

L'appel du Nord dans *Neige noire* : La quête de Narcisse

Françoise Maccabée-Iqbal

Volume 5, Number 2, Winter 1980

Yves Thériault

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200213ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200213ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Maccabée-Iqbal, F. (1980). L'appel du Nord dans *Neige noire* : La quête de Narcisse. *Voix et Images*, 5(2), 365–377. <https://doi.org/10.7202/200213ar>

L'appel du Nord dans *Neige noire* : La quête de Narcisse

Depuis des temps immémoriaux, le lointain Nord fascine l'imagination de l'homme. Il y a eu l'*ultima Thula* des Anciens, extrême limite septentrionale du monde connu, l'Hyperborée des Grecs, sise au-delà du vent du nord, ou encore, plus récemment et plus près de nous, les pays d'en haut du coureur de bois et du voyageur canadiens. Que le Nord, au titre de contrée fabuleuse, séduise l'imaginaire québécois, le livre de Jack Warwick¹ en témoigne. S'il en est ainsi, comme le souligne l'essayiste, c'est que le Nord, qui peut coïncider avec une région géographique, correspond intrinsèquement à un espace mental, d'où l'importance de déceler dans une œuvre littéraire la présence de l'esprit du Nord, que cet esprit s'appuie ou non sur une toile de fond géographique.

L'esprit du Nord participe de la quête, elle-même mobile principal du voyage intérieur ou extérieur: «Le voyage ne se borne jamais à un simple déplacement dans l'espace: c'est davantage l'expression d'un désir ardent de découverte et de changement [...] Essentiellement, voyager c'est chercher».² Voilà brièvement condensé le légendaire vague à l'âme de nos «voyageurs». Il en découle que l'exploration du Nord a, outre sa signification sociale en tant qu'idéal de la collectivité québécoise, une signification psychologique au niveau de l'individu. Cette composante psychologique, Warwick ne manquera pas de la signaler à la suite d'un Arthur Buies évoquant «les lointaines et ténébreuses profondeurs» d'une région alors interdite³: «Pour beaucoup d'écrivains canadiens-français, cette incursion utopique dans le Nord constitue la cadre idéal de leurs introspections les plus pénétrantes [...]»⁴. Qu'en est-il chez Hubert Aquin? C'est ce que nous approfondirons dans les pages à venir par une psychanalyse du texte de *Neige noire*, là où le Nord, esprit et lettre, souffle le vent dans les voiles.

À proximité du cercle polaire, le Nord géographique où se déroule l'essentiel de l'intrigue du récit dernier rappelle, comme l'ancienne Thulé, la limite extrême où finit ce monde et où commence un autre monde, lieu inaccessible au sein d'une «contrée irréal(e) jailli(e) des quatre points cardinaux»⁵. Puisque le périple en terre septentrionale répond au désir de changement du protagoniste-narrateur, à son origine se discerne la quête dans le sens tantôt

invoqué : « Je tiens absolument à ce nous partions tel que prévu ; cela marquera une coupure entre avant et après [...] Notre vie va changer [...] même sur le plan professionnel, tout va changer. Avant, j'étais comédien ; après notre voyage, je ne le serai plus [...] Fortinbras est mon dernier rôle... » (p. 16-17). Le changement, Nicolas Vanesse va le chercher au pays de Fortinbras en compagnie de sa jeune épouse, suggérant de ce fait un prolongement dans la réalité du dernier rôle dramatique. Ne faut-il pas qu'un comédien octroie au héros qu'il incarne l'envergure dont un géniteur le prive car si « le rôle de Fortinbras est pauvre, le personnage (est) riche » (p. 11) ?

La projection de Nicolas en Fortinbras est capitale d'autant qu'elle s'inscrit dès l'ouverture du récit. Grâce à elle, il s'identifie à un personnage imaginaire, idéalisé, de tradition héroïque, ce qui renvoie à un idéal du moi tout-puissant et à la prépondérance de l'imagination dans sa vie. Sous ce rapport, ce n'est pas hasard que ces répliques de Hamlet se glissent dans son scénario : « Je suis semblable à l'ombre [...] Le monde est un rêve et le rêve est un monde... » (p. 175). Dès lors, comment s'étonner qu'une brume onirique enveloppe un paysage nordique où l'on côtoie tantôt des glaces qui nagent « comme des poissons mystiques » (p. 88), tantôt « une vallée magique et bienheureuse, une combe blanche ensemencée de pyramides » (p. 89). Au reste, la seule intention de Nicolas de rédiger un scénario de film manifeste d'emblée cette emprise de l'imaginaire car, par ce biais, le scripteur travesti en metteur en scène peut à loisir métamorphoser son autobiographie en « regards et jeux dans l'espace ». Conçue sur le modèle d'« une arabesque infinie » (p. 180), « la fiction (y) est inextricablement mêlée aux mailles de la réalité » (p. 243) et ses motifs et images s'entrelacent et se dérobent comme dans les rêveries. Tel quel, récit-incantation, le film autobiographique ne mise pas sur la fonction de représentation mais vise « l'expressivité formelle » (p. 233) et à aiguiller l'imagination du spectateur/lecteur :

Les gens devraient aller au cinéma masqués [...] Le masque, visage de pure convenance, aurait pour effet de libérer totalement le spectateur, le déchargeant des contraintes de son identité, lui épargnant de cacher sa joie ou de feindre son émotion [...] L'idéal, même, serait d'imaginer le lecteur d'un livre portant un masque (p. 159. Voir aussi p. 233).

