

L'INCUBATION DE GERARD BESSETTE

by

LOUISE MAHEU-LATOUCHE

Lic. es Lettres, Université de Montréal, 1967

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT OF  
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF  
MASTER OF ARTS

in the Department  
of  
FRENCH

We accept this thesis as conforming to the  
required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA  
September, 1970

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the Head of my Department or by his representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of

French

The University of British Columbia  
Vancouver 8, Canada

Date

Sept. 8, 1970

Tout roman constitue un univers doté d'une organisation et d'un fonctionnement qui lui sont propres et qu'il importe de connaître avant de procéder à toute autre forme d'analyse; c'est pourquoi nous avons limité la plus grande partie de cette étude à l'analyse interne du roman.

Nous avons procédé à une description des différents niveaux romanesques: l'action (ch. I), la technique narrative (ch. II), les particularités stylistiques (ch. III), le lexique (ch. IV), les images (ch. V), les thèmes (ch. VI). A chacun de ces niveaux, nous avons souligné les différentes techniques employées et nous avons essayé de dégager toutes les correspondances qui existent entre ces différents niveaux. Dans un dernier chapitre, nous avons situé le roman dans l'histoire littéraire en explicitant les allusions littéraires de l'auteur et en établissant nous mêmes un certain nombre de comparaisons (ch. VII).

Nous avons d'abord reconstitué l'action chronologiquement de façon à faire ressortir l'ordre de présentation de cette action, sa signification, et le rôle des personnages. L'action de ce roman contribue à en faire une tragédie: ces personnages sont tous agis et non agissants, impuissants contre le cours des événements; cela donne au lecteur un sentiment d'inéluctabilité que renforce le caractère symétrique des lieux et des situations.

L'auteur a ordonné l'action à l'aide de ruptures de chronologie, d'anticipations et de remémorations, propres à donner l'impression que la période d'incubation est terminée et qu'il est trop tard pour empêcher quoi que ce soit. Le lecteur ne fait qu'assister à l'éclosion de la maladie, au dénouement de la crise comme dans les tragédies antiques. L'agencement de

l'action, des remémorations et des anticipations, joue de façon à niveler le temps romanesque et à donner l'impression d'une durée incubatoire, extrêmement lente et inexorable.

Certains éléments de la technique narrative vont dans le même sens : la double narration nous rappelle que ces événements sont deux fois passés donc inéluctables. En outre, la distance constante que le narrateur maintient entre les personnages et lui, contribue à créer un autre niveau de tragédie, celle de la parole à laquelle s'ajoute celle du langage. L'auteur suggère que le langage est inapte à la communication (les conversations ne sont que des soliloques ou des dialogues de sourds) et à l'expression de la réalité.

La phrase de l'Incubation est caractérisée par l'absence de ponctuation traditionnelle, la présence de nombreux tirets et parenthèses qui contribuent à lui donner une longueur peu commune. L'étirement de la phrase est en outre favorisé par l'usage d'énumérations ; leur nombre entraîne une abondance de la caractérisation adjectivale et adverbiale (formes inactualisées de la langue) qui à son tour, favorise un ralentissement de la durée accentué par la fréquence des participe présent. Le rythme de ces énumérations, le jeu d'encadrements réciproques, confèrent à la phrase une allure circulaire et emprisonnante. Le nombre des énumérations, ainsi que l'invention verbale accentuent fortement la valeur sémantique ; c'est pourquoi nous avons apporté une attention particulière au lexique.

Le lexique de ce roman se divise en plusieurs grandes catégories : la demi-conscience, le morcellement, la confusion, la classification, le mouvement, la stagnation, l'obscurité, l'emprisonnement, la peur, et la folie.

Ces catégories manifestent la volonté de donner une impression de confusion mais en même temps, elles s'imbriquent clairement les unes dans les autres. La clarté de ces catégories en fait un véritable inventaire du langage qui constitue une reprise du thème de la classification, base de la construction et de la signification du roman.

Bon nombre de mots du lexique constituent la matière des images qui peuvent être groupées en quatre catégories métaphoriques. La métaphore technique tend à déspiritualiser l'homme de manière à le réduire au niveau de la chose. La métaphore médicale va dans la même direction; sa dimension pathologique constitue une justification de la démarche entreprise: c'est parce que l'humanité est une maladie qu'il faut déshumaniser l'homme. La fonction de la métaphore animale consiste à suggérer la fragilité de l'homme et la précarité de son existence. La métaphore aquatique enfin, illustre l'impuissance de l'homme devant l'écoulement du temps, sa solitude et suggère la possibilité d'une intensité valorisante au sein des relations amoureuses.

Bien qu'il ait déjà fortement suggéré le contenu mental et affectif qu'il voulait transmettre par les moyens formels que nous avons résumés, Bessette a voulu l'explicitier. Ce contenu se résume en quelques grands thèmes; l'histoire, la vie, l'homme, la solitude, l'amour.

L'histoire est une éternelle répétition des mêmes erreurs, un courant qui emporte l'homme malgré lui; la vie, une gigantesque machine dont le fonctionnement lui échappe, un conte fait par un idiot donc dépourvu de sens. Dans de telles circonstances, la mort est préférable à la vie que l'homme peut mener, une vie remplie d'occupations dérisoires, de solitude et d'incertitude.

Bessette semble dire qu'il ne vaut pas la peine d'être un homme, que l'homme n'est qu'une mauvaise plaisanterie de l'évolution que l'humanité est véritablement une maladie. La seule thérapie possible semble être de revenir au niveau de l'animal, pour ce faire, revenir à l'horizontal en faisant l'amour.

Malheureusement, cette thérapie amoureuse, s'avère presque toujours hors de portée étant donné la nature de l'homme.

Cette étude des différents niveaux du roman nous a permis de constater qu'il existait entre la forme et la signification de ce roman, une grande harmonie; et cela constitue à nos yeux, le plus important critère de qualité.

Puisque le roman existe en fonction d'une lecture, nous avons tenté de dégager à chacun des niveaux proposés les éléments susceptibles d'affecter le lecteur et nous avons découvert qu'ils favorisaient sa participation de façon à faire de la lecture une véritable expérience.

## TABLE DES MATIERES

Pages

### INTRODUCTION

Chapitre I	Reconstitution de la chronologie .....	1
	Structure de l'action romanesque .....	6
Chapitre II	Technique narrative .....	22
Chapitre III	Particularités stylistiques .....	36
Chapitre IV	Lexique .....	53
Chapitre V	Images .....	64
Chapitre VI	Thématique explicite .....	82
Chapitre VII	Bessette et l'évolution du roman .....	97
CONCLUSION	.....	116
BIBLIOGRAPHIE	.....	120

Nous tenons à remercier monsieur Frédéric Grover  
pour ses conseils judicieux et pour l'aide qu'il  
a apportée à l'élaboration de cette étude.

## CHAPITRE I

### L'ACTION

Résumer chronologiquement l'intrigue de l'Incubation s'est avéré une tâche difficile car la chronologie y est complètement bouleversée; nous avons dû nous y astreindre car cette reconstitution constitue un instrument d'analyse essentiel. Nous avons d'abord reconstitué les antécédents de l'action, et puis l'action elle-même en second lieu.

### LES ANTECEDENTS DE L'ACTION

Gordon et Néa s'étaient rencontrés à Londres pendant un bombardement, étaient vite devenus amants et se rencontraient presque tous les soirs. Pendant la journée elle travaillait à la Croix Rouge; comme elle ne pouvait supporter la vue du sang on lui avait confié "l'inventaire perpétuel des fournitures médicales à la fois et des locaux hospitaliers et cliniques" (1). Elle passait treize ou quatorze heures dans le sous-sol suintant d'un hôtel particulier désaffecté. Pendant ce temps Gordon de son côté, travaillait dans son "cagibi" de l'Intelligence Service, ou faisait "la livraison de papiers supposément importants" (2). Ils devaient tous deux faire de folles randonnées dans le réseau arachnéen des rues londonniennes pour se rendre à ces rendez-vous.

Néa avait un époux, Jack, qu'elle n'aimait pas, n'avait sans doute jamais aimé, mais qu'elle avait épousé pour des raisons d'argent à l'époque où elle travaillait dans un boarding school: "Néa n'avait pas d'argent, son père était ruiné, Jack avait cru l'acheter" (3). Pendant la guerre Jack combattait au front, "elle avait graduellement cessé de lui écrire" (4), laissant traîner les lettres pendant des semaines dans son sac sans même les décacheter. Jack, "surnommé Union Jack par les tommies de son peloton" (5) courait vers le danger, il avait fini par être blessé et on l'avait alors transporté dans un

hôpital de Londres. Son retour avait troublé Néa qui ne pouvait supporter ces visites à l'hôpital à cause du sang, et à cause de Jack qui lui répétait sans cesse le récit de ses exploits. Gordon avait bientôt commencé à se charger des visites à l'hôpital, il avait détesté Jack du premier coup.

Les relations Gordon-Néa s'étaient peu à peu gâtées parce qu'il soupçonnait Néa d'avoir repris ses relations avec son époux. Ils avaient abandonné toute précaution contraceptive et Gordon ne savait pas comment interpréter cela. Les rendez-vous étaient devenus de plus en plus rares. Les deux amants attendaient avec impatience "Jack allait partir, allait finir par partir" (6) car il avait demandé à être muté "dans le Royal Midlander Commando Corps chez les Batling Bastards" (7). Jack disparut après être retourné au front. En l'apprenant Néa s'était sentie de plus en plus coupable. Ses sentiments de culpabilité étaient devenus névrotiques et elle avait dû être hospitalisée. Gordon l'avait visitée souvent, puis il avait réduit le rythme de ses visites à cause des crises de larmes et des reproches de Néa. Il avait continué d'attendre sa guérison pendant un certain temps après la fin de la guerre, c'était elle finalement qui avait exigé son départ. Il était revenu seul au Canada rejoindre sa fiancée Maggie qui commençait à s'inquiéter. Il avait repris son enseignement, s'était marié, avait eu deux enfants, Cutie et Alexander.

Après la guerre Néa était restée longtemps dans une espèce de vide psychologique: "croupir dans un hôpital, les piqûres, l'insuline apéritive" (8) et puis elle avait décidé de renouer avec son passé, avait traversé l'Atlantique et devait rencontrer Gordon à Montréal.

Les autres personnages ont aussi un passé; Lagarde, le narrateur, ami de Gordon travaille à la bibliothèque depuis des années; pendant la guerre il a dû lui aussi faire face à des problèmes de classement, à cause de la générosité des Américains dont il recevait sans cesse des livres; Lagarde avait pris l'habitude d'aller prendre le thé chez Maggie, épouse de Gordon, vers trois heures. Vers quatre heures trente Weingerter, le vieil Allemand venait régulièrement causer avec lui à la bibliothèque. Weingerter avait autrefois été professeur de linguistique à Vienne. Trop préoccupé par ses recherches il n'avait pas remarqué que Sara, sa femme était de plus en plus menacée par la persécution nazie, elle avait été arrêtée et incarcérée dans un camp de concentration où elle était morte.

### L'ACTION

L'action proprement dite commence dix ans après la guerre vers 1955, à Montréal par l'évocation de la rencontre et de la liaison Néea-Gordon.

Néea doit arriver la nuit même; en l'attendant Gordon et Lagarde s'ennivrent. Agacés par la lenteur du service ils décident de marcher un peu avant de se rendre à la gare, se querellent avec un chauffeur de taxi, et passent ensuite plusieurs heures à attendre Néea qui arrive enfin. Lagarde doit lui faire la conversation parce que Gordon s'est absenté pendant quelques temps. Ils passent quatre ou cinq jours (9) à Montréal, à errer d'un cabaret à l'autre. Néea se rend compte qu'il y a quelque chose qui ne tourne pas rond, qu'ils ne sont plus, elle et lui, sur la même longueur d'ondes (10); elle s'enferme dans sa chambre; Lagarde envoyé par son ami ne réussit à lui parler qu'à travers la porte (11). Finalement Gordon et Lagarde rentrent seuls à Narcotown. Gordon s'inquiète des réactions de son épouse et fait le projet de

trouver un appartement et une chambre pour Néa dont l'attitude le préoccupe aussi. Il demande à Lagarde de rencontrer le conservateur de la bibliothèque ce qu'il ferait lui-même s'il n'était pas à couteaux tirés avec lui.

De retour à Narcotown Gordon reprend ses cours, Lagarde son travail et ses habitudes. Après quelques jours, Gordon va demander à Lagarde d'aller relancer Néa. De son côté, Maggie s'est inquiétée des activités de son époux pendant son séjour à Montréal. Le cadeau vraisemblablement propitiatoire (12) qu'il lui avait apporté avait aiguisé sa curiosité et la confusion du récit de Lagarde confirmait ses soupçons. Elle devient plus ombrageuse encore quand ce dernier lui annonce un second voyage à Montréal (13) où il se rend en train cette fois (14). Néa est écrasée par l'échec qu'elle devine et se demande pourquoi Gordon n'est pas venu la relancer lui-même. Lagarde s'explique tant bien que mal, essaie de refouler le nom de Maggie qui lui échappe pourtant (15). Néa ne veut plus revoir Gordon, s'inquiète du rôle de cette Maggie dans la vie de Gordon, se laisse finalement convaincre et prend le train avec Lagarde. Maggie apprend très vite la présence de Néa à Narcotown (16), sa fonction d'assistante auprès de Lagarde et soupçonne quelque chose entre elle et son époux. Néa habite chez Weingerter qui se prend vite pour elle d'une affection toute paternelle. Néa ne s'adapte pas, son travail n'avance pas; si elle fait bonne figure parfois elle est en général abattue (17) et pleure pendant des heures avant de s'endormir. Weingerter essaie en vain de la soulager ses questions la crispent; elle s'enferme en elle-même et refuse strictement de revoir Gordon (18). Weingerter lui donne des somnifères pour l'aider à dormir et fait prendre conscience à Lagarde qu'il faut faire quelque chose pour elle. Néa connaît l'existence de Maggie et des enfants, elle semble sans recours dans une situation sans issue.

Pendant ce temps les relations Gordon-Maggie se sont détériorées; Maggie est retournée chez ses parents à Toronto avec ses enfants. Gordon s'est réconcilié avec Ripcord chez qui il va passer une soirée pendant laquelle il cause avec Lagarde et lui fait part de ses conclusions sur sa situation, sur l'homme et sur la vie. La même nuit Néa se suicide en avalant les somnifères que Weingerter lui avait donnés un à un mais qu'elle avait patiemment accumulés.

Dans les pages qui vont suivre nous nous proposons d'analyser les relations entre les personnages, leur rôle dans l'action, l'action elle-même, son dynamisme interne, sa signification.

Lagarde remplit une double fonction dans ce roman: il est à la fois narrateur et personnage. Nous le considérons ici comme personnage (nous analyserons sa fonction de narrateur au chapitre II). Lagarde joue le rôle d'un porte-parole entre Gordon et Néa; il fait la conversation à cette dernière au moment de son arrivée, (Gordon s'étant absenté), il essaie de la voir lorsqu'elle s'est enfermée dans sa chambre d'hôtel, il va la relancer à Montréal et la convainc de venir à Narcotown. Il sert aussi d'intermédiaire entre Gordon et Ripcord, c'est lui qui obtient de Ripcord un emploi pour Néa. Mais Lagarde est plus qu'un porte-parole et qu'un intermédiaire, il apparaît dès le début comme quelqu'un à qui l'on se confie: "il voulait sans doute me faire une confidence, me révéler un secret" (19). Il s'agit ici de Gordon, tous les autres personnages chacun à leur tour le prendront comme confident: Maggie lui expose ses soupçons, Néa ses souvenirs, Weingerter, ses souvenirs et son interprétation de la situation. Lagarde n'est pas un confident exemplaire, il est tantôt un peu ivre, tantôt fatigué, tantôt distrait. Par contre, tous ces

facteurs qui troublent son attention ne l'empêchent pas de ressentir de la sympathie, ex: "je l'écoutais en silence l'air le plus attentif possible (n'était-ce pas l'une de ses seules consolations)" (20) ou de vouloir améliorer le sort des autres; il voudra faire quelque chose pour Néa, après avoir pris conscience de la gravité de son état, mais que faire. Il ne peut rien, ni pour Néa, ni pour Maggie, ni pour Gordon, il est réduit à sa sympathie; sa seule arme contre le destin est d'imaginer des dénouements heureux, peine perdue, il ne fait qu'assister à la tragédie, impuissant.

Gordon est caractérisé par sa faiblesse; il craint les réactions de Néa et n'ose pas lui avouer son mariage; il envoie Lagarde la relancer à sa place sous prétexte que Ripcord et lui sont en mauvais termes. Evidemment il n'ose rien avouer à Maggie de sa liaison avec Néa; il se contente de lui apporter un cadeau propitiatoire. Il évite les confrontations: "toujours prétendument éternellement retenu entre les heures de cours à son bureau où pourtant... les rares fois où j'allais le voir il n'était jamais pressé, n'avait jamais rien à faire" (21). Gordon essaiera, sans succès de revoir Néa; finalement il se brouillera avec sa femme et sa maîtresse parce qu'il n'a pas su choisir, il n'a pas su couper des liens qui l'enchaînaient, ni renouer ceux qu'il désirait. Sa faiblesse n'a d'équivalent que son manque de lucidité qui l'incite à reporter sur d'autres la responsabilité de ce qui lui arrive. D'où sa haine pour Weingerter qu'il accuse d'avoir ensorcelé Néa. Il est réduit, à cause de ce qu'il est, à se débattre "en face d'un dilemme prisonnier d'un cercle insoluble" (22).

La relation Weingerter-Néa est bien caractéristique de l'action de ce roman. Weingerter incarne l'impuissance face à l'action romanesque. Son

affection pour Néa, son expérience (avec sa femme), son immense bonne volonté n'atteignent pas Néa qui s'enfonce de plus en plus dans la dépression.

Weingarter ne peut que détester Gordon qu'il considère comme la cause du malheur de sa protégée.

Maggie, la troisième pointe de l'éternel triangle n'a aucune prise sur ce qui se passe, sentant pourtant "planer au dessus de sa tête un imminent danger, soupçonnant quelque complot, quelque ténébreuse trahison" (23). Son seul recours est de retourner chez ses parents, dérisoire tentative pour arrêter le cours des événements.

Néa enfin, tient un rôle ambigu dans l'action: c'est elle qui, par sa venue en Amérique déclenche l'action, mais, cela fait, son rôle se réduit à constater les distances, à attendre, à avoir peur, à être ballotée par les circonstances et à se suicider.

Reste Ripcord, le conservateur de la bibliothèque; son existence comme personnage est contestable, il ne prend pas part à l'action. Il est le prétexte parfait pour la faiblesse de Gordon. Sa passion pour les chevaux fournit l'élément d'une comparaison explicite de l'homme à l'animal: le garçon d'écurie "savait d'un savoir sûr... inattaquable, inébranlable de quels soins entourer, par quelle technique rétablir son quadrupède égroissant, alors que nous pauvres de nous bipèdes de malheur..." (24). Le narrateur établit même un parallèle entre ce lad qui veut faire avaler une potion à la jument et Weingarter qui, à la même heure essaie de faire prendre un somnifère à Néa. C'est le comble de l'ironie, Néa se suicidera avec les somnifères.

Les personnages sont tous caractérisés par leur manque de profondeur psychologique. En affirmant cela nous ne portons pas de jugement de valeur sur leur personnalité, il s'agit d'une simple constatation. L'Incubation n'est pas un roman d'analyse psychologique. Cette absence de caractérisation résulte d'une volonté de faire passer au premier plan les relations qui existent entre les personnages et les situations dans lesquelles ils sont pris. Nous disons "pris", car tous ces personnages semblent assister à l'action au lieu d'y participer. Bessette le suggère en nous présentant l'action presque exclusivement sous forme de conversations au cours desquelles les protagonistes résumant, décrivent ou présument que des événements se sont passés. Ils ont beau la décrire, essayer de l'interpréter, l'action garde toujours son opacité "tout était simple, naturel et incompréhensible" (25), dit Néa.

Le déroulement de roman, l'action s'impose de plus en plus directement, de plus en plus chronologiquement comme si elle était inexorablement tirée vers le dénouement. Il y a dans ce roman plusieurs indices de la suite de l'action et du dénouement: à son arrivée à la gare Néa est ainsi dépeinte: "une Néa réelle, indemne (mais porteuse prégnante de quels drames, de quelles crises)" (26), Gordon prévoit que Maggie apprendra fatalement l'existence de Néa "peut-être n'en saurait-elle rien mais comment l'espérer vraiment dans une petite ville, un patelin comme Narcotown" (27); le dénouement lui-même est anticipé indirectement par les remarques de Weingerter: quant il lui donnait un somnifère il "insistait (on ne sait jamais ach) pour qu'elle le prit en sa présence... il attendait quelques fois qu'elle s'assoupit ou le semblât" (28). Toutes ces remarques accentuent l'impression que ce ne sont pas les personnages qui détiennent les ficelles. C'est ce que constate le narrateur quand il dit: "C'est sans issue, à mesure que les faits se déroulaient, se compli-

quaient, tournaient en rond, fermentaient, pourrissaient sur place, à mesure que je me sentais moi-même happé, entraîné par ce tourbillon malaxeur" (29). L'action du roman constitue donc un premier niveau de tragédie, la tragédie de Gordon, Néa, Maggie, Weingerter, tragédie au niveau de la fiction romanesque, tragédie parce que cette fiction a la forme d'un destin.

Le jeu des symétries que cette action contient suggère un second niveau de tragédie. Il y a en effet dans ce roman symétrie des lieux et symétrie des situations.

Symétrie des lieux: Néa travaillait à Londres "dans le sous-sol humide et froid d'un hôtel particulier", Gordon dans un petit bureau qu'il surnomme "cagibi" et pendant les bombardements ils devaient se réfugier dans l'underground. Après la guerre Néa a croupi pendant un certain temps dans une chambre d'hôtel. Pendant l'action proprement dite Néa passe encore un certain temps dans une chambre, Gordon et Lagarde dans une automobile, enfin, le sous-sol, même le troisième sous-sol de la bibliothèque revient comme un leitmotiv. Ces lieux sont tous clos ou souterrains, sinon les deux à la fois et suggèrent, étant repris après dix ans, une impression d'emprisonnement, "c'est sans issue" disait Lagarde.

Symétrie des situations: Les situations se répètent également; triangle passionnel à Londres, triangle passionnel à Narcotown où Maggie tient le rôle de Jack. Jeux d'apprenti-sorcier dans la situation des locaux hospitaliers à Londres, inondation de livres à la bibliothèque, dans les deux cas inventaire perpétuel à faire. Impuissance et aveuglement de Weingerter vis-à-vis de sa femme Sara, même impuissance vis-à-vis de Néa: "exactement le même genre de sensation qu'il y a vingt-cinq ans... la même sensation d'écrasement d'impuissance" (30); sentiments de culpabilité de Néa envers Jack, de Gordon envers

Néa, de Weingerter envers Sarah. Ces répétitions suggèrent que rien ne change, les choses sont telles maintenant qu'il y a vingt-cinq ans et le resteront. Cette idée sera largement explicitée par le thème de l'histoire qui prend les traits d'une vaste tragédie du genre humain.

Plusieurs éléments romanesques suggèrent un troisième niveau de tragédie en donnant prise à une interprétation allégorique des nationalités et des relations existant entre les personnages. Dans ce roman, chaque personnage est d'une nationalité différente: Jack et Néa sont Anglais, Gordon, Maggie, Ripcord, Cutie et Alexander sont Canadiens-anglais, Lagarde est Canadien-français, et Weingerter, Allemand; en plus, Bessette dépeint des événements historiques précis, la deuxième guerre mondiale et en particulier la destruction de Londres.

