Document generated on 07/15/2025 8:29 p.m.

Globe
Revue internationale d'études québécoises

Cinéma, littérature et esthétique dans *Neige noire* de Hubert Aquin
Cinema, Literature and Aesthetics in Hubert Aquin's Neige noire

Francis Guévremont

Volume 8, Number 1, 2005

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1000901ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1000901ar

See table of contents

Publisher(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (print)
1923-8231 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Guévremont, F. (2005). Cinéma, littérature et esthétique dans *Neige noire* de Hubert Aquin. *Globe*, *8*(1), 207–220. https://doi.org/10.7202/1000901ar

Article abstract

Neige Noire incorporates a double representation of its own narrativity: cinematographic, through the use of the screenplay format, and literary, primarily through the staging of the relationship between the author and the reader. This article demonstrates that, through the confrontation of these two different structures, Aquin is able to explore the limits of writing and narration, and seeks to express his ideal aesthetic for what he calls «total writing».

Tous droits réservés © Globe, Revue internationale d'études québécoises, 2005

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Cinéma, littérature et esthétique dans *Neige noire* de Hubert Aquin

Francis Guévremont
Towson University (États-Unis)

Résumé – *Neige noire* incorpore une double représentation de sa propre narrativité : cinématographique, par l'utilisation de la forme du scénario, et littéraire, notamment par la mise en scène du rapport entre l'auteur et le lecteur. Cet article démontre que, par la confrontation de ces deux structures différentes, Aquin a pu explorer les limites de l'écriture et de la narration, et chercher à exprimer son idéal esthétique d'une écriture totale.

Cinema, Literature and Æsthetics in Hubert Aquin's Neige noire.
Abstract – Neige Noire *incorporates a double representation of its own narrativity : cinematographic, through the use of the screenplay format, and literary, primarily through the staging of the relationship between the author and the reader. This article demonstrates that, through the confrontation of these two different structures, Aquin is able to explore the limits of writing and narration, and seeks to express his ideal aesthetic for what he calls « total writing ».*

> C'est à l'intérieur de l'œuvre que se rencontre le dehors absolu[1].
>
> Maurice BLANCHOT,
> *Le livre à venir.*

Dernier roman publié du vivant de Hubert Aquin, *Neige noire* intègre et accumule plusieurs des principales préoccupations de son auteur : la cinématographie, l'esthétique baroque et la théorie littéraire – pour ne citer que celles-là[2].

1. Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 125.
2. Voir l'« Introduction » de Pierre-Yves MOCQUAIS (Hubert AQUIN, *Neige noire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1996) pour un relevé *in extenso*, en particulier les pages XLI et les suivantes.

Francis Guévremont, « Cinéma, littérature et esthétique dans *Neige noire* de Hubert Aquin », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 8, nº 1, 2005.

La présence de la première de ces préoccupations est évidente : *Neige noire* est un récit qui emprunte la forme d'un scénario de cinéma, ce que dénotent notamment la typographie, les didascalies, et les nombreuses indications techniques. *Neige noire* est en outre une réflexion sur le cinéma, sur les différences qui existent entre ce qu'Aquin appelle la « démarche filmique » et la littérature.

Mais d'autres thématiques, peut-être moins familières et plus implicites, quoique tout aussi importantes, sont présentes dans ce roman. Cet article s'attache principalement à une de ces thématiques : la lecture. On le verra, l'acte de lecture est inscrit dans le récit, et il y joue même, par le biais du personnage d'Éva, un rôle théorique essentiel.

Cette multitude de préoccupations n'est certes pas unique dans l'œuvre de Hubert Aquin ; ses romans précédents en témoignent, tout comme le fait l'ensemble considérable de ses travaux pour le cinéma et la télévision. Ce qui est nouveau et exceptionnel, c'est que *Neige noire* se trouve visiblement au point de confluence de ces préoccupations esthétiques diverses, revendique et affirme constamment sa propre richesse.

Ce roman manifeste ainsi une étonnante expansivité théorique. Imperceptiblement, l'on passe d'une mise en scène d'un acte de lecture, à l'expression d'une théorie de la littérarité – par opposition, nous le verrons, à la réflexion sur les caractéristiques de la démarche filmique –, pour parvenir enfin, dans les dernières lignes, à une véritable esthétique aux accents mystiques et de portée totalisante.

