

INCESTE, ONIRISME ET INVERSION

“*Neige Noir*” et l’identité apocryphe

Françoise Maccabée Iqbal

DANS L’OEUVRE ROMANESQUE d’Aquin, une présence obsédante ne cesse de s’inscrire sourdement, celle de l’emprise maternelle. Présence qui demeure cellée dans les romans et ne se décèle qu’à l’investigation, cette emprise de la mère s’est par contre exposée à ciel ouvert dans un texte de jeunesse au titre éloquent, “La Toile d’araignée,”¹ première fiction aquinienne d’importance. Comme le démontre cette fiction et comme l’infère l’étymologie, cette emprise est liée à l’emprisonnement, emprisonnement qui inaugure d’ailleurs *Prochain Episode*,² donc qui inaugure l’oeuvre romanesque. Il va de soi qu’une telle domination est fondamentale dans la problématique de l’identité, problématique que cette étude sur *Neige noire* s’emploiera à saisir dans ses “significations souterraines.”³ Cette optique des profondeurs commande l’attention minutieuse, aussi les prochaines pages s’attarderont à la mise en relief de certaines images, notations et séquences du récit, puis, à l’interprétation des trois rêves du protagoniste que le récit enregistre.

Le spectre de la mère hante *Neige noire* à la manière dont le spectre du père hante *Hamlet*. En effet, travestie, occultée à l’image de la mère-patrie, ce Québec dont l’“éclipse récurrente fait penser à l’absence d’une présence, à un mystère inachevé,” la mère se profile néanmoins derrière l’héroïne Sylvie et derrière ses doubles, Eva et Linda. Sylvie n’est-elle pas fille qui s’est substituée à la mère internée, ce, tant par son nom Dubuque que par sa place dans le lit du père?⁴ Il est significatif que cet internement renvoie à la réclusion et à la déportation de Madame Dubuque Lewandowski dans un institut psychiatrique de Winnipeg, éloignement non justifié si l’on considère que ses proches habitent Montréal ou la région. Ainsi, cet internement recèlerait un désir à la fois d’incarcération, de distanciation et de domination de la mère. Ce désir multiple s’avoue dans les séquences et fantasmes qui montrent le protagoniste ligotant et bâillonnant Sylvie ou Linda. Il se dévoile aussi dans le refus de Nicolas de faire un enfant à Sylvie, comme s’il lui fallait éviter toute proximité avec la mère. Il se manifeste encore dans le meurtre en pays lointain et perdu. En effet, comme si liens, bâillons et

stérilité n'allaient pas suffire pour subjurer, séquestrer et réduire au silence femme si puissante, Nicolas commettra un meurtre susceptible d'effacer toute trace de l'être et du corps gigantesques de la déesse lieuse et inaccessible: choix entre engloutir ou être englouti.

Meurtre démesuré ou meurtre à la mesure d'une inoubliable blessure? Je répondrai à cette question en m'attardant au départ au contexte de l'insistante interrogation de Nicolas/Fortinbras: "Où donc est ce spectacle?"

Cette interrogation se fait pénétrante dès le début du récit où elle se révèle être pour Nicolas, d'abord, source de pénible malaise car motif d'un affrontement silencieux avec le réalisateur Stan Parisé, ensuite, source de plaisir ludique lorsqu'il susurre cette réplique face au miroir de la salle de bain. Dans ce dernier cas, il frappe que les instructions de tournage notent une répétition à l'infini de la question: "Il continue ses vocalises," répétition qui en conséquence dénote une fixation. A ce point, la caméra, "comme si elle se trouvait derrière son épaule," capte ce faisant l'insinuante image de Nicolas voyeur. Or, cette image de voyeur est image qui se fixe dès les premières lignes du récit et s'incruste dès les premières pages, ce, dans une ouverture qui est description de la ville lascive sous la canicule, puis, dans l'assimilation du lecteur à un spectateur de film, ensuite, dans l'évocation de Nicolas contemplant son pénis dans la douche, se contemplant dans le miroir ou contemplant le corps nu de Sylvie. Ainsi, à travers l'image du voyeur s'insinue déjà une obsession du spectacle qui ne fera que cumuler dans la réplique "Où donc est ce spectacle?" Il vient alors à l'esprit d'une critique psychanalytique de se demander s'il n'y aurait pas dans *Neige noire* un spectacle auquel Nicolas assiste invariablement en position de voyeur. Et ne va-t-il pas de soi que pareille interrogation sollicite dès lors le spectacle fondamental de la scène primitive, en l'occurrence les images de Sylvie et de Michel enlacés dans la grande chambre à coucher.