Les personnages n'ont pas tous un caractère allégorique aussi défini; toutefois, dans le cas de Jack, surnommé Union Jack, l'allégorie est explicite. Deux personnages représentent l'Angleterre, Jack et Néa; l'Angleterre tient vraiment des deux: Jack l'Angleterre traditionnelle et ses valeurs dépassées, Néa la nouvelle Angleterre, ou le cadavre de l'ancienne, c'est difficile à dire. Néa revient à ses anciennes amours, est-ce volonté de renouvellement, ou vient-elle en Amérique coïncider avec un passé désespérément révolu, c'est ce qui arrive en fait, quant à ses intentions on ne peut pas les connaître.

La guerre a tué la vieille Angleterre (Jack) et anéanti la force de cohésion de l'empire (échec évident du couple Jack-Néa). La nouvelle Angleterre (Néa) est sortie victorieuse de la guerre mais atteinte d'une bles-

sure incurable. Elle n'exerce plus sur le Canada anglais le même prestige qu'autrefois. Le Canada anglais qui avait été longtemps fonction de l'Empire britannique a acquis son autonomie (Gordon a épousé Maggie) en même temps que la suprématie anglaise a cessé.

Le Canada anglais, désuet (le salon Louis XV) et ennuyeux est déjà divisé contre lui-même (échec plus ou moins complet du couple Gordon-Maggie). Le Canada anglais a besoin du Canada français représenté par Lagarde: Gordon l'utilise comme intermédiaire, et Maggie, tout en flirtant avec lui essaie de lui soutirer des renseignements sur la liaison Gordon-Néa. L'allégorie ici réside en ce que sans avoir de relations avouées (amour-amitié), le Canada anglais a besoin du Québec ne serait-ce que comme élément de différenciation face au monde britannique.

Enfin, Weingerter, l'Allemand, rongé de remords à cause des millions de Juifs tués dans les camps de concentration ne peut apporter que la mort malgré sa bonne volonté, dans le roman c'est lui qui donne à Néa les somnifères avec lesquels elle se suicide.

Lagarde, le seul Canadien français reste au rang de narrateur, observateur, voyeur, il regarde ses anciens colonisateurs se détruire sous ses yeux.

Certes il n'y faut pas regarder de trop près car il est facile de découvrir des failles historiques dans cette allégorie. La plus grosse bien sûr est que c'est bien avant la guerre que le Canada anglais a acquis son autonomie, sans compter que le traité de 1931 ne faisait que confirmer

légalement une situation de fait qui durait depuis des années déjà. Mais, cet anachronisme mis à part, l'allégorie reste plausible poétiquement parlant. Quoiqu'il en soit la multiciplité des nationalités manifeste une volonté d'universaliser qui prépare à la généralisation explicite que constituent les thèmes.

Si l'action et les personnages ont une signification particulière, l'ordre de la présentation a pour but de transmettre cette signification, de l'intensifier. Cet ordre est tout orienté vers la lecture et vers les réactions du lecteur, il constitue un des instruments essentiels de la rhétorique de Bessette.

#### Ordre de présentation des événements

Nous avons vu que l'action de l'Incubation présente un début et une fin qui coïncident avec le début et la fin du roman. Cette action s'inscrit dans la durée et dans l'espace de façon précise. Elle commence à Montréal par l'évocation de Gordon et se termine quelques mois plus tard par le suicide de Néa. Entre le début et le dénouement l'ordre des événements est renversé et nous nous proposons maintenant d'analyser les modalités et les effets de ces renversements de chronologie.

Une des premières caractéristiques de l'ordre de présentation réside dans la ruptures de chronologie qui nous font anticiper, retourner en arrière et piétiner sur place à un rythme habituellement peu rapide (les conversations occupent la plupart du temps de quatre à douze pages) mais parfois déconcertant; ainsi, aux pages quatre-vingt-onze et quatre-vingt-douze nous passons tour à tour en différents lieux et à différents moments de l'action: Gordon et

Lagarde dans le bar, Lagarde et Néa dans la chambre d'hôtel de cette dernière à Montréal, Lagarde seul en train vers Montréal, Gordon et Lagarde dans la voiture de Gordon en route vers Narcotown, Weingerter et Lagarde dans la bibliothèque de Narcotown, Lagarde et Néa dans le train vers Narcotown, Lagarde et Néa dans la chambre d'hôtel à Montréal.

A première vue ces ruptures de chronologie risquent de donner une impression de chaos, mais, et c'est une constante de ce roman, ce chaos est extrêmement organisé. Pour ce faire Bessette a recours à une technique de transition bien développée. Presque toutes ces transitions sont indiquées par un alinéa et l'usage de la majuscule, soulignant le changement de lieu, conjugué la plupart du temps avec l'apparition d'un nouvel interlocuteur. Certains objets ou certains décors sont attachés à certains lieux; chaque mention de ces objets constitue un indice qui permet au lecteur de s'orienter: le son du saxophone est associé au bar, la démarche titubante de Gordon à leur marche vers la gare, les vibrations du train à la gare, le lit et le désordre à la chambre d'hôtel, les tirets blancs de l'asphalte au retour en voiture vers Narcotown, les rayons poussiéreux à la bibliothèque de Narcotown, les meubles Louis XV au salon de Maggie, l'odeur de fumier à l'écurie, les chevaux à Ripcord. Ces associations restent constantes tout au long du roman qu'elles organisent et qu'elles ordonnent subtilement. Il arrive que ces transitions soient verbales; dans ces cas un mot ou une expression engendre une association d'idée qui entraîne à son tour la rétrospective ou la remémoration. ex:

"à une vitesse folle sentie plutôt que vue dans une obscurité à peu près totale sauf quand par chance une bombe incendiaire venait éclairer ou du moins clairobscurer un tronçon de route.

A une vitesse folle le vent nous claquait dans les oreilles"  
(31).

La transition verbale consiste parfois à répéter une question posée au narra-

teur dans des termes très proches mais par un personnage différent et dans un autre lieu:

"je voyais moi aussi Néa tous les jours, je lui parlais, qu'est-ce que j'en pensais.

Je l'avais vue, je lui avais parlé, qu'est-ce que j'en pensais" (32).

La plupart du temps un personnage ou une scène sont amenés dans la conversation ce qui permet de passer à la description de ce personnage ou de cette scène:

scène: "-Elle t'a dit, enfin t'a laissé entendre qu'elle"  
(à travers la porte de la chambre, la voix d'Antinéa qui disait:  
"Laissez-moi, laissez-moi seule") (33).

personnage: "se jeter, se blottir, se désintégrer, se retrouver, se perdre dans les bras de Gordon.

Il avait le teint terreux, cendreau, l'oeil stagnant, la démarche flageolante, saccadée" (34).

Une seconde caractéristique de l'ordre de la présentation réside dans le fait que nous connaissons d'avance certains événements. Ainsi, on sait que Néa se rendra à Narcotown, qu'elle y aura un emploi à la bibliothèque, qu'elle sera malheureuse dans cette ville (conversation entre Lagarde et Weingarter dans la bibliothèque p. 60-65) avant même que Lagarde n'aille la relancer. En dépit de cela, nous assisterons à la longue discussion entre Lagarde et Néa dans la chambre d'hôtel, à Montréal, discussion interrompue et reprise à plusieurs reprises (p. 77-87, 91, 92, 94-97, 103-106, 158). On connaît les grandes lignes et la fin déplorable de la liaison londonnienne dès la page quarante trois, avant d'en apprendre les détails. Cette présentation à rebours crée un double effet; un premier effet de distanciation; en effet connaître la fin ou la suite des événements empêche le lecteur de concentrer son attention sur l'événement lui-même et l'oriente vers sa portée. Cette distanciation l'entraîne à un recul tragique en créant chez lui un sentiment d'inéluctabilité. Il est assez paradoxal que, tout en créant une distance

Bessette fasse participer le lecteur à la signification explicite de son roman qui est justement de souligner le caractère infranchissable des distances entre les hommes et le caractère inéluctable de la condition humaine.

Les juxtapositions chronologiques constituent une troisième caractéristique de l'ordre de présentation. Pendant que Néa croupit dans sa chambre d'hôtel à Montréal en se demandant pourquoi Gordon et elle n'étaient plus sur la même longueur d'ondes, nous voyons Gordon se préoccuper de lui trouver un emploi, question de point d'honneur, si loin de l'amour qu'elle ressent encore pour lui, et nous apprenons l'existence de la femme et des enfants de Gordon. Les dernières pages du roman constituent une juxtaposition encore plus remarquable; pendant la soirée chez Ripcord, pendant que Gordon constate l'échec de ses relations avec Néa, l'impossibilité de toute relation avec qui que ce soit, et le malheur essentiel de la condition humaine, pendant que, un peu plus tard dans la nuit Lagarde imagine d'impossibles revirements, Néa se suicide. Ces juxtapositions produisent un effet d'ironie dramatique très fort, effet qui souligne le recul du lecteur et ses sentiments d'inexorabilité.

Il y a dans ce roman un très grand nombre de remémorations qui jouent dans la même ligne que les techniques ci-dessus mentionnées. A un moment donné, Gordon se rappelle que Néa avait un jour essayé de se suicider; c'était après la disparition de Jack mais, dit-il: "c'est du passé si rien est jamais dû" (35). Cette réflexion éclaire le rôle des nombreuses remémorations intercalées dans l'action. Le passé de l'Incubation n'est pas un véritable passé, clos sur lui-même; au contraire il s'impose souvent aux personnages par leurs souvenirs: Gordon ne se rappelle pas les bombardements de Londres, c'est plutôt "ce monde désaxé, cataclysmique qui hantait maintenant sa mémoire" (36);

Néa aussi est victime de ses souvenirs qui seraient mieux dépeints par le terme d'obsession: "s'agitant, tournaillant dans son lit comme si elle eut espéré ainsi par ces secousses faire tomber comme des fruits mûrs, pourris, les obsessions qui la rongeaient" (37). Toutes les images qui dépeignent les souvenirs, le confirment (voir ch. V). Les personnages sont parfois conscients de ce pouvoir que le passé exerce sur eux: comme le dit Gordon, il ne s'agit pas de "se laisser emporter, dériver, balloter par un passé fatalement transformé, déformé donc mythique" (38). Cela ne reste qu'un effort pour se ressaisir, effort inefficace. La fréquence des remémorations et l'acuité des images qui les dépeignent confèrent au passé la densité du présent et donnent aux remémorations l'apparence de véritables ruptures de chronologie. Ce qui rend la lecture de ce roman un peu déconcertante c'est que l'ordre des remémorations est tout à fait irrégulier et, qui plus est, les retours à l'action ne ramènent pas toujours au même niveau de temps et d'espace (conscience du narrateur, son champ de vision ou espace extérieur).

Bessette encore une fois a recours à diverses techniques de transition pour faire passer le lecteur, de l'action à la remémoration; parfois le narrateur nous prépare en décrivant son interlocuteur et en le faisant parler ex: "les pommettes, les pupilles allumées, les gestes saccadés, fiévreux, elle enfilait, débitait son monologue" (39), on s'attend dans ce cas à la continuation d'un récit. Il arrive par contre que ces ruptures de chronologie soient très brusques, une simple virgule servant alors de pivot pour franchir dix années: "elle ne pouvait supporter la vue du sang, un train devait s'approcher, on percevait des vibrations" (40). Entre la méthode douce et la forte, Bessette recourt à plusieurs moyens, termes, soit qu'il change de paragraphe ou qu'il souligne la rupture en la retranchant dans des parenthèses.

De toutes façons, Bessette oriente son lecteur tout en ayant l'air de le dépayser.

Cependant, quand les personnages essaient consciemment de se rappeler, le passé leur échappe. Le passé apparaît donc comme autonome, il ne se laisse pas saisir mais il s'impose la plupart du temps. Cette autonomie lui confère la force d'un protagoniste (le personnage qui fait avancer l'action ou qui est le centre de l'action). Les remémorations apparaissent comme autant d'indices que le germe a déjà infecté l'organisme, traversé sa période d'incubation, que les jeux sont déjà faits et qu'il est trop tard. L'action n'est que l'éclosion de la maladie, l'échec des aventures de Londres et les dix années écoulées, la période d'incubation. Nous ne faisons qu'assister à la crise comme dans les tragédies antiques.

Qu'elles soient brèves ou prolongées les remémorations ont un effet capital: elles contribuent à niveler le temps romanesque en mettant le passé et le présent sur un même pied; de plus, en interrompant sans cesse l'action, les souvenirs dilatent le temps de l'action et donnent une impression de temps au ralenti, de durée très longue alors qu'en fait l'action ne s'étend que sur une période de cinq mois. Plusieurs remarques explicites sur le temps confirment cette opinion: Lagarde, après son premier voyage à Montréal constate que: ("ce voyage de cinq jours avait duré une éternité") (41). Les images illustrent le temps, accentuent cette impression, qu'on le dépeigne comme "la pré-aube stagnante, anémique" (42), ou comme étant "interminables, s'étirant fades pâteux comme de la guimauve" (43), ou encore "des heures marécageuses" (44). Les retours en arrière et reprises des récits intensifient cette impression d'étirement et de ralentissement de la durée.

L'agencement de l'action et des remémorations, des rétrospections et des anticipations, ajoutent à la structure linéaire de l'action (linéaire en ce sens que l'action a un début et une fin, par opposition à une structure circulaire où la fin rejoint le début) une structure en spirale (caractérisée par un procès lent, coupé de retours en arrière) apte à donner l'impression d'une durée incubatoire, obscure, extrêmement lente et, inéluctable.

Cette structure en spirale que constitue l'organisation du récit, intensifie l'effet produit par la matière du récit, rend plus tragique la tragédie à trois dimensions que constitue l'Incubation. Cette influence de la forme sur le contenu, nous a incité à approfondir notre analyse de la forme par une étude plus poussée de la technique narrative.

NOTES ET REFERENCES

- 1- Bessette, Gérard: L'Incubation, Ottawa, Librairie Déom, 1965, p. 31.
- 2- Ibid. p. 40.
- 3- Ibid. p. 95.
- 4- Ibid. p. 34.
- 5- Ibid. p. 37.
- 6- Ibid. p. 131.
- 7- Ibid. p. 66.
- 8- Ibid. p. 79.
- 9- Ibid. p. 57.
- 10- Ibid. p. 77.
- 11- Ibid. p. 42.
- 12- Ibid. p. 106.
- 13- Ibid. p. 106-111.
- 14- Ibid. p. 94.
- 15- Ibid. p. 97.
- 16- Ibid. p. 73.
- 17- Ibid. p. 63.
- 18- Ibid. p. 73.
- 19- Ibid. p. 9.
- 20- Ibid. p. 48.
- 21- Ibid. p. 46.
- 22- Ibid. p. 138.
- 23- Ibid. p. 75.
- 24- Ibid. p. 149.
- 25- Ibid. p. 79.

- 26- Ibid. p. 24.
- 27- Ibid. p. 48.
- 28- Ibid. p. 114.
- 29- Ibid. p. 153.
- 30- Ibid. p. 112.
- 31- Ibid. p. 40-41.
- 32- Ibid. p. 66.
- 33- Ibid. p. 42.
- 34- Ibid. p. 37.
- 35- Ibid. p. 99.
- 36- Ibid. p. 20.
- 37- Ibid. p. 84.
- 38- Ibid. p. 58.
- 39- Ibid. p. 32-33.
- 40- Ibid. p. 33.
- 41- Ibid. p. 57.
- 42- Ibid. p. 153.
- 43- Ibid. p. 55.
- 44- Ibid. p. 158.

CH A P I T R E II

LA TECHNIQUE NARRATIVE

La technique narrative constitue l'un des éléments essentiels de tout l'aspect formel d'un roman: par elle l'auteur modèle le contenu romanesque et le transmet à un lecteur. Dans le présent chapitre nous en analyserons les différentes composantes qui sont, pour ce roman: les remémorations, la fonction du narrateur, le rôle des descriptions, l'importance des conversations, de la parole, et le jeu des points de vue.

Une grande partie de l'Incubation est constituée de remémorations; presque tous ces personnages tentent de reconstituer leur passé, soit pour le revivre (Gordon et Néa) soit pour y échapper (Weingerter). Ce type d'activité intellectuelle confère à la narration une forme particulière: décousue, fragmentaire; Bessette fait intervenir d'autres facteurs qui rendent plus pénible encore l'activité de la mémoire. Néa a plus de dix années à franchir pour renouer avec les événements de Londres. A cette distance temporelle s'ajoute une distance psychologique: Néa ne semble pas s'être remise complètement du choc causé par la disparition de Jack, ni de cet autre choc provoqué par l'attitude de Gordon lors de son arrivée à Montréal, et par la douloureuse surprise de le découvrir marié. Pour Weingerter, la vieillesse s'ajoute aux années écoulées pour rendre plus ardue la remémoration du passé, remémoration à laquelle il doit parvenir s'il veut se libérer de ses sentiments de culpabilité; mais sa conscience a bien du mal à rejoindre ses souvenirs; enfin Gordon, dont le récit occupe une grande partie du roman, se rappelle son passé londonien, un soir de "libations inusitées" (1). Des vapeurs d'alcool lui encombrant les méninges et contribuent plus encore que ces dix années à faire de son récit une "filandreuse évocation" (2), une "trame déchiquetée" (3); il n'est guère en mesure de reconstituer des événements passés depuis dix ans. Son cerveau brouillé, détruit à mesure ce qu'il reconstitue du passé: "les

lambeaux de scènes, les parcelles de conversations se télescopaient, s'annulaient, les unes les autres" (4), rendant ce récit difficile à comprendre pour son auditeur, oubliant que ce dernier n'était pas à Londres:

"il me racontait ça d'une façon labyrintheuse, fragmentaire à coups de décalages et de sous-entendus comme s'il prenait pour acquit que je me trouvais moi-même à Londres, à cette époque là, sous les bombardements, et que je pouvais par conséquent combler par le souvenir les interstices, cicatriser les lacunes qui béaient dans son récit ou plutôt dans cette pénible, laborieuse, cahoteuse évocation de son passé militaire"(5).

Cette attitude constitue un appel à la participation active du narrateur et du lecteur.

Les éléments narratifs mentionnés jusqu'ici (maladie, vieillesse, ivresse) contribuent à créer une impression de confusion et un sentiment d'isolement dû au jeu des distances temporelles, spatiales et psychologiques.

L'existence d'un double narrateur fait de ce roman la remémoration d'une remémoration; cette mise en abyme des récits crée un double filtrage qui, en éloignant le récit du lecteur accentue les impressions d'isolement, de confusion et donne un fort sentiment d'impuissance, d'inévitabilité: les événements remémorés et racontés sont irrémédiablement passés; leur déroulement, deux fois passés prend la forme d'un destin; cette distance engendrée par la technique narrative était indispensable pour que ce roman-tragédie obtienne son effet esthétique maximum.

Le lecteur se trouve forcé de voir les choses à travers les yeux d'un autre dont il doit, malgré lui, subir l'attitude; cet inconvénient est contrebalancé par la fonction organisatrice du narrateur; les limites de sa conscience et de son champ visuel ordonnent ce qui pourrait avoir l'air d'un

chaos. Le narrateur, comme Gordon, est, "dans un état vaguement onirique à mi-chemin entre la veille et le sommeil après tous ces petits verres "qu'il avait lui aussi" (quoique moins nombreux que les siens) ingurgités" (6). "Fatigué, abruti, ahuri" (7), le narrateur nous transmet une remémoration confuse et, en outre filtrée par sa propre incompréhension. Il ne comprend pas toujours l'explication que Gordon lui donne: "il avait même songé à se caser là-bas, à se trouver un job quelconque simplement pour être avec elle, je ne comprenais pas trop pourquoi il ne l'avait pas fait, il me racontait ça de façon labyrintheuse, fragmentaire" (8), ni ses motivations "me demandant quelle sorte d'instinct avait retenu Gordon auprès d'Antinéa après le retour de Jack (9). De toute façon le narrateur n'entend même pas toujours très bien les propos que lui tient son interlocuteur: "à cause de son débit pâteux et du caractère syncopé de ses explications ou de ses confidences" (10). Fatigue, ivresse, incompréhension, distance influencent son attitude. Face aux propos qu'on lui tient, il a souvent: "une curiosité relâchée (comme à la lecture d'un quelconque roman policier qu'on parcourt avant de s'endormir, dont on n'a pas très bien suivi la trame mais on veut quand même connaître l'identité du meurtrier" (11), curiosité relâchée et scepticisme qui l'entraînent à mettre en doute l'existence des personnages (12) et même "toute l'histoire, toutes les bribes de ce cahotique récit londonnien" (13).

Cette attitude explique que le narrateur garde un recul face aux autres personnages. Il ne porte pas attention à ce qu'on lui dit; ainsi, pendant qu'il converse apparemment avec Néa il se demande où Gordon peut bien être: "je répondais -Avec quoi en effet (il avait dû s'évanouir, se trouver mal, dans l'état d'ébriété où il flottait cela n'aurait rien eu, n'avait rien de surprenant, à moins qu'il n'eut tout simplement décidé de filer à l'anglai-

se" (14). ("Filer à l'anglaise", jeu de mot plutôt drôle dans les circonstances, Néa étant anglaise).

Pour illustrer ce recul psychologique, Bessette a surtout recours à la description. Le narrateur peu attentif aux propos qu'on lui tient semble fasciné par les gestes de ses interlocuteurs ex.: "alors que Sarah --/ s'essuyant les yeux, se raclant la gorge, rechaussant ses lunettes/ -- que Sarah se trouvait internée" (15); ou encore: "alors tu comprends maintenant aller là-bas, j'hésite, je/ appuyé un instant sur le rayonnage se curant les ongles" (p. 98-99). Bessette ne laisse presque jamais les autres personnages s'exprimer directement et s'approcher ainsi du lecteur, il réinstaure, sans cesse la distance. Plusieurs formes de descriptions expriment cette distance et cette inattention. Lagarde dépeint la démarche intellectuelle de ses interlocuteurs: "explorant, sondant, ruminant ses antiques souvenirs" (17), ou encore, dans une analyse psychologique il déchiffre leur comportement: ces coups d'épingles de la part de Maggie: "équivalaient à une charge, une tempête, un déchaînement (cheveux hérissés, débit sifflant, haché, bouche tordue d'un rictus) parlant pourtant d'une voix égale, mesurée mais sans interruption sans une halte qui m'eut permis..." (18); si cette dernière attitude manifeste de l'attention de la part du narrateur, elle n'en traduit pas moins une grande distance entre lui et les autres. Mais ces moments d'attention sont rares, le narrateur se laisse même captiver par des détails qui, portés au niveau d'un gros plan déspiritualisent le personnage: "le front luisant, montueux, plaqué de vert par le reflet de l'abat-jour" (19). Parfois même, le narrateur semble s'éloigner de lui-même et se voir de loin au milieu du décor: "je l'écoutais dans la pénombre, assis en face d'elle, près de la grande table bosselée de monticules ombreux depuis laquelle se creusaient des entonnoirs d'ombres ta-

pissés d'antiques bouquins" (20).

Ces modulations de distance ne dépendent pas seulement des techniques narratives mais, encore des événements racontés. Certains événements constituent le passé des autres et le narrateur en a vécu lui-même un certain nombre. Lagarde nous raconte d'abord ce qui se passait au moment du récit, le premier type d'événement correspond au premier niveau d'espace-temps: la soirée qu'il passe avec Gordon dans le bar, l'alcool, la fumée, l'obscurité, la gare, le trajet du retour dans la voiture. Deuxième type d'événements: ceux que lui racontent les autres personnages mais auxquels il n'assiste qu'en spectateur. Enfin un troisième type d'événements comprend ceux dans lesquels il n'est pas impliqué personnellement, qui lui sont racontés et qui ont eu lieu dans des espaces qui lui sont tout à fait étranger: vie de Gordon et de Néa à Londres, vie de Weingerter à Vienne. La fonction de ces trois types d'événements est de modifier la distance existant entre le lecteur et le récit, lequel s'éloigne d'autant plus qu'aux premiers filtrages imposés par la présence des narrateurs s'ajoutent ceux qui découlent du recul dans le temps et dans l'espace; cette distance entre le lecteur et le récit est proportionnelle aux variations de la participation du narrateur entraînée par ces différents reculs. Dans l'ensemble, la narration se rapproche graduellement de l'action, elle est d'abord remémoration d'une remémoration, puis remémoration de conversations et enfin, remémoration d'événements auxquels le narrateur participe.