Face à cette référence au déguisement, comment nous échapperait-il désormais ce masque du roman costumé en scénario de film ensorceleur ? Dans ce cas, que camoufle la fascination de l'imagination chez Nicolas, fascination à la source autant des voltiges du scénariste que du choix par l'époux d'une « île irréaliste » (p. 102) comme site du voyage de noces ? En quête d'élucidation, faisons nôtre l'interrogation de Nicolas/Fortinbras : « Où donc est ce spectacle ? ». À la lueur des paroles ci-haut citées, il vient à l'esprit que les profondeurs abyssales de Nicolas sont le lieu du spectacle, ce qui est dire que celui-ci se compose d'ombres constituant « l'envers d'un décor » : « "The play within the play", comme dans Hamlet » (p. 147). Dans la mise à jour du réseau clandestin qui alimente une fiction, le commentaire dénonçant la facticité du décor mis en scène retient l'attention puisqu'il est invitation à

parcourir, par delà le paysage extérieur d'une odyssee en terre vierge et fabuleuse, le paysage intérieur qui se voile au regard à l'instar de Pyramiden :

Le spectateur est amené à ne pas plus croire qu'Éva à l'existence d'une *enclave italienne* donnant sur la mer de Barents et, ce qui frise l'*automutilation*, à douter de l'existence de cet archipel du Svalbard que le cinéaste a inventé, de toutes pièces, pour s'y faire dérouler l'action [...] L'enclave italienne conduit à la *facticité* du Spitzbergen qui mène, par induction, aux massifs crevassés de l'Alaska, plantés dans la mer de Barents par un *cartographe délirant* [...] Inhabité, le décor devient *insidieusement taxé d'irréalité* et, par un *effet en miroir* du cauchemar de Nicolas, ce décor devient transparent à tel point que son *identité usurpée* se laisse deviner, et qu'il n'est plus, pour les spectateurs prévenus, que *l'envers d'un décor* (p. 145-146).

Les mots et expressions soulignés esquissent déjà l'envers du décor. Afin de mettre en relief ces contours estompés, nous allons maintenant situer la dénonciation en fonction du cauchemar avec lequel elle se présente en continuité.

En cours de cauchemar, Nicolas émet des plaintes et des cris comme si on le torturait, ce qui laisse croire que son inconscient emprisonne angoisse et souffrance. Qu'en est-il du contenu de ce mauvais rêve ? Il y est question de la représentation non terminée de *Hamlet* dans un théâtre illuminé, lequel est sis dans une enclave italienne sur les bords de la mer de Barents. Cette enclave a de particulier son isolement du reste du monde et une architecture concentrique : « Les avenues partent du centre comme des rayons, les rues sont circulaires et recoupent les avenues. La place centrale est un vrai chef-d'œuvre... » (p. 144). Au registre psychanalytique, il émane d'un relevé des constituantes du rêve de Nicolas une glorification du soleil, symbole du père, et une hantise du sein maternel. Le soleil magnifié, ce sont la référence à l'Italie, le théâtre illuminé, le plan de la ville, le site en Laponie, région ici indissociable des jours sans nuit de l'été polaire. L'obsession maternelle, ce sont l'enclave, la place centrale, la mer de Barents, la neige et Hamlet, fils incestueux de Gertrude⁶.

Il frappe à l'examen que la célébration du soleil traverse et pénètre le récit entier de *Neige noire*. Elle s'infiltré dès son commencement lors de la description de la chaleur caniculaire (p. 7), perce ensuite dans l'association de Nicolas à Fortinbras, fils vengeur du père, ou dans la croisière au Svalbard et persiste jusqu'à la fin qui évoque la communion au Christ, lumière céleste. Dans ces exemples, il s'agit du soleil à son apogée, d'où son association au père suscite l'image d'un être fort qui éclaire, féconde, rayonne et guide. Or, il est révélateur que, des deux pères que le récit met en scène, l'un, père réel, Michel Lewandowski, l'autre, père spirituel, le narrateur-auteur Nicolas Vanesse, seul le second corresponde au père glorieux : « Le spectateur se trouve, ni plus ni moins, dans la position fœtale, porté par le film qu'il regarde ou par les personnages ; ce qui arrive à l'être porteur se rend jusqu'à lui, ce qui nourrit son géniteur le grise, ce qui l'éclaire l'éblouit » (p. 64).

