



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: "Neige noire" : scenario ou roman?

Author: Krzysztof Jarosz

Citation style: Jarosz Krzysztof. (1992). "Neige noire" : scenario ou roman?. W: A. Ablamowicz (red.), "Effacement des genres dans la litterature du XIXe et du XXe siecles" (S. 124-134). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Krzysztof Jarosz*

„*Neige noire*” — scénario ou roman?

*N*eige noire, le dernier grand ouvrage de l'écrivain canadien-français Hubert Aquin¹, diffère du point de vue formel des oeuvres qu'il a écrites précédemment. Il constitue en quelque sorte l'aboutissement de l'activité créatrice d'Aquin en tant que romancier et en tant que auteur de nombreux télé-théâtres et réalisateur de films car, malgré l'indication infratitulaire „roman” qu'on peut lire sur la couverture du livre en question, l'auteur y a adopté la formule du scénario, en abandonnant celles du récit, du monologue intérieur ou du journal intime utilisées dans ses romans antérieurs.

La divergence entre la détermination taxinomique imposée par l'écrivain et la forme de scénario inhabituelle pour le roman suscite le problème de l'appartenance générique de l'oeuvre — question à laquelle nous essayons de répondre par ce qui suit.

Il serait difficile, voire même impossible, de résoudre ce problème sans recourir à l'analyse exhaustive du texte lui-même car, envisagée à un niveau plus abstrait, la question risque de rester irrésolue. Et pourtant, il s'agit d'un aspect du processus de réception de l'oeuvre littéraire concernant la pratique de la lecture et inséparablement lié à la problématique des genres littéraires.

Faut-il se fier à la mention titulaire ou infratitulaire (Roman, Poésies, Essais etc.) établie par l'auteur ou l'éditeur, ou bien convient-il de la récuser si la forme de l'oeuvre en question ne s'accorde pas, dans l'esprit du lecteur, à ce qu'il attendait en lisant l'indication taxinomique sur la couverture?

* Université de Silésie Katowice

¹ *Neige noire* publié par Les Editions La Presse à Montréal en 1974 est, à notre connaissance, la dernière oeuvre littéraire de l'écrivain, mort en 1977.

S'il le veut ou non, en informant le récepteur de l'appartenance générique de l'oeuvre, l'auteur contribue à créer et à déterminer l'„horizon d'attente" du lecteur, lui fournit dans une certaine mesure le premier indice concernant le mode de décodage, lui propose de conclure ce que l'on pourrait appeler à la manière de Philippe Lejeune un pacte de lecture².

Evidemment, les genres littéraires, telles les espèces du monde animal, sont sujets à évolution ce qui est particulièrement visible à notre époque qui se caractérise par l'effacement de frontières intergénériques, autrefois plus étanches. C'est le cas par exemple du roman qui, loin d'expirer (comme on se plaît de temps en temps à l'annoncer), se transforme en annexant les domaines appartenant au non-romanesque et, parfois aussi, au non-littéraire.

N'empêche que le lecteur, même le plus ouvert aux nouveautés littéraires, est naturellement enclin à un certain conservatisme de réception. Son expérience du „déjà lu" détermine sa capacité de décodage et le pousse à appliquer aux oeuvres qu'il lit pour la première fois la grille interprétative qu'il a déjà expérimentée.

Ce mécanisme de réception incite, par contre, certains créateurs à chercher des innovations formelles car, si tout hiatus entre le choix d'une convention explicitement proclamée ou implicitement suggérée par l'auteur et l'attente subséquente de lecteur risque de bloquer la première tentative interprétative du récepteur, l'obstacle que celui-ci a rencontré sur son chemin peut le contraindre à faire un effort pour comprendre les intentions de l'encodeur.

Tel est le cas de livres jugés difficiles car ils dérangent le lecteur dans ses habitudes en exigeant de sa part une participation active et un effort de découverte continu. C'est en cela que consistait déjà le programme de Gide exposé dans „Le Journal des Faux-monnayeurs" où il écrivait: „Tant pis pour le lecteur paresseux; j'en veux d'autres. Inquiéter, tel est mon rôle. Le public préfère toujours qu'on le rassure. Il en est dont c'est le métier. Il n'en est que trop."³

La même attitude caractérise Aquin dont un des procédés favoris consiste à frustrer l'attente du lecteur en lui faisant croire d'abord qu'il a affaire à un genre conventionnel.