La récurrence de ces images souligne l'importance de cette scène aux yeux de Nicolas, importance que les directives techniques du passage discuté confirment en faisant appel à des images qui en illustrent symboliquement les profondes répercussions, soit les images des *crevasses* du Cap Mitra qui suivent immédiatement celle de Nicolas voyeur, soit la création d'"une défocalisation psychologique" grâce à la succession des plans d'un Nicolas figé comme une statue de sel à ceux de son reflet cinétique dans la glace. Si ces images de crevasses sous-entendent la cassure, le concept de défocalisation psychologique invoque le stade du miroir de Lacan,⁵ d'autant qu'il s'inscrit dans un contexte de miroir et que le miroir constitue sans doute le principal leitmotiv du récit. Afin de mieux éclairer cassure et miroir, je dépouillerai au préalable le contenu explicite et implicite de la première des versions élaborées de la scène primitive, version qui se glisse presque en début de narration:

(Nicolas) s'enferme dans une cabine téléphonique et compose un numéro. Coupure (...)

Plans d'une autre chambre: la sonnerie du téléphone se fait entendre une fois, deux fois, trois fois (...) les séquences intercalaires dans la cabine téléphonique doivent être de plus en plus brèves, un peu comme si Nicolas Vanesse faisait naufrage dans une glu cyanhydrique (...)

La grande chambre (...) Sylvie secouée par une suite de saccades spasmodiques pendant que son partenaire, vu de dos, la pénètre de façon régulière et l'embrasse (...) Sylvie émet une plainte (...)

La grande chambre (...) Sylvie (...) s'agite avec frénésie jusqu'à ce que l'autre atteigne son orgasme. Mais elle semble jouir autant que lui (...) Sur ces images, la voix de Nicolas résonne dans une chambre d'écho.

NICOLAS

Malheur à moi d'avoir vu, de voir, ce que j'ai vu, ce que je vois! (p. 20-22. Voir aussi p. 206, p. 212-19).

Les composantes qui ici émanent d'emblée ressortissent à ce qui est vu par le fils voyeur, rôle que s'attribue Nicolas en s'enfermant dans une cabine téléphonique à la façon dont l'enfant curieux se tapit dans le placard de la chambre conjugale.⁶ Elles se résument à la prépondérance de la mère (alias Sylvie), à l'accouplement parental fougueux et tumultueux, à l'orgasme triomphant. Les composantes qui n'émergent qu'à l'examen dans ce "spectacle d'ombres" touchent, elles, à l'investissement du vu par le protagoniste. Parmi celles-ci, il y a le coût du voyeur vécu par le truchement de l'autre, mais, surtout, l'anxiété du fils Nicolas face à sa triple impuissance, impuissance tant à interrompre la relation sexuelle en cours et à rejoindre la mère (sonnerie à vide du téléphone) qu'à faire taire ses langoureux gémissements (il croit les entendre au téléphone). Eloquemment, l'impuissance à rejoindre l'Autre/mère sera mise en relief dans le commentaire qui succède à la scène et qui se rapporte à Linda-personnage écran. Parmi les composantes implicites, il y a aussi la non-reconnaissance du père⁷ réduit à n'être dans cette scène qu'"un partenaire sans identité." Il y a encore la position renversée de Sylvie, position corporelle clef dans laquelle se retrouvera souvent la trinité féminine et maternelle, Sylvie/Linda/Eva, d'où cette position, fût-elle dans une relation sexuelle le propre de Nicolas ou de sa partenaire, demeure indissociable de la féminité et d'une identification à la mère. Il y a enfin la tragique conclusion de Nicolas à la clôture de spectacle, laquelle reprend une réplique d'Ophélie (*Hamlet*, III, 1) : "Malheur à moi d'avoir vu, de voir, ce que j'ai vu, ce que je vois!"

