



www.comptoirlitteraire.com

présente

‘’Neige noire’’ (1974)

roman d’Hubert AQUIN

(254 pages)

pour lequel on trouve un résumé

puis successivement l’examen de :

l’intérêt de l’action (page 4)

l’intérêt littéraire (page 6)

l’intérêt documentaire (page 6)

l’intérêt psychologique (page 6)

l’intérêt philosophique (page 7)

la destinée de l’œuvre (page 8)

Bonne lecture !

Résumé

En 1973, à Montréal, Nicolas Vanesse est un jeune comédien qui, désireux de changer de conduite, se propose, à l'âge de vingt-huit ans, d'abandonner son métier d'acteur, alors qu'il joue le rôle de Fortinbras dans un téléthéâtre consacré à "*Hamlet*" (avec Linda Noble qui a celui d'Ophélie), pour celui de cinéaste. Il écrit un scénario, qui, avec des commentaires intercalés, est le texte qu'on va lire, pour lequel il s'inspirera de sa propre vie, lui-même et sa femme, Sylvie Dubuque, en étant les protagonistes principaux, le rôle de celle-ci devant être tenu par Linda Noble, avec laquelle il a une rencontre (réelle ou fantasmée?) marquée de sadisme.

Comme il veut approfondir son amour pour Sylvie, il a décidé d'inaugurer sa nouvelle vie par un voyage de noces à retardement au Svalbard, au nord de la Norvège, à proximité du pôle, des images de cette région s'étant déjà intercalées précédemment. Dans l'avion, si Sylvie le caresse (ce qui ne l'empêche pas de rêver à Linda Noble ligotée), il veut savoir le nom de son ancien amant, et, sous la menace, elle le lui livre : Michel Lewandowski. Apparaissent déjà des images où ils sont à l'hôtel, où, alors qu'elle lui faisait une fellation, avec son pendentif, elle blesse son pénis en érection. Alors qu'ils ne font que survoler la Norvège, on suit, à Oslo, une jeune femme, Eva Vos, qui passe par les studios de la télévision avant de les accueillir à l'aéroport, et les conduire dans la ville. Plus tard, dans un restaurant, pendant une absence de Nicolas, Eva, qui, à Montréal, a connu Michel Lewandowski et Sylvie, apprend de celle-ci que son mari est au courant de cette relation. Elle parle à Nicolas de Fortinbras, prince de Norvège.

Soudain, Nicolas et Sylvie, qui déclare être heureuse, tandis qu'il a retrouvé *«quelque chose qui ressemble au goût de vivre»*, sont à Trondheim, puis à Tromsø, prennent un bateau pour Ny Ålesund où la lumière règne continuellement. Mais Nicolas se dit *«meurtri par... cet épisode de Michel Lewandowski.»* Pourtant, en dépit de la blessure qu'il a subie, ils font l'amour, non sans que des scènes de relations avec d'autres femmes traversent l'esprit de Nicolas, ainsi que celle d'une dispute avec Sylvie qui, une fois réconciliée, aurait voulu qu'ils aillent à Natchez-under-the-Hill, un village de la vallée du Mississippi.

Le bateau entre dans la mer de Barents, et, tandis que les glaces s'entrechoquent, les corps des deux amants font de même. Ils approchent du Svalbard et, en particulier du Spitzbergen, du Cap Linné que Sylvie va voir, tandis que Nicolas, resté dans la cabine, rêve à Eva Vos. Plus tard, alors qu'ils sont dans *«la salle à dîner»*, Sylvie lui demande un rôle dans son film, et le personnage qu'il lui décrit est ce qu'elle est dans la réalité.