Mentionnons au passage, car cela recoupe le propos sur le prestige de l'imagination, l'exaltation du père fictif au détriment du père réel. Si le premier se manifeste par l'omniprésence de ses commentaires, le dernier brille par son absence tant dans l'ensemble du récit qu'auprès de ses filles Charlotte et Sylvie en temps opportun (p. 153-154). Aussi, fort d'une paternité idéale engendrée par l'écriture, Nicolas repousse la paternité biologique: «Sylvie: Si j'étais enceinte de retour à Montréal... — Nicolas: Tu n'as que 22 ans mon amour, ça peut attendre encore...» (p. 62). Cette dualité est intéressante en ce qu'elle découvre une fuite du père parallèle à la convoitise de ses attributs. Il n'est pour s'en convaincre que d'invoquer les situations de rivalité masculine qui, à l'occasion, ponctuent le récit. Il y a celle où Nicolas ridiculise la vedette Jean-Louis Roux en l'imaginant dans le personnage du père spectre plutôt que dans celui de Hamlet (p. 10), celle où il règle ses comptes avec Stan Parisé en abusant de Linda (p. 11-13), celle enfin où il sacrifie Sylvie sans affronter Michel Lewandowski. Que recèle cette fuite sinon l'évitement du combat œdipien? En effet, au lieu de s'engager dans une authentique compétition avec un rival œdipien, Nicolas tente d'en triompher sur un mode que Grunberger qualifie de narcissique magique⁷. Conformément au subterfuge, il met inconsciemment en œuvre une stratégie dans laquelle la femme est instrumentale, ce qui nous amène à considérer le rôle de celle-ci dans sa vie.

La femme s'incarne dans *Neige noire* sous les traits de la trinité Sylvie/Éva/Linda, trinité qui évolue dans les pas d'Ophélie, personnage imaginaire vers lequel elle converge. Il existe, en ce qui a trait à la première de ces femmes, Sylvie, une filiation entre elle et le soleil que désigne son énigmatique pendentif-ostensoir, filiation qui signifie pour Nicolas une usurpation d'identité comme l'atteste sa virilité blessée à la suite des coups de pendentif que Sylvie lui inflige au pénis⁸. Tuer la femme vise en pareille conjecture à recouvrer son bien et à inverser la situation humiliante d'un époux dont l'épouse pratique l'inceste. Par le meurtre, donc grâce à la personne interposée de Sylvie, Nicolas, d'une part, élimine magiquement le père Michel Lewandowski — lequel finit par se suicider — d'autre part, rétablit son identité virile en châtrant à son tour celle qui l'a châtré puisque «cette castration de l'autre a la valeur de l'acquisition d'un pénis personnel dans l'inconscient» (N, p. 245): «Gros plan: de sa main gauche, il (i.e. Nicolas) écarte les grandes lèvres. On distingue le brillant d'une lame qui entre dans le vagin et touche le clitoris. Il procède à une incision» (p. 237)⁹. Le seul projet du meurtre transforme Nicolas en Père justicier, aussi, dès l'arrivée en Norvège où le projet verra jour, sa proximité avec Dieu se transmet par l'euphorie qui l'envahit et par l'abolition du temps sur laquelle débouche l'escalade de Trondheim (p. 59, p. 60).

D'où vient la méprise que la promesse implicite de divinité s'accomplisse au détriment de Nicolas, rempli de noirceur, et à l'avantage de sa victime qui se métamorphose en lumière: «Sylvie Vanesse, tu as été aveuglée par la lumière... Et maintenant, tu nous as quittés pour un royaume où tout est diaphane. Rien n'est opaque là où tu te trouves, et la lumière rencontre la

lumière...» (p. 154)? Tout se passe comme si Nicolas en sacrifiant Sylvie s'amputait de son propre corps car la compagne se confond avec le miroir dont la fonction est, à l'exemple des glaces dans lesquelles Nicolas se regarde si souvent, de refléter l'image du compagnon. C'est le stade du miroir comme le suggère le rapprochement d'une description de Nicolas avec les paroles de Lacan qui, analysant la réaction du petit homme face à son image, note, entre autres observations, le plaisir ludique retiré des gestes faits devant le miroir :

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! (p. 14-15).

Le petit d'homme à un âge où il est [...] dépassé en intelligence instrumentale par le chimpanzé, reconnaît pourtant déjà son image dans le miroir comme telle. Reconnaissance signalée par la mimique illuminative [...] Cet acte [...] rebondit aussitôt chez l'enfant en une série de gestes où il éprouve ludiquement la relation des mouvements assumés de l'image à son environnement reflété [...] ¹⁰

À maintes reprises, la jeune femme blessée par la vie éveille l'idée d'Écho répercutant la voix de Nicolas/Narcisse ou celle de la fontaine dans laquelle il se contemple, aussi Sylvie lui soulignera-t-elle qu'il n'y a pas coïncidence entre ce qu'elle est et ce qu'il avait imaginé à son sujet : « 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. Vu sous cet angle, l'amour a quelque chose de sinistre et de désespérant » (p. 73). Sylvie réfléchit une radieuse sensualité, d'où Nicolas obtient la satisfaction narcissique sous forme d'amour comme il l'obtient par ailleurs sous forme de film autobiographique. La femme émue constitue en somme une projection extérieure de sa féminité inconsciente non intégrée, projection qui ne saurait ternir sans risque l'image qu'il lui revient de refléter. Quand cette femme déclenchera une blessure narcissique, la faute s'avoue impardonnable (p. 131) et le gâchis irrémédiable (p. 236). La blessure provoquera, à titre de défense, le sadisme de l'offensé. Cette réaction à l'offense, évidente dans la situation d'infidélité de Sylvie, se dissimule encore dans le traitement que Nicolas réserve à Linda puisque la comédienne n'est en ce cas qu'un prolongement de Stan Parisé. Le commentateur résume cet investissement narcissique de l'autre lorsqu'il inscrit la fonction de masque et de miroir que la femme revêt aux yeux de Nicolas, fonction analogue selon lui à la perception du réel dans un film, par définition projection d'images successives s'adressant au regard :

Linda est un personnage-écran : elle reflète. Mais rien ne passe à travers elle, surtout pas la lumière. Nicolas la regarde sans arrêt [...] Il est confiné à sa surface, à son air distant, à son masque. Le film coïncide très bien avec cette perception corticale du réel. Cette spécificité cinématographique [...] ressemble à l'aventure aléatoire de chaque individu [...] L'être humain, si doué soit-il, reste toujours à l'extérieur de ce qu'il veut percer, tout comme Nicolas [...] (p. 23).

