

Jean-Marc Lemelin

**OCCIS MORT**

*Neige noire*

de

Hubert Aquin

Édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais

Bibliothèque québécoise (BQ).

Montréal ; 1997 [1992, 1978, 1974]

(CXXVIII + 636 p.)

[p. 1-278]

NN

Nacht und Nebel

Nuit et brouillard

*Pour l'édition princeps de 1974, publiée aux Éditions La Presse, le titre apparaissait à la première de couverture avec NEIGE en caractères noirs et NOIRE en caractères rouges ; le prière d'insérer de la quatrième de couverture était le même que l'édition de 1978 au Cercle du Livre de France [p. 548 et p. 550].*

## PROLOGUE

Hubert Aquin est né le 24 octobre 1929, le jour du krach de la Bourse de New York, et il est mort le 15 mars 1977. Nous étions alors étudiant et chef de pupitre au quotidien *La Tribune* de Sherbrooke et c'est donc nous qui avons mis en page la nouvelle de son suicide avec le fusil hérité de son père, mort en 1974. Nous ne connaissions de lui que *Neige noire* et son épisode dit terroriste de 1964 par le « Commandant de l'Organisation Spéciale » dans la clandestinité du « maquis ».

Nous ne savions pas à l'époque que c'était un épisode délirant, maniaque, mégalomane ; qu'il y avait aussi eu deux tentatives de suicides en 1963 et en 1971, qu'il était épileptique ou alcoolique et qu'il s'était crevé l'œil gauche en 1972, non plus. Les trois autres romans publiés de son vivant, nous ne les

avons lus qu'en 1991, en chimiothérapie contre le cancer ; nous ignorions aussi évidemment son œuvre posthume, dont *L'invention de la mort* (1959). Mais nous avons gardé la très forte impression, malgré les « blues » ou les avis et les opinions contraires, que *Neige noire* est le plus grand roman de toute l'histoire de la littérature de langue française d'Amérique ; c'est-à-dire que nous ne pensons pas que le destin littéraire d'Aquin s'identifie avec la destinée nationale du Québec ; nous ne croyons pas plus, contrairement à ses proches et à ses biographes ou critiques, que sa vie explique son œuvre et vice versa.

Que l'on nous approuve ou nous désapprouve, en voici donc les preuves ou les épreuves selon la grammaire du texte.

## L'ÉNONCIATION

L'énonciation est le caractère fondateur  
et fondamental du langage :

*Langage*

Communication ← Signification

↑

Énonciation

C'est la circulation du sens. L'énonciation est  
l'articulation ou la ponctuation de la deixis,  
c'est-à-dire des rapports entre l'espace, le  
temps et la personne :

*Deixis*

Espace ← Temps

↑

Personne

Où ← Quand

↑

Qui

Ici ← Maintenant

↑

Je

Aire ← Ère

↑

Air/Erre

L'énonciation est à la fois le style et la parole, celle-ci étant la voix : récit et rythme ; le récit est la grammaire du sens et le rythme est le sens (l'orientation ou la

destination) de la grammaire. La parole surdétermine la langue et le discours :

*Grammaire*

Discours ← Langue

↑

Parole

Les deux *opérations* cardinales et radicales de l'énonciation sont le repérage grammatical et le brayage grammatique :

*Repérage*

Repéré ← Repère

↑

Point de repère

Site de l'énoncé ← Situation de l'énoncé

↑

Situation de l'énonciation

Les deux principales *procédures* du brayage sont l'embrayage et le débrayage. Dans l'*embrayage*, il y a (r)envoi du site du monde (ou du soi) à la situation de l'homme (ou du moi) ; dans le *débrayage*, il y a (r)envoi de la situation de l'homme au site du monde :

*Sens*

Monde ← Langage

↑

Homme

L'homme est un animal débrayé par le langage dans le monde.

