

L'aventure littéraire dans un faux scénario

Quatrième et dernier roman d'Hubert Aquin, *Neige noire*¹⁵ est une œuvre-somme écrite comme un scénario. Après avoir proposé un résumé de *Neige noire*, nous étudierons le commentaire entre parenthèses qui coupe invariablement la forme scénarique. Cette démarche va nous permettre d'observer comment Hubert Aquin déconstruit et reconstruit le processus romanesque et comment il prend en compte l'entité à laquelle il s'adresse, le lecteur. Nous diviserons cet article en deux parties dont l'une sera axée sur l'intertexte, qui nous explique la structure interne de *Neige noire*, et l'autre sur l'écriture. Cette dernière semble être au service d'une quête autant qu'objet de la quête, hypothèse que nous allons examiner pour finir.

Le héros de *Neige noire*, Nicolas Vanesse, est marié avec Sylvie Dubuque, un être torturé comme lui. Dès le début du roman, Nicolas exprime son désir de devenir cinéaste plutôt que de rester acteur. Il décide alors d'écrire un scénario autobiographique sur sa relation avec Sylvie et sur le voyage de noces, tardif, dans le Nord norvégien, qu'ils entament. À Oslo, le couple rencontre Éva Vos, une amie de Sylvie. Dans une conversation intime entre Sylvie et Éva, nous apprenons l'existence de l'ancien amant de Sylvie, Michel Lewandowski, qu'Éva connaît. Nicolas n'ignore pas cette relation. Nicolas et Sylvie s'envolent vers les glaciers. Vient un temps de villégiature, un temps sans temps, dans un décor blanc immaculé où le soleil ne se couche jamais. Sylvie et Nicolas voyagent sur un paquebot le long des fjords. Ils semblent retrouver un équilibre, mais les souvenirs les hantent, l'un comme l'autre. Tous deux font escale dans un endroit isolé au fond d'une entaille du Spitzbergen sur l'archipel du Svalbard. Ils semblent heureux.

Lorsque le canot du paquebot vient les rechercher, Nicolas est seul, la tête entre ses mains, désespéré. Il finit par raconter la chute de Sylvie dans une crevasse. Elle restera introuvable. Nicolas retourne à Oslo. Éva l'écoute, mais elle ne le croit pas. Elle pense au meurtre. Il lui parle de suicide. Elle finit par le croire. Ils deviennent amants. Nicolas emmène Éva à Montréal. Elle le soutient dans l'écriture de son scénario. La production du film est enclenchée, mais Nicolas ne sait toujours pas comment relater la mort de Sylvie. Michel Lewandowski, conseiller financier pour la compagnie du film, a lu le scénario. Il confie à Éva qu'il envisage aussi le meurtre plus que le suicide. Éva propose à Nicolas cette alternative, mais Nicolas préfère éviter la fiction! Par un retour en arrière, nous apprenons que Michel Lewandowski, s'il était l'amant de Sylvie, était aussi son père. Sylvie Dubuque, de son vrai nom Lewandowski, aura même tenté de se noyer pour mettre fin à la culpabilité de cette relation

¹⁵ Nous travaillerons avec l'édition Montréal/Ottawa, Pierre de Tisseyre/Cercle du Livre de France, 1978.

incestueuse. À travers la découverte de notes, Éva s'aperçoit que Nicolas, dans son scénario, en optant finalement pour le meurtre, opte pour la vérité. Il a tué et mangé Sylvie après l'avoir scarifiée. Éva va confier ce secret à Linda Noble qui doit jouer le rôle de Sylvie. Entre-temps, nous apprenons le suicide de Michel Lewandowski. Éva et Linda se rapprochent et décident de fuir Nicolas. Elles se déclarent leur amour dans un lyrisme christico-cosmique.