Parce qu'elle en appelle à la projection de Nicolas en une amoureuse blessée, trahie et vouée à la dérive, cette réplique recoupe l'identification au féminin et rejoint, par son contenu, la cassure inhérente à l'image des crevasses. Il est intéressant que la profondeur, la violence et l'enracinement de la cassure s'énoncent dans une image insérée dans les directives de cette première version de la scène

primitive, frappante image de Nicolas spectateur faisant “nauffrage dans une glu cyanhydrique [*sic*].” En plus de cela, l’allusion à Ophélie est allusion à un personnage irréel, à un drame fictif et au rôle de Fortinbras joué par Nicolas, d’où elle suggère l’être rivé au registre imaginaire, propre du mode d’existence initial de l’être humain. Dans cette éventualité, dit Lacan, l’être refuse l’interdit de l’inceste, la loi du père, le triangle familial, bref, il est celui qui n’a pas accédé au Nom-du-Père, signifiant qui a pour signifié l’entrée du sujet dans l’ordre du symbolique social et culturel.⁸ De même, la convergence de Sylvie, Linda et Eva vers Ophélie infère que la communication entre Nicolas et la femme s’établit sur l’axe imaginaire, ce dont les paroles de Sylvie rendent compte: “Je ne ressemble pas à l’image que tu t’étais faite de moi (. . .) tu voudrais que je ressemble à la femme de ta vie.” Or, le règne de l’imaginaire caractérise le stade du miroir, stade de l’identification narcissique aliénante, stade de la relation duelle qui est relation immédiate où “la distinction du soi et de l’autre n’est pas nette.”⁹

Il est expressif que maints éléments du récit réfléchissent l’absence d’identification au père, ce qui entraîne une identité fragile par suite de l’absence de place du sujet dans la constellation familiale. Ainsi, c’est à elle que se rattache l’anonymat du narrateur à l’ouverture du roman, ou encore la personne nébuleuse d’un Nicolas voué à jouer plusieurs rôles à titre de comédien ou d’homme de cinéma, ce que confirme sa cumulation des fonctions de scénariste, acteur, spectateur, commentateur-philosophe, cameraman, producteur. C’est aussi à elle que se rapporte l’investigation du commentateur sur l’évolution phonétique et étymologique du nom “Amlethus, Ammelhede, Amlaidhe, Amlodi . . .” ou celui d’Undensacre, présumé site du tombeau de Fortinbras, noms auxquels s’ajoute celui de Vanesse. Se modelant sur les composés du verbe latin *esse*, le patronyme¹⁰ évoque l’idée d’être vide, irréel, sans valeur, ou celle d’être vain, faux, imposteur. C’est de cette même recherche d’une place au sein de la famille et de la collectivité que relèvent, d’une part, les considérations généalogiques sur Fortinbras et la revendication de ses droits royaux sur le Danemark, d’autre part, la kyrielle de noms et de lieux *étrangers* ainsi que la prolifération d’images familiales relatives aux parents et enfants (Michel/ses filles et gendres, Fortinbras, père et fils adoptif, Gertrude/Claudius/Hamlet/Fortinbras . . .). Enfin, Eva ne souligne-t-elle pas à Nicolas l’absence dans son scénario de Michel Lewandowski? Et le nom étranger de ce père, coïncidence ou conspiration? En somme, Nicolas fait écho aux paroles de Hamlet: “Je suis semblable à l’ombre.”

LES RÉFLEXIONS SUR L’IMPACT de la scène primitive et la quête d’identité invitent à poursuivre l’enquête sur ces lieux où s’opèrent jonctions et disjonctions du réel et de l’imaginaire, du réel et du fantasme, en l’occurrence l’espace des trois cauchemars de Nicolas.

