, Momo (dans *l'Epouvantail*) et Therrien. Tous deux, en effet, sont des êtres fascinés, Momo par Gigi, Therrien par cette Emerence aimée depuis toujours mais jamais possédée. Et dans les deux récits, la première partie est toute dominée par cette fascination, par cette recherche éperdue de la femme, qui reste cependant inaccessible, comme si quelque chose au coeur même du héros l'empêchait à la fois d'abandonner cette quête et de la mener à terme. Comme Momo au début de *l'Epouvantail,* Therrien, au chapitre 2 de *l'Epidémie,* se trouve seul avec Emerence, mais se montre incapable de la posséder, ce qui ne l'empêchera pas ensuite de continuer à la poursuivre sans relâche, jusqu'au moment où, Emerence se dérobant ainsi que l'avait fait Gigi, il pourra apaiser son désir avec Julienne, soeur et reflet d'Emerence, comme Momo avait remplacé Gigi par Marie-Rose. On le voit donc, l'aventure de Therrien répète celle de Momo presque en tous points, tout comme elle reproduit d'ailleurs celle de presque tous les mâles de cet univers, également hypnotisés par une femme inaccessible, qu'il s'agisse de Phil, obsédé par Gigi puis par Marie-Rose, de Jérôme, qu'Emerence quittera bientôt, de Calixa, hanté par le souvenir de sa mère, du père Boulanger, jamais consolé de la perte de sa femme, et surtout de Gros-Jos, ce personnage mystérieux, à demi fou de ne pouvoir épouser une Palma qui le repousse sans cesse, et dont le suicide clôt *l'Epidémie* comme l'image éclatante de la condition faite à tous ces veufs, sans exception. Gros-Jos, en effet, est le double tragique de Therrien et de Momo : dans le sien, leur destin commun est à la fois reproduit et dramatisé. Therrien, quelle que soit sa tranquillité apparente, et Momo, avec plus de violence que l'inspecteur, vivent en réalité la même déréliction, le même manque que Gros-Jos, dont le suicide éclaire du reste leur fin à eux, cette retraite identique dans laquelle ils finissent

l'un et l'autre par se cantonner, Therrien en renonçant définitivement à l'amour et en s'enfermant à l'intérieur de lui-même, Momo en fuyant au fond des bois, deux façons d'abandonner la partie et d'avouer tacitement leur échec. De mourir.

C'est dans la seconde partie de chacun des deux récits que cette renonciation a lieu, lorsque les deux héros, jusque-là actifs et passionnés, se retrouvent seuls et fuient, leur fuite laissant désormais le champ (romanesque) libre à l'évocation du village, comme si, abandonnant leur quête, ils rentraient alors dans le rang et que la puissance de vie qui leur avait permis jusque-là de se singulariser et d'être les protagonistes du récit, comme si cette flamme s'éteignait peu à peu et les ramenait au même niveau que les autres, simples figurants de la vie collective. Cette convergence des destins de Momo et de Therrien est d'ailleurs bien illustrée dans l'une des dernières scènes de *l'Epidémie,* lorsque l'inspecteur, résigné désormais à vivre seul, accueille dans son chalet l'évadé de prison, déterminé quant à lui à se réfugier le plus loin possible dans la forêt pour s'y faire oublier, et que les deux hommes vivent ensemble quelque temps, comme deux frères, unis par la même défaite, contraints l'un et l'autre à se cacher, à cesser peu à peu de vivre et de s'agiter. Vaincus.

Vaincus, c'est-à-dire rendus à la nostalgie et à la terrible torpeur du village ; devenus, comme le peuple de Saint-Emmanuel, *rien que des mourants qui font semblant de vivre* (p. 83). Car telle est bien l'intrigue profonde de *l'Epidémie,* tout comme celle de *l'Epouvantail* : une lutte à finir entre la vie, incarnée par le héros dont la quête et la passion dominent la première partie, et la mort, représentée par le village qui finit toujours par l'emporter. Cette évolution est bien figurée, entre autres, par le cadre spatial de *l'Epidémie.* Dans la première partie, deux espaces s'opposent : d'une part le village et les forêts qui l'environnent, d'autre part le promontoire sur lequel est juché le chalet de Therrien et d'où celui-ci peut observer *le grouillement de la vie devenir de plus en plus imperceptible* (p. 11), d'où il a *la sensation très nette, presque vertigineuse, de dominer ce pays de rien du tout,(...) de dominer ce croquis et d'échapper, lui, à la dérive lente qui avait commencé à le gruger, à le ronger et à le pourrir du*

dedans (p 35). Ainsi perché, Therrien peut résister à cette mort, *demeurer là, cramponné à son roc, isolé sur une île alors que dehors tout disparaissait, s'enfonçait dans une moisissure* (p. 98). Et tel est bien alors le but du vieil homme : vivre, aimer, posséder, ne pas sombrer dans cette vaste passivité qu'il a sous les yeux. Mais peu à peu, à mesure qu'avancera le récit, le refuge de Therrien perdra de son étanchéité, comme pour accompagner et figurer la lente extinction de ses désirs, sa rentrée dans l'espace commun : la mort. Aussi, dans la seconde partie de *l'Epidémie,* la dichotomie spatiale s'amenuise-t-elle au point de disparaître presque complètement vers la fin, alors que Therrien est devenu villageois parmi les villageois et que son chalet, si retiré soit-il, fait bel et bien partie désormais de Saint-Emmanuel. Ainsi *l'Epidémie,* tout comme *l'Epouvantail,* est-elle avant tout l'histoire d'un individu que la passion pendant un temps fait vivre avec force, mais qui est finalement happé, avalé par le village et sa terrible immobilité.