Le narrateur s'éloigne volontairement des autres personnages et, il s'éloigne de sa narration elle-même pour la décrire; ainsi, il parle de "mon tour d'horizon filandreux, macaronique" (21), il parle de la "pléthore de . . .

détails" qu'il nous donne d'une part, et de ses " Brusques interruptions, chopements, lapsus, reprises, décalages, retour en arrière" (22). Cette distance témoigne du peu d'intérêt qu'il porte même à ce qu'il dit: "elle portait aussi peu d'attention à mes paroles que je ne mettais de soin à les débiter, à les enfiler cahin-caha, les unes à la suite des autres par la seule force de l'inertie" (23).

Cette attitude du narrateur contribue à créer un quatrième niveau de tragédie: La parole qui représente le plus de volonté de communication est celle qui consiste à parler de soi à l'autre. La parole dans ce roman est essentiellement orientée vers l'autre (le narrateur), essentiellement dite, elle se veut exorcisme: Néa veut exorciser sa peur et faire revivre le passé, Gordon et Weingerter veulent s'en libérer. Or, celui dont le rôle est d'être pour tous un confident, écoute d'une oreille souvent distraite les confidences qu'on lui fait, et se limite parfois à leur côté uniquement sonore: "sa voix au timbre mat, au registre valonné qui n'avait pas encore contracté la platitude d'intonation nord-américaine, montait, descendait, créant parfois de denses archipels phonétiques" (24). Cette distanciation psychologique presque constante, fait du roman une véritable tragédie de la parole.

Ce recul face à sa propre parole l'entraîne parfois plus loin que prévu. Il y a dans ce roman toute une réflexion sur la manière de ce roman qui est en train de se faire, que complète une réflexion sur le langage; l'Incubation devient alors de la littérature qui parle de littérature. Bessette, à travers le narrateur, distingue le récit et l'objet du récit: "à mesure que nous progressions, à mesure que dans le récit de Gordon, abris, anti-bombes, tunnels de l'underground, piétinements dans la nuit... devenaient

de plus en plus chaotiques" (25). Les confidences ne sont pas captées d'après leur contenu mais d'après leur forme; elles sont: monologue intérieur ou sonore, phrases, "tronquées tout à tour et macaroniques" (26), elles sont mots et syntagmes (27) impuissants à recouvrer les souvenirs; Bessette ajoute aux autres distances déjà mentionnées l'immense distance entre le mot et la chose nommée. Le narrateur essayant de raconter à Néa comment les choses se sont passées se voit: "biaisant, méandrant, pataugeant... errant dans une jungle de mots étranges, étrangers" (28), mot étrange parce que coupé du signifié, mot étrange tellement détaché de tout lien qu'il devient chosifié, étranger. (Les mots d'une langue complètement étrangère ne sont que forme et son, sans contenu ni signification). A cette distance de la chose, au mot s'ajoute celle qui va de la conscience à la parole; "pourtant certains sentiments, sensations érotiques semblaient renaître, palpiter, se profiler (sur l'écran de sa conscience à travers l'écran de ses paroles)" (29). Ces éléments théoriques sur le langage ont une double fonction dans le roman. D'abord, ils soulignent le rôle ambivalent du langage: le langage est perpétuel mouvement vers les choses avec lesquelles il ne coïncide jamais; cela tient à sa nature, le langage est un système de représentations, par là, il est un instrument de communication. Paradoxalement, il porte en lui des obstacles à la communication que le narrateur souligne de façon à accentuer le tableau de la solitude humaine. En second lieu, le narrateur, en se faisant théoricien, nous rappelle que nous sommes en pleine littérature, en plein artifice.

Il lui arrive de s'effacer en tant que narrateur et de parler aux autres en tant que personnage, ce qui donne lieu à deux types de conversations; d'abord il y a ceux que l'auteur définit comme une alternance de monologues: c'était un drôle de dialogue, dans cette chambre aux murs gris, une drôle de

succession de soliloques alternés" (30). Ce type de conversation est caractérisé par l'alternance de longs paragraphes où chacun raconte ses souvenirs ou parle d'autre chose. Au fond, il ne s'agit pas du tout d'une conversation; qu'on lise, par exemple, les pages quatre-vingt-treize à quatre-vingt-dix-huit; Néa, dans ce cas, est beaucoup plus absorbée par ses souvenirs que par son interlocuteur mais, cela n'a guère d'importance pour Lagarde, puisqu'il pense à autre chose, soit à Maggie, soit à ce qu'il faudrait taire et à ce qu'il peut se permettre de dire.

Le second type de conversations pourrait s'appeler dialogues de sourds; il est caractérisé par l'échange rapide de phrases très brèves et par l'absence de coordination.

- Insevré, insevré, insevré  
l'érotologue disait  
- Est-ce à moi que ce gentleman  
je disais  
- Il a pris un coup de trop  
Ripcord, s'approchait, consultait son lad-butler disait  
- un émétique peut-être  
Gordon disait  
- Merci, l'écouter me suffit  
Ripcord disait  
- Mais mon cher  
Gordon disait  
- Non  
Ripcord disait  
- Quelle étrange idée d'écouter qui que ce soit, il ne faut jamais  
écouter personne  
Gordon disait  
- Ca me  
Ripcord me regardait, je disais  
- Ca ira, il faut bien que ça aille, que ça finisse par aller, que  
ça finisse (31).

Dans les deux cas, les personnages ne s'écoutent pas les uns, les autres, ils ne font que dire, et dire dans le vide, dans le silence: "Néa n'écoutait pas (pourquoi aurait-elle écouté), je lui disais quand même, (il fallait bien dire quelque chose, meubler le silence)" (32). Le style direct qui a d'habitude

pour fonction de réduire à rien la distance, entre la parole et l'action maintient le lecteur à distance et ce dernier, n'en mesure que davantage l'infranchissable espace qui isole chacun en lui-même.

Une deuxième fonction des conversations est de nous présenter les événements d'après plusieurs points de vue. Par exemple, Gordon raconte qu'un jour, il a suivi Néa et qu'à un certain moment, il s'est mis à penser à Maggie, sa fiancée, et à se juger imbécile de faire ce qu'il était en train de faire (33); Néa, dépeint le même événement, au moment où Gordon pense à sa fiancée, elle, pense à lui et se demande s'il ne vaut pas mieux quitter Jack, sur le champ. Deux points de vue, deux consciences opaques et irréductibles.

Il arrive, très souvent, à Bessette de glisser d'une conscience à l'autre pour nous présenter le point de vue de ses interlocuteurs; il a recours au style indirect, libre, pour effectuer ces glissements de point de vue qui sont très subtils; les propos sont d'abord présentés de l'extérieur, ex.:

"Weingerter était enchanté, ravi, ses visites biquotidiennes s'allongeaient, s'étiraient, peut-être allait-on enfin -ach, ach, mein Gott, ce n'était pas trop tôt- peut-être allait-on enfin se débarrasser de cette monstrueuse accumulation... (qui donnait à Weingerter la nuit ach, des cauchemars), bien sûr, elle n'était pas pour l'instant expéditive mais il fallait nicht wahr, lui laisser le temps de s'adapter, de se raciner, c'était un processus pénible, douloureux, la guerre, le déracinement, la transplantation, il savait ce que c'était ach" (34);

ces propos, bien que présentés de l'extérieur: "qui donnait à Weingerter la nuit", sont très clairement ceux même de Weingerter: d'abord par leur ton, très émotif, incompatible avec la "curiosité relâchée" (35), du narrateur, ensuite par leur langage, ces exclamations en allemand ne peuvent venir que de lui. Par ce procédé, Bessette semble brouiller les points de vue mais, ici encore, il y a des indices qui permettent au lecteur d'identifier l'origine du

point de vue; c'est une autre façon d'organiser ce désordre. Dans ce roman, chacun parle son langage, Gordon ajoute partout des Goddam, et des expressions très familières: "histoire de cul", sinon grossiers; Néa masque son indifférence derrière ses how interesting, des plus britanniques et Maggie camouffle son indignation et ses soupçons derrière un langage de convention. Chaque langage, pour faciliter la tâche du lecteur est associé à des émotions types: Néa la tristesse, la dépression, Gordon, l'emportement de l'ivresse, Weingerter, la bonne volonté impuissante. (Il est remarquable que ces personnages sans profondeur psychologique, soient si nettement caractérisés par leur langage. Cela souligne une fois de plus, l'importance du langage et de la parole dans ce roman).

Le narrateur, comme les autres personnages, n'ordonne pas ses pensées logiquement; les associations se forment au gré de ces divers courants de conscience. Une pensée en appelle une autre qui, en rappelle une autre et l'on revient à l'idée initiale. Cette forme de narration donne une impression de durée intérieure, une impression de temps multiples, tous intérieurs et clos sur eux-mêmes. Cela constitue, pour le romancier, une autre manière de suggérer l'incommunicabilité des consciences.

Seul l'usage du nous suggère une réduction des distances. Le nous revient systématiquement au niveau de ce que l'on peut appeler "le message", au niveau disons d'une réflexion sur la condition humaine (voir au chapitre des thèmes) "...si nous n'étions pas tous broyés par une monstrueuse machine dont le fonctionnement nous échappait" (36), ou encore: "seuls, nous l'étions tous au fond" (37), "pauvres de nous, bipèdes de malheur" (38). Mais ce nous, n'en est pas un de solidarité, c'en est plutôt un de généralisation. Personne

· dans le roman n'échappe à la tragédie.

NOTES ET REFERENCES

- 1- Bessette, Gérard: L'Incubation, Ottawa, Librairie Déom, 1965, p. 9.
- 2- Ibid. p. 15.
- 3- Ibid. p. 15.
- 4- Ibid. p. 20.
- 5- Ibid. p. 11.
- 6- Ibid. p. 20.
- 7- Ibid. p. 162.
- 8- Ibid. p. 11.
- 9- Ibid. p. 24.
- 10- Ibid. p. 10.
- 11- Ibid. p. 21.
- 12- Ibid. p. 18.
- 13- Ibid. p. 17.
- 14- Ibid. p. 29.
- 15- Ibid. p. 112.
- 16- Ibid. p. 98-99.
- 17- Ibid. p. 118.
- 18- Ibid. p. 75.
- 19- Ibid. p. 15.
- 20- Ibid. p. 171.
- 21- Ibid. p. 26.
- 22- Ibid. p. 107.
- 23- Ibid. p. 26.
- 24- Ibid. p. 170.
- 25- Ibid. p. 48.

- 26- Ibid. p. 22.
- 27- Ibid. p. 22.
- 28- Ibid. p. 80.
- 29- Ibid. p. 23.
- 30- Ibid. p. 97.
- 31- Ibid. p. 141.
- 32- Ibid. p. 85.
- 33- Ibid. p. 89.
- 34- Ibid. p. 60.
- 35- Ibid. p. 21.
- 36- Ibid. p. 45.
- 37- Ibid. p. 140.
- 38- Ibid. p. 149.

CH A P I T R E III

ANALYSE STYLISTIQUE

Dans les pages qui suivent, nous nous proposons de faire une analyse du style de Bessette dans l'Incubation. Sous cette rubrique, nous étudierons la phrase, sa ponctuation, son rythme, quelques procédés et particularités stylistiques, l'invention verbale.

### La phrase

Déconcertante, la phrase de l'Incubation l'est autant sinon plus que l'organisation du récit et les diverses techniques narratives. Elle n'a rien de la phrase traditionnelle qui circonscrit, à l'aide d'un système de ponctuation défini, une unité intellectuelle précise. Bessette supplée à cette absence de ponctuation traditionnelle par l'usage de la parenthèse, de tirets horizontaux et obliques et de crochets. S'il a encore recours au système classique de la virgule, du point-virgule et du point, il leur donne de nouvelles fonctions.

Les parenthèses sont particulièrement abondantes; elles sont toujours signe d'une variation de distance, soit entre un des personnages et le narrateur, soit entre le narrateur et le lecteur. Bessette y a recours pour traduire des expressions de langues étrangères pour le lecteur: il s'agissait de regarder la situation straight in the eye (bien en face" (1), pour souligner et isoler les reculs du narrateur face aux personnages: "Gordon (déambulant à côté de moi) essayait (en phrases tronquées tout à tour et macaroniques)" (2), pour donner au lecteur des explications sur le comportement des personnages: "les nerfs un peu tendus (car ce n'était que son troisième ou quatrième bombardement)" (3), pour apporter au lecteur des précisions qui facilitent la lecture d'une phrase: "il y avait dans ce bar un nègre luisant gluant vêtu d'un uniforme pervenche gallonné d'or et qui (ce nègre) soufflait

comme un énergumène dans un saxophone" (4), pour souligner des réflexions à l'égard du narrateur: "plus coulant plus léché avec le temps (le fils de pute devait s'y exercer avoir des répétitions en solo)" (5).

Les tirets horizontaux remplacent les guillemets de la ponctuation traditionnelle:

je disais  
-Attention bon Dieu nous  
Gordon répondait  
-t'occupe pas (6).

Cette fonction mise à part, les tirets horizontaux remplissent le même genre de fonctions que les parenthèses. Bessette les utilise pour permettre au narrateur d'émettre des hypothèses relatives au comportement des personnages:

"Dans ce casse-croûte où, je ne sais pourquoi -à moins que ce ne fût afin d'éviter avec Néa (qu'il ne voyait plus, qui ne voulait plus le voir) une improbable rencontre-" (7), pour expliquer ce qui se passe au lecteur: "Un peu péniblement un peu cahin-caha (sinon titubant) -Gordon tenait à marcher pour dissiper sans doute les vapeurs d'alcool qui lui encombraient imbibaient les méninges" (8); ou encore pour permettre aux personnages de formuler leurs sentiments face aux événements qu'ils racontent "ces lettres d'une écriture maladroite appliquée (où jamais ne manquait -c'était exaspérant--un trait sur les t ou un point sur le i)" (9).

Parenthèses et tirets sont souvent employés conjointement, d'un passage entre tiret comprenant un passage entre parenthèse, et l'inverse (voir le paragraphe précédent, les exemples des références 7, 8, et 9. Bessette, dans ces cas, a recours à deux signes différents pour faciliter la lecture (des doubles parenthèses et des doubles tirets seraient facilement confondus). Il

s'agit, par leur usage, d'isoler du discours principal toutes les réflexions, impressions, et associations qui se présentent forcément en très grand nombre, étant donné que nous sommes presque toujours à l'intérieur d'une conscience.

Le rôle des crochets est limité et précis; il consiste à isoler les événements qui n'ont lieu que dans l'imagination du narrateur, des pages cent soixante-deux, à la fin.

L'auteur emploie aussi, un assez grand nombre de tirets obliques, forme de ponctuation, tout à fait inusitée. Ces tirets signalent toujours une intervention du narrateur dans le discours d'un autre personnage. Dans certains cas, les passages entre tirets obliques s'étendent sur une demie, une et même deux pages, ex. p. 75, 76, dans ce cas-ci, le narrateur interprète le comportement de Maggie en faisant la part de l'être et du paraître. Dans les autres cas, les tirets obliques encadrent une brève description, toujours au participe présent, (c'est une autre façon d'insister sur le temps qui est en train de passer, une autre ressource pour ralentir la durée). Ces passages descriptifs contribuent à nous donner une vision complète des personnages, en alternant avec leurs réflexions, ils font voir l'intérieur et l'extérieur, tour à tour. En isolant ces passages entre deux tirets, Bessette souligne la modulation du point de vue et facilite la tâche du lecteur.

S'il nous oriente d'un côté, Bessette nous dépayse de l'autre, soit en conférant un même rôle à des signes différents (comme nous l'avons vu plus haut, de la parenthèse et du tiret horizontal), soit en donnant à un seul signe, plusieurs significations. Par exemple, nous avons vu plus haut (au chapitre I), le rôle de la majuscule et de l'alinéa. En d'autres occasions,

l'usage de la majuscule semble tout à fait immotivé; ex.: "les sirènes mugissaient de nouveau, Le lit le drap même la serviette qu'il tenait nu à la main. étaient pleins de sang" (10); même scène, même personnage, même point de vue et pourtant une majuscule, pourquoi? Bessette fait un usage très ambigu de la ponctuation: grâce à elle, il organise un récit cahotique et oriente le lecteur, mais le panneau indicateur qu'il nous fournit est à demi faussé; certains signifiants, correspondent à un contenu de façon fixe (crochets et tirets obliques) d'autres, (parenthèses et tirets horizontaux) correspondent à des contenus interchangeable, d'autres enfin, nous semblent être des signifiants purs, immotivés. Dans ces circonstances, on ne peut parler d'un système de ponctuation propre à l'Incubation. Bessette n'a pas voulu ériger de système, il semble même, que ce soit justement pour échapper à un système qu'il n'a pas eu recours aux signes de la ponctuation conventionnelle. S'il refuse, le système, c'est qu'il désire désintellectualiser la phrase, la rendre plus apte à suggérer les mouvements de la conscience qui grouillent en de ça de la parole.

Coupée de multiples signes de ponctuation inusités ou renouvelés la phrase de l'Incubation comporte très peu de coordination; elle répond ainsi au jeu des associations d'idées du narrateur et des personnages, jeu qui n'a rien d'un déroulement logique et organisé.

Le rythme manifeste l'originalité de l'auteur, mieux encore que la ponctuation. Le rythme est obtenu à la fois par l'étirement de la phrase qui illustre l'intériorité des propos -nous ne quittons presque jamais la conscience du narrateur- (voir chapitre I) et par les énumérations. Ces dernières méritent une attention particulière: elles sont parfois de simples énumérations: "il manquait une chaussette un soulier un soutien gorge" (11), "les

fragments de plâtras de pierre ou de bois"; elles servent souvent de technique pour la description: "l'antique claudicant crachotant Weingerter" (12). Dans un grand nombre de cas, Bessette utilise l'énumération pour intensifier la description: "entraînés ballottés broyés" (13), "elle se taisait immobilisée figée comateuse" (14). "tout finit tant bien que mal par se tasser ou se broyer ou se concasser" (15). Enfin, Bessette a parfois recours à des énumérations synonymiques: "ressassant remâchant triturant" (16). Dans l'ensemble, toutes ces énumérations semblent traduire la difficulté de faire coïncider le mot et la chose; un mot ne suffit pas, il en faut toujours plusieurs pour circonscrire la réalité (choses, situations, émotions). Souvent, le romancier explicite ses difficultés en plaçant dans la bouche des personnages l'expression "comment dire" qui souligne l'immense distance entre le dire et le sentir, entre la parole et la chose et la grande difficulté de traduire les unes par les autres: "il y avait eu aussi comment dire englobant baignant teintant tout cela cette fadeur cette impondérabilité ce flottement" (17) ou encore: "comme si par ce geste comment dire instinctif superstitieux fétichiste" (18).

Une constante caractéristique de ces énumérations est leur rythme. Bessette accumule sans cesse les mots, deux à deux ou trois à trois, ex.: "comme si par ce geste comment dire instinctif superstitieux fétichiste elle eut englouti détruit annihilé avec cette boule vultueuse et gluante la blessure la plaie" (19). L'alternance des rythmes binaires et ternaires (instinctif, superstitieux, fétichiste-englouti, détruit, annihilé) et binaire (vultueuse et gluante- la blessure, la plaie) forme ici une symétrie parfaite mais, dans la plupart des cas, l'usage alternatif du binaire et du ternaire produit une assymétrie ou mieux, un rythme claudicant; ex.: "il mastiquait mâchonnait malaxait les mêmes réminiscences lambeaux déchiquetés échancrés de

ses expériences" (20). Nous avons ici, une variation du type 3-2-2; toutes les combinaisons sont présentes dans le roman, 2-3-3, 2-2-3, 2-3-2, et cela se complique avec l'addition de rythmes à quatre temps. La proposition est également soumise à ces variations rythmiques:

/tout était simple naturel (et incompréhensible)  
 depuis la guerre les bombardements les folles randonnées  
 lune-de-miel dans la termitière de Londres le retour la  
 disparition de Jack le départ (souhaité catastrophique  
 ambivalent) de Gordon, tout était naturel: croupir dans  
 un hôpital les piqûres l'insuline apéritive, traverser  
 l'Atlantique croupir dans une chambre d'hôtel (21).

Nous avons ici, des propositions de rythme binaire I, II; tous les rythmes se retrouvent également à ce niveau. Il existe, entre ces deux niveaux d'invention rythmique, des relations très intéressantes; le rythme des propositions ou rythme externe encadre le rythme interne engendrant ainsi, toute une série de relations d'encadrement: encadrement symétriques, binaires et ternaires, encadrements asymétriques encerclant d'autres symétries ou d'autres asymétries. Et comme la phrase est continue, les encadrements se multiplient et forment d'autres encadrements plus vastes.

En certains cas, le rythme des énumérations constituent un double métaphorique de ce que la phrase explique ou décrit; ainsi, dans l'exemple suivant le rythme de la phrase suggère celui de l'orgasme:

cette ardeur cette fougue cet éréthisme grandiose qui faisait basculer puis disparaître le monde qu'on est convenu d'appeler extérieur, le suspendant (lui Gordon) l'aspirant tout entier avec des

gémissements des grognements dont il ne se rendait compte (vaguement) qu'avant et après l'éjaculation, cette crue ce sommet ce déferlement, perdu emporté roulé, cet élan cette intensité cataclysmique qui gagnait emportait aussi Néa la tordait, cette ondulante vague charnelle océanique cosmique qui tirait d'eux une cataracte de mots incohérents de balbutiements à la fois bestiaux et surhumains puis les redéposait frémissants haletants puis détendus anéantis comme des naufragés sur la grève après le colossal roulis salin de la mer (22).

et dans celui-ci, le rythme de la phrase suggère la même impression que la symétrie des situations dépeintes par les personnages:

Pourtant les hôpitaux cliniques postes de secours (continuait-elle) proliféraient se multipliaient à un rythme uniformément ou plutôt irrégulièrement accéléré quoique toujours inférieur à l'indice de croissance des blessés sinistrés sans foyer, si bien qu'il existait un décalage une marge un gouffre toujours lui aussi croissant entre les deux - c'est-à-dire entre le nombre des patients ou des nécessiteux et leur éventuelle hospitalisation ou abriement - sans parler naturellement des médicaments fournitures chirurgicales denrées alimentaires - et c'est là que gisait à la fois la ressemblance et la différence l'opposition même entre la situation hospitalière et domiciliaire d'une part à Londres sous les bombardements et d'autre part la situation bibliothécaire et campusière à Narcotown (23).

Ces énumérations entraînent une abondance de caractérisation adjectivale et adverbiale et une multiplication des fonctions épithètes et appositions. Ces éléments sont des composantes inactualisées de la langue (par opposition aux verbes) (24) et à ce titre, ils contribuent à l'impression d'étirement du temps romanesque que suggère également le rythme des énumérations. Dans l'ensemble en effet, l'usage répété des rythmes binaires et ternaires donne au lecteur l'impression d'avancer et de reculer sans cesse, l'impression de tourner en rond et de rester sur place. Le rythme des énumérations constitue un autre niveau de circularité, une circularité du verbe que le jeu des encadrements accentue. Quand il prend du recul par rapport à la phrase matérielle, le lecteur se voit emprisonné par le jeu des encadrements multiples. Le livre devient pour lui, ce qu'est le passé pour Néa: "mythique jeu de miroirs se reflétant à l'infini le long de labyrinthes superposés surimprimés grouillant

fourmillant comme l'underground à Londres sous les bombes" (25) et la lecture devient une métaphore de la remémoration.