Le rôle de miroir et le sort de sacrifiée réservés aux femmes incitent à rechercher l'image sous-jacente de la Femme, ce qui convie à dévoiler la

« figure cachée » de la mère dont la présence s'immisçait dans le cauchemar de Nicolas ci-dessus rappelé. Bien que le récit exclut la mère concrète (Charlotte est une future mère et Mme Lewandowski vit en retrait du monde), il se réfère à l'archétype de la mère de sorte que l'on peut écrire à son sujet ce qui est écrit de l'un de ses symboles, la terre natale : « dans le film, on peut dire que le Québec est en creux. Son éclipse récurrente fait penser à l'absence d'une présence, à un mystère inachevé... » (p. 136). Parmi les nombreux traits caractéristiques d'une fixation maternelle,¹¹ l'un d'eux, la croisière dans la mer de Barents, est remarquable en ce qu'il se rallie au symbole de la Traversée tel qu'on le retrouve dans les légendes anciennes et modernes :

Un héros s'engloutit dans l'eau. Il part de l'Ouest (coucher du soleil), vers l'Est, (lever du soleil = renaissance et nouvelle vie). Il accomplit sa traversée dans le ventre d'un poisson (comme le fit Jonas), ou dans un bateau, ou dans une arche (comme Noé), etc. Le thème est toujours le même: le héros traverse l'eau (qui symbolise l'Inconscient), dans le ventre d'un monstre (= le « sein maternel », l'enfance, le passé). Le héros part vers la lumière montante (il renaît à une nouvelle vie); il sort du ventre du monstre (il sort du « sein maternel », devient adulte). Souvent, il allume alors du feu (= conscience adulte, spiritualité).¹²

Que le voyage au Svalbard erre à proximité d'une frontière à franchir, l'étiquette de « voyage de noces » qui lui est accolée le confirme du fait que celui-ci désigne le rite de passage entre l'enfance et l'âge adulte. La traversée anticipée ne se réalisera cependant pas comme l'infère cet extrait de commentaire :

Son voyage (i.e. celui du couple) est lent, et plus qu'un voyage, c'est une exploration exaltée vers le Pôle Nord, non pas pour s'y rendre, mais pour s'arrêter juste avant, à proximité de la grande banquise qui flotte comme une barrière infranchissable autour de l'absolu. Pour aider les images à charrier cette masse de symboles et de tensions, il faut ajouter à l'approche du Spitzbergen, des gros plans de Sylvie et de Nicolas comme s'ils se tenaient devant l'autel, dans une église sans pilastres, sans verrières, sans double transept, sans colonnes [...] mais non sans nef [...] Très peu et rien d'autre suffit pour conférer aux images du voyage dans la mer de Barents une extension planétaire [...] (p. 81).

Pour éclairer peu à peu cette impasse, rassemblons d'abord certains éléments contenus dans cet extrait et dans l'ensemble du commentaire : désir d'absolu en amour, cérémonie nuptiale, prolongement dans l'infini, transcendance du temps et de l'espace (extension planétaire) et fusion avec la mer/mère par le biais, d'une part, de l'immersion du couple dans une mer communiquant « avec toutes les mers, avec tous les fleuves, avec tous les affluents des fleuves et avec toutes les mers intérieures » (p. 81), par la présence, d'autre part, de la nef et de l'allusion à notre mère l'Église. Cette constellation d'éléments, jointe à l'investissement narcissique auquel la femme est sujette, implique non la sortie du sein maternel inhérente à la Traversée mais le retour au sein maternel. À cet égard, la psychanalyse

informe que le vécu « dont l'homme recherche la répétition, c'est bien son séjour prénatal, situation dont il fut chassé sur un mode traumatisant et qu'il ne cesse pas de désirer retrouver » (N, p. 24-25). Tandis qu'une vague nostalgie du sein maternel persiste chez tout être humain, elle devient hantise chez le narcissique parce que sa fixation affective plonge ses racines dans la vie prénatale selon Grunberger.

Le narcissique aspirera donc, sa vie durant, au paradis perdu, état de bien-être ineffable, de béatitude et de satisfaction spontanée propre au fœtus. Comme celui-ci ne fait dans cet état qu'un avec la mère et le monde ambiant, il baigne dans une sensation d'existence élargie jusqu'à l'infini qui lui procure « à la fois une impression d'autonomie et de grandeur absolue » (N, p. 134) : voilà qui recoupe l'*extension planétaire* dont il fut auparavant question !¹³ En outre, comment ne pas déceler la trace de ce bonheur primitif perdu dans certains signes distinctifs des doubles de Nicolas ? Sylvie porteuse de « muscles du chagrin exceptionnels » trahissant un « mal de vivre » (p. 135) qui la conduira à attenter à ses jours dans la baignoire d'une chambre d'hôtel (p. 226), Éva porteuse de *loaengsel*, « cette aspiration profonde de l'âme, mais à quoi... » (p. 133), qui déclare qu'elle préfère le suicide à une vie sans amour (p. 199), Hamlet devenu « semblable à l'ombre », mélancolie qui se définit, sous la plume du commentateur, « le mal d'être sur l'écorce impénétrable du réel » (p. 187).

