

« Mondialiser » le roman :  
étude des rapports spatio-temporels dans *Neige noire* de Hubert Aquin

Par  
**Jolianne Gaudreault Bourgeois**

Département de langue et littérature françaises  
Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A. en  
langue et littérature françaises

Août 2015

## Table des matières

Résumé – Abstract.....	ii
Remerciements.....	iii
<b>Introduction - Vers une sortie de la lecture politique et nationale de l'œuvre de Hubert Aquin.....</b>	1
<b>Chapitre 1 - Construction d'un espace géographique « ouvert » et sans frontières.....</b>	9
<b>1. Envisager <i>Neige noire</i> comme un récit de voyage.....</b>	11
1.1 Déterritorialisation et voyage « au bout du monde ».....	11
1.2 L'espace <i>atopique</i> du « voyageur casanier » .....	14
1.3 De la souplesse à l'œuvre : quand espace est synonyme de mouvement .....	15
1.4 La « vu[e] d'en haut » : l'espace lisse de <i>Neige noire</i> .....	17
<b>2. Stratégies textuelles de l'ouverture de l'espace .....</b>	19
2.1 La « continuité marine » ou la délocalisation de la trame narrative .....	19
2.2 Exploiter les possibles de la rêverie ou faire vivre la « métaphore vive » .....	22
<b>Chapitre 2 - Exploration de l'espace de la conscience.....</b>	26
<b>1. Conscience, espace et dispositif cinématographique : « la discontinuité     présuppose la continuité » .....</b>	29
1.1 Quand la conscience intentionnelle anticipe : le Svalbard à Montréal .....	29
1.2 « L'aspect souvenir du roman » ou comment transformer « le passé en étendue » .....	35
<b>2. Les excès de l'espace vécu : onirisme, brouillage référentiel et permutabilité     des lieux du récit.....</b>	40
2.1 Un imaginaire cartographique ambivalent.....	40
2.2 Les cauchemars de Nicolas : vers une logique du rêve généralisée .....	41
2.3 Logique du permutable et cartographie « délirante » : quand le Svalbard dérive d'Est en Ouest .....	44
<b>Chapitre 3 - Configuration d'un « espace culturel » occidental .....</b>	47
<b>1. Construction d'un Nord mythique et « transpolaire » .....</b>	50
1.1 Fascination pour une Europe historique : quand l'espace géographique est « espace culturel » .....	50
1.2 Au carrefour des mythes : le Nord comme « construction discursive ».....	53
1.3 Contrées mythiques et intertextuelles : l'exemple de <i>Hamlet</i> .....	55
<b>2. <i>Neige noire</i> et ses innombrables « matériaux » culturels : extension de la     temporalité romanesque .....</b>	57
2.1 L'exemple de <i>Hamlet</i> (suite) : les dossiers de composition de <i>Neige noire</i> et l'intertextualité « en acte » .....	58
2.2 L'art de la « variante ».....	60
2.3 Le projet d'enchâssement de « toutes les œuvres humaines » .....	64
2.4 Vers une esthétique de l'hybridité ou la « mondialisation du roman » à même la langue.....	67
<b>Chapitre 4 - L'emprise du temps comme vérité universelle .....</b>	70
<b>1. La construction spatiale est une construction temporelle : spatialiser le     temps « <i>ad nauseam</i> » .....</b>	73
1.1 L'eau, la mer et « le fleuve du temps » ou la reprise du vieux problème héraclitéen .....	74
1.2 Le <i>tempus continuatum</i> : la lumière perpétuelle, allégorie de la continuité.....	76
<b>2. Réécrire la phénoménologie husserlienne ou Comment se situer au plan     de l'universel humain.....</b>	79
<b>Conclusion - Où se trouve le Québec dans <i>Neige noire</i> ?.....</b>	85
<b>Bibliographie.....</b>	94

## Résumé

Ce mémoire propose une voie de sortie de la lecture politique et nationale de l'œuvre de Hubert Aquin à partir de son dernier roman, *Neige noire* (1974), qui constitue, aux yeux de la critique, à la fois la synthèse et l'aboutissement de la recherche esthétique menée par le romancier depuis le début de sa carrière littéraire (Mocquais, Pelletier, Richard). L'hypothèse qui sous-tend ce mémoire est que, à travers cette œuvre, Aquin poursuit le projet romanesque entamé avec *L'Antiphonaire* (1969) : faire advenir la « mondialisation du roman », selon les mots qu'il emploie dans le plan de composition de son troisième roman, c'est-à-dire faire éclater les frontières spatiales et temporelles du genre romanesque. Partant de ce projet à peine esquissé par le romancier, ce mémoire souhaite jeter un éclairage nouveau sur les particularités esthétiques de *Neige noire*, tout en enrichissant notre compréhension critique de ce principe romanesque qui coïncide avec un tournant dans l'œuvre. Les trois premiers chapitres se penchent sur trois différents types d'espace que l'on rencontre dans le roman : respectivement l'espace géographique, l'espace de la conscience et l'espace culturel dans leur relation à la temporalité, afin de dégager, à chaque fois, la logique sur laquelle repose l'éclatement des frontières en question. Le quatrième chapitre se penche spécifiquement sur la préoccupation centrale de *Neige noire*, à savoir le passage du temps qui devient, sous la plume d'Aquin, le vecteur d'un universalisme, en ce qu'il touche tous les hommes et donc, possiblement, le corollaire thématique de la « mondialisation du roman ». Enfin, la conclusion révèle le lien qui unit ce « roman mondialisé » avec son lieu d'écriture, le Québec.

## Abstract

This master thesis offers a critical response to the political and nationalist reading of Hubert Aquin's novelistic work. It is based on his last novel, *Neige noire* (trad. *Hamlet's Twin*, 1974), which is considered by critics to be both the synthesis and the outcome of the long reflection on writing undertaken at the beginning of his literary career (Mocquais, Pelletier, Richard). The argument supporting this thesis is that *Neige noire* is carrying on an aesthetic project, started in Aquin's prior novel, *L'Antiphonaire* (1969), which, according to the terms he uses in the synopsis of this third novel, consists in the "globalization of the novel form." In this synopsis, he discusses bringing down the temporal and spatial frontiers of the novelistic form. Using this thinly described project as a starting point, this thesis offers a new reading of the aesthetic qualities of *Neige noire*. At the same time, it seeks to improve our critical comprehension of this aesthetic principle that seems to coincide with a turning point in his novelistic work. The three first chapters examine three different types of space that we encounter in the novel, namely the geographic space, the consciousness space and the cultural space, in their relation with time. Each chapter brings out the logic on which the ensuing break-up of the frontiers is based. The fourth chapter focuses on the central preoccupation of the novel: the passage of time, which becomes, in Aquin's work, a universal truth that touches all men, and so, possibly, the thematic corollary of the "globalization of the novelistic form". Finally, the conclusion reflects on the link between *Neige noire* and the place where the novel was written, the province of Quebec.

## Remerciements

Je remercie en tout premier lieu ma directrice, Isabelle Daunais, pour ses lectures attentives et toujours effectuées dans les délais les plus rapides, de même que pour ses critiques ciblées, – parfois sévères, mais infiniment constructives –, sans lesquelles ce mémoire n’aurait jamais vu le jour. Je lui suis aussi reconnaissante de m’avoir intégrée dans l’équipe du TSAR et de m’avoir accordé un soutien financier qui m’a entre autres permis de présenter certains extraits de ce mémoire dans le cadre d’un colloque à l’étranger.

Je remercie tous les membres de ma famille de n’avoir jamais remis en question mes choix académiques et de m’avoir toujours appuyée. Un merci spécial à « matante » Martine pour ses précieuses relectures et pour son œil vif, entraîné à débusquer les coquilles et les espaces doubles. J’exprime ma gratitude à mes chers grands-parents pour tout ce qu’ils ont fait, et continuent de faire pour moi. Je les remercie pour leurs encouragements sincères.

Je remercie mes amies Camille, Myriam, Kiev, Alexie, Isabelle, Marie-Ève, Léa, Bianca, pour toutes ces séances de travail partagées, pour leurs belles idées et leurs suggestions et bien sûr pour leur écoute dans les moments qui furent plus difficiles. Merci à Samuel pour ses trucs et astuces dans la mise en page.

Enfin, j’aimerais souligner le soutien financier du Département de langue et littérature françaises de l’Université McGill qui m’a permis de centrer mes énergies autour de ce mémoire et de cheminer plus rapidement vers son dépôt.

## Introduction

### Vers une sortie de la lecture politique et nationale de l'œuvre de Hubert Aquin

*Or je m'inscris en faux contre cette infra-idéologie qui diminue la littérature en lui attribuant la fonction d'exprimer ce qui est aliéné ou celle de compenser cette aliénation. Je n'hésite pas à affirmer une contre-théorie, celle de l'art pour l'art. [...] Rien n'est plus affligeant, rien n'est plus appauvrissant que cette fonctionnarisation de la littérature<sup>1</sup>.*

- H. Aquin, « Littérature et aliénation »

#### ***L'Antiphonaire : le tournant de l'œuvre***

À travers l'ensemble de la production romanesque québécoise, c'est l'œuvre de Hubert Aquin qui a retenu « l'attention la plus soutenue des critiques et spécialistes<sup>2</sup>», affirme Jacques Pelletier dans un article de 1993 qui en retrace les deux grandes traditions interprétatives, avec d'un côté l'analyse structurale formelle qui coïncide, dans les années 1970, avec le triomphe de la sémiotique et qui refuse tout caractère référentiel aux textes d'Aquin et, de l'autre, la « lecture nationaliste<sup>3</sup>» qui marqua considérablement l'histoire littéraire québécoise.

Cette histoire littéraire a fait de l'œuvre de Hubert Aquin le vecteur d'un questionnement sur l'identité nationale. De ce point de vue, la réception de *Prochain épisode*, rapidement devenu selon Martine-Emmanuelle Lapointe, l'« emblème <sup>4</sup> » de toute une littérature, a orienté l'interprétation des romans subséquents puis celle de l'ensemble l'œuvre. Comme l'écrit Jacques Pelletier, les romans d'Aquin furent tour à tour considérés par une part importante de la critique comme « des expressions de la condition d'aliénation des Québécois<sup>5</sup>.» Or l'évolution des préoccupations au sein même des romans d'Aquin invite à une sortie de ce

---

<sup>1</sup> H. Aquin, « Littérature et aliénation », p. 251-253.

<sup>2</sup> J. Pelletier, « Variations de la critique aquinienne : de la pragmatique à la psychanalyse en passant par Bakhtine », p. 597.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 597.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet le chapitre portant sur la réception de *Prochain épisode* intitulé « La première réception : l'œuvre rapatriée » de l'ouvrage *Emblèmes d'une littérature* (p. 143-151).

<sup>5</sup> J. Pelletier, « Sur *Neige noire*. L'œuvre ouverte de Hubert Aquin », p. 20.

cadre de lecture, comme le constate le critique Pierre-Yves Moquais selon qui un déplacement progressif des enjeux, « du politique à l'esthétique, plus précisément vers une interrogation sur l'écriture<sup>6</sup>», n'aurait cessé de marquer l'œuvre d'Aquin, depuis son article « La fatigue culturelle du Canada français » (1962) jusqu'à son dernier roman, *Neige noire* (1974), qui incarnerait, en quelque sorte, la synthèse de cette interrogation.

Plusieurs critiques s'entendent par ailleurs pour situer ce « déplacement » autour du troisième roman d'Aquin, *L'Antiphonaire* (1969), qui constitue un tournant de l'œuvre. Robert Richard fait état de la disparition du thème de l'indépendance nationale à partir de cette troisième œuvre : « Présent dans *Prochain épisode* et dans *Trou de mémoire*, le discours indépendantiste, n'apparaît plus, ni dans *L'Antiphonaire*, ni dans *Neige noire*<sup>7</sup>. » De même, Janet Paterson dans sa « Présentation » à l'édition critique de *Trou de mémoire*, ne manque pas elle non plus d'évoquer cette bipartition de l'œuvre : « L'élément politique, par exemple, qui s'y affirme de façon percutante (comme dans *Prochain Épisode*) s'estompe dans *L'Antiphonaire*, pour disparaître complètement de *Neige noire*<sup>8</sup>. »

Mais si l'on peut parler d'un tournant, c'est que la disparition du thème national coïncide avec l'apparition d'un autre thème : Anthony Wall dans *Hubert Aquin. Entre référence et métaphore* signale une rupture entre *Trou de mémoire*, cette « allégorie de la révolution québécoise<sup>9</sup> » et *L'Antiphonaire*, un roman « tourné vers une problématique plus existentielle<sup>10</sup>. » Le critique Jacques Pelletier y va d'un constat d'une étonnante similarité ; avec ce troisième roman s'ouvre, selon lui, une nouvelle période dans l'écriture aquinienne :

La question nationale québécoise qui constitue la thématique principale sinon unique des premiers romans disparaît à toutes fins pratiques dans ce troisième roman et dans *Neige noire*. [...] Principe d'organisation, de mise en forme des premiers romans, la question nationale sera relayée désormais par une nouvelle problématique, dont le thème central est la recherche de valeurs authentiques, du sens à donner à l'existence. Ce qui aura pour conséquence l'apparition de nouvelles structures romanesques<sup>11</sup>.

Ainsi, ce déplacement « thématique » aurait ses conséquences sur l'aspect formel du roman aquinien, sur le plan de sa structure. Et c'est pourquoi la disparition dans les deux derniers romans des enjeux politiques et nationaux au profit de « problématique[s] plus

---

<sup>6</sup> P.-Y. Moquais, « Introduction » (à *Neige noire*), p. XLII.

<sup>7</sup> G. Scarpetta et R. Richard, « Dialogue sur *Neige noire* d'Hubert Aquin », p. 112.

<sup>8</sup> J. Paterson, « Présentation » (à *Trou de mémoire*), p. XLII.

<sup>9</sup> A. Wall, *Hubert Aquin. Entre référence et métaphore*, p. 63.

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> J. Pelletier, « Sur *Neige noire*. L'œuvre ouverte de Hubert Aquin », p. 20.

existentielle[s] » peut être mise en parallèle avec un projet esthétique que formule le romancier dans le plan de composition de *L'Antiphonaire*, celui de « mondialiser » le roman. « Éclatement des frontières, soit mondialisation du roman, accompagnée d'une régression dans le XVI<sup>e</sup> siècle [...]»<sup>12</sup>, pouvons-nous y lire. Ou encore, un peu plus loin : « Frontières défoncées (relations axiales indéfinies (espace-temps) entre les positions (personnages) et les niveaux de déroulement continu (chronologique) »<sup>13</sup>.»

### ***Neige noire* : Une tentative de réaliser un roman « mondialisé »**

C'est ce projet – qui certes, demeure très peu défini – qui se verra placé au cœur de notre étude. En effet, en tant qu'il trace une direction dans l'œuvre, il semble éclairer l'esthétique romanesque pour le moins étonnante qui se déploie cinq ans plus tard dans *Neige noire*, cette œuvre que Jacques Pelletier qualifie de « singulière, [d']inclassable, [d']irréductible à tout courant majeur de notre littérature<sup>14</sup>»; cette œuvre écrite sous la forme d'un pseudo-scénario cinématographique qui ne relèverait selon lui, « ni du romanesque traditionnel, ni du nouveau romanesque<sup>15</sup>.»

Présumant à la fois la rupture et la continuité à travers l'œuvre d'Aquin (une rupture entre le deuxième et le troisième roman ; une continuité thématique et formelle entre les deux derniers<sup>16</sup>) l'hypothèse qui sous-tend ce travail est que *Neige noire* constitue une tentative de réaliser un roman « mondialisé » selon les brèves indications qu'en donne le plan de *L'Antiphonaire*. En convoquant des références philosophiques et littéraires qui n'ont plus rien à voir avec la tradition québécoise ou canadienne-française, en s'autorisant des excursions historiques en des époques fort éloignées et en faisant osciller le récit entre le Plateau Mont-Royal et le cercle polaire norvégien, *Neige noire* fait bel et bien éclater les frontières géographiques et temporelles du roman. Par le biais de l'étude des rapports spatiaux-temporels qui caractérisent *Neige noire*, l'objectif (double) de ce travail sera de voir comment l'idée de « mondialisation du roman » jette un éclairage nouveau sur le dernier roman d'Aquin. Par le fait

---

<sup>12</sup> Tel que mis au jour par l'édition critique de la collection Bibliothèque Québécoise. H. Aquin, « Appendice III. Plan de *L'Antiphonaire* », p. 343.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 395.

<sup>14</sup> J. Pelletier. « Sur *Neige noire*. L'œuvre ouverte de Hubert Aquin », p. 19.

<sup>15</sup> *Idem.*

<sup>16</sup> En d'autres mots, nous suivons Gilles de La Fontaine pour qui *Trou de mémoire* et *Prochain épisode* forment un premier couple de romans, tandis que *Neige noire* peut être considéré comme « la continuation thématique et l'accentuation formelle de *L'Antiphonaire*, de sorte qu'on aboutit à deux couples de récits romanesques ». G. de La Fontaine, *Hubert Aquin et le Québec*, p. 78.

même, cette étude permettra de mieux saisir et de mieux définir ce projet à peine esquissé par le romancier.

Si les plans de composition sont généralement très importants chez Aquin – car d’eux relève tout le travail de « conception<sup>17</sup>» et d’organisation des principes –, Gilles Thérien, dans son « Introduction » à *L’Antiphonaire*, souligne l’importance spécifique que revêt le plan de ce troisième roman dans l’évolution de la poétique du romancier. Aquin tiendrait à y « mettre en scène sa propre poétique<sup>18</sup>» à l’intérieur d’une réflexion qui tourne autour de « la dislocation du roman, de sa fragmentation [...] de la mondialisation du roman et de l’accélération de l’histoire<sup>19</sup>.» En outre, il faut souligner qu’Aquin publie lui-même une partie de ce plan dans le recueil d’essais *Point de Fuite*<sup>20</sup> (de deux ans postérieur à *L’Antiphonaire*) ce qui témoigne de l’importance que continuent d’avoir pour lui les principes esthétiques qui s’y voient énoncés. Enfin, dans les feuillets de *Saga Segretta*, un projet de roman qui prend forme entre 1970 et 1972 – projet qui ne verra jamais le jour, mais que les critiques associent à la genèse de *Neige noire* –, on trouve là aussi quelques références au plan en question. Parmi celles-ci : « utiliser différents points du plan de L’ANTIPHONAIRE – ceux que précisément je n’ai pas développés dans L’ANTIPHONAIRE <sup>21</sup> », ou encore : « Reprendre certains éléments du plan de L’ANTIPHONAIRE [...] (plan de L’A[ntiphonaire] = très bon)<sup>22</sup>.»

Précisons que le terme « mondialisation » ne doit pas être envisagé ici dans son acception politique courante, c’est-à-dire au sens d’une « intégration planétaire et mondiale<sup>23</sup>» et d’une « dévaluation de tout particularisme<sup>24</sup>» – comme le disait lui-même Aquin –, sens dont il se montrait résolument critique. En effet, dès « La fatigue culturelle » il questionne la mondialisation irréversible de l’Histoire qui condamne d’avance toute revendication nationale. Il ne s’agit pas non plus d’entendre ce terme au sens d’une lutte globale ou généralisée même si Aquin est associé, dans les années 1960, au mouvement mondial de décolonisation, notamment

---

<sup>17</sup> Aquin, alors en entrevue avec Anne Gagnon en 1973 décrit l’importance que revêtent les plans dans son travail d’écriture : « La littérature est avant tout pour moi un travail de conception, avant d’être un travail d’écriture [...] La première phase est pour moi l’étape la plus lente et la plus obsédante [...] Une fois le livre bien en plan, bien organisé dans ma tête, je peux y aller, je suis sûr de mon coup ». A. Gagnon, « Hubert Aquin et le jeu de l’écriture », p. 6.

<sup>18</sup> G. Thérien, « Introduction » (à *L’Antiphonaire*), p. XVI.

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> H. Aquin, « Plan partiel de *L’Antiphonaire* », p. 99-114.

<sup>21</sup> *Id.*, « *Saga segretta* », p. 322.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>23</sup> H. Aquin, « La fatigue culturelle du Canada français », p. 81.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 76.

avec *À l'heure de la décolonisation*, un film qu'il réalise en 1961, et avec *Trou de mémoire*, roman qui entremêle les luttes de libération nationale ivoirienne et québécoise. C'est au contraire dans un sens dénudé de toutes ces connotations politiques que doit s'entendre la « mondialisation du roman » qui constitue, chez Aquin, un principe esthétique et existentiel (c'est-à-dire un principe d'ordre romanesque).

Quelques mots enfin sur la trame narrative de ce roman qui a la particularité d'être écrit sous la forme d'un pseudo-scénario et dont le récit est enchâssé d'un long commentaire philosophique sur l'écoulement et la perception du temps. *Neige noire* met en scène le voyage de noces de Sylvie et de Nicolas vers l'Archipel du Svalbard, situé aux confins de la mer de Barents, au-delà du cercle polaire norvégien. Jeune comédien rêvant de devenir réalisateur et ayant à peine terminé son dernier rôle dans une version télévisuelle de la tragédie *Hamlet*, Nicolas s'apprête à écrire le scénario de son premier film, que le voyage devrait inspirer. Après un court séjour à Oslo où ils rencontrent Éva, une amie de Sylvie, le jeune couple s'embarque sur le *Nordnorge* qui les mène vers l'archipel du Svalbard où Sylvie disparaît mystérieusement dans une crevasse glaciaire. De retour à Oslo, Nicolas développe une liaison amoureuse avec Éva qui, peu de temps après, vient le rejoindre à Montréal. Hanté par de terribles cauchemars qui, chaque nuit, le ramènent au Svalbard (et qui, par le fait même, ramènent le Svalbard à Montréal), il entreprend l'écriture de son premier film qui s'avérera autobiographique et qui révélera ce qui s'est véritablement passé sur la banquise, alors qu'Éva découvre, en même temps que le lecteur, les motifs et les modalités terribles du meurtre de Sylvie par son époux.

