

Claudia Labrosse
 Université d'Ottawa

Œil masculin et corps féminin : le pouvoir patriarcal dans *Neige noire*

Résumé

Dans *Neige noire*, qui présente une forme romanesque « contaminée » par la forme cinématographique, il apparaît que le langage dévoile les rapports de force à l'œuvre dans la société patriarcale. En effet, Hubert Aquin développe dans son dernier roman une réflexion sur les enjeux de la représentation du corps féminin dans la culture occidentale via l'objectivation/possession qu'opère à son égard l'œil masculin du scénariste, objectivation qui ne peut mener qu'au meurtre symbolique (ou réel) de la femme. De la sorte, l'auteur procède dans son texte à la construction de l'*objet* féminin tout en soulignant le rôle de *sujet* que s'octroie l'homme à la fois dans ses relations avec l'« autre sexe » et dans la représentation cinématographique de celui-ci. Un discours aux échos féministes émerge donc de la violence qui est infligée à la femme dans *Neige noire*, une violence inhérente à sa représentation déshumanisante, pornographique.

Œil masculin et corps féminin : le pouvoir patriarcal dans *Neige noire*

L'œuvre du romancier québécois Hubert Aquin est à la fois marquée par l'éclatement des frontières génériques et par les discours sociopolitiques qui la traversent (tels la révolution, l'impasse d'un projet individualiste, etc.). Dans ses romans, donc, langage et pouvoir sont concomitants, parfois dans l'affrontement, souvent dans la convergence. Dans *Neige noire*, qui présente une forme romanesque « contaminée » par la

forme cinématographique, il apparaît que le langage dévoile les rapports de force à l'œuvre dans la société patriarcale. Nous en voulons pour preuve la réflexion qu'Hubert Aquin y développe sur les enjeux de la représentation du corps féminin dans la culture occidentale, enjeux que nous nous proposons d'examiner dans cet article. Nous sommes certes conscients du fait que l'œuvre d'Aquin ne semble guère s'inscrire dans la veine des textes féministes éclos dans les années 1960 et 1970 au Québec. Les premiers romans de l'auteur, *Prochain épisode* et *Trou de mémoire*, par leurs nombreuses allusions au pays et à la révolution, par l'analogie qu'ils opèrent entre la femme et le Québec (la femme-pays¹), favorisent davantage, au fond, une lecture nationaliste du texte qu'une lecture féministe². Nous ne pouvons nier, par ailleurs, que la femme soit soumise à la violence masculine dans les textes aquiniens, violence constitutive d'un fantasme s'inscrivant, il va sans dire, aux antipodes des revendications féministes, comme l'a souligné Lori Saint-Martin (Saint-Martin, 1997 : 93-109). Pourtant, sur la base de l'écriture du corps se dégageant de *Neige noire* - c'est-à-dire de l'analyse exclusive de l'inscription du corps objectif des personnages dans le texte - force est de constater qu'un discours aux échos féministes émerge de la violence même qui est infligée à la femme, une violence inhérente à sa représentation déshumanisante, pornographique. Il s'agit donc pour nous de retracer, via l'écriture du corps déployée par l'auteur, le travail d'objectivation/possession qu'opère l'œil masculin

¹ Lori Saint-Martin nous rappelle que le lien unissant la femme à la terre est un lieu commun de la symbolique occidentale : « Cette thématique est particulièrement frappante dans le roman québécois. L'équivalence femme/pays est trompeuse parce qu'elle traduit un glissement du particulier au général qui s'opère aux dépens de la femme. Celle-ci n'existera plus en tant qu'être humain autonome. Elle sera devenue le symbole d'un mythe collectif ou d'une réalité culturelle. » (Saint-Martin, 1984 : 108-109)

² De fait, plusieurs critiques se sont penchés sur l'omniprésence du discours nationaliste dans ces deux opus, quelques-uns percevant même les réverbérations du nationalisme d'Aquin dans *L'antiphonaire* et *Neige noire* où « le rôle politique, sans pour autant disparaître ou infirmer l'"appartenance" de l'écrivain, devient cependant de plus en plus implicite » (de La Fontaine, 1977 : 71).

sur le corps de la femme dans l'édifice de la représentation patriarcale, objectivation qui ne peut mener qu'à son meurtre symbolique (ou réel).

La construction de l'objet féminin

D'emblée, *Neige noire* se présente comme un roman de la vision, un roman du regard. Se présentant sous la forme du scénario d'un film autobiographique (celui de Nicolas Vanesse, jeune acteur et réalisateur) enchâssé dans le commentaire d'un narrateur hétérodiégétique³, le texte rend manifeste la volonté qu'éprouve l'auteur de questionner dans son ouvrage la thématique de la représentation artistique et symbolique tout en interrogeant les conséquences qu'elle est susceptible d'entraîner sur le plan des relations hommes-femmes. Comme nous le savons, Aquin s'avère conscient dans l'ensemble de son œuvre du tragique qui sous-tend les relations humaines, exploitant dans ses romans la jalousie, l'adultère, la violence sexuelle qui font des individus des êtres piégés par la culture (Mocquais, 1997 : XLIII). Or, au centre de cette culture domine l'Œil, c'est-à-dire le regard, constat que met justement en lumière *Neige noire*. En effet, le motif du film dévoile d'entrée de jeu l'importance que revêt l'image dans la diégèse (et dans la culture occidentale) mais souligne davantage encore le *pouvoir* qu'exerce le regard sur la représentation et, en définitive, l'influence que peut avoir la représentation sur l'objet représenté, ce qui justifie l'insertion dans le roman de nombreuses indications métatextuelles relatives aux prises de vue. Ces indications scéniques, souvent

