

Relire « L'Incubation »

Patricia Smart

Volume 6, Number 2, May 1970

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036441ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036441ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Smart, P. (1970). Relire « L'Incubation ». *Études françaises*, 6(2), 193–213.
<https://doi.org/10.7202/036441ar>

Notes et documents

RELIRE «L'INCUBATION»

La perception du désordre de l'univers me semble la clé de voûte de l'œuvre de Gérard Bessette, et *le Libraire*¹ et *l'Incubation*² sont comme l'envers et l'en-droit de cette vision. Bessette semble obsédé par le besoin de cerner les données de l'expérience dans un système cohérent; pourtant, comme ses narrateurs, Jodoin et Lagarde, il estime par-dessus tout la lucidité et il doit constater que la vie résiste à tout effort de réduction à l'unité ou à la logique. C'est en ce sens que *le Libraire* et *l'Incubation* peuvent être considérés comme des allégories de l'expérience littéraire — *le Libraire* dans une forme traditionnelle montre les insuffisances de cette forme; *l'Incubation* par sa forme même représente un effort vers l'ordre qui se trouve détruit.

Jodoin et Lagarde, les narrateurs des deux romans, ont des ressemblances superficielles et profondes. Tous deux travaillent parmi les livres — Jodoin est libraire, Lagarde bibliothécaire — mais au lieu de les lire ils s'occupent à les classer. Les livres ne sont donc pas pour eux des moyens d'exploration de la complexité du réel; ce sont des objets morts, poussiéreux, qui se

1. Montréal, Le Cercle du livre de France, 1960.

2. Montréal, Librairie Déom, 1965. Les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses dans le texte.

plient sans résistance à l'opération ordonnatrice. Nous savons que Jodoin ne lit plus³; quant à Lagarde il lit par moments mais ne semble pas accorder d'importance à la littérature.

Jodoin et Lagarde sont intelligents, plus ou moins désabusés, et se veulent lucides. Ni l'un ni l'autre ne se contente de ranger ses bouquins; ils essaient aussi de classer les données de l'expérience : tâche impossible, car dans la mesure où l'on y réussit on s'empêtre dans l'illusion. C'est le cas de Jodoin, qui par un refus systématique de tout ce qui lui semble complexe, instable, donc menaçant, réussit à tout classer dans son journal, mais en se coupant entièrement de la réalité. C'est ainsi que *le Libraire* peut être appelé le roman traditionnel qui se conteste. Par la structure du roman, qui est le journal de Jodoin, Bessette montre la fausseté de l'entreprise du romancier constructeur d'univers. Comme Jodoin, celui-ci consacre ses efforts à réunir ses perceptions de la réalité fragmentaire en un tout cohérent, et la réalité finit par lui échapper, comme elle échappe à Jodoin. Le roman traditionnel, comme le journal de Jodoin, est en fin de compte un abri contre le réel.

Lagarde, dans *l'Incubation*, voudrait lui aussi que la réalité soit simple, et à l'origine sa tentative ressemble à celle de Jodoin. Bouleversé par un événement tragique — le suicide d'une femme qu'il ne connaît que depuis quelques semaines mais avec qui il était plus ou moins intime — il repasse dans sa conscience tous les événements qui ont précédé ce suicide à la recherche de leur signification, et hanté par la possibilité qu'il soit lui-même partiellement responsable de la tragédie. En retournant par le souvenir au moment où il a entendu parler de Née pour la première fois il va essayer de « combler par le souvenir les interstices, cicatriser les lacunes » (p. 11) pour arriver à la certitude. Mais bien qu'il fasse un effort conscient pour ordonner ses souvenirs selon la chronologie, sa mémoire se refuse à cette opération de l'intelligence et les souvenirs l'envahissent, s'ordonnant autour de certaines

3. *Le Libraire*, p. 12.

pensées ou obsessions plutôt que dans l'ordre artificiel de la chronologie. Ainsi tout lambeau de sens que Lagarde réussit à extraire du passé se trouve aussitôt détruit par la portée d'un autre souvenir qui envahit sa conscience. L'univers se refuse à celui qui voudrait le cerner dans une structure signifiante, et le roman se termine par une reprise de la question la plus obsédante pour Lagarde — celle de sa part de culpabilité dans la catastrophe. Ainsi *l'Incubation*, par sa forme même, illustre l'impossibilité de réduire la réalité aux catégories de l'intelligence.

*
* *

L'interprétation de l'œuvre bessettienne comme tension entre les pôles de l'ordre et du désordre se trouve renforcée par un examen des images du refuge et du monde extérieur dans les deux romans. Point n'est besoin de nous arrêter longuement sur le rôle du refuge dans *le Libraire*, qui a déjà été analysé par Allard⁴ et par André Brochu⁵. Il suffit de noter que toutes les petites manies de Jodoin — l'alcool, le journal qu'il écrit pour passer le temps quand les tavernes sont fermées, la visière qu'il porte, son soin de se mettre dans le coin le plus chaud de la taverne, sa haine des déplacements — contribuent au portrait de l'homme qui s'abrite. L'univers de Jodoin est bien « un univers utérin, un peu trop chaud, un peu trop douillet⁶ ».