Se distinguent les *opérations*, qui sont inconscientes ou latentes (absentes et abstraites), les *opérateurs*, qui sont des verbes (manifestes), et les *marqueurs*, qui sont conscients ou patents (présents et concrets). Les marqueurs de l'embrayage sont les *embrayeurs* et les marqueurs du débrayage sont les *débrayeurs* ; les embrayeurs peuvent être des *déictiques* ou des *phatèmes* ; les débrayeurs sont des anaphores. Tous les « brayeurs » sont des *grammèmes* : déterminants, pronoms, adverbes ou adjoncteurs (prépositions) ; ils sont spatiaux, temporels ou actantiels. Avec les opérateurs, il y a un embrayage temporel (au présent) ou un débrayage temporel (au passé ou au futur) ; il y a embrayage ou débrayage spatial avec les verbes de mouvement. La première personne et la deuxième personne sont embrayées ; la troisième est débrayée.



<i>Marqueurs</i>		<i>Opérations</i>
Anaphore spatiale	→	Débrayage spatial
Anaphore temporelle	→	Débrayage temporel
Anaphore actantielle	→	Débrayage actantiel
Déictique spatial	→	Embrayage spatial
Déictique temporel	→	Embrayage temporel
Déictique actantiel	→	Embrayage actantiel

Il y a *débrayage énonciatif initial* avec le titre du texte. Le *titre* est le nom propre du texte ; mais c'est aussi une question, une annonce (d'espace, de temps, de personne, de thème, d'événement, etc.) ou une présomption d'isotopie. « Neige noire » est un *oxymore* et c'est une présomption d'ambivalence entre la lumière et l'obscurité, entre le jour et la nuit, entre le bien et le mal ; dans l'édition originale, cette présomption est renforcée par la

couleur rouge - la couleur du sang - de  
« noire ».

L'*épigraphe* est de Soren Kierkegaard,  
sous le pseudonyme de Constantin Constantius :  
« Je dois maintenant à la fois être et ne pas  
être » [3 et 281, note 1]. « Être » et « ne pas  
être » sont des modalités véridictaires : ce qui  
est et paraît est la vérité, ce qui n'est pas et  
ne paraît pas est la fausseté, ce qui est mais ne  
paraît pas est le secret et ce qui paraît mais  
n'est pas est le mensonge. Ces modalités sont  
pour le moins passablement embrouillées dans le  
texte du roman.

## LE DISPOSITIF DE L'ÉNONCIATION

Il y a *division du sujet* [clivage ou refente : « Spaltung »] : du sujet de (« subjectum » ; agent, actif) et du sujet à (« subjectus » : patient, passif). Le *sujet de l'énonciation* n'est pas l'auteur, qui n'est pas une catégorie ou une notion grammaticale mais juridique, depuis le XVIIIe siècle et les droits d'auteur ; c'est un « point d'indifférence » entre l'énonciateur et l'énonciataire ou le co-énonciateur, entre le *scripteur* et le *lecteur* : c'est un *dispositif transindividuel* (le « dividu ») et non individuel (l'individu, l'écrivain) ou collectif (le genre, la classe, la société). Le *narrateur*, qui est à la fois observateur et informateur, est un *sujet énonciatif*, qu'il soit conteur (débrayé) ou acteur (embrayé) ; un sujet énonciatif peut devenir un *sujet énoncif* (débrayé). L'*observateur* est un sujet énonciatif *cognitif*.

Comme dans *Jacques le fataliste et son maître* de Diderot et *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, le dispositif ou la situation de l'énonciation de *Neige noire* est très complexe ; il s'agit en quelque sorte d'une « poupée gigogne », dans une tentative ou une entreprise d'œuvre totale et finale. Le dispositif le plus général est un *dispositif spectaculaire et spéculaire*, où alternent ou s'entrecroisent les regards et les miroirs, les reflets et les images. Ce dispositif implique d'un côté la caméra ou le projecteur et l'écran du miroir, de la glace, de la neige, l'opposition de la lumière et de l'obscurité, du blanc et du noir dans la salle obscure et le rouge du sang ; de l'autre côté, le spectateur et son masque [172, extrait ou prière d'insérer : 548 et 550]. Le roman est un « texte-écran » ; il montre au cinéma ce qu'il cache en littérature : « Où donc est ce spectacle ? »...