### « À roman baroque, théorisation baroque<sup>25</sup> »

Cette formule utilisée par Robert Richard pour justifier son recours à la méthode psychanalytique pour aborder l'œuvre d'Aquin pourrait tout aussi bien convenir à notre propos. Si *Neige noire* est, comme le soutiennent plusieurs critiques, l'œuvre baroque de Hubert Aquin, c'est qu'elle est une « construction stratifiée, complexe, pluridimensionnelle et multiforme<sup>26</sup> », selon les qualificatifs qu'Aquin confère à cette esthétique dans la préparation de son cours portant sur le baroque littéraire<sup>27</sup>. Les multiples facettes de *Neige noire*, de même que sa complexité irréductible, découragent le choix d'un cadre méthodologique unique et invitent

---

<sup>25</sup> R. Richard, *Le corps logique de la fiction*, p. 11.

<sup>26</sup> H. Aquin, « Appendice I. Notes de cours », p. 217.

<sup>27</sup> Un cours qu'il donne à l'Université du Québec à Montréal en 1969-1970.

plutôt à multiplier les angles et les points de vue.

En nous attardant à la micro-lecture de passages tirés du roman et jugés significatifs, notre propos s'inscrira d'un côté dans une approche textuelle. D'un autre, nous n'hésiterons pas à « sortir » de l'œuvre – afin de mieux y revenir – en convoquant de nombreux documents (bien sûr le plan de *L'Antiphonaire*, mais aussi plusieurs articles, entrevues, dossiers de compositions, notes de lecture, etc.). Cette approche de type génétique, rendue possible par le travail de l'édition critique, visera à restituer non pas ce que l'on désigne communément (et avec suspicion) par l'expression « l'intention de l'auteur », mais plutôt une intentionnalité au sens large, celui de la cohérence d'une poétique et d'une démarche esthétique. C'est le sens qu'en propose Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte* ; il s'agit de découvrir le « projet de formation et de structuration de l'œuvre<sup>28</sup> » car « la manière dont une œuvre est faite permet de déterminer la manière dont on voulait qu'elle fût faite<sup>29</sup>. »

Dans une perspective générale et aux fins de l'analyse des divers éléments qui articulent temps et espace dans le récit, nous ferons appel à la notion de chronotope telle que la définit Bakhtine :

Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit essentiellement par « espace-temps » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. Ce terme est propre aux mathématiques ; il a été introduit et adapté sur la base de la théorie de la relativité d'Einstein [...] il exprime l'indissociabilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace)<sup>30</sup>.

Il s'agit d'une notion qui, comme l'explique le critique Marc Brosseau, qui l'utilise comme point de départ dans son ouvrage *Des romans géographes*, est empreinte d'une grande souplesse. Elle a été retravaillée par Bakhtine dans différents textes et si elle se laisse d'abord envisager dans une perspective historique, elle permettrait également la lecture « ponctuelle » de romans donnés<sup>31</sup>. Son intérêt premier réside en « l'indissociabilité » des dimensions spatiales et temporelles, idée qui connut une postérité énorme pour n'évoquer ici que l'ouvrage *Écrire l'espace* dans lequel Marie-Claire Ropars-Willeumier questionne le lieu commun d'« espace littéraire » en partant des considérations suivantes : « l'espace n'est pas le temps, et en cela il s'oppose à lui ; mais

---

<sup>28</sup> U. Eco, *L'œuvre ouverte*, p. 11.

<sup>29</sup> *Idem*.

<sup>30</sup> M. Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », p. 237.

<sup>31</sup> C'est ce que fait Marc Brosseau sur un corpus de quatre romans (*Le Parfum*, *Manhattan Transfert*, *Les Météores* et *Le rivage des Syrtes*). Il écrit ne pas chercher pas à dégager une séquence historique, mais plutôt à mesurer les liens entre la géographie et le genre romanesque, de voir de quelle manière ces romans s'octroient une fonction cartographique. M. Brosseau, *Des romans géographes*, p. 100.

l'espace ne va pas sans le temps, celui des hommes et des astres [...]. L'espace apparaît comme un hybride notionnel, s'incorporant ce dont il se distingue<sup>32</sup>.» Cette hybridité se retrouvera au cœur de notre analyse, puisque dans *Neige noire* l'implication mutuelle de l'espace et du temps se laisse toujours percevoir de manière explicite.

Le premier chapitre du mémoire visera à rendre compte de la manière dont *Neige noire* construit – plus qu'il ne représente – l'espace géographique, et tout particulièrement de la façon dont il construit un espace ouvert qui ne connaît point de frontières. Il s'agira de voir comment le temps du voyage (en rupture avec la temporalité quotidienne) configure un espace qui, pour emprunter l'expression de Bertrand Westphal, « flotte et s'ouvre sur l'étonnement<sup>33</sup> » ; un espace travaillé par diverses stratégies textuelles où le métaphorique, le symbolique et l'onirique l'emportent sur tout réalisme descriptif.

L'omniprésence du rêve et du cauchemar, du souvenir et de la mémoire vacillante dans le rapport à l'espace, induit l'hypothèse que, dans *Neige noire*, l'espace romanesque est d'abord un espace subjectif, vécu. En prenant appui sur l'idée selon laquelle le genre littéraire que dit pratiquer Aquin est celui de l'« épopée intérieure »<sup>34</sup>, l'épopée de la conscience, le deuxième chapitre tentera de montrer que dans le roman, l'articulation de l'espace et du temps ne se réalise pleinement qu'à même un flux de conscience, celui du personnage principal. Nous y verrons que le brouillage référentiel est une autre voie employée par le romancier pour ouvrir et « mondialiser » l'espace.

L'univers romanesque aquinien reposant sur la surimpression de différents espaces, aux côtés de l'espace géographique et de l'espace de la conscience, il faudra tenir compte d'un autre espace, celui-ci intimement lié à une temporalité historique : « l'espace culturel<sup>35</sup> », selon l'expression de Christiane Houde, auquel s'intéressera le troisième chapitre. En effet, *Neige noire* explore le temps légendaire des mythes et des civilisations qui s'étend de la découverte de l'île mythique de Thulé (trois siècles avant notre ère) aux grandes explorations de l'Arctique au XX<sup>e</sup> siècle, en passant par des références à la ligue Hanséatique, aux premières versions germanophones de l'histoire du prince Hamlet et à la colonisation viking de l'Islande au X<sup>e</sup> siècle. Il s'agira de voir comment *Neige noire* configure un « espace culturel » proprement

---

<sup>32</sup> M-C. Ropars-Willeumier, *Écrire l'espace*, p. 9.

<sup>33</sup> B. Westphal, *La géocritique*, p. 212.

<sup>34</sup> H. Aquin, *Journal 1948-1971*, p. 184.

<sup>35</sup> C. Houde, « Scénario et fiction : *Neige noire* », p. 420.

occidental par la construction de ce que Claude Bertrand et Michel Morin appellent un « territoire imaginaire de la culture<sup>36</sup>» qui repose sur un travail de consigne et d'assemblage de fragments intertextuels et de données culturelles historiques et mythiques.

Enfin, suivant Bakhtine pour qui le temps « apparaît comme principe dominant des œuvres littéraires<sup>37</sup>» et la logique intérieure au roman lui-même, le quatrième et dernier chapitre du mémoire sera consacré à l'enjeu propre de la temporalité dans *Neige noire*. Plus particulièrement, nous nous intéresserons à la problématique de l'écoulement du temps – vers laquelle converge à la fois le choix des lieux et les digressions de la voix narrative – dans sa relation à l'universalisme, le *tempus fugit* y jouant le rôle de vérité objective qui permet à Aquin de laisser le Québec « en creux<sup>38</sup>», de parler de l'Homme (d'ici ou d'ailleurs) et de faire éclater toutes frontières.

---

<sup>36</sup> C. Bertrand et M. Morin. *Le territoire imaginaire de la culture*.

<sup>37</sup> M. Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope », p. 238.

<sup>38</sup> H. Aquin, *Neige noire*, p. 147. Afin d'alléger la lecture, les références à cet ouvrage seront désormais intégrées dans le corps du texte et signalées par le sigle *NN* qui sera suivi du numéro de page.

## Chapitre I

### Construction d'un espace géographique « ouvert » et sans frontières

*Je trouve bien secondaires, en fin de compte, les significations souterraines.  
Je préfère penser en termes d'extension d'espace et de temps.  
- H. Aquin, (NN, 57)*

« L'espace géographique est très important dans les romans d'Aquin<sup>39</sup> », constate Christiane Houde dans son article « Scénario et fiction : *Neige noire* » où elle dresse la liste des différentes villes qui ponctuent les romans d'Aquin – soit Genève, Londres, Lagos, Paris, Lyon, Turin, Oslo et plusieurs autres –, des villes qui, selon les modalités narratives de chaque roman, se voient placées en relation étroite avec Montréal et plus généralement avec le Québec.

Mais s'il y a dans *Prochain épisode* et dans *Trou de mémoire* dédoublement de l'action et parallélisme des cadres géographiques<sup>40</sup>, les intrigues de ces romans demeurent néanmoins circonscrites à l'époque contemporaine, ce qui va changer avec *L'Antiphonaire*. Aquin y superpose deux trames narratives qui prennent place à des époques et dans des lieux fort éloignés les uns des autres, mais rapprochées par le geste d'écriture du personnage de Christine. Il y a, comme le dit Gilles Therrien, la « trame autobiographique<sup>41</sup> » de Christine qui se déroule dans le Québec et la Californie du XX<sup>e</sup> siècle, et celle des pérégrinations des personnages du roman qu'elle est en train d'écrire, ancrées dans le XVI<sup>e</sup> siècle italien. Comme le fait remarquer le critique Anthony Wall, chaque pays s'y voit « nettement temporalisé » et c'est là le mouvement « profondément chronotopique<sup>42</sup> » de *L'Antiphonaire* ; une multiplication des chronotopes sur laquelle repose l'« éclatement des frontières » et la « mondialisation du roman » en question.

---

<sup>39</sup> C. Houde, « Scénario et fiction : *Neige noire* », p. 419.

<sup>40</sup> En ce qui a trait à *Prochain épisode*, il y a d'un côté l'enfermement du personnage principal dans un asile des Cantons de l'Est ; de l'autre, sa mission révolutionnaire à Genève. Dans le cas de *Trou de mémoire*, la trame du meurtre de Joan à Montréal par Pierre Magnant se juxtapose à celle de l'action révolutionnaire du pharmacien Olympe à Lagos.

<sup>41</sup> G. Therrien, « Présentation » (à *L'Antiphonaire*), p. XXIX.

<sup>42</sup> A. Wall, *Hubert Aquin. Entre référence et métaphore*, p. 135.

Avec son dernier roman, Aquin poursuit cette logique de l'éclatement frontalier, mais il le fait différemment, chaque roman construisant, comme l'écrit Marc Brosseau, « sa propre géographie<sup>43</sup>.» Aquin y développe une « pensée spatiale du roman<sup>44</sup> » où il s'agira moins de multiplier les chronotopes, que de travailler *sur* le chronotope du récit, travailler à le dilater, à l'étendre à diverses époques, à la Terre entière, pour ne pas dire à l'infini. C'est que *Neige noire* est un roman qui « pense<sup>45</sup> » – selon les mots mêmes de son personnage principal – en termes d'extension spatiale et temporelle.

Dans un article intitulé « Le décor romanesque » où il s'intéresse au statut de l'espace dans le roman, François Ricard exhorte la critique à délaissier la question de la référentialité des lieux – et par là de leur représentation – afin d'envisager l'espace sur le plan de la « cohérence romanesque<sup>46</sup>» et de découvrir sa « fonction constructive<sup>47</sup>.» Certes, écrit-il, tout roman est « une image du monde », mais il est l'image d'un « monde réorganisé, recomposé selon une optique toute particulière qui est celle du roman lui-même<sup>48</sup>.» Ricard postule que tout roman possède « son foyer organisateur » c'est-à-dire un point focal « d'où part et où converge le faisceau relationnel qui le constitue<sup>49</sup>», un point dont découlerait et auquel se rapporterait aussi bien la totalité de la construction romanesque que chacune de ses parties:

il ne faut pas chercher dans le décor romanesque un quelconque document sur la réalité des choses. [...] Monde recréé, monde cohérent, univers qui, loin de se prétendre réel ou objectif, est, jusque dans ses moindres parties, personnalisé, particularisé par le sens qu'il a pour mission de porter<sup>50</sup>.

En ce sens, tout porte à croire que la réplique de Nicolas adressée à Sylvie que nous avons placée en exergue à ce chapitre – « Je trouve bien secondaires, en fin de compte, les significations souterraines. Je préfère penser en termes d'extension d'espace et de temps (*NN*, 57) – est plus qu'une simple réplique ; tout porte à croire qu'elle incarne, pour *Neige noire*, ce principe organisateur d'une vision du monde dont parle François Ricard et qu'elle a, en ce sens, une « fonction constructive » pour le roman.

---

<sup>43</sup> M. Brosseau, *Des romans-géographes*, [quatrième de couverture].

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>45</sup> Nous reprenons ici l'idée de Marc Brosseau selon laquelle un roman est non seulement un « objet » (littéraire) mais aussi un « sujet » (littéraire). *Ibid.*, p. 20.

<sup>46</sup> F. Ricard, « Le décor romanesque », p. 362.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>49</sup> *Idem.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 361.

Plus précisément, il y a, semble-t-il, derrière l'écriture de *Neige noire*, un idéal de composition, à la fois scientifique et littéraire, soit celui de l'« œuvre ouverte », au sens que donne Umberto Eco à cette expression, auteur dont Aquin était un grand lecteur. Ce modèle, imprégné d'une vision einsteinienne et relativiste du monde, un monde qui a abandonné toute idée de centre<sup>51</sup>, est celui d'une œuvre qui comme *Ulysse* se « répand<sup>52</sup> » dans toutes les directions et dans toutes les dimensions<sup>53</sup>. C'est aussi le modèle de l'œuvre baroque – les deux modèles s'amalgament dans les textes d'Aquin – dont il écrit (en paraphrasant Eco) que « les directions multiples conduisent vers un extérieur périphérique spatio-temporel qui n'est jamais réductible au système opératoire de l'œuvre<sup>54</sup>. » Ou encore, comme le résume bien Guylaine Massoutre, l'œuvre baroque (aquinienne) « suggère une progressive dilatation de l'espace<sup>55</sup>. »

Ce chapitre sera consacré au principe d'extension spatiale à l'œuvre dans *Neige noire*<sup>56</sup>, principe qui, sans être synonyme direct de « mondialisation du roman », configure néanmoins un espace géographique que l'on pourrait dire « mondialisé ». Nous y envisagerons d'abord le déploiement général de la thématique du voyage dans le récit, avant d'examiner les stratégies proprement textuelles employées par Aquin pour « ouvrir » l'espace dans le roman.

## 1. Envisager *Neige noire* comme un récit de voyage

### 1.1 Déterritorialisation et voyage « au bout du monde »

Sur le plan de l'histoire littéraire québécoise, la présence du thème du voyage dans *Neige noire* coïncide avec ce que Réjean Beaudoin appelle la « déterritorialisation du roman québécois » qui marque les années 1970 et 1980, alors que les romanciers « emmènent leurs lecteurs aux extrémités de l'Amérique et du monde<sup>57</sup>. » Les « romans de l'espace » – et ici le critique pointe notamment les romans de Jacques Godbout, Jacques Poulin, Louis Gauthier, Pauline Harvey, Sylvain Trudel, Monique LaRue et Yvon Rivard – feraient suite aux « romans

---

<sup>51</sup> U. Eco, *L'œuvre ouverte*, p. 29.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>53</sup> *Ulysse* représente le grand modèle romanesque pour Aquin ; il en parle dans plusieurs essais et ce qui le fascine par-dessus tout, c'est l'« ouverture » de cette œuvre. À ce titre, la lecture que fait Eco de l'œuvre de Joyce l'influence grandement : « c'est assurément une œuvre imprégnée de la vision relativiste einsteinienne de la réalité », écrit-il au sujet du roman. H. Aquin, « Considérations sur la forme romanesque d'*Ulysse* de James Joyce » p. 274.

<sup>54</sup> *Id.*, « Appendice I. Notes de cours », p. 218.

<sup>55</sup> G. Massoutre, « Introduction », p. XIV.

<sup>56</sup> Nous réserverons l'« extension temporelle », au sens historique, pour le troisième chapitre.

<sup>57</sup> R. Beaudoin. « Romans du territoire et romans d'espace », p. 45.

du territoire », auxquels ils réagiraient « en s'affranchissant de l'exiguïté du pays et de la pensée qui s'y rattache<sup>58</sup>. » Ce passage (du territoire à l'espace) laisserait sa marque à l'intérieur même de l'œuvre d'Aquin : *Prochain épisode*, en raison de son orientation thématique autour de « l'affirmation territoriale<sup>59</sup> », appartiendrait *encore* aux romans du territoire, alors que *L'Antiphonaire* serait un roman spatial à proprement parler. Chose étonnante, Réjean Beaudoin ne mentionne pas *Neige noire* qui, dans le contexte québécois des années 1970, est peut-être le roman de l'espace par excellence. En effet, le roman transporte son lecteur non seulement dans un *ailleurs* – ce que font les trois premiers romans d'Aquin, que l'on pense à la Suisse de *Prochain épisode*, à la Côte d'Ivoire de *Trou de mémoire*, ou encore à la Lombardie de *L'Antiphonaire* – mais dans un *ailleurs* radical, ou comme l'écrit Françoise Maccabée-Iqbal, à « la limite extrême où finit ce monde et où commence un autre monde, lieu inaccessible au sein d'une contrée irréaliste, jailli(e) des quatre points cardinaux<sup>60</sup>. »

C'est à un véritable périple au « bout du monde » (NN, 84), pour reprendre les mots du personnage de Nicolas, auquel nous convie *Neige noire*, le voyage s'y faisant « thème » mais aussi mode de déplacement dans l'espace. En effet, le voyage comme mode spécifique de déplacement fait son apparition dans l'œuvre d'Aquin à travers ce roman : alors que les narrateurs de *Prochain épisode* et de *Trou de mémoire* sont en mission révolutionnaire à l'étranger, tandis que la narratrice de *L'Antiphonaire* se voit absorbée – ou voyage par l'écriture<sup>61</sup> – dans un passé italien, Sylvie et Nicolas partent précisément en voyage de noces, avec tout ce que cela implique en exaltation du sentiment amoureux. Et ce voyage a son incidence sur le chronotope du récit, l'*ailleurs* se conjuguant au temps de l'*ailleurs* qui s'oppose à la temporalité montréalaise, urbaine et quotidienne. C'est ce qu'établit la voix narrative dans la seconde partie du roman, alors que Nicolas est de retour à Montréal :

À Montréal, le coefficient de fantastique décroît sensiblement, car tout le monde travaille. Sans compter que la ville ne comporte pas cette splendeur et cette démesure du Spitzbergen. Le décor est dépourvu de ce gigantisme et de cette sauvagerie des îles polaires ; au lieu des cimes enneigées et des glaciers coulissants, il y a des immeubles remplis de monde. Les paysages incroyables du Kongsfjorden ont fait place à la superficie surencombrée de la place d'Armes [...]. À Montréal, le temps n'est pas cette entité extensible ou plus ou moins compressible. Non, c'est une métrique urbaine. [...] Montréal est synonyme

<sup>58</sup> R. Beaudoin. « Romans du territoire et romans d'espace », p. 48.

<sup>59</sup> *Idem*.

<sup>60</sup> F. Maccabée Iqbal, « L'appel du Nord dans *Neige noire* : La quête de Narcisse », p. 365.

<sup>61</sup> Dans le plan de *L'Antiphonaire* Aquin parle d'un « Voyage (imaginé) de Christine dans une barque dantesque qui traverse les eaux agitées du fleuve espace-temps : vers Novara, puis Turin [...] ». H. Aquin, « Appendice III. Plan de *L'Antiphonaire* », p. 392.

d'encombrement, le Spitzbergen d'une vacuité à peine circonscrite tellement elle n'est pas habitée. (NN, 202)

Mais déjà, au début du roman, cette opposition se dessine en filigrane et se manifeste à travers ces deux répliques de Nicolas adressées à Sylvie : « Je tiens absolument à ce que nous partions tel que prévu ; cela marquera une coupure entre avant et après... » (NN, 15) lui dit-il alors qu'ils sont encore à Montréal et que Sylvie remet soudainement en question leur départ. Ensuite, à sa femme qui lui demande ce qui lui a donné l'idée de les emmener « aussi loin », Nicolas répond : « Il fallait que ce soit extraordinaire et comme au bout du monde... Très loin de tout et sauvage » (NN, 84)

C'est sous le signe du voyage (et plus particulièrement du voyage de noces) que se donne derechef la déterritorialisation dans le roman, celle-ci étant, comme la définissent Gilles Deleuze et Félix Guattari, « le mouvement par lequel on quitte le territoire<sup>62</sup>. » Sylvie et Nicolas quittent le territoire par vol de nuit, au départ de Dorval : « En vérité, pour la toute première fois ils se redécouvrent et se caressent dans un aéronef qui les transporte au-dessus du sol gelé de la nuit subpolaire, au-delà des frontières du pays. » (NN, 38) L'appareil qui les transporte a à peine le temps de s'élever dans le ciel que le lecteur se voit propulsé au cœur même du périple, car « ce qui distingue les voyages », écrivent Deleuze et Guattari, ce n'est pas « la qualité objective des lieux » ; le voyage est d'abord un « mode de spatialisation »<sup>63</sup>, une manière d'être : « la manière d'être dans l'espace, d'être à l'espace<sup>64</sup>. »

Cette envolée amorce une riche « réflexion » romanesque sur le statut de l'espace. En effet, dans un essai intitulé « L'espace romanesque », le romancier-essayiste Michel Butor établit un lien entre le roman comme genre et le récit de voyage :

Toute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de toute littérature romanesque ; tout roman qui raconte un voyage est donc plus clair, plus explicite que celui qui n'est pas capable d'exprimer métaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui où nous amène le récit<sup>65</sup>.

Ainsi, les romans qui empruntent la forme de récits de voyage seraient plus « explicite[s] » que les autres romans quant à la relation qu'ils entretiennent avec la dimension spatiale qui leur est constituante. Pour le formuler autrement, en accordant une attention privilégiée à l'espace, ils le

---

<sup>62</sup> G. Deleuze et F. Guattari, « Conclusion : règles concrètes et machines abstraites », p. 634.

<sup>63</sup> *Id.*, « Le lisse et le strié », p. 602.

<sup>64</sup> *Idem.*

<sup>65</sup> M. Butor, « L'espace romanesque », p. 50.

placent du même coup à distance, et y engagent la réflexion. Mais pour mieux comprendre quel genre de réflexion *Neige noire* engage-t-il vis-à-vis de l'espace, il importe maintenant de voir quelle relation le voyage raconté entretient-il avec le voyage réel.