³ Bien qu'à un moment le personnage de Michel Lewandowski se profile derrière l'instance narrative : il a lu le scénario de Nicolas et en a même détruit des pages (Aquin, 1974 : 224, 263), ce qui rend probable son intervention dans le commentaire enchâssant le scénario.

accompagnées d'une réflexion critique sur le processus de création, tendent à contrôler le regard du spectateur/lecteur en le forçant à ne voir que ce qui lui est montré, en l'occurrence le corps hypersexualisé de la femme mis en lambeaux par le désir de l'homme. L'hégémonie pratiquée par l'œil de la caméra (derrière lequel se tient toujours le scénariste) rappelle, en somme, le rôle coercitif que peut jouer le regard dans la collectivité⁴. Nous assistons donc dans *Neige noire* à la construction d'un objet féminin tant sur le plan existentiel que phénoménologique⁵ en ce que trois corps font l'objet du regard de Nicolas : celui de Sylvie Dubuque-Lewandowski (son épouse), de Linda Noble (sa collègue) et d'Éva Vos (sa maîtresse). Trois corps éminemment désirables aux yeux du scénariste. De fait, la représentation de ces personnages s'avère marquée par la nudité. La première apparition de Sylvie dans le roman la montre endormie auprès de Nicolas, nue, « sa main droite [...] posée en haut de sa cuisse, au point le plus vulnérable de son corps et comme pour voiler l'invisible. » (Aquin, 1974 : 5) D'ailleurs, le narrateur n'a de cesse d'insister sur la nudité de Sylvie dans les premières pages du roman en précisant qu'elle « ne porte pas d'autre vêtement que celui du sommeil » (Aquin, 1974 : 7), qu'elle « est nue et tient ses deux poings fermés entre ses cuisses » (Aquin, 1974 : 12) ou encore qu'elle « se défait de sa veste de pyjama et prend place sur les draps » (Aquin, 1974 : 14). Bref, le corps de la jeune femme s'offre entier au regard de son époux (et du spectateur, par la même occasion). De la même façon, le corps d'Éva est dévoilé dans sa nudité avant même que la relation

⁴ « Dans maintes sociétés », affirme David Le Breton, « et nos traditions occidentales n'en sont pas exemptes, le regard tient le monde en joue, il pétrifie pour assurer le contrôle. Puissance ambiguë, il livre symboliquement celui qui en est l'objet, même s'il l'ignore. Il est prise de pouvoir car il comble la distance et capture, il est immatériel mais il agit néanmoins » (Le Breton, 2006 : 67).

⁵ Maurice Merleau-Ponty définit le « corps objectif » comme étant le corps sensible *visible* pour autrui à la manière d'un objet (Merleau-Ponty, 1964 : 178) - l'« être-pour-autrui » auquel se réfère Jean-Paul Sartre (Sartre, 1943 : 352) -, concept qui, transféré au domaine littéraire, correspond au corps faisant l'objet d'une représentation.

amoureuse la liant à Nicolas ne s’amorce : nous voyons Éva, le torse nu, se préparer à son premier rendez-vous avec Nicolas (Aquin, 1974 : 130), puis se dénuder partiellement devant lui (Aquin, 1974 : 146). Enfin, les vêtements ne font plus obstacle au regard du spectateur et le corps nu d’Éva est entièrement dévoilé (Aquin, 1974 : 148). Nulle part dans le roman l’ellipse ne vient-elle pallier à la nudité des corps. Au contraire, la visibilité du corps nu de la femme est toujours valorisée dans le scénario de Nicolas : « Ne pas euphémiser la représentation de son corps nu. [Éva] est nue, sans apprêt, d’une nudité totale. Sous le jet d’eau, on la voit dans sa forme exacte et simple. » (Aquin, 1974 : 205) Mais bien sûr, si la nudité révèle les organes sexuels des personnages, elle ne suffit pas à « sexualiser » le corps féminin. C’est le *regard* porté sur le corps nu de la femme qui accomplit cette tâche, faisant sombrer l’érotisme de sa représentation dans la pornographie. Ainsi, le scénariste nous montre constamment des corps en plein ébats sexuels : « Sylvie, bouche ouverte, toute renversée, s’agite avec frénésie jusqu’à ce que l’autre atteigne son orgasme. Mais elle semble jouir autant que lui, une seconde fois, et le tient au bas du dos du plat de ses mains. » (Aquin, 1974 : 21) Certaines scènes explicitement sexuelles comme celles montrant Sylvie chevauchant Nicolas dans une étreinte passionnée sur le *Nordnorge* ou encore Linda ligotée aux montants du lit, nue et émoustillée, étant par ailleurs dédoublées dans le roman, contribuent par leur répétition à faire du corps féminin un corps d’abord et avant tout sexuel. La récurrence de telles apparitions nous incite à percevoir derrière l’instance narrative l’« œil pornographique⁶ » du sujet masculin qui réifie la femme en la réduisant à l’état d’objet sexuel. Le voyeurisme caractéristique de la sexualité