Le commentaire entre parenthèses

Ce commentaire représente un paratexte (au sens grec, « à côté de ») en continu de cette pseudo-forme scénarique qu'il entrecoupe de manière intermittente. Par un extrait de ce paratexte – « somme toute, le scénario est pris dans une trame qui, invisible d'abord, se révèle plus englobante que lui et plus étendue¹⁶ » – nous devinons l'importance de ce paratexte pour la compréhension de l'œuvre. Cette « trame... invisible d'abord qui se révèle plus englobante » que le scénario et « plus étendue » semble bien être le paratexte lui-même. Une première porte s'ouvre, ce qui nous laisse augurer que *Neige noire* possède une structure souterraine, plus complexe que nous pouvions l'imaginer *a priori*. Nous venons de comprendre qu'il englobe la pseudo-forme scénarique, mais nous ne connaissons pas encore sa fonction par rapport à cette dernière. Un autre extrait du paratexte nous précise :

Le scénario est écrit au présent inexistentiel. On se sert du présent sur papier, mais chaque séquence du film, quand elle aura été tournée, se conjuguera au passé. Cette discordance des temps ne fait que souligner la subordination du scénario – ou du récit – au commentaire qui l'encadre. Le présent du scénario est comme un infinitif poreux (*NN*, p. 231).

Cet extrait nous indique cette fois, entre autres choses, que le paratexte encadre le scénario qui lui est subordonné. Il nous faut donc continuer de l'étudier, en le mettant en parallèle avec la structure affichée du roman, la pseudo-forme scénarique.

A priori, le paratexte semble plutôt confirmer qu'écrire sous une forme scénarique consiste à donner de la valeur au visuel, à l'image et relègue le littéraire au second plan :

Décrire cette séquence avec des mots confine à l'impossible. L'image filmique n'est pratiquement pas représentable par les procédés de l'écriture. [...] L'écriture altère le mouvement de la vie, tandis que le cinéma, moins précis dans la description, rend [...] : le mouvement. [...] Mais comment donner un idée précise de son corps [en parlant de Sylvie]? Invoquer le Titien ou Tiepolo, c'est se référer à des images fixes (*NN*, parenthèses p. 50 et 51).

¹⁶ Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal/Ottawa, Pierre Tisseyre/Cercle du Livre de France, 1978, p. 205. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*NN*), suivi du numéro de la page.

Par ce genre de réflexion, Hubert Aquin dénonce une infériorité de l'écrit par rapport au visuel. L'écrit ne permet pas de décrire le mouvement, c'est-à-dire la vie. Se référer à des images fixes est encore insuffisant. Une réplique de Nicolas va dans le même sens : « Nous ne vivons plus dans l'univers des mots, mais dans le cristallin de nos yeux » (*NN*, dialogue p. 62).

Pour Hubert Aquin, même si l'image semble supérieure à l'écrit, le cinéma reste *moins précis que l'écrit dans la description*, c'est-à-dire que le cinéma, la forme scénarique lui permet un regard de surface : « Au cinéma, on procède d'emblée avec une réalité innommée; on l'épuise, on la parcourt, on la survole, on l'explore sans jamais descendre sous la ligne d'horizon... On n'a pas besoin de l'approfondir » (*NN*, dialogue p. 62). Le regard de surface qui permet de ne pas approfondir, permet surtout de cacher ce qui ne doit pas être su, ce qui peut finalement être considéré comme un avantage du visuel sur l'écrit. Avantage dont va bénéficier Nicolas.

Pourtant le reste du texte, et particulièrement le paratexte, distille l'idée inverse. Hubert Aquin redonne timidement et momentanément de l'importance aux mots :

Le dernier passage, intégré au scénario, n'a d'autre raison d'être que celle de servir de tremplin au découpage cinématographique. C'est un des rares moments, au stade du scénario, où la difficulté de rendre les images projetées, incline à avoir recours à l'imagerie descriptive de type littéraire. Il ne s'agit pas là d'un aveu d'impuissance filmique, mais l'utilisation d'une scénarisation indirecte, en attendant que cette manière indirecte soit purement et simplement abolie par la suprématie des images réalisées. Le scénario n'est pas le film; le découpage n'est qu'une partition de tournage. Il est donc normal d'employer des raccourcis. Au cinéma, la réalité des descriptions suit leur découpage; en littérature, le découpage est la réalité finale (*NN*, parenthèse p. 81).