L'Incubation par son titre évoque un espace abrité — l'œuf ou le ventre maternel. En effet dans ce roman les images d'abris reviennent avec une fréquence obsessionnelle — la bibliothèque où travaille Lagarde, *l'underground* de Londres, la chambre de Née à Montréal, le lit, le sommeil — tous apparaissent comme des abris; et l'homme, comme les Londoniens terrifiés à l'époque

4. Jacques Allard, « *Le Libraire* de Gérard Bessette ou comment la parole vient au pays du silence », *Cahiers de Sainte-Marie*, n° 4, avril 1967, p. 51-63.

5. André Brochu, « Romanciers canadiens-français : Gérard Bessette II », *Quartier latin*, 5 octobre 1961, p. 4.

6. *Ibid.*

des bombardements, semble n'aspirer qu'à se réfugier dans ces lieux creux et protecteurs :

des gens qui filent courent piétinent affolés comme des rats, comme des fourmis affolées saisies de panique dont on vient d'écraser de piétiner la fourmilière, qui courent à droite et à gauche dans la nuit... cherchant une issue un orifice pour s'enfoncer sous terre disparaître dans les entrailles de la terre (p. 149).

Mais *l'Incubation* n'est pas comme *le Libraire* un roman du refuge; c'est plutôt celui du refuge impossible. L'espace de ce roman est celui du monde extra-utérin, et la vie y ressemble étrangement à une naissance traumatique. Le retour au sein maternel est un désir irréalisable, et ceux qui se construisent des abris contre le réel sont morts dans la vie, comme les habitants de Narcotown avec leurs petites vies confortables fragilement bâties sur la base de l'illusion. Voilà pourquoi les abris dans *l'Incubation* sont toujours « claustrogènes », « fétides », « désoxygénés », « azoteux », « étouffants », des lieux de « pourrissement ». L'homme tend toujours vers le refuge, mais il ne peut y vivre.

Lagarde, comme Jodoin et comme tous les personnages de *l'Incubation* (et « comme nous tous », dirait-il), voudrait s'emmurer contre la réalité cauchemaresque, mais cette grâce ne lui est pas accordée. Comme un nouveau-né il est projeté dehors, et se trouve au centre d'un drame qui croît en violence : « Je me sentais moi-même happé entraîné par ce tourbillon ce malaxeur, moi qui vivais enfin qui avais enfin à peu près complètement réussi à vivre parmi les livres » (p. 152).

Une scène qui revient avec une très grande fréquence à la mémoire de Lagarde est celle de son voyage en auto entre Montréal et Narcotown, en compagnie de son ami Gordon. Le caractère obsessionnel qu'a cette scène pour Lagarde peut s'expliquer par le fait que son état pendant le voyage résume sa situation tout au long du roman — c'est l'état d'un nouveau-né traumatisé : seul, frissonnant, ne comprenant rien et n'aspirant qu'à retourner au refuge d'où on l'a éjecté :

Dans cette pré-aube moisissante qui ne commençait même pas à rosir, le vent claquait dans mes oreilles comme un drapeau, le cerveau brumeux abruti je me disais, quand même frissonnant, aspirant à mon lit au recroquevillement chaleureux de mon lit je me disais : Nous atteindrons bientôt Narcotown... aspirant à déposer caler mes membres mon corps de plomb dans l'horizontal anéantissement de mon lit (p. 150-151).

Si l'homme ne s'éloigne qu'à contre-cœur du ventre maternel, l'évolution apparaît comme une plaisanterie monstrueuse pratiquée à ses dépens :

[une] insensible catastrophique anti-basculade *homo erectus mulier erecta*, la colonne vertébrale peu à peu devenant trop courte les jambes trop longues... le ventre s'appesantissant ballonnant les épaules s'affaissant tous les organes le foie la rate les intestins le cœur les poumons (accrochés tant bien que mal à cette charpente désaxée chavirée tirillés flaccotants désorientés) tirant vers le bas vers cette terre dont ils n'auraient jamais dû s'éloigner (p. 150).

De tels passages, où Bessette évoque la laideur, l'inutilité, la disproportion du corps humain en comparaison avec ceux des bêtes, rappellent les descriptions minutieuses de la répugnance du corps humain dans les romans précédents. Il est à remarquer, cependant, que dans *l'Incubation*, comme dans les nouveaux romans français, les personnages ne sont plus particularisés par des descriptions physiques détaillées.

À la lumière des remarques précédentes, on voit la signification de la scène où Lagarde et Gordon visitent l'écurie. La nostalgie dans laquelle baigne cette partie du roman est celle d'un stade antérieur, plus simple — du sein maternel, ou bien de l'enfance, ou du temps où le sacré avait encore un sens pour l'homme.

C'est la raison qui est à l'origine des maux humains : parce que l'homme voit l'absurdité de sa condition il ne sait plus souffrir avec dignité, comme la jument Cléopâtre. Pourtant l'homme qui a abdiqué sa raison est dérisoire, comme les vieillards « lézar-

deux », « légumiers » qui prennent le soleil sur les bancs du parc à Narcotown.

La seule dignité possible pour l'homme est dans l'honnêteté et le refus de l'illusion ; sa tragédie c'est que son désir le plus instinctif est de chercher un refuge.