Alors qu'ils sont dans un restaurant, à Ny Ålesund, s'imposent les images de la première rencontre entre Nicolas et Sylvie, à Montréal, alors qu'elle était encore à l'école, puis de la fellation qu'elle lui fit. À bord du *«cabin-cruiser»* de l'hôtel Arctic, ils gagnent l'Océan Arctique, et sont laissés sur une île où on reviendra les chercher dans quarante-huit heures. Ils se retrouvent au milieu d'un cimetière de baleiniers, et Nicolas se plaît à citer les vers de Shakespeare au sujet du crâne de Yorick dans "*Hamlet*", tandis que Sylvie est effrayée. Ils trouvent le refuge alors que la neige tombe. Ils boivent de l'aquavit. Nicolas déshabille Sylvie frénétiquement.

Soudain est montré Nicolas se précipitant vers un canot, et demandant à ses occupants de venir au secours de Sylvie qui, tombée au fond d'un ravin au cours d'une ascension, est gravement blessée. Un hélicoptère, guidé par Nicolas, explore la région, en vain. De retour à Trondheim, il envoie un télégramme à Eva Vos pour lui annoncer la chute mortelle de Sylvie, et son arrivée le lendemain à Oslo. Il descend à l'hôtel Fönix, et ils se retrouvent au restaurant Skansen. Eva est *«foudroyée»* à la nouvelle de la mort de Sylvie. Nicolas se plaint : *«La vie est abominablement injuste»* ; mais, un instant après, il est *«impassible, cuirassé, silencieux»*. Et Eva lui avoue avoir peur de lui. Il prétend que Sylvie s'est suicidée.

Ils se retrouvent dans la chambre de l'hôtel, où il lui parle de Natchez-under-the-Hill. Tous deux déshabillés mais prétendant être *«frère et sœur»*, ils demeurent dans une *«intimité paisible»*. Mais, le lendemain, ils s'unissent en une étreinte fougueuse. Plus tard, alors qu'ils sont dans un café, Nicolas évoque son scénario dans lequel il n'avait pas prévu *«cette intrusion de la réalité dans l'imaginaire»*, où il saisit Eva à la gorge, lui caresse un sein. Plus tard encore, ils sont couchés dans la chambre, où Eva est alertée par les *«plaintes informes»* qu'émet Nicolas qui, réveillé, raconte avoir été dans son

rêve en train de jouer *"Hamlet"* «dans une ville italienne située sur les bords de la mer de Barents». Eva le fait parler de son scénario ; pour elle, «le film raconte l'histoire d'un comédien qui quitte son métier pour faire un film qui ne sera que le compte rendu de sa vie à partir de ce moment-là». Comme il écrit le scénario «à mesure qu'il le vit», il y introduit donc Eva Vos, et veut qu'elle y joue son rôle.

On passe à un taxi qui quitte l'aéroport de Dorval en direction de Montréal, et où Nicolas est poursuivi par l'image de l'hélicoptère au-dessus du Svalbard. Le taxi est impliqué dans un tamponnement, mais Nicolas n'est que légèrement blessé au bras.

On le retrouve arrivant par l'autobus à Black Lake, dans la région des Cantons de l'Est, où il est accueilli par Charlotte, la sœur de Sylvie. Leur mère, qui est dans un institut psychiatrique de Winnipeg, n'a pas été prévenue de la mort et des funérailles de sa fille. Une cérémonie est tenue à l'église. Charlotte évoquant sa sœur, l'esprit de Nicolas est traversé d'images où elle est «à la crête de son plaisir», puis tente de frapper son pénis avec son pendentif. Dans sa chambre, il se demande comment introduire Fortinbras dans son scénario.

À l'hôtel Sonesta, à Montréal, alors que Nicolas travaille à son scénario, Eva dort. À son réveil, elle est décidée à s'installer dans l'appartement de la rue Berri où Sylvie a vécu. Alors qu'ils y sont, Nicolas, qui est bloqué dans la rédaction de son scénario, est tourmenté par le souvenir de la chute de Sylvie. Ils regardent à la télévision une représentation d'*"Hamlet"* ; à la vue de Linda Noble, Nicolas est envahi par les pleurs, et avoue qu'il avait pensé à elle pour interpréter le rôle de Sylvie. Il en vient à faire un cunnilingus à Eva, qui «se met à crier» au moment où, à l'écran, survient Fortinbras. Il est prêt à la pénétrer, mais elle ne veut pas manquer la fin de la pièce qu'ils regardent «l'un planté dans l'autre».