Je me propose d'étudier ici la source d'énergie de cette expansion et la manière dont cet enchaînement toujours plus vaste de théories s'organise.

La représentation de l'acte de lecture dans *Neige noire*

C'est lorsque la scène du meurtre de Sylvie, qui a été si longtemps différée, est enfin insérée dans le récit, que l'importance de la lecture devient apparente. L'insertion de cette scène brutale et paroxysmique

change tout ; sans elle, le récit ne pouvait être qu'inachevé ; et sans Éva, sans la lecture d'Éva, elle n'aurait jamais pu être révélée.

Nicolas, en effet, voulait tout simplement taire la mort de Sylvie dans son manuscrit, la laisser en blanc, et ne pas la représenter. Éva, dont la position privilégiée pour interpréter l'œuvre de Nicolas a déjà été établie[3], décèle cette faille et en fait la remarque à Nicolas : « J'ai relu tout ce que tu as écrit depuis le début... Veux-tu mon impression ? Il manque certaines scènes importantes au film... [...] Le suicide de Sylvie est escamoté. Elle se tue, cela est dit clairement, mais on n'assiste pas à la scène [...][4]. »

Sensible à ce commentaire, Nicolas accepte de suivre les conseils d'Éva, et il rédige la fameuse scène – mais le suicide annoncé est entretemps devenu un assassinat horrible.

Au-delà de sa stupeur, au-delà de la frayeur qu'elle ressent envers Nicolas, au-delà de la pitié qu'elle ressent envers Sylvie, Éva comprend, au moment où elle la lit[5], toute l'importance de la scène du meurtre. Elle comprend qu'elle a eu raison, qu'elle a bien lu, bien interprété le manuscrit. Si Nicolas avait escamoté l'assassinat, c'est parce qu'il savait que sa lectrice, en vertu du pacte qui les liait (et qui est, à toutes fins pratiques, un pacte autobiographique[6]), l'interpréterait comme une fidèle représentation de la réalité ; dire le meurtre constituerait dès lors l'aveu de sa propre culpabilité. Éva ne savait pas tout, mais elle savait que la scène manquante était essentielle. Le meurtre de Sylvie, une fois réinséré dans le récit, sert à confirmer qu'Éva avait effectivement deviné les intentions de l'auteur.

Au même instant, le lecteur de *Neige noire*, je veux dire la personne réelle qui lit l'œuvre de Hubert Aquin, comprend lui aussi que le

3. Voir par exemple *Neige noire*, *ibid.*, p. 159-160 : « *Nicolas* : Décidément, personne ne pourra jamais dire de mon film qu'il est autobiographique... *Éva* : Sauf moi... ? *Nicolas* : Sauf toi, Éva... ».
4. *Ibid.*, p. 206-207.
5. *Ibid.*, p. 248-249.
6. Au sens où l'entend Philippe LEJEUNE dans *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996.

moment où la lectrice prend connaissance de la représentation du meurtre est d'une importance capitale dans le roman. Ce n'est pas que par elle est révélée la culpabilité de Nicolas, la vérité entière et nue – interprétation trop restreinte et naïve, parce qu'elle n'est jamais effectivement prouvée – ; c'est plutôt que par elle se révèle la volonté de l'écrivain d'intégrer le lecteur et l'acte de lecture à la trame de son œuvre. Comme le faisait remarquer une des premières critiques de *Neige noire* :

> L'écriture est une intention de viol(ence) vis-à-vis du lecteur ; mais pour être actualisée, cette intention a nécessairement besoin de la lecture. L'écriture intègre donc la lecture à son activité puisqu'elle la présuppose au moment où le livre se fait[7].