Il apparaît fort révélateur que l'angoisse que suscite l'expulsion des douces eaux maternelles s'exprime à travers un cauchemar de Nicolas aux constituantes des plus symboliques. Le cauchemar se situe au moment où Nicolas arrive à Montréal après la croisière sur le *Nordnorge* « dans le ventre du Spitzbergen » (p. 88). En réalité, il est en auto-taxi, en rêve, il survole le Magdalenefjorden en hélicoptère :

Rendre la caméra vomitive. Véritable cauchemar, la course de Nicolas en taxi se déroule en hélicoptère et la chaleur humide de Montréal semble émaner de l'*inlandsis* du Spitzbergen [...] L'image se resserre sur un gros plan de Nicolas toujours endormi. Un bruit de percussion violente et une secousse de l'auto le tirent de son sommeil : il ouvre les yeux et se couvre aussitôt la figure pour se protéger [...] Une explosion se produit tout près. Les carrosseries se fracassent, Nicolas est projeté sur le côté opposé de la banquette. On entend des cris de douleur ou de panique (p. 150-151).¹⁴

De ce choc, Nicolas sortira blessé. Il hérite d'une fracture de la main gauche et ce, au moment venu de la rédaction du scénario comme si la blessure subie devait laisser une empreinte sur son travail créateur. De plus, parce que la narration signale l'inconvénient de la fracture lors du tête-à-tête de Nicolas avec une figure maternelle, à savoir Charlotte, « enceinte de plusieurs mois » (p. 152), et Éva en qui fusionnent la première femme et la Vierge Marie (p. 167), un lien se profile entre la chute de Sylvie dans le précipice que Nicolas provoque et la chute de l'enfant dans un monde où il a la sensation d'être rejeté : « C'est tellement triste l'enfance... » (p. 62).

L'insertion d'extraits de *Hamlet* et de considérations historiques ou personnelles sur la pièce donnent toute son ampleur à cette sensation occultée du rejet de la mère. Dans le cadre du « dévoiement graduel de l'histoire de Fortinbras » (p. 157), le jalon initial pose l'envers du visage de conquérant d'abord gravé : « À compter de maintenant, ne plus taire la vérité sur Fortinbras qui, depuis le début, fait figure de héros rejeté » (p. 157). Cette amère constatation s'inscrit dans une réflexion de Nicolas sur l'obsédant cauchemar qui ne cesse de le harceler : sa blessure au pénis. Venant de revivre en rêve l'épisode du pendentif dont Sylvie se sert pour le castrer, « Nicolas, manifestement somnambulique [...] fait une chute de tout son long » (p. 156). Ces scènes imputent sans conteste à la femme castrante la responsabilité de la vacillation, ce qui laisse supposer que l'image de la mère, source originelle de frustration, se perpétue dans les autres femmes. Ceci émerge des subséquents passages relatifs à la tragédie shakespearienne.

Le premier d'entre eux montre Hamlet en proie au plus sombre désespoir et réclamant vengeance. Il tient à Ophélie des propos hargneux semés d'injustes reproches (p. 167-170). Ces blâmes non fondés à l'endroit de celle qui l'aime ne se comprennent qu'à la lumière de la filiation qu'opère Hamlet dans son esprit entre Ophélie et Gertrude, la mère traîtresse, infidèle et coupable d'inceste qui préfère le frère usurpateur Claudius au mari détenteur des attributs du héros solaire : « Ce sont les portraits de deux frères! Deux êtres si dissemblables... » (p. 171)¹⁵. Il revient au lecteur de Shakespeare de combler les points de suspension qui émaillent ces bribes car alors se superpose à l'image de Gertrude celle de Sylvie, épouse dévoreuse que l'époux transforme, à l'heure de la mort, en mère nourricière par l'acte de lui têter les seins et par celui de consommer sa chair et de boire son sang. De manière générale, il y a répercussion du passé perturbateur dans la chronologie du récit, lequel progresse au milieu d'anachronies évoquant un temps révolu empreint d'ombres menaçantes.

L'une d'elles à peine effleurée, le motif du frère rejeté, refait surface au prochain épisode concernant Hamlet, lequel se compose principalement d'un long commentaire qui se déclare la trame invisible enchâssant le scénario que le lecteur lit depuis le début (p. 193-196). Il y est confié que Fortinbras, de son vrai nom Amlethe, était fils maudit voué à la disparition parce que jumeau de Hamlet, nommé Amlethus dans la version ancienne¹⁶. Adopté en secret par le roi Fortinbras, ce souverain lui donna son nom, l'institua son héritier dynastique et le persuada « qu'à la mort de Claudius ou de son jumeau, il n'avait qu'à se démasquer pour devenir roi du Danemark » (p. 193). C'est ce que fit Amlethe/Fortinbras, mais son règne « fut de courte durée et par une ambiguïté de l'histoire il fut enterré sous le nom de Fortinbras dans son propre pays et à Undensacre, l'endroit même où se rendait le petit Amlethe quand il a trouvé la mort au large des côtes danoises » (p. 194).