² Cf. Ph. Lejeune: *Le pacte autobiographique*. Paris Seuil 1975. Lejeune parle du pacte autobiographique (la triple identité: de l'auteur, du narrateur et du personnage) et du pacte romanesque: la non-identité de l'auteur et de personnage et l'attestation de fictivité de l'histoire narrée obtenue par l'utilisation du sous-titre „roman". Nous proposons ici „pacte de lecture" pour subsumer toutes les situations où, indépendamment du genre utilisé, l'auteur informe son lecteur de l'appartenance générique de l'oeuvre en se servant d'indication taxinomique sur la couverture ou en utilisant d'autres procédés. Pour la discussion du problème en question se référer également à *Palimpsestes* de G. Genette (Paris Seuil 1982, p 11).

³ A. Gide: *Le Journal des Faux-monnayeurs*, cité d'après G. Idt: *André Gide. Les Faux-monnayeurs*. Paris Hatier 1970, p. 5.

Ainsi, par exemple, la portée symbolique de son premier roman *Prochain Episode*, présenté d'abord comme une intrigue d'espionnage, n'est pleinement déchiffrable que lorsqu'on s'aperçoit que les éléments de l'univers représenté sont porteurs de significations complexes qu'il serait vain de chercher dans un roman policier.

Dans le cas de *Neige noire*, le jeu que l'auteur propose à son lecteur réside, comme nous espérons le prouver, dans le dépassement de la convention du scénario pour aboutir à l'élaboration d'une structure romanesque originale.

En effet, la lecture attentive de *Neige noire* permet de constater que le texte de l'oeuvre ne se ramène pas uniquement au scénario. Ce dernier, occupant peut-être quatre-vingts pour-cent de l'espace typographique du livre, est pourtant susceptible de capter en premier lieu l'attention du lecteur.

Centrée sur le meurtre de Nicolas Vanesse, ex-comédien et auteur du scénario, qui tue sa jeune femme Sylvie pendant le voyage de noces au Spitzbergen, l'intrigue contribue à créer le suspense, d'autant plus que l'élucidation du crime est retardée à dessein jusqu'aux dernières pages.

Or, sans compter le scénario en question, le texte de *Neige noire* contient également deux parties constitutives: les extraits du spectacle télévisé de *Hamlet* de Shakespeare et le commentaire intermittent du narrateur. Plus exactement, les extraits de *Hamlet* que les personnages du scénario sont censés regarder à la télévision, le scénario proprement dit et le commentaire du narrateur constituent trois niveaux narratifs distincts, le premier imbriqué dans le second et le second inséré dans le troisième. Si le lecteur ne s'en aperçoit pas tout de suite, c'est que, premièrement, les répliques de la pièce shakespearienne sont prononcées par les personnages du scénario qui jouent dans le spectacle et, deuxièmement, parce que le statut indépendant du commentaire ne se révèle qu'au bon milieu du texte, tandis qu'auparavant on le confond aisément avec les directives de tournage et les indications de décor assumées par le scénariste.

Abstraction faite du commentaire et des citations de *Hamlet*, le scénario proprement dit s'apparente du point de vue formel au ciné-roman, un genre artistique dont l'appartenance à la littérature est discutable. Tel est d'ailleurs l'avis d'Alain Robbe-Grillet qui a contribué à mettre en vogue ce type d'ouvrages dont le caractère livresque ne saurait occulter la nature mixte à mi-chemin entre la littérature et le cinéma.

Dans les préfaces à certains de ses ciné-romans, Robbe-Grillet insiste sur le fait que les textes en question, imprimés et publiés par les soins d'un éditeur, sont dans une large mesure secondaires par rapport aux oeuvres cinématographiques pour lesquelles ils ont servi de „script”. C'est ainsi que, dans les *Notes préliminaires à L'Immortelle*, il écrit: „Le livre que l'on va lire ne prétend pas être une oeuvre par elle-même. L'oeuvre, c'est le film, tel qu'on peut le voir

et l'entendre dans un cinéma. On n'en trouvera ici qu'une description: ce que serait pour un opéra, par exemple, le livret accompagné de la partition musicale et des indications de décor, de jeu, etc."⁴

Or, malgré les ressemblances indéniables au niveau de la forme⁵, le statut que le scénario de *Neige noire* et les ciné-romans de Robbe-Grillet possèdent par rapport à la littérature et à l'art cinématographique, n'est pas identique. D'ailleurs, même au niveau formel, il est facile de détecter une différence essentielle qui en dit long sur l'appartenance générique de l'oeuvre aquinienne.