Aquin nous dit que pour le tournage, le scénario seul est insuffisant. À cette étape, il faut écrire un *découpage* (le découpage technique, qu'il appelle cinématographique), c'est-à-dire que le scénario doit être complété par une *imagerie descriptive de type littéraire*. Hubert Aquin parle ainsi d'une *scénarisation indirecte*, qui doit disparaître avec l'apparition de l'image, but ultime de toute écriture cinématographique. En littérature, s'il est possible d'avancer la notion de découpage, elle correspond, pour lui, à *la réalité finale*.

Au fil du roman, à divers reprises, Aquin se découvre ainsi, prenant le contre-pied de ce qu'il affiche en surface, jusqu'à constater très simplement l'impossibilité pour l'image de traduire certaines réflexions. Après une longue parenthèse, il conclut « Comment faire passer ces réflexions dans un film, ne pas y songer » (*NN*, p. 167). De la même manière, après avoir disserté sur l'impossibilité de connaître la personne aimée, il surenchérit sur la faiblesse de l'image :

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. Elle est nulle et il ne reste plus qu'à inventer un substitut musical pour exprimer cette grande désolation qu'on ressent : une cantate pour la vallée de la mort. [...] Oublions l'image, [...]. L'image n'est qu'une absence, le négatif d'un fantôme qu'on chérit (NN, parenthèse p. 196).

Ainsi, il y a d'autres passages où Hubert Aquin exprime directement les limites de l'image. À d'autres moments, il est moins péremptoire, direct. Ce n'est pas toujours le visuel versus l'écrit, mais comme dans l'extrait qui suit, l'écrit via la lecture, versus le visuel via la réception cinématographique :

[...] mais loin de se sentir embarqué jusqu'au bout ou contraint de se conformer à son rôle de spectateur manipulé, il [le spectateur] se désintéresse de ce qui l'avait d'abord mystifié [...]. Il serait injuste de ne référer qu'à la fatigue du spectateur pour expliquer ce plafonnement tonal ; il s'agit plutôt d'un phénomène d'entropie. La signification ne passe plus, la pellicule est devenue irréfringente sous l'effet d'un échauffement morbide. [...] Rien de comparable en littérature, car le lecteur, quand il pénètre dans la zone de l'entropie, n'a qu'à déposer le livre sur une table, histoire d'opérer un refroidissement salutaire qui permettra de le reprendre plus tard. [...] Le seul qui triche de façon ininterrompue, c'est l'auteur du film, car il a senti approcher, lui, le seuil d'irréversibilité [...] (NN, parenthèses p. 172-173).

Le pouvoir du spectateur est moindre que celui du lecteur. Certes, le spectateur n'est pas obligé de tenir son rôle jusqu'au bout et peut se désintéresser du film qui veut l'accaparer. Il y a une sorte d'interdépendance entre le spectateur et le film : « Il [le spectateur] sait, même confusément qu'il appartient au film, tout comme ce dernier, dans une inégale réciprocité, est à lui et ne peut lui échapper » (NN, parenthèse p. 166). Interdépendance inégale, car le spectateur de cinéma n'a pas le pouvoir d'arrêter le film pour prendre le temps de comprendre ce qui se passe devant ses yeux (ce qui est différent avec le magnétoscope... Mais est-ce encore du cinéma?). S'il se désintéresse du film, il ne peut qu'en attendre la fin ou sortir de la salle. Le lecteur, quant à lui, a la possibilité d'arrêter la lecture de son roman quand il le désire, le temps de se remettre, de comprendre, quitte à la reprendre plus tard. L'écrit laisse un choix que l'image ne laisse pas. Mais cela dénote-t-il vraiment une supériorité de l'écrit sur le visuel, ou plutôt un avantage de l'acte de lire sur l'acte de voir ?