*
* *
*

Le nouveau roman a donné à Bessette un moyen d'explorer le temps intérieur de ses personnages. Pour exprimer la conception du temps de Jodoin, la forme traditionnelle convenait parfaitement. Car Jodoin vit dans un temps artificiellement érigé, qui correspond à l'ordre chronologique de son journal. Sa vie passée lui apparaît comme un échec total, et il s'en est volontairement coupé : « Quant à ma vie passée, j'aime mieux l'oublier. Il ne me reste donc que le présent ⁷. » L'avenir aussi est bouché pour le libraire, puisqu'il se refuse l'espoir. Il s'isole donc dans le présent, qu'il voit comme un vide à remplir : « Il s'agit de tuer le temps ⁸. » La possibilité qu'il ne trouve rien à écrire dans son journal l'effraie, car alors il serait face à face avec le vide de son existence :

Une fois expédié mon petit déjeuner... je n'ai plus rien à faire. Alors je rédige ce journal. Dire qu'il m'a fallu quatre dimanches d'ennui nauséux avant d'y penser ! ... Jusqu'à présent, ce journal a été efficace. Pourvu que ça continue, que je trouve quelque chose à dire ⁹.

Dans les derniers paragraphes du journal, Jodoin se rend compte qu'il lui faudra bientôt trouver d'autres distractions : « ... il va falloir que je me crée de nouvelles habitudes. On pense trop quand on ne suit pas une petite routine bien tracée d'avance, et c'est désagréable ¹⁰. » Mais le ton léger l'emporte toujours sur le sérieux dans ce roman, et il se rassure : « Je pourrais... commencer un autre [journal]. Mais à quoi bon ?

7. *Le Libraire*, p. 38.

8. *Ibid.*, p. 11.

9. *Ibid.*, p. 61.

10. *Ibid.*, p. 172.

Montréal n'est pas Saint-Joachim. Il y a moyen de s'y distraire d'une autre façon, même le dimanche¹¹. »

Le temps des habitants de Narcotown avant la venue de Néa ressemble à celui de Jodoin. Le déroulement chronologique du temps correspond à leur perception de la réalité. Ce qui est passé leur apparaît comme passé — c'est-à-dire rangé, oublié, isolé du présent et donc rassurant par son caractère figé. Leur présent est un vide, qu'ils s'efforcent de se cacher par le divertissement — Maggie a ses antiquités, Ripcord ses chevaux, Weingarter ses recherches « sémantico-philologiques », et Lagarde a ses fiches. À la différence de Jodoin, ils croient l'avenir ouvert.

Néa fait contraste avec les autres personnages de *l'Incubation* en ce qu'elle est consciente du vide de son existence, et qu'elle n'a pas réussi à remplir ce vide (p. 50-51). Mais même Néa n'a pas perdu tout espoir. Sa venue à Narcotown est la dernière possibilité qui lui reste : peut-être avec Gordon trouvera-t-elle le moyen de sortir de l'impasse dans laquelle elle se trouve :

Malgré tout comment ne pas vouloir renouer remailler tout ça démêler d'abord les fils de cet écheveau, inciser crever ce kyste cette tumeur avec Gordon (elle avait traversé l'Atlantique subi la nausée le mal de mer) faire aboutir cet abcès, à deux ce serait peut-être plus facile (p. 95-96).

Cependant le mouvement de *l'Incubation* est une réduction progressive de l'espoir, qui lui aussi est un refuge. Avec l'arrivée de Néa, tous les personnages doivent faire face à des vérités jusqu'alors cachées à eux-mêmes. À mesure que l'atmosphère de leurs vies présentes devient « irrespirable », « claustrogène », ils essaient de s'évader vers le passé, qu'ils croient « infissurable » précisément parce qu'il est passé. Cependant à l'analyse ce passé rassurant s'effondre : Gordon en ressasant ses souvenirs de Londres arrive à ne plus savoir s'il a jamais vraiment aimé Néa, et bute sur l'immense obstacle de sa culpabilité (réelle ou imagi-

11. *Le Libraire*, p. 173.

née) en ce qui concerne la mort de Jack, le mari de Néa. Weingerter, désespérant de pouvoir aider Néa, s'évade vers l'époque de sa jeunesse à Vienne, cherchant ainsi un temps plus sûr, plus solide et rassurant :

s'amarrant enfin sur les bords de ce Danube aux rives aux repères incontestables... remontant cette *Berggasse* bordée de solides murs incompréhensifs jusqu'à cette université... imperméable à la dérivation onomatopéique mais rassurante par la massivité même de son hostilité (p. 115-116).

Mais la solidité apparente de cette époque s'effondre à l'analyse, et Weingerter se trouve lui aussi devant la possibilité troublante de sa culpabilité, à l'égard de sa femme, morte dans un camp de concentration :

si seulement... Sara n'avait commencé à présenter certains oh quasi imperceptibles (il avait ses cours ses luttes ses polémiques ses travaux) certains signes de... mais comment eût-il pu prévoir diagnostiquer pronostiquer, absorbé comme il l'était (peut-être trop peut-être trop) par ses travaux (p. 116-117).

Si toute descente dans le passé chez les personnages de *l'Incubation* aboutit à la possibilité de leur culpabilité, c'est que dans cet univers l'existence est synonyme de culpabilité. On voudrait aimer, mais l'amour ne réussit pas et l'on s'en sent coupable. La solidification du passé est un refoulement de la culpabilité, mais les souvenirs, au lieu de se figer en une masse morte et anodine, sont incubés dans la mémoire, où ils croissent en violence destructrice, comme ceux de Gordon,

... qui avaient couvé sournoisement pendant des années, insidieux comme des kystes cancérogènes et qui brusquement avaient émergé avec la réémergence de Néa, avaient franchi déchiré leur enveloppe membraneuse, attaquant menaçant rongéant les centres vitaux de l'organisme (p. 87).