« L'écriture : une lecture inversée »

En d'autres termes, la scène de la mort de Sylvie représente la volonté du scénariste de ravir – littéralement – le lecteur, de le capturer, de lui faire violence. Or, cette volonté n'est pas forcément la meilleure, de l'avis de Hubert Aquin. Dans un article intitulé *La disparition élocutoire du poète (Mallarmé)*, paru en 1974 – l'année de publication de *Neige noire* –, Aquin a en effet décrit toute l'importance qu'avait pour lui la lecture :

> *L'écriture : une lecture inversée*, cela veut dire, dans la pratique, que je suis préoccupé jusqu'à l'obsession par le lecteur. En écrivant, j'imagine que je me lis par les yeux de cet inconnu et je voudrais que son plaisir de lire mon texte ne soit pas uniforme, constant, prévisible en quelque sorte, mais avec plusieurs seuils d'intensité, enrichissant, capable de le surprendre, voire de l'ébranler et difficile à prévoir. Quand j'écris, je pense au lecteur comme à la moitié de mon être, et j'éprouve le besoin de le trouver et de l'investir. Une écriture totale

7. Christiane HOUDE, « Scénario et fiction. *Neige noire* », *Voix et images*, n° 2, 1977, p. 433.

> est celle qui est tout entière tournée vers la possible lecture qui en sera faite par le destinataire[8].

Aquin ajoute ensuite, immédiatement : « Le rapport écriture/lecture est constitutif du phénomène littéraire[9]. »

Exprimée ainsi, la théorie aquinienne de la lecture ne se distingue pas beaucoup des idées énoncées par d'autres théoriciens. Pour Michael Riffaterre, par exemple, le « phénomène littéraire n'est pas seulement le texte, mais aussi son lecteur et l'ensemble des réactions possibles du lecteur au texte [...][10] » – encore que celui-ci mette résolument l'accent sur le texte, au détriment du lecteur.

> *Le texte*, écrit Riffaterre, *est un code limitatif et restrictif.* [...] Nous devons donc supposer que le texte littéraire est construit de manière à contrôler son propre décodage, c'est-à-dire que ses composantes n'ont pas le même système de probabilité d'occurrence que dans la communication ordinaire[11].

Un autre important théoricien de la lecture (et qu'Aquin, d'ailleurs, connaissait bien) est, bien sûr, Umberto Eco. Les théories d'Eco sont fondamentalement très proches de celles d'Aquin : « un texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète, mais aussi de sa propre potentialité significative. En d'autres mots, un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser – même si on n'espère pas (ou ne veut pas) que ce quelqu'un existe concrètement ou empiriquement[12]. »

Eco pousse cette idée encore plus loin :

---

8. Hubert AQUIN, « La disparition élocutoire du poète (Mallarmé) » (1974), *Blocs erratiques*, Montréal, Éditions Quinze, 1977, p. 263.
9. *Ibid.*, p. 264.
10. Michael RIFFATERRE, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 9.
11. *Ibid.*, p. 11-12.
12. Umberto ECO, *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduction de Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, p. 64.

> Nous avons dit que le texte postule la coopération du lecteur comme condition d'actualisation. Nous pouvons dire cela d'une façon plus précise : *un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif* ; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre – comme dans toute stratégie[13].

C'est ici à peu près ce qu'Aquin appelle l'écriture totale ; elle ne cherche pas à restreindre, comme le suggérait Riffaterre, la liberté interprétative du lecteur. Elle est au contraire entièrement consacrée à la lecture qui en sera éventuellement faite – ce qui revient à dire que la lecture fait partie de la genèse même du texte.

Mais là où la théorie aquinienne de la lecture se distingue franchement, c'est dans le fait qu'elle ne présuppose pas une lutte stratégique entre l'auteur et le lecteur. Aquin ajoute une composante relationnelle, bipolaire, voire érotique :

> Quand l'écriture a rempli son rôle elle s'est transmuée en lecture. La littérature jaillit, pour ainsi dire, de cette union entre un écrivain et un lecteur. Au mieux, cette rencontre ressemble au coup de foudre, à un accouplement fulgurant[14].