Ce dispositif spectaculaire et spéculaire encadre le *dispositif littéraire*, qui inclut le scripteur et le lecteur et dans lequel s'inscrit le *dispositif romanesque* proprement dit, où évoluent le narrateur et le narrataire ainsi que les acteurs ; jusqu'au mot de la toute fin, le narrataire croit que le narrateur est hétérodiégétique avant d'apprendre qu'il s'agissait d'un narrateur-acteur, toujours présent entre parenthèses, de « nous » à « je » [278]. Dans ce dispositif romanesque, se retrouve un *dispositif théâtral, dramatique ou scénique* présenté ou représenté dans « une dramatique de 90 minutes pour la télévision : *Hamlet* de William Shakespeare » [7], « enregistrement prévu pour les 19 et 20 juillet au CIR-1 » [8], et présent dans les dialogues de la pièce, où Nicolas joue le rôle de Fortinbras, et dans les dialogues du scénario, le « cahier noir » de Nicolas s'inscrivant dans le scénario du roman, qui commence le 16 juillet 1973 [7].

Malgré les confus propos de certains, Nicolas ne peut pas être le narrateur du scénario du roman même s'il en est le héros ou le protagoniste ; il faudrait pour cela qu'il débraie et se projette dans la troisième personne et qu'il puisse être doué d'ubiquité : à la fois à Repulse Bay, où il est parti tourner son film, et à Montréal, où Éva et Linda s'enlacent... En outre, Éva n'est pas dans le seul scénario de Nicolas, puisqu'elle le lit, comme Michel le fera plus tard, et qu'elle note que Nicolas tuera Sylvie dans son film comme il l'a fait dans la vie : « Sylvie mourra comme elle est morte : ne rien changer, ne rien modifier. » [249], « Je la poignarde et après je la jette dans le précipice... » [254] ; « Des pages manquent, c'est évident... Elles ont été arrachées », « Je sais. Michel Lewandowski me les a lues de vive voix aujourd'hui, avant de me confier cette photocopie qu'il s'est procurée directement chez Marcus Films. Après m'avoir lu ces pages, il les a détruites... » [263] ; « Nicolas m'a dit et redit

que tout ce qu'il y avait dans son scénario était rigoureusement vrai... », « Sur une note de lui, j'ai lu ceci : « Sylvie mourra comme elle est morte. Ne rien modifier... » » [264]

Les indications de mise en scène (tournage et montage), en retrait à droite [sauf erreur, en haut de la page 70] et où la réalité de la vie de Nicolas rencontre la fiction du scénario, participent d'un *dispositif scénographique ou cinématographique* (le documentaire), qui est redoublé par un *dispositif scénologique ou narratologique* (le commentaire), où le narrataire (à la fois lecteur et spectateur) a droit aux propos entre parenthèses du commentateur.

Le narrateur est donc à la fois le *raconteur* du *dispositif romanesque* (le documentaire en arrière-plan, où il y a topicalisation), le *metteur en scène* du

dispositif théâtral conduisant au dispositif cinématographique (Nicolas scénariste prenant la relève du réalisateur de télévision Stanislas Parisé avant de devenir lui-même réalisateur de cinéma) et le *commentateur* du dispositif scénologique (le commentaire en avant-plan, où il y a focalisation), entre la sexualité « obscène » et les dialogues scéniques. La plus petite « poupée » est la mise en abyme ou « la souricière » de *Hamlet*. Mais s'il y a un maître du récit, ce n'est pas le narrateur mais le sujet de l'énonciation.



## LA SEGMENTATION

La segmentation est à la fois le découpage en trois séquences et la division en deux segments par la césure.