Rue Saint-Denis, Michel Lewandowski rencontre Eva, s'étonne qu'elle ait remplacé Sylvie auprès de Nicolas, l'interroge sur l'accident, voudrait la revoir car il pense qu'elle est la seule personne à savoir ce qui s'est passé entre lui et Sylvie ; mais Eva lui apprend que Nicolas le sait aussi.

Elle retrouve Nicolas qui, in petto, imagine une scène où, à Natchez-under-the-Hill, Sylvie déclare à Michel Lewandowski que sa vie «est finie». Il est décidé à faire jouer Linda Noble dans son film. Il accepte qu'Eva l'aide à organiser son texte, et e tape à la machine. Elle lui donne des conseils car elle trouve que «le suicide de Sylvie est escamoté», que les dialogues sont «encombrants», que manque l'explication à propos d'*"Hamlet"* (il lui révèle qu'*"Hamlet et Fortinbras étaient des jumeaux"*), et elle se demande qui va tenir le rôle de Charlotte, comme celui de Michel Lewandowski. Dans la salle de projection de "Marcus Films", compagnie qui doit produire le film de Nicolas, on voit Eva faire un «essai de caméra». Dans l'appartement de la rue Berri, Nicolas a une conduite étrange, agressive, qui inquiète Eva. Mais il lui annonce qu'elle a son rôle dans le film, et avoue qu'il a du mal à concevoir la scène du suicide de Sylvie.

Michel Lewandowski retrouve Eva dans un restaurant. Tandis que son esprit est traversé d'images de la scène ardente qu'il vécut à Natchez-under-the-Hill avec Sylvie, il dit à Eva avoir eu connaissance du synopsis de film où elle est mentionnée, et où la scène de l'accident lui semble étrange : il croirait plutôt à un meurtre. Il demande à Eva de lui parler de Sylvie.

À l'appartement de la rue Berri, Eva mentionne à Nicolas cette rencontre, et lui révèle que Sylvie était la fille de Lewandowski, sans toutefois qu'il réagisse. Tandis qu'ils sont partis en voiture faire plusieurs repérages, apparaît une scène où, à la gare centrale, Michel accueille Sylvie au sortir du train de New York. Nicolas évoque les difficultés qu'il a avec le scénario, en particulier avec l'*«idée du meurtre final de Sylvie»* car, selon lui, elle se précipita elle-même dans le vide. Un repérage au sommet d'un bâtiment de l'Île des Sœurs lui fait voir en bas la maison de Michel Lewandowski où celui-ci et Sylvie s'enlacent sous une gravure montrant Natchez-under-the-Hill ; où elle lui dit : «Cela ne peut plus durer, papa». Nicolas, redescendu, déclare vouloir voir cette maison, tandis que se poursuit la scène entre le père et la fille qui font l'amour, elle s'efforçant de garder son partenaire en érection. Mais ils voudraient que ce soit «la dernière fois».

À l'appartement de la rue Berri, Nicolas, rangeant les photos des repérages, est décidé à terminer son scénario cette nuit-là, en adoptant l'idée du meurtre. Apparaît donc une scène où, au Svalbard, il achète «un grand couteau fin».

Sylvie quitte la maison de Michel Lewandowski en prétendant se rendre à la pharmacie. Mais elle prend plutôt une chambre à l'Hôtel Bonaventure, y remplit «le bain», y immerge sa tête.