Contrairement aux ciné-romans, le texte de *Neige noire* n'est pas illustré par les photographies extraites du film pour la simple raison que, à notre connaissance du moins, aucun film n'a été tourné à la base de ce scénario. C'est que la formule du scénario n'est qu'une convention adoptée par l'écrivain pour créer un oeuvre purement littéraire où le prétendu „script” demeure subordonné au commentaire du narrateur, celui-ci ne se révélant comme tel que progressivement en différant jusqu'à la fin de l'oeuvre la constatation explicite du caractère livresque et littéraire de l'ouvrage.

Dissociées graphiquement du scénario par les blancs typographiques et les parenthèses, les remarques du commentateur semblent d'abord, en interrompant le cours de l'intrigue, compléter et enrichir les indications de décor et les directives de tournage fournies par le scénariste au point de se confondre avec elles. Ses informations se bornent d'abord à expliquer comment les éléments de l'intrigue doivent „se raccorder, en cours de route, à une chaîne de significations, s'intégrer au film qui se fait et qui n'existe pas encore”⁶. Le récepteur de l'oeuvre est à maintes reprises traité comme le spectateur du film qui se déroulerait sous ses yeux. L'auteur du commentaire va même jusqu'à prévoir et à analyser l'envoûtement progressif que subirait un récepteur virtuel au cours de la projection, p. ex.: „Il faut précisément, à ce point du film, que le spectateur accepte tout, de telle sorte que dans cette douce résignation il découvre lui-même la justification de ce qu'il regarde avidement”⁷.

Ce n'est que vers la fin du texte que le commentateur, après s'être abandonné à des explications concernant l'arbre généalogique de Hamlet, est astreint à concéder que les références historiques qu'il vient de fournir „ne se traduisent pas en images”⁸, après quoi, comme s'il s'était désintéressé de maintenir l'illusion du récit filmique, il s'empresse d'annoncer explicitement l'inclusion du scénario dans le commentaire: „Si ce commentaire prend fin et

⁴ A. Robbe-Grillet: *L'Immortelle. Ciné-roman illustré de 40 photographies extraites du film*. Paris Les Editions de Minuit 1963, p. 9.

⁵ Aussi bien le scénario de *Neige noire* que les ciné-romans de Robbe-Grillet se composent de dialogues, de descriptions de décor et de directives de tournage.

⁶ H. Aquin: *Neige noire...*, p. 31.

⁷ Ibidem, p. 157—158.

⁸ Ibidem, p. 195.

quand il prend fin, cela ne veut point dire que le scénario cesse pour autant d'être encadré par lui. Le lecteur sait désormais que le scénario est imbriqué dans un commentaire qu'on peut interrompre"⁹. A partir de ce moment-là la révélation du caractère livresque de l'oeuvre ne va pas tarder. Après avoir conseillé à „la personne qui attend la fin de l'histoire pour faire l'amour avec un partenaire impatient” de „glisser un signet sur ces lignes”¹⁰, l'auteur du commentaire met le point sur le „i” en proclamant ouvertement lors de son ultime intervention: „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.”¹¹

Cette constatation finale, tout en confirmant que l'oeuvre en question n'est pas un scénario et partant ne saurait être considérée comme un des avatars du ciné-roman, ne contribue pas pour autant à préciser son appartenance générique et n'explique pas pourquoi l'auteur a adopté pour son livre la formule inhabituelle du „script”. Pourquoi le commentateur qui est dans une large mesure le porte-parole de l'auteur s'ingénie-t-il à maintenir le long du texte l'illusion du récit prétendument cinématographique s'il s'apprête à la détruire lui-même dans les dernières phrases de son oeuvre? Dans ce qui suit, nous allons essayer de répondre à cette question en analysant la conception aquinienne de la littérature.

Si l'on entend par oeuvre artistique, comme le veut Umberto Eco, „un objet doté de propriétés structurales qui permettent, mais aussi coordonnent, la succession des interprétations, l'évolution des perspectives”¹², „le rôle du récepteur consiste par conséquent à déterminer à travers la façon dont l'oeuvre est faite [...] la manière dont on voulait qu'elle fût faite”¹³.