### ***Le découpage en trois séquences***

Se distinguent la séquence initiale (I), la séquence ou la macro-séquence centrale (incluant des micro-séquences ou des mini-récits) (II) et la séquence finale (III). Sont numérotées les micro-séquences et elles sont intitulées selon les noms, qui sont « sacrés » ; une indication de mise en scène en précise le début de chacune :

**I = 5-21 : « La douleur »**

0 = 5-7 : « Nicolas »

Tout baigne dans la chaleur

1 = 7-21 : « Fortinbras »/« Stanislas »

Couper à la salle de répétition numéro 5

**II = 21-268 : « La fausseté ou l'illusion »**

A = 21-58 : « *La décision* »

2 = 21-31 : « Linda Noble »

Salle de répétition

3 = 31-50 : « Un nom »

Appartement de Sylvie et Nicolas

4 = 50-58 : « Éva Vos »

Extérieur

B = 58-162 : « *Le voyage de noces* »

5 = 58-107 : « Sylvie Dubuque »

Travelling arrière

6 = 107-122 : « Dr Larsen »

- Fondu enchaîné : la caméra est sur le quai  
(100 : Plan filé vers la droite)  
(114 : Intérieur du refuge)
- 7 = 122-162 : « Nicolas Vanesse »  
Nicolas descend d'un taxi  
(140 : Flashes intercalaires)
- C = 162-233 : « *Le mensonge et le secret* »
- 8 = 162-172 : « Charlotte »/« Sylvie Vanesse »  
Il est 15 h 30
- 9 = 172-193 : « Hamlet et Ophélie »  
Hôtel Sonesta, chambre 1001
- 10 = 193-233 : « Michel Lewandowski »  
Coupe franche
- D = 233-268 : « *La vérité* »
- 11 = 233-242 : « Papa »  
Plan filé à l'intérieur de la maison
- 12 = 242-263 : « Sylvie Lewandowski »  
Appartement de la rue Berri  
(256 : Intérieur du refuge)
- 13 = 263-268 : « Nicolas et Michel »  
Lieu : appartement de Linda Noble

### III) 268-278 : « La jouissance »

Appartement de Linda Noble

#### ***La division en deux segments***

*Segment descendant (dysphorique)* = I + II A et B

*Césure* = micro-séquence 8 : 162-172

*Segment ascendant (euphorique)* = II C et D + III

Les critères de segmentation sont avant tout grammaticaux, c'est-à-dire syntaxiques (en termes d'acteurs) et sémantiques (en termes de valeurs). Il serait sans doute possible d'avoir davantage de micro-séquences, mais il n'y a aucun avantage pour l'analyse à les multiplier. Étant donné l'alternance irrégulière du documentaire (en retrait à droite) et du commentaire (entre parenthèses), ce ne peut guère être un critère de démarcation. Dans la séquence ou l'épreuve qualifiante, la douleur de Nicolas est double : d'une part, il souffre physiquement de la blessure à son pénis ; d'autre part et peut-être surtout, il souffre psychiquement de l'infidélité

de Sylvie : « Malheur à moi d'avoir vu, de voir ce que j'ai vu, ce que je vois ! » [21 et 288, note 37 : propos d'Ophélie, aussi prononcé à la page 184]. Il est en manque et en disjonction dysphorique avec sa vengeance et son film. Sa décision est aussi double : abandonner sa carrière de comédien au théâtre pour celle de réalisateur au cinéma et se venger de Sylvie qui, à la fin de « La décision », avoue : « Les noms ne sont plus sacrés... » [58] Après « Le voyage de nocces », viennent les mensonges de Nicolas au sujet de la disparition de Sylvie et le secret de celle-ci s'approche de sa révélation.

La fin de « La vérité » consiste en la confrontation ou l'épreuve décisive de Nicolas et de Michel, dont on apprend le suicide, qui a eu lieu une heure plus tôt, donc à la fin de la séquence centrale et avant la séquence finale : le réalisateur de Marcus Films [263, 269, 270] triomphe du producteur. Dans cette séquence

finale et cette épreuve glorifiante, Nicolas est en conjonction euphorique avec son film à Repulse Bay [271] ; pendant que Linda veut tutoyer Éva et qu'elles s'aiment : depuis les parties savoureuses du corps de Sylvie, qu'a dévorées Nicolas [268]. Le commentateur résume tout le scénario du roman à la toute fin de la macro-séquence centrale [266-268].