À l'appartement de la rue Berri, alors que Nicolas est endormi, Eva découvre que, dans ses notes, il a écrit : «*Sylvie mourra comme elle est morte*». Pourtant, plus tard, il prétend n'avoir pas trouvé de quelle façon il la ferait mourir. Au bureau de la compagnie de films, Eva rencontre Linda Noble, et est éblouie par sa beauté. Alors qu'elle et Nicolas sont de retour à l'appartement, elle excite son désir pour, en se refusant à lui, l'obliger à indiquer de quelle façon il fera mourir Sylvie ; il avoue qu'il la poignardera avant de la jeter dans le précipice.

On voit le couple dans le refuge du Svalbard où Nicolas ligote Sylvie, lui mentionne Michel Lewandowski, «*procède à une introcison*» de son vagin, continue à la tourmenter sur tout son corps avec son couteau, et suce le sang, en lui assénant qu'il sait que Michel Lewandowski est son père, qu'après le divorce de ses parents elle a pris le nom de sa mère : Dubuque, la tue, ficèle son corps dans une toile, le jette dans un précipice.

À la suite de sa lecture du synopsis qui révèle son inceste, Michel Lewandowski se suicide, sans laisser aucun message.

Dans son appartement, Linda Noble lit le scénario que lui a apporté Eva, pense que le meurtre n'est qu'une fiction. Mais Eva lui assure que c'est la vérité, et entend la préserver d'un danger car Nicolas «*veut commencer le tournage par la scène finale*». Eva, pour la première fois «*inondée de paix*», va rester chez Linda, les deux femmes s'unissant contre Nicolas (qui entreprend de réaliser son film à Repulse Bay), s'unissant charnellement aussi.

En Norvège, elles vont à la recherche d'Undensacre où se trouverait le tombeau de Fortinbras, s'unissant encore avec une exaltation mystique où Linda voit en Eva «*le Christ de la Révélation*».

Analyse

(la pagination indiquée est celle de l'édition "La presse")

Intérêt de l'action

Le roman, qui, à la différence des romans précédents d'Hubert Aquin, écrits à la première personne, le fut principalement à la troisième, présente des jeunes gens libertins sinon pervers, mais qui n'en sont pas moins soumis à de vieux réflexes qui provoquent un violent drame de la jalousie, marqué par une violence presque insoutenable, un érotisme froid, ténébreux, souvent sadique, une volonté de sensationnalisme, toutes choses qui ne manquent pas de heurter ; et, surtout, par l'ambiguïté longtemps maintenue entre la réalité de la vie des protagonistes et son utilisation dans le scénario.

Cette ambiguïté est annoncée par l'oxymoron du titre : «*neige noire*» qui fut accentué par sa présentation graphique sur la couverture, le mot «*neige*» étant imprimé en noir, et le mot «*noire*» en rouge. Déjà surgit une double inversion : la neige, associée généralement à la blancheur, l'est ici à la noirceur, et cette noirceur est elle-même métamorphosée en une rougeur qui est celle du sang versé. Est ambivalente aussi l'épigraphe, qui est empruntée au tourmenté philosophe de l'existence, Soren Kierkegaard : «*Je dois maintenant à la fois être et ne pas être.*» Il exprima ainsi la nécessaire dualité de l'être, une nature contradictoire et éminemment absurde en elle-même, à des lieues de la plénitude divine à l'aune de laquelle il ne cessa de mesurer sa propre imperfection.

Si Hubert Aquin procéda à une destruction consciente du genre romanesque (se moquant d'ailleurs du lecteur «*qui attend la fin de l'histoire pour faire l'amour avec un partenaire impatient*» [page 225]), si, dans cette «*représentation mobile*», il poursuivit la mise en déroute du flux temporel par le libre jeu de séquences où s'entremêlent passé, présent et futur, il n'en déroula pas moins l'histoire avec une grande habileté, grâce aux procédés caractéristiques de sa manière (dédoulements, mises «*en abyme*», effets de trompe-l'œil, etc.), au maintien de l'énigme, à l'induction du lecteur en erreur par le brouillage des cartes, aux brusques surprises, à la montée vers un paroxysme, aux rebondissements inattendus qui marquent surtout les cinquante dernières pages, et nous entraînent dans une direction totalement imprévisible ; puis à l'apaisement final qui est d'ailleurs d'une magie assez facile. La passion qui unit Nicolas et Sylvie atteint son point culminant lorsqu'ils approchent du pôle, point