S'étant évadés hors d'un présent devenu insoutenable vers un passé qu'ils voudraient rassurant, et n'ayant pas trouvé de sortie de ce côté, les personnages de *l'Incubation* se tournent vers un avenir qu'ils espèrent meilleur. Toute autre consolation leur étant re-

fusée, ils s'accrochent à ce qui au moins leur semble sûr : le fait que le présent devient toujours un passé : « Tout passe, ça va finir par passer » (p. 130). Mais Bessette, en superposant deux scènes où Gordon se console en se disant que « ça va passer », l'une au présent à Narcotown, l'autre à Londres à l'époque de la guerre, nous rappelle que cet espoir aussi est illusoire. Gordon s'est trompé à Londres en croyant que ses souffrances d'alors passeraient, et il se trompe encore. En effet, comme nous l'avons vu, le présent refuse de passer, de se classer définitivement dans les archives de notre mémoire, et par conséquent l'avenir aussi est fermé.

Le temps dans *l'Incubation* est donc bien représenté par l'image obsessive du labyrinthe qui domine le roman. L'homme court, affolé, vers toutes les sorties possibles, mais il est « pris, coincé comme un rat » (p. 100), « prisonnier d'un cercle insoluble » (p. 137).

*

* *

La structure du roman correspond à un effort vers l'ordre et à la défaite de cet effort. Lagarde descend dans le passé dans le but d'ordonner ses souvenirs, de les aligner chronologiquement pour en tirer leur signification. Si le désir de la certitude est si pressant, c'est que cette tentative n'est pas purement intellectuelle — c'est son propre procès que fait Lagarde. Accusé et juge en même temps, il doit arriver à la certitude quant à son innocence ou à sa culpabilité. Le passage suivant décrit non pas Lagarde mais Weingerter, mais s'applique aussi bien à la tentative du narrateur :

Explorant sondant ruminant ses... souvenirs essayant de saisir les fils de cette trame d'isoler de circonscrire le maillon exact qui dans ce passé... par sa négligence... s'était échiffé usé avait cédé, dans ce tissu le ligament qu'il aurait fallu ligaturer suturer dont il aurait fallu prévoir l'amenuisement l'exténuation et qui faute de soins d'attention d'intervention (mais quand où exactement) avait fini par se rompre par se briser sous la tension la pression des circonstances, qui avait dû quand même (tendu comme une corde de violon avant

d'éclater) émettre un son un avertissement un captable signal de détresse (p. 118).

Lagarde va essayer de circonscrire ce maillon qui a cédé par un examen de ses souvenirs, ordonnés chronologiquement à partir du moment où il a entendu parler de Néa pour la première fois et jusqu'au moment du suicide. Au niveau du passé vécu par Lagarde (et non celui qui lui est raconté par les autres personnages) le roman se divise en cinq sections qui se suivent chronologiquement. Cette division est représentée par le schéma suivant :

1. La nuit de l'arrivée de Néa à Montréal (p. 9-40). Lagarde avec Gordon et plus tard avec Néa.
2. Le voyage en auto entre Montréal et Narcotown (p. 40-60). Lagarde en compagnie de Gordon.
3. Narcotown après l'arrivée de Néa et avant le départ de Maggie (p. 60-125). Les interlocuteurs de Lagarde qui se placent *chronologiquement* dans cette section sont Weingerter et Maggie, et à la fin de la dernière scène de la section, Néa. (Celle-ci arrive pendant une conversation entre Weingerter et Lagarde, mais elle ne dit presque rien et eux ne réussissent pas à communiquer avec elle.)
4. La soirée au manoir de Ripcord (p. 125-161), après le départ de Maggie. Lagarde avec Gordon. Dans cette section Lagarde peu à peu se rend compte que la situation est sans issue (voir p. 130, 138, 144, 151, 152, 154, 155).
5. La nuit du suicide de Néa (p. 161-178) ; p. 161-174 : Lagarde, seul dans sa chambre, souffre d'insomnie et, très inquiet, craignant un dénouement violent, s' imagine des événements possibles ; jusqu'à la sonnerie du téléphone (p. 175) qui lui annonce la catastrophe ; p. 175-178 : le voyage à pied chez Weingerter, spectacle du corps, réflexions sur les derniers moments de Néa.

Cet ordre chronologique, bien qu'il forme la charpente de *l'Incubation*, se trouve détruit par le temps de la mémoire, qui refuse de se plier aux catégories abstraites de la chronologie. À l'intérieur de chacune

de ces sections, il y a plusieurs dislocations temporelles. Tous les personnages se confient à Lagarde, et sa conscience, mise en branle par un mot ou une phrase, saute en avant ou voyage en arrière, non pas dans son propre passé mais dans celui des autres tel qu'il lui a été évoqué. Souvent les souvenirs lointains lui semblent plus réels que son propre passé récent. C'est ainsi par exemple qu'il y a une dislocation temporelle au niveau du temps *vécu par Lagarde* entre les pages 26 et 36 ; mais qu'au niveau des souvenirs de Londres évoqués par Gordon et Néa, il n'y a pas de brisure. Le temps de l'amour de Gordon et Néa à Londres est raconté par Gordon entre les pages 9 et 26 ; entre les pages 26 et 36, Néa fait avancer chronologiquement l'évocation de cette époque en décrivant le temps qui suit la blessure de Jack, mais qui précède le retour de celui-ci à Londres ; enfin entre les pages 37 et 40 Gordon parle du temps qui suit le retour de Jack.