À travers les modalités véridictaires de la séquence centrale, il y a passage de la virtualisation de la séquence initiale à la réalisation de la séquence finale par la potentialisation (« La décision ») et l'actualisation (« Le mensonge et le secret » et « La vérité ») de la séquence centrale

Plusieurs éléments font de la micro-séquence 8 la césure de tout le texte, autant au niveau du dispositif de l'énonciation que de la disposition de l'énoncé :

. le va-et-vient entre Montréal et la Norvège, entre la terre et le ciel, entre le taxi et l'hélicoptère ;

. la chaleur ou le soleil [162], qui renvoie à l'incipit [5] et à l'excipit : « ce théâtre illuminé » [278] ;

. la prière du prêtre : « Je suis l'alpha et l'oméga » [167 et 318, note 303], qui renvoie à la vie qui « continue éternellement vers le point oméga » [278] ;

. l'accident et la fracture du scaphoïde de la main gauche de Nicolas, qui n'est pas gaucher [25], et malgré la dénégalion de la fracture comme césure par le commentateur [164] ;

. Black Lake [164], qui connote le titre du roman, comme « le cahier noir » de Nicolas [169] ;

. les nombreuses images de la neige, du blanc et du noir, ainsi que du pendentif [168-169] ;

. la chute de Nicolas et le récit de son cauchemar dans son cahier [169-170] ;

. le dernier commentaire de la micro-séquence, qui contient le prière d'insérer de l'édition princeps [170-172, 548 et 550] ;

. l'apparition de Charlotte, qui est la sœur aînée de Sylvie et qui est enceinte et dont le mari Denis « a gardé beaucoup d'agressivité » contre leur père [166] ; elle serait « très peu ressemblante à sa sœur cadette » [165], mais elle lui ressemble sans ressembler à Linda [216] : lapsus ?

. enfin et surtout, l'évocation de la destinée de leur mère : « Elle est toujours dans cet institut psychiatrique de Winnipeg. » [166]

Il y a deux autres allusions tout aussi significatives à la mère : « La maison, cette chambre, votre lit... » [200] et « Après le divorce de tes parents, tu as changé ton nom de famille... Tu as pris celui de ta mère : Dubuque... » [261]



Du drame ou de la pièce (disjonctif et dysphorique) au film (conjonctif et euphorique) en passant par le scénario, Fortinbras, qui ne meurt pas [56], triomphe de Hamlet, dont il était le destinataire final chez Shakespeare. Et - du malheur au bonheur par le sacrifice ou le sacrilège du meurtre et le sacrement de la manducation, par lesquels il y a accession au divin par le sacré contre le religieux (unissant la foi, le roi et la loi) - Nicolas Vanesse n'est-il pas « Fortinbras au second degré » [213, dans le long commentaire 211-215] : *Hamlet's Twin* ! [CXXIV]

## LA DISPOSITION DE L'ÉNONCÉ

Alors que le dispositif de l'énonciation est vertical, transversal ou oblique et que c'est un dispositif à la fois spatial ou spatio-temporel et actantiel, la disposition de l'énoncé est horizontale, linéaire ou élastique et c'est une disposition surtout temporelle, dans un va-et-vient du présent au passé (rétrospectif) ou au futur (prospectif). La disposition est au dispositif ce que la littérature (drame, roman et signet du lecteur) est au spectacle (théâtre, cinéma et masque du spectateur) ; au fond, le spectacle surdétermine ici la littérature, qui détermine le cinéma, qui domine :