Pour Hubert Aquin, la littérature n'est pas ce que l'écrivain écrit, ni ce que le lecteur pense ou ressent en lisant. La littérature est une union, une sorte de jaillissement, un coup de foudre qui ne se produit, qui ne peut se produire que lorsque l'écrivain, plutôt que d'ignorer le lecteur ou de lutter avec lui, tente de s'accoupler avec lui : « Les recherches élocutoires de l'écrivain, ses figures, ses truquages, ses stratégies verbales sont autant d'éléments *relationnels* et non d'abord expressifs, car ces éléments reposent sur un rapport projeté entre l'auteur et le lecteur[15]. »

13. *Ibid.*, p. 65.
14. Hubert AQUIN, *Blocs erratiques*, p. 265.
15. *Ibid.*, p. 263-264. Nous soulignons.

Corticalité et enchâssement

À la lumière de cette théorie, nous sommes obligé de concéder que la stratégie rhétorique de Nicolas, dans son scénario-manuscrit, est une erreur. Coincé entre deux contraintes contradictoires – dire la vérité et écrire un scénario autobiographique d'une part, et dissimuler au lecteur certain éléments qui pourraient représenter un aveu de culpabilité d'autre part –, Nicolas est dans l'obligation de se battre contre son lecteur au lieu de collaborer avec lui.

Aussi, quand Éva peut enfin lire la scène qui avait été occultée, elle interprète le manuscrit exactement comme son auteur avait craint qu'elle ne le fasse ; et la réaction d'Éva est manifestement, et logiquement, négative :

> Gros plan très rapproché d'Éva : elle a une expression de frayeur. Elle prend les quelques feuillets qui effleurent quasiment le visage de Nicolas [...]. Elle lit, avec stupeur, les feuillets qu'elle tient dans ses mains ; son masque s'effondre. [...] Pauvre Sylvie, pauvre Sylvie[16]...

La représentation de l'acte littéraire a eu lieu. Mais cet acte n'était pas un « accouplement fulgurant », il n'était pas un acte d'amour – mais de vengeance, de viol(ence), pour reprendre l'expression de Christiane Houde. L'accouplement n'était pas de nature érotique, entre Nicolas et Éva, mais de nature meurtrière, entre Nicolas et Sylvie. Et, par conséquent, l'expérience de la littérature, dans l'œuvre de Nicolas Vanesse, loin d'être merveilleuse, est d'une insoutenable horreur.

« Le langage, disait Maurice Blanchot, [...] est par excellence pouvoir. Qui parle est le puissant et le violent[17]. » Et Blanchot précise ensuite, confirmant ce que nous venons de dire au sujet de Nicolas :

> Mais interpréter ainsi la parole de l'art et de la littérature, c'est pourtant la trahir. C'est méconnaître l'exigence qui est en elle. [...] Il faut donc tenter de ressaisir

16. Hubert AQUIN, *Neige noire*, p. 249.
17. Maurice BLANCHOT, *op. cit.*, p. 48.

> dans l'œuvre littéraire le lieu où le langage est encore relation sans pouvoir, langage du rapport nu, étranger à toute maîtrise et à toute servitude [...][18].

Quel est le rôle de cette représentation erronée du phénomène littéraire dans *Neige noire*, de cette perversion de la relation auteur/lecteur ? Pour bien répondre à cette question, il faut, en toute logique, apporter une précision essentielle : l'œuvre de Nicolas n'est pas, à strictement parler, une œuvre littéraire ; c'est le scénario d'un film, enchâssé au sein d'une œuvre littéraire.

Or le cinéma a, selon Aquin, un rapport à la réalité tout à fait différent de la littérature – et ce rapport entre cinéma et littérature fait l'objet de nombreuses discussions de la part du narrateur de *Neige noire*. L'une des caractéristiques fondamentales du cinéma, selon celui-ci, est sa superficialité – ce qu'il appelle sa corticalité :

> Nicolas la regarde [Linda Noble] sans arrêt, mais ne peut qu'énumérer les pièces d'habillement qu'elle porte [...], dessiner ses yeux, suivre la ligne de ses jambes. 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 est d'ailleurs infiniment séduisante : elle ressemble à l'aventure aléatoire de chaque individu. La vie ne permet pas d'aller bien loin, non plus que d'approfondir le sens de tout ce qui est dit. L'être humain, si doué soit-il, reste toujours à l'extérieur de ce qu'il veut percer, tout comme Nicolas qui croit dépouiller Linda de ses effets à force de la parcourir des yeux – démarche qu'il n'est pas besoin d'expliciter tellement elle correspond adéquatement à toute structure filmique[19].