⁶ Nous empruntons cette expression à Geraldine Finn qui joue sur l’homonymie des termes «pornographic Eye/I» - l’œil/le Je pornographique - pour rendre compte de la construction de la subjectivité masculine qu’effectue la pornographie (Finn, 1985 : 81-95).

masculine occidentale (Finn, 1985 : 86-87) mis en évidence par les féministes s'inscrit d'ailleurs au centre de la trame narrative de *Neige noire*. Le roman, qui s'ouvre sur la thématique du voyeurisme⁷, suit effectivement le trajet du regard de Nicolas qui ne veut rien perdre de l'Autre : il « détaille avec insistance » Linda (Aquin, 1974 : 21), la « contemple [...] hypocritement » (Aquin, 1974 : 17), « la regarde de très près » (Aquin, 1974 : 26) comme pour l'épier à son insu. Puis, « il voit Éva venir, mais ne se montre pas ; elle passe devant lui, sous ses yeux, sans deviner qu'elle est observée par celui même qu'elle va retrouver à une terrasse du Studentertunden » à Oslo (Aquin, 1974 : 150). En somme, le regard de Nicolas semble entièrement absorbé par la vue des corps féminins qu'il fait voir au spectateur/lecteur par la médiation d'une *projection*. Projection cinématographique avec ses plans moyens - « celui de la convoitise » (Aquin, 1974 : 130) -, ses gros plans, ses zooms-in sur le corps de l'Autre, mais projection aussi sur le corps féminin des fantasmes du sujet masculin, fantasmes perceptibles dans la représentation même du corps des trois héroïnes. En effet, la pléthore d'images de Sylvie, d'Éva et de Linda révélant leur intimité (seins dressés, vulve caressée) de même que leur désir du mâle (leurs cris de jouissance) culminent dans les prises de vues explicites de leurs organes génitaux pendant l'acte sexuel : « Gros plan de Michel Lewandowski qui frôle ses joues sur la toison tomenteuse de Sylvie Lewandowski. Il s'approche encore plus du sanctuaire, ouvre avec ses lèvres et de ses doigts l'involucre vénusien de Sylvie comme s'il cherchait, au fond de cette ombelle blonde, le germe de toute vie. » (Aquin, 1974 : 237) Le scénario

⁷Les premières lignes du roman se lisent comme suit : « [...] les fenêtres des appartements sont béantes, offrant ainsi aux voyeurs solitaires d'innombrables contre-plongées. Épaules nues, dos exposés au soleil, cuisses ouvertes, visages enduits de lotion de bronzage, ventres blancs, autant de composantes d'images vertigineuses et allusives ! » (Aquin, 1974 : 5)

de Nicolas, par le biais des jeux de caméra qui le composent et qui dévoilent ses propres pulsions à l'égard du corps féminin, se présente alors tout à fait comme les films pornographiques types qui ne laissent rien perdre du vagin de la femme tant celui-ci est perçu comme le lieu-clé de sa féminité, mais surtout de sa réduction à l'état d'objet sexuel à investir par le phallus. Tout concourt, dans le roman, à objectiver le corps de la femme, à le rendre visible, voire même hyper-visible dans sa fonction sexuelle. Les nombreux flashes intercalaires de Sylvie dans la trame du récit relayent l'image obsédante d'une femme au corps sexuel morcelé : « Flashes heurtés de Sylvie : regard, cheveux, bouche, yeux fermés, ses mains frottant régulièrement ses seins comme pour les apaiser... » (Aquin, 1974 : 24) et encore : « Plans rapides, fulgurants : les seins de Sylvie, sa bouche ouverte, ses cheveux emmêlés dans les doigts de Nicolas, ses aisselles, son ventre, ses jambes. » (Aquin, 1974 : 15). C'est tout le corps qui semble cartographié par le désir de Nicolas.