## 1.2 L'espace *atopique* du « voyageur casanier »

*Neige noire* regorge de descriptions de paysages de la Norvège, de la mer de Barents et du Svalbard, vus (ou entrevus) par les deux protagonistes. Mais il faut savoir que Hubert Aquin n'a jamais mis les pieds en ces contrées éloignées<sup>66</sup> ; il travaille à partir de sources documentaires, notamment toute une série de cartes qu'il s'est procurées à l'Ambassade canadienne de Norvège et qui lui fournissent une panoplie d'informations d'ordre quantitatif et toponymique. Il travaille également à partir de sources livresques où il puise des informations de type plutôt qualitatif. Les deux principales sources consultées par Aquin à des fins descriptives ont été identifiées dans le processus d'édition critique : une brochure touristique intitulée le *Guide bleu des Pays nordiques*, et *L'Odyssée des Vikings*, ouvrage dans lequel une dénommée Magdelaine de Cluzel relate son propre voyage en Islande, dans la mer de Barents, et au Svalbard, récit personnel auquel elle entremêle l'histoire des explorations vikings de l'Arctique. Ainsi Aquin demeure à Montréal pendant l'écriture de *Neige noire*, mais le « voyage » *Neige noire* n'en est pas moins présent : non seulement le récit « raconte » un voyage, mais ses descriptions sont inspirées de deux ouvrages relatifs à l'univers du voyage : un guide de voyage et un récit de voyage (qui en fait intervenir un autre).

Dans son essai intitulé *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* et où il s'intéresse à l'imaginaire spatial, Pierre Bayard montre qu'en littérature la frontière « entre voyage et non-voyage<sup>67</sup> » est plus poreuse que l'on pourrait croire, que nombreux sont les écrivains qui, à l'instar de Jules Verne et de Chateaubriand, racontent ou mettent en scène des voyages qu'ils n'ont pas faits. C'est la situation du « voyageur casanier<sup>68</sup> », une figure qui décrit bien le lien qu'entretient Aquin vis-à-vis de l'univers polaire de *Neige noire*. Dans les écrits de ces « voyageurs », l'espace imaginé, explique Bayard, a la particularité d'être « beaucoup plus souple et mobile que celui dans lequel nous évoluons<sup>69</sup> », l'essentiel étant d'abord de « faire voyager le

---

<sup>66</sup> Dans *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Guylaine Massoutre précise qu'Aquin ne se rend en Norvège qu'après l'écriture de *Neige noire*. Il ne verra jamais le Svalbard.

<sup>67</sup> P. Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, p. 29.

<sup>68</sup> *Idem*.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 111.

lecteur<sup>70</sup>.» Cet espace est dit « résolument *atopique* » au sens où « il ne connaît aucune des limites qui organisent la géographie du monde réel. Il est d'une grande mobilité comme celui du rêve. Il ajoute que souvent, cet espace imaginé « met en communication, en renouvelant les frontières, des lieux géographiques qui ne se jouxtent pas dans le monde réel ou sont séparés par de longues distances<sup>71</sup>.»

### 1.3 De la souplesse à l'œuvre : quand espace est synonyme de mouvement

Le « voyageur-casanier » qu'est Aquin confère à ses deux protagonistes une mobilité formidable : Sylvie et Nicolas sont en constant déplacement et leur voyage s'apparente à un long cumul de distances franchies<sup>72</sup>. De Montréal, ils prennent l'avion pour Oslo, puis s'envolent pour Trondheim, prennent ensuite un autre vol local qui les mène au Nord de la Laponie, à Tromsø, où ils embarquent pour la croisière qui les transporte vers l'extrémité du globe ; mobilité dont témoignent la diversité et l'importance que revêtent les moyens de transport dans le récit. La voiture, le taxi, l'avion, le bateau de croisière et même l'hélicoptère (lorsque les patrouilleurs recherchent le corps de Sylvie) trouvent leur place dans la diégèse de *Neige noire* et y sont, selon Christiane Houde, « des *signifiants* importants<sup>73</sup> », l'œuvre ouverte étant, comme le dit Eco, « la négation même du défini, du statique<sup>74</sup>.»

Tout d'abord, en ce qui concerne la voiture et le taxi, c'est la vitesse avec laquelle s'effectuent les déplacements et surtout l'insistance dont fait preuve le romancier à cet égard, qui surprend le lecteur. En voici deux exemples : « Travelling extérieur. Le taxi roule à toute allure en direction de Dorval. La vitesse est tout à fait démesurée [...] le paysage montréalais fuit à un rythme hallucinant » (*NN*, 32), ou encore : « par la lunette, on peut mesurer la vitesse à laquelle roule le taxi sur la voie rapide Décarie. » (*NN*, 163) Si la fascination d'Aquin pour la vitesse est bien connue<sup>75</sup>, il semble que c'est le caractère transitif de l'espace – ou le principe de mouvement qui lui est essentiel – qui soit d'abord valorisé ici. C'est du moins ce que corrobore l'usage littéraire du plan cinématographique « travelling », comme dans l'extrait précédemment

---

<sup>70</sup> P. Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, p. 133.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 112-113.

<sup>72</sup> Ils ne demeurent finalement ensemble au Svalbard qu'à peu près deux jours, puisque Sylvie sera tuée le deuxième soir.

<sup>73</sup> C. Houde, « Scénario et fiction : *Neige noire* », p. 423.

<sup>74</sup> U. Eco, *L'œuvre ouverte*, p. 20.

<sup>75</sup> On lui connaît une fascination pour le sport automobile : il est derrière la première édition du Grand Prix de Montréal et il est l'auteur d'un documentaire sur le sport (*Du sport et des hommes*) où il est notamment question de sport automobile.

cité. En effet, le plan « travelling » – et encore là, il y a un parallèle à faire avec le voyage – non seulement a pour effet de suivre le mouvement, mais aussi d'« agrandi[r] le champ visuel » (NN, 58) selon les mots du roman lui-même, afin de donner à voir le déplacement.

C'est une conception de l'espace comme vecteur du mouvement que met de l'avant cet autre extrait qui prend place dans le roman alors qu'Éva récupère Sylvie et Nicolas à l'aéroport et les emmène vers le centre d'Oslo :

Nicolas regarde tout jusqu'à la distraction : le paysage, les maisons, les gens, la route... À l'approche de la ville et alors que la route est en surplomb, Nicolas voit le fjord, les îles, les quais d'Oslo et la ville qui s'étend sur les collines. Il voudrait s'arrêter dans un champ n'importe où, mais s'arrêter avant d'entrer dans Oslo, avant de franchir les limites officielles d'Oslo. Mais Éva roule à vitesse constante et voilà qui est fait : l'auto se trouve engagée dans une rue d'Oslo. (NN, 52)

L'extrait met en scène un espace qui se dérobe sans cesse devant le mouvement, cédant sa place à d'autres espaces. Mais c'est en cette ligne de fuite que réside peut-être le propre de l'espace. En effet, de sa perspective anthropologique, Michel de Certeau, dans *L'invention du quotidien*, distingue *lieu* et *espace* en fonction du critère de mouvement : alors que le *lieu* est une configuration de positions et d'éléments distribués dans un rapport de coexistence – il implique donc la stabilité – il y aurait *espace* « dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps<sup>76</sup>. » L'espace serait « animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent<sup>77</sup>. » En somme, l'espace, écrit-il, est un « lieu pratiqué<sup>78</sup>. » Ainsi, en insistant sur ces variables (la vitesse et le mouvement), en exagérant la mobilité de ses personnages, Aquin exacerbe, si on peut le dire ainsi, la dimension spatiale de l'espace.

Mais plus largement, il semble qu'il y ait chez le romancier une volonté de faire entrer dans le roman les relations spatio-temporelles qui animent et caractérisent le monde qui lui est contemporain, c'est-à-dire un monde où le développement et le perfectionnement des moyens de transport entraînent de grands bouleversements dans le rapport des sujets à l'espace ; en d'autres mots, on peut y lire une volonté de dire le chronotope à l'heure de la mondialisation. Dans « L'espace romanesque », Michel Butor explique que tout changement réel qui survient dans notre rapport à l'espace, entraîne des bouleversements dans l'univers de la représentation,

---

<sup>76</sup> M. de Certeau, « Récits d'espace » dans *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, p. 172.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>78</sup> *Idem.*

et donc dans l'espace du roman :

À cet espace parcouru par les individus eux-mêmes, que l'invention, le perfectionnement, la diffusion, l'organisation de nouveaux moyens de transport va bouleverser, se superpose celui des représentations [...]. L'organisation actuelle des lignes d'aviation fait que pour ceux qui en ont les moyens, on va plus vite et plus facilement de Paris à New York qu'à un village français perdu<sup>79</sup>.

#### 1.4 La « vu[e] d'en haut » : l'espace lisse de *Neige noire*

Le plus grand des bouleversements dans le domaine des transports au XX<sup>e</sup> siècle est sans contredit l'avènement de l'aviation (et son usage de plus en plus répandu) qui transforme complètement notre conception de la mobilité. L'aviation confère à l'espace une souplesse qu'il n'avait, jusque-là, jamais eue : en quelques heures, il est désormais possible de franchir des milliers de kilomètres et il y a là une mondialisation réelle de l'espace que ne rate pas *Neige noire*. À l'intérieur de quelques pages, Sylvie et Nicolas passent d'un continent à l'autre et en quelques lignes, du territoire aperçu, on en est à la douane franchie :

Au même moment, le DC-10 opère un virage au-dessus de l'Hurumlandet et de la péninsule de Nesodden pour s'aligner, par corrections successives, dans l'axe de la piste. Les passagers regardent des deux côtés de l'avion. Les îles du Bunderfjord et de l'Oslofjord se détachent des ailes de l'avion pour former des cristaux verts dans l'eau bleuâtre. Après, c'est la péninsule de Fornebu, les premières balises d'approche et l'attente. (NN, 50)

Non seulement l'aéronef transporte le jeune couple au-delà des frontières du pays, mais il fait voir l'espace « vu d'en haut », ce dont témoigne cet autre passage qui prend place quelques pages plus tôt : « Le paysage paraît impressionnant, vu d'en haut [...] je vois d'immenses surfaces blanches, peut-être des glaciers... » (NN, 47) dit Sylvie à Nicolas en regardant par le hublot. Ce dernier lui répond (en reprenant, notons-le, presque mot pour mot son expression) : « Vus de si haut, les massifs ne semblent pas avoir de relief ou très peu. Les sommets ne sont que des têtes d'épingle, les glaciers des flocons de neige cernés par des traits sombres. » (NN, 48)

La présence de telles observations – et il y en d'autres – n'est pas sans importance dans la mesure où à chaque fois c'est le regard qui est mis en scène. Au XX<sup>e</sup> siècle, explique Michel Raymond, la description romanesque vise moins à établir la psychologie d'un personnage qu'à « di[re] le monde, [à] la suite des apparitions qui surgissent<sup>80</sup>. » Dans le même sens, Pierre Ouellet, dans son ouvrage *Poétique du regard*, insiste sur la façon dont « le regard bâtit le

<sup>79</sup> M. Butor, « L'espace du roman », p. 57.

<sup>80</sup> M. Raymond, « L'expression de l'espace », p. 188.

monde<sup>81</sup>.» Dans le cas qui nous occupe, la mise en scène du point de vue aérien a pour effet d'ouvrir l'espace et ce, sur un plan proprement phénoménologique, en faisant de l'espace, comme le dit Sylvie, une « surface » et plus précisément, une surface plane. Le regard « d'en haut » construit un monde où les massifs n'ont pas « de relief, ou très peu » et où les gratte-ciels ne sont que des « taches » :

Sylvie sur le fauteuil voisin et toute penchée sur Nicolas pour regarder avec lui l'image aplatie de la région montréalaise. Les gratte-ciel forment des taches d'ombre sur cette surface déprimée où coulent les eaux limoneuses de l'Outaouais et du lac Saint-Louis. De plus haut et dans la direction de Verchères, on voit distinctement les terrasses emboîtées de la vallée fluviale du Saint-Laurent. L'avion suit le fleuve et se dirige, fleuve suspendu, vers l'estuaire. (NN, 33)

Ainsi, tout concourt dans la perspective aérienne – notamment l'usage de l'adjectif « aplatie » – à construire un espace plat où les frontières n'existent plus. Et si nous sommes tentée de rapprocher cette construction spatiale de la notion d'*espace lisse*, telle que la définissent Deleuze et Guattari, c'est que l'*espace lisse* est justement l'espace de la déterritorialisation en ce qu'il s'oppose à l'*espace strié*, lui délimité par les institutions et les configurations politiques. Celles-ci organisent l'espace en « formes distinctes<sup>82</sup>» (pays, provinces, etc.), ferment ces surfaces et les « réparti[ssent] suivant des intervalles déterminés, d'après des coupures assignées<sup>83</sup>.» Au contraire, le *lisse*, écrivent-ils, distribue des lieux (des « points ») sur « un espace ouvert d'après les fréquences et le long des parcours<sup>84</sup>.»

Nous soulignons ici l'usage du mot « parcours », dans la mesure où c'est bien ce qui a cours dans *Neige noire*, le déplacement (vers le Nord) étant au moins aussi important que la destination, car le voyage de Sylvie et Nicolas, établit la voix narrative, est « une exploration exaltée vers le pôle Nord, non pas pour s'y rendre, mais pour s'y arrêter juste avant. » (NN, 85) En effet, alors que dans l'*espace strié*, « on va d'un point à l'autre » et que les trajets « ont tendance à être subordonnés aux points », dans une conception *lisse* de l'espace, ce sont les points qui sont « subordonnés aux trajets<sup>85</sup>. » Bref, ce qui est saillant, au regard de notre propos, c'est que l'*espace lisse*, tel que l'entendent Deleuze et Guattari, est doublement *ouvert*, d'abord sur le plan géographique, parce qu'il se soustrait aux frontières, mais aussi sur le plan esthétique

---

<sup>81</sup> P. Ouellet, *Poétique du regard*, p. 32.

<sup>82</sup> G. Deleuze et F. Guattari, « Le lisse et le strié », p. 597.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 600.

<sup>84</sup> *Idem.*

<sup>85</sup> *Ibid.*, « Le lisse et le strié », p. 597.

puisque'il est absence de détermination et « développement continu de la forme<sup>86</sup> », des attributs qui rejoignent la conception que présente Aquin de l' « œuvre ouverte » et baroque.

## 2. Stratégies textuelles de l'ouverture de l'espace

Pierre Bayard souligne l'importance que revêtent les descriptions spatiales dans les textes des « voyageurs casaniers », puisque c'est là où s'afficheraient les « singularités » de l'espace fictionnel inventé<sup>87</sup> ; des singularités que, dans le cas de *Neige noire*, nous avons identifiées comme étant celles de l'extension spatiale et d'une ouverture toujours plus accrue de l'espace. Ainsi, parce qu'ils permettent d'inscrire la description dans un mouvement continu, l'omniprésence des moyens de transports et le déplacement constant des protagonistes contribuent grandement à ouvrir l'espace dans le roman, notamment par la mise en scène des perspectives phénoménologiques qu'ils suscitent (ex. le plan « traveling » et le point de vue aérien). Mais la description visuelle n'est pas le seul moyen employé par Aquin à cette fin ; au contraire, le romancier déploie tout un éventail de procédés qui ont moins à voir avec l'écriture de ce qui est donné au regard qu'avec une surenchère du signe et du symbole, des procédés sur lesquels nous nous pencherons désormais.

### 2.1 La « continuité marine » ou la délocalisation de la trame narrative

Dans son introduction à l'édition critique du roman, Pierre-Yves Moquais, qui a eu l'occasion de travailler sur les brouillons de l'œuvre, affirme qu'entre la première et la dernière version, Aquin n'a cessé de « gommer les marques du réalisme » pour « y substituer celles du fantastique<sup>88</sup>.» Résultat : plus Sylvie et Nicolas s'enfoncent vers le Nord, plus les descriptions résistent à la visualisation et glissent du côté de « l'onirisme », dans une exaltation toujours plus marquée du sentiment<sup>89</sup> ; une gradation que semble refléter cette phrase de Sylvie : « À mesure que nous approchons du pôle, je suis de plus en plus émue.» (NN, 69)

Ainsi, ce n'est pas par hasard si cet « onirisme » atteint son apogée alors que Sylvie et Nicolas naviguent en pleine mer de Barents. Comme le fait remarquer M.E Kidd dans son article « La thématique de l'eau dans l'œuvre de Hubert Aquin », l'eau sous toutes ses

---

<sup>86</sup> G. Deleuze et F. Guattari, « Le lisse et le strié », p. 597.

<sup>87</sup> P. Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a jamais été ?*, p. 16.

<sup>88</sup> P.-Y Moquais, « Introduction », p. LI.

<sup>89</sup> *Idem*.

déclinaisons – la mer, le fleuve, le lac, le torrent, la lagune, la pluie etc. – est « un élément essentiel de l'univers aquinien<sup>90</sup> » (et à ce titre, nous pouvons penser aux profondeurs du lac Léman, image sur laquelle débute *Prochain épisode* ou encore à celle du delta, qui hante *Trou de mémoire*). Mais alors que dans les deux premiers romans d'Aquin l'eau demeure une « image », aussi obsessive soit-elle, elle devient, dans *Neige noire* la « toile de fond du drame<sup>91</sup>», le périple en bateau y étant « l'objet d'une métaphore filée<sup>92</sup>.»

Cette métaphore prend ses assises dès le début du roman. D'abord, il y a cette scène précédemment évoquée où, à bord de l'avion, Nicolas décrit une région montréalaise « aplatie » qui débouche sur le fleuve et son estuaire, là où le cours d'eau s'ouvre sur la mer. Cette scène trouve écho quelques pages plus loin, alors que Nicolas déplie une carte et qu'il discerne « la masse jaune du bouclier canadien et de grands traits bleus qui partent de Chicago, Montréal et New York vers le pôle Nord.» (NN, 37) Ces grands traits bleus, les fleuves et les rivières qui parcourent le continent – et qui renvoient plus généralement à l'eau – semblent raccrocher le Québec au reste du monde et rappeler cette réflexion faite par Aquin dans un de ses derniers articles, qui a pour titre « Le Québec : une culture française originale » : « Ce qui vient de l'esprit passe par l'eau et le rattache [le Québec] au monde, ce qui vient du sol rappelle aux Québécois qu'ils vivent non pas sur une île, mais sur une presque-île<sup>93</sup>.»

L'eau fait partie des éléments de l'univers de *Neige noire* qui font communiquer – pour reprendre l'expression de Pierre Bayard – « des lieux qui ne se jouxtent pas dans le monde réel ou qui sont séparés par de longues distances<sup>94</sup> » et cela s'explicite lorsque Sylvie et Nicolas sont « carrément sur l'eau<sup>95</sup> », au cours des quelques jours où ils séjournent à bord du *Nordnorge*. L'expérience de la mer débute dès que le navire quitte le port de Tromsø, ce qu'établit cette réplique de Sylvie alors qu'ils n'ont à peine franchi que quelques milles nautiques : « Il n'y a que la mer autour de nous ; nous sommes déjà bien loin du continent. » (NN, 68) Dans les pages qui suivent, la mer se fait « thème », elle devient objet de discours des personnages et sujet des digressions de la voix narrative ; parmi celles-ci :

---

<sup>90</sup> M.E. Kidd, « La thématique de l'eau dans l'œuvre d'Hubert Aquin », p. 264

<sup>91</sup> *Idem*.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>93</sup> H. Aquin, « Le Québec : une culture française originale » p. 351.

<sup>94</sup> P. Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, p. 113.

<sup>95</sup> M.E. Kidd. « La thématique de l'eau dans l'œuvre d'Hubert Aquin », p. 265.

La mer de Barents, doublement épicontinentale car elle borde un continent et semble en avoir engendré un autre, est parcourue par des parcelles de glaces, des écailles bleues, des langues calleuses – autant de discontinuités qui fondent lentement et renaîtront à la continuité marine au terme de leur dissolution. (NN, 87)

Ici, c'est l'expression « continuité marine » – cette continuité qui fait que tout communique avec tout, que les icebergs qu'aperçoivent Sylvie et Nicolas seront bientôt au Groenland (NN, 89) – qui mérite notre attention dans la mesure où elle semble avoir une « fonction constructive » dans le récit, au même titre que l'expression « extension d'espace et de temps ».

Il importe de se tenir au plus près du texte pour saisir toute la portée métaphorique de la « continuité marine », puisque l'extension spatiale qu'elle sous-tend se produit à même les mots et les signes, plus précisément à même les noms propres. En voici un extrait des plus révélateurs, alors que le navire approche de la destination finale :

Le couple, isolé mais surveillé, est à l'image du *Nordnorge* : partiellement immergé dans la mer de Barents et communicant par elle avec toutes les mers, avec tous les fleuves et avec toutes les mers intérieures, jusqu'à Montréal, et Sault-Sainte-Marie et, par le Mississippi, jusqu'à Natchez-Under-the-Hill, non loin de Memphis. (NN, 85)

Si c'est bien une association de lieux que met en branle la « continuité marine », il faut remarquer que ces quelques villes énumérées ne se sont pas là par hasard, qu'elles coïncident avec le vécu le plus intime des personnages ; c'est en ces lieux qu'a été commis l'inceste entre Sylvie et son père, transgression que voudra réparer Nicolas par le meurtre rituel qu'il s'appête à commettre.

En d'autres mots, ce que fait d'abord communiquer la mer dans le roman, ce sont les différents points spatiaux de la diégèse, le Svalbard étant, comme le note Christiane Houde, « la conséquence de Natchez[-Under-the-Hill]<sup>96</sup>.» Ainsi, la description de ce même village, quelque 200 pages plus loin, comporte elle aussi une forte présence de l'élément *eau* – en l'occurrence celle du fleuve Mississippi – ce qui, encore une fois, pointe dans le sens d'une continuité :

Le village compte une vingtaine de maisons de bois, coincées entre la falaise et l'eau turbulente du Mississippi ; deux bateaux sont accostés au port. Il n'y a qu'une rue et elle est parallèle au fleuve. Au bout de la rue, le marcheur peut entrer doucement dans les eaux du Mississippi et s'y baptiser par immersion jusqu'à ce que son corps purifié de l'esprit du mal se liquéfie et roule, comme les vagues du grand fleuve jusqu'à Baton Rouge, Plaquemine, Chamlette, Evergreen... (NN, 245)

---

<sup>96</sup> C. Houde, « Scénario et fiction », p. 419.