La fin de l'extrait est aussi très intéressante, lorsqu'il est question de *l'auteur du film*, qui *triche de façon ininterrompue*. L'auteur du film que nous lisons, avec ce commentaire, est « représenté » par Nicolas. Parce qu'il écrit un scénario, même autobiographique, il a le pouvoir démiurgique de manipuler le spectateur, par exemple, en cachant le meurtre de Sylvie, le cinéma permettant un regard de surface. Nicolas-Hubert Aquin use de ce pouvoir de créateur et de ce regard de surface à l'aide de la structure scénarique qui, étant plus un projet qu'un produit fini, permet d'apporter sans cesse des modifications. Ou, pour être plus précis, permet de différer sans cesse la révélation de la vérité. Nicolas-Hubert

Aquin utilise, à ses fins, cette « marge de contingence » dont il parle page 91 et qui est normalement laissée à la réalisation du film.

Mais c'est Hubert Aquin qui transforme le lecteur en spectateur pour mieux le manipuler. Le paratexte s'adresse sans arrêt au « spectateur » : « Le spectateur a compris que [...] », « [...] le spectateur sait désormais que [...] ». « Le spectateur avait bien décodé jusqu'à cet instant [...] », etc. Nous comprenons que dans *Neige noire*, en utilisant une forme cinématographique, Aquin propose au lecteur de devenir le spectateur d'un film en train de se faire, dans le but de le manœuvrer à sa guise, puisque le spectateur reste en principe, tout le long du récit, sous la tutelle du grand imagier, même si quelquefois il est possible de parler d'interdépendance entre le film et le spectateur.

Après avoir transformé le lecteur en spectateur (avec tous les avantages que cela confère), Hubert Aquin se permet, à la fin de son roman, dans ce jeu étonnant de miroirs, une adresse directe au lecteur :

La personne qui attend la fin de l'histoire pour faire l'amour avec un partenaire ferait peut-être mieux de glisser un signet sur ces lignes. Les livres se ferment et s'ouvrent sans douleur, sans problème, tout au plus avec un petit craquement de l'épine. De plus, ils ne voient rien, ce sont des objets aveugles comme leurs auteurs. Allons, un bon geste! (*NN*, parenthèse p. 235-236).

À travers ce renversement, nous comprenons que Hubert Aquin cherche en fait une complicité avec son lecteur. Il fait appel à notre capacité de comprendre, à notre intelligence de lecteur de romans. Dans *L'expérience hérétique*¹⁷, Pasolini veut que le lecteur d'un scénario soit complice pour donner au texte un achèvement qu'il n'a pas; Aquin cherche plutôt un lecteur de roman qui puisse le suivre dans les méandres qu'il propose pour que ce lecteur découvre son monde intérieur, celui d'Aquin, mais aussi le sien. Dans cet échange, le lecteur (un écrivain inversé) doit s'approprier le texte, lui donner une nouvelle signification. Selon Amaryll Chanady, le projet aquinien est d'amener « le lecteur à être "cocréateur de l'œuvre"¹⁸ ». L'auteur favorise ce rapport dans une sorte de « colin-maillard » littéraire. Hubert Aquin n'exprime pas tant finalement la supériorité de l'écrit sur le visuel (alors qu'il nous laissait penser l'inverse) que celle du lecteur sur le spectateur.

Le lecteur est en fait le pivot sur lequel le roman s'appuie. Nous pouvons l'observer à divers moments dans le roman. Par exemple, en tant que lecteur, nous pouvons avoir des interrogations pendant la lecture de *Neige noire*, et c'est dans une mise en abyme qu'elles trouvent leurs réponses. Concrètement, au moment même où nous pouvons nous interroger sur la mort de Sylvie, sur la

¹⁷ Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976.