La perception du réel, chez l'être humain, correspond exactement à la représentation du réel de la « démarche filmique » : tout reste en surface, tout s'arrête à l'écorce.

---

18. *Ibid.*, p. 49.
19. Hubert AQUIN, *Neige noire*, p. 22.

Au début de *Neige noire*, cette corticalité du cinéma est présentée comme « infiniment séduisante » ; la progression du récit, cependant, infléchit sensiblement cette première impression.

> ... l'espace irréductible qui sépare deux amants, les confine à des caresses superficielles et leur interdit la vraie fusion ! Il est difficile de rendre tout ce qu'il y a de désespéré dans cette dernière phrase [...]. 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. *On retrouve ici cette corticalité si propre à la démarche filmique.* [...] Personne ne connaît personne, décidément... S'il n'y a pas moyen de véhiculer la tristesse contenue dans cette dernière assertion, si les travellings cahoteux ne rendent pas avec acuité le mal d'être sur l'écorce impénétrable du réel, alors l'image ne vaut rien[20].

Ainsi, le cinéma fonctionne selon une démarche qui est la même que la démarche perceptuelle. Il ne pourra donc jamais, faiblesse grave, transmettre la tristesse d'être, l'horreur de subir la corticalité du réel, car il ne peut que reproduire cette corticalité.

Un rapprochement semble inévitable entre cette structure filmique et la représentation de l'acte de lecture ; la lecture d'Éva, en effet, n'est jamais que superficielle : pour elle, il ne s'agit, essentiellement, que d'accumuler les renseignements et les preuves, et, en vertu d'une équivalence entre fiction et réalité, de déterminer la culpabilité de Nicolas – interprétation décidément naïve, lecture incontestablement corticale du scénario.

Or, à ces structures de la corticalité s'en ajoute une autre, d'une nature, elle, complètement différente : la structure littéraire.

---

20. *Ibid*, p. 203-204. Nous soulignons.

Les commentaires sur Shakespeare et sur *Hamlet* représentent sans doute les meilleurs exemples de cette structure littéraire, et exercent, dans *Neige noire*, la plus grande influence. Ils possèdent un intense pouvoir de transformation sur le scénario de Nicolas, en permettant d'aller au-delà de la corticalité structurelle du cinéma et en forçant le film à devenir écriture. Cela est dit clairement, après une longue digression sur les sources littéraires et historiques de *Hamlet*.

> Celui qui a lu les dernières lignes du présent commentaire comprend que ce qu'il a lu en quelques secondes ne peut être, en aucune façon, incorporé au scénario. Les références à Arnold de Thulé et à Sigurd Sigurdson ne se traduisent pas en images. [...] De plus, ce lecteur vient aussi de comprendre que le scénario qu'il a lu depuis le début se trouve enchâssé dans le présent commentaire et que ce commentaire explique la publication de ce qu'il enchâsse [...][21].

Des éléments essentiels, sans lesquels il est impossible de bien comprendre le scénario, ne sont pas incorporés à ce scénario, et ne peuvent pas y être incorporés. Le commentaire n'est pas un supplément au récit, un ajout ou une glose, mais bien l'inverse : le récit est enchâssé dans le commentaire, le commentaire contient à l'intérieur de lui-même le récit. Et c'est ce qui explique la publication (par opposition à la réalisation). Le commentaire ne peut pas se traduire en images, et pourtant l'intrigue ne peut exister sans ce commentaire. Par conséquent, à la suite des discussions sur Shakespeare et sur les sources de *Hamlet*, le film n'est plus réalisable. À la démarche filmique s'est substituée, imperceptiblement, une démarche littéraire.

Le narrateur écrit d'ailleurs à ce sujet : « Une esthétique de l'insérende et de la superposition sous-tend le film[22]. » En effet, exactement comme dans les insérendes, ces gloses marginales qu'un copiste inscrivait dans un manuscrit et qu'un autre copiste, lors d'une transcription ultérieure, insérait par erreur dans le texte principal comme si elles en

21. *Ibid.*, p. 213.
22. *Ibid.*, p. 248.

faisaient partie, des éléments étrangers sont incorporés au récit, et ils en changent la portée, ils en changent le statut, ils en changent le sens.