Ainsi, tout se passe comme si l'action débordait toujours de son cadre local, car, en effet, pour reprendre le champ sémantique de la description du village, si purification de l'inceste il y a dans *Neige noire* – car nombreux sont les critiques à interpréter le geste de Nicolas en ce sens – celle-ci ne se réalise qu'à des milliers de kilomètres de là, sur la banquise glaciaire.

En outre, on note dans la description du village la présence du « port ». Ce détail pourrait sembler anodin, mais l'est beaucoup moins quand on considère que plusieurs scènes du roman ayant cours à Montréal ont lieu soit directement au port commercial de la ville, soit dans des espaces qui le surplombent (comme les studios de Radio-Canada), par exemple : « Linda Noble, Nicolas et elle se trouvent dans cette pièce à plafond surbaissé qui donne sur le port de Montréal » (*NN*, 252), ou encore : « Plan éloigné du couple étendu sur l'herbe (le plan est pris en direction du nord) : on aperçoit les bateaux qui mouillent dans le port. » (*NN*, 77) Et ce dernier exemple est peut-être encore plus explicite : « La Ford Torino est arrêtée sur le terrain de l'administration du Port de Montréal, en bordure du fleuve, là même où se situe la scène entre Nicolas et Sylvie quand elle lui demande de rouler toute la nuit jusqu'à Natchez-under-the-Hill. » (*NN*, 232) De même, quand Sylvie et Nicolas visiteront le village de Tromsø, la description s'arrêtera là aussi sur le site portuaire et sur ses petites embarcations. Ainsi, la présence multipliée des « ports » coïncide, semble-t-il, avec le principe esthétique baroque de la « prolifération du décor<sup>97</sup> » tel que développé par Aquin dans ses « Notes de cours » selon lequel il s'agit d'« isoler un détail pris pour le tout et [de] le mettre violemment en lumière<sup>98</sup>. » En l'occurrence, ce détail a ceci de particulier que d'être un élément relatif à l'univers maritime qui ouvre le *local* au reste du monde.

## 2.2 Exploiter les *possibles* de la rêverie ou faire vivre la « métaphore vive »

Le passage le plus significatif de *Neige noire* en lien avec l'idée de « continuité marine » se présente au lecteur alors que la voix narrative déclare que « pour aider les images à charrier cette masse de symboles et de tensions, il faut ajouter, à l'approche du Spitzbergen, des gros plans de Sylvie et de Nicolas comme s'ils se tenaient devant l'autel [...]. Très peu et rien d'autre suffit pour conférer aux images du voyage dans la mer de Barents une extension planétaire. » (*NN*, 85) Nous soulignons ici l'expression « extension planétaire » qui, notons-le, recoupe celle d'« extension d[e l']espace » en plus de nous amener au plus près de l'idée de

---

<sup>97</sup> H. Aquin, « Appendice I. Notes de cours », p. 241.

<sup>98</sup> *Idem*.

« mondialisation du roman ». En effet, le texte propose ici un éclatement des frontières par surabondance du sens, car, comme l'indique la voix narrative à la suite de l'extrait, « le champ de la signification dépasse toujours celui de la réalité. » (NN, 85) Voilà qui nous place en plein cœur de cette confusion entre le décor et les personnages qui surviendrait, selon M.E. Kidd, à certains moments-clefs du roman<sup>99</sup>, l'extension de l'espace procédant ici de Sylvie et Nicolas eux-mêmes.

Dans *Hubert Aquin. Entre référence et métaphore*, Anthony Wall soutient que chez Aquin la métaphore fonctionne comme vérité parce qu'elle est toujours « vécue<sup>100</sup> », c'est-à-dire qu'elle n'est jamais qu'un simple ornement de l'écriture, qu'elle s'incarne toujours à même un personnage qui la « vit ». Nous compléterons cette affirmation en ajoutant que dans *Neige noire* (du moins au cours du voyage dans la mer de Barents), la métaphore se « vit » sous le mode précis de la rêverie. La rêverie n'est pas le rêve, explique Gaston Bachelard dans *Poétique de l'espace*, elle est un état d'être éveillé qui renvoie un laisser-aller de l'esprit, « avec toutes les partialités de l'imagination<sup>101</sup>. » Pendant leur voyage, Sylvie et Nicolas sont dans un état de perpétuelle rêverie : Nicolas est par exemple « perdu dans sa rêverie intérieure » (NN, 48), alors que Sylvie « regarde rêveusement les paysages. » (NN, 107) Et cela n'est certainement pas étranger au fait que certains lieux du récit soient aussi chargés de sens, car comme l'écrit Michel Raymond, les « hauts lieux romanesques » ne sont pas « seulement des beaux coups d'œil jetés sur des panoramas sublimes, mais les rêveries d'un personnage, ses espérances et son attente<sup>102</sup>. »

Ainsi, un des « hauts lieux romanesques » par excellence de *Neige noire* est sans contredit Pyramiden (ou l'approche de Pyramiden car le navire rebrousse chemin avant d'y arriver), ancienne station minière soviétique du Spizbergen située à l'intérieur de l'île et accessible par le Billefjorden, fjord qu'explore le *Nordnorge*, alors que la croisière tire à sa fin. L'entrée en ce lieu coïncide avec un moment épiphanique de rêverie que suscite un éclairage évanescent et qui débute avec cette réplique de Sylvie qui, croyant apercevoir des pyramides de végétation, s'écrit : « Tu as vu là-bas ? On dirait des vallées vertes... Est-ce que je rêve ? » (NN, 93) La

---

<sup>99</sup> « L'eau sert de décor à l'action des personnages à un tel point que eau et personnages ont souvent tendance à se confondre. Cette identification avec le milieu environnant peut mener à une confusion totale entre un personnage et un paysage ». M.E. Kidd. « La thématique de l'eau dans l'œuvre d'Hubert Aquin », p. 265.

<sup>100</sup> A. Wall, *Hubert Aquin. Entre référence et métaphore*, p. 193.

<sup>101</sup> G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, p. 17.

<sup>102</sup> M. Raymond, « L'expression de l'espace », p. 195.

narration prend ensuite le relais des dialogues, car Sylvie et Nicolas ne parlent plus, mais contemplent :

On se croirait dans un pays nouveau, presque humain, presque tempéré [...] Le soleil, sœur de la lune, brille de tous ses rayons dans le Billefjorden. Une contrée irréaliste jaillit des quatre points cardinaux [...]. Ce n'est pas un miracle qui s'opère, mais cela tient du miracle quand même : au plus profond du fjord, alors que rien ne présage cette découverte, on se croirait dans un désert d'où surgissent des pyramides blanches et bleues. La première vision est saisissante ; ce n'est pas l'Égypte, ni le désert, mais c'est aussi aveuglant et les pyramides sont vraiment des pyramides. Le Billefjorden n'est qu'une anse de l'Isfjorden, mais c'est aussi une vallée magique et bienheureuse, une combe blanche ensemencée de pyramides [...]. Pyramiden n'a pas été vu, ni même aperçu, tout juste deviné au fond d'une vallée trop parfaite. C'est le Djebel Amour inconnu et inconnaisable. (NN, 93-94)

Nous voilà donc en plein « onirisme » descriptif évoqué par Pierre-Yves Moquais, la description n'offrant ici que très peu d'emprise visuelle, Pyramiden n'ayant au final « pas été vu, ni même aperçu. » Mais nous nous retrouvons du même coup en pleine « métaphore vive », telle que la définit Paul Ricoeur : « la métaphore est le processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir que certaines fictions comportent de redécrire la réalité<sup>103</sup> », car « le “est” métaphorique signifie à la fois “n'est pas” et “est comme”<sup>104</sup>. » En effet, soulignons la référence à l'Afrique que se permet le texte afin de décrire ou « redécrire » le « miracle » arctique qui s'opère devant Sylvie et Nicolas, le « désert », les « pyramides », l'« Égypte » et le massif algérien du « Djemel Amour » étant convoqués ici.

En fait, tout se passe comme si Aquin exploitait les *possibles* de la rêverie dans ce que Richard Hodgson, dans son article sur le caractère baroque de *Neige noire*, appelle une « juxtaposition d'éléments antithétiques<sup>105</sup> », avec, d'un côté, les paysages vus, et de l'autre, ce à quoi ils sont comparés ; des éléments qui, en réalité, sont séparés par des milliers de kilomètres, et situés sur des continents différents, mais qui, le temps d'une description peuvent se voisiner, et contribuent, dans une association métaphorique, à l'ouverture des frontières du roman. Et cette « métaphore vive » est aussi une métaphore filée, puisque l'association perdure car cette chaîne de significations est reprise dans la seconde partie du roman : Nicolas écrit, à même son scénario que « le *Nordnorge* a mis le cap sur le nord-est et appareille, tel Micipsa en transe, vers Pyramiden, le double archéen du Djebel Amour. » (NN, 244)

---

<sup>103</sup> P. Ricoeur, *La métaphore vive*, p. 11.

<sup>104</sup> *Idem.*

<sup>105</sup> R. G. Hodgson, « Un roman à métamorphoses : éléments baroques dans *Neige noire* de Hubert Aquin », p. 131.

C'est en quelque sorte la preuve que la voix narrative tient ses promesses, puisqu'elle avait établi au tout début du roman que « toutes ces masses archéennes dev[raient] se raccorder, en cours de route, à une chaîne de significations. »(NN, 31) Mais si, dans les premières pages de *Neige noire*, alors que Sylvie et Nicolas sont encore à Montréal, la narration peut d'ores et déjà se référer à ces « masses archéennes » – c'est-à-dire aux massifs de roches et de glace qui couvrent le Spitzbergen – c'est qu'elle les donnait déjà à voir, entre autres sur les murs de l'appartement, sur l'écran de télévision et dans des ellipses anticipatrices qui surgissent dans la conscience de Nicolas. Cette entrave à la chronologie narrative va de pair avec une exploration toujours plus profonde du vaste espace de la conscience – dont il sera question dans le deuxième chapitre –, exploration par laquelle se manifeste aussi, nous le verrons, une ouverture toujours plus accrue de l'espace.

## Chapitre II

### **Exploration de l'espace de la conscience** ou « la conscience vaut bien la Méditerranée d'Ulysse »

*Mon roman sera épopée ou ne sera pas. L'épopée n'implique pas de guerre, ni d'action extérieures [...]. La conscience vaut bien la Méditerranée d'Ulysse et les obscurations multiples du soleil intérieur sont l'équivalent des tempêtes homériques. J'écrirai une épopée. Je n'ai pas le choix : c'est mon "genre" ! Mais une épopée au second degré, intérieure, originelle<sup>106</sup>.*

- H. Aquin, *Journal*

Si le projet de « mondialiser » le roman est somme toute assez tardif dans l'œuvre d'Hubert Aquin, il est un autre « projet » esthétique qui remonte aux débuts de la carrière littéraire du romancier et qui, sans être formulé comme tel, constitue une préoccupation qui traverse tout son *Journal*, haut lieu d'élaboration de son esthétique romanesque dans les années 1960. C'est le « projet » de faire entrer dans le roman le mouvement et le champ d'optique de la conscience. En témoigne cet extrait placé en exergue et tiré d'une entrée du *Journal* en date du 5 septembre 1960 où Aquin annonce, en référence à *L'invention de la mort* (roman resté inédit jusqu'aux années 1990 et publié de manière posthume), vouloir écrire une « épopée intérieure », « connaître » et « explorer » le vaste domaine de la conscience.

En témoignait déjà cet autre extrait en provenance d'un fragment de 1952 dans lequel le jeune Aquin se demande : « Pourquoi ne pas porter le roman dans son extrême vocation intérieure et intériorisante, et ainsi le dépouiller de contingences qui ne lui donnent rien<sup>107</sup>. » La « vocation intérieure » du roman c'est celle de la conscience et Aquin en fait même une question définitoire, car sans « la structure de la conscience », écrit-il en 1954, un roman, « n'est qu'une monographie sociologique, philosophique ou autre... Un reportage ne devient roman que s'il est vécu par un personnage dramatique et aperçu à travers une conscience qui, en l'assumant, en fait

---

<sup>106</sup> H. Aquin, *Journal 1948-1971*, p. 184-185.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 119.

quelque chose de subjectif<sup>108</sup>.» Ainsi, et là aussi un projet semble se dessiner implicitement, « le roman deviendra – de plus en plus – la transcription du seul drame des consciences en lutte avec telle ou telle réalité<sup>109</sup>.»

Certes, ces propositions n'apportent rien de véritablement nouveau dans le grand contexte de l'histoire du genre romanesque, étant en quelque sorte entendu que l'espace de la conscience *est* l'espace du roman, ou du moins, qu'il en fait partie. Jean-Louis Chrétien, dans son ouvrage *Conscience et roman* où il retrace les grands moments de l'entrée en scène de la conscience dans le roman moderne, soutient que « la mise à nue de l'intime, l'exposition de ce qu'il y a de plus secret, l'empire croissant de la subjectivité<sup>110</sup>», est la trajectoire même qu'emprunte le roman, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. C'est aussi ce qu'affirme François Ricard dans cet article précédemment cité, la relation à la conscience étant selon lui l'essence même du roman ; il explique que « l'univers dans lequel nous introduit le roman » est « construit et ordonné autour d'une conscience à laquelle chaque décor se prête, qu'il a pour fonction d'exprimer et à laquelle il renvoie inlassablement<sup>111</sup>.» Néanmoins, ce qu'il y a d'intéressant chez Aquin, en ce qui a trait au roman et à sa « vocation » à la conscience, c'est la fascination qu'exerce sur lui ce même concept, son érudition documentaire sur la question et son intérêt marqué pour les philosophies européennes de la conscience du début du XX<sup>e</sup> siècle, surtout celles d'Henri Bergson et d'Edmund Husserl. Ces lectures philosophiques laissent leurs traces au sein de l'œuvre romanesque, et de manière manifeste dans *Neige noire*.

Faire entrer la conscience dans le roman a toujours été pour Aquin un profond gage de modernité et ce, du début à la fin de sa carrière littéraire. Encore une fois, dans son *Journal*, il définit en 1961 le modernisme qui est le sien en fonction du « critère » de conscience : le vrai modernisme, écrit-il, n'est pas « uniquement planétaire et cosmique », il est surtout « microcosmique, interne et infinitésimal<sup>112</sup>», la « littérature des "espaces" » qui l'intéresse en étant « une d'origine, de plongée microscopique. » Et s'il est possible de « plonger dehors », lui ne cherchera à « plonge[r] que dedans, plus creux<sup>113</sup>. »

---

<sup>108</sup> H. Aquin, *Journal 1948-1971*, p. 177.

<sup>109</sup> *Idem*.

<sup>110</sup> J.-L. Chrétien, *Conscience et roman, I. La conscience au grand jour*, p. 9.

<sup>111</sup> F. Ricard, « Le décor romanesque », p. 361.

<sup>112</sup> H. Aquin, *Journal 1948-1971*, p. 189.

<sup>113</sup> *Idem*.

Il est fort intéressant de constater que le modernisme « planétaire et cosmique » qu'il rejette au début des années 1960 et oppose au modernisme « interne » de la conscience sera remis de l'avant dans *L'Antiphonaire* et dans *Neige noire*, des romans où ces deux avenues ne s'excluent plus l'une l'autre, mais s'imbriquent mutuellement, la plongée vers l'intérieur y étant une plongée vers l'extérieur (et vers un *ailleurs*). En outre, ces deux modernismes se conjuguent, notons-le, dans le grand modèle romanesque – moderne par excellence – que devient à cette époque *Ulysse* pour Aquin et qu'il lit et commente à la lumière des théories sur la conscience. Il écrit en 1970 dans ses « Considérations sur la forme romanesque d'*Ulysse* de James Joyce » – et on ne saurait exagérer l'importance que revêt ce modèle qui semble littéralement lui donner la marche à suivre – que Joyce est « porteur (consciemment ou inconsciemment) d'un nouvel idéal de vérité [...] analogue surtout à l'idéal de la phénoménologie husserlienne » où « l'objet physique (extérieur au moi) se trouve aboli<sup>114</sup>.»

Ce chapitre se penchera précisément sur la façon dont Aquin travaille dans *Neige noire* – en s'inspirant vraisemblablement des écrits de Bergson et d'Husserl – à abolir les frontières entre ce qui est intérieur et extérieur au « moi », car c'est là un aspect essentiel de l'éclatement du cadre spatio-temporel du roman. Dans un premier temps, nous suivrons la mise en récit de deux mouvements de la conscience (l'anticipation et le souvenir) par lesquels les protagonistes ne sont jamais à un seul endroit à la fois, et parfois simultanément sur deux continents. Dans une deuxième partie, nous verrons qu'Aquin pousse à un point tel la logique de l'espace vécu que les lieux du récit en viennent à perdre tout caractère référentiel, « coefficient de déformation<sup>115</sup>» d'une œuvre qui n'en est que plus ouverte et mondiale, et qui tire les visées cognitives et modernistes du romancier vers ce qu'Amaryll Chanady appelle son « postmodernisme excentrique<sup>116</sup>.»

---

<sup>114</sup> H. Aquin, « Considérations sur la forme romanesque d'*Ulysse* de James Joyce », p. 284.

<sup>115</sup> Selon l'expression d'Aquin : principe esthétique que le romancier associe à l'« œuvre ouverte ». H. Aquin, « Appendice I. Notes de cours », p. 218.

<sup>116</sup> A. Chanady, « Entre la quête et la métalittérature. – Aquin et Cortázar comme représentants du postmoderne excentrique ».

## 1. Conscience, espace et dispositif cinématographique : « la discontinuité présuppose la continuité »

« Il y a bien des manières pour le roman d'entrer par infraction dans la conscience<sup>117</sup>», écrit Jean-Louis Chrétien dans *Conscience et roman* où il analyse ces différents procédés, entre autres, la focalisation de la narration, le recours au discours indirect libre et l'emploi du monologue intérieur. Dans *Neige noire*, Aquin délaisse ces moyens que l'on pourrait dire plus « classiques » et qu'il a par ailleurs déjà employés – avec sa narration au *je* et son flux de paroles, *Prochain Épisode* avait quelque chose du monologue intérieur – pour déployer un tout autre appareil : le dispositif cinématographique. Le roman, qui ne comporte aucun chapitre (ou autres divisions de ce type), est plutôt fait de « coupure[s] », de « flashes », de « surimpression[s] », de « fondus enchaînés » et d'autres usages littéraires des plans de caméra et c'est là la manière propre à *Neige noire* de pénétrer la conscience de son personnage principal. C'est que, comme l'établit la voix narrative, le « film coïncide très bien avec cette perception corticale du réel. » (NN, 22)

### 1.1 Quand la conscience intentionnelle anticipe : le Svalbard à Montréal

Ces procédés ont pour effet de détruire la chronologie narrative – et donc la continuité de la trame – en imbriquant le passé et l'avenir dans le présent<sup>118</sup>. Dans les vingt premières pages du roman (qui précèdent le départ de Sylvie et Nicolas), ces procédés mettent surtout de l'avant le mouvement anticipateur de la conscience tel que le décrit Henri Bergson dans *Conscience et vie* :

toute conscience est anticipation de l'avenir. Considérez votre esprit à n'importe quel moment : vous trouverez qu'il s'occupe de ce qui est, mais en vue surtout de ce qui va être. L'attention est une attente [...] l'avenir est là ; il nous appelle, ou plutôt il nous tire à lui : cette traction ininterrompue, qui nous fait avancer sur la route du temps, est cause aussi que nous agissons continuellement<sup>119</sup>.

En effet, alors que Sylvie et Nicolas sont *encore* à Montréal, le lecteur, à travers la conscience anticipatrice du personnage de Nicolas, côtoie déjà « ce qui va être », c'est-à-dire les « masses archéennes » (NN, 31) qui forment les sommets du Spitzbergen. Certaines de ces anticipations ont pour tremplin des médiations visuelles dont la forte présence caractérise le roman, qu'il

---

<sup>117</sup> J.-L. Chrétien, *Conscience et roman I. La conscience au grand jour*, p. 33.

<sup>118</sup> C'est un autre effet littéraire qu'Aquin associe à l'esthétique romanesque de James Joyce dans ses « Considérations » et qu'il exploite sans relâche dans *Neige noire*.

<sup>119</sup> H. Bergson, *Conscience et vie*, p. 5.

s'agisse de la télévision, de la photographie, ou bien sûr du cinéma, une médiation qui l'englobe du début à la fin.

D'abord quelques mots sur la photographie qui introduit dans le roman une réflexion sur l'image et, par le fait même, sur le statut de la réalité vis-à-vis de celle-ci. Si, au cours du voyage vers le Nord, les murs de différents lieux « intérieurs » où séjournent Sylvie et Nicolas sont, dans une mise en abîme de l'espace, littéralement placardés de photographies des paysages glaciaires du Svalbard, que l'on pense à leur cabine de croisière, à leur chambre à l'hôtel Arctique, ou encore au restaurant improbable où ils prendront leur dernier repas<sup>120</sup>, les photographies de l'archipel qui, selon nous, restent les plus significatives dans l'économie générale du roman, sont celles qui sont accrochées aux murs de la salle de bain de l'appartement à Montréal. En effet, au tout début du roman, nous pouvons déjà lire : « Photos fixes de Pyramiden insérées dans la scène de la douche. Quand Nicolas se regarde de près dans le miroir, utiliser le même procédé, et placer des photos fixes de la chaîne des sept glaciers. Finalement, alterner des gros plans de Nicolas (cernes, naevi, éphélides) avec des plans fixes des crevasses du cap Mitra. » (NN, 6)

Par le biais de ces quelques photographies, le roman établit, dès sa deuxième page, la présence de *l'ailleurs* dans *l'ici* – du Svalbard à Montréal – dans un éclatement frontalier reposant sur un « primat existentiel du vécu<sup>121</sup> », expression utilisée par Aquin dans ses « Considérations » sur *Ulysse* en référence à l'abolition des frontières entre l'intériorité et le monde extérieur qui caractérise les œuvres de Joyce et de Husserl, et que nous reprenons ici. Dans *Neige noire*, ce « primat existentiel du vécu » qui s'affirme en amont du roman et qui ne cessera de croître a tout à voir avec la définition que propose Michel Butor de l'« espace vécu ». En effet, dans cet essai déjà cité à quelques reprises, le romancier-essayiste formule l'idée d'une « présence du reste du monde » en « chaque lieu<sup>122</sup> » laquelle serait caractéristique d'une époque – qui est aussi celle d'Aquin – qui voit se multiplier les formes de médiation de l'espace :

L'espace vécu n'est nullement l'espace euclidien dont les parties sont exclusives les unes aux autres. Tout lieu est le foyer d'un horizon d'autres lieux, le point d'origine d'une série de parcours possibles passant par d'autres régions plus ou moins déterminées. Dans ma ville sont présentes bien d'autres villes, par toutes sortes de médiations : les pancartes

---

<sup>120</sup> Par exemple : « Une ambiance de fête règne dans ce restaurant où Roald Amundsen a cassé la croute avant son envolée vers le pôle Nord et où Nobile a pris son dernier repas. Des photos géantes et enchâssées dans les murs montrent le Fram coincé dans la grande banquise, d'autres explorateurs, le dirigeable Italia s'élevant au-dessus du Kongsfjorden devant une foule de spectateur massés sur le quai de Ny Ålesund. » (NN, 103)

<sup>121</sup> H. Aquin, « Considérations sur la forme romanesque d'*Ulysse* de James Joyce » p. 284.