Il y aurait encore beaucoup à dire des personnages de ce récit, d'Emerence, qui doit fuir Saint-Emmanuel pour réaliser ses désirs, de Jérôme, jamais délivré du souvenir de sa mère, et surtout de Therrien, sa manie photographique, son inaptitude à participer aux événements autrement qu'en voyeur ou en provocateur, et le parallélisme entre sa situation et celle de l'écrivain, comme l'ont noté justement certains commentateurs. Tout cela montrerait la complexité de ces personnages qui comptent, avec Momo et Calixa, parmi les mieux réussis de l'oeuvre de Major.

Mais le grand personnage de *l'Epidémie,* le plus inquiétant et le plus inoubliable peut-être, celui qui soutient et domine tout le récit, demeure pour moi, malgré tout l'éclat des figures individuelles, cette masse qui les enferme et d'où ils réussissent difficilement à s'échapper : le village. C'est lui, en effet, qui exerce dans le récit l'action la plus puissante, d'autant plus efficace qu'elle se fait toujours diffuse, insidieuse, aussi subtile mais en même temps aussi concrète que l'air et que le temps, aussi maléfique qu'un sortilège auquel nul ne se soustrait, en un mot : épidémique. Matérialisation

de la mort, le village attire à lui tous les individus, il les mêle dans une même misère, dans une même absence. Ce trou où ils sont emprisonnés, confondus les uns aux autres comme dans une fosse commune, est le prolongement visible de leur damnation, c'est-à-dire de ce manque essentiel qui les rend intérieurement dépossédés, à tout jamais coupés de la vie, et engagés pour toujours dans une interminable, dans une misérable agonie. Ce sont des pestiférés. Ils vivent, ils survivent plutôt, exclus de tout comme d'eux-mêmes, immobiles, sans autre recours que celui de s'entre-déchirer et d'augmenter ainsi cette immobilité même. Pétrifiés.

Le village, note Therrien, a l'air *aussi définitif et glacé qu'une carte postale* (p. 147). Il est figé. En fait — et c'est là sans doute la principale manifestation de la mort —, plus rien n'y a lieu. Tout, au contraire, a déjà eu lieu. La seule « vie » est celle du passé ; le présent, complètement déserté, n'est plus que souvenir, nostalgie, expiation. Tout sombre et se perd sans cesse *dans les sables mouvants de la mémoire* (p. 64). Cela vaut non seulement pour le village dans son ensemble, qui n'est plus qu'une sorte d'épave, l'ombre et le regret de ce qu'il a été, mais aussi pour chacun des personnages en particulier, dont la vie est toujours antérieure et dont le présent n'est qu'immobilité, inlassable rumination du passé. Ainsi se justifie l'une des caractéristiques les plus frappantes du style de Major, qu'on trouvait déjà dans *l'Epouvantail* et qui reparaît ici : l'emploi constant, systématique, du « flashback » pour raconter les actions des personnages, ceux-ci étant très rarement évoqués au moment où ils agissent mais plutôt lorsque, l'action une fois accomplie, et eux maintenant immobiles, ils se la rappellent longuement, sans plus rien y pouvoir, puisqu'elle a revêtu forcément les traits de la fatalité. Autrement dit, ce n'est presque jamais comme agents que sont présentés les personnages, mais bien comme victimes. Ils ne font pas leur vie ; c'est elle, les pourchassant comme un mauvais sort, qui pèse sur eux et, toujours passée, c'est-dire toujours irréparable, qui les hante et les paralyse. Ils ne vivent pas : ils reconstituent ce qu'ils ont vécu, comme font, dit-on, ceux qui sont sur le point de se noyer ou d'être pendus. D'ailleurs, n'est-ce pas là,

en vérité, leur condition à tous : l'attente, ou mieux l'attirance de la mort, le dernier sursis ?

Il ne faut pas beaucoup d'imagination pour voir dans ce village fantomatique, où la vie n'est déjà plus que la trace et le souvenir d'elle-même, où l'absence se glisse peu à peu et où s'amenuise sans cesse la volonté de vivre, pour voir dans ce pays en dérive, dis-je, l'image tragique de ce que nous sommes en train de devenir, de ce que nous sommes peut-être déjà devenus...

FRANÇOIS RICARD