extrême symbolisant un absolu peut-être inaccessible, car ils ne réussissent pas à connaître une osmose profonde, leur amour étant miné de l'intérieur par la présence de l'ombre menaçante de Michel Lewandowski, par l'inceste dont Nicolas connaissait en fait l'existence avant qu'il ne soit révélé. Comme, de plus, Sylvie inflige une blessure à son pénis en érection, elle doit mourir dans la réalité avant de pouvoir entrer dans la fiction, selon l'ancestrale et barbare loi du talion : *«Tout épanchement de sang appelle un nouvel épanchement de sang, ce qui inscrit alors l'acte de représailles au sein du processus infini de la vengeance par le sang»*.

Est peu crédible, sinon franchement ridicule, l'amour profond, à forte saveur mystique, entre Eva Vos et Linda Noble, par lequel Hubert Aquin semble avoir voulu affirmer la possibilité d'un salut au sein même du tragique. Elles se donnent à la fin *«un seul et unique baiser qui n'est pas celui de la mort, mais celui de la vie et de l'amour»*. Mais le fait que cet amour final figure aussi dans le scénario de Nicolas ne va pas sans laisser songeur...

Cette fin confirmait un mouvement dans l'œuvre d'Hubert Aquin qui avait commencé avec *«Trou de mémoire»*, et qui conduisit à ce que René Lapierre décrivit comme *«l'effacement du monde réel dans l'extase»*.

La pièce de Shakespeare, *«Hamlet»*, constitue comme l'ossature de *«Neige noire»*, le film pouvant aussi se lire comme la transposition moderne de la tragédie, la pièce guidant le roman à travers une série de *«coïncidences des contraires»*. Les mots d'Ophélie : *«Malheur à moi d'avoir vu, de voir, ce que j'ai vu, ce que je vois !»* (*«Hamlet»*, III, 1) [page 169] marquent bien que la connaissance comme vision invivable et insoutenable est un important thème de *«Neige noire»*.

Au texte premier qu'est le scénario (indications techniques et dialogues), s'ajoutent, *«s'emmêlent, se superposent, se compénètrent, se répondent, se dédoublent»*, des notes, en fait indissociables, où l'action est commentée par un narrateur second (en *«voix off»*), où figurent de nombreuses réflexions d'ordre technique ou philosophique ; où est cerné l'espace ; où sont soulignées la progression et les articulations dramatiques de l'intrigue. Ainsi, il est dit que le lecteur comprend 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»* (page 195).

Hubert Aquin utilisa à des fins purement romanesques, et d'une façon spectaculaire et révolutionnaire, le langage cinématographique que, étant téléaste, il connaissait à la perfection, et maniait en virtuose, tant sur le plan de l'adaptation pour le petit écran d'un texte littéraire que sur celui de la pratique du studio d'enregistrement et du visionnement dans l'intimité du logis. Il fut peut-être le premier à réaliser cette expérience d'une manière aussi conséquente et avec autant de bonheur. D'ailleurs, le commentateur oppose l'écriture au cinéma, en tant qu'arts respectivement de l'immobilité et du mouvement (pages 164-165). Or, en recourant au langage cinématographique, Hubert Aquin compensa dans une large mesure les effets pétrifiants de l'écriture. D'une part, il put procéder à des raccourcis, des ellipses totales, en faisant l'économie des fameux *«résumés sommaires»* dont arrive difficilement à se passer le roman. Et, par ailleurs, il put rapprocher dans un même espace narratif des événements qui, dans la réalité évoquée par le texte, se déroulent en des lieux et en des moments très différents. L'esthétique de la *«superposition»* ne sous-entend donc pas seulement le film, comme l'affirme le commentateur à la page 227, mais le texte qu'on nous donne à lire qui n'est pas un véritable scénario, mais un roman empruntant le visage d'un scénario : *«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.»* (page 253).