<sup>122</sup> M. Butor, « L'espace romanesque », p. 57.

indicatrices, les manuels de géographie, les objets qui en viennent, les journaux qui en parlent, les images des films qui me les montrent, les souvenirs que j'en ai, les romans qui me les font découvrir<sup>123</sup>.

Ainsi, ces « photos fixes de Pyramiden insérées dans la scène de la douche » participent de l'ouverture de l'espace dans *Neige noire* puisqu'elles font d'un lieu quotidien (la salle de bain) le « foyer d'horizon d'autres lieux » et « le point d'origine d'une série de parcours possibles », un parcours qui, le cas échéant, est d'ailleurs tout juste sur le point de s'amorcer. Mais leur participation – comme celle des autres médiations visuelles – à l'univers romanesque de *Neige noire* n'a de force et de sens que dans la mesure où elle se réalise sous le signe d'une appréhension par la conscience.

En d'autres mots, ce que semble mettre de l'avant cette scène sur laquelle s'ouvre le roman c'est le caractère intentionnel de la conscience, « intentionnalité » que nous entendons au sens que lui confère Husserl dans ses *Médiations cartésiennes*<sup>124</sup> et ses *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. C'est que, comme le constate Pierre-Yves Moquais, Aquin emprunte à un point tel à ce deuxième ouvrage d'Husserl qu'« il n'hésite pas tantôt à citer ce livre (sans toutefois reconnaître l'emprunt), tantôt à le plagier, tantôt à s'en inspirer très largement<sup>125</sup>. » En effet, la phénoménologie husserlienne, en plus d'être la base théorique du long commentaire sur la nature et la perception du temps<sup>126</sup> voit ces idées phares nourrir la représentation de la « vie de conscience<sup>127</sup> » – pour employer l'expression des *Méditations* – du personnage de Nicolas.

Parmi ces idées phares, il y a celle de l'« intentionnalité » qui exprime le caractère foncièrement actif et orienté de la conscience humaine et qui, en témoigne le *Journal*, intéresse Aquin depuis le début des années 1950<sup>128</sup>. Loin d'être une boîte passive où entreraient et défileraient des images, la conscience telle que la conçoit Husserl est active : ces images, elle les produit en ordonnant des perceptions, en visant des « objets » qu'elle découpe sur le grand fond indéterminé des impressions sensibles. Et dans cette « visée<sup>129</sup> », les « objets » ne sont jamais

---

<sup>123</sup> M. Butor, « L'espace romanesque », p. 57.

<sup>124</sup> Dont la première lecture d'Aquin remonte, selon le *Journal*, à l'année 1952.

<sup>125</sup> P.-Y. Moquais, « Introduction » (à *Neige noire*), p. LXX.

<sup>126</sup> Nous y reviendrons au 4<sup>e</sup> chapitre.

<sup>127</sup> E. Husserl, *Médiations cartésiennes*, p. 90.

<sup>128</sup> Par exemple, en 1953, il écrit : « L'essence d'une personne est un rapport intention actuelle-passé. Ce rapport est mobile, changeant : est-il conceptualisable au niveau de l'analyse intentionnelle [...], empruntant cette dernière expression directement à la méthodologie des *Leçons pour une phénoménologie de la conscience interne du temps*. H. Aquin, *Journal*, p. 159.

<sup>129</sup> E. Husserl, *Médiations cartésiennes*, p. 94.

isolés les uns des autres, mais participent d'« horizons corrélatifs<sup>130</sup>» qui les relient entre eux dans « l'unité du flux de conscience<sup>131</sup>.» Dans *Neige noire*, ce caractère essentiellement actif de la conscience est rendu visible par divers usages littéraires du dispositif cinématographique, par exemple dans l'extrait précédent, par l'alternance des plans entre les irrégularités de l'épiderme de Nicolas, agrandies par les plans rapprochés, et les « crevasses du cap Mitra » avec lesquelles elles en viennent à se confondre, le mouvement de la caméra ayant pour fonction de reproduire le mouvement de la conscience qui, en focalisant sur certaines perceptions, convoque des images et tisse des liens.

Ce primat de la conscience intentionnelle, dans sa force anticipatrice, se verra sans cesse renforcé (et davantage explicité) jusqu'à l'heure du grand départ, dans une montée de la hâte et de l'attente. À peine 24 heures ont le temps de s'écouler dans la trame narrative que le roman en fournit déjà un autre exemple : alors que Nicolas quitte le studio d'enregistrement de Radio-Canada en pleine nuit et qu'il passe devant un bar d'effeuilleuses, la vitre teintée de l'établissement et la fumée ambiante suffisent à susciter chez lui une vision de l'île Jan Mayen (située à mi-chemin entre les côtes norvégiennes et celles du Svalbard). Cette vision est introduite par un « flash » cinématographique signalant une entrée dans la conscience :

Flash du brouillard à l'approche de Båtvika. Nicolas regarde par la vitrine d'un bar topless. On distingue des paysages bleutés, des nappes de fumée dans lesquelles des danseuses nues se débattent à grand coups de rein ; regards furtifs et dos tournés, fumeurs, frôlement. Flash clignotant : le Beerenberg émerge du brouillard, sinistre, solennel, immobile.

Quatre jours, pense Nicolas, et ce sera fini, enregistré, enrubanné, mis en conserve. Cinq jours, et je déboîte par le haut. Tout ne sera plus qu'arbres, toits, méandres informes, tronçons de route, maisons miniaturisées ! Cinq jours et quelques heures de plus et ce sera la banquise disloquée, ses fractures infinitésimales, puis les masses dispersées du Svalbard, la terre enfin et, juste avant d'arriver, les fluences mordorées du Bunde. (NN, 12)

Cette fois-ci, le procédé est manifeste : la conscience de Nicolas, à partir des impressions sensibles qui se présentent à elle, anticipe déjà les images à venir, mettant en évidence, par le recours au discours indirect, que, selon les mots de Bergson cités ci-dessus, « l'attention est une attente<sup>132</sup>.» Et cette autre scène, qui survient dès le lendemain dans le déroulement narratif, alors que Nicolas s'endort devant le téléviseur qui diffuse un documentaire sur les montagnes volcaniques – d'autres « masses archéennes » – constitue un troisième éloquent épisode des prolepses de la conscience. Cette fois c'est un plan « fondu », indicateur d'une entrée dans la

---

<sup>130</sup> E. Husserl, *Médiations cartésiennes*, p. 94.

<sup>131</sup> *Id.*, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, p. 105.

<sup>132</sup> H. Bergson, *Conscience et vie*, p. 5.

conscience, qui brouille les images à l'écran, substituant à celle du volcan celle d'un glacier de l'archipel :

Nicolas au salon devant le poste de télévision toujours allumé, mais silencieux. Le petit écran ne diffuse qu'un magma informe, strié, chevronné, à chrominance dérégulée. Ce qui est représenté à l'écran ne représente plus rien.

NICOLAS

Quatre jours encore, et je survolerai d'autres images mouvantes et indéchiffrables...

Finir la séquence sur Nicolas endormi devant le petit écran d'où coule une lave polychrome. Fondu à un plan fixe du Nathorst. (NN, 17)

L'extrait – de la même façon que le précédent – met en évidence une division de l'« être » qui fait que bien que Nicolas soit encore à Montréal, son esprit est déjà *ailleurs*, à des milliers de kilomètres. Mais de façon plus fondamentale, il n'est pas anodin que Nicolas dise vouloir survoler « d'autres images », car c'est le « devenir-image » de la réalité qui est réaffirmé par ce deuxième usage de la médiation visuelle ; dès lors, tout ne sera plus qu'« images mouvantes » et ces images auront leur incidence sur la diégèse future.

En effet, un quatrième moment d'anticipation – celui-là anticipateur des *événements* à venir, c'est-à-dire du meurtre – et reposant sur une autonomie toujours plus grande de l'image, prend place quelques pages plus loin, dans un autre lendemain narratif. Entre deux répétitions de la télésérie *Hamlet*, alors que Nicolas a une aventure sexuelle avec sa collègue, la comédienne Linda Noble, et que dans leurs ébats celui-ci entreprend de ligoter sa partenaire, la vision de la corde et des poignets liés suscitent chez lui cette « image » qui vient se superposer, dans un amalgame de plans, à la scène réelle :

Plan filé de Linda ligotée sur le lit au cabin-cruiser Arctic amarré non loin du mât de Ny Ålesund. Le bateau est vide ; sa coque obéit seulement aux vagues lentes qui viennent à l'intérieur de la rade. Il fait jour. Il n'y a presque pas d'activité aux abords du quai [...]

Gros plan de Linda.

Vue marine de Ny Ålesund. Le *Nordnorge*, plein de passagers, arrive en douceur jusqu'au quai. Activités portuaires conséquentes : sifflets, attroupement.

Linda, déliée, se masse doucement les chevilles et les poignets. (NN, 29)

Au départ de la chambre de Linda et via la conscience de Nicolas, le lecteur anticipe à nouveau les paysages du Nord, mais à travers cette même vision il est aussi – sans le savoir – propulsé dans le temps, au cœur de la diégèse du roman, car – il l'apprendra plus loin – c'est ainsi que débutera le meurtre de Sylvie par Nicolas.

En effet, dans un refuge de randonnée, près d'une crevasse glaciaire, et non loin de Ny Ålesund, dénudée, Sylvie (tout comme Linda dans la scène précédente) sera d'abord ligotée<sup>133</sup> avant d'être découpée en morceaux par les entailles répétées du canif de son mari<sup>134</sup>, scène sanglante qui, selon toute évidence, est elle aussi anticipée par la conscience de celui-ci dans les derniers instants qui précèdent le voyage, alors que Sylvie et Nicolas sont à bord du taxi qui les mène tout droit à l'aéroport de Dorval. Cette fois-ci, le tremplin à l'élan de la conscience intentionnelle est une image géante, soit un panneau publicitaire se trouvant aux abords de l'autoroute et sur lequel on peut voir « une femme nue étendue sur une planche droite. » (NN, 32) Dans les premiers instants, il est écrit que ce « poster géant de la femme étendue se déroule en sens inverse : de la chevelure aux pieds », puis, tandis que dans sa course folle le taxi change de direction et que Sylvie en « contre-champ » sourit à Nicolas, tout concourt dans la perspective cinématographique à faire « se dérouler la femme dans le sens des pieds à la tête » et « c'est comme si on avait déchiré, à intervalles irréguliers, le poster : il manque des morceaux à la représentation horizontale de cette femme nue. » (NN, 33)

Ces deux derniers exemples insistent moins, notons-le, sur le voyage que fait la conscience dans l'espace que sur son voyage dans le temps, l'« intentionnalité » y revêtant l'aspect criminel d'une préméditation, soit la projection et la préparation d'un crime dans la durée. Or il s'agit moins de déterminer quand, exactement, Nicolas décide de tuer Sylvie, que de mesurer l'importance du principe de continuité à l'œuvre, principe qui caractérise, nous l'avons vu, l'espace géographique du roman, et qui anime aussi la « vie de conscience » telle que la représente Aquin (à travers le personnage de Nicolas). Or, cette « vie de conscience » continue, élargie, voire « étirée » à deux continents et qui amalgame les images et les fantasmes à la diégèse, est partie intégrante de l'espace-temps de *Neige noire*.

---

<sup>133</sup> « Gros plan de Sylvie attaché[e] avec une corde. Plan général. Sylvie se débat furieusement.

SYLVIE

Qu'est ce que tu fais avec la corde ? Laisse-moi...

Mais déjà, Nicolas a attaché Sylvie à un crochet de fer planté dans le manteau de la cheminée [...] il coupe la corde au ras de ce deuxième nœud. Il s'empresse de faire la même chose avec l'autre poignet [...].» H. Aquin, *Neige noire*, p. 257.

<sup>134</sup> Gros plan : de sa main gauche, il écarte les grandes lèvres. On distingue le brillant d'une lame qui entre dans le vagin et touche le clitoris. Il procède à une introcison [...]. Nicolas plante délicatement la pointe de son canif dans les poils pubiens et remonte vers le nombril qu'il souligne d'un cercle rouge, puis jusqu'au milieu des seins [...] Nicolas fait une entaille à la commissure des lèvres et continue le trait. Il fait le même dessin sur l'autre côté du visage. Sylvie pleure à chaudes larmes. Elle semble porter un masque, tellement les coupures sont plus marquées que ses traits. [...] Nicolas exécute deux lignes obliques sur le front. [...] [T]rop de sang jaillit de ces coupures.» (NN, p. 259-262)

Un espace-temps pour le moins atypique, puisque de la même façon que l'écrit Michel Butor en référence au « vécu » de l'espace : « on n'est jamais à quelque part seulement. On est toujours à plusieurs endroits à la fois<sup>135</sup>», dans *Neige noire*, cela se produit de manière explicite. Nicolas, en plus de ne jamais être dans un seul lieu, n'est jamais non plus dans un seul « maintenant », Aquin y exploitant une conception élargie du présent qui a tout à voir avec la définition théorique qu'en proposent Husserl et Bergson dans leurs écrits respectifs. En effet, Bergson soutient dans *Conscience et vie* que « retenir ce qui n'est plus, anticiper ce qui n'est pas encore, [est] la première fonction de la conscience. Il n'y aurait pas de présent, si le présent ne se réduisait à l'instant mathématique. Cet instant n'est que la limite, purement théorique, qui sépare le passé de l'avenir<sup>136</sup>.» Dans la même lignée, Husserl soutient dans ses *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* que le présent (aussi appelé « présent vivant ») renferme à la fois le passé et l'avenir et qu'il « ressemble à une membrane palatine entre ce qui vient de finir et ce qui n'a pas encore commencé<sup>137</sup>.»

En tentant de restituer le mouvement anticipateur de la conscience qui marque les premières pages du roman, nous nous sommes attardée à ce qui « n'a pas encore commencé. » Nous nous pencherons désormais sur « ce qui vient de finir », c'est-à-dire sur la mise en scène du souvenir et de la mémoire, autre dimension essentielle de la conscience chez Husserl et Bergson, et point névralgique de l'art du roman selon Aquin.

## 1.2 « L'aspect souvenir du roman » ou comment transformer « le passé en étendue »

« L'aptitude vis-à-vis du passé étant le nœud de la conscience présente – l'aspect souvenir du roman est le plus central<sup>138</sup>», écrit Aquin dans une entrée de son *Journal* en date du 11 mars 1953. Cette phrase rédigée près de vingt-ans avant l'écriture de *Neige noire* traduit étonnamment bien l'importance qu'y revêtra le souvenir. En effet, *Neige noire* met en scène de nombreux souvenirs issus de la conscience de Nicolas et plusieurs d'entre eux, c'est-à-dire ceux qui prennent place *pendant* le voyage et qui concernent la vie du couple à Montréal, ont ceci de particulier que d'être de véritables « scènes » – en ce qu'ils comportent dialogues et actions –, et non de simples « images » comme le sont les anticipations. Ces « scènes » se caractérisent par

---

<sup>135</sup> M. Butor, *Improvisations sur Michel Butor. Œuvres complètes vol. XI*, p. 1104.

<sup>136</sup> H. Bergson, *Conscience et vie*, p. 5.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>138</sup> H. Aquin, *Journal 1948-1971*, p. 159.

une simultanéité du passé et du présent et, partant, d'une coprésence des lieux où ils se déroulent et des lieux d'où ils surgissent – ou encore d'où ils « jaillissent », pour reprendre l'expression de Françoise Maccabée-Iqbal. Dans son ouvrage intitulé *Hubert Aquin romancier*, cette dernière soutient que chez Aquin le « mouvement de la mémoire » (en référence à l'acte du souvenir), se situe « hors des catégories rationnelles, hors de l'espace et hors du temps » en prenant la forme d'un « jaillissement<sup>139</sup>.» Nous ajoutons que dans le cas particulier de *Neige noire*, ce « jaillissement » est du même coup dévoilement ; dévoilement graduel de la nature de la relation qui unit Sylvie et Nicolas, car, comme l'annonce la voix narrative, « le retour en arrière est inextricablement lié à ce qui s'en vient.» (NN, 98)

D'une part, ce « retour en arrière » tient des possibles ouverts par le pseudo-scénario (pour ne mentionner que le *flash back*) car, ainsi que l'affirme réflexivement le roman, « [r]ien ne ressemble plus à la mémoire que le défilement des images sur l'écran géant.» (NN, 66) D'autre part, le mouvement du souvenir se voit accentué par le motif du voyage au sens où – comme l'écrit Michel Butor dans « Recherches sur la technique du roman », autre essai où il s'intéresse aux liens qui unissent roman et espace – : « tout déplacement dans l'espace impliquera une réorganisation de la structure temporelle, changements dans les souvenirs ou dans les projets, dans ce qui vient au premier plan<sup>140</sup>.» Ainsi, le bouleversement constant de « ce qui vient au premier plan » – au sens littéral étant donné la logique cinématographique de *Neige noire* –, et alors même que les protagonistes sont en situation de déplacement, configure un espace-temps en paliers, ou en plateaux. Ces plateaux se « surimpriment » les uns aux autres et c'est ce que constate Christiane Houde dans son article « Scénario et fiction : *Neige noire* » où elle met de l'avant la dynamique de surimpression qui caractérise l'espace romanesque du dernier roman d'Aquin : « le déplacement spatial entraîne un déplacement temporel : le voyage est le lieu de la mémoire. On obtient, par surimpression, la composition de l'espace-temps<sup>141</sup>.»

D'abord, au voyage en avion se superposent plusieurs scènes (   haute teneur intime) ayant eu cours dans les derniers jours ou semaines précédant le départ du couple vers la Norvège (et antérieures, pour la plupart, au début chronologique du roman), alors que de multiples impressions sensibles ramènent la conscience de Nicolas    Montréal. En voici un premier exemple où l'impression sensible en question est selon toute évidence la ressemblance physique

---

<sup>139</sup> F. Maccabée-Iqbal, *Hubert Aquin romancier*, p. 210.

<sup>140</sup> M. Butor, « Recherches sur la technique du roman », p. 121.

<sup>141</sup> C. Houde. « Scénario et fiction : *Neige noire* », p. 423.

entre l'hôtesse de l'air et la comédienne Linda Noble et où d'un plan à l'autre – et à l'intérieur d'une même phrase – de l'allée centrale de l'avion, on se retrouve soudainement dans la chambre de Linda :

Après le plan moyen de l'hôtesse, passer à un plan de Nicolas en train de se dévêtir. Faire succéder les plans rapidement. Linda se lamente, les yeux fermés. ; Nicolas monte sur le corps de Linda. Gros plan de Nicolas dont les traits tendus soudain se détendent. Puis, dans une confusion visuelle, les rôles de Nicolas. Coupure.

Nicolas avale son verre d'Aquavit d'une seule traite. Il regarde autour de lui. Tout est redevenu paisible, on a mis l'éclairage de nuit qui transforme l'habitacle de l'avion en une caverne reposante. (NN, 37)

La trame narrative est à peine ramenée à bord de l'appareil qu'elle repart de plus belle, quelques pages plus loin, vers Montréal et, cette fois, le point de départ au voyage de la conscience intentionnelle est le pendentif que Sylvie porte au cou. Ce bijou, par la scène violente à laquelle il renvoie – la blessure engendrée par Sylvie au sexe de Nicolas avec l'objet en question –, nous transporte au cœur de la sexualité trouble du jeune couple, dans leur chambre à coucher du Plateau Mont-Royal :

Nicolas tient Sylvie comme une enfant qui tombe de sommeil au cours d'un long voyage. En remontant sa main droite pour la placer juste sous les seins de Sylvie, celle-ci se déplace un peu et son pendentif en argent retombe sur la main de Nicolas. [...] Très gros plan du pendentif [...]. Gros plan de Nicolas qui baisse le regard en direction du bijou qui se tient sur le revers de sa main droite. Zoom-in sur le pendentif. [...] Nicolas regarde dans le vide ; son visage s'assombrit. L'image se fragmente en plusieurs cadrages qui disparaissent un à un pour découvrir la chambre dans l'appartement de Sylvie et de Nicolas. Sylvie se tient sur le lit, toute raide, les traits durcis. (NN, 38-39)

Après une violente dispute au cours de laquelle Nicolas force sa femme à lui révéler le nom de son amant – qu'il devine déjà être son père – et la blessure que lui inflige Sylvie dans un excès de fureur, la trame est ramenée, par une simple « coupure », dans le ciel atlantique :

D'un geste éclair, Sylvie le frappe en visant le bas-ventre. Il pousse un cri d'horreur en sentant le sang de son pénis couler sur ses cuisses et dans ses mains. Coupure. Intérieur de l'avion. Plan moyen : Sylvie est recroquevillée sur la banquette, sa tête blonde reposant sur les cuisses de Nicolas. Sur la cuisse de Nicolas, le pendentif. (NN, 43)

La trame oscille encore à quelques reprises entre la scène violente se déroulant à Montréal et le calme plat de l'aéronef avant d'être ramenée, une fois pour toutes, dans les toilettes de l'avion, peu avant l'atterrissage : « Zoom back : Sylvie, en slip et soutien-gorge, s'éloigne du lit en tenant le pendentif et le laisse tomber. Elle s'éloigne, met sa robe garance en se regardant dans la lentille de la caméra [...]. Elle prend son sac et quitte l'appartement. Gros plan de Nicolas dans les lavabos de l'avion : il se rase.» (NN, 47)

Cette même logique marque la croisière dans la mer de Barents qui, notons-le, constitue le deuxième grand moment de déplacement dans l'espace du roman. Le va-et-vient de la conscience de Nicolas reprend son travail, mais l'oscillation s'effectue cette fois entre les panoramas maritimes et des scènes montréalaises qui s'enfoncent toujours plus loin dans leur passé amoureux commun. En voici une première occurrence :

NICOLAS

Sylvie réveille-toi. Nous arrivons à l'île aux Ours [...]. Tu sais bien, l'île qui est située au sud de la mer de Barents...