Le dévoilement du sujet masculin

Or, ce qui est vu ce n'est pas le corps *réel* de Sylvie, mais son *artefact*, un corps créé par/pour l'homme, pour son plaisir, et qui participe au dévoilement du sujet masculin dans le texte. Même les prosopographies (c'est-à-dire les descriptions physiques) qui n'insistent pas sur les « performances » sexuelles de Sylvie évoquent le fantasme masculin et soulignent, par ce fait, la présence de l'œil pornographique dans le roman et derrière la caméra (donc au *centre* de la représentation patriarcale) : « [Nicolas] ne discerne plus sur le lit (dont il s'éloigne) que la silhouette fantomale de Sylvie - odalisque aux seins fermes, aux jambes fuselées et dont la beauté provoque une inondation dans ses creusets caverneux. » (Aquin, 1974 : 15) L'analogie ici construite entre Sylvie et une odalisque (femme d'un

harem, donc objet sexuel par essence) révèle davantage, au fond, la nature du désir de Nicolas pour Sylvie - sa propre subjectivité - que le corps réel de cette dernière. En effet, « Paradoxical as it may seem, pornography does not reveal Woman, though in it Woman reveals all, because Woman does not disclose herself as subject in pornography. On the contrary, it is Man who is revealed in her objectification. For the Woman he observes is the objectification of *his* idea » (Finn, 1985 : 83). De fait, le corps de Nicolas est aussi représenté dans le roman et les modalités régissant sa construction, tout comme celles du corps féminin, dévoilent la place qu'il occupe au sein de sa propre création (son scénario) en illustrant au passage la place qu'occupe plus globalement le sujet masculin dans l'édifice de la représentation. À vrai dire, ce qui est particulier dans les descriptions physiques de Nicolas, c'est qu'elles ne tracent jamais de lui un portrait figé et détaillé comme le sont les portraits des personnages féminins de *Neige noire*. S'il est aisé de définir l'apparence de Linda, Sylvie ou Éva, il s'avère qu'au contraire les caractéristiques physiques de Nicolas sont passées sous silence. Aucune des apparitions du personnage dans le scénario/récit n'est en mesure de répondre à l'« icône » de Sylvie⁸ : le lecteur en est réduit à combler par l'effort de son imagination les blancs générés par les descriptions minimales du jeune homme. Ainsi, les prosopographies de Nicolas s'avèrent bien élémentaires en comparaison des descriptions du corps féminin : « Du point de vue d'Éva, la chevelure brune de Nicolas se mêle aux tours supérieures de l'Askershus, trouées par de petites embrasures. Caméra

⁸ « Sylvie doit être détaillée, dans les plans qui suivent, par la caméra : cela va constituer la première icône de Sylvie Dubuque. Elle s'habille face à la caméra, comme si la lentille était un miroir. Elle met sa robe garance à grands lobes, frangée d'une dentelle à fuseaux. Sylvie a le teint très pâle, les cheveux et les sourcils blonds - d'un blond capiteux dont la pigmentation chaude et égale atteste l'authenticité de leur coloration. Ses grands yeux semblent éperdus, car Sylvie est manifestement remuée par ce qui vient de se produire entre elle et Nicolas. Les pupilles se discernent à peine des iris tellement ceux-ci approchent du noir. Les lèvres sont bien dessinées, gonflées, les ailes du nez parfaites, son front large, tout dans son visage s'harmonise avec son corps qui n'est que délicatesse et beauté. » (Aquin, 1974 : 45)

subjective. Contre-plongée encerclante de Nicolas, encerclante car il se déplace sans cesse. Ses yeux cernés ressemblent à deux puits de deuil. » (Aquin, 1974 : 139) Parfois même, les traits physiques de Nicolas s'inscrivent dans le texte sans qu'ils ne soient pour autant rendus « visibles » aux yeux du spectateur/lecteur, comme lorsqu'Éva déclare à Nicolas : « Je ne vois pas la couleur de tes yeux ; tout est sombre... » et que ce dernier lui répond, laconique, « Bleu. » (Aquin, 1974 : 146) L'information relayée par ce simple adjectif caractérise certes (à rebours) le personnage, mais paraît incidente et donc sans conséquence dans le récit : l'individualité de Nicolas ne repose pas sur son apparence comme c'est le cas chez les femmes du roman. Par ailleurs, si le corps féminin s'avère hypersexualisé dans le roman, il semble en aller autrement du corps de Nicolas. En effet, bien que ce dernier soit impliqué dans bon nombre des relations sexuelles représentées dans le scénario, son corps ne fait pas l'objet d'une pulsion scopique. La sexualisation du personnage tient davantage au désir qu'il exprime devant le corps de l'Autre que de la nudité évocatrice de son propre corps. Bien sûr, Nicolas est montré nu à quelques reprises dans le roman, la narration se concentrant même sur la vision de son pénis blessé par Sylvie : « Fondu à la salle de bain. La caméra est installée sur un praticable à angle droit du lavabo, à la même hauteur. Nicolas entre, fait la lumière, sort son pénis de son slip. Il a toujours une tumescence du côté gauche, près du gland. Avec beaucoup de précautions, il pose son pénis sur le rebord du lavabo et applique du cold-cream sur sa plaie. » (Aquin, 1974 : 13) Or, cette vision semble avoir moins pour effet de réduire le personnage à son corps sexuel que d'illustrer, d'une part, l'événement déclencheur du meurtre prémédité de Sylvie (qui a blessé son époux) et de souligner, d'autre part, la présence en arrière-plan de ce phallus⁹ qui dicte ses