Ces impressions de clausturation circulaire et d'immobilité figeante sont accentuées par un grand nombre de répétitions, ex.: "on entendait très bien ses ronflements l'aspiration râpeuse et comme gargouillante suivie de l'expiration plus faible un peu sifflante de l'expiration plus faible de l'expiration" (26). Ces répétitions soulignent des fixations sur des objets, des impressions des mots, des fixations ayant leur source dans ces mêmes mots, objets, impressions. Ces répétitions ont en outre, une fonction rhétorique: celle de communiquer des idées et des impressions au lecteur.

Le mélange des langues constitue une autre importante caractéristique du langage dans l'Incubation; ce mélange intervient à deux niveaux. A un premier, nous trouvons de nombreuses expressions anglaises ou allemandes. Ces expressions servent à identifier les personnages, en leur donnant une personnalité linguistique, servent à universaliser le roman et à évoquer les différents milieux et les différentes époques, impliqués dans le roman, ex.: ce taxi "cahotant vers la City pendant une nuit de bombardement que le chauffeur qualifie de "Bloody night bloody mess" doit nécessairement rappeler Londres. Quand l'expression ne vise qu'à évoquer ou faciliter l'identification d'un personnage, elle n'est pas traduite. Parfois, ces expressions jouent le même rôle que les mots qui composent les énumérations, mais sur une autre échelle: Bessette suggérerait qu'il faut plusieurs mots pour exprimer une réalité, il semble vouloir dire la même chose d'une langue. Prenons l'expression "regarder la situation straight in the eye (bien en face" (27), droit dans l'oeil est la traduction littérale; eye, insiste sur la chose à regarder, il s'agit

d'une situation bien précise; bien en face, décrit la façon de regarder; les deux expressions se complètent l'une, l'autre.

A un second palier, se situent les annexions linguistiques dont les principales viennent de l'Anglais: l'usage répété du participe présent, l'inversion de l'adjectif, et la technique de formation de certains mots qui relèvent de l'invention verbale à laquelle nous accorderons plus loin, une attention particulière.

Le participe présent est français certes, c'est l'extension qu'il prend dans ce roman qui relève de l'anglais; on le retrouve partout, qu'il s'agisse du passé ou du présent, ex.: "étant accouru s'étant précipité là... ne se rappelant peut-être plus très bien pourquoi ils se trouvaient parqués là" (28). Le participe présent illustre d'abord la narration qui est en train de s'élaborer devant nous; traduisant une action qui est en train de se faire, le participe présent contribue à créer une impression de ralentissement du temps, de temps incubatoire; il contribue au nivellement du temps romanesque déjà provoqué par l'organisation du récit et la technique narrative et, distendant et nivelant le temps, il semble briser les maillons de la causalité qui a besoin de la durée pour jouer. Ceci est particulièrement clair dans l'exemple ci-dessus mentionné.

L'inversion de l'adjectif constitue un autre cas d'annexion linguistique; ces inversions sont très fréquentes: "cette rampante constante suspicion" (29), "sous la lumière diffuse qui coulait des néoniques oblongs plafonniers rectangulaires" (30). Ces inversions mettent un double accent sur la caractérisation adjectivale dont nous avons vue l'effet plus haut.

L'état de demi-conscience engendré par l'alcool ingurgité par Gordon et par le narrateur, justifie et explique d'une certaine manière ces annexions: en rendant le français moins logique, il en fait un matériau plus fluide, dans lequel peut glisser des tournures syntaxiques anglaises, d'autant plus que trois des personnages sont justement anglais.

### L'invention verbale

Comme cette étude n'en est pas une de linguistique, nous ne prétendons pas faire ici, une analyse exhaustive de l'invention verbale. Nous nous sommes limité à faire un relevé des principaux mots inventés, d'en faire ressortir les caractéristiques et la fonction dans le roman.

Nous avons relevé un nombre limité de verbes: "s'onirisait" (31), "ombilicalisait" (32), "osmosant" (33), "cratériser" (34), "verticaliser" (35), "s'éventailant" (36), "se fixaxionnant" (37), "flacotant" (38), "clair-robscurer" (39), "s'alentir" (40), "cauchemaré" (41), "désommeiller" (42), "champignonnait" (43), "glottait" (44).

Un certain nombre de noms: "homoncules" (45), "noctambulations" (46), "fouissements" (47), "itérations" (48), "appuiment" (49), "bibliophage" (50), "marécagisme" (51), "désaïssissement" (52), "abritement" (53).

Un certain nombre d'adverbes: "acrobatiquement" (54), "onduleusement" (55), "rocailleusement" (56), "saisissamment" (57), "myopement" (58), "pugnacement" (59), "sommifèrement" (60), "abyssalement" (61), "rectangulairement" (62), "paniquement" (63), "cotonneusement" (64).

Un grand nombre d'adjectifs, que nous avons groupés en trois catégories, selon qu'ils se rapportaient à des animaux, à des choses ou qu'ils étaient porteurs de connotations affectives :

- "lézardienne" (65), "reptilienne" (66), "couleuvrienne" (67), "girafienne" (68), "dindonnesque" (69).

- "macaroniques" (70), "rondecuiresque" (71), "cryptiques" (72), "crassisime" (73), "diachyloné" (74), "plombeuse" (75), "déconvergée" (76), "nigrescente" (77), "bouquinesque" (78), "néoniques" (79), "géométrisé" (80), "végétalisé" (81), "méandreux" (82), "statuesque" (83), "tomateux" (84), "pantinesque" (85).

- "labyrintheuse" (86), "sommambulique" (87), "flirtatif" (88), "guignolesque" (89), "cahotique" (90), "galimatieux" (91), "sommeilleux" (92), "cauchemardesque" (93), "orgastiques" (94), "labyrintheuse" (95), "nibelungesque" (96), "noctambuliques" (97), "sommambulique" (98), "dolcevital" (99), "phobifère" (100). (101).

Une première caractéristique de cette invention verbale réside en ce que Bessette reste dans les cadres établis, il n'invente pas, à proprement parler, il ne crée pas de nouveaux mots ni de nouveau langage, comme le fait Ducharme par exemple, dans L'Avalée des Avalés. Il procède dans le plus grand nombre de cas par simples modifications ou additions suffixales, ex.: somnambule, somnambulique, caudemard, cauchemardesque, guignol, guignolesque. Cette invention verbale manifeste une volonté de faire coïncider le mot avec la perception qu'on a de la chose mais, tout en restant dans le domaine des significations reconnues, extérieures, pour ne pas dire universelles. Une invention verbale totale aurait manifesté une volonté de créer ses propres significations. Bessette semble rechercher des significations qui s'imposent à lui.

Il le manifeste à un autre niveau, en considérant comme absurde un monde qui ne porte pas en soi de signification.

Cette invention est caractérisée par la prédominance des fonctions adjectivales et adverbiales, c'est-à-dire, des fonctions propres à illustrer la caractérisation de l'être et du procès (102). Bessette par là insiste davantage sur les modalités de l'action que sur l'action elle-même. Son invention verbale manifeste en outre, une insistance sur la valeur sémantique plus que sur la valeur grammaticale; la valeur sémantique suggère plus des impressions qu'elle ne dégage une signification de la phrase. Ces impressions se greffent sur une signification plus globale, celle du roman tout entier.

NOTES ET REFERENCES

- 1- Bessette, Gérard: L'Incubation, Ottawa, Librairie Déom, 1965, p. 58.
- 2- Ibid. p. 22.
- 3- Ibid. p. 14.
- 4- Ibid. p. 12.
- 5- Ibid. p. 59.
- 6- Ibid. p. 41.
- 7- Ibid. p. 129.
- 8- Ibid. p. 16.
- 9- Ibid. p. 35.
- 10- Ibid. p. 68.
- 11- Ibid. p. 56.
- 12- Ibid. p. 57.
- 13- Ibid. p. 45.
- 14- Ibid. p. 97.
- 15- Ibid. p. 152.
- 16- Ibid. p. 17.
- 17- Ibid. p. 50.
- 18- Ibid. p. 34.
- 19- Ibid. p. 22.
- 20- Ibid. p. 37.
- 21- Ibid. p. 79.
- 22- Ibid. p. 23.
- 23- Ibid. p. 30.
- 24- Galichet, Georges: Physiologie de la langue française, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, ch. IV.

- 25- Bessette, Gérard: L'Incubation, Ottawa, Librairie Déom, 1965, p. 52.
- 26- Ibid. p. 163.
- 27- Ibid. p. 58.
- 28- Ibid. p. 13.
- 29- Ibid. p. 101.
- 30- Ibid. p. 98.
- 31- Ibid. p. 170.
- 32- Ibid. p. 51.
- 33- Ibid. p. 38.
- 34- Ibid. p. 40.
- 35- Ibid. p. 140.
- 36- Ibid. p. 37.
- 37- Ibid. p. 67.
- 38- Ibid. p. 151.
- 39- Ibid. p. 40.
- 40- Ibid. p. 44.
- 41- Ibid. p. 91.
- 42- Ibid. p. 98.
- 43- Ibid. p. 27.
- 44- Ibid. p. 57.
- 45- Ibid. p. 143.
- 46- Ibid. p. 130.
- 47- Ibid. p. 123.
- 48- Ibid. p. 94.
- 49- Ibid. p. 88.
- 50- Ibid. p. 46.
- 51- Ibid. p. 37.

- 52- Ibid. p. 31.
- 53- Ibid. p. 30.
- 54- Ibid. p. 140.
- 55- Ibid. p. 124.
- 56- Ibid. p. 124.
- 57- Ibid. p. 121.
- 58- Ibid. p. 119.
- 59- Ibid. p. 72.
- 60- Ibid. p. 66.
- 61- Ibid. p. 55.
- 62- Ibid. p. 24.
- 63- Ibid. p. 19.
- 64- Ibid. p. 134.
- 65- Ibid. p. 59.
- 66- Ibid. p. 66.
- 67- Ibid. p. 66.
- 68- Ibid. p. 66.
- 69- Ibid. p. 151.
- 70- Ibid. p. 23.
- 71- Ibid. p. 40.
- 72- Ibid. p. 45.
- 73- Ibid. p. 62.
- 74- Ibid. p. 66.
- 75- Ibid. p. 57.
- 76- Ibid. p. 79.
- 77- Ibid. p. 87.
- 78- Ibid. p. 94.

- 79- Ibid. p. 98.
- 80- Ibid. p. 111.
- 81- Ibid. p. 111.
- 82- Ibid. p. 138.
- 83- Ibid. p. 142.
- 84- Ibid. p. 173.
- 85- Ibid. p. 59.
- 86- Ibid. p. 11.
- 87- Ibid. p. 13.
- 88- Ibid. p. 14.
- 89- Ibid. p. 16.
- 90- Ibid. p. 17.
- 91- Ibid. p. 18.
- 92- Ibid. p. 19.
- 93- Ibid. p. 31.
- 94- Ibid. p. 67.
- 95- Ibid. p. 11.
- 96- Ibid. p. 71.
- 97- Ibid. p. 90.
- 98- Ibid. p. 90.
- 99- Ibid. p. 134.
- 100- Ibid. p. 178.
- 101- Pour vérifier le caractère inventé de ces mots, nous avons eu recours à:  
Robert, Paul: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Société du Nouveau Littré, Paris, 1967.
- 102- Galichet, Georges: Physiologie de la langue française, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, ch. IV.

C H A P I T R E I V

ANALYSE DU LEXIQUE

L'analyse du lexique de l'Incubation permet de dégager tout un réseau de significations qui constitue presque un roman à lui seul. Le vocabulaire peut être divisé en plusieurs catégories qui constituent une véritable thématique implicite: la demi-conscience, les sensations, le morcellement, la confusion, la classification, le mouvement, la stagnation, l'obscurité, l'emprisonnement, la peur et la folie.

### Demi-conscience

Sous ce titre nous avons relevé les termes suivants: léthargie, léthargique, léthargiquement, somnambulique, somnambulisme, onirique, étourdi, éméché, abruti, ivresse, sommeil, demi-sommeil, inertie, torpeur, apathie, comateux, vertige. Ces termes ne sont pas tous employés avec une fréquence également significative mais ils forment un ensemble nettement cohérent. Ils constituent une série synonymique de l'inconscience allant de la demi-conscience causée par l'alcool (éméché, ébriété, ivresse) à la conscience brouillée du demi-sommeil: (sommolence, sommeilleux), au sommeil proprement dit, à l'activité effectuée pendant le sommeil, dont le sujet n'a ni conscience ni souvenir (sommambulique, somnambulisme); les termes, abruti, inertie, torpeur, dépeignent les manifestations de cet état, et les termes de léthargie et ses dérivés ajoutent à l'inconscience un aspect pathologique accentué par celui de comateux. Le nom même de la ville dans laquelle l'action se déroule peut être ajouté à cette série. Narcotown, Narco du grec narkê, engourdissement; Narcotown est la ville du sommeil pour tous et la ville de la mort (provoquée par l'abus de narcotiques) pour Néa.

En s'attachant d'abord aux deux narrateurs cette série synonymique indique au lecteur à quel niveau le roman se situe: nous sommes à l'intérieur

d'une conscience engourdie, sous les effets de l'alcool, du sommeil, de l'en-nui d'où l'impression d'irréalité qui se dégage de l'ensemble. Comme le monde est vu à travers cette conscience, les mêmes termes le qualifient de sorte que le réel semble participer à cet état de la conscience: d'où ces "maisons grisâtres léthargiques" (1), "ce wagon nocturne onirique" (2).

### Sensations

Dans cet état de demi-conscience les sensations constituent les seuls contacts avec la réalité et encore, il s'agit de sensations qui vont vers ceux qui les ressentent, qui s'imposent à eux. D'abord des sons: percussions, vrombissements, grondements, bombardements, éclatements, stridulations, tonitruant, fracas, tintamaresques; produits par les bombes, les sirènes, les avions, le train. Ces sensations sont toutes désagréables et même menaçantes, toutes puissantes par rapport à l'homme dont elles suggèrent l'impuissance et la précarité. Les Londoniens sous les bombardements nous sont dépeints comme des rats affolés (3). Ces sensations perçues par des "presque somnambules" ne donnent pas une impression de réalité mais amplifient un sentiment d'irréalité en donnant aux choses et aux événements l'apparence d'un cauchemar, d'une hallucination d'où les termes: affolant, démentiel, hallucinatoire, hallucinant, qui reprennent l'aspect pathologique en l'appliquant à l'activité intellectuelle.

### Morcellement

La conséquence de cet état de demie ou de totale inconscience est d'entraver l'activité intellectuelle dont l'opération essentielle est de percevoir des rapports. Dans l'Incubation il y a un grand nombre de termes de morcellement; ces termes impliquent tous une rupture de relations, soit entre

le tout et la partie, ex.: lambeaux, effilochures, parcelles, déchiquetures, désintégré, pulvérisé, tronqué, démantibulé; soit au sein d'un enchaînement: fragmentaire, lacunaire, décalage, interruption; ou encore une absence de relation: bribes, macaroniques, éclaboussures, mouchetures.

Les termes de cette série qualifient ou définissent les récits de Gordon et Lagarde: Gordon fait de ses aventures une "trame déchiquetée" (4) qu'il évoque "(en phrases tronquées tour à tour et macaroniques)" (5); Lagarde nous rapporte ce récit dans le même style, en effectuant un "tour d'horizon filandreux macaroniques" (6). Le récit devait nécessairement avoir cette forme puisque l'état léthargique, somnambulique des narrateurs empêche la mémoire de se souvenir; le passé leur apparaît sous formes de lambeaux, de bribes, de déchiquetures; Gordon ressasse "toujours les mêmes lambeaux de souvenirs" (7) les mêmes "réminiscences lambeaux déchiquetés échancrés de ses expériences)" (8) et, puisque la réalité n'est perçue qu'à travers leurs yeux elle se réduit souvent à n'être qu'un amas de "projections, perceptions kinesthésiques déchiquetées lacunaires" (9). L'usage de termes similaires pour exprimer le monde intérieur des personnages et la réalité extérieure suggère encore une fois que "le paysage est un état d'âme" (10). L'inintelligibilité du réel est la conséquence nécessaire de l'inconscience.

### Confusion

Cette série synonymique vient expliciter l'inintelligibilité; en voici les termes essentiels: brouillé, désordre, bouleversement, incohérent, grouillement, filandreux, galimatieux, se télescoper, désordonné, chambarder, confus, superposés, surimprimés, accumulation, magma, grouillis, fourmillement, fouillis, pléthore; ils dépeignent à la fois un désordre mental et un

désordre matériel. Un désordre mental qui engendre la confusion du récit. Le récit de Gordon est incohérent poussif (11), "de plus en plus cahotique galimatieux" (12), et celui de Lagarde fourmille d'une "pléthore de détails" (13). L'underground de Londres est un perpétuel désordre animé d'un "piétinement innombrable dans les ténèbres" (14). On retrouve la même confusion dans la bibliothèque de Narcotown où le flot de livres qui ne cessent d'arriver forme "une monstrueuse accumulation" "un monceau hideux stagnant ce magma indescriptible" (15).

### Classification

Cette confusion appelle un désir de classement, de classification. Sous ce titre nous avons recueilli les termes suivants: classer, ranger, entreposer, storage, stockage, inventaire, classification, classement, répertoire, cataloguer, indexer, catalogue, fiche. Ces termes illustrent à la fois la situation de Néa qui devait affronter la crise des locaux hospitaliers à Londres: les bombardements détruisaient des édifices mais la multiplication des autres hospitaliers ne se faisait "qu'aux dépens de l'ensemble architectural déjà existant" "si bien que ce que l'on gagnait si l'on peut dire d'un côté on le perdait de l'autre" (16). C'était un véritable cercle vicieux. Une situation similaire est engendrée à la bibliothèque de Narcotown, noyée sous le flot de la générosité américaine qui contraint Lagarde à storer, stocker, inventorier, classer, dresser "un éternel catalogue" (17). Cet éternel classement symbolise la condition humaine que l'auteur considère comme un éternel recommencement; les personnages de l'Incubation sont des "Sysiphe" malheureux, "contrairement au Sysiphe du Mythe de Sysiphe de Camus, qu'il fallait imaginer heureux selon les conclusions de l'auteur" (18). Cet éternel classement représente une forme de circularité, au niveau de l'action cette

fois, circularité visualisée par les images de cercle, de coquille et par les termes d'emprisonnement que nous verrons plus loin.

### Mouvement

Cette action toujours à refaire est suggérée par la série synonymique du mouvement dont la plupart des termes suggèrent des rythmes réguliers ou irréguliers prolongeant l'effet obtenu par une syntaxe binaire et ternaire: malaxer, roulement, galopant, marteler, soubresaut, balloté, sautiller, danser, cahot, clopinant, tripotant, tapotant, pilonnant, dansotter, spasmodique, tâtonner, méandrant, pataugeant, ressassant, sinueux, bercé, osciller, syncope, cahoteuse, piétinement, remâchant, triturer, zigzagante, ondulante, sismique, roulement, claudicant, flageolante. Cette série est la plus considérable et elle implique un grand nombre des éléments du roman. Dans l'underground la foule londonienne produit "un piétinement innombrable" (14), Gordon s'en va "piétinant flageolant moi à sa suite", le récit de Lagarde est fait de "reprises retours en arrière piétinements sur place" (20), Weingerter remâche ressasse ses souvenirs, les phères "dansottaient, oscillaient sur la peau noire reptilienne de l'asphalte" (21); tout dans ce roman: la foule, la narration, la promenade nocturne de Gordon et Lagarde, les souvenirs, est animé de ce va et vient de ce mouvement effectué pour ainsi dire sur place et qui accentue l'impression de tourner en rond (que donne aussi la technique narrative et le rythme des énumérations). Certains termes dépeignent cette stagnation dans le mouvement: ruminer, ressasser, piétiner, patauger. En attachant ces termes à presque tous les éléments Bessette les nivelle de façon à ce que la seule certitude qui s'impose soit ce sentiment de rester sur place.

### Stagnation

La série synonymique de la stagnation vient accentuer cette impression; figer, stagner, stagnant, s'étioler, languir, décomposition, s'enliser, embourbé, croupir, pourris, moisissure, vaseux, immobilisé, décomposer, argiliser, fermenter, marécageux, moisissure. Cette série offre les aspects suivants, d'abord une dimension d'immobilité: immobilisé, figé, argilisé, stagner; languir, s'étioler impliquent un affaiblissement, une souffrance engendrée par la durée d'une attente; le titre du roman s'inscrit dans cette série synonymique entre l'immobilité et ses conséquences, l'incubation étant le temps qui s'écoule entre l'introduction d'un agent infectieux et l'apparition des premiers symptômes de la maladie qu'il détermine; les autres termes dépeignent les conséquences de la stagnation: l'enlissement, et les diverses formes de décomposition: fermentation, moisissure, pourrissement.

Encore une fois Bessette utilise des termes parents pour qualifier ou définir différents éléments du roman; tantôt ce sont les lettres de Jack qui croupissent dans le fond du sac à main de Néa, les yeux de Gordon qui stagnent "comme des mares" (22), Ripcord qui laisse "croupir un long moment de silence" (23), tantôt ce sont les sentiments qui tournent en rond, fermentent pourrissent sur place (24), ou les personnages qui s'enlisent dans une situation comme la femme de Weingerter "étiolée fondue argilisée retournée à la terre où nous sommes tous destinés" (25).

Plusieurs termes de sensations tactiles s'ajoutent au vocabulaire de la stagnation et le renforcent: gluant, pâteux, vaseux, visqueux; ils apparaissent comme des propriétés de la matière dans laquelle on s'enlise. La condition humaine étant implicitement définie comme une stagnation, puis comme un

enlissement, les termes de viscosité suggèrent le dégoût qui lui est inhérent.

Deux autres séries synonymiques reprennent sous des formes différentes les images d'emprisonnement: celle de l'obscurité et celle de l'emprisonnement proprement dit.

### Obscurité

Ténèbres, nocturne, crépusculaire, ténébreux, noctambulique, fumée, brouillard, clairobscurer, diffus. Certains de ces termes dépeignent une demi-obscurité qui suggère indirectement l'état de demi-conscience des narrateurs; il y a enfin les termes d'obscurité totale, l'obscurité enfermant l'homme dans les limites de sa conscience mais de façon intangible, constitue une espèce d'emprisonnement immense, infini.

### Emprisonnement

L'emprisonnement prend des formes variées: labyrintheuses, se terrer, caves, tunnel, catacombe, abris, labyrinthe, claustrogène, dédales, entresol, sous-sol, pris, coincé, enclos, cercle, souterrain:

Les réseaux de l'underground sont des "espèces de catacombes à l'atmosphère fétide" (26), et les rayons de la bibliothèque deviennent pour Lagarde ses "catacombes bouquinesques" (27). La narration s'effectue "d'une façon labyrintheuses fragmentaire" (28); le passé que Néa voudrait reconstituer se présente à sa mémoire sous forme de "labyrinthes superposés surimprimés grouillant fourmillant" (29), enfin, les problèmes (30) la chambre (31) le fond de soi sont également claustrogènes.

Par le lexique auquel il a recours et par l'usage qu'il en fait Bessette procède à un nivellement de la réalité au profit d'impressions diverses de sorte que, comme l'a fait remarquer André Brochu "ce qui nous atteint d'abord, ce n'est pas l'anecdote ou l'intrigue, mais la puissante poésie des vocables, une thématique à l'état pur où les substances succèdent aux substances" (32). En appliquant de façon systématique des termes synonymes à des réalités fort différentes Bessette met l'accent sur le mot plus que sur la chose. En appliquant ces mêmes termes à la narration elle-même il ajoute une portée rhétorique à son procédé; en effet la narration s'adresse directement au lecteur et lui fait ressentir de façon plus immédiate les impressions qui se dégagent de l'univers romanesque créé.