C'est le cas, bien sûr, des commentaires érudits. C'est le cas aussi du travail de la lectrice. Éva, étrangère, inconnue, lit le scénario de Nicolas, le commente, et, ce faisant, le transforme. Elle a exigé la modification de l'intrigue et de ce fait elle en est devenue partie intégrante. La lecture d'Éva appartient donc à l'intrigue, car il est désormais inimaginable de lire ce que Nicolas a écrit sans tenir compte de la lecture, du commentaire critique d'Éva.

Tous ces différents commentaires, les notes historiques sur *Hamlet*, les jugements critiques d'Éva, sont étrangers au récit, et d'une nature autre, littéraire, de ce récit qui est, lui, de nature filmique. Or, tous ces éléments étrangers fusionnent, de telle sorte qu'on ne puisse plus les distinguer ou les départager. Un nouveau récit est alors créé, qui est comme un métatexte, distinct de toutes ses parties, et auquel un sens différent a été attribué – et ce nouveau récit, c'est le roman, c'est *Neige noire*.

L'écriture totale

Il serait peut-être bon, parvenus à ce point, de revenir à la notion d'« écriture totale » qu'Aquin énonçait dans *La disparition élocutoire du poète (Mallarmé)*. Cette notion était relativement simple : l'écriture est totale lorsqu'elle est tournée vers la lecture qui en sera faite, et il se produit alors, éventuellement, un coup de foudre, un accouplement fulgurant entre l'auteur et le lecteur.

Mais pour les théoriciens de la lecture, et en particulier pour Umberto Eco, l'acte de lecture fait partie d'un processus sémiotique beaucoup plus complexe, dans lequel l'interprétation appartient au texte et en est dépendante mais, en même temps, le dépasse.

> Dans cette perspective, écrit Eco, le cercle de la sémiosis se ferme à chaque instant et ne se ferme jamais. Le système des systèmes sémiotiques, qui pouvait apparaître, de façon idéaliste, comme un univers culturel

> séparé de la réalité, amène en fait à agir sur le monde et à le modifier ; mais chaque action modificatrice se convertit à son tour en signe et donne naissance à un nouveau processus sémiosique[23].

Il ne s'agit pas ici simplement de proclamer que toute critique, toute interprétation d'un texte est elle-même, déjà, un autre texte ; ce processus sémiosique en état de constante renaissance se produit, en fait, à l'intérieur même du texte. Maurice Blanchot, d'ailleurs, avait déjà dit la même chose :

> L'au-delà de l'œuvre n'est réel que dans l'œuvre, n'est que la réalité propre de l'œuvre. Le récit, par ses mouvements de caractère labyrinthique ou par la rupture de niveau qu'il produit dans sa substance, semble attiré hors de lui-même par une lumière dont nous croyons surprendre çà et là le reflet, mais cet attrait qui le déporte vers un point infiniment extérieur, est le mouvement qui le reporte vers le secret de lui-même, vers son centre, vers l'intimité à partir de laquelle toujours il s'engendre et est sa propre et éternelle naissance[24].

Nous avons dit que la représentation de l'acte littéraire, dans *Neige noire*, avait été la représentation d'un échec ; Nicolas avait cherché à tromper, à mystifier son lecteur, et Éva, de sa lecture, n'avait espéré tirer qu'un aveu, qu'une confirmation de la culpabilité de Nicolas – et, ainsi, l'accouplement fulgurant n'avait pas eu lieu.

Mais le roman aquinien va bien plus loin que ce simple échec ; la lectrice n'est pas qu'une lectrice, elle est un personnage. Elle appartient au récit, et, tout comme son interprétation, elle y est enchâssée et contribue à le modifier. De même, le scénario n'est pas qu'un scénario, il est enchâssé dans des commentaires qui le transforment, qui expriment plus que ce qu'il ne saurait jamais exprimer lui-même, et qui donc en changent le statut, qui en font autre chose que ce qu'il semblait devoir être à l'origine.

---

23. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 54.
24. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 125.