Les sous-entendus abondent dans ces considérations sur le sort de Fortinbras : rejet du fils par la mère, alliance de la victime avec un père bienveillant et héroïque, mission de conquérant du fils, retour au pays natal qui voile un retour au sein maternel comme en témoigne l'évocation des

« relations secrètes que la reine Gertrude aurait eues avec Fortinbras à Undensacre » (p. 195). C'est le rejet d'Amlethe qui éclaire l'absence d'intégration du narcissisme chez Nicolas Vanesse, « Fortinbras au second degré » (p. 195), car il avertit d'une défaillance de la mère, principale responsable de cette intégration. C'est en effet sur les parents, en particulier sur celle avec qui il est censé vivre en réciprocité, que l'enfant s'appuie pour accepter et conquérir l'univers où il est éjecté. Dans cet apprentissage, l'amour de la mère constitue l'apport narcissique grâce auquel s'établit la continuité entre la vie pré-natale et post-natale, apport décisif dans l'adaptation progressive au principe de réalité. L'amour empêché, insuffisant ou différé, privant l'enfant d'une confirmation essentielle, représente une frustration qui renforce la blessure narcissique primitive puisqu'il met en échec la toute-puissance originelle. Par la suite, l'être doublement blessé non seulement ne pourra plus solliciter les gratifications narcissiques de manière adaptée et efficace, mais il demeurera en mal de réintégrer le monde fusionnel du narcissisme prénatal, de caractère illimité, intemporel et tout-puissant.

Dans ce cadre, la valorisation du phallus et du Père discernée chez Nicolas, à l'origine de sa projection en Fortinbras et de son vœu d'être géniteur du lecteur, découle d'un besoin de confirmation narcissique de l'être lésé. Ce dernier l'obtient en passant par l'intermédiaire d'une figure paternelle idéale qui compense en quelque sorte son sentiment d'impuissance fondamentale. À ce sujet, Grunberger spécifie que l'inconscient vit l'intégrité narcissique comme un coït et la blessure narcissique ou la dévalorisation comme une impuissance sexuelle, aussi l'idéogramme par lequel le langage de l'inconscient traduit celle-ci est-il le phallus sous sa forme négative, celui manquant ou endommagé, c'est-à-dire la castration :

Le phallus est un *pont* réalisant la complétude narcissique, comme il réunit les deux membres d'un couple dans le coït. Il représente la virtualité de cette union ainsi que celle de la réalisation de l'intégrité narcissique dont il est l'emblème et l'image (N, p. 216).¹⁷

À la lueur de cette constatation, combien éloquente l'ouverture de *Neige noire* qui conjugue chez Nicolas dépression, frustration sexuelle et blessure au pénis (p. 8, p. 9)!

Dans la relation de Nicolas avec Éva, la quête du miroir-confirmation narcissique s'incorpore plus ouvertement à l'union avec la mère que dans la relation avec Sylvie. D'une part, la liaison participe de l'inceste en ce sens qu'Éva s'offre comme sœur ou double de Sylvie et que dominant dans son intimité avec Nicolas des traits maternels tels la tendresse affectueuse et le partage bienveillant. D'autre part, leur vie amoureuse, quoique vécue intensément, est en réalité vécue sur un plan affectif plutôt que sexuel malgré sa connotation érotique. Divers indices en avertissent. Ainsi, dès sa première apparition, Éva mentionne sa solitude et l'échec de sa vie amoureuse (p. 54), lot de Nicolas après la mort de Sylvie, aussi leur réunion conjugue-t-elle deux solitudes et se mettra-t-elle au départ sous l'égide fraternelle : « Considérez-moi comme un frère, d'accord ? Et je vous traite comme si vous étiez ma

sœur...» (p. 133). Bien que cette fraternité enfreigne à brève échéance les règles relatives aux interdits sexuels, elle demeure prévalente dans le rôle de consultante et de collaboratrice que la Norvégienne assume auprès du créateur et du cinéaste. Même leurs rapports physiques accusent cette prépondérance de l'affectivité comme l'indiquent l'amorce et le déroulement de la pièce érotique qui se joue au lit de concert avec la pièce tragique qui se joue à la télévision. Lorsqu'Éva commence à caresser Nicolas, elle est certes animée par un désir de consoler le compagnon en proie aux larmes et à la dépression comme l'est Hamlet (p. 168). Le ravissement qui ensuite saisit Nicolas équivaut à un retour au sein maternel, ce que fonde la *transplantation* en Éva, d'autant que les amants, métamorphosés à la fin en « statues de sel » (p. 176), se situent hors du temps :

Éva... je m'allonge démesurément en toi. 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... (p. 175).

La constante narcissique dans cette union avec Éva s'insinue, non sans éloquence, par la présence à l'écran de Nicolas, dans le personnage de Fortinbras, aux moments précis de l'ivresse.