Cet exemple indique une des façons dont la chronologie est bouleversée dans *l'Incubation*. La succession des événements vécus par Lagarde peut être disloquée, comme c'est le cas ici, par la substitution d'une autre chronologie — celle du passé lointain de ses interlocuteurs. Il y a aussi d'autres groupements non chronologiques de souvenirs : par exemple, ils peuvent graviter autour d'un des personnages, vu à plusieurs moments dans le temps, ou autour d'un thème (entre les pages 60 et 69 il y a plusieurs sauts dans le temps et entre les personnages, mais tous les souvenirs qui passent par la conscience de Lagarde traitent de la culpabilité).

Ainsi l'opération ordonnatrice voulue par Lagarde succombe à un autre « ordre » non intellectuel — celui de l'association libre des pensées. Au lieu d'avancer de façon systématique vers la certitude, Lagarde se trouve de plus en plus désorienté, et le tempo angoissé du roman monte à mesure que l'interrogation s'intensifie. Une analyse des différentes optiques temporelles dans le roman nous éclairera sur ce point.

*

* * *

Il y a trois niveaux temporels dans *l'Incubation*, et chacun de ces niveaux a son optique.

Le premier, qui est le point temporel à partir duquel Lagarde se rappelle tous les événements du récit, est la situation de celui-ci après le suicide de Néa. Nous l'appellerons *la situation narrative*.

Le deuxième niveau temporel, qui change à mesure que le récit se déroule, est l'optique de Lagarde, acteur et témoin, au *temps de l'action*, qui avance, comme nous l'avons vu, du soir de l'arrivée de Néa jusqu'à la découverte du suicide par Lagarde.

Le troisième niveau, que nous appellerons le *passé lointain*, est le temps qui précède le commencement de l'action proprement dite. Ce sont les souvenirs de Londres et de Vienne, et l'optique qui correspond à ce niveau temporel est celle des autres personnages, filtrée à travers la conscience de Lagarde.

La situation narrative de Lagarde (le temps après le suicide) colore tout ce qui lui passe par la conscience. Elle est responsable du choix des images, des répétitions obsessionnelles et de la note interrogative et angoissée qui s'intensifie à mesure que le récit avance. Cependant le lecteur est très peu conscient de cette situation narrative. À la première lecture il ne sait pas à quel moment Lagarde se place pour se rappeler les événements, car il n'apprend pas le suicide avant les dernières pages du roman.

Donc, malgré le caractère rétrospectif de la présentation, les événements n'apparaissent pas au lecteur comme passés. Au contraire : parce que le livre avance chronologiquement malgré les dislocations temporelles, le lecteur se place instinctivement sur le plan temporel de *l'action* (des événements qui ont lieu entre l'arrivée de Néa et son suicide). C'est aussi ce que fait Lagarde : parce qu'il fait en quelque sorte son propre procès, il se replace consciemment dans son optique du temps de l'action pour mieux déterminer *en revoyant ses réactions d'alors* « quand où exactement » (p. 118) la succession des événements s'est avérée irréversible, et quelle est sa part de culpabilité là-dedans. Ainsi ne corrige-t-il jamais une impression à la lumière de ren-

seignements appris plus tard (du genre « j'aurais dû savoir... » ou « je ne le savais pas alors, mais... »), au contraire; les descriptions de son état de conscience impliquent le plus souvent un manque de connaissance (« je saisissais plus ou moins... » p. 10; « je me demandais pourquoi elle restait là... » p. 123). Lagarde ne sort de son rôle d'acteur-témoin pour redevenir celui qui se souvient que très rarement, quand sa mémoire lui fait défaut :

elle avait fini par me raconter — mais était-ce dans la chambre dans la salle des pas perdus ou dans le train qui oscillait cliquetait sur ses rails (p. 94).

je me disais : C'est peut-être c'est sans doute sans issue, mais peut-être (comment se souvenir recoller les bribes les fragments de souvenirs) peut-être est-ce seulement beaucoup plus tard que je me suis dit : C'est sans issue (p. 152).

Si le lecteur se rend compte à mesure qu'il avance dans le récit que les événements se précipitent vers un dénouement tragique, ce n'est pas parce que Lagarde laisse tomber des allusions au suicide, mais c'est parce que celui-ci *au moment de l'action* craint un tel dénouement : « Je me disais : Comment tout cela va-t-il finir, dans quelle paroxystique confrontation » (p. 159).

Le troisième niveau temporel, celui que j'ai appelé le « passé lointain », est celui évoqué par les propos de Gordon, de Néa et de Weingerter dans leurs entretiens avec le narrateur. Étant donné que ces événements sont non seulement vieux d'une vingtaine d'années mais qu'ils ne font pas partie de l'expérience personnelle de Lagarde, on s'attendrait à les voir présentés d'une façon moins immédiate que les souvenirs de l'action récemment vécue par Lagarde. Tel n'est pas le cas. La mémoire ne distingue pas entre passé lointain et passé récent — tout y est sur le même plan. Ainsi le même temps verbal (l'imparfait) évoque des actions ou sentiments situés à vingt ans de distance les uns des autres, comme l'indiquent les exemples suivants :

Elle ne se sentait pas très bien, le voyage et tout, cet interminable rampant trajet depuis Halifax

[temps de l'action], elle se trouvait à l'époque dans un *boarding-school*... [passé lointain] (p. 33).

il la voyait de moins en moins [passé lointain]... nous roulions maintenant moins vite... [temps de l'action] (p. 45).