¹⁸ Amaryll Chanady, « Entre la quête et la métalittérature – Aquin et Cortázar comme représentants du postmoderne excentrique », *Voix et images*, vol. XII, n° 1, automne 1986, p. 51.

signification des passages d'*Hamlet*, nous découvrons ce dialogue à la page 199 :

ÉVA

Autre chose encore... De mon point de vue, il ne manque pas seulement la scène du suicide de Sylvie au scénario dans son état actuel, il y manque aussi l'explication à propos d'Hamlet, de Fortinbras et de leur signification dans le contexte du film...

Nicolas sourit un peu ; il se lève, ajuste machinalement le contraste et la luminosité du téléviseur, revient s'étendre près d'Éva.

NICOLAS

Cela t'a manqué vraiment...?

À Nicolas, représentant le scénariste-cinéaste, double de Hubert Aquin écrivain, répond Éva, dans le rôle de la lectrice, « entraînant avec elle le lecteur qui s'abandonne en esprit à ce qui la brûle [...]. Le Verbe est entré en elle » (NN, p. 263). Éva exprime ses interrogations de lectrice qui sont les nôtres. Elle tente de décrypter, par la lecture, le processus de cryptation effectué par l'écriture. Elle insiste : « Je me suis demandée si tu n'avais pas inséré cet élément [*Hamlet*] à la seule fin de mystifier le spectateur [...] » (NN, dialogue p. 200), mais Nicolas ne répond pas vraiment. Elle cherche à connaître la vérité : « La vérité, c'est quoi...? » (NN, dialogue p. 200). Il dit s'endormir, se blesse pour éviter de répondre puis finit par avancer une hypothèse à propos d'Hamlet, en dévoilant la gémellité entre Fortinbras (rôle qu'il jouait au théâtre) et Hamlet¹⁹. Sur le suicide, nous aurons des informations plus tard... Quoiqu'il soit déjà possible de deviner ce qui va nous être révélé.

Hamlet et l'écriture

Ce n'est que dans le long extrait du paratexte qui suit que nous aurons d'autres explications complémentaires sur Hamlet et finalement sur la structure interne du roman, les deux étant liés :

Fortinbras, prince héritier de Norvège, se retrouve roi du Danemark avant de l'être de Norvège, alors que Nicolas Vanesse, Fortinbras au second degré, s'empare d'Éva Norvège avant d'en hériter. [...] De plus, le 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 et reproduit, structurellement, le stratagème de la pièce dans la pièce, mais à l'envers : ce n'est pas une insertion du plus petit dans le plus grand, mais du plus grand dans le plus petit, ce qui évoque généralement une idée de resserrement. Or le resserrement définit fort bien le procédé de l'écriture, tandis que la réalisation cinématographique implique une dilatation. Le scénario fait penser à une contre-réponse; il est inséparable du sujet qui l'encadre et du contre-sujet qui se greffe à lui, tout autant qu'il se nourrit de la réponse dont il émane (NN, parenthèse p. 204-205).

¹⁹ La traduction en anglais de *Neige noire* par Sheila Fischman porte le titre de *Hamlet's Twin*.