Cet investissement narcissique des plaisirs sexuels chez Nicolas jaillit également de nombreuses scènes érotiques du fait que ces dernières relèvent fréquemment de la masturbation, à preuve les scènes d'auto, d'avion et de chambre au cours desquelles « Sylvie joue le rôle de fellatrice » (p. 43) et celles où Linda lui propose de le « faire » comme elle avait au préalable « fait » Stan Parisé (p. 25, p. 28). L'intimité avec autrui assure ainsi « l'accession à la complétude narcissique », laquelle « se confond dans l'Inconscient avec le retour au sein maternel, ce retour comportant obligatoirement le coït avec la mère, il devient donc en même temps la réalisation de l'inceste » (N, p. 50). Il est à noter que cette réalisation incestueuse filtre également à travers l'union amoureuse d'Éva et de Linda en vertu de leur identification au Christ et à la Vierge et de la proximité avec Dieu, l'une supposant la réunion de la mère et du fils, l'autre présumant la substitution du fils au Père puisque l'archétype de Dieu est inséparable de celui du Père : « Linda : Tu es vierge et tu resteras toujours vierge [...] Le Christ s'est réincarné en toi [...] — Éva : Dieu est tout en moi, mais aussi j'entre en Dieu. J'ai le sentiment de l'habiter... » (p. 251-252).

Il est par ailleurs évident que cette liaison lesbienne demeure, à l'instar des liaisons amoureuses de Nicolas, liaison narcissique, ce qui dérive de la continuelle superposition des deux jeunes femmes à la seule figure de Sylvie et se communique dans leurs voix en écho à la clôture du récit (p. 249-250). En d'anodines remarques à Éva au début de leur intimité, Linda laisse même deviner le lien de ce symbolique retour au sein maternel avec la trauma de la chute de l'enfant dans le monde : « Linda : Nous devons être bien écorchées, toi et moi [...] J'ai le sentiment que nous pansons des blessures... » (p. 249). Il ressort de l'expansion cosmique et du caractère tout-puissant, infini, intemporel de cette communion d'amantes que la nostalgie du séjour pré-

natal inclut, au-delà de la fusion mère-enfant, « la fusion de l'enfant avec son monde qui pour lui est *le monde* » (N, p. 334) car il ne connaît pas à ce stade de limite entre lui-même et son milieu ambiant :

Il reconstruit ainsi son mode de vie intra-utérin où, toujours grâce à son complément qui était en même temps lui-même, il poursuit une existence autonome tout comme les amoureux dont on dit qu'ils vivent d'amour et d'eau fraîche. Il forme alors un univers clos quant à ses besoins et largement ouvert quant à ses possibilités, se confondant avec le monde, ignorant l'objet en tant que tel, ainsi que sa propre qualité d'objet, son Moi et donc ses limites (N, p. 155).

En des mots poétiques, le commentateur traduira ces observations de l'analyste :

Il ne fait aucun doute qu'Éva [...] a franchi le seuil de l'in vraisemblance, entraînant avec elle le lecteur qui s'abandonne en esprit à ce qui la brûle dans une voûte rameuse qui ne cesse d'être indéfiniment gonflée, comme si tous ses rameaux se soulevaient synergiquement sous la poussée d'un seul et unique baiser qui n'est pas celui de la mort, mais celui de la vie et de l'amour [...] (p. 253).

Sous l'angle du moi ego-cosmique, la bifurcation finale de Nicolas vers l'homosexualité travestie en tribadisme s'interprète comme tendance de l'être vers la complétude bisexuelle qui fut d'abord sienne à l'orée de sa vie. À la fois mâle et femelle, il jouissait alors d'une autonomie équivalente en somme à l'absence de différenciation sexuelle. N'est-ce pas cette dernière absence qui émerge de l'extase d'Éva et de Linda et ce, en raison de l'identité de sexe et du mysticisme qui imprègne leur félicité ? En effet, à l'exemple du narcissisme, « "l'union mystique" se réalise sur un plan préambivalent et quand sainte Thérèse se fait "transverbérer par un dard d'or" et décrit les sensations qu'elle éprouve et qui sont celles du coït, tous les mystiques comprennent que son vécu est exempt d'éléments sexuels proprement dits » (N, p. 156). Si le stade du miroir est celui de l'attirance vers l'être de même sexe selon Freud, c'est peut-être aussi parce qu'il est celui où l'être n'en est pas encore venu à accepter son unisexualité.

Au moment de boucler la boucle, il appert que l'appel du Nord dans *Neige noire*, voyage « en profondeur et de façon constellationnelle » (p. 177), conduit à l'Undensacre de Fortinbras « qui est une vision suspensive du temps » (p. 251), c'est-à-dire une soif d'infini et d'éternité qui s'enracine dans la cœnesthésie spécifique à la vie du fœtus pour qui le temps n'existe pas :

Ici commence le *tempus continuatus* de l'ancienne Thulé [...] Le temps ne s'arrêtera plus ; il supprime, par le vide, tout ce qui le précède et tout ce qui le suivra (p. 63-64).