Le problème, en fait, est peut-être justement cette supposition qu'Éva et Nicolas sont dans *Neige noire* la représentation du couple auteur/lecteur. Sans doute est-ce une erreur d'engager une lecture aussi littérale. Car s'il y a bien dans *Neige noire* un accouplement fulgurant, s'il est un coup de foudre, c'est dans la rencontre entre Éva et Linda Noble qu'on peut le trouver. Or cet accouplement, qui ferme le livre, est présenté dans la perspective d'une extase mystique, et dans la perspective d'une représentation de l'art en soi, du processus fondamental et infini qui est à la base de l'œuvre d'art :

> Le Verbe est entré en [Éva]. Celui qui, comme Éva, contemple cette splendeur caverneuse est voué à la mort. Il doit lui aussi mourir chaque fois, renaître et tenter d'aller plus près encore du plérôme que le souffle de l'esprit fait reculer de seconde en seconde[25].

Il s'agit bien, donc, d'une velléité mystique, d'une tentative de dépasser, d'aller au-delà des seuls individus du couple amoureux pour atteindre le plérôme (c'est-à-dire l'ensemble de tous les êtres).

Le lecteur et l'auteur apparaissent à cet instant, et s'intègrent, s'amalgament à cette union mystique :

> Celui qui s'est rendu jusqu'ici sait que ce n'est pas un film qu'il regarde par les yeux d'un spectateur, mais un livre qu'il continue lui-même de feuilleter en tremblant. Et ce lecteur est déjà rendu trop loin en lui-même pour ne pas se laisser envahir, comme Éva, par ce baiser final qui est infini [...][26].

Le scénario n'a pas de spectateur, il n'a, il ne peut avoir que des lecteurs, lesquels, comme Éva, et comme elle malgré eux, se laissent envahir par un sentiment d'infini.

Il en va de même pour l'auteur : « Le temps me dévore, mais de sa bouche, je tire mes histoires, de sa sédimentation mystérieuse, je tire ma

25. Hubert AQUIN, *Neige noire*, p. 277.
26. *Ibid.*, p. 278.

semence d'éternité[27]. » Dans son manuscrit, Aquin ajoutait même cette précision : « Celui qui a lu ce livre jusqu'ici doit maintenant comprendre que son auteur, rendu au terme de son entreprise, a reçu, et en même temps qu'Éva, le coup de foudre divin[28]. »

Une indéniable valeur symbolique est donc attribuée au couple de Linda et Éva, valeur que vient confirmer la dernière phrase de *Neige noire* : « Éva et Linda approchent de ce théâtre illuminé où la pièce qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les œuvres humaines sont enchâssées[29]. »

De tout cela, il ne faut certes pas comprendre qu'Aquin établit une équivalence entre Éva et Linda, et l'auteur et le lecteur, comme si tout le roman n'avait servi qu'à mener à une vague allégorie. Il est clair, pourtant, que chacun des couples subit une expérience similaire – ou, pour le dire autrement, que l'émotion ressentie par Éva avec Linda Noble est de nature esthétique aussi bien qu'amoureuse ou mystique.

Le rapport constitutif du phénomène littéraire est, de la sorte, multiplié à l'infini dans *Neige noire*. Éva lit Nicolas, et le lecteur, « en tremblant », lit Aquin, et ainsi de suite, de façon à tenter d'englober toutes les œuvres humaines, à atteindre un plérôme qui « recule de seconde en seconde ». Pour tout dire, l'œuvre de Nicolas Vanesse, celle que lisait Éva, n'est qu'une démarche provisoire, une étape, un élément d'une série infinie. Ou plutôt, devrait-on dire, l'œuvre de Nicolas n'est que le premier élément d'une série assez courte mais dont le dernier élément est, lui, infini : du lecteur individuel fictif au lecteur individuel réel au plérôme, à tous les lecteurs de toutes les œuvres humaines. Et de ce mouvement vers l'infini naît le sentiment d'extase mystique que, éventuellement, avec Éva, au travers d'Éva, et en même temps qu'elle, nous ressentons tous.

27. *Ibid.*, p. 278.
28. *Ibid.*, p. 536.
29. *Ibid.*, p. 278.