Ces catégories lexicales trahissent une volonté systématique de faire confus, mais en même temps elles sont remarquables par leur clarté. Cette contradiction n'est qu'apparente: ce roman apparaît comme un chaos organisé à tous les niveaux. En outre la clarté de ces catégories en fait un véritable inventaire du langage qui constitue une reprise du thème de la classification sur lequel est basée toute la construction du roman.

NOTES ET REFERENCES

- 1- Bessette, Gérard: L'Incubation, Ottawa, Librairie Déom, 1965, p. 49.
- 2- Ibid. p. 94.
- 3- Ibid. p. 36 et 150.
- 4- Ibid. p. 15.
- 5- Ibid. p. 23.
- 6- Ibid. p. 26.
- 7- Ibid. p. 12.
- 8- Ibid. p. 37.
- 9- Ibid. p. 51.
- 10- Ibid. p. 163.
- 11- Ibid. p. 12.
- 12- Ibid. p. 19.
- 13- Ibid. p. 107.
- 14- Ibid. p. 14.
- 15- Ibid. p. 60.
- 16- Ibid. p. 31.
- 17- Ibid. p. 123.
- 18- Camus, Albert: Le Mythe de Sisyphé, Paris, Gallimard, 1942.
- 19- Bessette, Gérard: L'Incubation, Ottawa, Librairie Déom, 1965, p. 14.
- 20- Ibid. p. 110.
- 21- Ibid. p. 66.
- 22- Ibid. p. 9.
- 23- Ibid. p. 129.
- 24- Ibid. p. 153.
- 25- Ibid. p. 119.

- 26- Ibid. p. 13.
- 27- Ibid. p. 94.
- 28- Ibid. p. 11.
- 29- Ibid. p. 52.
- 30- Ibid. p. 26.
- 31- Ibid. p. 79.
- 32- Brochu, André: "A propos de l'Incubation", dans Parti Pris, vol. 3,  
nos 3-4, oct. nov. 1965, p. 81.

CHAPITRE V

ANALYSE DES IMAGES

## METAPHORES

Bon nombre des mots étudiés dans l'analyse de lexique constituent la matière brute des images qui foisonnent dans l'Incubation. Celles-ci, se sont avérées difficiles à délimiter. Parfois, un mot constitue une image à lui seul mais en d'autres cas, elle a presque l'ampleur d'une description. Il nous a donc fallu procéder à des regroupements, arbitraires certes, mais qui permettent de dégager des catégories d'images très significatives. Quatre métaphores prolongées se dégagent du texte: les métaphores, technique, médicale, animale et aquatique.

### Métaphore technique

Bessette apporte souvent à ses descriptions un caractère scientifique, ou pseudo-scientifique: l'atmosphère de l'underground de Londres est qualifié de "désoxygénée" (1), le bureau de Gordon à l'Intelligence Service, d'"azoteux" (2), la poussière de la bibliothèque de Narcotown de "charbonneuse sédimenteuse" (3) et la lumière d'une lanterne apparaît, au narrateur, comme un jeu d'"irradiations concentriques" (4). Si nous qualifions de pseudo-scientifiques ces précisions, c'est qu'il ne s'agit pas tant de décrire l'objet ou le lieu dont il est question mais, de le dépouiller d'affectivité en le présentant comme un objet d'étude. Il s'agit aussi, d'en faire sentir la matérialité en le dépouillant du vocabulaire anthropomorphique qui l'a longtemps accompagné.

La métaphore s'applique aussi à la réalité et aux événements tels qu'ils sont perçus par l'homme. La réalité apparaît à Néa, entre autres, comme un ensemble de "projections, perceptions kinesthésiques, déchiquetées, lacunaires" (5). Ces termes soulignent l'inintelligibilité de la réalité,

inintelligibilité due au morcellement des événements, "lacunaires, déchiquetés", due aussi au fait qu'ils sont à mi-chemin entre la projection (qui consiste à concevoir comme extérieure une réalité intérieure) et la perception (qui est réaction d'un sujet à un stimulus extérieur); la seule perception dont il est question, est une perception kinesthésique, c'est-à-dire, engendrée par les mouvements que produit notre corps, donc limitée au sujet. Les termes employés expriment donc, non seulement l'inintelligibilité du réel mais constituent presque, la négation de son existence; de toutes façons, ils soulignent l'immense distance qui le sépare de tout sujet.

Ces impressions sont accentuées par le fait que le récit lui-même s'effectue lors d'une marche nocturne que Bessette, dans la même ligne, qualifie de "translation hypnagogique" (6) (mouvement constant dans la même direction, effectuée dans un demi-sommeil). Le vocabulaire scientifique traduit l'éloignement du narrateur par rapport au récit, il faut en effet, du détachement, du recul pour utiliser un mode d'expression aussi intellectuel; et la somnolence du narrateur contribue à accentuer l'impression d'inintelligibilité.

Enfin, c'est à l'homme lui-même que Bessette attribue ce vocabulaire technique. Certains de ces termes dépeignent le corps humain: la chevelure devient une "arcature capillaire" (7), la courbe du bassin, une "parabole" (8), le reflet des seins, "le miroitement de lames de cisailles" (9). La plus grande partie de ce vocabulaire technique définit l'activité humaine. La parole, inventée depuis toujours en vue d'une communication entre les hommes, se voit ici dépouillée de son rôle traditionnel. Les paroles semblent complètement séparées de celui qui les prononce de sorte, que celui qui les entend, n'y perçoit aucun sens: ainsi Néa, "laissait dans un demi-rêve les sons communi-

quer, à ses tympans, des vibrations dénuées de sens" (10). Il n'y a plus parole mais sons, il n'y a plus de disponibilité mais seulement des tympans. Parler, n'est plus qu'émettre des propos "décousus, incousus" (11) et les seules confidences qu'on se fasse dans cet univers sont "des soliloques, à la fois rythmés et elliptiques comme des dépêches de télétypes" (12). Le son a remplacé la signification, l'organe a remplacé la compréhension. Les liens sont rompus, l'homme est complètement isolé. Bessette remet métaphoriquement en question la valeur du langage comme système de communication; il doute aussi de sa valeur comme système de représentation (voir aux chapitres II et VI).

Il lui reste la pensée et les souvenirs. L'exercice de la mémoire, loin d'être considéré comme une possibilité d'évasion contre l'emprise du temps est réduite au niveau d'"épiphénomène, parasitaire, mnémonique" (13), un phénomène qui ne fait que s'ajouter à un autre et exister à ses dépens, la définition est doublement dévalorisante. L'activité intellectuelle, dans son ensemble, se voit diminuée au rang d'une "moisissure épiphénoménale" (14) de façon à accentuer l'aspect secondaire, inutile et même parasitaire de ses fonctions.

Au sein de cette métaphore scientifique, il est possible d'isoler une catégorie plus importante quantitativement et qualitativement: c'est le domaine de la géométrie, dont l'auteur se sert pour visualiser sa conception des choses, de l'homme et de la condition humaine. Une giboulée est qualifiée d'"oblique" (15), et des rayons de soleil d'"horizontales barres soleilleuses" (16); dans les deux cas, les phénomènes sont dépeints comme à distance, par quelqu'un qui n'en ressentirait ni l'humidité, dans un cas, ni la chaleur dans l'autre, les deux éléments étant dépouillés d'un bon nombre de leurs propriétés, pour ne laisser se dégager que leur côté géométrique, leur côté vu mais

non senti, vu par un sujet isolé.

Si l'isolement est rompu par une relation amoureuse, c'est qu'un homme et une femme cherchent à rompre cet isolement, "à s'unir, à se réchauffer, à fuir ensemble ce qu'on appelle penser, à retourner ensemble à cette posture horizontale, parallèle à la terre qu'ils n'auraient jamais dû quitter" (17). Bessette, encore une fois, ne retient, d'une expérience polyvalente qu'un seul aspect, visuel, géométrique: l'horizontalité. Il renie la profondeur au profit de la surface et qualifie l'apparition de l'homme de simple "verticalisation"; c'est un déplorable déplacement d'axe qui n'aurait jamais dû se produire parce que la condition humaine, n'est qu'"un cercle, une spirale sans fin" (18) d'où, les impressions d'étouffement, d'emprisonnement si souvent suggérées ailleurs.

Somme toute, cette métaphore a deux fonctions dont la première est de créer un effet de distance qui permet au lecteur de mesurer l'isolement de l'homme; la seconde consiste à déspiritualiser l'homme de manière à le réduire au niveau de la chose.

### Métaphore médicale

Les images que nous englobons sous les mots "métaphore médicales" ne sont pas toutes des métaphores, bon nombre d'entre elles restent à un niveau purement descriptif. Cette description clinique s'étend elle-même sur deux paliers: d'abord, au niveau de l'anatomie pure et simple. On y parle de narines et de larynx (19), de cellules cervicales (20), de cage thoracique et de cavité intestinale (21), de sclérotiques (22). Les femmes grasses n'y sont pas abondantes ou généreuses (les vieux clichés) mais simplement adipeuses (23).

Les mains maigres ne sont plus décharnées mais tendonneuses (24). Comme nous le voyons, Bessette utilise les termes les plus proches d'un mode d'expression purement intellectuel. Par ce procédé, il réduit l'homme au rang d'un simple objet d'étude placé à distance. La métaphore technique créait un effet similaire auquel la métaphore médicale ajoute une nouvelle dimension. L'homme, y est non seulement déspiritualisé, à cette dévalorisation consciente, s'ajoute des connotations pathologiques.

L'auteur, en passant au niveau de la métaphore applique cette notion de pathologie à la description des choses: la lune, prétexte à tant de rêveries devient chancreuse (25), le flot de paperasses qui inonde le bibliothécaire ne ralentit pas mais coagule (26), devient anémique (27), l'expansion architecturale du campus de Narcotown prend l'allure d'un déséquilibre glandulaire (28). La même notion se retrouve dans la description de l'homme lui-même "c'était un petit gros à face tomateuse d'apoplectique" (29).

L'auteur approfondit ensuite cette notion en étendant la métaphore aux processus mnémoniques, aux relations entre les individus et à la condition humaine. Dès le début du roman, nous sommes placés dans un contexte pathologique, la maladie n'est pas nommée, elle se situe entre le danger et la peur qui entraîne les Londoniens à s'abriter dans les tunnels de l'underground pour se protéger contre les bombardements. Chaque attaque aérienne, les force "à s'enfoncer dans les intestins de leur métropole comme des suppositoires" (30). Voilà une démarche humaine associée à l'une des thérapies les plus prosaïques. Cette association, implicite de l'homme et de la matière fécale, est dévalorisante à outrance.

Le cerveau, siège de l'activité intellectuelle, est qualifié "d'excroissance tératologique" (31), excroissance, ce qui en souligne l'inutilité, le caractère accidentel; la tératologie est cette partie de l'histoire naturelle qui traite des monstres et des formes exceptionnelles; qualifier le cerveau humain d'excroissance tératologique, c'est véritablement vouloir renverser l'évolution; le volume de la boîte crânienne s'est lentement accru en amenant le grand singe au rang d'homo sapiens et voici que, Bessette lui voit, un caractère monstrueux comme si le résultat de l'évolution était une maladie dont il fallait guérir l'homme.

L'activité de la mémoire est soumise au même traitement. Le passé, d'abord n'apparaît pas comme l'objet sur lequel opère la mémoire mais, comme une force maléfique et sordide: "cette vase polluante, virulente" (32), le qualificatif virulente, en souligne l'aspect pathologique tandis que le participe présent suggère une contagion en train de se propager par l'intermédiaire des souvenirs "insidieux comme des kystes cancérogènes et qui brusquement avaient émergé avec la réémergence de Néa, avaient franchi, déchiré leur enveloppe membraneuse, attaquant, menaçant, rongant les centres vitaux de l'organisme" (33). L'homme semble impuissant devant le pouvoir du passé et pourtant les liens qui l'y rattachent sont tellement important que Bessette les qualifie d'ombilicaux: "qu'est-ce qui la rattachait, l'ombilicalisait au passé lointain" (34). L'homme est, pour ainsi dire, tué dans l'oeuf, mort-né: il est inéluctablement attaché à un passé qui lui échappe mais dont il subit des attaques qui touchent forcément ses "centres vitaux" étant donné la nature des liens (ombilicaux) qui l'enchaînent.

Les relations humaines font aussi partie de ce contexte pathologique.

Les relations sont réduites au rang de tentatives de relations, de tentatives avortées qui laissent une infranchissable distance entre les individus. Cette distance est visualisée sous la forme d'un ligament rompu qu'on est incapable de suturer (35), d'une plaie (36) ou d'une pustule "mais quand on cessait de se voir alors, le temps passait, passait, une pustule se formait qui n'aboutissait pas" (37).

La métaphore prend ensuite tout son extension et englobe la condition humaine tout entière: "à mesure que je me sentais moi-même happé, englouti comme par un monstrueux appareil digestif dont la digestion ne se faisait pas, se faisant mal, attaqué, grugé par des sucs, des acides, balloté, brassé comme nous le sommes tous" (38). Cette image est extrêmement importante, elle traduit de façon aigüe l'impuissance et la précarité de l'homme qui se voit avalé comme une mouche; "grugé par des acides" ajoute à la description une idée de désintégration graduelle, de mort lente déjà suggérée par l'aspect pathologique de cette catégorie métaphorique. Enfin, assimiler la condition humaine à un appareil digestif contribue à resserrer la circularité suggérée par le cercle, la spirale. La notion est dotée cette fois, d'affectivité et se métamorphose en impression d'emprisonnement, d'un emprisonnement actif, qui ne fait pas qu'enfermer mais qui désintègre, qui transforme la substance du "prisonnier". Nous rejoignons l'association de l'homme à la matière fécale mentionnée au début, l'association s'est intériorisée presque jusqu'au point s'identifier implicitement l'un à l'autre.

La métaphore médicale rejoint la métaphore technique dans la même volonté de déspiritualisation de l'homme; son côté pathologique constitue une justification de la démarche entreprise: c'est parce que l'humanité est une

maladie qu'il faut déhumaniser, déspiritualiser l'homme.

Bessette utilise des images médicales pour illustrer la démarche du narrateur. Celui-ci effectue son récit au cours d'une promenade nocturne. Le rayon lumineux des phares est comparé à un bistouri qui incise la nuit (39) et même la technique narrative se plie aux termes cliniques: reprendre la ligne narrative après une interruption constitue une véritable opération chirurgicale "reprenant, enchainant son monologue au point même, le suturant au point même où elle l'avait interrompu" (40). En utilisant un même type d'images pour dépeindre les événements racontés et les modalités de la narration, Bessette place son narrateur au même niveau que tous les hommes. Le narrateur n'a pas de position privilégiée, il n'en sait pas plus que le lecteur.

### Métaphore animale

Cette métaphore comprend deux niveaux. Au premier niveau, l'auteur élève des objets inanimés au niveau de l'animal: les sirènes meuglent, le saxophone miaule, les bombes sont des oeufs qui s'échappent "du ventre d'oiseaux acérains" (41); les grêlons ont des "petites griffes d'animal encagé" (42), les rues de Londres forment un enchevêtrement inextricable, un véritable réseau arachnéen, et la route que Gordon et Lagarde empruntent pendant leur retour nocturne à Narcotown est constamment dépeinte comme un reptile à peu noire et raie dorsale blanche (43). Ces deux dernières images reviennent sans cesse, et constituent de véritables panneaux indicateurs qui orientent le lecteur à travers toutes ces ruptures de chronologie, le réseau arachnéen étant toujours associé aux folles randonnées nocturnes de Gordon et Néa, le reptile au niveau de la narration.

A un second niveau, c'est l'homme qui est dévalorisé, assimilé à un animal. Bessette utilise ce procédé pour dépeindre certaines attitudes humaines: Weingerter s'ébroue (44), renacle (45), ses yeux ont l'apparence de deux poissons morts, flottant derrière ses lunettes (46), et le cou de l'homme semble démesurément long, au point d'être qualifié de dindonesque (47).

La comparaison de l'homme à l'animal est plus importante encore, lorsque l'auteur dépeint le comportement de l'homme, au niveau individuel comme au niveau collectif.

Les relations amoureuses dépeintes plus haut comme un retour à l'horizontale sont maintenant réduites à leur animalité: "ces rendez-vous frénétiques de Londres où les deux amants se transformaient en une seule bête gémissante, haletante" (48), et une simple rencontre est dépeinte dans des termes similaires: "des fourmis, des rats, deux d'entre eux se croisant s'acheurtant, fuyant ensemble, se palpant les antennes, le museau" (49). L'image est un peu équivoque, elle fait croire à la possibilité d'une rencontre, à la possibilité de combler les distances, par contre les gestes que Bessette décrit pourraient, tout aussi bien, s'apparenter à de simples réflexes de perception.

Devant le danger, la foule londonienne ressemble à un "troupeau fantôme guidé par quelque instinct aveugle vers sa collective sécurité" (50); l'image est reprise sous des formes diverses par les termes de termitière, fourmillement, grouillement, piétinement innombrable, suggérant tous un mouvement de masse dont chaque membre, aveugle est entraîné par le mouvement collectif. Cette notion de cécité est reprise par la comparaison de l'homme à une taupe: "douze millions de troglodytes mégalo-politains blottis comme des taupes

dans le ventre de leur ville" (51), la taupe vit sous terre, ne voit pas, comme les hommes forcés de s'abriter sous terre, pendant les bombardements. Bessette insiste: "la plupart des hommes sont aveugles comme des taupes qui ne voudraient pas voir" (52). Aveugles parce que cachés, parce que forcés de se cacher "et à rester là, blottis et terrifiés comme des rats" (53); cette image du rat revient à plusieurs reprises: p. 21, 36, 96; Le rat, l'animal excécré, chassé, l'animal si démini qu'il n'a de recours que dans la fuite, une fuite si inéluctable qu'elle devient pour lui, une forme de destin. Cette idée était déjà suggérée plus haut, la pensée étant pathologique, les hommes goûtent le retour amoureux à l'horizontale parce qu'il consiste "à fuir ensemble ce qu'on appelle penser" (54); fuir son état d'homme, à tout prix, parce que l'homme est une erreur; la complexité qui le fait homme le fait aussi seul: "pauvres de nous bipèdes de malheur, dans non interrelations on n'en sortait jamais, on pataugeait, glissait, on s'enlisait, on était bougrement trop compliqué" (55). Mais l'homme n'a pas la liberté de n'être pas homme, voilà le drame essentiel de sa condition. Nécessairement homme, il est nécessairement isolé. Bessette poursuit la métaphore en qualifiant d'alvéole, l'office de Gordon à l'Intelligence Service, cette métaphore prolonge l'usage des termes collectifs pour désigner la foule et ajoute la notion de l'isolement de l'homme au sein de la foule. L'idée est reprise par l'identification de l'homme au poisson, aux crustacés: "flottant immobiles, repliés, involués sur soi, incapables de se toucher, rejoindre" (56). L'image du crustacée revient ailleurs par le terme de coquille qui constitue l'élément isolant de cet animal: "chacun se terrait dans son petit coin, sa petite coquille, secrétant, ruminant ses petites larves, ses petits fantômes, s'imaginant qu'il était seul à malaxer" (57). L'image de la coquille est le centre de toute une série d'images d'encerclement. D'abord le cercle, notion géométrique dépeignant de

façon générale la condition humaine, ensuite l'obscurité, encerclement intangible associé à la peur, réaction devant le resserrement de la circularité, le souterrain, lié aux images animales du rat et de la taupe, l'appareil digestif qui désintègre graduellement, le coin, et enfin, la coquille; la coquille qui fait partie de l'homme de sorte qu'il est à lui-même sa propre prison. Toutes les nuances de la notion d'encerclement y sont des plus intellectuelles aux plus affectives.

Nous avons vu jusqu'ici, que Bessette renversait les valeurs traditionnelles, le langage traditionnel, il fait de même pour les images. Bachelard, dans son étude des images traditionnelles de l'espace disait que: "la vie commence moins en s'élançant qu'en tournant. Un élan vital qui tourne quelle merveille insidieuse, quelle fine image de vie" (58), élan vital si la force qui le meut est centrifuge, mais chez Bessette, la force est centripète, la spirale évolue vers le centre, l'élan n'est pas vital mais pernicieux.

Le rôle de la métaphore animale consiste, en résumé, à suggérer la fragilité de l'homme, la précarité de son existence; elle poursuit sous une forme plus affective l'entreprise de déspiritualisation, en y ajoutant des notions d'isolement et d'emprisonnement.

### Métaphore aquatique

Les métaphores précédentes ramenaient l'homme à la portée de la main, au niveau de ce que l'on peut saisir, un petit animal, une chose, un objet d'étude. Cette métaphore souligne l'aspect insaisissable des choses et de l'homme.

Par sa polyvalence, l'eau détient de grandes possibilités. Son insaisissabilité, la rend particulièrement apte à l'expression métaphorique du temps. Le temps est assimilé à un milieu liquide, l'enfance est une mer tiède et archaïque (59) et le passé, une "vase polluante" (60) qui propulse "vers la surface des bulles évasives, insaisissables" (61). Le processus mnémonique apparaît comme subi par l'individu qui n'est qu'à la surface de l'océan; l'homme n'a pas d'autre alternative que la passivité devant le souvenir: "comme uniquement attentif à la remontée, à l'émergence des scènes" (62). Tout effort pour reconstituer le passé est assimilé à la navigation puisque le temps prend figure d'eau; par exemple Weingerter en tentant de revivre mentalement son passé espérait: "rejoindre, recouper après maintes dérivations, aborder grâce à l'expérience acquise, démêler la situation présente, en prévoir les écueils, naviguer entre les récifs" (63). Le même vocabulaire est utilisé à chaque fois qu'un personnage essaie de se souvenir: il s'agit toujours de dériver, de s'amarrer et il y a toujours dans les termes employés la suggestion d'un phénomène qui n'est jamais maîtrisé par l'homme mais uniquement subi. Tout effort conscient de reconstituer le passé, de conceptualiser, de nommer les souvenirs, s'avère impuissant: "les mots, les syntagmes (comme ces filets océaniques dont les prises abyssales éclatent en atteignant la surface) ne réussissant jamais à extraire intacts les habitants de sa demi-ténèbre mnémonique" (64). En devenant le symbole de l'impossibilité de la tâche entreprise, l'eau confère au roman une dimension profondément tragique; en effet, ces personnages essaient constamment de se souvenir.

Impuissants à saisir le passé, les mots s'avèrent inaptes à la communication; ils ne sont que "de fragiles, éphémères planches qui menaçaient à chaque instant de s'engloutir, de se laisser tomber, sombrer dans les méandres

claustrogènes du fond de soi" (65). Cette image ajoute une notion d'isolement à celle d'impuissance: "les méandres claustrogènes du fond de soi", cette expression reprend en termes aquatiques l'idée suggérée par l'image de la coquille, que l'homme est une prison pour lui-même. La distance qui isole les personnes les unes des autres s'avère donc doublement infranchissable: "les vibrations de l'air entre les deux restant aussi inefficaces, incaptables que pour les habitants des profondeurs le clapotis des vagues superficielles" (66).

Les événements et la condition humaine sont aussi exprimés métaphoriquement par des termes aquatiques: la fluidité de l'eau se prête particulièrement à la description d'un danger omniprésent, d'un danger qui, comme l'eau, s'infiltré partout; ainsi les bombes pleuvent sur les londoniens, l'université est noyée sous un "flot" de bouquins; et la crise des locaux hospitaliers qu'affronte Néa "était proprement le jeu de l'apprenti sorcier débordé, submergé, affolé" (67); symbole de l'homme entraîné par la marche de l'histoire "par l'implacable, sinieuse marche de l'histoire, par ces vagues, ce roulis où il faut bien essayer de suivre le courant" (68). L'impuissance de l'homme apparaît ici généralisée, absolutisée; ses tentatives de se récupérer sont vaines et ne lui donnent que des illusions: "il faut bien de temps en temps, armé d'un dérisoire gouvernail, essayer..., de se donner de temps en temps l'illusion de vivre" (69).