Premièrement, en ce qui concerne *Hamlet*. Hubert Aquin connaît bien la pièce de Shakespeare. Dans sa jeunesse, il aura un petit rôle dans une représentation de son collègue. En 1970, il la traduit pour un projet d'adaptation à Radio-Canada. De la même façon qu'il joue, plus jeune, et adapte, plus tard, la pièce de Sophocle, *Oedipe-Roi*. L'intertexte œdipien est finalement assez évident. L'intertexte hamletien s'affiche, quant à lui, dans de longs extraits qui font écho à l'histoire racontée. *Neige noire* reprend la plupart des thèmes de ces deux œuvres (inceste, meurtre, suicide, etc.), et ses personnages ont un double œdipien comme un double shakespearien. Si l'on en reste à la pièce de Shakespeare, Nicolas a bien sûr pour double Fortinbras et Hamlet (surtout si les deux étaient jumeaux). Sylvie, l'incestueuse, s'apparente à la reine Gertrude et à Ophélie (outre la tentative de suicide par noyade, Sylvie est souvent physiquement décrite à l'image d'Ophélie). Sylvie, par sa violence, son côté masculin a aussi pour double Fortinbras. Identification que des rapprochements à caractère visuel ou des formes d'associations mentales signalent dans *Neige noire*. Nous pouvons aussi observer que Michel s'apparente au roi Claudius.

Mais plus que cette réappropriation thématique et cette identification primaire, sur laquelle nous ne nous arrêterons pas plus, Hubert Aquin nous explique dans ce paratexte que la référence à *Hamlet* est encore plus forte qu'il ne semble. *Hamlet* détermine la structure interne et profonde de *Neige noire*. Cet extrait nous explique que le scénario enchâsse la pièce et se trouve enchâssé par le commentaire qui explique ce qu'il enchâsse et reproduit le système de la pièce dans la pièce, comme dans *Hamlet*. Dans la pièce de Shakespeare, Claudius tue son frère, Hamlet père, Roi du Danemark, et lui vole la couronne et la Reine Gertrude, perpétrant ainsi une relation incestueuse. Hamlet confond le meurtrier, Claudius, par l'entremise de comédiens qui jouent une pièce, « la souricière » (pièce dans la pièce) racontant devant ce dernier les circonstances du meurtre de son père. Cette pièce dans la pièce correspond bien à une insertion du plus petit dans le plus grand, alors que dans le roman d'Aquin nous avons, à l'inverse, un scénario, le plus grand, inséré dans un commentaire, le plus petit, car entre parenthèses.

Hamlet constitue l'intertexte littéraire principal, mais *Neige noire* est riche de bien d'autres intertextes, qu'ils soient philosophiques, esthétiques, encyclopédiques, scientifiques, cinématographiques. Les personnages aussi sont intertextuels. Nicolas, scénariste-cinéaste, représente intertextuellement une réalité issue de ses lectures, de ses rôles au théâtre. Ces intertextes nous permettent de comprendre *Neige noire* de l'intérieur, mais finalement, la reconnaissance de toute cette intertextualité importe peu, car Hubert Aquin nous en donne le plus souvent les clefs, essentiellement dans le commentaire. L'utilisation de nombreux intertextes font de *Neige noire* un simulacre, une œuvre ludique, une œuvre somme, autosuffisante, revendiquant la prééminence de l'écriture dont les limites doivent sans cesse être repoussées.

Neige noire est une œuvre somme qui, par sa structure complexe, permet à Aquin de porter une réflexion sur le principe de l'œuvre dans l'œuvre et de l'œuvre en train de se faire, mais ne pouvant s'achever, sur les principes de la production narrative, sur la temporalité, sur la création littéraire et sur la création iconique, avec participation du lecteur, tout en méditant sur la destinée humaine et sur son caractère tragique. *Neige noire* ressemble à une tragédie, le commentaire remplaçant le chœur. L'interdiscursivité qui entre dans l'élaboration de l'œuvre littéraire souligne aussi les insuffisances du discours littéraire. Pierre-Yves Mocquais, qui a établi l'édition critique pour la Bibliothèque québécoise²⁰, parle du caractère « globalisant » de *Neige noire*. *Neige noire* n'est pas le scénario d'un film à venir. Jeu de miroirs, trompe l'œil, mise en abîme et illusion dominant ce roman, véritable simulacre autoréflexif à dimension subversive.