Le récepteur est donc obligé à accomplir un rôle passif dans ce sens qu'il ne peut dévoiler les significations que véhicule l'oeuvre que successivement et dans l'ordre dicté par l'auteur. Le destinataire du message artistique linéaire qu'est aussi bien le film que le roman, „au lieu de chercher à prévoir ce qui l'attend (ce qui conduit généralement à la banqueroute) [...] doit attendre ce qu'il ne veut pas prévoir, métamorphoser sans cesse l'imprévisible en imprévu et sa faculté de prévision en plaisir d'attente”¹⁴, comme le remarque l'auteur du commentaire en parlant de l'attitude commune au spectateur et au lecteur.

Il y a néanmoins, à ce qu'affirme le commentateur, une différence fondamentale entre le processus de réception d'une oeuvre cinématographique et celui d'un texte littéraire. Le spectateur du film, ne pouvant pas „stopper la

⁹ Ibidem, p. 196.

¹⁰ Ibidem, p. 225.

¹¹ Ibidem, p. 253.

¹² U. Eco: *L'Oeuvre ouverte*. Paris Seuil 1965, p. 10.

¹³ Ibidem.

¹⁴ H. Aquin: *Neige noire...*, p. 165.

projection, mettre un signet à la séquence qui s'opacifie et aller se distraire pendant quelques minutes en espérant que l'entropie se lève entretemps, tout comme se lève le brouillard"¹⁵, „choisit d'ignorer les procédés qu'on utilise pour l'envoûter"¹⁶.

La vitesse avec laquelle se déroule le spectacle filmique ne laisse pas de temps pour se rendre compte des procédés techniques utilisés par le metteur en scène: „Vingt-quatre images par seconde réussissent à alimenter l'épithélium pigmentaire suffisamment pour que le spectateur n'aperçoive ni les rivets, ni les collures, ni les pales de l'obturateur"¹⁷.

A cause de cette particularité, le film oriente l'attention du spectateur non pas sur la manière dont il est construit, mais sur le contenu du message qu'il véhicule et qui, comme toutes les oeuvres d'art, parle des problèmes de l'existence humaine et de l'humaine condition: „Le film mieux que tout autre moyen d'expression, rend bien cette fluidité achéronique, dans la mesure au moins où il ne s'arrête jamais avant la fin de sa propre projection [...]. Cette poudre nyctalope s'introduit dans le cerveau du spectateur et lui permet de reconstituer le fleuve temporaire qui nous conduit tous à la mort"¹⁸.

Contrairement au spectateur, „le lecteur, quand il pénètre dans la zone d'entropie, n'a qu'à déposer le livre sur une table, histoire d'opérer un refroidissement salutaire qui permettra de le reprendre plus tard"¹⁹.

Par conséquent, à la différence de la réception de l'oeuvre cinématographique, les conditions de la consommation de l'oeuvre écrite (qu'elle soit littéraire ou non), sont plus favorables à la perception de son aspect formel. Il est frappant que dans les „Notes préliminaires" à un de ses ciné-romans, Robbe-Grillet utilise presque les mêmes mots pour justifier la publication de son oeuvre sous forme d'un livre qui, selon lui, „peut [...] se concevoir, pour le lecteur, comme une précision apportée au spectacle lui-même, une analyse détaillée d'un ensemble audio-visuel trop complexe et trop rapide pour être aisément étudié lors de la projection"²⁰.

Si la projection ininterrompue d'un film représente pour l'auteur de *Neige noire* l'écoulement irréversible du temps, „[d]ans et par la lecture, comme il écrit ailleurs, l'écrivain et le lecteur se trouvent unis l'un à l'autre et ils participent, dans un synchronisme extra-temporel, à une célébration muette"²¹.

¹⁵ Ibidem, p. 164.

¹⁶ Ibidem, p. 165.

¹⁷ Ibidem, p. 149.

¹⁸ Ibidem, p. 149—150.

¹⁹ Ibidem, p. 164.

²⁰ A. Robbe-Grillet: *L'Immortelle...*, p. 8.

²¹ H. Aquin: *Blocs erratiques*. Textes 1948—1977 rassemblés et présentés par René Lapierre. Montréal Quinze 1977, p. 265—266.