Cinéma ← Littérature

↑

Spectacle

## ***La voix et le regard***

La voix et le regard sont des objets partiels, c'est-à-dire des objets de désir. La voix domine les dialogues et les monologues du commentateur ; s'y apposent les voix des femmes et les voix des hommes (surtout celle de Nicolas). Les regards des acteurs, qui prédominent dans le documentaire, sont surdéterminés par le regard du commentaire, qui est l'équivalent de la caméra ou du dispositif de projection ; c'est la pulsion épistémophilique de voir et de savoir. Le regard est inséparable des leitmotifs : le pendentif, les mains (qui caressent ou qui tuent), les muscles du chagrin, Natchez-under-the-Hill et « Où donc est ce spectacle ? » La voix et le regard circulent entre les moyens de communication et les moyens de transport : voiture et taxi (terre), avion et hélicoptère (air), bateau (eau).

## ***La violence de la sexualité***

Il y a échange et contrôle ou maîtrise des paroles par Nicolas, dans sa souveraineté, où il y a partage de la puissance (spirituelle, intellectuelle) et du pouvoir (matériel, manuel). Alors que le narrateur (obsessionnel) surestime le désir sexuel des femmes et que le commentateur (hystérique) surenchérit, il y a chez Nicolas le fantasme sadique et narcissique de la toute-puissance sexuelle dans la fascination pour la mort, le sexe s'alliant à la mélancolie et à la mort dans la fuite du temps. Du stylo au canif [262] ou au couteau [266], en passant par le coupe-papier [181], il y a un crescendo de la violence sexuelle : corde, introcision, entaille ou découpures, coup de canif, manducation...

Le commentateur s'en explique ainsi vers la fin du roman : « (Les séquences à forte teneur en sexualité peuvent paraître un excès aussi

inutile qu'irritant pour le spectateur qui n'a pas l'habitude de lire les films. C'est fâcheux. On n'insiste pas assez sur l'expressivité formelle du sexe au cinéma et sur son corrélat, en histoire de l'art, qu'est le nu. » [254-5]

La technique de la violence qui est celle de Nicolas envers Linda (au début de la séquence centrale) et Sylvie (à la fin de la même séquence) conduit à la violence de la transgression : pour venger la transgression de l'interdit de l'inceste entre Sylvie et son père, Nicolas transgresse l'interdit du meurtre dans le sadisme et le cannibalisme. Sylvie, qui est son objet de désir, devient un objet de délire, de délire jaloux.

## ***Le schéma agonistique***

Sylvie, qui est le centre ou le support du film, est l'objet de valeur ou l'agoniste et elle appartient autant à l'ordre imaginaire des sœurs qu'à l'ordre symbolique des frères. L'ordre des frères, où se disputent le sujet protagoniste Nicolas et l'anti-sujet antagoniste Michel, est l'ordre des mortels, où les humains sont des hommes et où dominant l'hétérosexualité, la violence et la transgression ; l'ordre des sœurs, avec Nicolas (cette fois antagoniste) en lutte avec Éva et Linda (protagonistes), est l'ordre des divins, où les dieux sont des femmes et où dominant l'homosexualité, la tendresse et la « transcréation » [273]. L'ordre symbolique est un monde sans pères ou contre les pères : par l'inceste, Michel perd son statut de père ; c'est une horde ou une bande. L'ordre imaginaire est un monde où la mère est folle, mais où sa fille Charlotte est enceinte ; c'est une troupe, où se

fondent ou se confondent les langues que l'on parle (du français au norvégien) et les langues qui parlent, les lèvres de la bouche et les lèvres de la vulve : le baiser et baiser dans un « [(]ce théâtre illuminé où la pièce qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les œuvres humaines sont enchassées.) » [278]

L'espace de la sexualité est l'objet ou les thèmes de l'énoncé dans la violence de l'hétérosexualité et la transgression de l'interdit de l'inceste ; le temps de la mortalité est le sujet ou les problèmes de l'énoncé dans la violence de la criminalité et la transgression de l'interdit du meurtre. Mais il y a un appel à la personne de la natalité, de la fécondité et de la créativité, dans les pathèmes du sujet de l'énonciation ou dans le mysticisme ou le mystère du lesbianisme plutôt que dans le cannibalisme du sacrifice ou du sacrement : dans l'hystérie des noms, des prénoms, des pronoms