Le premier de ces trois cauchemars a trait à la représentation non terminée de *Hamlet* dans un théâtre illuminé. Le théâtre se situe dans une enclave italienne de plan concentrique, mystérieusement isolée sur les bords de la mer de Barents. Dans ce rêve, le théâtre interpelle, en tant que lieu de spectacle illuminé, le “déjà vu” et le “déjà vécu” de la scène primitive, triste scène confie Nicolas. Certes triste la blessure narcissique infligée puisqu’elle résulte en la perte des moyens du fils (panique de Nicolas) et en la perte, au profit du père, du rôle héroïque (Hamlet) que le fils croyait jusque-là tenir auprès de la mère. Il en découle une sensation de distance et d’aliénation qui s’exprime ici par le biais de la ville italienne égarée en territoire lapon, la conjonction d’une terre chaude et d’une terre froide réalisant simultanément la conciliation des contraires implicite dans l’oxymore du titre, *Neige noire*, et l’exergue de Kierkegaard, “Je dois maintenant à la fois être et ne pas être.” L’architecture concentrique de cette enclave invoque étrangement la description du pendentif de Sylvie :

La ville a été construite selon un plan concentrique. Les avenues partent du centre comme des rayons, les rues sont circulaires et recourent les avenues.

Très gros plan du pendentif. L’objet est circulaire et ne figure rien, sinon la contre-image d’un plexus bombé aux nombreuses tiges qui relie ce noyau éruptif et ambigu à sa couronne.

Cette description du pendentif invoque elle-même celle des seins féminins, ceux-ci correspondant du reste à la place habituelle d’un pendentif. Il est intéressant que le texte effectue la substitution seins/pendentif : “En remontant sa main droite pour la placer juste sous les seins de Sylvie, celle-ci se déplace un peu et son pendentif en argent retombe sur la main de Nicolas.” La référence aux seins *débouche* sur leur omniprésence dans le récit, donc, sur l’omniprésence de l’oralité, une oralité inassouvie qui emprunte tantôt le visage de la fellation et de la manducation, tantôt celui de caresses amoureuses analogues à la tétée, tantôt le visage de repas au restaurant ou celui de l’alcool, qui coule à flots dans *Neige noire*, tantôt le visage de la surenchère verbale qui se professe dans maints commentaires.

Le ravissement que suscite chez Nicolas le “décor Renaissance,” évocateur du sein nourricier par sa description et du sein maternel par son association à l’enclave, coïncide avec la béatitude confondue de l’assouvissement et de l’inceste. Temps de prédilection qui est temps de l’Objet bon satisfaisant la pulsion libidinale dirait Mélanie Klein. Il s’ensuit une idéalisation de l’Objet qui ressort dans le surcroît de beauté de chacune des femmes mises en scène, l’investissement dans la beauté féminine paraissant suppléer chez Nicolas à celui de la féminité en l’homme, d’où il réfléchit un manque d’intégration des pulsions homosexuelles. Ces dernières se couvrent sous le masque de Fortinbras et se découvrent sous celui de Hamlet, le prince norvégien étant fort, viril, actif, le prince danois, tourmenté,

féminin, méditatif. Dès lors, combien significatives l'envie de Nicolas à l'endroit de Jean-Louis Roux, détenteur du rôle de Hamlet, et son élection de la Norvège pour le voyage de noces avec Sylvie! A la suite de Nelligan dans "Soir d'hiver," le texte inscrit "Je suis la nouvelle Norvège . . .," Norvège que se voit enrichie dans *Neige noire* d'un lieu onirique symbolique de l'inceste: la zone *interdite* de Pyramiden, "contrée irréelle," "vallée magique et bienheureuse," "Djebel Amour inconnu et inconnaissable."