Ils sortent, la main dans la main, aussitôt happés par l'explosion de lumière qui se produit lorsque Nicolas ouvre la porte. Coupure.

Les plans suivants se déroulent sur la banquette arrière d'une Ford Torino stationnée dans une ruelle qui donne sur le parc Lafontaine à Montréal. Il fait nuit. L'homme se laisse étendre sur la banquette par une jeune fille qui est manifestement droguée. (NN, 71)

Puis – comme c'était le cas pour la séquence de l'avion –, la trame narrative est à nouveau ramenée à bord du navire, avant de repartir vers Montréal : « Plan de la porte de la cabine numéro 9 sur le *Nordnorge* quand le vantail de métal s'ouvre sur un puits de lumière. La Ford Torino roule sur l'autoroute Bonaventure à Montréal. Nicolas tient le volant ; à côté de lui Sylvie, tendue, excitée, en proie à une sorte de rage intérieure qui la consume. » (NN, 73) Cette logique ne trouvera son terme que lorsque Sylvie et Nicolas mettront le pied sur l'archipel et prendront leur repas d'arrivée au restaurant de Ny Ålesund. De la salle à manger de l'hôtel Artic, le lecteur est soudainement transporté dans une soirée montréalaise qui remonte à l'une des premières rencontres du jeune couple, plus d'un an auparavant :

Deux serveuses, portant une robe bleue Norvège plissée à l'ancienne mais dont l'ourlet va à mi-cuisse, sillonnent constamment la salle à manger de l'Artic. [...] Sylvie est perdue dans la lecture du menu et Nicolas regarde cette activité fébrile qui règne dans la rôtisserie.

Plan filé vers la droite : Sylvie, en robe rose des déserts, se tient debout, un verre à la main et parle d'abondance à deux ou trois personnes qui forment un cercle autour d'elle. Contexte de cérémonie mondaine : tout le monde est habillé. Sylvie est rayonnante ; elle porte les cheveux tout frisans, coupés à la nuque. [...] Nicolas, en costume sombre avec pochette et gilet, se dirige vers Sylvie. (NN, 102)

Après l'échange de quelques banalités, la narration reprend dans le restaurant de l'hôtel Arctic où le dîner en tête-à-tête qui s'y déroule est marqué par la distraction de Nicolas, dont la conscience avoisine à nouveau le parc Lafontaine :

Nicolas est ravi du goût et le sommelier verse le vin dans les deux verres. Sylvie prend une gorgée. Figé le plan quand elle lève le menton.

Gros plan de Nicolas qui fronce les sourcils en regardant Sylvie. Une distraction le paralyse et lui donne le masque de l'absence.

Plan de la Ford Torino stationnée dans une ruelle en bordure du parc Lafontaine : cette fois, l'image permet d'identifier visuellement Sylvie. Elle se jette sauvagement sur Nicolas. (NN, 104)

De manière prévisible – puisque le lecteur finit par s'habituer à cette cadence – la suite a lieu dans « la salle à manger de l'hôtel Artic à Ny Ålesund. » (NN, 106)

En somme, en plus « d'informer » le lecteur sur la vie amoureuse pour le moins mouvementée de Sylvie et Nicolas, ce que mettent selon nous en lumière ces nombreux *flash back* qui non seulement remontent le fil du temps, mais ont aussi pour résultat que le voyage de Nicolas se déroule autant – sinon plus – à Montréal que n'importe où ailleurs, c'est encore une fois l'importance qu'accorde Aquin à la continuité de la « vie de conscience ». Sur le plan spatial, cette continuité fait en sorte – selon ces mots empruntés à Michel Butor – que « les proximités vécues ne sont nullement réductibles à celle de la cartographie<sup>142</sup>. » Sur le plan temporel, cette même continuité explique – et cette fois selon la narration elle-même – que « l'existence aux yeux du souvenir a parfois ce caractère anormalement continu, et les éléments les plus discordants deviennent ainsi agencés, par un effet de perspective, selon la linéarité la plus pure. » (NN, 150) Mais paradoxalement – et de manière plus significative pour les souvenirs que pour les anticipations – cette oscillation de la trame narrative (entre Montréal et les lieux du voyage, entre le passé et le présent) marquée par de nombreuses « coupures », confère au récit un caractère remarquablement discontinu. C'est que, comme l'explique la voix narrative (en plagiant d'ailleurs les *Leçons* de Husserl), « la discontinuité présuppose la continuité » (NN, 48) – et nous pouvons lire la continuité de « la vie de conscience » –, car c'est là, poursuit cette même voix, « la substruction même du film » (NN, 48), et donc du roman, c'est-à-dire son fondement.

Nous pouvons d'ores et déjà voir en quoi la mise en scène du souvenir – et plus généralement l'exploration de l'espace de la conscience – contribue à accroître le degré d'ouverture de l'espace-temps du roman, puisque, comme l'établit elle-même la narration, « les séquences ne font pas que se succéder, elles s'entremêlent, se superposent, se compénètrent, se répondent, se dédoublent » (NN, 41), c'est-à-dire qu'elles transforment, selon l'expression de la critique Monique Roy-Gans, « le passé en étendue<sup>143</sup>. » Nous croyons que cette simultanéité dans la succession (des temps et des espaces) est un aspect essentiel de l'éclatement des

---

<sup>142</sup> M. Butor, « Recherches sur la technique du roman », p. 120.

<sup>143</sup> M. Roy-Gans, « "Le Québec est en creux" Neige noire de Hubert Aquin », p. 556-557.

frontières du roman, car, pour reprendre une des rares bribes explicatives qui soit du projet romanesque qui nous intéresse : les frontières du roman « mondialisé » doivent être « défoncées » par des « relations axiales indéfinies (espace-temps) entre les positions (personnages) et les niveaux de déroulement continu (chronologique)<sup>144</sup>», tel que nous pouvons le lire dans le plan de *L'Antiphonaire*. Or c'est exactement ce que permet le dispositif cinématographique, dans les multiples possibilités qu'il renferme, de mettre en scène le mouvement de la conscience.

Il faut dire que jusqu'ici notre propos n'a tenu compte que des souvenirs qui se présentent à la conscience de Nicolas *pendant* le voyage. Mais qu'en est-il de ceux qui font suite au voyage (et surtout au meurtre), alors que Nicolas, à son retour, tente précisément d'écrire le scénario de son film *d'après* ses souvenirs du voyage ? Sur le chemin du retour, c'est le caractère référentiel des lieux du récit qui s'effondre drastiquement, « l'aspect souvenir » de *Neige noire* étant désormais pris dans une logique délirante et cauchemardesque.

## **2. Les excès de l'espace vécu : onirisme, brouillage référentiel et permutabilité des lieux du récit**

### 2.1 Un imaginaire cartographique ambivalent

Il faut dire que de façon générale, dans *Neige noire*, le caractère référentiel des lieux du récit est pour le moins ambivalent. D'un côté, la critique a relevé la grande précision du travail documentaire et cartographique effectué par Aquin qui, comme l'écrit Pierre-Yves Moquais, « ne néglige aucun aspect et s'efforce à la précision et à la minutie la plus rigoureuse<sup>145</sup>», ce qui contribue à « renforcer le processus de véridiction<sup>146</sup>.» D'un autre, l'énumération presque compulsive des toponymes scandinaves qui découle de ce même objectif de précision<sup>147</sup> pointe déjà vers une référentialité problématique, du moins pour un lecteur québécois qui en vient à s'y perdre complètement, la présence de tous ces noms propres s'effectuant d'abord dans une mise

---

<sup>144</sup> H. Aquin, « Appendice III. Plan de *L'Antiphonaire* », p. 395.

<sup>145</sup> P.-Y. Moquais, « Introduction », p. XCVIII.

<sup>146</sup> *Idem*.

<sup>147</sup> Exemple : « Éva Vos, jeune femme d'environ 25 ans, sort d'un immeuble locatif situé à Jan Mayenplassen, 79 à Holmen, en banlieue nord-ouest d'Oslo [...]. Elle rejoint la Holmenkllveinen, route assez encombrée. [...] Éva Vos prend la Ullernchausséen en direction du sud-ouest. » (NN, 50)

en valeur de leur signifiant – leur référent demeurant inconnu –, dans un exotisme du mot lui-même<sup>148</sup>.

Michel Collot dans son ouvrage *Pour une géographie littéraire* aborde la question de la tension entre la volonté de précision et l'envol de l'imagination qui caractérise souvent la relation du texte littéraire à la cartographie. Il explique que la carte peut revêtir de multiples fonctions ; qu'« elle peut à la fois attester de l'ancrage de la fiction dans une géographie réelle ou vraisemblable et faire de celle-ci un tremplin pour l'imagination<sup>149</sup>», car, poursuit-il, il existe « un imaginaire cartographique qui, au lieu de réduire l'espace littéraire à ses coordonnées géographiques, ouvre en lui des horizons indéfinis<sup>150</sup>.» Jusque-là demeuré dans une sorte d'ambivalence, l'imaginaire cartographique de *Neige noire* bascule définitivement du côté de l'« indéfini » lorsque les souvenirs du voyage au Svalbard s'amalgament aux cauchemars de Nicolas dans l'« entêtement onirique » (NN, 157) de celui-ci, pour employer l'expression de la voix narrative. Il se produit alors ce que Bertrand Westphal dans son ouvrage *La géocritique* appelle un « brouillage hétérotopique<sup>151</sup>», c'est-à-dire un moment pivot du récit où la connexion entre espace référentiel et espace fictionnel se montre soudainement précaire et où, écrit-il, « le référent devient le tremplin à partir duquel la fiction prend son envol. On estimera que le référent et sa représentation entrent dans une relation impossible<sup>152</sup>.»

## 2.2 Les cauchemars de Nicolas : vers une logique du rêve généralisée

Ce processus se met en branle avec le premier cauchemar de Nicolas qui survient sur le chemin du retour vers Montréal, plus précisément pendant son escale prolongée à Oslo où il entame une liaison avec Éva. Couvert de sueur et réveillé abruptement par cette dernière, il lui raconte qu'il « jouai[çt] *Hamlet* dans une ville italienne située sur les bords de la mer de Barents » (NN, 155), qu'il a été « pris de panique » et qu'il n'a pas pu terminer la représentation qui avait lieu dans un « théâtre illuminé » (NN, 155). Il précise : « Tu sais, Éva, à partir de cette enclave italienne dans le grand nord, on ne réussit pas à se rendre jusqu'au Svalbard. Il n'y a pas de lignes aériennes ou maritimes avec Longyearbyen ou Ny Ålesund... » (NN, 155) Et à Éva qui

---

<sup>148</sup> Ce qui contraste avec l'ancrage concret de la référentialité montréalaise, par exemple : « Plans successifs de l'auto engagée dans la circulation de la rue Sainte-Catherine, dans le tronçon de la rue Université qui longe la Place Ville Marie. » (NN, 232).

<sup>149</sup> M. Collot, *Pour une géographie littéraire*, p. 84.

<sup>150</sup> *Idem.*

<sup>151</sup> B. Westphal, *La géocritique*, p. 173.

<sup>152</sup> *Idem.*

lui assure qu'il n'existe pas – et qu'il n'a jamais existé – d'enclave italienne à l'intérieur du cercle polaire, il réplique :

Je sais ce que tu vas me dire...Que je délire, que cette enclave italienne sur les bords de la mer de Barents n'a jamais existé et que j'ai tout inventé...

[...]

La ville a été construite selon un plan concentrique. Les avenues partent du centre comme des rayons, les rues sont circulaires et recourent les avenues. La place centrale est un vrai chef-d'œuvre. (NN, 156)

Par le biais de cette cité italienne style « Renaissance » qui serait située dans le cercle polaire, ce cauchemar introduit dans le roman un premier brouillage référentiel qui s'apparente, selon nous, au procédé de l'« interpolation<sup>153</sup> » présenté par Brian McHale dans *Postmodernist fiction*, ouvrage qui s'intéresse, entre autres, aux différentes stratégies qu'empruntent les textes littéraires d'ascendance postmoderne pour volontairement brouiller la frontière entre le réel et la fiction. Parmi ces stratégies, l'« interpolation » – que Brian McHale dénomme aussi la construction d'une « zone<sup>154</sup> » – renvoie précisément au fait d'inclure un espace sans référent à l'intérieur d'un espace référencié, c'est-à-dire, dans le cas qui nous occupe, une cité italienne « sur les bords de la mer de Barents » (NN, 155). Ce procédé aurait pour manifestation littéraire la plus évidente le texte *Les villes invisibles* d'Italo Calvino, récit dans lequel le personnage de Marco Polo décrit à l'empereur Kublai les multiples villes (fictives) qui composent son empire (lui, historiquement situé) que ce dernier n'a jamais vues, et qu'il ne verra jamais puisqu'elles n'existent pas<sup>155</sup>.

Et ce n'est pas un hasard si l'« interpolation » fait surgir un problème d'ordre ontologique ; en effet, l'entreprise plus large de Brian McHale dans *Postmodernist fiction* est de montrer qu'il existe un dénominateur commun aux œuvres que l'on dit « postmodernes » – et par là, il vise à réhabiliter ce qualificatif souvent critiqué –, soit le déplacement des questionnements de type cognitif, caractéristiques de la modernité littéraire (entre autres : Comment connaître le monde dont je fais partie ? Quelle est ma place en son sein ?) vers des problèmes de nature ontologique (par exemple : Qu'est-ce qu'un monde ? Comment les mondes sont-ils constitués ? Plusieurs mondes peuvent-ils cohabiter ?)<sup>156</sup>. Dans *Neige noire*, le problème ontologique surgit avec l'entrée en scène de la petite ville italienne du premier cauchemar de

---

<sup>153</sup> « The interpolation ». B. McHale, *Postmodernist fiction*, p. 45.

<sup>154</sup> « To build a zone ». *Idem*.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>156</sup> B. McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 10.

Nicolas. À partir de là, la voix narrative conduit – pour ne pas dire « incite » – le spectateur-lecteur « à douter de l'existence de cet archipel du Svalbard que le cinéaste a inventé de toutes pièces, pour s'y faire dérouler l'action », puisqu'« après tout, on ne plante pas d'Alpes en plein océan Arctique, pas plus qu'on ne construit de décor Renaissance en Laponie.» (NN, 157) C'est la porte d'entrée vers une généralisation de la logique du rêve qui culmine un peu plus loin avec cette réplique qu'Aquin fait dire à Hamlet dans la version télévisuelle de la pièce : « Le monde est un rêve et le rêve est un monde » (NN, 191) ; une phrase qui, mentionnons-le, ne se retrouve pas dans le texte de Shakespeare, mais est plutôt introduite par le romancier.

Mais, entre temps, deux autres cauchemars de Nicolas prennent place dans le roman et contribuent à nourrir cette logique. D'abord, le premier survient dès le retour de Nicolas à Montréal, alors qu'il « somnole » dans le taxi qui le ramène de l'aéroport chez lui :

Il est 15h30. Le soleil éclabousse tout. Le taxi démarre en trombe, s'engage avec beaucoup d'aisance dans les échangeurs avoisinant l'aéroport de Dorval. Le taxi roule sur la 40 Est en direction de Montréal. Nicolas renverse la tête sur la banquette arrière et somnole.

Fondu enchaîné à la cabine de l'hélicoptère qui survole les montagnes et les glaciers qui bordent le Magdalenefjorden. Dans l'appareil, tout le monde demande à Nicolas un signe, une indication, mais il est désemparé, cherche dans toutes les directions désespérément [...]. L'hélicoptère frôle les arêtes rocheuses, vole dangereusement près des éperons et des tourelles qui, comme des bouts de solive, sont décelables sous les toits de neige. Plongées : la caméra surplombe le cours des fleuves immobiles et remonte des vallées épiglaciaires [...]. Véritable cauchemar, la course de Nicolas en taxi se déroule en hélicoptère et la chaleur humide de Montréal semble émaner de l'Inlandsis du Spitzbergen [...]. Il [l'hélicoptère] avance dans des vallées encaissées par des épaules démesurées, épouse les moindres dépressions des plateaux. Plan moyen de Nicolas endormi sur la banquette du taxi. (NN, 162)

Ce cauchemar se voit marqué, notons-le, par le même type d'alternance des plans entre le passé et le présent qui caractérisait les séquences « souvenirs » du vol transatlantique et de la croisière dans la mer de Barents. En outre, il renvoie précisément au moment où, à bord de l'hélicoptère, Nicolas « aide<sup>157</sup> » les secouristes à retrouver le corps de Sylvie. Ce faisant, il établit un *continuum* entre le rêve et le souvenir qui, dès lors, ne quittera plus le récit. En effet, ce cauchemar se voit soudainement interrompu par l'accident du taxi dans lequel se trouve Nicolas et par la suite, le roman aura tout le loisir de « jouer » sur les séquelles potentielles que pourrait avoir subies la mémoire de ce dernier et ce, à l'intérieur d'une accélération de la dérive onirique.

---

<sup>157</sup> Il ne les aide pas vraiment, puisqu'il l'a tuée.

C'est en effet ce que confirme l'autre cauchemar de Nicolas, qui survient suite à son retour de Blake Lake, où il s'était rendu pour annoncer à Charlotte la mort de sa petite sœur. Le cauchemar rejoue, à l'intérieur d'une logique délirante, la « scène » souvenir du pendentif évoquée plus haut. D'abord, au visage ruisselant de l'aînée se substitue celui de la cadette, puis les « précipices blancs du Spiztbergen » et « des courtines de glace, des taches de falbende et de gneiss oëillé » recouvrent leurs visages, avant qu'une nappe de neige se transforme en « texture noire vitrifiée » (NN, 168) et que les coups répétés du pendentif de Sylvie fassent voler en éclat cette même « verrière » et s'attaquent finalement au sexe de Nicolas qui tente sans succès d'éviter le pire : « le sang coule déjà sur ses deux mains et ses cuisses. » (NN, 168) À la suite d'un réveil précipité, Nicolas ouvre le premier cahier noir qui lui tombe sous la main et « se met à écrire sans s'interrompre » (NN, 169) avant d'aller se recoucher. Ainsi commence le paragraphe qu'il rédige :

La difficulté de transposer ce cauchemar provient de son absence de repères spatiaux ; c'est comme si le rêve ne s'était déroulé que dans un registre temporel. La nuit, la brièveté des flashes abyssiques, le temps de la chute, celui de la reprise de conscience et celui qu'il a fallu pour revenir de Blake Lake. Y a-t-il seulement un lac à Black Lake ? L'espace du cauchemar est aussi noir que la verrière qui filtrait la neige immaculée du Spiztbergen. (NN, 169)

Ce que met de l'avant ce dernier extrait, puisque comme le conclut Nicolas avant de se rendormir : « ce texte-même qu' [il s']apprête à terminer, fait partie du scénario » (NN, 170), c'est l'imbrication du film à *venir* avec un espace qui est d'abord celui du rêve, c'est-à-dire un espace « déformé », marqué par une « absence de repères spatiaux », ou, en d'autres mots, un espace en flottement et qui fait que l'on ne sait plus trop où l'on est, parce que les lieux eux-mêmes sont mobiles. Cette conception de l'espace fait écho à ce que Bertrand Westphal dit du territoire postmoderne (ou rhizomatique) : un territoire « dépourvu de toute stabilité dans le temps ; de même sa spatialité est changeante, voire fuyante<sup>158</sup>. »

### 2.3 Logique du permutable et cartographie « délirante » : quand le Svalbard dérive d'Est en Ouest

C'est sans doute le « scénario » de Nicolas qui incarne le mieux l'effondrement de la référentialité qui a cours dans la deuxième partie du roman, puisqu'il nous place en plein cœur d'une logique du permutable, selon laquelle les lieux peuvent aisément se substituer les uns aux autres. En effet, Nicolas annonce à Éva que bien qu'il essaie de situer sa défunte femme « dans

---

<sup>158</sup> B. Westphal, *La géocritique*, p. 88.

les rues d'Oslo, à Tromsø, à bord du *Nordnorge*, à Ny Ålesund », il songe à tourner la majorité des plans aux îles Sverdrup et à Repulse Bay (deux lieux situés dans le Grand Nord canadien) : « C'est très beau, Repulse Bay, lui dit-il, les talwegs descendent abruptement dans la mer. C'est un paysage d'une beauté monstrueuse : un enfer de blancheur et de silence. » (NN, 189) Cette dynamique du permutable a retenu l'attention de la critique Christiane Houde et la confusion généralisée qui s'installe lui fait dire que « Natchez, c'est Montréal, tout comme Oslo est Montréal. On reste dans le cercle polaire, mais le Spitzbergen dérive d'Est en Ouest vers Sverdrup<sup>159</sup>. »

Si nous pouvons parler de « confusion généralisée », c'est que bien avant que se présente dans le roman la question du tournage du film de Nicolas, la substitution du Nord scandinave par le Nord canadien, et également dans l'extrait qui suit, – soulignons-le, de manière étonnement gratuite – par le nord étatsunien (l'Alaska), se trouve déjà en germe dans le récit. C'est ce dont témoigne ce commentaire de la voix narrative portant sur le premier cauchemar de Nicolas :

Il se peut d'ailleurs que, bien avant cette fracture [en référence au doute vis-à-vis des lieux qui s'installe dans le récit suite à l'épisode de la petite ville italienne], il [le lecteur] ait décelé quelques ressemblances entre la dentelle glaciaire de l'Isfjorden et les frontispices invaginées du littoral de l'Alaska, entre les croupes du cap Mitra et la chevelure balsaltique des îles Sverdrup, entre la configuration du Kongsfjorden et celle de Repulse Bay. L'enclave italienne conduit à la facticité du Spitzbergen qui mène, par induction, aux massifs crevassés de l'Alaska, plantés dans la mer de Barents par un cartographe délirant. (NN, 157)

Une cartographie permutable et « délirante » : c'est bien le rapport à l'espace qui s'installe à la fin de *Neige noire* et que relève aussi Daniel Chartier dans son article « L'imaginaire boréal et la "nordicité littéraire" » où il se penche, entre autres, sur le statut du Nord dans *Neige noire* : un Nord qu'il dit « transpolaire », c'est-à-dire « à la fois québécois, canadien, norvégien et russe<sup>160</sup> » et ce délire spatial n'y est pas étranger. Le critique écrit que ce « délire dantesque », en référence à cette phrase édictée par la voix narrative : « le Spitzbergen se présente comme le produit d'un délire dantesque », n'occupe pas le fond de l'action, mais qu'il « fait directement partie de l'aventure narrative de ce roman<sup>161</sup>. » Un délire qui annonce déjà *Obombre* (ou du moins les principes esthétiques qu'Aquin aura voulu y développer), puisque dans le plan de ce roman inachevé (qui, rappelons-le, aurait fait suite à *Neige noire*) nous pouvons lire que « tout le roman

<sup>159</sup> C. Houde, « Scénario et fiction : *Neige noire* », p. 425.