Enfin, l'eau qui a parfois le rythme des vagues et la violence du torrent, dépeint l'extase amoureuse tout en conservant son aspect insaisissable qui symbolise la dépossession de soi au coeur de "cette ondulante vague charnelle, océanique, cosmique" (70) qui laisse les amants "frémissements, hale-tants, puis détendus, anéantis comme des naufragés sur la grève après le

colossal roulis salin de la mer" (71).

Somme toute, les images d'eau illustrent l'impuissance de l'homme devant l'écoulement du temps, elles reprennent des notions d'isolement et suggèrent pour la première fois, la possibilité d'une intensité valorisante au sein des relations amoureuses: c'est la seule note positive de l'ensemble.

Il y a encore un bon nombre de métaphores qui ne sont pas incluses dans ces quatre catégories; si elles sont inclassifiables, elles n'en sont pas moins significatives, en voici donc quelques unes: les documents que Gordon doit livrer au risque de perdre la vie sont qualifiés de "(mythiques, rond-cuiresques)" (72) et de "(précieux, augustes torchons chiffrés)" (73); la plaie de Jack est "(béante et déchiquetée comme un cratère)", et sa décoration n'est qu'"un crachat sur le torse" (74);

Ces métaphores ont toutes cette caractéristique: elles sont essentiellement dévalorisantes. Si nous définissons la métaphore comme la création d'une analogie dégageant l'essence commune à deux éléments, nous voyons que celle de Bessette dégage de toutes choses l'aspect purement matériel, suggérant par là, une équation entre l'essence des choses (dégagée par la métaphore) et leur matérialité.

Pour Bessette, la métaphore est l'instrument essentiel de son entreprise de déspiritualisation, et sa justification visualisée. Elles ne jouent pas dans le sens de la transcendance mais, sont volonté d'immanence. Et il est assez paradoxal que pour en arriver là, Bessette doive recourir à l'opération intellectuelle par excellence: la perception de rapports analogiques..

NOTES ET REFERENCES

- 1- Bessette, Gérard: L'Incubation, Ottawa, Librairie Déom, 1965, p. 13.
- 2- Ibid. p. 67.
- 3- Ibid. p. 106.
- 4- Ibid. p. 140.
- 5- Ibid. p. 51.
- 6- Ibid. p. 24.
- 7- Ibid. p. 134.
- 8- Ibid. p. 145.
- 9- Ibid. p. 95.
- 10- Ibid. p. 122.
- 11- Ibid. p. 70.
- 12- Ibid. p. 129.
- 13- Ibid. p. 154.
- 14- Ibid. p. 151.
- 15- Ibid. p. 164.
- 16- Ibid. p. 104.
- 17- Ibid. p. 151.
- 18- Ibid. p. 72.
- 19- Ibid. p. 46.
- 20- Ibid. p. 20.
- 21- Ibid. p. 40.
- 22- Ibid. p. 59.
- 23- Ibid. p. 67.
- 24- Ibid. p. 72.
- 25- Ibid. p. 136.

- 26- Ibid. p. 44.
- 27- Ibid. p. 45.
- 28- Ibid. p. 27.
- 29- Ibid. p. 173.
- 30- Ibid. p. 13.
- 31- Ibid. p. 151.
- 32- Ibid. p. 99.
- 33- Ibid. p. 87.
- 34- Ibid. p. 51.
- 35- Ibid. p. 118.
- 36- Ibid. p. 175.
- 37- Ibid. p. 76.
- 38- Ibid. p. 153.
- 39- Ibid. p. 42.
- 40- Ibid. p. 83.
- 41- Ibid. p. 72.
- 42- Ibid. p. 164.
- 43- Ibid. p. 166.
- 44- Ibid. p. 60.
- 45- Ibid. p. 47.
- 46- Ibid. p. 48.
- 47- Ibid. p. 151.
- 48- Ibid. p. 77.
- 49- Ibid. p. 150.
- 50- Ibid. p. 14.
- 51- Ibid. p. 11.
- 52- Ibid. p. 122.

- 53- Ibid. p. 13.
- 54- Ibid. p. 151.
- 55- Ibid. p. 149.
- 56- Ibid. p. 70.
- 57- Ibid. p. 65.
- 58- Bachelard, Gaston: La Poétique de l'espace, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.
- 59- Bessette, Gérard: L'Incubation, Ottawa, Librairie Déom, 1965, p. 170.
- 60- Ibid. p. 99.
- 61- Ibid. p. 99.
- 62- Ibid. p. 17.
- 63- Ibid. p. 123.
- 64- Ibid. p. 23.
- 65- Ibid. p. 76.
- 66- Ibid. p. 70.
- 67- Ibid. p. 31.
- 68- Ibid. p. 166.
- 69- Ibid. p. 166.
- 70- Ibid. p. 23.
- 71- Ibid. p. 23.
- 72- Ibid. p. 40.
- 73- Ibid. p. 40.
- 74- Ibid. p. 39.

## CHAPITRE VI

### LES THEMES

Nous avons choisi de ne considérer dans ce chapitre que les sujets traités explicitement par l'auteur. C'est pour une question de méthodologie que nous avons considéré les thèmes de façon aussi limitative: nous y avons vu un moyen d'éviter la répétition d'éléments déjà mentionnés dans l'analyse du lexique et des images. Un thème, bien sûr est plus vaste et plus divers qu'une simple préoccupation qui revient plus ou moins régulièrement sous la plume de l'auteur. Dans l'Incubation Bessette aborde les "grandes questions": l'Histoire, la Condition humaine, l'Homme.

### L'Histoire

L'Histoire est l'un des grands thèmes de ce roman; on le retrouve au niveau de la trame événementielle comme à celui des "grandes idées". Une bonne partie des événements du roman se déroulent à Londres pendant la guerre ce qui contribue de façon essentielle à créer l'atmosphère romanesque. La guerre est d'abord dépeinte dans son élément danger: "la céleste menace qui planait dévalait là-haut" (1), un danger à la fois terrible par ses effets il détruit, démantibule, pulvérise (2), et intangible parce qu'il est hors de portée et qu'il se déploie la nuit: "les piétons zigzagant, courant à droite et à gauche comme des rats affolés par le hurlement des sirènes en proie à la panique n'étaient sensibilisés qu'à la menace qu'au danger céleste invisible qui planait sur eux" (3). L'obscurité contribue à accroître la peur des Londoniens, un danger invisible semble omniprésent et les fréquents retours du narrateur aux bombardements augmentent cet effet. Peut-être la menace a-t-elle des effets positifs; par exemple "une solidarité, une fraternité accrue" (4) au plan collectif et peut-être, au plan individuel, sentimental, charnel; une compénétration avec un autre être fuyant, solitaire" (5), quoiqu'il en soit "cette drôle, folle, démentielle époque" (6) permet de vivre

"intensément en dépit ou peut-être à cause du danger" (7) on ne peut pas savoir; une seule chose s'avère certaine, c'est la précarité de l'homme devant un danger qui éparpille "avec une égale indifférence les viscères des humains et les armatures des édifices". (8)

Bessette considère ensuite la guerre avec le recul d'un observateur objectif. Sous cet angle le jeu des alliances internationales et les jugements moraux assez communément répandus sur les participants semblent d'une absurdité totale. L'auteur exprime le non-sens essentiel du conflit mondial avec humour:

"attendu que lui Gordon ne savait pas le russe et que les Russes, après avoir été méchants jusqu'à l'invasion de la Russie par Hitler, être soudain devenus bons jusqu'en 1944 étaient en train (victorieux) de redevenir méchants alors que les Allemands (vaincus) étaient en train de redevenir bons en attendant que les Japonais le deviennent à leur tour" (9).

L'usage d'un vocabulaire enfantin: bon, méchant, souligne le caractère dérisoire des jugements posés et suggère l'absurde disproportion des causes et des effets de la guerre. Ce que l'auteur dépeint ici comme un jeu d'enfants a tué des millions de personnes; l'homme ne semble avoir d'autre alternative que celle de subir.

Bessette le réaffirme en faisant un résumé humoristique de l'histoire canadienne; à l'occasion d'une visite chez Maggie le narrateur regarde un portrait de famille:

d'ancêtres loyalistes orangistes rep by pop mazodelarochiens puis demi-orangistes quart d'orangistes peu à peu bon-ententistes peu à peu, à mesure que le temps passait pancanadianistes a mare usque ad, évoluant avec le temps juste au rythme qu'il fallait, raisonnablement bilinguistes biculturalistes prudemment anti-américains précautionneusement à l'arrière-garde de l'avant garde, tragiquement écartelés entre l'enseign et la feuille optant à contre-coeur après de déchirants examens de conscience (s'étant résignés à opter)

pour le misérable inesthétique inhéraldique appendice végétal vaguement indécent (10).

Et voilà pêle mêle, les grands problèmes et les querelles insignifiantes de l'histoire canadienne. Bessette, dans cette tirade met tous les événements historiques sur le même pied; c'est le mouvement de la phrase surtout qui est suggestif, il englobe dans le même jet quelques centaines d'années d'histoire suggérant implicitement qu'à long terme ils sont tous également dépourvus de sens. L'ironie sert à merveille son intention de dévaloriser, intention évidente dans le rapprochement rep by pop et les conflits parlementaires sur le drapeau, l'un étant aussi ridicule que l'autre était significatif. Quant au bilinguisme et biculturalisme, ils sont de ces grands mots creux dont on parle pour faire passer le temps de ces grands mots qui font rouler le flot de l'histoire sans jamais rien régler des problèmes.

#### Exemple de Champlain

L'histoire telle que conçue par l'auteur est non seulement une succession d'événements dépourvus de sens mais une éternelle répétition des mêmes situations et des mêmes erreurs. L'histoire ne progresse pas, elle tourne en rond. L'auteur fait cette assertion par l'intermédiaire de Wein-gerter. Le vieil Allemand prend l'exemple de Cartier et Champlain: les premiers hivernants étaient presque tous morts du scorbut.

"le plus étrange c'était qu'un siècle plus tard plus ou moins Champlain et ses compagnons: même calamité, même désespoir en face du scorbut, incompréhensible, inimaginable (un homme avisé, prudent du moins d'après les historiens mais pouvait-on se fier aux historiens), de toute évidence Champlain n'avait pas lu les récits de voyage de Cartier" (11).

Puis l'auteur laisse tout humour de côté pour donner au thème de l'histoire toute son ampleur; c'est l'histoire qui mène, les hommes ne font que suivre:

"entraînés comme nous tous par l'implacable sinueuse marche de l'histoire par ces vagues, ce roulis où il faut bien essayer de suivre le courant (comme nous tous) de remonter de temps en temps à la surface pour avaler une gorgée d'air où il faut bien de temps en temps armé d'un dérisoire illusoire gouvernail essayer... de se donner de temps en temps l'illusion de vivre... c'est-à-dire selon l'optique du quadrupède qui s'était érigé dans la préhistoire d'être libre" (12).

C'est clair l'homme est tout à fait aliéné par les forces de l'histoire, la seule liberté qu'il peut connaître est illusoire: il ne peut que suivre le courant qui l'emporte; liberté non seulement illusoire mais encore intermittente. La lutte est perdue d'avance l'homme n'est pas de taille à soutenir pareil combat.

Bessette reprend cette idée plusieurs fois, mais sous des formes différentes. Ainsi dans le triangle Gordon-Maggie-Néa, "tout dépendant de Néa (si toutefois quelque chose dépendait de quiconque si ce qu'on appelait la liberté, le libre arbitre contenait une once, un atome de réalité si nous n'étions pas tous et Gordon en particulier entraînés, ballotés, broyés par une monstrueuse implacable machine dont les lois, le fonctionnement nous échappaient)" (13). Ici l'auteur remet en question encore une fois l'existence de la liberté; mais la remise en question est si profonde si globale (emploi des indéfinis quelque chose, quiconque, et des substantifs once, atome) qu'elle équivaut à une négation. Aux idées de déterminisme et de précarité de l'homme, Bessette ajoute ici celle d'ignorance: l'homme est non seulement entraîné malgré lui, sans aucun contrôle sur la machine, en plus il en ignore les lois et le fonctionnement d'où l'impossibilité de faire

quoique ce soit pour reprendre sa vie en main, pour se récupérer. De toutes façons, de telles lois ne semblent même pas exister puisque les personnages affirment à plusieurs reprises que "la vie her Gott était une drôle d'aventure de saloperie, a tale told by an idiot (comme ce prince Danois nicht wahr l'avait si bien) une histoire débitée par un crétin" (14). Si celui qui dirige la machine est privé de ses capacités intellectuelles l'absurdité, l'inintelligibilité est donc totale.

La vie est donc un non-sens essentiel où tout effort de récupération est vain, toute liberté illusoire. Les hommes ne vivent que pour apprendre qu'ils doivent mourir "s'imaginant qu'ils pensent qu'ils sont maîtres comme on dit de leur destinée n'ayant au fond appris qu'une chose (à savoir qu'ils doivent mourir) en attendant circulant à la surface du sol dans un demi-rêve, un demi-sommeil" (15).

Puisque la mort constitue la seule certitude, comment mourir devient un des problèmes essentiels de ce roman. Plusieurs solutions sont présentées dans l'Incubation: la mort lente, progressive, inhérente à la petite vie de tous les jours et dont on n'a même pas conscience "la décomposition vers laquelle nous nous dirigeons tous mais ach lentement, lentement sans nous en apercevoir" (16); la mort de Sara "étiolée, fondue, argilisée, retournée à la terre où nous sommes tous destinés" (17), deux types de mort involontaire et inconsciente. Mais l'homme peut vouloir, peut faire sa mort, nous en avons deux exemples dans ce roman; Jack, le patriote, courait après le danger, on considérerait ce genre de bravoure admirable à cette époque: l'avantage d'une telle mort réside dans sa rapidité; "peut-être valait-il mieux disparaître d'un seul coup instantanément, se faire pulvériser,

volatiser comme Jack que de languir, s'étioler comme Sara sa chère épouse au fond d'un camp" (18). Si la rapidité de la mort est un avantage, cet avantage est anéanti par les motivations de Jack qui s'est fait tuer pour des valeurs dépassées, devoir, patriotisme, victoire, mais qu'est-ce qu'une victoire quand le conflit est absurde? Reste la mort de Néa, le suicide, acte conscient volontaire, médité, préparé; désespérée, Néa a patiemment accumulé les somnifères que Weingerter lui donnait "comptant, caressant les lisses oblongues capsules ovoïdes (seules encourageantes, seules téléologiques grâce à leur quasi quotidienne accumulation seules progressives au milieu de la stagnation du pourrissement de sa vie" (19).

La mort est probablement préférable à la vie que l'homme peut mener, l'homme pour qui vivre se résume bien souvent à "s'occuper" (20) et encore quelles occupations: toutes les occupations des personnages de l'Incubation s'avèrent d'une inutilité totale: Lagarde classe, range, époussette des livres "que personne ou à peu près ne consultait" (21), Gordon pendant la guerre restait "dans son officine à chiffrer, déchiffrer, recevoir, expédier des messages abracadabrants, abyssalement inutiles" (22), après la guerre il a poursuivi ce travail "encore plus inutile qu'auparavant" et Weingerter a passé une bonne partie de sa vie à élaborer une théorie linguistique, la dérivation onomatopéique qualifiée de "myope dérisoire absorption onomatopéique" (23).

Les occupations de l'homme sont dévalorisées entre autres choses; en effet Bessette remet tout en question de façon systématique; nous l'avons vu procéder à cette remise en question au niveau du récit même, au niveau de la structure métaphorique, il poursuit cette démarche explicitement aussi.

Les valeurs rejetées les premières sont celles qui avaient cours pendant la guerre: "détermination, héroïsme, devoir, décoration, victoire, devoir, devoir, devoir" (24) des valeurs qui rendaient ceux qui y croyaient capables de mourir pour "la défense de ce qu'on appelle la patrie" (26). Mais que sont ces valeurs pour lesquelles les hommes s'entretuent, qu'est-ce qu'on appelle la civilisation" (27) si le développement des techniques ne fait que pourvoir l'homme d'armes de plus en plus perfectionnées devant lesquelles il est de plus en plus impuissant?

Bessette s'attaque à tout: "ce qu'on appelle le subconscient" (28), la conscience, "c'était une drôle de chose que la conscience que ce qu'on appelait la conscience" (29) et même la réalité "ce qu'on appelle la réalité et quoi? - Projections, perceptions, kinesthésiques, déchiquetées, lacunaires, mais c'était peut-être la même chose comment savoir" (30).

A force de tout remettre en question, l'homme, la société, la civilisation, Bessette en vient à repenser la valeur même du langage, ce qui est assez paradoxal de la part d'un romancier dont c'est l'instrument de travail essentiel. Il s'attaque au langage directement en s'interrogeant sur la signification des mots et des expressions: "recommencer, qu'est-ce que ça veut dire" (31), "puis reprenant mon courage à deux mains mais qu'est-ce que ça veut dire, ça ne veut rien dire" (32). L'auteur remet en question la valeur du langage comme système de représentation (cela s'intègre aux éléments théoriques dont nous avons parlé au chapitre II); il semble voir entre le langage et la réalité (physique et psychologique) un fossé. Qu'il dise: qu'est-ce que ça veut dire, ou "ce qu'on appelle" cela revient au même, "ce qu'on appelle" n'est qu'une tournure indirecte à laquelle il a recours pour poser les

mêmes questions: le mot a-t-il la même signification pour tous ceux qui l'emploient, le mot peut-il traduire une réalité quelconque, existe-t-il un rapport entre le mot et la chose? La fréquence des questions et l'absence de réponse suggèrent l'absence de signification objective. Ce fait laisse l'homme seul avec lui-même dans une incertitude profonde.

Le romancier analyse les modalités de cette incertitude dans plusieurs domaines; Gordon se demande si Jack et Néea ont recommencé à avoir des "rapports matrimoniaux", "(mais comment le savoir, être sûr, comment par quelles indirectes, insidieuses circonlocutions faussement détachées, subtilement interrogatives)" (33), il se demande pourquoi il se sent obligé de trouver un emploi à Néea: "ce n'était pas tellement une question d'attachement peut-être ni de passion (mais comment savoir) que de chevaleresque point d'honneur" (34), Weingerter se demande s'il aurait pu changer le sort de son épouse: "mais sait-on jamais si on peut si on avait pu" (35), Jack s'enlisait peut-être dans une situation vaseuse lui aussi (mais comment savoir) et ainsi de suite; l'incertitude couvre les actes aussi bien que les sentiments, les intentions aussi bien que les émotions, chacun est aussi impénétrable pour lui-même qu'il l'est pour les autres. L'auteur n'explique jamais comment quiconque pourrait savoir quoi que ce soit. Le thème de la solitude constitue la triste réponse qu'on trouve presque à chaque page.

Ce thème suggéré par la technique narrative, par le vocabulaire et par les images est aussi clairement explicité. La majorité des Londoniens avec qui Gordon se terrait dans l'underground étaient "seuls, n'ayant pas de main à tenir, personne au sujet de qui s'inquiéter dans l'immédiat, solitaires et souffrant d'être solitaires" (36), et Lagarde, isolé dans une banlieue de

Narcotown se trouve "seul au fond incroyablement seul (mais nous l'étions tous)" (37). Et il semble bien que l'homme soit irrémédiablement seul puisqu'il porte en lui-même des entraves empêchant les relations avec d'autres hommes aussi seuls: l'homme est prisonnier de sa propre complexité "alors que nous, pauvres de nous, bipèdes de malheur dans nos interrelations on n'en sortait jamais, on pataugeait, glissait, s'enlisait, on était bougrement trop compliqués" (38).

### L'homme

L'homme au fond n'est qu'un pauvre animal démuné, cette idée a été préparée par tout une série d'images et tout un vocabulaire emprunté au monde animal "(l'homme de tous les animaux étant devenu le moins capable de s'accommoder d'abris naturels" (39). La solitude, l'impuissance, l'isolement, l'angoisse, autant de raison d'affirmer qu'il ne vaut pas la peine d'être un homme. D'ailleurs l'homme n'est homme qu'à cause d'une "mauvaise plaisanterie de l'évolution" (40); finies les interventions divines, finis les plans tracés de toute éternité. Bessette semble avoir la nostalgie de la transcendance puisqu'il voit un drame dans cette conception de l'humanité et dans ce drame une raison de vouloir renverser l'évolution: "nous n'aurions jamais dû nous dresser, nous verticaliser sur cette terre, quitter cette vase, cette boue aux odeurs de purin" (41). L'apparition de l'homme n'est qu'une erreur bête, "cette insensible catastrophique antibasculade homo erectus mulier erecta" (42), une erreur qu'il dépeint dans les termes les plus péjoratifs:

"la colonne vertébrale peu à peu se désarquant, se verticalisant, les bras peu à peu devenant trop courts, les jambes trop longues, cette ridicule, pénible démarche d'échassier à chaque pas cette retombée, cette chute sur un membre trop grêle, démesuré, ce loufoque perpétuel mouvement de ciseaux, le ventre s'appesantissant, ballonnant les épaules, s'affaissant tous les organes, le foie, la rate, les intestins, le coeur, les poumons (accrochés tant bien que mal à

cette charpente désaxée, chavirée, tirailés, flaccotants, désorientés)" "tirant vers le bas vers cette terre dont ils n'auraient jamais dû s'éloigner" (43).

Dans ce passage, Bessette illustre une vision bien particulière de l'homme que remet en question son organisation physique même. Un dicton dit que le ridicule tue, l'humour noir, l'humour amer sert d'instrument pour cette dévalorisation intégrale. Pour y arriver on dirait que Bessette regarde l'homme comme un objet inconnu sans aucune référence avec des notions acquises antérieurement, un peu comme il nous arrive parfois de regarder une main comme s'il s'agissait d'un objet inconnu, insolite coupé de toutes relations et de toute fonction, un objet tout à fait chosifié. Le regard que porte Bessette sur l'homme obtient le même effet. Les termes de dérision qu'il emploie préparent le lecteur à accepter la description qui suit et toutes ses connotations pathologiques: "excroissance tératologique" "ovoïde boîte crânienne". Si l'humanité est une maladie, la solution, la thérapie qui s'impose est de rejeter tout ce qu'il y a d'humain en soi et de revenir au niveau de l'animal. Bessette propose cette solution indirectement en accordant de longs passages à la jument de Ripcord. (Les développements avaient été préparés par la mention de la passion de Ripcord pour les chevaux "une passion dévorante exclusive") (p. 81).

La jument de Ripcord porte un nom royal: Cléopâtre, elle est le centre d'attention et d'attraction de la soirée chez Ripcord: tout le monde va visiter la jument malade, un garçon d'écurie les guide:

"la composition avec laquelle il portait à ses lèvres un index hiératique malgré son demi-sommeil loin d'indiquer peut-être un désir de se débarrasser au plus tôt d'importuns noctambules en leur imposant le silence sourdait peut-être au contraire d'une obscure volonté de les initier guider, de participer avec eux à ce mystère ce rite ce recueillement dans cet édifice silencieux baignant dans

le clair-obscur comme une église au toit aigu aux rares étroites fenêtres avec sa série de stalles ses murs blancs immaculés sa fraîcheur son calme intemporel (p. 44).

Bessette sacralise l'animal en assimilant la visite à un rite, l'écurie à une église, et il suggère par là que le retour à l'animalité est un véritable salut: l'écurie-église est un centre de fraîcheur, de blancheur, de "calme intemporel", l'opposé en tout point du monde de l'Incubation où il y a guerre (sens propre, deuxième guerre mondiale, sens figuré, guerre Gordon-Maggie-Néa) et non calme et paix, emprise implacable du temps (difficultés des remémorations, incapacités de retourner en arrière) et non intemporalité, impression d'étouffement (lieux fermés, sales, différents niveaux de circularité) et non fraîcheur.

Après avoir proposé un salut métaphoriquement, Bessette nous indique explicitement par quel moyen il est possible d'y arriver. C'est dans l'amour que Bessette place l'instrument de cette rédemption-guérison.