« nous » et « je » : « Enfuyons-nous vers notre seule patrie ! » « Le temps me dévore, mais de sa bouche, je tire mes histoires, de sa sédimentation mystérieuse, je tire ma semence d'éternité. » [278]

### ***Le désir de la mère***

Le désir est génératif, de la pulsion à la castration ; mais il est aussi génitif, de l'identification au fantasme. Le désir de la mère est doublement génitif : le génitif objectif est le désir *pour* la mère et le génitif subjectif est le désir *par* la mère. Il y a désir pour la mère par l'enfant : si c'est un garçon, il n'aura pas besoin de changer d'objet dans l'identification à son père ; mais si c'est une fille, elle aura besoin de changer d'objet en s'identifiant à sa mère. L'identification de la fille est donc plus complexe et plus difficile à vivre, car il a le risque de la frigidité, de l'hystérie ou du



lesbianisme. Le désir par la mère est pour son propre père, pour le père de son enfant et pour son enfant, surtout si c'est un fils.

Charlotte semble être une illustration ou une incarnation du désir subjectif, tandis que Sylvie est un ratage du désir objectif : après avoir pratiqué la prostitution, où elle a rencontré Nicolas, elle est devenue sa maîtresse avant de l'épouser ; en même temps, elle commet un inceste avec son père et elle tente de se suicider [270]. Elle aurait voulu un enfant ; mais Nicolas, qui a déjà décidé de la tuer, lui dit qu'elle est encore jeune [64]. On peut se demander ce qu'il en est du désir de sa mère folle : est-ce que le divorce a précédé la folie ? Est-ce que l'inceste a précédé le divorce ? C'est bien « dans la grande chambre, celle des maîtres », « dans ta chambre » [199], « cette chambre, votre lit » [200], que Sylvie couche avec Michel pour l'une des dernières fois.

Michel a donc vécu dans cette maison avec sa femme, maintenant internée à Winnipeg ; ainsi, il n'est pas impensable et impossible que l'inceste soit la cause du divorce et de la folie..

En relation avec le désir de la mère, il est permis de confronter le lesbianisme et l'hystérie. Dans l'hystérie, il y a identification à un sujet de l'autre sexe, mais l'objet est du même sexe : est-il possible que Linda et Éva, qui ont toutes les deux couché avec Nicolas, s'identifient à ce sujet sadique, agressif et meurtrier ? À moins qu'Éva ne s'identifie à Michel « un cavalier aussi séduisant, aussi raffiné, aussi beau » [265] ? Mais il est vrai que la tendresse et la douceur des deux femmes n'ont rien de l'agressivité de Nicolas Vanesse ou de Stan Parisé [271], même si elles se pénètrent [273].

## L'ÉNONCÉ

Pour poursuivre plus profondément l'analyse du texte ou du site de l'énoncé, il faudrait revenir sur le Quadriparti du monde :

### *Quadriparti*

Terre      Ciel

X

Mortels      Divins

Il faudrait aussi insister sur l'opposition spatiale et temporelle entre l'Amérique et l'Europe dans la liaison narrative des acteurs :

*Liaison narrative*

Luttes ← Liens

↑

Lieux

Ces mêmes acteurs évoluent dans l'évaluation narrative, des trois fonctions aux quatre sous-codes d'honneur : de la souveraineté à la fécondité ou à la soumission et plutôt dans la sexualité que dans le travail ; ou ils se couvrent de honte :

*Trois fonctions ou jonctions idéologiques*

*(indo-européennes)*

*Guerre ← Souveraineté*

↑

*Fécondité*

↑

Travail

(Production)

↑

Sexualité

(Reproduction)

« Bellatores » ← « Oratores »  
(luttants)                      (priants)