Cet emploi insolite des temps verbaux, quelque peu déroutant à la première lecture, est en fait nécessité par la conception du temps dans le roman. Nous verrons pourquoi.

J'ai affirmé à plusieurs reprises que le but de Lagarde est d'ordonner ses souvenirs afin de pouvoir en tirer des conclusions. Pour qu'une telle tentative réussisse il faudrait que celui qui se souvient se tienne en quelque sorte à distance des événements qu'il se rappelle. Le temps verbal qui exprimerait un tel décalage temporel et psychologique serait le passé simple, qui, selon Barthes, est « un acte verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience et orienté vers une liaison logique avec d'autres actions... Le verbe [au passé simple] fait implicitement partie d'une chaîne causale, fonctionne comme le signe algébrique d'une intention... [C'est le] signe opératoire par lequel le narrateur ramène l'éclatement de la réalité à un verbe mince et pur, sans densité... Ces actions émergent d'un autrefois sans épaisseur... elles sont un souvenir, mais un souvenir utile, dont l'intérêt compte beaucoup plus que la durée ¹². »

Or, il est significatif que dans les toutes premières pages de *l'Incubation* les temps verbaux sont utilisés de façon « normale ». Quand l'imparfait est employé, c'est pour décrire une action habituelle ou une action en train de se dérouler; mais les gestes de Gordon et Lagarde au temps de l'action sont évoqués par le passé simple ou le plus-que-parfait :

...il avait posé son verre... le regard de Gordon se fixa au plafond... il s'était accoudé (p. 9).

...le nom (je me souviens) me parut étrange... je fus tenté d'en faire la remarque mais je me suis dit (p. 15).

12. Roland Barthes, *le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 46-48.

[le garçon] s'est amené... Gordon refusa tout net de lui donner un pourboire, alors le garçon se mit à réclamer... Gordon alors s'est levé (p. 16).

...nous nous sommes mis en route (p. 17).

Au tout début, donc, Lagarde réussit à tenir les souvenirs à une distance suffisante pour effectuer son projet ordonnateur. Mais après ces premières scènes le passé simple disparaît à peu près totalement du roman. L'imparfait et le participe présent, utilisés de façon relativement restreinte dans ces scènes, deviennent les temps narratifs principaux du récit.

En d'autres mots, Lagarde n'est plus maître de ses souvenirs — la mémoire volontaire a cédé à l'involontaire, et Lagarde commence à subir, au lieu de diriger, le passé qui se déroule devant ses yeux.

À partir de ces premières pages et jusqu'à la dernière scène, dans laquelle tous les verbes narratifs sont des participes présents, tout le roman est narré à l'imparfait, mais avec un très grand nombre de participes présents. Souvent l'imparfait fait partie d'une sorte de discours indirect libre, dans les propos des interlocuteurs de Lagarde. Dans ce cas, les gestes des personnages qui parlent sont évoqués par le participe présent, et séparés du discours indirect par la ponctuation du texte :

était-ce sa faute à elle, *ach*, c'était une drôle de chose que la conscience, Weingerter en savait quelque chose —/ extrayant de nouveau son mouchoir de sa poche, se tamponnant un front parfaitement sec... renaclant grailonnant désamorçant expectorant avec peine un crachat glaireux/ — *mein Gott!* il n'en avait jamais tant dit à personne (p. 64).

L'imparfait et le participe présent tendent en général vers le même effet narratif, en supprimant la distance temporelle (le passé ainsi évoqué nous apparaît comme un présent). Mais l'imparfait est davantage le temps de l'interrogation : la durée qu'il évoque est épaisse de significations possibles, et on la remet en question. Par contre, les actions décrites par le participe présent ont plus d'immédiateté : ce sont souvent des

impressions visuelles dont le temps n'a pas réussi à effacer la netteté, et qu'on n'a pas besoin d'analyser.

Ainsi l'imparfait domine dans la plus grande partie du roman, qui est une interrogation, mais le drame et l'horreur de la dernière scène (dès la sonnerie de téléphone qui annonce la nouvelle du suicide jusqu'à la fin du roman) sont rendus par l'emploi exclusif du participe présent et de locutions centrées sur le substantif. Le suicide de Néa est l'événement irréparable, inoubliable qui a donné naissance au livre, et en se rappelant cette scène Lagarde ne s'interroge plus : il constate. Les sensations se succèdent, les actes s'impriment sur sa conscience pour longtemps :

la pluie le clapotis le claquement de mes semelles dans la nuit Weingarter Néa Gordon la voix rauque haletante de Weingarter la pluie me giclant dans la figure collant sur ma peau... le crissement rythmé du mâchefer sous mes pas la maison enfin la porte entr'ouverte le corridor... Néa rigide étendue sur le lit Weingarter soulevant le bras le laissant retomber... la descente des larmes (p. 175-176).

Du point de vue temporel donc, l'emploi de l'imparfait et du participe présent tend à abolir la distance entre le lecteur et le narrateur, d'un côté, et l'action, de l'autre. Il nous reste à voir si les mêmes lois s'appliquent à la distance psychologique.