⁹ Phallus que l'auteur réduit ici, il faut le dire, à l'image d'un sexe faible et vulnérable, comme si Aquin

désirs tout au long du film/roman. Enfin, le corps masculin, somme toute peu caractérisé, acquiert davantage de présence au sein du texte dans l'accomplissement de ses activités quotidiennes : « Gros plan de Nicolas qui fait son nœud de cravate face à un miroir. Le cadrage se resserre sur son regard. [...] Nicolas appuie son front sur le miroir dans lequel il se regardait à l'instant. [...] Il a l'air très fatigué... » (Aquin, 1974 : 131) Mais surtout, le corps de Nicolas s'avère lié à un motif récurrent dans *Neige noire* : le miroir. Comme nous pouvons le constater dans l'extrait cité, il est clair que le miroir n'a pas pour fonction de légitimer une prosopographie exhaustive : le visage du jeune homme n'est point rendu visible dans sa spécificité, même s'il « le devrait » (du moins, le miroir est-il largement employé par les écrivains dans ce but précis (Hamon, 1993 : 174-175)). De fait, il est significatif que « le cadrage se resserre » justement sur son regard, c'est-à-dire sur sa *fonction visuelle*, et non sur ses yeux en tant qu'unités du corps objectif. À de nombreuses reprises, le scénario nous montre Nicolas absorbé par son reflet dans la glace : « il se regarde dans le miroir en faisant toutes sortes de mimiques : il prend des attitudes, se donne des airs, et ne cesse de s'observer tout ce temps. Un vrai comédien! » (Aquin, 1974 : 13) Aquin va même jusqu'à montrer son héros s'observant dans la glace pendant qu'il rédige son scénario (Aquin, 1974 : 173), substituant à la vision du corps objectif une vision du sujet voyant (donc du sujet écrivant) dont le regard est incidemment tourné vers sa propre personne (image symbolique du « Pornographic Eye/I »). Cette modalité de construction du corps masculin, marquée par le dédoublement du regard que permet le miroir, trace en somme un portrait *réflexif* du héros. Ce faisant, Hubert Aquin nous révèle que le film (et

désirait mettre en lumière la vacuité du pouvoir masculin qui ne repose en fait que sur du vent, la puissance (et donc la supériorité symbolique) de Nicolas étant considérablement diminuée.

par là, tout l'édifice de la représentation occidentale) constitue en vérité un retournement du regard démiurgique du sujet sur lui-même, tout entier absorbé par ses « créations » : le Texte et la Femme. Ainsi, le motif récurrent du miroir souligne l'agentivité qui caractérise la figure masculine ainsi que le rôle d'observateur qu'occupe l'homme au sein de la diégèse de même que dans la sphère narrative du roman et la sphère pornographique où il s'érige en Sujet, comme le note Geraldine Finn: « In the first place pornography constructs Man [...] as an *observer* of women ; and Woman, correspondingly, [...] as the observed of men. » (Finn, 1985 : 82) En désignant la femme comme objet sexuel, l'œil pornographique masculin se désigne parallèlement comme sujet, comme créateur de la femme-artefact. C'est d'ailleurs l'image d'une femme stéréotypée, idéalisée par l'œil de Nicolas que nous présente le scénario lorsqu'il est question de Sylvie :

Mais comment donner une idée précise de son corps? Invoquer le Titien ou Tiepolo, c'est se référer à des images fixes. Pourtant, ces points de référence ne sont pas dépourvus d'efficacité, car un halo de splendeur nimbe les femmes volantes de Tiepolo. N'en est-il pas de même pour Sylvie? Somptueuse, envoûtante [...], incarnée avec une connotation de plénitude, invariable en sa force d'attraction, Sylvie est la femme-femme, le miroir de l'amour, le vaisseau creux de Snaebjörn, l'œuvre des œuvres (Aquin, 1974 : 46).

Le mythe de l'éternel féminin incarné par le personnage de Sylvie occulte du coup sa véritable identité, sa subjectivité, son corps naturel. S'il est on ne peut plus visible dans le roman, le corps de Sylvie n'existe qu'en tant qu'objet du désir de Nicolas. Comme le souligne Patricia Smart, Sylvie « se résume entièrement par des caractéristiques qui font d'elle une projection-archétype des fantasmes masculins : l'Autre idéalisée, dépourvue de voix autonome, qui " porte " le film et toute la symbolique culturelle dans laquelle il s'insère. » (Smart, 1988 : 272) Consciente de l'objectivation dont elle est victime, Sylvie se récrie d'ailleurs : « Je ne ressemble pas à l'image que tu t'étais faite de moi. [...] Mais

parce que tu m'aimes, Nicolas... tu es injuste, car tu voudrais que je ressemble à la femme de ta vie. » (Aquin, 1974 : 76) En somme, « le cinéma néantise continuellement ce qu'il représente » (Aquin, 1974 : 255). Il ne faut donc pas s'étonner que l'auteur ait délibérément choisi de mettre à jour les répercussions du système représentationnel de la femme dans un roman prenant la forme d'un scénario de film. La représentation anéantit le sujet féminin tout comme le cinéma anéantit la réalité de ce qu'il porte à l'écran. Le poster géant d'une femme nue que l'on voit défiler derrière Nicolas et Sylvie installés dans un taxi, exemple on ne peut plus manifeste d'une mise en abyme¹⁰, ne fait que souligner davantage la réalité du dépouillement de sa subjectivité que subit la femme dans l'imaginaire patriarcal : « c'est comme si on avait déchiré, à intervalles irréguliers, le poster : il manque des morceaux à la représentation horizontale de cette femme nue » (Aquin, 1974 : 33), tout comme il manque des morceaux à Sylvie, Linda et Éva, toutes trois objectivées par l'œil pornographique/la caméra avide de ne voir d'elles que leur sexe.