«Neige noire» est un roman où furent poussés très loin les expérimentations de l'avant-garde.

Intérêt littéraire

Les dialogues présentent évidemment la langue contemporaine, simple et même plate, de jeunes bourgeois. Les descriptions des faits et gestes, et les indications techniques sont données dans une langue strictement efficace et accessible (encore qu'on lise que Michel Lewandowski, pratiquant un cunnilingus, «*s'approche encore plus du sanctuaire, ouvre avec ses lèvres et de ses doigts l'involucre vénusien de Sylvie comme s'il cherchait, au fond de cette ombelle blonde, le germe de toute vie.*» [page 217]).

Mais le goût des mots dotés d'une auréole savante («*euphémiser*» [page 188], «*chrysalisation*» [page 223], etc.), l'effusion littéraire à laquelle Hubert Aquin s'abandonna souvent eurent l'occasion de se déployer dans le commentaire, qui peut même se faire poétique : «*Seul le regard posé sur l'arbre desséché dans la chaleur ardente fait pressentir la majesté du jour illuminant le monde, sans l'embraser en même temps.*» C'est surtout dans le morceau final où, d'ailleurs, il reprit vraiment la parole, qu'Hubert Aquin donna libre cours à sa virtuosité sémiologique : «*La jouissance interfécondante donne accès à la palingénésie et son cours recoupe le déroulement de la cène céleste. [...] Que la vie plénifiante qui a tissé ces fibrilles, ces rubans arciformes, ces ailes blanches de l'âme, continue éternellement vers le point oméga.*» (pages 253-254).

D'autre part, on peut considérer que l'ambition de créer une forme littéraire qui serait un «art total» se réalisa pleinement dans ce roman.

Intérêt documentaire

Si dans «*Neige noire*», la plupart des personnages sont québécois, si l'action se déroule en grande partie à Montréal, le Québec importe peu, même si, à la page 136, Hubert Aquin fit remarquer : «*Jusqu'à présent 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...*». Ce sont la Norvège, et plus spécialement le Svalbard, qui sont montrés avec tant d'attention qu'on pourrait voir dans le livre un véritable guide touristique, tant l'écrivain étala avec complaisance sa connaissance du pays, se gargarisa d'innombrables noms de lieux.

Ce qui est plus intéressant, c'est que le roman est un document sur le cinéma où Hubert Aquin posa, en particulier, la question des rapports du cinéma et du roman. En fait, cette question n'était pas nouvelle car, depuis longtemps, le cinéma avait fasciné les romanciers, et de grands écrivains états-uniens de l'entre-deux-guerres lui avaient même emprunté un certain nombre de techniques. Dans la période plus immédiatement contemporaine, en France, Robbe-Grillet se montra manifestement influencé, dans sa production romanesque, par les procédés d'écriture du cinéma, au point de devenir cinéaste !

Intérêt psychologique

Jeune homme apparemment bien de son temps mais au fond tout à fait traditionaliste, Nicolas est en quête «*d'un absolu pré-incorporé à l'aventure amoureuse*». C'est pourquoi il a obligé l'ophélienne Sylvie à nommer son ancien amant, qui est son père ; que, tourmenté non seulement par une jalousie rétrospective, il se dresse en justicier condamnant l'inceste, fait le sacrifice rituel d'une victime émissaire, sacrifice qui aurait une fonction de régénération, qui lui permettrait de se réinventer et de changer la direction de sa vie. L'inceste qu'elle a commis est, à ses yeux, la profanation de leur alliance sacramentelle, voue leur union à l'échec. Pourtant, ce mâle avide de concupiscence ne cesse de fantasmer à propos d'autres femmes, Linda Noble et Eva Vos. Finalement, cet homme déboussolé, qui a entraîné ses partenaires dans une descente aux enfers avilissante, se retrouve, au terme de ses expériences perverses et nihilistes, un mâle dévirilisé.