Françoise MACCABÉE-EQBAL
Université de la Colombie Britannique

1. *L'appel du Nord dans la littérature canadienne-française*, traduction de Jean Simard. Montréal, Hurtubise, collection Constantes, vol. 30, 1972.
2. J.E. Cirlot, *Dictionnaire des symboles*. Cité par Warwick, *op. cit.*, p. 110.
3. *L'Outaouais supérieur*. Cité par Christian Morissonneau, « Le Nord québécois au XIX^e siècle: mythe et symbole », *Forces*, n° 20, 1972, p. 10.
4. *Op. cit.*, p. 192.
5. Hubert Aquin, *Neige noire*. Montréal, La Presse, collection Écrivains des deux mondes, 1974, p. 88. Nous n'indiquerons désormais que la référence paginale.
6. Lire à ce sujet Ernest Jones, *Hamlet and Œdipus*. New York, Doubleday Anchor Book, 1954.
7. Dr Béla Grunberger, *Le Narcissisme*. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 267, 1975, p. 309. Désormais désigné par N. Cet évitement perce dans les divers romans d'Aquin. Se rappeler, dans *Prochain Episode*, l'incapacité du héros d'entrer en conflit avec de Heutz, dans *Trou de mémoire*, celle de Magnant de faire face à Ghezso-Quénum, dans *l'Antiphonaire*, celle de Christine de combattre ouvertement Jean-William.
8. Nous développons cette filiation au soleil et l'usurpation d'identité dans notre livre *Hubert Aquin romancier*. Québec, Les Presses de l'U. Laval, *Vie des Lettres québécoises*, 1978, p. 239.
9. Il ressort de l'œuvre d'Aquin que le viol et l'identité révolutionnaire anticipent ce même résultat. Dans son *Cahier noir*, particulièrement dans la partie intitulée « suite », Magnant confesse de quelle manière il supplée la puissance à l'impuissance: c'est en violant un nombre toujours croissant de belles inconnues qu'il finit par pouvoir s'identifier au révolutionnaire dont il projette l'image. Dans ces pages, Magnant ira même jusqu'à suggérer, mine de rien, le lien d'un tel contexte avec l'homosexualité latente ou déclarée: « L'autre jour, dans une librairie, j'ai longuement hésité entre "L'homme impuissant", "La femme frigide" et "Onanisme et homosexualité" [...] » (*Trou de mémoire*. Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968, p. 116. Voir également p. 111-120).
10. Jacques Lacan, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits I*. Paris, Seuil, 1966, p. 89-90.
11. Voir notre relevé dans *Hubert Aquin romancier*, p. 245, note 11.
12. Pierre Daco, *Les Triomphes de la psychanalyse*. Verviers, Marabout Service 29, 1965, p. 309.
13. Dans tous les romans d'Aquin, la dimension spatiale a un coefficient de phénoménal qui entraîne la disparition des frontières entre pays et continents. L'espace géographique, empreint de grandiose, de subjectivité et de fantastique, relève de l'imaginaire plutôt que du réel ainsi que nous le rappelions ci-haut.
14. Dans un roman inédit de Hubert Aquin, *L'invention de la mort 1959?* (sic), un protagoniste-narrateur obsédé par le sein maternel évoque sans travestissement l'angoisse de la naissance. Se référant à un cri qui l'a réveillé en cours de cauchemar, René Lallemand écrit: « Il me semble que j'ai déjà crié ainsi comme un étranglé, au fond d'un couloir annelé, quand j'ai aperçu une fenêtre entr'ouverte sur le dehors, et que j'ai compris, trop tard, qu'il y avait une fissure dans mon univers fermé. Au fond, ce rêve n'en était peut-être pas un, et se rapproche plutôt d'un souvenir. J'ai revécu, l'autre nuit, l'instant, brutal et inoubliable, de ma naissance; à travers l'écran de 29 ans d'obscurité, j'ai gémi une seconde fois au seul affleurement indistinct de ce souvenir atroce. /Je n'aime pas le jour et ma venue au monde m'a traumatisé à jamais, si bien que, depuis, je ne cesse de dépérir et de me sentir nu [...] Quel cauchemar que l'enfance [...] » (p. 150-151). René a d'ailleurs refusé dans le passé que sa maîtresse Nathalie mette au monde leur *filis*, empruntant lui-même l'argent nécessaire à l'avortement. (Cité avec la permission d'Andrée Yanacopulo.)

15. Lire *Hamlet*, acte III, scène 4.
16. Hubert Aquin a dit avoir inventé cette gémellation de toutes pièces. Voilà qui persuade de l'importance du thème du frère rejeté, source d'une ambivalente rivalité fraternelle/masculine. Dans le récit premier, *Les Rédempteurs*, celle-ci s'articule sous son double aspect : Kénaz battra son ami Aram lorsque ce dernier lui offre son amour et se fera battre par son propre frère Héman après l'avoir lui-même attaqué. Par la suite, la rivalité fraternelle/masculine oppose et unit le héros et de Heutz (*Prochain Épisode*), Magnant et Ghezso-Quénum (*Trou de mémoire*), Christine et Jean-William/Chigi (*L'Antiphonaire*), Nicolas et Sylvie/Michel Lewandowski (*Neige noire*). Pour ce qui est de *L'Invention de la mort*, le thème du frère rejeté s'y énonce d'abord sans détour pour ensuite se déplacer vers un substitut du frère, l'ami Jean-Paul, que le protagoniste René adore et abhorre simultanément : « j'ai payé cher dans mon enfance d'être le second, celui qu'on délaisse. J'en porte encore la cicatrice, et je n'en finis pas de vivre en fils oublié » (p. 21). (Cité avec la permission d'Andrée Yanacopoulos.)
17. Les réflexions de ce paragraphe et du précédent s'appuient sur les analyses de cet auteur. Voir à ce sujet *N*, p. 153, 209, 259, 260 et 270.