*
* *
*

Selon Pouillon, si l'imparfait supprime le décalage temporel il en substitue un autre, qui est spatial. Le lecteur, comme le narrateur, voit l'action se dérouler comme sur un écran, et dans la mesure où il est spectateur il est « en dehors » des personnages agissants¹³. Cette analogie cinématographique n'est pas déplacée dans une discussion de *l'Incubation*. Lagarde lui-même se sert de l'image d'un écran pour décrire le rappel du passé : « certains sentiments sensations... semblaient

13. Jean Pouillon, *Temps et Roman*, Paris, Gallimard, 1946, p. 160-161.

renaître palpiter se profiler (sur l'écran de sa conscience à travers l'écran de ses paroles)» (p. 23). Et vers la fin du roman les diapositives de « l'érotomane », qui retirent toute signification à l'acte sexuel en lui enlevant son caractère privé et en le figeant dans le temps et l'espace, sont une image frappante de l'aspect dérisoire de la tentative de récupération du passé.

Poursuivons donc notre analogie avec le cinéma. S'il est vrai comme l'affirme Pouillon qu'il y a un décalage spatial entre le spectateur et les personnages qu'il voit sur l'écran, il est tout aussi vrai que dans le médium cinématographique il y a une très forte identification de la part du spectateur. Celui-ci s'absorbe dans l'action qu'il regarde, il y participe et ne la juge qu'une fois le film terminé.

Dans *l'Incubation* le point de vue est utilisé de façon à encourager l'identification du lecteur non seulement avec Lagarde mais avec tous les personnages principaux (Néa, Gordon, Maggie et Weingerter). Nous avons vu comment la situation narrative de Lagarde tend à se perdre de vue pour laisser place au temps de l'action. Quand il s'agit du passé lointain, évoqué par les paroles des interlocuteurs de Lagarde, le même phénomène se produit. Leurs propos sont le plus souvent présentés à la troisième personne, mais sans phrases introductives, comme un discours indirect libre, de sorte que nous oublions la présence du personnage parlant à Lagarde pour entrer directement dans les expériences qu'il raconte. Dans le passage suivant, par exemple, le lecteur est séparé de l'action racontée non seulement par la présence de Lagarde qui se souvient mais par celle de Néa qui raconte; pourtant il oublie cette distance pour s'identifier avec la Néa d'autrefois :

mais Antinéa n'avait pas peur, souhaitant même...
espérant même obscurément elle ne savait quel
événement catastrophique susceptible de rétablir
son équilibre sa tranquillité morale (mais elle ne
voulait pas y songer) ... (p. 36).

Le roman est donc construit de telle façon que le lecteur épouse tour à tour des subjectivités qui se succèdent. Le passage d'un point de vue à un autre est souvent presque imperceptible, et le lecteur, habitué à la place qu'il occupe dans une conscience, s'étonne de se trouver déjà à l'intérieur d'une autre. L'effet en est un de choc, surtout que les points de vue se contredisent souvent.

La conscience de Lagarde est le point central où convergent tous les points de vue. Les personnages de *l'Incubation* ne se comprennent pas les uns les autres, mais tous se confient à Lagarde. Celui-ci se trouve souvent dans une situation où, par loyauté à un des personnages, il ne peut parler franchement à un autre (par exemple, il ne peut révéler à Néa que Gordon est marié ni à Maggie que Néa est l'ancienne maîtresse de son mari). D'ailleurs les propos des différents personnages se contredisent, de sorte que Lagarde est tiré non seulement émotivement mais intellectuellement entre les divers points de vue. Sa tentative consiste à essayer de les réconcilier, de démêler ce qui y est vrai ou faux, mais elle échoue. Tous les personnages ont raison, mais leurs vérités se heurtent et se détruisent.

Voilà à mon avis la signification du « Comment savoir ? » qui revient avec une fréquence de plus en plus marquée à mesure qu'on s'approche de la fin du roman. Ce n'est pas, comme l'a affirmé Glen Shortliffe, l'équivalent intellectuel du « Peu importe » d'Hervé Jodoin¹⁴. Plutôt que d'exprimer l'indifférence de Lagarde, cette phrase indique sa conscience de la pluri-vocité de la réalité. Sans tricher comme Jodoin qui refuse toute complexité, on ne peut réduire la réalité à une seule signification.

On se rappellera que Claude Simon utilise le même refrain dans les dernières parties de *la Route des Flandres*. Sans doute y a-t-il influence de Simon sur

14. Glen Shortliffe, « Gérard Bessette, l'homme et l'écrivain », dans *Littérature canadienne-française*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Conférence J.-A. de Séve 1-10 », 1969, p. 67.

Bessette. Mais, en soulignant la continuité entre *le Libraire* et *l'Incubation* et la préoccupation de l'ordre bessettienne, j'ai voulu mettre en lumière le caractère particulier de la vision de Bessette. Le « comment savoir » de Simon exprime l'écroulement de toute possibilité de récupérer le passé : le narrateur de *la Route des Flandres* ne sait même plus à la fin distinguer entre le réel et l'imaginaire (« Mais l'ai-je vraiment vu ou cru le voir ou tout simplement imaginé après coup ou encore rêvé, peut-être dormais-je n'avais-je jamais cessé de dormir ¹⁵ »). Comme Simon, Bessette montre l'impossibilité de récupérer le passé et l'insuffisance de la parole : « les mots les syntagmes (comme ces filets océanographiques dont les prises abyssales éclatent en atteignant la surface) ne réussissant jamais à extraire intacts les habitants de sa demi-ténèbre mnémonique » (p. 23). Mais son « Comment savoir ? » me semble aussi près de Pirandello que de Simon : c'est une constatation de la relativité du savoir.

Cet emploi de points de vue qui se heurtent à des implications psychologiques et métaphysiques éclaire non seulement le caractère de Lagarde mais la vision du monde de Bessette.