Il saisit que les noms des princes donnent à entendre, d'un point de vue phonosémantique, les filiations ci-haut discernées, Fortinbras dénotant *bras forts*, Hamlet dénotant *hommelette* (pertinent substitut du sexiste *femmelette*!). L'homosexualité se couvre encore sous la gémellité inventée des deux princes et sous leurs affinités incestueuses; elle couve sous les délires charnels hétérosexuels, masque d'un comédien qui sert à la fois de défense, réalisation et renversement. Elle se découvre dans les multiples scènes autoérotiques du roman, dans les propos sur la passivité et le viol du lecteur-spectateur et dans l'union érotico-mystique d'Eva et de Linda, version autre de la relation duelle comme l'exprime leur assimilation au Christ et à sa *vierge* mère.¹¹

La narration du deuxième cauchemar suit de près celle du premier. Le rêve se déroule dans une auto-taxi à l'arrivée de Nicolas à Montréal. Il se revoit en hélicoptère survolent le Magdalenefjorden à la recherche de Sylvie. Il revoit les dangereuses manoeuvres d'un appareil lancé dans une vertigineuse course en montagne. Un accident du taxi le réveille, accident qui déclenche explosion, bousculade, panique et dont Nicolas se tire avec une fracture de la main gauche. Dans ce rêve s'affrontent les mondes contraires du haut et du bas, de l'esprit et du corps, de la réalité et de l'imaginaire sous le couvert de deux courses parallèles. L'une des courses est réelle et terrestre (auto-taxi), l'autre, fictive et céleste, (hélicoptère). La fictive et céleste est éblouissante et périlleuse (arêtes rocheuses, éperons, tourelles . . .). Cependant, Nicolas la subit plus qu'il n'y participe, ce qui émane de son désarroi, de son silence et de son isolement face aux demandes pressantes de l'équipe de sauvetage. Course à rebours ou non, son tracé fabuleux parvient à éclipser la morne trajectoire réelle et terrestre. Mais voici que la réalité s'impose brusquement à un détour de chemin, réalité dure, brutale et angoissante qui ouvre sur le corps blessé, cette fracture de la main gauche.

Si la main mutilée symbolise la castration, c'est son aspect séparation-division que le cauchemar articule. Cet aspect du sujet qui se vit comme séparé de l'autre se traduit, d'une part, dans la disparition de la femme, sous forme du corps perdu de Sylvie, d'autre part, dans l'isolement de Nicolas du reste de la société, présente sous les traits de l'équipe de secours:

Dans l'appareil, tout le monde demande à Nicolas un signe, une indication, mais il est déséparé (. . .) Nicolas, isolé dans son silence, donne l'impression d'être absent.

Il est à remarquer que le rêve en appelle à l'aliénation qui a suivi la perte de l'objet initial (mère), ce, par le biais d'espaces clos qui reflètent la nostalgie du sein maternel : voiture et hélicoptère. Outre de traduire chez Nicolas l'expérience de soi comme séparé de l'autre et aliéné, le rêve traduit encore son expérience de soi comme scission de l'être, absence d'unité, tension irréconciliable du corps et de l'esprit. En effet, l'accent mis ici sur le trajet céleste, l'abrupte irruption du terrestre et le sacrifice du corps, présent dans le corps perdu de Sylvie, dévoilent la tentative ratée de sublimation des instincts. Et la main blessée de Nicolas dénonce l'automutilation inhérente à la sublimation.

Il est expressif que les espaces blancs, les hauteurs éthérées, l'absolu de l'amour et l'idéalisation de la femme côtoient dans le roman les espaces clos, les actes sadiques, la souillure sexuelle et la perversité de la femme. Dans la version de la scène primitive qui a pour cadre la maison de Michel Lewandowski à l'Île des Soeurs, la tension conflictuelle entre le noir et le blanc émerge, d'une part, du sentiment de culpabilité d'une Sylvie tourmentée par sa liaison incestueuse et anxieuse d'y mettre fin — "Cela ne peut plus durer, papa. Cela ne peut plus durer"; "Papa, c'est terrible" — d'autre part, de sa nostalgie de la pureté reflétée dans ses souvenirs de la neige et du père de l'enfance — "Il y a de la neige partout dans mon enfance. Cela n'arrêtait pas. Et je trouvais tellement merveilleux quand tu avançais dans la neige (. . .) Tu te souviens papa?" Il est également expressif que la mort se montre envahissante dans *Neige noire*, à savoir dans le dépérissement physique de Nicolas, dans le mal d'être et de vivre de Sylvie, Eva et Nicolas, dans le suicide raté de Sylvie, dans celui réussi de Michel, dans le meurtre de Sylvie, dans la répression du féminin, dans les extraits de *Hamlet* . . . : jonction de l'impossibilité d'atteindre et de l'impossibilité d'être.