Pour en revenir à l'écrit, Hubert Aquin lui redonne finalement toute sa place. Plus précisément, il redonne de l'importance à l'écriture, comme le souligne Pierre-Yves Mocquais : « Et alors qu'il semble rejeter le romanesque, il ne cesse en fait de réaffirmer avec éclat la prééminence de l'écriture [...]»²¹. Nous pouvons le comprendre lorsque Hubert Aquin parle du « resserrement qui définit fort bien le procédé de l'écriture », resserrement qui est « le propre de l'écriture littéraire. Ainsi donc, la textualité dominante est celle du commentaire [pourtant entre parenthèse] et non celle du scénario [...]»²², qui est, comme nous l'avons vu, enchâssé par le commentaire.

Cette idée de resserrement est métaphorisé par l'entaille dans le Spitzbergen, au fond de laquelle Sylvie et Nicolas pénètrent. Nicolas, dans le roman, s'est décidé à abandonner sa carrière de comédien pour écrire, et cette avancée lente dans le fjord se rétrécissant représente cette idée de resserrement, de rentrée en soi, de voyage intérieur nécessaire à l'écriture. Cette avancée vers le Spitzbergen, où ils trouveront des ossements, représente aussi le chemin vers l'absolu, qui passera pour Sylvie par la mort, et pour Nicolas par le meurtre. Mort et meurtre signifient pour chacun une délivrance, un absolu. Écriture et recherche d'absolu se conjuguent.

Si la textualité dominante est celle du paratexte, il est normal que la représentation scénarisée s'effrite, comme le reconnaît Aquin : « le scénario court après le film au lieu de le précéder » (*NN*, parenthèse p. 218). Encore plus loin : « Le film ne finira pas comme il avait été prévu [...]. L'édifice est fêlé et comme réduit à n'être que sa propre ruine » (*NN*, parenthèse p. 236-237). Dans

²⁰ Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, édition critique établie par P.-Y. Mocquais.

²¹ *Ibid.*, p. XL.

²² André Lamontagne, *Les mots des autres – La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 204.

l'histoire, le fait qu'Éva peut découvrir la vérité du meurtre que Nicolas dissimulait par l'écriture du scénario en est la preuve. Nous comprenons que le scénario n'était qu'un prétexte pour donner toute sa valeur au paratexte, c'est-à-dire à l'aventure littéraire, à l'écriture et à son pendant, la lecture. Le texte de *Neige noire* est fondé sur un jeu d'écriture, déconstruisant et reconstruisant l'écriture elle-même, et ceci, grâce au lecteur. En voulant rendre « visuel », avec l'utilisation pléthorique d'indications techniques, Aquin argumente paradoxalement sa réflexion sur l'écriture.

Il semble que l'ensemble de son œuvre soit une réflexion par rapport à l'écriture. L'écriture peut être vue comme moyen de résoudre un problème d'identité. La fonction de l'écriture est alors d'ordre cathartique, à l'image de Nicolas, son double. Pour Aquin, l'écriture semble être au service d'une quête; recherche de son « moi » intérieur qui doit permettre de parvenir à l'absolu. Dans *Neige noire*, cette recherche d'absolu passe par la lumière, la vérité... Celle qu'Éva la lectrice, cherche. Éva, première femme s'il en est.

La lumière se trouve dans les glaciers du Spitzbergen, terre vierge au jour sans fin, où Nicolas et Sylvie vont en voyage de noces (le voyage de noces comme le départ d'une recherche d'absolu, immanente à l'aventure amoureuse) et qui est aussi le lieu du sacrifice de la « fautive » (sacrifice de Sylvie qui donne à Nicolas l'illusion de participer à sa recherche d'absolu). La lumière, c'est aussi ce « théâtre illuminé » qui clôt, sans clore, le roman : « Éva et Linda approchent ce théâtre illuminé où la pièce qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les œuvres humaines sont enchâssées » (NN, parenthèse p. 264). L'ensemble de ces œuvres humaines renferme la vérité de la nature humaine, passage vers l'absolu. Mais pour Aquin, cette vérité ne peut être dite ou a de la difficulté à l'être. La vérité est tue et tuée.