<sup>160</sup> D. Chartier, « L'imaginaire boréal et la "nordicité littéraire". Au Nord, vers le Nord et le Nord en soi dans la littérature québécoise », p. 73.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 74.

délirant doit se passer à Goteborg (comme si Goteborg était Venise ou Nouvelle-Orléans). Alors que le cadre de fond est Montréal<sup>162</sup>.»

C'est cette même logique du permutable qui fait qu'à la fin de *Neige noire*, alors que Sylvie et Nicolas regardent ensemble *Il était une fois dans l'Ouest*, le récit peut, comme l'écrit François Harvey qui s'intéresse à la médiation télévisuelle dans l'œuvre d'Aquin, « substitu[er] aux images du film de Sergio Leone » – et donc aux images du désert américain – « celles de Sylvie marchant sur les bords escarpés d'un précipice du Spizbergen <sup>163</sup> » :

Le téléviseur diffuse encore les prises de vue de *Il était une fois dans l'Ouest* : un fleuve de tristesse, livré à lui-même, coule. Et les paysages suspendus aux seins de Claudia Cardinale rappellent les divinités poliades de l'antique Numidie : Gharez-Zemma, le désert vierge, El Kenissia, le désert fécondé, Bou Kourneim, le désert céleste. Qu'importent les sables de Tipasa et les dunes de Sainte-Salsa puisque toutes ces étendues, sous l'effet des filtres, ressemblent aux sables fins d'Undensacre et à la neige noire du Spitzbergen. Éva, assise par terre, regarde l'écran, elle voit Sylvie qui, telle un négatif, avance blonde dans un désert froid et frôle des précipices dont on sait désormais que l'un deux lui sert de fosse. (NN, 215)

Et cette fois, c'est Éva (et non Nicolas) qui « délire », puisque c'est elle qui « regarde » l'écran et « voit » Sylvie dans le désert de glace et ce, à partir du désert de sable qui se présente à ses yeux, dans un autre exemple de cet éclatement des frontières du roman reposant sur une visée de la conscience intentionnelle.

Mais les images à l'écran rappellent-elles vraiment « les divinités poliades de l'antique Numidie », « Undensacre » et « Bou Kourneim » ? Le roman donne-t-il vraiment à voir ces mêmes lieux autrement que comme mots ou comme signes ? Il est clair que la présence de tous ces noms propres – dont le précédent extrait ne constitue qu'un échantillon – n'ajoute souvent rien au visuel des descriptions du roman. Au contraire, c'est en tant que *mots* qu'ils sont présents dans le texte – c'est ce qu'Aquin appelle réflexivement dans *Neige noire* sa propre esthétique de « l'insérende » (NN, 248) – et c'est aussi en tant que *mots* qu'ils participent à ouvrir les frontières culturelles du roman, autre particularité esthétique de *Neige noire* sur laquelle se penchera le prochain chapitre.

---

<sup>162</sup> H. Aquin, « Obombre », p. 351.

<sup>163</sup> F. Harvey, « Hubert Aquin et le petit écran », p. 111.

## Configuration d'un « espace culturel » occidental

*Neige noire* face aux mythes, aux œuvres et à l'Histoire

*Depuis que j'ai publié en novembre 1969 L'Antiphonaire, je n'ai cessé de m'enfoncer plus profondément dans le gouffre du passé occidental<sup>164</sup>*  
- H. Aquin, *Point de Fuite*

S'enfoncer toujours plus profondément dans « le gouffre du passé occidental », voilà ce que Hubert Aquin appelle dans sa préface à *Point de Fuite* sa « plongée abyssale » qui l'entraîne des « énormes problèmes du Moyen Âge » à la découverte de l'œuvre de Lucrèce, en passant par les « raffinements érotiques du Bas-Empire romain<sup>165</sup>.» Cette préface revêt un caractère polémique important puisqu'elle oppose la culture comme savoir au pragmatisme de l'air du temps : « Je crois même que la société dans laquelle je vis n'est nullement intéressée à profiter du savoir non immédiatement utilitaire<sup>166</sup> », y écrit-il. Ce « savoir non immédiatement utilitaire », construit sur une pratique intensive de la lecture, Aquin le met de l'avant dans chacune de ses œuvres romanesque, et à un degré extrême dans *L'Antiphonaire* – qualifié par Gilles Thérien de roman « à l'érudition troublante<sup>167</sup> » –, de même que dans *Neige noire*. Et il semble que cette gradation ne soit justement pas étrangère au fait que d'un roman à l'autre, Aquin s'engage de plus en plus dans l'exploration du passé culturel occidental.

Dans son introduction à l'édition critique de *Neige noire*, Pierre-Yves Moquais rappelle la fascination qu'entretient Aquin pour tout ce qui a trait au domaine de l'histoire : « ses nombreuses lectures en témoignent, Aquin fut toujours fasciné par les grandes articulations de l'histoire, par ces périodes de transition de la culture occidentale que furent la décadence de la civilisation romaine, la montée et la chute de Byzance [...], le passage du Moyen Âge à la

---

<sup>164</sup> H. Aquin, *Point de fuite*, p. 6.

<sup>165</sup> *Idem.*

<sup>166</sup> *Idem.*

<sup>167</sup> G. Thérien, Quatrième de couverture à *L'Antiphonaire*.

Renaissance », sans oublier sa grande fascination pour « l'âge baroque<sup>168</sup>.» Le critique ajoute que la « réminiscence » de ces périodes acquiert chez le romancier un « relief tout particulier » dans la situation nord-américaine de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle qui est la sienne, c'est-à-dire une situation qu'il qualifie, en empruntant les mots d'Aquin, d'« isolement historique » et de « déglobalisation culturelle<sup>169</sup>.» Et c'est pourquoi, selon lui, des *Rédempteurs*<sup>170</sup> à *Neige noire*, l'œuvre d'Aquin n'aurait cessé de s'ancrer dans « une tradition culturelle qui transcende les limites géographiques, culturelles et conceptuelles du Québec » en se donnant, poursuit-il, comme « référent esthétique, ces périodes historiques et les œuvres qui les marquèrent<sup>171</sup>.»

Or il semble que ce « relief tout particulier » – pour reprendre les mots de Mocquais – que prend la réminiscence historique à travers l'œuvre d'Aquin se laisse éclairer par l'une des clauses esthétiques figurant au plan de *L'Antiphonaire*. En effet, au huitième « point » du plan – soit le paragraphe qui suit l'énonciation du projet de « mondialisation du roman » – s'y trouve défini le rapport esthétique que le roman devrait entretenir à l'égard de l'histoire : « processus d'accélération historique informé au livre [...] : tout s'accumule. Tout s'entasse et constitue des couches superposées de poussières – toutes lourdes et évoquant les siècles culturels du monde occidental – depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'en 1968-1970 dans les superstructures de l'U. du Québec à Montréal<sup>172</sup>.» L'« accélération historique », l'« accumulation » et l'« entassement » de *tout* (en l'occurrence des détails et des noms propres), voilà qui pourrait préciser le projet romanesque qui nous intéresse, dans son rapport à l'histoire.

En outre, soulignons l'emploi de l'expression « siècles culturels du monde occidental » qui nous autorise à emprunter la notion d' « espace culturel<sup>173</sup> » telle que développée par Christiane Houde dans son article « Scénario et fiction : *Neige noire* » afin d'étudier le rapport spécifique à l'histoire qui se déploie dans le dernier roman d'Aquin. En effet, de la même façon que la notion d'« espace de la conscience » (telle que nous avons tenté de la définir au chapitre précédent) permet de penser le chronotope du récit en opérant une conjonction entre une temporalité interne (la durée) et l'espace extérieur, celle d' « espace culturel » articulera aussi les rapports

---

<sup>168</sup> P.-Y. Mocquais, « Introduction », p. LXXXIX-XC.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. XC.

<sup>170</sup> Premier texte fictionnel publié par Hubert Aquin qui prend place dans un univers mythique biblique. Il n'est pas considéré aujourd'hui comme un roman à proprement parler, mais plutôt comme un « récit » ou une novela.

<sup>171</sup> *Id.*, « Introduction », p. XC.

<sup>172</sup> H. Aquin, « Appendice III. Plan de *L'Antiphonaire* » p. 343-344.

<sup>173</sup> C. Houde, « Scénario et fiction : *Neige noire* », p. 420.

spatio-temporels à l'œuvre dans le roman, mais cette fois-ci au regard d'une temporalité historique, cette notion renvoyant précisément à une spatialisation de l'histoire culturelle.

Ainsi, si l'« espace culturel » de *L'Antiphonaire* – bien que partagé entre l'Italie médiévale et l'époque contemporaine nord-américaine – demeure circonscrit à l'intérieur de « siècles culturels » bien balisés, on ne peut pas en dire autant de celui de *Neige noire*. En effet, Aquin amalgame dans son dernier roman une foule d'éléments associés à divers univers culturels : bien sûr au premier plan celui de *Hamlet* et de l'histoire scandinave, mais aussi – et dans un arrière-fond qui a toute son importance sur le plan d'une esthétique romanesque – l'univers des mythes greco-romains, celui des sagas islandaises, celui de la Renaissance italienne, de la philosophie allemande, de l'Europe médiévale, pour ne nommer que ceux-là. À ce titre, la scène sur laquelle nous avons terminé le précédent chapitre qui concerne le visionnement que fait Éva du film de Sergio Leone, et où à l'univers du western américain se juxtaposent le mythe islandais d'Undensacre et les divinités berbères de l'antique Numidie en constitue un éloquent épisode. C'est au regard de ce type de travail d'imbrication que Pierre-Yves Mocquais dans son ouvrage *Hubert Aquin ou la quête interrompue* n'hésite pas à faire de *Neige noire* une œuvre « synthèse », soulignant sa volonté de s'inscrire au sein d'un univers dont elle essaierait de « reconstituer les dimensions tant spatiales que temporelles, tout en rassemblant les multiples données culturelles, historiques et mythiques<sup>174</sup>.»

C'est la composante « mythique » de l'« espace culturel » du roman qui retiendra notre attention dans un premier temps. D'abord car, comme l'écrit Françoise Maccabée-Iqbal, le périple de Sylvie et Nicolas se veut une « sorte d'odyssée vers un Nord mythique<sup>175</sup>», mais aussi et surtout parce que cette composante s'impose comme première, qu'elle surplombe en quelque sorte toutes les autres, *Neige noire* érigeant sans relâche le « culturel » et l'« historique » au rang du « mythique ». Nous nous intéresserons à la volonté propre au roman de *créer* du mythe – et des mythes nordiques qui plongent aux racines de l'Occident –, une volonté que Daniel Chartier, dans son article « L'imaginaire boréal et la nordicité littéraire », qualifie d'« utilisation esthétique du Nord<sup>176</sup>.»

---

<sup>174</sup> P.-Y. Mocquais, *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, p. 145.

<sup>175</sup> F. Maccabée-Iqbal, *Hubert Aquin Romancier*, p. 225.

<sup>176</sup> D. Chartier, « L'imaginaire boréal et la "nordicité littéraire" ». Au Nord, vers le Nord et le Nord en soi dans la littérature québécoise », p. 72.

Dans un deuxième moment, nous verrons que « l'espace culturel » de *Neige noire* déborde constamment de l'ère géographique polaire qui lui est associée, l'« œuvre ouverte » étant, nous l'avons vu, celle dont « les directions multiples conduisent vers un extérieur périphérique spatio-temporel qui n'est jamais réductible au système opératoire de l'œuvre<sup>177</sup>.» Ainsi, si *Neige noire* est une « œuvre synthèse », rien ne peut pourtant y être unifié. Et, à ce titre, nous mettrons de l'avant le caractère hybride et éclectique de toutes ces références culturelles par lesquelles s'opère une autre « mondialisation », afin d'en dégager les enjeux esthétiques et romanesques.

## 1. Construction d'un Nord mythique et « transpolaire »

### 1.1 Fascination pour une Europe historique : quand l'espace géographique est « espace culturel »

Dans un article sommaire portant sur la trajectoire de l'œuvre d'Aquin, la critique Françoise Maccabée-Iqbal soutient – avec raison – qu'« après une vertigineuse promenade culturelle à travers les siècles de *L'Antiphonaire*, le lecteur plongera avec *Neige noire* dans l'univers du mythe<sup>178</sup>.» Or il faut aussi compléter cette observation en ajoutant qu'une telle « plongée » (« dans l'univers du mythe ») ne saurait justement se comprendre sans une « promenade culturelle à travers les siècles », c'est-à-dire sans cet immense bagage culturel cumulé par Aquin à travers des décennies de lecture. Nous proposons d'envisager *Neige noire* à la lumière de la fascination qu'entretient Aquin à l'égard de l'Europe, cette terre historique dont il ne peut parler sans l'opposer à l'Amérique, ce continent « sans passé culturel<sup>179</sup>», selon les mots du *Journal*. En effet, dans une courte chronique rédigée en 1950 pour le *Quartier Latin*<sup>180</sup> et simplement intitulée « Europe », le jeune Aquin écrit que « nous », en référence au peuple canadien-français, avons encore « des “améliorations” à prendre de l'Europe » car il est certains « chaînons de notre histoire » – il donne ici deux exemples : les subtilités de la langue française et l'évolution de notre architecture – qui « nous manquent et qu'elle seule peut nous raconter<sup>181</sup>.» Ou encore, en 1952, Aquin, alors en stage d'études à Paris, écrit dans son *Journal* avoir de plus en plus « tendance à [s']intéresser à l'Histoire – à cet insondable trésor de faits,

---

<sup>177</sup> H. Aquin, « Appendice I. Notes de cours », p. 218.

<sup>178</sup> F. Iqbal, « Hubert Aquin, grand-prêtre de l'écriture », p. 27.

<sup>179</sup> H. Aquin, *Journal 1948-1971*, p. 122.

<sup>180</sup> Il s'agit du journal étudiant de l'Université de Montréal.

<sup>181</sup> *Id.*, « Europe », p. 57.

d'œuvres, de vies qu'il ne [lui] est pas possible d'évaluer quand [il est] en Amérique mais dont ici [il a] tous les éléments à portée de main<sup>182</sup>.» Dernier exemple, en 1973, Aquin, en entrevue avec Anne Gagnon qui lui demande s'il trouve que notre province est culturellement « pauvre », lui répond que le Québec « n'a que trois cents ans d'Histoire » et n'a en ce sens que très peu de « capital culturel ». Et comme il y « en a très peu ici, [il en a] cherché ailleurs », en Europe, où il y a cette « dimension [...] surtout historique, plongeante dans le temps<sup>183</sup>.»

Dans *Neige noire* on retrouve un peu partout les traces de cette vieille fascination pour une Europe historique, notamment dans les descriptions spatiales de l'univers nordique, y compris dans celles de l'archipel du Svalbard, lieu pourtant isolé du continent européen, mais où l'histoire est néanmoins inscrite partout. Parmi celles-ci : « Nicolas revient sur ses pas, tend la main à Sylvie et enjambe avec elle ce qui ressemble de fait à un ancien cimetière humain. L'évidence crève les yeux : il s'agit bien d'un cimetière glaciaire, rappel troublant de l'occupation du Spitzbergen, au seizième siècle, par des baleiniers hollandais. » (NN, 110) Nous pouvons aussi penser à cette description du Nord de la Norvège appréhendé à partir de la perspective aérienne et où l'histoire, cette fois-ci, se greffe directement aux toponymes :

Fondu enchaîné : l'avion se place en bout de piste et prend son envol. On voit l'avion d'un point de vue surélevé, survoler l'avant-arrière boucle de la Nidelva, puis la forteresse de Kristiansten et la ville souvenir de Nidaros, métropole septentrionale de la chrétienté et résidence des anciens rois de Norvège. L'avion modifie sa trajectoire et fait cap vers le Nord. (NN, 59)

Ces descriptions – et elles sont nombreuses – inscrivent le passé à même une appréhension de l'espace qui s'effectue dans le présent ; elles *font* de l'espace géographique un « espace culturel », c'est-à-dire qu'elles mettent de l'avant une conception anthropologique de l'espace, celle d'un « espace-récit », qui a tout à voir avec la vision qu'en propose Michel De Certeau dans ses *Arts du quotidien*. Il y écrit que les espaces sont « spécifiés » – et nous pouvons ajouter : définis, circonscrits, dessinés – par « les actions de sujets historiques » et qu'un mouvement conditionne toujours la production d'un espace en l'associant à une histoire<sup>184</sup>.

C'est précisément ce qui a cours dans *Neige noire*, l'espace européen étant constamment associé à une histoire, ou plus largement à l'Histoire. Tantôt de manière assez probable et naturelle comme c'est le cas pour les façades des édifices que Nicolas contemple à Trondheim

---

<sup>182</sup> H. Aquin, *Journal 1948-1971*, p. 122.

<sup>183</sup> A. Gagnon, « Hubert Aquin et le jeu de l'écriture », p. 18.

<sup>184</sup> M. de Certeau, « Récits d'espace », p. 174.

et dont il est dit qu'elles sont « des vestiges hanséatiques » (NN, 61), c'est-à-dire qu'elles rappellent l'époque de l'association de marchands allemands (la ligue hanséatique) qui créa des comptoirs commerciaux à travers toute l'Europe septentrionale et dont les villes portent encore les traces architecturales. Références probables mais pas nécessairement avérées dans la mesure où la ville de Trondheim se trouve au-delà du dernier comptoir (Bergen) que comportait, à son apogée, la Ligue hanséatique<sup>185</sup>. Ailleurs dans le texte, le recours à l'histoire s'effectue de manière plutôt forcée ou artificielle, comme c'est le cas ici alors que Sylvie et Nicolas observent, du quai du *Nordnorge*, la mer de Barents: « Le soir tout est imprégné de soleil et l'air aussi doux qu'il peut l'être à ce moment de l'année, dans cette mer sans côtes. Le soleil se tient toujours au-dessus de la Terre, comme le phare qui a guidé Bjarni pendant neuf fois neuf nuits... » (NN, 69). Ces extraits, et tout particulièrement le deuxième, nous intéressent dans la mesure où ils témoignent de la volonté générale dont fait preuve Aquin d'inscrire de l'« historique » – et ici l'histoire des grandes explorations vikings, Bjarni Herjólfsson étant un navigateur islandais – au sein d'un événement qui en est *a priori* dépourvu, en l'occurrence la croisière de noces de Sylvie et Nicolas.

« Bjarni : aborde en Amérique au XII<sup>e</sup>, mais où ? » (NN, 301 – note 136), pouvons-lire dans les feuillets de notes reliés à la composition de *Neige noire*. Or, l'explorateur aurait été le premier homme européen à *apercevoir* le continent nord-américain (et non à y accoster) et ce, autour de l'an 985-986 (et non au XII<sup>e</sup> siècle)<sup>186</sup>. Si nous nous permettons de pointer du doigt ces inexactitudes historiques, c'est qu'à notre sens, elles montrent bien que la présence de toutes ces données historiques l'emporte sur leur exactitude et sur leur nécessité, comme dans l'extrait précédent où Aquin recourt à la figure de Bjarni dans la description d'un soleil, ou encore comme ici, lorsqu'il fait de l'archipel russe de la Nova Zembla la grande fascination du philosophe allemand Wilhelm Leibniz :

Il se peut, aussi, que des souvenirs de lecture rappellent au spectateur, déjà ébranlé, que l'existence du Svalbard ne tient qu'à une mention dans le Landnamabok, en date du treizième siècle, alors qu'à cette époque l'on connaissait déjà Thulé, l'inlandsis du Groenland et même la Nova Zembla, cet archipel situé dans l'océan Arctique et qui fascinait tant Wilhelm Leibniz. (NN, 108)

---

<sup>185</sup> R. Fedou, « La Hanse », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.proxy3.library.mcgill.ca/encyclopedie/hanse/>, page consultée le 12 juin 2015.

<sup>186</sup> J. Parson, « Bjarni Herjólfson », *The Canadian Encyclopædia*, <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/bjarni-herjolfsson/> page consultée le 12 juin 2015.

En effet, les recherches de l'édition critique confirment qu'il n'y aurait nulle part, dans les écrits de Leibniz, mention de cet archipel russe qu'est la Nova Zembla. Mais l'important n'est pas tellement de s'attacher à cette présence du faux dans le roman que de mesurer à quel point « l'appareil d'érudition », comme le dit Jacinthe Martel, vise moins « la connaissance que l'accumulation de données destinées à [l']œuvre<sup>187</sup>.»

Plus précisément, c'est là la volonté de rassembler une kyrielle d'éléments culturels relatifs à l'univers septentrional, de les faire fusionner dans un Nord à la fois mythique et « transpolaire », pour reprendre le terme de Daniel Chartier que nous avons employé au chapitre précédent. « Transpolaire » ici non pas au sens d'un Nord qui « dérive » sous l'action du rêve et du délire dans l'obscur espace de la conscience, mais plutôt à travers une autre façon de brouiller les contours et les frontières, soit la construction d'un territoire mythique où tout s'amalgame, comme en viennent à se confondre la mer de Barents sur laquelle navigue le *Nordnorge* et le large des côtes nord-américaines explorées par Bjarni des siècles auparavant.