Le troisième cauchemar de Nicolas débute sur une alternance de plans, les uns montrant Charlotte en pleurs, les autres, la jouissance orgastique de Sylvie et Nicolas, jouissance précipitée dans le noir par suite de la pétrification du décor de neige en verrière noire. Trois coups spectaculaires du pendentif de Sylvie font éclater la verrière et le rideau se lève sur la jeune femme dans la chambre à coucher. Pendentif en main, regard furieux, elle cherche à frapper Nicolas à la verge. Terrorisé, celui-ci essaie en vain d'esquiver le coup. Il se met à crier, trébuche, fait une chute et ainsi s'achève son rêve somnambulique.

Relativement au rêve et l'inaugurant en somme, une indication essentielle dans le texte, ce cauchemar baigne dans la culpabilité, ce que confesse en guise de préambule le "je me sens coupable" de Charlotte. L'interruption de la jouissance du couple à son début corrobore la présence de pareil sentiment et en projette la force. Que l'homosexualité en soit l'enjeu, deux détails initiaux le suggèrent : la position *inversée* de Nicolas, Sylvie le chevauchant, et l'*inversion* du blanc au noir. Le noir est couleur qui réfléchit avec éloquence l'interdit qui frappe l'homosexualité. Au sujet du langage des couleurs, celles du titre *Neige noire* sur la page

couverture du roman ne sauraient passer inaperçues. Le blanc (neige) y est imprimé en noir et le mot *noire* en rouge, ce qui donne à entendre que les pulsions sexuelles sont noirceur de la blancheur,¹² sous-entendus qui n'épargnent d'ailleurs pas le féminin, tant la femme que la féminité de l'homme, ce qui jaillit concurremment de l'étymologie du nom Sylvie, de l'initiale serpent (S) de ce nom et de l'habituelle couleur rouge des vêtements de l'épouse.

AINSI, LE TABOU de l'homosexualité s'allie au tabou de l'inceste, l'un et l'autre se ralliant à la mère, mère attirante comme l'indique la quasi nudité de Sylvie, mère menaçante, spectre du Surmoi, comme l'indiquent la présence de Sylvie au second plan et sa prise en contre-plongée au moment de son apparition sur l'écran: "Au second plan, Sylvie apparaît. Elle est prise en contre-plongée. Sylvie ne porte qu'un slip et un soutien-gorge." La fureur de son regard, les gros plans du pendentif et sa métamorphose en fouet, fouet qui brise la verrière protectrice et s'attaque à la verge de Nicolas, témoignent de la violence de la persécution d'un Surmoi commandant le retrait pulsionnel. Cette violence participe du viol et de la castration, filiations qui percent dans le geste de fruite de Nicolas, dans sa terreur, dans son sang qui coule, dans ses cris:

Nicolas se jette sur le côté pour éviter le coup dirigé sur sa verge. Il est effrayé; le sang coule déjà sur ses deux mains et ses cuisses.

NICOLAS

Je t'en supplie, Sylvie, arrête! Sylvie, non,non,non!!!

Que la violence engendre la violence, le meurtre de Sylvie le prouvera, meurtre démesuré que cette pensée de Hamlet éclaire: "Je dois être cruel pour être juste." Ce meurtre est inversion de situation puisque le possédé y devient le possesseur de l'objet, l'inassouvi, l'assouvi de chair et de sang, le persécuté, le persécuteur sadique qui viole, châtre, saigne la femme et, du coup, sa propre féminité. Bref, l'impuissance s'y change en puissance.