Le meurtre symbolique de l'objet

Conscient de l'anéantissement de la subjectivité féminine à laquelle procède l'édifice de la représentation patriarcale, Hubert Aquin rappelle, vers la fin de *Neige noire*,

¹⁰ La mise en abyme a fait l'objet de nombreuses réflexions depuis André Gide (qui a le premier identifié ce concept) jusqu'à Mieke Bal, en passant par Lucien Dallénbach et Jean Ricardou. Il convient de préciser qu'elle correspond à un élément (souvent une image) inséré dans le récit de manière à en réfléchir et expliquer l'ensemble ou une partie. Ce procédé analogique s'est vu accorder une certaine importance dans les textes d'après-guerre : des thèmes comme le livre dans le livre, la pièce dans la pièce, ont été exploités dans les œuvres contemporaines (mais aussi chez les classiques : *Hamlet* de Shakespeare en offre un bel exemple). Nous en trouvons d'ailleurs une illustration dans *Neige noire* : la représentation d'une pièce (*Hamlet*, justement) à laquelle participe Nicolas (qui joue incidemment le rôle de Fortinbras, le prince vengeur) reprend certaines intrigues du scénario/roman en les préfigurant.

l'irréductibilité du sujet qui se défile et résiste à la « pénétration » de l'Autre¹¹, une irréductibilité qu'il est dangereux de vouloir compromettre. Car, « faire de quelqu'un un objet : n'est-ce pas la source principale de la violence? » (Wolf, 1985 : 232) C'est contre la réductibilité de son corps au statut d'objet sexuel que s'insurge Sylvie dans une scène-clé du roman. Alors que Sylvie se relève du lit après avoir pratiqué une fellation sur Nicolas, celui-ci l'attrape et la force à poursuivre ses caresses, allant même jusqu'à la saisir par les cheveux (Aquin, 1974 : 44). Cette violence sexuelle est suivie par une autre, saisissante et révélatrice : Sylvie blesse le pénis de Nicolas avec son pendentif, allégorie de la révolte du sujet féminin devant son asservissement symbolisé par la fellation qui l'oblige à s'agenouiller devant le phallus comme un vassal devant son roi. La violence inhérente à l'objectivation de l'Autre ne peut mener, en fin de compte, qu'au meurtre symbolique (ou réel) de la femme, comme le met en évidence la représentation du corps dans le roman d'Aquin. « La culture patriarcale », nous dit Smart, « trouve son expression privilégiée dans la possession spéculaire, visuelle de l'objet désiré : la représentation qui tue. » (Smart, 1988 : 273) Prélude à l'assassinat imminent de Sylvie, les scènes où Linda Noble est ligotée nue sur un lit s'apparentent à une répétition générale de ce qui est annoncé entre les lignes tout au long du roman. Linda, « victime » consentante, se laisse assujettir par Nicolas « qui tient la corde et qui l'attache solidement » (Aquin, 1974 : 22) aux montants du lit avant de faire mine de l'étrangler sans, toutefois, pousser jusqu'au bout son geste. La scène, intercalée à de multiples reprises dans le scénario du film, subit de sensibles modifications, mais insiste toujours sur les rôles respectifs de Linda et de Nicolas, victime et agresseur, au

¹¹ « On croit pénétrer la personne aimée ; on ne fait que glisser sur la peau reluisante de ses jambes. L'amour, si délibérément intrusif soit-il, se ramène à une approximation vélaire de l'autre, à une croisière désespérante sur le toit d'une mer qu'on ne peut jamais percer. » (Aquin, 1974 : 203)

sein d'une relation marquée par la violence. Si Nicolas éprouve un désir réel pour Linda, présentée comme le double de Sylvie sur le plan physique, son désir s'exprime dans un cadre à première vue sadomasochiste. Écartelée sur le lit, Linda ne peut que subir passivement les caresses brutales de Nicolas : il « ne cesse de [la] caresser de façon inhumaine » (Aquin, 1974 : 29), sa main fermée « gliss[ant] sur la vulve de Linda qu'il frotte sans douceur » (Aquin, 1974 : 28). En revanche, la suite du roman fait comprendre au spectateur/lecteur que ce ne sont pas tant les préférences sexuelles de Nicolas qui sont ici mises en relief que ce qu'il projette d'infliger à Sylvie. Tout entier tourné vers le meurtre rituel de l'héroïne, le scénario de Nicolas, de manière significative, commence par éluder les circonstances réelles de sa mort pour ensuite faire la lumière sur les événements tragiques. Le meurtre, motivé par le désir de vengeance de Nicolas désirant punir Sylvie pour son infidélité¹², prend la forme d'un rite sacrificiel où le corps de Sylvie est d'abord torturé, partiellement dévoré, puis tué par la main de l'homme qu'elle aime. La caméra/narration montre donc le corps dénudé de Sylvie assujetti par Nicolas qui lui attache solidement les poignets et les chevilles de manière à ce qu'elle soit écartelée sur le sol de la cabane du Spitzbergen en Norvège où ils se sont réfugiés, tout comme l'avait été au préalable le corps de Linda dans l'appartement de Stan Parisé à Montréal. La suite du rituel imaginé par Hubert Aquin souligne avec force détails la réduction du corps féminin à sa nature sexuelle. En effet, Nicolas procède à un marquage rituel du corps sexuel de Sylvie : « [Nicolas] se penche et pose sa bouche sur la toison blonde de Sylvie. Gros plan :