La vérité est tue comme est longtemps tue la relation incestueuse de Sylvie avec son père. Elle est l'image de cette vérité tue. De plus, Sylvie, consumée par la rage intérieure de son acte monstrueux, voulait se tuer, mais sera tuée lors du voyage de noces par son mari qui ne supporte plus cette vérité monstrueuse. Sylvie, si on lit bien *Neige noire*, est surtout associée au temps et donc à l'écriture, car l'écriture permet de maîtriser le temps : « [...] Sylvie est la structure porteuse du film : tout se réfère à elle, tout se greffe sur sa peau, tout se mesure par rapport à elle. Elle est l'origine et le terme de toutes les successions, et le symbole allusif de la durée » (NN, parenthèse p. 51). Sylvie, vérité, temps et écriture, meurt parce qu'il y a confusion entre la quête et l'objet de la quête versus l'écriture. L'écriture est au service d'une quête, cette recherche d'absolu, autant qu'objet de la quête.

Il est possible d'avancer qu'Hubert Aquin se suicidera parce qu'il sera incapable de continuer à écrire. C'est ce que confirme sa dernière compagne dans le documentaire de Jacques Godbout intitulé « Deux épisodes dans la vie

d'Hubert Aquin » (1979). Dans *Neige noire*, nous pouvons trouver une phrase en norvégien prononcée par Éva qui va dans le même sens : « ... hvis man ikke koenger er lerre over sig self, gjør man bedst i at skyte sig... ». Éva répond à Nicolas interrogateur que cette phrase veut dire « quelque chose comme “je préfère le suicide à une vie sans amour”... » (NN, p. 209). Phrase traduite dans le livre de Françoise Maccabée Iqbal par « Pour celui qui n'est plus son Maître et Seigneur, il vaut mieux se détruire...²³ ». Phrase qui fait écho à celle de Søren Kierkegaard en préambule de *Neige noire* : « Je dois maintenant à la fois être et ne pas être ».

Hubert Aquin s'inscrit dans l'écriture comme il est traversé par elle. Il veut faire œuvre avec l'écriture. Ainsi l'écriture l'inscrit dans le monde et, si elle avait été seulement au service de la quête, et n'était pas devenue objet de la quête, l'écriture aurait été ce qui lui aurait permis d'atteindre l'absolu. L'absolu pourrait correspondre pour Aquin à ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appellent un plan d'immanence, qui est « l'image de la pensée, l'image qu'elle se donne de ce que signifie penser, faire usage de la pensée, s'orienter dans la pensée...²⁴ ». L'écriture pourrait être son principal concept. L'écriture répond aux principaux critères du concept tels que Deleuze et Guattari les définissent (un concept est un tout fragmentaire constitué de diverses composantes, qui renvoie à un problème, à un carrefour de problèmes, qui a une histoire, un devenir, qui va à l'infini, qui rend ses composantes inséparables, mais aussi distinctes, modulables, en perpétuel mouvement, qui est en état de survol par rapport à ses composantes, qui est incorporel, bien qu'il s'incarne, etc.). Nous sommes alors en droit de nous demander si Aquin n'a pas d'abord été déçu par l'image, car scénariste et réalisateur pendant plusieurs années, il va faire œuvre avec l'écriture de romans. N'a-t-il pas été par la suite déçu par l'écriture, ultime concept pourtant insuffisant pour atteindre l'absolu? Dernier roman de l'auteur, *Neige noire* ressemble finalement à un constat d'échec!

Christophe Gauthier
Université de Montréal

²³ Françoise Maccabée Iqbal, *Hubert Aquin romancier*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1978, p. 274.

²⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 39.