Il frappe que le cauchemar soit celui d'un somnambule. L'idée de mouvement accentuerait en somme l'importance de l'enjeu et de la dynamique des pulsions mises en scène. A cette impression concourent encore la chute de Nicolas, ses sueurs, sa respiration difficile et les réflexions sur son rêve qu'il rédige d'une trêve. Le commentaire subséquent à son tour renforce l'impression en reprenant les thèmes du viol, de l'agression et de l'homosexualité. En outre, ce commentaire découvre que le spectateur-lecteur est l'objet du désir du cinéaste-auteur, celui-ci projetant de violer celui-là après l'avoir convié à la "passivité dévorante," celui-ci recommandant à celui-là de se masquer pour s'habituer "à l'intensité grisante de ses propres vécus." Et elle appartient à la relation duelle "la trouble complémentarité" ainsi instaurée:

Le spectateur hésite à se percevoir comme succube quand il est plongé dans l'obscurité d'une salle de cinéma et à admettre la trouble complémentarité du film et de celui qui le regarde jusqu'au bout. Quelque chose de difficile à avouer est lié à toute obscurité librement consentie.

À l'encontre de ces trois cauchemars vont les séquences incluant le spectacle télévisé de *Hamlet* auquel Nicolas, du reste, se réfère dans les réflexions sur son troisième cauchemar, à l'encontre car si les cauchemars avouent, à titre de mauvais rêves, leur censure du désir incestueux et de la relation duelle, les séquences professent une levée de censure en tant que transgression de l'interdit. En effet, l'orgasme terminal du couple, extase de l'inceste, y correspond à un retour au sein maternel, ce qu'allègent la position renversée et les paroles de Nicolas en ce moment d'apothéose:

Eva, je ne sais pas si c'est d'avoir la tête renversée qui me procure ça, mais je n'ai jamais été aussi heureux

(...)

C'est une sensation bouleversante... comme si j'étais maintenant lié à toi par une transplantation totale et qui ne peut s'arrêter; même ma tête se gonfle de sang et mes cheveux laissent échapper des étoiles floconneuses...

Il est frappant que les constituantes de ces séquences — dialogue, texte shakespearien, directives filmiques et positions corporelles — élaborent ce qui s'avère être un montage *révisé* de la scène primitive, la différence essentielle résidant dans l'attribution au fils du rôle titre. Avant de procéder à la mise en relief des traits saillants de ce double spectacle, deux brefs rappels: le symbolisme du nom Eva (première femme = mère) et l'intention initiale des partenaires de former un couple fraternel (inceste). Quant au contenu lui-même des séquences, il incorpore l'envahissante oralité de Nicolas et le refus de la génitalité qu'elle suppose, refus qui se traduit dans les amers propos de Hamlet quand vient "l'heure ensorceleuse de la nuit" — "je veux maintenant boire du sang chaud et faire oeuvre si amère que le jour frissonnerait de la voir!" — et dans la malédiction contre le mariage qu'il profère en présence d'Ophélie: "Qu'il n'y ait plus de mariages, voilà ce que je dis!" Le désir de la femme vierge, immanent au dialogue entre Ophélie et Hamlet transparait de nouveau lorsque Nicolas, comme s'il rompait l'hymen d'Eva, a le sentiment de la trouer.

Le contenu de ces séquences invoque aussi, d'une part, l'élimination du père, sous-jacente à la position corporelle initiale sur Eva [position du couple Michel/Sylvie dans la scène primitive] et, d'autre part, le retour à la terre maternelle, sous-jacent au projet de tournage à Repulse Bay. Il s'y déploie également la confusion mère/fils (non-différenciation avec l'objet) consécutive au renversement des rôles et positions des corps d'Eva et de Nicolas, de sorte que c'est maintenant la femme qui "applique sa bouche sur la peau de Nicolas et lui suce un

sein.” Le contenu assure encore la restitution du fils héros de la mère, grâce à l’apparition sur l’écran de l’image glorieuse d’un double de Nicolas, Fortinbras le conquérant. Il transmet aussi le désir de la fusion éternelle, grâce à la métamorphose en “statues de sel” des “corps enlacés d’Eva et de Nicolas, l’un planté dans l’autre et l’un enveloppant l’autre.” Enfin, d’un point de vue lacanien, l’image la plus révélatrice de l’aliénation du sujet (refente) dans ses séquences demeure celle de Nicolas renversé, se regardant interpréter Fortinbras, alors qu’il est au sommet de sa jouissance :