Or, comme l'observe Françoise Iqbal²², le meurtre accompli par Nicolas est un sacrifice rituel par lequel l'auteur du crime parvient à transcender le temps. Il est à noter que ce sacrifice a lieu dans la région polaire où le temps semble suspendu à cause de l'interminable jour qui y règne durant l'été. Cet espace, étant celui du voyage de noces, symbolise, suivant l'expression du commentateur, „la quête de l'absolu”²³. Le séjour dans la région où „le soleil est soeur de la lune”²⁴, symbolise donc la tentative d'échapper à l'emprise du temps. L'image de chronomètres arrêtés dans la vitrine de l'horloger à Trondheim devant laquelle Nicolas s'arrête avant de se rendre au Spitzbergen est à ce titre significative. De même, de retour de la croisière, Nicolas ne connaît pas la date exacte qu'il doit demander au réceptionniste, ainsi qu'il n'arrive pas à reconstituer celle de la mort de sa femme.

Si la transcendance du temps symbolise pour Aquin le processus créateur comme il s'ensuit de la dernière phrase du livre: „Le temps me dévore, mais de sa bouche, je tire mes histoires, de sa sédimentation mystérieuse, je tire ma semence d'éternité”²⁵, le voyage au Pôle et le meurtre rituel de Sylvie peuvent être envisagés comme métaphore du processus de création. Cette constatation se voit entérinée par maintes remarques du commentateur qui seraient autrement incompréhensibles. Ainsi, Sylvie est pour lui „la structure porteuse du film: tout se réfère à elle”²⁶, elle est „l'oeuvre des oeuvres”²⁷, „l'origine et le terme de toutes les successions, et le symbole allusif de la durée”²⁸.

Parallèlement, le personnage de Nicolas, comédien de profession et auteur du scénario de son film autobiographique incarne, au niveau métaphorique de l'interprétation, l'image du créateur d'un ouvrage qui n'est, en fin de compte, que l'histoire de sa propre genèse.

De même, les personnages d'Eva et de Linda, jouant au niveau de l'intrigue le rôle des amantes de Nicolas, revêtent dans cette optique un aspect symbolique: Eva, en lisant le scénario de Nicolas au fur et à mesure qu'il l'écrit devient l'image du lecteur, tandis que Linda, destinée à jouer dans le film le rôle de Sylvie, remplace cette dernière dans la fonction de la métaphore du texte.

Cette interprétation peut paraître excessive pour ceux qui ignorent la prédilection d'Aquin à l'autothématisme et à la symbolisation des éléments constitutifs des univers fictifs qu'il crée. Cependant la perfection de l'union

²² F. Iqbal: *Hubert Aquin romancier*. Québec Les Presses de l'Université Laval 1978, p. 247—248.

²³ H. Aquin: *Neige noire...*, p. 35.

²⁴ Ibidem, p. 88.

²⁵ Ibidem, p. 254.

²⁶ Ibidem, p. 46.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

corporelle et spirituelle que Linda et Eva vont connaître dans les dernières pages de l'oeuvre ne peut que symboliser celle du livre et du lecteur durant l'acte de lecture, ce qui apparaît d'autant plus clairement si l'on confronte le bonheur mystique du couple Eva-Linda aux constatations de l'impossibilité de la véritable union amoureuse fréquentes dans le texte. A titre d'exemple, citons la plus poignante d'entre elles: „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.”²⁹

Ainsi, Nicolas en regardant Linda ne peut qu'énumérer les pièces d'habillement qu'elle porte: „Il est confiné à sa surface, à son air distant, à son masque. Le film coïncide bien avec cette perception corticale du réel. [...] 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'explicitier, tellement elle correspond adéquatement à toute structure filmique.”³⁰

Le rapport: film — spectateur s'astreint donc à une vision superficielle, à un contact épidermique et, somme toute, stérile, tandis que seul l'acte de lecture peut aboutir, comme c'est le cas de l'union entre Linda et Eva, à une „jouissance interfécondante.”³¹

C'est que, regardée sous cet angle, la structure du film est censée reproduire l'écoulement ininterrompu du temps et la perception corticale de la réalité — ces deux aspects représentant pour Aquin l'essentiel de l'existence humaine. Par contre, le livre devient dans cette optique le symbole de l'Art, lieu privilégié affranchi de l'ordre du Temps où les éléments épars du monde réel transformés par l'effort créateur de l'artiste perdent l'opacité qu'ils avaient dans la Vie et rendent possible la révélation du Sens.