Linda Noble et Eva Vos, qui sont les deux doubles de Sylvie, connaissent un amour leur assurant la rédemption, devenant comme le seul remède à la violence machiste de Nicolas (ou de tous les mâles?).

Cet amour lesbien s'oppose à un amour hétérosexuel où, pour Hubert Aquin, Éros ne rapproche pas les amants, les sépare plutôt, les précipite dans le désespoir, dans le désarroi, et fait d'eux des traîtres à l'idéal d'union qu'ils croyaient poursuivre : *«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 que l'on ne peut jamais percer.»* (page 186).

Intérêt philosophique

‘*Neige noire*’ offre de nombreux thèmes de réflexion. On peut en souligner certains :

Une réflexion sur l'opposition continuité / discontinuité. La continuité, *«enchaînement sans ellipses, sans bonds, sans hoquets, sans coupures, sans excursus latéraux»*, ne serait en réalité, pour Hubert Aquin, qu'une fiction construite après coup *«par un effet de perspective»*. En fait, il n'existerait rien de tel dans la réalité où *«le cours de la vie est chaotique et imprévisible»* (page 48), où *«le flux temporel est un torrent impur qui transporte, dans sa violence fluide, l'imprévisible existence qui se fait au fur et à mesure que l'eau matricielle descend vers une vallée, vers n'importe quelle vallée»* (page 49). De cette analyse, le commentateur tire une conclusion applicable au scénario, *«la discontinuité du film»* n'étant *«que le versant formel de celle de tout ce qui vit»* (page 40).

Une réflexion sur le temps. Il n'existerait vraiment que sur le mode du passé : *«Le temps perçu est forcément du passé, ce qui revient à dire que le présent a un arrière-goût de souvenir et que l'avenir projeté n'est qu'un futur souvenir, donc un passé à venir !»* (page 93). Ailleurs, le commentateur écrit encore : *«Le temps ne peut être que rétrospectif [...] On ne feuillette pas le temps, c'est plutôt lui qui envahit tout, infiltration morbide que rien ne combat et qui transforme toute joie en sa nostalgie et tout amour en désespoir.»* (pages 58-59). Le temps est donc essentiellement destructeur : *«Le temps lui-même, fluide fluide, n'est qu'une éponge souillée par toutes les entreprises qu'il semble encourager et qu'il enterre, les unes après les autres, dans un même bain de tristesse. Le temps est une vierge enceinte. Et si c'est un fleuve, ce fleuve est un cimetière rapide qui emporte tout, même les berges qui l'étreignent, les arbres qui le bordent, les barques qu'il porte.»* (page 149). Cependant, ce caractère déprédateur du temps est en partie mis en question dans le roman par la rédemption finale d'Eva et de Linda, et, à un autre niveau, par le fait qu'on peut le récupérer par l'œuvre d'art : *«Le temps me dévore, mais de sa bouche, je tire mes histoires, de sa sédimentation mystérieuse, je tire ma semence d'éternité.»* (page 254). C'est sur cette résonance proustienne que se termine le roman d'Hubert Aquin, cette fin étant d'ailleurs le seul passage narratif qui soit écrit à la première personne du singulier, et qui soit de nature à nous suggérer que l'énigmatique commentateur du scénario n'est autre que l'auteur lui-même.

Une apologie du féminisme. Le roman montre, non sans une certaine complaisance perverse, la violence que subit le corps féminin sous le regard masculin auquel correspond la présentation cinématographique implicite dans la structure narrative. Sylvie est l'image typique de la femme réifiée et dépersonnalisée que promeut ce discours patriarcal qui trouve son expression privilégiée dans la possession spéculaire, visuelle, de l'objet désiré. Mais Éva Vos, qui remplace Sylvie qui a dû être tuée afin de permettre à toute autre femme de devenir sujet, refuse de céder au désir et à la violence masculine faite à la femme.