À la fin du roman Lagarde se rend compte que son amitié pour Néa n'a pas été suffisante pour la faire renoncer au projet du suicide. En s'imaginant les dernières pensées de celle-ci, il se reproche sa propre passivité :

[Néa] se disant peut-être : Je pourrais demain retourner à la bibliothèque, ce bibliothécaire après tout n'a pas de mauvaise volonté, se disant peut-être : Il est même plutôt gentil à sa passive tranquille ondoyante façon, puis se disant : Non non non... avalant le reste des oblongues mortelles capsules (p. 178).

Si l'on accepte cette auto-évaluation de Lagarde, on risque de tomber dans l'erreur de M. Shortliffe, qui voit dans Lagarde un autre Jodoin :

15. Claude Simon, *la Route des Flandres*, Paris, Editions de Minuit, « Le monde en 10/18 », 1960. p. 269.

Ce narrateur [écrit Shortliffe]... comme ses précurseurs [Jodoin et Chayer, le protagoniste de *la Commensale*, un roman inachevé de Bessette] est incapable d'amour, mais du haut de sa tour d'ivoire « schizoïde » il peut regarder aimer les autres, et il peut nous donner le rapport de ses froides observations... Pour lui... ce sont des mannequins qu'il observe... des non-vivants... Mais pour nous, lecteurs, non seulement ils vivent, ces « mannequins » mais la fatalité de leurs passions est d'autant plus saisissante que les yeux avec lesquels nous les voyons sont comme toujours, froids, ironiques, cyniques, pour tout dire « schizoïdes ¹⁶ ».

L'erreur de M. Shortliffe, malgré son analyse admirable de la pensée de Bessette, est de ne pas avoir vu que les innovations formelles de *l'Incubation* ont permis à Bessette de créer pour la première fois un narrateur qui, sans tomber dans la sentimentalité, aime et s'engage. Lagarde, qui comme Jodoin méprise la sentimentalité, ne met pas en paroles sa compassion pour les êtres souffrants qui l'entourent. Le triomphe technique du roman c'est que, grâce à l'utilisation du point de vue, il nous *montre* cette compassion. Si les propos des personnages secondaires sont présentés directement c'est qu'ils sont devenus aussi réels pour Lagarde que sa propre expérience. Ce n'est pas par sa passivité que Lagarde a contribué à cette tragédie, mais par ses actions, et il a agi parce que son amitié l'engageait. Refuser d'aller chercher Néa à Montréal aurait été manquer à son amitié pour Gordon et abandonner une femme dont il savait déjà l'isolement. Mais par cet acte il a contribué à l'écroulement du monde de Maggie, et il en souffre :

je me disais : Gordon Néa, je me disais : Maggie, je me disais : Nos *five o'clock teas*, le grand salon Louix XV inconcevablement en désordre, je me disais : Elle est peut-être partie un peu à cause de nos thés de cinq heures qui avaient lieu à quatre, un peu quand même à cause de la disparition de nos thés marivaudants, un peu à cause de moi,

16. G. Shortliffe, « Gérard Bessette, l'homme et l'écrivain », dans *Littérature canadienne-française*, p. 84.

qui avais fait un saut à Montréal, passé quelques heures marécageuses dans une chambre d'hôtel où j'avais eu envie de dire : Merde, de m'en aller, où j'étais resté quand même (p. 156-157).

Lagarde aime donc ses semblables, mais malgré son amour il est impuissant à les aider, et il contribue même à leur souffrance. Voilà les implications métaphysiques de l'interaction entre Lagarde et les autres personnages. Les hommes sont seuls, coincés dans le labyrinthe de la vie comme la femme de Weingerter derrière les barbelés du camp de concentration, et ils sont impuissants à s'entr'aider. D'où le sentiment d'écrasement que l'on retire du roman.

Cette analyse de *l'Incubation* nous ramène-t-elle aux conclusions de critiques comme Lockquell qui, tout en reconnaissant les qualités techniques de ce récit, condamnent la vision du monde de Bessette, qu'ils voient comme irrémédiablement pessimiste¹⁷ ? Il me semble que non. Le point essentiel que j'ai essayé de souligner est que *l'Incubation* représente une avance sur le pessimisme du *Libraire*, moins dans ce qui est dit par Lagarde que dans ce qui est suggéré par sa façon d'agir. Lagarde conclut que la raison est la source principale de la souffrance humaine, mais sa recherche angoissée de la vérité contredit ses paroles, et elle apparaît au lecteur comme la plus grande dignité de l'homme. Lagarde conclut que l'homme est seul, mais le lecteur est touché surtout par ses tâtonnements vers l'amour. L'ordre artificiel du *Libraire* est détruit dans *l'Incubation*, mais dans le désordre de ce roman il y a un nouvel ordre, plus compréhensif, qui tient compte du caractère irréductible de la vie, tout en embrassant ces contradictions dans la totalité de l'œuvre d'art.

PATRICIA SMART

17. Clément Lockquell, « *L'Incubation* », dans *le Soleil*, 10 avril 1965, p. 15. Clément Lockquell souligne ce qu'il considère le caractère pathologique du roman : « Comme description d'une névrose, *l'Incubation* est une pièce qui ne manque pas toujours à convaincre. Gérard Bessette n'aura peut-être que voulu se montrer bon clinicien. Il l'est, mais étroitement, en spécialiste fasciné presque exclusivement par l'incurable. »