L'Amour avec majuscule subit la même dévalorisation que l'homme; considéré en tant que sentiment l'amour n'est qu'une partie intégrante de cet univers absurde et tragique: "les histoires de coeur de cul c'est toujours compliqué"... "c'est sans issue, à mesure que les faits se déroulaient se compliquaient tournaient en rond, que les sentiments tournaient en rond fermentaient pourrissaient sur place, à mesure que je me sentais moi-même happé entraîné par ce tourbillon ce malaxeur" (45), l'amour ne grandit pas il pourrit, il ne libère pas il enchaîne. Bessette en parle toujours dans les termes suivants: "les histoires de coeur de cul" (46), les histoires de fesses" (47). La répétition constante de ces termes transforme cette association en équation et témoigne ainsi d'une volonté manifeste de déspiritualiser l'a-

amour, de le réduire à ses gestes. Faire l'amour, voilà comme le dit la patronne d'un bordel (dans le roman) les choses importantes de la vie qu'on n'interrompt pas pour des balivernes telles que sirènes et bombardements. Pour l'auteur c'est la chose importante parce qu'il y voit la seule porte de sortie à cette prison que l'homme constitue pour lui-même, que la condition humaine constitue pour l'homme en général. Cette solution est celle de l'inconscience magnifique de l'orgasme qui ramène l'homme au niveau de l'animal tout en lui donnant des dimensions surhumaines. A leurs rendez-vous de Londres "les deux amants se transformaient en une seule bête gémissante hale-tante" (48) et c'est alors qu'ils connaissaient:

"cette ardeur cette fougue cet éréthisme grandiose qui faisait basculer puis disparaître le monde qu'on est convenu d'appeler extérieur, le suspendant (lui Gordon) l'aspirant tout entier avec des gémissements des grognements dont il ne se rendait compte (vaguement) qu'avant et après l'éjaculation...cet élan cette intensité cataclysmique....cette ondulante vague charnelle océanique cosmique qui tirait d'eux une cataracte de mots incohérents de balbutiements à la fois bestiaux et surhumains" (49).

L'homme se voit alors dépossédé de lui-même, dépossédé de son humanité. Pour Bessette cette dépossession semble être extrêmement positive: elle n'est pas anéantissement mais dilatation de l'être qui élève le "ciron" au niveau du cosmos.

Toutefois cette thérapie amoureuse s'avère presque toujours hors de portée, à cause du jeu des circonstances et de la nature trop complexe de l'homme. Dans ce cas, le suicide semble être le seul moyen de revenir à l'horizontal.

NOTES ET REFERENCES

- 1- Bessette, Gérard: L'Incubation, Ottawa, Librairie Déom, 1965, p. 13.
- 2- Ibid. p. 21.
- 3- Ibid. p. 36.
- 4- Ibid. p. 22.
- 5- Ibid. p. 22.
- 6- Ibid. p. 53.
- 7- Ibid. p. 53.
- 8- Ibid. p. 12.
- 9- Ibid. p. 44.
- 10- Ibid. p. 166.
- 11- Ibid. p. 11.
- 12- Ibid. p. 166.
- 13- Ibid. p. 45.
- 14- Ibid. p. 64.
- 15- Ibid. p. 150.
- 16- Ibid. p. 63.
- 17- Ibid. p. 119.
- 18- Ibid. p. 61.
- 19- Ibid. p. 178-179.
- 20- Ibid. p. 97.
- 21- Ibid. p. 25.
- 22- Ibid. p. 55.
- 23- Ibid. p. 118.
- 24- Ibid. p. 35.
- 26- Ibid. p. 12.

- 27- Ibid. p. 22.
- 28- Ibid. p. 10.
- 29- Ibid. p. 64.
- 30- Ibid. p. 51.
- 31- Ibid. p. 51.
- 32- Ibid. p. 79.
- 33- Ibid. p. 101.
- 34- Ibid. p. 49.
- 35- Ibid. p. 120.
- 36- Ibid. p. 22.
- 37- Ibid. p. 140.
- 38- Ibid. p. 149.
- 39- Ibid. p. 21.
- 40- Ibid. p. 150.
- 41- Ibid. p. 149.
- 42- Ibid. p. 151.
- 43- Ibid. p. 151.
- 44- Ibid. p. 137.
- 45- Ibid. p. 133.
- 46- Ibid. p. 69.
- 47- Ibid. p. 52.
- 48- Ibid. p. 77.
- 49- Ibid. p. 23.

C H A P I T R E VII

L'INCUBATION FACE AU ROMAN

Avant de situer Bessette dans l'évolution du roman, il importe de voir comment il se situe lui-même. Il le fait, de manière explicite par des allusions à Kafka, Pascal, Shakespeare et Marivaux, Proust, Verlaine et Dostoiewsky. L'importance de ces allusions littéraires est d'apporter au roman des précisions extérieures, pour ne pas dire objectives. Elles précisent le contenu du roman, et son effet sur le lecteur; elles font appel à des connaissances acquises avant la lecture du roman et inclinent le lecteur à associer à son expérience présente des émotions et des notions associées aux auteurs et aux oeuvres mentionnées.

La précision de ces allusions est variable; Bessette nous réfère à un passage bien précis (allusion à Pascal et Shakespeare), à un personnage (Swann, personnage de la Recherche du Temps Perdu, de Proust, et Rogojine, personnage de l'Idiot de Dostoiewsky) ou à un recueil de poème (Jadis et Naguère de Verlaine); il se contente en d'autres cas de faire allusion à l'oeuvre globale d'un auteur (Kafka, et Marivaux). Le degré de précision varie d'après l'effet que l'auteur veut obtenir sur le lecteur et la précision de l'un devrait être proportionnelle à celle de l'autre. Aussi, pour être fidèle aux intentions de l'auteur, nous ne préciserons nos commentaires que dans la mesure où l'auteur a précisé ses allusions.

### Le ciron de Pascal

Pascal a employé l'image du ciron comme exemple de l'infiniment petit, qui est l'un des deux extrêmes entre lesquels l'homme se situe. L'homme, disait-il est "un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout. Infiniment éloigné de comprendre les extrêmes et la fin des choses et leur principe sont pour lui invinciblement

cachés dans un secret impénétrable" (1). Cette incompréhension face au réel, cette impossibilité de le saisir engendre entre l'homme et le réel une distance infranchissable qui laisse l'homme désespérément seul: "Enfin les choses extrêmes sont pour nous comme si elles n'étaient point, et nous ne sommes point à leur égard: elles nous échappent, ou nous à elles" (2). Incompréhension et distance se conjuguent pour laisser une impression d'incertitude totale: "ne cherchons donc point d'assurance, de fermeté. Notre raison est toujours déçue par l'inconstance des apparences; rien ne peut fixer le fini entre les deux infinis qui l'enferment et le fuient" (3). Un effet de clausturation résulte assez paradoxalement ici d'une ouverture de l'espace et de l'image. A cette impression s'ajoute: incompréhension, solitude, incertitude, trois facettes de l'impuissance humaine à la base d'une angoisse invincible. Voilà en résumé, les notions et les émotions attachés au ciron de Pascal. Dans l'Incubation, c'est Weingerter qui y fait allusion dans les termes suivants: "Dans un verre d'eau natürlich, écoutez, dans un verre d'eau ach! bien sûr, nous le sommes tous, dans un sens bien sûr, minuscules, imperceptibles, Pascal écoutez, à l'échelle cosmique même terrestre - pourquoi aller si loin - son ciron, excellent, pas besoin de microscope, de télescope... des cirons voilà, mais ça ne change rien" (4). Bessette a modifié l'image de Pascal, l'homme n'est plus entre le ciron et l'infini, il est lui-même ciron.

"Dans un verre d'eau natürlich, écoutez, dans un verre d'eau" (5). L'auteur fait allusion à l'expression "une tempête dans un verre d'eau" par laquelle il veut décrire la tragédie qui se joue dans ce roman, suggérant que les drames de l'homme sont sans importance si on les compare à l'échelle du cosmos. Mais, "pas besoin de microscope, de télescope" (6), pas besoin d'aller d'un infini à l'autre, l'univers de l'Incubation constitue un microcosme,

miroir du macrocosme, dans lequel l'homme disparaît et contre lequel il ne peut rien. La petitesse du ciron suggère, non seulement sa quasi disparition dans l'univers, mais aussi son impuissance face à l'univers. Comme ce roman est en quelque sorte, une peinture de l'impuissance humaine (voir chapitre I de la présente étude), cette allusion au ciron de Pascal est tout à fait justifiée et appropriée.

Depuis Pascal, les hommes de science ont donné à l'homme des preuves de ses limites "écoutez, nous avons l'habitude, Képler Galil: Eppur si muove nicht wahr, Darwin, de rudes coups, Freud, le petit moi, le nombril du monde, wiped out un balayage en règle. Nous avons l'habitude pas vrai, de rudes coups, mais ça ne change rien ou à peu près, écoutez" (7); Galilée a prouvé que la terre n'était pas un centre autour duquel le cosmos tournait, mais seulement une petite partie de l'univers. Darwin, par sa théorie de l'évolution a démontré que l'homme n'était pas un être privilégié, créé ex nihilo par une intervention divine, mais seulement un résultat de l'évolution, comme tous les êtres; ses plus lointains ancêtres connus étant plutôt simiesques que divins. Enfin, les théories freudiennes, en démontrant l'importance de l'inconscient ont montré à l'homme que la plus grande partie de ses comportements avaient une motivation inconsciente et qu'ainsi, la majorité des composantes de son moi ne dépendait pas de lui; le moi n'est qu'un résultat dont les causes remontent à la première enfance.

Bref, la terre n'est pas le centre du monde, l'homme n'est pas le centre de la terre, son moi n'est même pas le fruit de son oeuvre. L'homme n'est pas grand chose, "minuscule, imperceptible" l'image du ciron ne dépeint pas seulement son impuissance, c'est-à-dire, sa petitesse face au reste du

monde, mais aussi sa petitesse intrinsèque, essentielle.

A trois reprises Weingerter affirme: "mais ça ne change rien" (8), "mais ça ne change rien ou à peu près" (9), Pascal, Darwin, "ça ne change rien ou à peu près" (10). Il semble vouloir dire que prendre conscience (prise de conscience faite ou favorisée par Pascal, Darwin etc.) de son impuissance et de sa petitesse n'est pas une solution. Au contraire, dans ce roman, Bessette semble montrer (voir métaphore technique, métaphore animale et thème de l'amour) que la condition humaine est une tragédie dont il vaut mieux n'être pas conscient et que, le meilleur moyen de n'être pas conscient et de retourner à l'horizontal, au niveau de l'animal, en faisant l'amour pour oublier "ce qu'on appelle penser" (11). Si l'amour est impossible, il reste un recours, le suicide. Néa se suicide en avalant des soporifiques à l'aide d'un verre d'eau. "Dans un verre d'eau" (12), Bessette semble jouer ici sur les divers sens de cette expression: le verre d'eau n'est pas seulement l'image de la disparition du moi (étant qu'image du microcosme miroir du macrocosme, voir plus haut), il est aussi l'instrument.

### Shakespeare

Cette éthique de l'inconscience rejoint le thème de l'inintelligibilité que Bessette explicite par une allusion à Macbeth qu'il place dans la bouche de Weingerter: "la vie Herr Gott était une drôle d'aventure de saloperie, a tale cold by an idiot (comme ce prince danois nicht wahr l'avait si bien), une histoire débitée par un crétin" (13). Un conte fait par un être dépourvu d'intelligence ne peut pas avoir de sens, Bessette l'illustre de plusieurs façons: vocabulaire de la confusion, du morcellement, remise en question. C'est bien le sens que Shakespeare donnait à ces paroles:

Life's but a walking shadow, a poor player  
 that struts and frets his hour upon the stage  
 And then is heard no more: it is a tale told  
 By an idiot full of sound and fury  
 signifying nothing (14)

Le vocabulaire de l'inconscience, de l'obscurité, suggèrent des émotions semblables à celles que soulève la métaphore de Shakespeare qui assimile la vie à une ombre marchante. Le thème de l'histoire (guerre surtout) apporte au roman son bagage de "sound and fury". "Sound and Fury", est aussi le titre d'un roman de Faulkner. Il semble probable que ce soit par son intermédiaire que Bessette se soit référé à Shakespeare, surtout si l'on considère les affinités qui existent entre l'Incubation et les romans de Faulkner. (Voir plus loin).

L'expression est reprise par Gordon: "une histoire débitée par un crétin" (15) "a tale told by an idiot, lived by an idiot! une histoire (vécue!) débitée par un minus habens" (16). Cette répétition ajoute de nouvelles dimensions à l'allusion. Gordon, en modifiant la première partie de l'expression, transfère sur sa personne le manque d'intelligence. Il se qualifie d'idiot parce qu'il n'a pu garder ni sa femme, ni sa maîtresse. "Une histoire (vécue!)"; Bessette joue sur les divers sens de l'expression: dans la vie de tous les jours on qualifie d'histoire vécue, une aventure dont le caractère invraisemblable ou absurde fait penser à une fiction romanesque. En l'employant, Gordon exprime qu'il trouve sa propre aventure absurde. En outre, l'expression souligne le fait que dans ce roman la narration se rapproche de plus en plus de l'action: elle est d'abord remémoration d'une remémoration, puis remémoration de conversations, remémoration d'événements; l'histoire est de moins en moins racontée, de plus en plus vécue.

## Kafka

Par deux fois, au cours de ce roman, Bessette qualifie une atmosphère ou des événements de kafkaesques. L'atmosphère de l'underground est ainsi décrite: "ces faux, ces pseudo voyageurs couchés ou assis ou faisant les cent pas, attendant, on aurait dit un train imaginaire qui ne venait jamais, dans une atmosphère kafkaesque, étant accouru, s'étant précipités là pour se protéger, pour échapper à la mort, à la céleste menace qui planait, dévalait là-haut, comme dans l'attente d'un train qui ne venait jamais, un train fantôme issu de leur cerveaux somnambuliques, ne se rappelant peut-être plus très bien pourquoi ils se trouvaient parqués là, dans les entrailles de la terre" (17). Les difficultés de la relation Gordon-Néa sont qualifiées par le même terme: "trois nuits donc, qu'ils ne s'étaient vus, ratant, louplant tour à tour, une série de rendez-vous savamment, méticuleusement préparés comme dans un kafkaesque, maléfique jeu de cache-cache" (18).

La première circonstance est kafkaesque par ce qu'elle contient d'absurdité. Ce qui fait l'absurde de la situation des Londoniens dans l'underground-abris, c'est d'être des pseudo voyageurs d'un train qui ne vient pas. Le lieu est complètement délogé de sa fonction habituelle. Le métro non fonctionnel, constitue en même temps une métaphore de la vie, qui est assimilée à un voyage vers la mort "la décomposition vers laquelle nous nous dirigeons tous" (19); cette circonstance est aussi kafkaesque en ce que tout lien entre l'événement et sa cause semble rompu. Il en est ainsi chez Kafka, où les situations sont données mais jamais expliquées: on ne sait pas comment il se fait que Samsa s'est métamorphosé en vermine, on ne sait pas pourquoi les châtiments ont été mérités, ils sont, c'est tout. De la même façon les Londoniens de l'"Incubation" ne se rappelle plus très bien pourquoi ils se trouvaient

parqués là, dans les entrailles de la terre" (20). La situation semble dégagée des facteurs qui l'ont entraînés, la guerre et les bombardements s'effacent devant des impressions à l'état pur de menace et de peur.

La seconde circonstance mentionnée suggère la présence de forces inconnues qui empêcheraient les hommes de se rejoindre; elle est kafkaesque par l'impuissance conférée à l'homme devant une situation.

Ces deux allusions à Kafka, semblent volontairement imprécises; il s'agit seulement d'établir des analogies entre deux mondes romanesques, celui de l'Incubation et celui des romans et nouvelles de Kafka, tout en faisant appel à un certain nombre d'émotions de la part du lecteur.

Bessette dont le lexique est fort répétitif, aurait pu recourir plus souvent à l'épithète kafkaesque car le monde de l'Incubation a beaucoup en commun avec celui de Kafka. On retrouve chez tous deux, quoiqu'à un plus haut degré chez Kafka, les problèmes d'incommunicabilité, d'impuissance de l'homme dans un univers dépourvu de signification, les mêmes problèmes d'inintelligibilité globale.

### Marivaux

Il y a dans ce roman quatre allusions à Marivaux; deux d'entre elles sont le fait de Lagarde.

"à cette heure où j'aurais dû naguère jadis être depuis longtemps dans le salon Louis XV en face de ma tasse de thé fumante et d'une Maggie naguère impeccable, imperturbable marivaudante" (21).

"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" (22)

Dans le premier cas, c'est Maggie qui est qualifiée de marivaudante, dans le second, les thés. Le terme marivaudant dépeint bien leur relation, une relation faite de conversations quotidiennes, derrières lesquelles s'abritaient divers sentiments (le propre du marivaudage étant de camoufler ses sentiments derrière son badinage, sa parole, ses mots, son style). Au cours du roman, Lagarde décrit deux conversations qu'il a eu avec Maggie, p. 73-78 et 100-111, il souligne dans les deux cas, la distance qu'il sent exister entre les paroles et les sentiments de Maggie: "/folâtrant, badinant mais déjà sans doute ne faisant pas que badiner (j'aurais dû dès lors m'en apercevoir) flairant déjà le vent, scrutant l'horizon comme à l'approche, comme au soupçon de l'approche d'une tempête" (23).

Cette distance entre la parole et les sentiments, laisse la relation Lagarde-Maggie dans l'ambiguïté; quels étaient les sentiments de Maggie pour Lagarde, son ironie (24) vise-t-elle Lagarde ou plutôt Gordon et Néa, comme le soupçonne le narrateur? Quoiqu'il en soit, cette allusion au marivaudage ne se limite pas à caractériser une relation entre deux personnages, elle s'ajoute aux éléments théoriques concernant le langage (voir chapitre II), le marivaudage impliquant, comme le fait remarquer Frédéric Deloffre, à propos de Marivaux: "l'intuition du rôle joué par le langage dans le drame et dans la vie" (25).

A deux reprises, Gordon fait allusion à Marivaux, dans les deux cas pour dépeindre ses relations avec Maggie à l'époque de leur rupture. En apprenant que Maggie a décidé de partir, il essaie de se rendre indifférent: "prenant du champ, essayant de prendre du champ, il avait dit -- C'est du goddam sous-Marivaux, comme comédie, c'est raté, c'est un jour" (26).

Après le départ de Maggie, Gordon semble tout à fait désespéré, Lagarde lui suggère alors d'écrire à sa femme:

- Toi, tu lui écris

Il répondait

- Non, moi pas question, pourquoi jouer une goddam mauvaise comédie de Marivaux, il faudrait y aller, il faudrait que quelqu'un aille la" (27).

Comme chez Marivaux, un malentendu sépare les amoureux; comme chez Marivaux, il y a des personnages témoins, Weingerter vis-à-vis de Néa, Lagarde vis-à-vis de tous les autres personnages, en d'autres mots, action et regard sur l'action. Cependant, chez Marivaux les personnages spectateurs remplissent un rôle important envers les personnages agissants "Ils ausculteront et commenteront leurs gestes et leurs paroles. Ils interviendront pour hâter ou retarder leur marche, faire le point d'une situation toujours incertaine, interpréter les propos équivoques" (28). "Ils détiennent l'intelligence des motifs secrets, la double vue anticipatrice, l'aptitude à promouvoir l'action" (29). Grâce à ces pouvoirs, ils lèvent les voiles; révèlent les personnages agissants à eux-mêmes et provoquent ainsi le dénouement. Chez Bessette, les personnages témoins sont impuissants, ils ne peuvent qu'assister à l'action qui mène tous les personnages, il y a entre les deux registres une incompréhension totale et une distance infranchissable. Il existe entre les amants une distance beaucoup plus profonde qu'un malentendu; au lieu de découvrir l'amour, ils prennent conscience que l'homme et le monde sont trop compliqués pour que l'amour puisse durer. L'action n'évolue pas vers un dénouement, il semble au contraire que les jeux soient faits avant même le début de l'action.

Tous ces éléments: impuissance, distance, recul tragique et sentiment d'inéluçabilité font de l'Incubation un jeu de l'amour (pulsion irrésis-

tible) et du hasard (première rencontre pendant un bombardement) tragique, que nous qualifierions d'anti-comédie de Marivaux, plus que de "sous-comédie" comme le fait Gordon.

### Verlaine

"à cette heure où j'aurais dû naguère jadis être de puis longtemps dans le salon Louis XV en face de ma tasse de thé fumante et d'une Maggie naguère impeccable, imperturbable marivaudante, mais depuis longtemps (par la faute de qui, à cause - précisément - de quoi) le thé ne fumait plus (...dans ce salon Louis XV jadis naguère si impeccable-" (30).

C'est le narrateur Lagarde qui fait cette réflexion après la séparation de Gordon et Maggie et le départ de cette dernière chez ses parents. Il regrette, le changement qui s'est effectué, l'absence du thé et le désordre, signes d'une interruption de son habitude. Il s'agit de l'interruption récente (naguère: il n'y a guère) d'une vieille habitude (jadis).

En même temps, Bessette fait allusion au recueil de Verlaine, Jadis et Naguère; il serait plus exact de dire qu'il fait allusion au titre du recueil, et aux émotions que ce titre suggère (la nostalgie du passé) car les poèmes qui composent Jadis et Naguère sont de tons et de sujets disparates; seuls certains d'entre eux constituent une évocation nostalgique du temps perdu.

Plusieurs de ces allusions littéraires sont faites par Gordon, ce qui est parfaitement justifié par le fait qu'il est professeur de littérature: poètes et romanciers font partie de son univers mental à tel point qu'il éta-

blit des analogies entre lui et certains personnages de roman. Par exemple, en attendant que Jack reparte pour le front, Gordon était devenu très jaloux "revenant (dans quel but, guidé par quel instinct, quel radar, aimanté, hypnotisé par quelle pulsion, pensant à Swann à Rogojine) errer sous leurs fenêtres disant: Non, aux rares de plus en plus rares rendez-vous que Néa lui proposait" (31).

Gordon se sent des affinités avec Swann que la jalousie minait aussi. Swann était si jaloux que la jalousie était comme "l'ombre de son amour" (32). Un soir qu'Odette l'avait renvoyé plus tôt que d'habitude, en se disant malade, il avait eu l'idée qu'elle attendait quelqu'un d'autre; cette pensée l'avait tellement préoccupé qu'il avait dû retourner devant sa fenêtre pour vérifier s'il avait été trompé, ou victime de sa jalousie (33). C'est à cette scène que Gordon fait allusion.

Il existe d'autres analogies entre l'amour de Swann et l'amour des personnages de l'Incubation. Dans les deux univers romanesques l'amour naît par hasard, s'impose à l'individu qui devient esclave de sa passion; en même temps, le monde qui sert de cadre à l'amour, le rend difficile à réaliser. Proust exprimait ainsi ces trois caractéristiques de l'amour:

De tous les modes de production de l'amour, de tous les agents de dissémination du mal sacré, il est bien l'un des plus efficaces, ce grand souffle d'agitation qui parfois passe sur nous. Alors l'être avec qui nous nous plaisons à ce moment là, le sort en est jeté, c'est lui que nous aimerons. Il n'est même pas besoin qu'il nous plût jusque-là plus ou même autant que d'autres. Ce qu'il fallait, c'est que notre goût pour lui devint exclusif. Et cette condition-là est réalisée quand -à ce moment où il nous a fait défaut -à la recherche des plaisirs que son agrément nous donnait, s'est brusquement substitué en nous un besoin anxieux, qui a pour objet cet être même, un besoin absurde que les lois de ce monde rendent impossible à satisfaire et difficile à guérir - le besoin insensé et douloureux de le posséder (34).

