

Claudia Labrosse
 Université d'Ottawa

Œil masculin et corps féminin : le pouvoir patriarcal dans

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

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

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-

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 roma

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

subjective. Contre-plongée encerclante de Nicolas, encerclante car il se déplace sans cesse.

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

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 Snaebjørn, 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

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'irréductibilité du sujet qui se défile et résiste à la « pénétration » de l'Autre¹¹, une irréductibilité qu'il est dangereux de vouloir compromettre. Car, «

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

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 pu

de sujet qui leur était nié dans la sphère pornographique du film de Nicolas. Il va sans dire

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

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-

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 xx^e siècle* (Q Q 0006). *dialectique du corps*