¹² Nicolas veut « punir » Sylvie parce qu'elle lui a été infidèle en commettant l'inceste avec son père, Michel Lewandowski, fait qui n'est révélé au lecteur qu'à la toute fin du roman. Par ailleurs, nous ne pouvons ignorer la possibilité que Nicolas désire aussi se venger de l'attaque au pendentif qu'il a subie et qui l'a laissé temporairement impuissant, véritable crime à l'égard de sa virilité.

de sa main gauche, il écarte les grandes lèvres. On distingue le brillant d'une lame qui entre dans le vagin et touche le clitoris. Il procède à une introcision. » (Aquin, 1974 : 259). L'ablation du clitoris, présentée en gros plan de surcroît, prive la femme de son propre désir et par extension de sa subjectivité humaine, résultat que désire justement mettre en lumière Aquin dans son analyse de l'édifice représentationnel. L'introcision est bientôt suivie d'une légère incision allant du pubis jusqu'entre les seins de Sylvie. Le couteau trace en fait les contours du corps sexuel de la femme, que Nicolas prend soin de réduire davantage encore à l'état d'objet de désir en lui embrassant les seins, avant de la défigurer littéralement. Enfin, les derniers instants de Sylvie résument bien ce que devient le corps féminin dans l'œil pornographique de l'homme : un morceau de viande dépourvu d'identité autre que sexuelle qu'il est permis de consommer symboliquement, comme le fait d'ailleurs Nicolas qui découpe littéralement des morceaux de chair du corps de son épouse pour les avaler. « Découpée à plusieurs endroits » (Aquin, 1974 : 263), Sylvie ressemble en fin de compte au poster de la femme nue à laquelle « il manque des morceaux », le dépouillement de son identité menant droit à sa propre dépouille.

Pour conclure, « Pornography is not a special case of sexuality ; it is a form of representation » (Kappeler, 1986 : 2) constat qui se dégage de la construction du corps des personnages de *Neige noire*. La sexualisation intempestive du corps féminin qu'opère l'œil de la caméra, le retranchement du corps masculin dans la réflexivité de même que la violence inouïe avec laquelle le sujet masculin réduit l'Autre au statut d'objet dévoilent les forces obscures qui sont à l'œuvre dans l'édifice de la représentation patriarcale. En vérité, « The history of representation is the history of the male gender representing itself to itself

[...]. Representation is not so much the means of representing an object through imitation [...] as a means of self-representation through authorship : the expression of subjectivity. Culture, as we know it, is patriarchy's self-image » (Kappeler, 1986 : 52-53). Sans doute Hubert Aquin, dans un effort constant de lucidité, est-il parvenu à cette équation aux conséquences désastreuses pour la femme, mais aussi pour la société dans laquelle elle évolue. En effet, l'on ne saurait ignorer la présence d'un discours sociopolitique sous-jacent au discours féministe qui se dégage de la réflexion développée autour du système représentationnel. Si « le Québec est en creux » (Aquin, 1974 : 147) dans *Neige noire* en raison de l'effacement de la sphère politique dans le roman, il n'en reste pas moins qu'une réflexion - « en creux » elle aussi - sur l'avenir de la société québécoise est véhiculée dans l'œuvre. Comment peut-on envisager la possibilité du progrès social, politique et économique d'une collectivité minoritaire¹³ qui objectivise elle-même culturellement la moitié féminine de sa population (légitimant ainsi la loi du plus fort sur le plus faible)? Aquin, par le biais d'un langage mi-littéraire, mi-cinématographique apte à dévoiler les enjeux du pouvoir dans notre société entrevoit la possibilité d'une ouverture à ce niveau. Le scénario de Nicolas se clôt sur la naissance d'une relation amoureuse entre Linda Noble et Éva Vos ayant toutes deux fui l'emprise du meurtrier de Sylvie. La parthénogenèse¹⁴ à laquelle donne lieu cette union des « survivantes » de l'œuvre (figures opprimées) leur permet du coup de se libérer du mâle - qui disparaît à Repulse Bay comme pour souligner l'impasse de « son histoire à lui » (Smart, 1988 : 270) - et d'atteindre elles-mêmes le statut

¹³ Collectivité aspirant à la reconnaissance de sa spécificité sur les plans linguistique et culturel au sein du Canada anglais.