Rogojine est l'un des personnages de l'Idiot de Dostoïevski. Amoureux d'une femme entretenue (comme Swann), il vole son père pour lui acheter des bijoux, lui offre même cent milles roubles dont il a hérité à la mort de son père, mais il est éconduit par le prince Muichkine qui offre le mariage à Nastasie, la femme qu'il aime. Au dernier moment, celle-ci décide pourtant de ne pas se marier et se fait enlever par Rogojine juste avant la cérémonie. Rogojine n'en obtient pas son amour pour autant: elle flirte avec d'autres, le reçoit froidement, donne même ses cadeaux à ses servantes. Rogojine en viendra à la tuer.

On peut se demander si Gordon n'a pas la même idée lorsque, surveillant la fenêtre de Jack et de Néea, il sent monter en lui une jalousie qu'on devine terrible. Jaloux comme Swann, il a peut-être envie d'imiter Rogojine.

Puisque Bessette a pris lui-même le soin de se situer par rapport à certains auteurs nous prendrons à notre tour la liberté de le situer dans l'évolution du roman contemporain.

Plusieurs critiques, déconcertés ou surpris par le style de ce roman l'ont qualifié de nouveau roman (35), de mauvais nouveau roman (36) ou encore, de nouveau roman québécois (37). L'art de Bessette a pourtant des racines profondes dans la tradition romanesque, racines qui permettent de le rapprocher, techniquement et thématiquement à Joyce, Céline, Faulkner, Sartre, Camus.

Comme Joyce, Bessette a recours aux techniques du réalisme subjectif. Sa conception du temps, un temps mécanique et implacable est très proche de celle de Dos Passos. Comme eux il s'adonne à une esthétique de la répétition,

répétant sans cesse, mais sous des formes différentes la signification qu'il veut transmettre au lecteur.

Comme chez Céline, le récit abandonne le monde des certitudes, son déroulement chronologique, ses intrigues linéaires; la ligne du récit va d'un souvenir à l'autre, au gré de la mémoire. Enfin, comme dans certains romans "existentialistes" "La Mort dans l'âme" de Sartre par exemple, les personnages de l'Incubation ont la conviction qu'on ne peut agir sur les événements et qu'on ne peut que subir l'histoire.

Mais c'est surtout à Faulkner et à Camus que l'Incubation s'apparente. En effet dans ce roman, Bessette se rapproche de Faulkner tant aux points de vue technique et thématique qu'au point de vue stylistique. Nous retrouvons chez tous deux un usage volontairement abusif d'adjectifs qualificatifs et une phrase dont la longueur et la complexité forme un véritable échevau. Dans ce monde qu'ils dépeignent, le personnage est écrasé "pris dans une inexorable engrenage (économique, social, héréditaire, il n'importe) et qui n'a guère plus d'existence ou de liberté qu'un pion dans une partie d'échec" (38). Chez l'un comme chez l'autre, le personnage a perdu le sens de l'avenir et il est dominé par les forces du passé qui confèrent aux événements un aspect inéluctable.

Bessette se rapproche de Camus parce qu'il considère la vie humaine comme un cercle vicieux et absurde et parce qu'il voit entre les hommes et le monde, entre les hommes et les hommes, entre leurs désirs et les capacités du monde à les satisfaire, une distance infranchissable. Il apporte à cette absurdité une solution différente de celle de Camus: au lieu de prôner l'exis-

tence d'une possibilité de bonheur au moyen d'une prise de conscience libératrice, Bessette sombre dans un pessimisme total. Pour lui il n'y a de solution que dans l'inconscience magnifiante du délire amoureux. Au lieu de sublimer la distance comme Camus, Bessette s'y soumet, son roman constitue une véritable éthique de l'inconscience et de la démission.

Cette élaboration d'une éthique empêcherait l'Incubation d'appartenir au nouveau roman s'il fallait s'en tenir aux théories de Robbe-Grillet. D'après lui, en effet, conférer au roman une signification qui dépasse l'anecdote où le petit fait vrai dont parle aussi Nathalie Sarraute (39), la transcende vers une vérité humaine profonde, une morale ou une métaphysique (40) consiste à le réduire "à une signification qui lui est extérieure" et à "en faire un moyen pour atteindre quelque valeur qui le dépasse" (41), "alors que si l'art est quelque chose, il est tout, qu'il se suffit par conséquent à soi-même et qu'il n'y a rien au-delà (42).

Mais comme Robbe-Grillet n'est pas tout le nouveau roman et que, de toute façon il n'obéit pas toujours à ses théories, comme l'appartenance au nouveau roman n'est pas nécessairement un critère de qualité esthétique, nous nous limiterons à souligner les affinités qui existent entre ce genre romanesque et l'Incubation.

L'Incubation se rapproche du nouveau roman sous plusieurs aspects. D'abord, en ce que les personnages y sont en voie de désintégration: ils ne sont pas décrits, ni physiquement, ni moralement; ils n'ont aucune profondeur psychologique et en certains cas, le narrateur par exemple, il faut attendre soixante-seize pages pour savoir leur nom. Ensuite, par le nivellement du

temps romanesque auquel l'auteur procède; ce nivellement s'apparente à la "présentification du passé et de l'avenir" dont parle J.P. Astier dans son Encyclopédie du nouveau roman (43); aussi par l'aspect circulaire et réitératif du style des images et de la structure qui tend plus à transmettre un contenu mental qu'à décrire une intrigue et des personnages; également par une réflexion sur les modalités du récit.

Enfin, l'importance que Bessette accorde au langage l'apparente à toute cette réflexion sur la parole et sur le roman si caractéristique du roman contemporain.

Pour préciser cette parenté avec le nouveau roman, soulignons plusieurs similarités entre l'Incubation et les romans de Claude Simon. Notons, chez l'un comme chez l'autre l'importance de la remémoration qui apparaît comme la reconstitution partielle d'"une histoire de l'histoire" (44) et qui constitue pour les personnages un moyen de se dédoubler (45). Nous trouvons aussi chez ces deux auteurs des particularités stylistiques telles que: l'étiement de la phrase, l'usage d'imparfaits et de participes présents, l'abondance de tirets et de parenthèses. Enfin nous remarquons la même "tendance à dissoudre les unités spatio-temporelles dans la durée intérieure et l'espace mental" (46) des personnages.

Bien qu'il soit possible de parler longuement de la place d'un roman dans l'histoire de ce genre, nous n'étendrons pas nos commentaires davantage car ce n'est pas dans une perspective historique que nous avons fait cette étude.

NOTES ET REFERENCES

- 1- Pascal: Pensées, Paris, Garnier Frères, 1960, p. 88.
- 2- Ibid. p. 90.
- 3- Ibid. p. 91.
- 4- Bessette, Gérard: L'Incubation, Ottawa, Librairie Déom, 1965, p. 142.
- 5- Ibid. p. 142.
- 6- Ibid. p. 142.
- 7- Ibid. p. 142.
- 8- Ibid. p. 142.
- 9- Ibid. p. 142.
- 10- Ibid. p. 144.
- 11- Ibid. p. 151.
- 12- Ibid. p. 142.
- 13- Ibid. p. 64.
- 14- Shakespeare: Macbeth, Bristol, Penguin, 1967, Acte V, scène 5, ligne 11.
- 15- Bessette, Gérard: L'Incubation, Ottawa, Librairie Déom, 1965, p. 129.
- 16- Ibid. p. 131.
- 17- Ibid. p. 12-13.
- 18- Ibid. p. 55.
- 19- Ibid. p. 63.
- 20- Ibid. p. 55.
- 21- Ibid. p. 126.
- 22- Ibid. p. 157.
- 23- Ibid. p. 107.
- 24- Voir page 73 et suivantes.

- 25- Deloffre, Frédéric: Une Préciosité nouvelle, Marivaux et le Marivaudage, Paris, Armand Colin, 1967, p. 216.
- 26- Bessette, Gérard: L'Incubation, Ottawa, Librairie Déom, 1965, p. 154.
- 27- Ibid. p. 159.
- 28- Rousset, Jean: Forme et Signification, Paris, José Corti, 1962, p. 54.
- 29- Ibid. p. 54.
- 30- Bessette, Gérard: L'Incubation, Ottawa, Librairie Déom, 1965, p. 146.
- 31- Ibid. p. 131.
- 32- Proust, Marcel: Un Amour de Swann, Paris, Gallimard, 1966, collection Livre de poche no 79, p. 116.
- 33- Ibid. voir p. 112-116.
- 34- Ibid. p. 59.
- 35- Marcotte, Gilles: "Gérard Bessette à l'école du Nouveau Roman" in La Presse, vol. 81, no 84, 10 avril 1965, supplément Arts et Lettres p. 4, col. 1-4.
- 36- Ethier-Blais, Jean: "L'Incubation de Gérard Bessette" in Le Devoir, vol.56, no 101, 1er mai 1965, p. 14, col. 2-5.
- 37- Brochu, André: "A propos de l'Incubation" in Parti Pris, vol. 3, nos 3-4, oct. nov. 1965, p. 81.
- 38- Magny, Claude Edmonde: L'Age du roman américain, Paris, Seuil, 1948, p. 239.
- 39- Sarraute, Nathalie: L'Ere du soupçon, Paris, Gallimard, 1956, p. 71.
- 40- Robbe-Grillet, Alain: Pour un nouveau roman, Paris, Gallimard, 1963.
- 41- Ibid. p. 48.
- 42- Ibid. p. 48.
- 43- Astier, Pierre A.G.: La Crise du roman français et le nouveau réalisme, Paris, Nouvelles éditions Debresse, 1968, p. 295.
- 44- Ibid. p. 239.

45- Ibid. p. 234.

46- Ibid. p. 255.

## CONCLUSION

Le contenu mental et affectif de ce roman peut être résumé ainsi: l'auteur dépeint et donne le sentiment de l'inintelligibilité du réel, de l'absurdité de la vie, du mouvement implacable des événements et de l'histoire, de l'impuissance de l'homme devant eux, de ses sentiments d'inévitabilité, de sa solitude et de son isolement poussés jusqu'à des sentiments d'emprisonnement, et il propose une solution à cette situation: déspiritualiser, animaliser l'homme dans l'inconscience de l'extase amoureuse.

Pour suggérer ce "contenu" Bessette a eu recours à un moyen essentiel: la répétition, technique nécessaire à la communication des idées, technique qui manifeste en même temps à quel point son roman est profondément orienté vers un lecteur. Répétition au sens littéral du mot, vocabulaire et syntaxe répétitive, redondance de certains types d'images et de certaines techniques, retour de certains thèmes, non au sens traditionnel de sujet ou de préoccupation auxquels l'auteur reviendrait constamment mais thème au sens de système d'obsessions.

Bessette revient sans cesse aux thèmes mentionnés plus haut, il utilise divers moyens pour les communiquer. Ainsi, les effets de l'alcool, de la maladie, de la vieillesse, le vocabulaire de la demi-conscience, de la confusion suggèrent la confusion et même l'inintelligibilité du réel, le rôle des personnages face à l'action, l'ordre de la présentation des événements, le dédoublement de la narration, la symétrie des situations et des lieux, certaines images techniques et aquatiques, le titre même du roman illustrent le mouvement implacable de l'histoire et les sentiments de fatalité qui en découlent. Ces sentiments engendrent un sentiment d'impuissance de l'homme devant tout cela, sentiment provoqué par les remémorations, les images animales et

aquatiques, le rôle de la parole promue au rang de tragédie, et le thème de l'histoire. Ces sentiments d'impuissance se conjuguent à des sentiments d'isolement fortement suggérés par le jeu des distances spatiales, temporelles psychologiques, par la mise en abyme de la narration, les types de conversations, les modalités du point de vue, les métaphores techniques et animales, les thèmes de la remise en question et de la solitude.

Ces impressions débouchent sur une impression d'emprisonnement que prolongent l'étirement du temps romanesque, la technique narrative, le rythme des énumérations, l'usage du participe présent, le vocabulaire de la classification, de la stagnation de l'obscurité, et de l'emprisonnement.

Enfin, les métaphores techniques médicales et animales et le thème de l'amour élaborent une solution: la déspiritualisation de l'homme, le retour à l'horizontalité par l'amour, mais l'action du roman constitue une démonstration de l'impossibilité de ce qui apparaît comme la seule solution; cela boucle un autre cercle vicieux, un cercle vicieux au niveau thématique.

Les éléments qui constituent la forme de ce roman sont agencés de façon à suggérer fortement le contenu. Il n'était donc pas nécessaire de formuler le contenu de manière aussi explicite, cela peut être considéré comme un excès de formulation: par contre la formulation explicite de la signification s'intègre dans cette technique de répétition qui, en constituant une circularité au niveau du mouvement de la lecture assure la participation du lecteur au mouvement de l'oeuvre et transforme la lecture en véritable expérience qui lui fait vivre ce qu'on lui dit.

Bref, l'Incubation nous apparait comme une réussite car l'auteur y réalise une parfaite harmonie entre la forme et la signification tout en favorisant la participation du lecteur.

## BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GENERAUX

- Astier, Pierre A.G.: La Crise du roman français et le nouveau réalisme, Paris, Nouvelles éditions Debresse, 1968.
- Albères, Maril René: Histoire du roman moderne, Paris, Albin Michel, 1962.
- Bachelard, Gaston: La Poétique de l'espace, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.
- Barthes, Roland: Essais critiques, Paris, Seuil, 1964.
- Le Degré zéro de l'écriture, Paris
- Booth, Wayne: The Rhetoric of fiction, Chicago, Chicago University press, 1968.
- Blanchot, Maurice: Le Livre à venir, Paris, Gallimard, 1959.
- L'Espace littéraire, Paris, Gallimard, 1955.
- Butor, Michel: Essais sur le roman, Paris, Gallimard, 1959, collection idée.
- Deloffre, Frédéric: Une Préciosité nouvelle, Marivaux et le Marivaudage, Paris, Armand Colin, 1967.
- Galichet, Georges: Physiologie de la langue française, Paris, P.U.F., 1964.
- Magny, Claude-Edmonde: L'Age du roman américain, Paris, Seuil, 1948.
- Histoire du roman français depuis 1918, Paris, Seuil, 1950.
- Morrissette, Bruce: Les Romans de Robbe-Grillet, Paris, Les éditions de minuit, 1963.
- Raimond, Michel: La Crise du roman, Paris, Librairie José Corti, 1966.
- Le Roman depuis la révolution, Paris, Armand Collin, 1968.
- Rousset, Jean: Forme et Signification, Paris, José Corti, 1962.
- Sarraute, Nathalie: L'Ere du soupçon, Paris, Gallimard, 1956.
- Ricardou, Jean: Problèmes du nouveau roman

ARTICLES PUBLIES SUR BESSETTE

- Allard, Jacques: "Le Libraire de Gérard Bessette ou Comment la Parole Vient au pays du Silence", dans Les Cahiers de Sainte Marie, no 4, avril 1967.
- Anonyme: "Bessette et Lapointe, premiers prix des concours littéraires", dans La Presse, vol. 81, no 244, 22 octobre 1965, p. 18, col. 6-8.
- Anonyme: "Les images en poésie canadienne française, dans Le Devoir, vol. LI, no 47, 2 juillet 1960, p. 11, col. 6.
- Anonyme: "Gérard Bessette, premier prix pour son dernier roman 'Incubation'", dans Le Devoir, vol. 56, no 244, 19 octobre 1965, p. 6, col. 7-8.
- Anonyme: "Gérard Bessette: des Pédagogues à la pédagogie", dans La Presse, (Arts et Lettres), vol. 82, no 210, 10 septembre 1966, p. 2, col. 3.
- Anonyme: "Gérard Bessette, un premier prix aux concours littéraires du Québec", dans La Presse, vol. 81, no 241, 19 octobre 1965, p. 24, col. 6-8.
- Bosco, Monique: "Le Nouveau Bessette: renouveau", dans Le Magazine Maclean, vol. 5, no 7, juillet 1965, p. 46, col. 1-2.
- Brochu, André: "Les Romanciers canadiens français", dans Le Quartier Latin, vol. XLIV, no 3, 26 septembre 1961, p. 4, vol. 1-2-3.
- Brochu, André: "Romanciers canadiens français, Gérard Bessette", dans Le Quartier Latin, vol. XLIV, no 4, 26 septembre 1961, col. 1-5.
- Brochu, André: "Romanciers canadiens français, Gérard Bessette II", dans Le Quartier Latin, vol. XLIV, no 6, 5 octobre 1961, p. 4, col. 1-5, p. 8, col. 4-5.
- Brochu, André: "Romanciers canadiens français, Gérard Bessette III", dans Le Quartier Latin, vol. XLIV, no 8, 12 octobre 1961, p. 4, col. 1-5.

- Brochu, André: "La Nouvelle relation écrivain-critique", dans Parti Pris, vol. 2, no 5, janvier 1965, p. 52-62.
- Brochu, André: "A Propos de l'Incubation", dans Parti Pris, vol. 3, no 3-4, octobre-novembre 1965, p. 80-83.
- Beaudry-Gourd: "Drôle de critique", dans La Frontière, vol. 30, no 33, 14 février 1968, p. 31, col. 1-5.
- Bouquiniste (Le): "Dialogue entre le Libraire et son client", dans La Patrie (magazine), vol. 86, no 50, 29 juillet 1965, p. 15, col. 1-5.
- Carrier, Roch: "Une littérature en ébullition", dans Etudes Françaises, vol. 4, no 4, novembre 1968, p. 437-439.
- Duval, Monique: "Julien Bessette (sic) Gérard Bessette et Pierre Camu, nouveaux membres de la société royale du Canada", dans Le Soleil, vol. 69, no 270, 14 novembre 1966, p. 7, col. 1-6.
- Ethier-Blais, Jean: "Une Littérature en ébullition ou La Méthode de Gérard Bessette", dans Le Devoir, vol. LIX, no 76, 30 mars 1968, p. 17, col. 1-5.
- Ethier-Blais, Jean: "L'Incubation" de Gérard Bessette", dans Le Devoir, vol. 56, no 101, premier mai 1965, p. 14, col. 2-3.
- Ethier-Blais, Jean: "Les Pédagogues: une oeuvre satirique", dans Le Devoir, vol. LIII, no 94, 22 avril 1961, p. 11, col. 3-7.
- Ethier-Blais, Jean: "Pourquoi Les Prix littéraires de la Province", dans Le Devoir, vol. LVI, no 248, 23 octobre 1965, p. 11, col. 3-7.
- Ethier-Blais, Jean: "Livres en français: romans et théâtre", dans University of Toronto Quarterly, vol. 33, no 4, juillet 1964, p. 505, 521.
- Falardeau, J.C.: "Brèves réflexions sur notre roman contemporain", dans Liberté, vol. 7, no 6, novembre-décembre 1965, p. 408-70.
- Hamelin, Jean: "Une Influence plus apparente que réelle", dans Liberté, vol. 7, no 6, novembre-décembre 1965, p. 471-474.

- Hertel, François: "Du Misérabilisme intellectuel, du besoin de se renier et de quelques "chefs d'oeuvre",", dans l'Action Nationale, vol. 56, no 8, avril 1967, p. 828-835.
- Huot, Maurice: "L'Incubation" dans Le Droit, vol. 53, no 274, 27 novembre 1963, p. 7, vol. 2-4.
- Kattan, Naim: "L'Incubation, par Gérard Bessette", dans Bulletin du Cercle Juif, vol. 11, no 106, octobre 1965, p. 3, col. 3.
- Lesage, Germain: "Une éruption surréaliste", dans Revue de l'Université d'Ottawa, vol. 34, no 3, livraison juillet-septembre 1964, p. 322-338.
- Lockquell, Clément: "Les Images en poésie canadienne française", dans Le Devoir, vol. LI, no 171, 30 juillet 1960, p. 9, col. 5-9.
- Lockquell, Clément: "Gérard Bessette, critique et romancier", dans Le Devoir vol. LI, no 183, 13 août 1960, p. 9, col. 5-9.
- Lockquell, Clément: "L'Incubation", dans Le Soleil, vol. 68, no 88, 10 avril 1965, p. 15, col. 1-3.
- Major, André: "Une Critique qui peut surprendre", dans Le Devoir, vol. LIX, no 28, 3 février 1968, p. 13, col. 2-5.
- Major, André: "Le Poids de la ville qui n'est pas à notre image", dans La Presse, vol. 81, no 84, 10 avril 1965, suppléments Arts et Lettres, p. 6, col. 1-6.
- Marcotte, Gilles: "Gérard Bessette à l'école du nouveau roman", dans La Presse, vol. 81, no 84, 10 avril 1965, supplément Arts et Lettres, p. 4, col. 14.
- Martin, Claire: "L'Homme dans le roman canadien français", dans Incidences, no 5, avril 1964, p. 5-8.
- Martin, Claire: "A Propos de ces nouvelles techniques", dans Incidences, no 8, mai 1965, p. 15-20.

- Pontaut, Alain: "Petit manuel de critique psychiatrique", dans La Presse, 84e année, no 29, 3 février 1968, p. 25, col. 1-8.
- Richer, Julia: "L'Incubation", dans Lectures, vol. 11, no 10, juin 1965, p. 283, col. 1.
- Renaud, André: "Un Nouveau manuel", dans Le Droit, 56<sup>e</sup>année, no 214, 7 décembre 1968, p. 7, col. 1-5.
- Robidoux, R. et Renaud, André: "Le Libraire", dans Le Roman canadien français du vingtième siècle, Ottawa, Université d'Ottawa, 1966, p. 104-112.
- Robidoux, Réjean: "Une Approche du "Nouveau Roman", dans Incidences, no 8, mai 1965, p. 5-14.
- Robidoux, Réjean: "L'Incubation" dans Livres et Auteurs Canadiens, 1965, p. 36-38.
- Shorteliffe: "Gérard Bessette l'homme et l'écrivain", dans Conférences J.A. De Sève, no 3, 2 décembre 1964, Département d'Etudes Françaises Montréal, Université de Montréal, 1964-65.
- St-Onge, Paule: "L'Incubation", dans Chatelaine, vol. 6, no 7, juillet 1965, p. 55.
- Shorteliffe: "Evolution of a Novelist: Gérard Bessette", dans Queen's Quarterly, vol. 74, no 1, spring 1967, p. 36-60.
- Théberge, Jean-Yves: "Le Troisième numéro", dans Le Canada Français, vol. 106, no 23, 28 octobre 1965, p. 26, col. 1-2.
- Théoret, France: "Hypothèses" dans Le Quartier Latin, vol. III, no 7, 27 octobre 1966, p. 1-3.
- Tougas, Gérard: "Something or Nothing", dans Canadian Literature, no 36, spring 1968, p. 62-67.
- Vadeboncoeur, Pierre: La Ligne du risque, in Livres et auteurs canadiens, 1962, p. 60.

Wyczynski, Paul: "La Littérature dans l'horizon de ses valeurs véritables",  
dans Le Quartier Latin, vol. XLIV, no 39, 27 février 1962, p. 2-5,  
col. 1-5.

Wyczynski, Paul: "Vers le roman-poème" dans Incidences, no 8, mai 1965, p. 31-38.

#### OEUVRES CONSULTEES

Bessette, G.: La Bagarre, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1958.

L'Incubation, Montréal, Librairie Déom, 1965.

Le Libraire, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1966.

Les Pédagogues, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1961

Camus, A.: Le Mythe de Sisyphe, Paris, Gallimard, 1962.

Dostoievsky: L'Idiot, Paris, Gallimard, 1953.

Kafka, F.: La Colonie pénitentiaire, Paris, Gallimard, 1948.

La Métamorphose, Paris, Gallimard, 1955.

Marivaux, Le Jeu de l'Amour et du Hasard, Paris, Imprimerie Larousse, 1966.

Pascal: Pensées, Paris, Garnier Frères, 1960.

Proust, Marcel: Un Amour de Swann, Paris, Gallimard, 1966.

collection livre de poche no 79.

Shakespeare: Macbeth, Bristol, Penguin, 1967.

Verlaine: Oeuvres complètes, Paris, Messein (1948-53).