Si l'on adopte ce point de vue, il devient clair que la démarche d'Aquin consiste, dans le cas de *Neige noire*, à annoblir la forme de scénario par les procédés techniques susceptibles d'accuser le caractère littéraire de son message pour qu'il acquière la qualité de l'oeuvre artistique. C'est dans cette ligne que s'inscrit la révélation du caractère livresque de l'oeuvre accomplie par le commentateur, ainsi que le dépassement de la convention de l'intrigue policière par le processus de symbolisation des personnages.

A cela il convient d'ajouter le rôle qu'accomplissent les nombreuses références à *Hamlet* qui contribuent à enrichir la signification de *Neige noire* et à mettre en relief l'appartenance de l'ouvrage en question à la littérature.

²⁹ Ibidem, p. 186.

³⁰ Ibidem, p. 23.

³¹ Ibidem, p. 253.

Tout d'abord, il y a une similitude structurale entre les deux oeuvres. Comme l'écrit le commentateur, „le scénario [...] se trouve enchâssé dans le présent commentaire [...] et reproduit, structurellement, le stratagème de la pièce dans la pièce”³².

Or, on sait que l'oeuvre shakespearienne présente la même particularité: Hamlet invite au château d'Elseneur une troupe de comédiens pour qu'ils jouent une pièce qui représente, sous une forme voilée, la scène du meurtre de son père. Par conséquent, lorsque Nicolas décide d'insérer dans le scénario les fragments de la pièce de Shakespeare, ce procédé contribue d'un côté à accentuer le principe constructeur de *Neige noire* et de l'autre côté il prolonge la chaîne d'enchâssements. C'est ainsi que le commentaire enchâsse le scénario qui enchâsse la pièce de Shakespeare dans laquelle se trouve à son tour insérée la scène de la représentation théâtrale.

Hormis ce rapport de similitude structurale, les divers éléments de *Hamlet*, insérés dans le texte de l'oeuvre aquinienne, contribuent à créer tout un réseau de références intertextuelles qui rend possible la réinterprétation du livre. Ainsi, derrière les personnages du scénario se profilent constamment ceux de la pièce. Vu le cadre restreint de l'exposé oral, nous nous bornons à n'énumérer que quelques-uns de toute une série de dédoublements: dans le télé-spectacle de *Hamlet* Nicolas joue le rôle de Fortinbras, mais dans certaines scènes il prononce les répliques de Hamlet. Dans le même spectacle Linda incarne le personnage d'Ophélie. Ceci l'apparente à Sylvie qui tente de se noyer dans une baignoire avant de trouver la mort dans les glaces éternelles du Spitzbergen qui sont bien de l'eau gélée. Les relations entre les personnages shakespeariens et aquiniens sont pourtant loin d'être univoques. Cela concerne, entre autres, Sylvie. Comme l'écrit Iqbal, et nous souscrivons à son opinion, „bien que ce soit Nicolas Vanesse qui détient officiellement le rôle de Fortinbras, c'est en réalité Sylvie qui se profile derrière ce personnage.”³³

A la lumière de ce qu'on vient de dire, on aperçoit l'importance des digressions historiques introduites par le commentateur. Selon Saxo Grammaticus, cité par l'auteur du commentaire, Fortinbras serait enterré à Udensacre, un endroit impossible à localiser. Cette référence à un point obscur de l'histoire danoise n'est pas gratuite. Après avoir constaté que „la pièce dans la pièce s'est métamorphosée en un film inséré dans l'étude ininterrompue sur Udensacre”³⁴, le commentateur s'empresse de préciser que „l'Udensacre de Fortinbras coïncide avec l'Odainsacre qui est une vision suspensive du temps”³⁵.

³² Ibidem, p. 195.

³³ F. Iqbal: *Hubert Aquin...*, p. 243.

³⁴ H. Aquin: *Neige noire...*, p. 196.

³⁵ Ibidem, p. 251.

Si on se rappelle que, suivant l'hypothèse énoncée plus haut qui fait voir en Sylvie la métaphore de l'écriture et dans le voyage vers le Pôle non seulement la quête de l'absolu, mais également l'espace de création permettant aussi bien au créateur qu'au lecteur de transcender le temps par la communion dans un espace extra-temporel, il apparaît évident que „l'étude ininterrompue sur Udensacre” „qui est une vision suspensive du temps” ne peut signifier que le processus de création-réception de l'oeuvre littéraire.