¹⁴ La parthénogenèse est une « reproduction sans fécondation (sans mâle) dans une espèce sexuée. » (Le Petit Robert, 2002 : 1854) Elle s'avère manifeste dans la conclusion du roman lorsqu'Éva déclare à Linda : « Nous sommes engagées dans une transcréation infinie et nous nous pénétrons, l'une l'autre, d'une semence féminine... » (Aquin, 1974 : 273)

de sujet qui leur était nié dans la sphère pornographique du film de Nicolas. Il va sans dire que l'émergence du sujet féminin, ressenti dans le roman comme la seule voie d'accès à un monde expurgé de la violence, doit aussi inspirer l'émergence du sujet québécois. Sur le plan symbolique, il est donc possible d'établir un rapprochement entre la situation d'inégalité dans laquelle se trouve le personnage féminin aquinien et la situation du Québec au sortir des années 1960 : dominés depuis longtemps par la minorité anglophone (québécoise) et l'Église catholique sur les plans économique autant que social, les Québécois se sentent dépossédés de leur droit à être maîtres chez eux (comme Sylvie se sent dépossédée de sa subjectivité dans le roman). Se sentant interpellés par la question nationale propre, selon eux, à faire respecter leurs droits, les contemporains d'Hubert Aquin voient l'émergence de groupes politiques parfois radicaux (le RIN¹⁵, le FLQ) et la création du Parti québécois en 1968 prônant la souveraineté du Québec. La séparation du Québec, envisagée comme la solution aux problèmes socio-politiques de l'heure, se profile bien sûr derrière la parthénogenèse d'Éva et de Linda dont le rejet de l'homme manipulateur et dominant s'avère salvateur. Après les coups d'éclats d'Octobre 1970 ayant laissé l'empreinte d'un traumatisme dans l'imaginaire québécois, il est évident que la violence ne peut plus être considérée comme un moyen d'accès à l'indépendance et de fait, la rébellion de Sylvie (l'attaque au pendentif) se clôt-elle par son meurtre dans *Neige noire*. Seul le rejet des structures (représentationnelles, politiques, culturelles, etc.) avilissantes peut mener en bout de ligne l'individu à son épanouissement, comme semble le découvrir Aquin dans son dernier roman.

¹⁵ Aquin est devenu le directeur national du RIN en 1967.

Bibliographie

- AQUIN, Hubert (1997 [1974]). *Neige noire*, édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais. Montréal, Bibliothèque québécoise.
- AQUIN, Hubert (1995 [1965]). *Prochain épisode*, édition critique établie par Jacques Allard avec la collaboration de Claude Sabourin et Guy Allain. Montréal, Bibliothèque québécoise.
- AQUIN, Hubert (1993 [1968]). *Trou de mémoire*, édition critique établie par Janet M. Paterson et Marilyn Randall. Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise.
- DE LA FONTAINE, Gilles (1977). *Hubert Aquin et le Québec*. Montréal, Parti pris, coll. « Frères chasseurs ».
- FINN, Geraldine (1985). « Patriarchy and Pleasure : The Pornographic Eye/I », *Canadian Journal of Political and Social Theory*. Vol. IX, n^{os} 1-2, Winter 1985 : 81-95.
- HAMON, Philippe (1993). *Du descriptif*. Paris, Hachette Université, coll. « Recherches littéraires ».
- KAPPELER, Susanne (1986). *The Pornography of Representation*. Minneapolis, University of Minneapolis Press.
- LE BRETON, David (2006). *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*. Paris, Métailié.
- Le Petit Robert* (2002). Paris, Dictionnaires Le Robert.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort. Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- MOCQUAIS, Pierre-Yves (1997). « Introduction », *Neige noire*, édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais. Montréal, Bibliothèque québécoise.
- SAINT-MARTIN, Lori (1997). *Contre-voix. Essais de critique au féminin*. Montréal, Nuit blanche, coll. « Essais critiques ».
- SAINT-MARTIN, Lori (1984). « Mise à mort de la femme et “libération” de l’homme : Godbout, Aquin, Beaulieu », *Voix et Images*. Vol. 10, n^o 1, automne 1984 : 107-117.
- SARTRE, Jean-Paul (1980 [1943]). *L’être et le néant. Essai d’ontologie phénoménologique*. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».

SMART, Patricia (1990 [1988]). *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*. Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique ».

WOLF, Christa (1985). *Cassandre : le récit et les prémisses*, traduit de l'allemand par Alain Lance avec la collaboration de Renate Lance-Otterbein. Aix-en-Provence, Alinéa.

Claudia Labrosse termine actuellement des études doctorales au Département de français de l'Université d'Ottawa. Son projet de recherche porte sur le statut ontologique du corps dans les romans québécois contemporains. Auteure d'une série d'articles et de communications, elle a aussi codirigé (avec Julie Delorme) le collectif *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au xxe siècle* [en ligne] ainsi que le collectif *Corps en marge : représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine* (co-directeurs : Daniel Castillo Durante et Julie Delorme).