Le moi, c’est l’image du miroir en sa structure inversée, extérieure au sujet, objectivée. *L’entité du corps est constituée mais elle est extérieure à soi et inversée.* Le sujet se confond avec son image et dans ses rapports à ses semblables se manifeste la même captation imaginaire du double.¹³

“Miroir du miroir du miroir” conclurait le narrateur masculin d’“Obombre,”¹⁴ ce, après avoir écrit : “et moi je ne suis qu’une vierge écrivante.”¹⁵

Le rapport érotique avec son image et la captation imaginaire du double qui traversent le roman se poursuivront jusqu’à sa clôture qui est envolée vers la fusion lesbienne et cosmique, fusion qui se révèle fallacieuse récupération de la féminité ensevelie dans les neiges avec Sylvie, fusion qui se révèle illusoire pénétration dans la blanche et bleue vallée de Pyramiden. Aussi, avec “Obombre,” de nouveau la neige sera noire.

NOTES

- ¹ Pièce radiophonique écrite en 1954. Parue dans *Blocs erratiques* (Montréal, Quinze, Collection “Prose entière,” 1977), p. 185-217.
- ² Hubert Aquin, *Prochain Episode* (Montréal: Le Cercle du Livre de France, 1965).
- ³ Hubert Aquin, *Neige noire* (Montréal: La Presse, Collection Ecrivains des deux Mondes, 1974), p. 56.
- ⁴ Au sujet de l’identité de Sylvie et de la mère, voir mon article “L’Appel du Nord dans *Neige noire*: la quête de Narcisse,” *Voix et Images*, 5, n° 2 (hiver 1980), p. 369-71. De plus, du point de vue psychanalytique, c’est taire, celer qui est dire ce qui est.
- ⁵ Jacques Lacan, “Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je,” *Ecrits I* (Paris: Seuil, 1966), p. 89-97.
- ⁶ Dans une seconde version, c’est le rappel du trou de la serrure puisque Nicolas “se place l’oeil dans le viseur” (p. 214) de son appareil de photo.
- ⁷ Voir à ce sujet “L’Appel du Nord,” p. 367-68.
- ⁸ D’après Anika Lemaire, *Jacques Lacan* (Bruxelles: Pierre Mardaga, 1977), p. 140-42.
- ⁹ *Jacques Lacan*, p. 38. Voir aussi p. 139 et “Le Stade du miroir,” p. 90-91, p. 93-95.
- ¹⁰ Je crois ce nom inventé. Du moins, il ne figure pas dans le bottin téléphonique de

Montréal. Inventé ou pas, son choix demeure significatif dans un contexte psychanalytique.

- ¹¹ A remarquer qu'oralité et homosexualité se glissent ingénument dans une anodine description de rue insérée en début de récit: "Les refileurs de drogues croisent sur le trottoir avec les tapettes" (p. 13).
- ¹² Il s'agit ici de la page couverture de l'édition originale parue à *La Presse*. Il est connu que Hubert Aquin attachait une grande importance aux pages couvertures de ses romans.
- ¹³ *Jacques Lacan*, p. 272. C'est moi qui souligne.
- ¹⁴ Hubert Aquin, "Obombre," *Liberté*, 135 (mai-juin 1981), p. 21. Les quelques pages de ce texte sont les vestiges du cinquième roman que l'auteur se proposait d'écrire sans y parvenir. Le thème de la "main mutilée," ci-haut discuté, en constitue le principal thème.
- ¹⁵ "Obombre," p. 16.

THE OTHER

John Ditsky

The second would've been a boy.
 (One knows these things.)
 Not much could've been handed
 Down, no more than
 To his sister, who survived and thrived:
 Love and abuse, full
 Shares; the obligatory baseball
 Sessions, just a few
 (Maybe the kind, wrong-headed,
 Given me by my father:
 The hardball wrapped in tape
 So heavy I could hardly
 Heave it; batting it was like hitting
 Iron. So I grew stronger
 While I had no fun.) We shape
 Them in our heads before
 They come to be; but this one slipped
 Around my tag, escaped.
 Spontaneous he, and limbo's star,
 He's all I do not know.