↑

« Aratores »  
(travaillants)

*Trois libidos*

« Libido dominandi » ← « Libido sciendi »

↑

« Libido sentiendi »

Possession/Pouvoir ← Voir/Savoir

↑

Sens/Chair

Jeu ← Spiritualité

↑

Sexe

« Orgueil de la vie » ← « Convoitise des yeux »

↑

« Convoitise de la chair »

*Trois échanges*

Échange des biens et des services ← Échange des paroles

↑

Échange des personnes

*Trois domaines*

Privé ← Public

↑

Commun

(Voisin)

Profane ← Sacré

↑

Divin

*Quatre sous-codes d'honneur*

*Souveraineté*

Autonomie

Indépendance

*Fierté*

X

*Humilité*

Obéissance

Impuissance

*Soumission*

Les sous-codes d'honneur s'opposent à la *honte* et à la *lâcheté*, comme le *respect* s'oppose au *mépris*.

La *souveraineté* et la *soumission* sont des contraires, tandis que la *fierté* et l'*humilité* sont des subcontraires.

La *servitude* (la « *dulie* ») et l'*esclavage*, comme la *torture*, sont des formes extrêmes de *soumission*.

La *souveraineté* comme sous-code d'honneur est le *pouvoir* (matériel ou manuel), la *gloire* et la *fortune* par exemple ; tandis que la *souveraineté* comme fonction est la *puissance* (spirituelle ou intellectuelle), de la religion au droit.

Il arrive qu'un chef ou un roi soit à la fois guerrier et souverain.

En outre et surtout, pour synthétiser toute l'analyse de la signification, il faudrait aborder la grammaire des actants en accordant une place particulière et singulière au destin, à la destinée, à la destination (du désir) de la mère dans la désorientation sexuelle, le déclin de la paternité et la volonté de puissance, qui est l'autre nom de la méchanceté.

*Mimêsis*

(communication)

Dans ← En

↑

À/De

*Semiosis*

(signification)

Forme de l'expression ← Forme du contenu

↑

Isomorphisme



Comment ← Quoi

↑

Pourquoi

Phénotexte ← Génotexte

↑

Archétexte

Surface ← Profondeur

↑

Volume

Manière ← Matière

↑

Lumière

Surface de la manière ← Profondeur de la matière

↑

Volume de la lumière

Imaginaire ← Symbolique

↑

Réel

Assertion ← Négation

↑

Dénégation

*Deixis*

(énonciation)

Espace ← Temps

↑

Personne

***Poiêsis***

*Mimêsis* ← *Semiosis*

↑

*Deixis*

(Catharsis)

***PHUSIS***

***Poiêsis*** ← ***Praxis***

↑

***Tekhnê***

## ÉPILOGUE

J'ai connu des poètes qui n'ont jamais écrit de poèmes et qui se sont suicidés ; l'un d'eux, à vingt-sept ans, du haut d'un pylône électrique, un soir de beuverie ou d'héroïne. Ils ont eu la célébrité d'un avis de décès et pas de postérité. La folie, pas plus que l'alcoolisme ou la toxicomanie, n'est ni une excuse ni une gloire ; cela n'empêche pas le génie et la poésie d'un chantre en mal d'aurore.

Il en est ainsi de la chair, de l'âme, de l'esprit, du cœur, du corps, du cul : on ne sait pas trop à quoi s'en tenir, à quoi s'accrocher, à quoi s'adonner, s'abonner ou s'abandonner ; on picosse, on picore ou on picote et on pioche.

Hystérie, manie ou mélancolie et mystère  
de boule de gomme !

Et l'amour ? Ce n'est pas de l'amour que  
provient le désir ; mais c'est du désir  
qu'advient ou survient l'amour. On y parvient  
rarement et quand il vient, le désir s'en  
souvient et il l'oublie..

« Vivre tue. » [114 et 212, note 234]

C'est la mort qui explique l'œuvre et  
l'œuvre qui explique la mort.

JML/mars 2012