Une prétention au spiritualisme. Dans l'étrange conclusion du livre, qui semble bien vouloir contredire la constatation qu'indiquait l'épigraphe d'une nature humaine éminemment absurde en elle-même, qui dépeint l'extase mystique qui emporte Éva et Linda vers un ailleurs délirant, et qu'Hubert Aquin lui-même semble ressentir, parvenant enfin à transcender le temps et sa puissance destructrice, on

trouve ces mots de Linda Noble à Eva Vos : «*Le Christ s'est réincarné en toi...*» - «*Jésus, brûle-moi, abolis-moi...*» ; cette constatation d'Eva Vos : «*Voici donc venu le véritable amour. Je ne me suis jamais sentie aussi proche de Dieu. C'est comme si j'étais intoxiquée par un divin poison...*» ; cette référence à saint Paul : «*Dieu sera tout en tous*» ; enfin, ce commentaire exalté qui termine le roman : «*... un seul et unique baiser qui n'est pas celui de la mort, mais celui de la vie et de l'amour. Le verbe est entré en elle [...] Ce chemin est celui de l'amour ; il passe par les lèvres comme le souffle et s'échappe avec une force lancinante qui, sans agrandir l'embouchure des lèvres, les fait communier avec tout ce qui vibre, avec tout ce qui frissonne, avec tout ce qui vit dans le royaume du Christ. [...] au-delà de la passion qui la secoue Eva embrasse Dieu lui-même (en même temps qu'elle est embrassée par Linda) et se consume dans l'amour de l'amour. [...] la jouissance interfécondante donne accès à la palingénésie et son cours recoupe le déroulement de la cène céleste. Enfuyons-nous vers notre seule patrie ! Que la vie plénifiante qui a tissé ces fibrilles, ces rubans arciformes, ces ailes blanches de l'âme, continue éternellement vers le point oméga que l'on n'atteint qu'en mourant et en perdant toute identité, pour renaître et vivre dans le Christ de la Révélation.*» (pages 253-254). Hubert Aquin prétend même que le «*lecteur est déjà rendu trop loin en lui-même pour ne pas se laisser envahir, comme Éva, par ce baiser final qui est infini*». Mais ce n'est pas le cas : on reste pantois devant cette soudaine surenchère de mots, cette exaltation de ferveur religieuse désordonnée, cette soudaine confiance inébranlable en Dieu, ce fatras métaphysique qui n'est qu'un pur non-sens, et qui est plaqué sur ce qui, par ailleurs, peut être considéré comme une version postmoderne de l'esthétique pornographique ! N'en pouvant plus de sa propre noirceur, «*Neige noire*» cherche refuge en Dieu. Mais s'en remettre ainsi aveuglément, intégralement, à une vérité en fait inaccessible et invérifiable est un signe de faiblesse, une abdication devant l'épreuve interminable de la connaissance de soi et des autres. Il n'y a d'autre vérité que celle, négative, de la souffrance, celle, exprimée d'ailleurs dans «*Neige noire*», qu'on ressent devant le fossé qui nous sépare des autres, celle, angoissante et intenable, de n'avoir aucune certitude, de sentir le sol se dérober sans cesse sous ses pieds, de traverser une souffrance négative, terrestre, historique, individuelle, concrète.

Destinée de l'œuvre

Le critique Joseph Bonenfant qualifia ce roman désespéré de «plus beau roman de notre littérature». En 1974, le roman reçut le prix du journal «La presse». En 1979, il fut traduit en anglais sous le titre «*Hamlet's twin*», titre qu'Hubert Aquin aima beaucoup. En 1997, fut publiée une édition critique sous la direction de Pierre-Yves Mocquais, professeur au département d'Études françaises, italiennes et hispaniques de l'université de Calgary.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

Contactez-moi

Peut-être voudrez-vous accéder à l'ensemble du site :

www.comptoir litteraire.com