Par conséquent, l'inépuisable richesse de signification de l'oeuvre littéraire est symbolisée par la recherche de l'introuvable tombeau de Fortinbras-Sylvie, comme cela ressort clairement des dernières phrases du livre relatives à l'étreinte amoureuse entre Linda et Eva — métaphore de l'union du lecteur au texte: „Personne ne connaît vraiment l'emplacement du tombeau de Fortinbras qu'Eva et Linda cherchent dans leur dérive amoureuse; personne non plus ne retrouvera celui de Sylvie [...] Sylvie repose maintenant dans les neiges éternelles du Spitzbergen. L'île du Spitzbergen est une image retournée d'Udensacre.”³⁶

Que la recherche d'Udensacre figure la lecture orientée vers la découverte du caractère littéraire du message, la phrase terminale du livre en apporte l'ultime confirmation: „Eva et Linda approchent de ce théâtre illuminé où la pièce qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les oeuvres humaines sont enchâssées.”³⁷

A ce moment, le lecteur se rappelle que l'auteur du scénario rêvait qu'il jouait Hamlet dans le théâtre illuminé situé dans une ville italienne près du Pôle du Nord. La vision du théâtre illuminé ne saurait être interprétée que comme la métaphore de la littérature, tandis que le rêve de Nicolas semble résumer, à l'échelle de l'intrigue, le projet créateur de l'écrivain. Ce projet se ramène, pour l'essentiel, à transgresser la convention d'un genre para-littéraire qu'est le scénario filmique afin d'affirmer, par le truquage de tous les procédés énumérés ci-dessus, l'appartenance de son oeuvre à la littérature qui représente pour l'auteur de *Neige noire* le domaine de l'Art pur dont l'objectif principal ne consiste pas à reproduire la réalité, mais à refléter, par l'intermédiaire d'un univers fictif, le processus de création-réception présenté comme une énigme à déchiffrer ce qui explique l'utilisation de l'intrigue policière qui sert de repoussoir à l'autothématisme de l'oeuvre.

Si nous avons différé jusqu'ici la question de l'appartenance de *Neige noire* au genre romanesque proclamée par l'auteur sur la couverture du livre, c'est que ce problème paraît secondaire par rapport à la révélation du statut littéraire de l'oeuvre. D'ailleurs, la réponse ne peut être qu'affirmative

³⁶ Ibidem, p. 250.

³⁷ Ibidem, p. 254.

lorsqu'on adopte la définition d'Aquin lui-même pour lequel les romans modernes (donc les siens), contrairement à ceux du passé, „offrent en guise d'aventures, leurs propres genèses littéraires”³⁸. Malgré son excessive partialité, cette définition du roman moderne traduit bien la tendance narcissique mise en vogue par les représentants du Nouveau Roman français. Comme on l'a vu, cette conception de la littérature est à l'origine de l'activité créatrice d'Aquin. Ce qui nous paraît pourtant autrement intéressant, surtout dans le cadre du présent colloque, c'est que, à travers son autothématisme, *Neige noire* illustre une propriété du roman qui garantit la survie de ce genre polymorphe.

Situé „au confluent de tous les genres”³⁹, le roman est, dès ses origines, particulièrement prédestiné à outrepasser ses propres frontières, d'ailleurs difficiles à définir, à s'appropriier les procédés techniques spécifiques pour d'autres formes d'expression artistique et à les transformer en sa matière propre.

Envisagée dans le large contexte de l'évolution du genre, l'utilisation de la convention du scénario n'est qu'un cas particulier de ce processus d'assimilation. L'intérêt et l'originalité de *Neige noire* consiste non pas en l'acquisition d'une nouvelle technique d'expression qui permet d'élargir le domaine du romanesque par l'annexion du non-romanesque, mais à faire de cet effacement de la frontière intergénérique le sujet même de l'oeuvre qui devient ainsi non seulement l'histoire de sa propre genèse, mais également et parallèlement, l'histoire de l'appropriation par le roman d'une nouvelle convention, et même plus que cela, la transformation du non-littéraire en littéraire.

³⁸ H. Aquin: *Blocs erratiques...*, p. 266.

³⁹ Constatation de Pierre Grimal citée d'après *Littérature et genres littéraires*. Paris Larousse 1978, p. 88.