## 1.2 Au carrefour des mythes : le Nord comme « construction discursive »

Dans son article sur l'imaginaire boréal et la “nordicité littéraire” Daniel Chartier s'intéresse aux stratégies de construction de l'imaginaire nordique dans quelques œuvres de la littérature québécoise, car, écrit-il, « avant même d'être un espace géographique, le Nord est une construction discursive<sup>188</sup>.» Et si son article porte « principalement » sur *Neige noire*, c'est que la dimension discursive (et donc éminemment textuelle et langagière) y est explicitée, qu'elle est engagée dans une construction imaginaire vis-à-vis de laquelle tout le travail documentaire « réaliste » d'Aquin ne serait finalement qu'un prétexte<sup>189</sup>.

Le texte de Daniel Chartier nous apprend aussi que le Nord a un statut particulier dans l'imaginaire occidental, qu'il a toujours représenté – et qu'il continue de représenter – un espace de conquête<sup>190</sup>. C'est également un lieu de rencontre avec l'*autre*, plus précisément avec les populations nordiques. Mais comme le fait remarquer discrètement le critique dans une note

---

<sup>187</sup> J. Martel « L'invention de la marge : le travail documentaire chez Hubert Aquin », p. 124.

<sup>188</sup> D. Chartier, « L'imaginaire boréal et la “nordicité littéraire”. Au Nord, vers le Nord et le Nord en soi dans la littérature québécoise » p. 66.

<sup>189</sup> *Idem.*

<sup>190</sup> *Idem.*

placée en bas de page, Aquin a choisi un lieu, le Svalbard, où ne vit aucune population inuit<sup>191</sup>. Par conséquent, on pourrait dire que dans *Neige noire* on reste dans un Nord bien occidental. Ce que l'on y rencontre ce sont plutôt les « figures imaginaires » de la culture. En effet, Daniel Chartier explique que le Nord constitue dans la culture « un espace mythologique travaillé par des siècles de figures imaginaires<sup>192</sup> » ; il évoque les récits grecs et plus particulièrement le texte perdu de Pythéas qui « fonda le mythe de la terre imaginaire de Thulé<sup>193</sup> », mais aussi les textes bibliques, les sagas nordiques et les récits des grands explorateurs, autant d'éléments qui se retrouvent dans la composition de *Neige noire*.

L'exemple de la terre de Thulé est peut-être l'un des plus parlants en ce qui concerne la circulation de ces « figures imaginaires » de la culture dans *Neige noire*. Thulé est une île qui aurait été découverte et baptisée par l'explorateur grec Pythéas trois siècles avant notre ère ; une île qui serait située à la limite septentrionale du monde « connu » et à six jours de navigation de la Grande-Bretagne. Mais, comme le remarque Isabelle Nguyen Huu Dong, auteure d'une notice encyclopédique à ce sujet, les indications rapportées par Pythéas « dans l'état où elles nous sont parvenues » nous « interdisent de reconnaître en Thulé aucune région définie de l'Atlantique nord<sup>194</sup>. » Thulé pourrait donc correspondre – selon les interprétations qui coexistent – à la péninsule scandinave, au Jutland, aux îles Féroé, au Groenland, à l'Islande, peut-être même aux îles Lofoten.

Dans cet extrait tiré de la partie « commentaire » du roman, le mythe de Thulé est convoqué pour décrire l'arrivée du navire dans le cercle polaire, où règne en été un jour sans fin :

Ici commence le *tempus continuatum* de l'ancienne Thulé. Le spectateur aura-t-il, lui, le sentiment d'escalader le toit bombé de la Terre. Peut-être...en tout cas, il doit comme Nicolas et Sylvie qui s'accrochent aux rambardes du *Nordnorge*. Le temps ne s'arrêtera plus [...]. On ne sent même plus le passage d'un jour à l'autre [...]. [C]omment conduire le spectateur à Thulé et l'initier à la nuit qui n'est pas noire et lui faire imaginer qu'au-delà de Tromsø et de Sør Kvaloy, en été, le contre-champ du diurne et du nocturne est caduc. (NN, 66)

De manière peut-être encore plus explicite que pour le recours à la figure du navigateur Bjarni, la référence culturelle à « l'ancienne Thulé » ne remplit ici aucune fonction diégétique, le mythe

---

<sup>191</sup> D. Chartier, « L'imaginaire boréal et la "nordicité littéraire". Au Nord, vers le Nord et le Nord en soi dans la littérature québécoise » p. 70.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>193</sup> *Idem.*

<sup>194</sup> I. Nguyen Huu Dong, « Thulé », *Encyclopædia Universalis*, [http://www.universalis-edu.com.proxy3.library.mcgill.ca/encyclopedie/thule/#titre-i\\_21553](http://www.universalis-edu.com.proxy3.library.mcgill.ca/encyclopedie/thule/#titre-i_21553), page consultée le 12 juin 2015.

ne nous apprenant rien sur le nouveau rapport au temps qui s'instaure en ces hautes latitudes. Pour le dire autrement, il s'agit là d'une autre occurrence du primat de l'insertion des données culturelles mythiques, ou encore de ce qu'Aquin appelle réflexivement dans le roman sa propre esthétique de l'« insérende. » (NN, 248) Soulignons qu'il s'agit d'une donnée qui non seulement participe du caractère « transpolaire » du Nord de *Neige noire* (en référant à un espace incertain se situant *quelque part* dans l'Atlantique Nord), mais que cette même donnée a aussi pour caractéristique un indéniable potentiel intertextuel.

### 1.3 Contrées mythiques et intertextuelles : l'exemple de *Hamlet*

Daniel Chartier explique que le Nord est un haut lieu de l'intertextualité si ce n'est que parce que la plupart des romanciers qui, comme Aquin, situent leurs récits en ces hautes latitudes n'y sont eux-mêmes jamais allés (ou du moins ne sont jamais allés aussi « haut » que là où se déroulent leurs intrigues<sup>195</sup>). C'est pourquoi, comme l'explique le critique dans un autre article portant sur l'imaginaire du Nord, « Le sujet face à l'illisibilité de l'espace nordique », dans ces récits, le Nord devient « l'ensemble des discours qui le composent<sup>196</sup>. » Il poursuit écrivant que le Nord, avant d'être une « description de paysages ou de lieux », est d'abord un ensemble de « modes de représentations qui favorise un schéma hachuré, parsemé de références intertextuelles<sup>197</sup> », ce qui correspond tout à fait à la situation de *Neige noire*.

Mais que le Nord soit ou non *le* lieu de l'intertextualité, il demeure que de nombreux critiques et théoriciens ont souligné l'apport de l'héritage intertextuel des romanciers dans la configuration des espaces romanesques. Parmi ceux-ci, Michel Butor parle de « l'intermédiaire des œuvres » dans l'élaboration d'une « puissance du lieu », une convocation qui serait toujours, en même temps, « la poursui[te] de leur exégèse<sup>198</sup>. » Et s'il y a bien une œuvre dont *Neige noire* poursuit l'exégèse, c'est nulle autre que la tragédie *Hamlet* de Shakespeare qui en constitue le premier intertexte et qui, partant, contribue à la configuration de l'espace du roman, Nicolas ayant participé, nous l'avons déjà dit, à une version télévisée de la pièce en y tenant le rôle de Fortinbras.

---

<sup>195</sup> « Bien que le territoire québécois puisse lui-même être considéré comme entièrement nordique, l'imaginaire du Nord renvoie à une géopoétique qui s'inscrit toujours plus haut, plus loin, hors des référents réalistes, notamment parce que peu de lecteurs ou d'écrivains ont véritablement connu les espaces arctiques ». D. Chartier, « L'imaginaire boréal et la "nordicité littéraire". Au Nord, vers le Nord et le Nord en soi dans la littérature québécoise », p. 67.

<sup>196</sup> *Id.*, « Le sujet face à l'illisibilité de l'espace nordique. De la rareté à l'uniforme désolation », p. 195.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>198</sup> M. Butor, « L'espace du roman », p. 58.

Nicolas connaissant les différents épisodes de la pièce par cœur, ses répliques dans le roman sont ponctuées de citations tirées du texte de Shakespeare, même si bon nombre d'entre elles se voient transformées vis-à-vis des traductions officielles ou encore attribuées à d'autres personnages que ceux qui devraient les prononcer. Mais la principale altération qu'Aquin fait subir à ce texte classique relève du discours que Nicolas tient sur celui-ci, car on assiste dans *Neige noire* à la mise à l'avant d'une histoire alternative du prince Hamlet qui se rapporterait à la tradition orale antérieure à la version shakespearienne. Cette version, que Nicolas dit être celle de Saxo Grammaticus, confère un rôle beaucoup plus important à Fortinbras, prince de Norvège et personnage secondaire chez Shakespeare où il n'apparaît qu'à la fin de la pièce. Le discours de Nicolas se voit marqué par deux préoccupations : la gémellité entre Fortinbras et Hamlet – ce que nous laisserons tomber ici – et la recherche du lieu où serait enterré la tombeau de Fortinbras, soit Undensacre.

Le discours sur Undensacre est très vite pris en charge par la voix narrative à l'intérieur de la partie « commentaire » du roman et devient l'occasion de décentrer l'histoire de Hamlet (et par là de ses lieux) en la tirant hors des murs de la cour d'Elseneur au Danemark, afin de l'inscrire dans un Nord plus large. C'est ce dont témoigne l'extrait suivant où il est question de situer Undensacre dans l'Europe septentrionale :

Le règne de Fortinbras fut de courte durée et par une ambiguïté de l'histoire il fut enterré sous le nom de Fortinbras dans son propre pays et à Undensacre, l'endroit même où se rendait le petit Amlethe quand il a trouvé la mort au large des côtes danoises. Le tombeau de Fortinbras se trouve à Undensacre ou dans l'Undensacre. Mais personne ne sait avec certitude où se trouve Undensacre. L'historien Sigurd Sigurdson fait coïncider Undensacre avec Odense [...] car pour aller de la Sélande en Fionie, il suffit de traverser le Samsø Baalt ou le Nyborg Sund. Mais cette contiguïté géographique n'autorise pas le rapprochement si l'on s'en tient à l'étymologie. Undornsakrar, dérivé vraisemblable d'Undensacre, signifie cap sud en norois. Et dans ses latitudes, le cap sud ne peut être qu'au Nord. (NN, 211-212)

S'instaure encore une fois une sorte de confusion généralisée à l'intérieur de laquelle le lieu en question devient tout simplement impossible à localiser, d'autant plus que, culturellement, l'Undensacre renvoie plus à l'univers des sagas islandaises qu'à celui de *Hamlet* et correspond moins à un lieu géographique qu'à un lieu mythique, en l'occurrence le paradis. Et c'est pourquoi *Hamlet* (et la version alternative qui en est proposée) participe non seulement de la construction de ce Nord mythique marqué par une ouverture et un flottement de l'espace, mais en est en quelque sorte la trame de fond.

## 2. *Neige noire* et ses innombrables « matériaux » culturels : extension de la temporalité romanesque

Si la présence de *Hamlet* dans le dernier roman d'Aquin a grandement interpellé la critique, celle-ci a surtout abordé la question dans une perspective de mise en abîme à travers l'analyse minutieuse des nombreuses correspondances (actions et personnages) qui unissent les deux textes<sup>199</sup>. À ce titre, Pierre-Yves Mocquais est peut-être l'un des premiers commentateurs d'Aquin à en offrir une lecture différente. Il propose d'envisager plus largement la présence effective de *Hamlet* dans *Neige noire*. Plus précisément, il soutient qu'avant d'être une mise en abîme, *Hamlet* est surtout la « clé » de toute une « trame culturelle et mythique<sup>200</sup>.» Et si *Hamlet* se trouve au centre d'un « vaste » réseau culturel, derrière cette pièce se profileraient non seulement plusieurs autres pièces de Shakespeare – *Othello*, *Macbeth*, etc. –, mais aussi, et plus généralement, « le théâtre de la cruauté », « le dionysiaque » et tous les « éléments de base de la tragédie<sup>201</sup>.» Douze ans plus tard, dans son introduction à l'édition critique du roman, Pierre-Yves Mocquais y va d'une lecture encore plus « extensive », expliquant qu'en plaçant *Hamlet* en « filigrane » du roman, Aquin ne se serait pas contenté « d'emprunter un motif à la tragédie de Shakespeare ou de claquer prosaïquement une intrigue désormais passée dans le fond culturel universel », mais se serait « appropri[é] en quelque sorte le modèle archétypal qu'est *Hamlet* » pour en effectuer « une nouvelle lecture productrice elle-même d'une nouvelle écriture<sup>202</sup>.»

C'est dans le sillon de cette dernière idée – celle d'une réappropriation de toute une trame culturelle et archétypale replacée à l'intérieur d'un nouveau vecteur de sens – que nous tenterons, dans la seconde partie de ce chapitre, de rendre compte du rapport aux œuvres, aux textes, mais aussi aux langues étrangères et aux matériaux culturels en général qui se déploie dans *Neige noire*. Il s'agira de voir comment le roman, par le cumul et l'amalgame d'innombrables références culturelles, tend à s'inscrire dans un processus historique marqué par la continuité et la répétition, de même qu'à configurer un « espace culturel » marqué par des « traces littéraires d'un éclectisme étonnant<sup>203</sup> » – pour emprunter à nouveau les mots de Pierre-Yves Mocquais – qui tend à sortir le récit du cadre nordique qu'il s'efforce pourtant de créer.

---

<sup>199</sup> Sur cette question, voir les travaux de Patricia Smart, de Monique Roy-Gans, de Jacquelin Marcheterre et de Françoise Maccabée-Iqbal.

<sup>200</sup> P.-Y. Mocquais, *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, p. 210.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>202</sup> *Id.*, « Introduction » (à *Neige noire*), p. LXXIV.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. LXXXII - LXXXIII.

## 2.1 L'exemple de *Hamlet* (suite) : les dossiers de composition de *Neige noire* et l'intertextualité « en acte »

Mentionnons d'abord que les études génétiques menées sur les dossiers de composition de *Neige noire* ont mis au jour le potentiel d'imbrication de références que pouvait avoir un texte comme *Hamlet* pour Aquin, laissant découvrir la multiplicité là où l'on aurait pu présupposer l'unité. Ceci nous intéresse car nous pouvons supposer que le travail réalisé sur l'intertexte principal est à l'image du travail intertextuel plus large qui caractérise le roman.

Ainsi, nous apprenons sans surprise dans l'édition critique que les dossiers de notes relatifs à la composition de *Neige noire* sont d'abord et avant tout un chantier d'exégèse sur *Hamlet*, Aquin s'y étant employé, nous explique Mocquais, à retracer « les sources littéraires et mythologiques sur lesquelles s'appuya Shakespeare<sup>204</sup>» de même qu'à examiner les diverses traductions de la pièce. Mais bien que ces dossiers portent tous deux le titre « Hamlet » (soit « Hamlet 70 » et « Hamlet Notes + projets 1970 »), ils contiennent des centaines de citations en provenance d'une liste d'auteurs très diversifiée. Par exemple, dans le premier de ces dossiers on retrouve les « dires » de nombreux écrivains, soit Ramuz, Brentano, Adélarde de Bath, Paul Valéry, André Breton, Novalis, Ronsard, Voltaire, Frontenelle, Musset, Baudelaire, Vauvenargue, Horace, Virgile, Proust, Quevedo, Byron<sup>205</sup>, comme si le texte de Shakespeare était en quelque sorte un point de rencontre de toute la littérature. La critique Jacinthe Martel qui a eu l'occasion de consulter ce premier dossier afin d'étudier le travail documentaire chez Hubert Aquin rapporte qu'il comporte plus de 750 citations et que toutes ces traces d'archives permettent de saisir – et peut-être plus que les œuvres finies –, ce qu'elle appelle « l'intertextualité en acte<sup>206</sup>», de même que les enjeux esthétiques qui sous-tendent la quête du romancier.

Aux côtés de cette collection de citations que l'on pourrait dire « auctoriales » on trouve aussi, dans les dossiers d'Aquin, de nombreuses citations issues de sources dites « secondaires ». Par exemple, le deuxième de ces dossiers comprend plusieurs citations tirées de l'ouvrage *Hamlet et Œdipe* d'Ernest Jones<sup>207</sup>, ce qui n'a rien d'étonnant puisqu'il faut savoir que ces dossiers ont été à la base constitués pour servir les projets télévisuels que souhaitait mener

---

<sup>204</sup> P.-Y. Mocquais, « Introduction » (à *Neige noire*), p. LXXIV.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. XXIII.

<sup>206</sup> J. Martel, « L'invention de la marge : le travail documentaire chez Hubert Aquin », p. 116.

<sup>207</sup> P.-Y. Mocquais, « Introduction », p. XXI.

Aquin au début des années 1970, soit un projet de télé-théâtre simplement intitulé « Hamlet », qui ne verra cependant jamais le jour et se muera en projet « Œdipe » qui lui, finira par déboucher sur *Neige noire*. C'est ce que nous apprend Rénald Bérubé dans son article intitulé « *Œdipe recommencé* d'Hubert Aquin » où il fait état de ses recherches génétiques menées sur les manuscrits de ces projets télévisuels et où il conclut que la réflexion sur *Hamlet* fait partie intégrante d'une réflexion sur *Œdipe*. Les recherches de Rénald Bérubé nous amènent à suggérer à notre tour l'idée d'une convergence en *Neige noire* de ces deux grands mythes de la culture occidentale que sont Hamlet et Œdipe ; d'abord une convergence thématique implicite, car malgré la forte présence du thème de l'inceste dans le roman, le mythe d'Œdipe demeure beaucoup moins visible que la pièce *Hamlet*, mais surtout une convergence sur le plan formel, *Hamlet* et *Œdipe roi* ayant au moins en commun le principe esthétique de la « variante » qui constitue par ailleurs une des grandes préoccupations romanesques d'Aquin.

En effet, comme l'affirme Rénald Bérubé, en plus d'avoir lu toutes les traductions d'*Œdipe* (qui, notons-le, peuvent en soi être considérées comme des variantes), Aquin avait aussi dressé une liste des différents hypertextes qui en existent<sup>208</sup>. Mais *Œdipe roi*, du moins aux yeux d'Aquin, n'a pas seulement donné lieu à de multiples variantes, il est déjà en quelque sorte une variante ; c'est du moins ce qu'explique le romancier en 1974 dans le cadre d'une entrevue réalisée par *Le Québec littéraire* : « Sophocle faisant *Œdipe roi* avait déjà une légende sous les yeux et n'a fait qu'une variante [...]. Sophocle signait une variante, pas un original, et il en est ainsi pour beaucoup d'auteurs<sup>209</sup>.» C'est à quelques mots près le discours qu'il tiendra sur *Hamlet* en décembre 1975 devant les étudiants de l'Université du Québec à Rimouski au cours d'une rencontre organisée autour de la parution de *Neige noire*. Au sujet de l'histoire du prince Hamlet il leur dit : « Shakespeare n[e l']avait pas inventée lui-même<sup>210</sup>» et il poursuit : « je n'ai fait qu'ajouter une variante. La plus géniale ayant été celle de Shakespeare. Moi, plusieurs siècles après, je rajoute une autre variante<sup>211</sup>.»

---

<sup>208</sup> « Liste qui contient jusqu'au *Œdipe* de Houdar de La Motte et à laquelle il ne manque, en gros, que l'*Œdipe* de Corneille ». R. Bérubé, « *Œdipe recommencé* d'Hubert Aquin : chantefable, centon, palimpseste », p. 83.

<sup>209</sup> Y. Boucher, « Aquin par Aquin », p. 145.

<sup>210</sup> H. Aquin, « Appendice IV. Divers documents autour de *Neige noire* », p. 561.

<sup>211</sup> *Idem*.

## 2.2 L'art de la « variante » : inscription dans une histoire de l'humanité continue et réitérable

Mais en quoi la question de la variante dans *Neige noire* – que met d'ailleurs en valeur le titre de la traduction anglaise : *Hamlet's Twin* – peut-elle bien être liée au propos qui est le nôtre, c'est-à-dire à une tentative de définition du projet de « mondialiser » le roman que nous explorons maintenant à partir de la perspective de « l'espace culturel » ? C'est que chez Aquin, la question de la variante n'est pas seulement un problème d'ordre esthétique, elle est également liée à une conception de l'histoire tout comme l'est, dans son versant temporel, le projet esthétique qui nous intéresse ici et qui repose – nous en faisons l'hypothèse – sur un élargissement de la temporalité romanesque. D'abord, il faut voir que la réflexion autour de la notion de « variante » s'accompagne d'une théorie sur l'originalité, ou plutôt d'une condamnation de ce même principe<sup>212</sup>, comme c'est déjà le cas dans cet extrait de « Profession écrivain » (1963) où les œuvres, à l'image de l'histoire dont elles font partie, sont décrites comme des reproductions et des réitérations constantes du « même », de ce qui existe déjà :

Il n'y a pas d'originalité : les œuvres sont des décalques [...] tirés de contretypes oblitérés qui proviennent d'autres "originaux" décalqués de décalques qui sont des copies conformes d'anciens faux qu'il n'est pas besoin d'avoir connus pour comprendre qu'ils n'ont pas été des archétypes, mais seulement des variantes. [...] L'histoire décalque, elle aussi. L'originalité y est aussi impossible qu'en littérature. L'originalité n'existe pas, c'est un leurre<sup>213</sup>.

Cette conception de l'Histoire – non pas de l'histoire nationale ou d'une histoire particulière, mais de l'Histoire universelle – comme répétable, comme réitérable, Aquin la brandit un peu partout dans ses écrits théoriques, notamment quand il s'agit de penser le genre romanesque et, par là, de réfléchir à sa propre pratique d'écriture. Déjà en 1952, avant même d'avoir écrit son premier roman, Aquin annonce dans son *Journal* qu'il reprendra dans ses romans à venir d'« anciens mythes », car, poursuit-il « tous les romans du monde gravitent autour de quelques mythes essentiels<sup>214</sup>. » Dans une entrée de 1961, il réaffirme cette même conviction, écrivant cette fois-ci que « les formes du récit sont des voiles jetés sur un mythe identique, répété sans cesse par tous les écrivains du monde<sup>215</sup>. » Au cours de la décennie 1960, il déplace tranquillement la question de la répétition vers celle de la « variante », et en 1968, dans « Littérature et aliénation », c'est en fonction de ce principe qu'il en vient à définir sa pratique d'écriture. Il dit être « un écrivain : rien d'autre qu'un écrivain québécois dont la seule fonction

---

<sup>212</sup> Comme le note Janet Paterson : « c'est une constance dans l'œuvre aquinienne que de condamner l'originalité ». J. Paterson, « Présentation » (à *Trou de mémoire*) p. XXXVI.

<sup>213</sup> H. Aquin, « Profession écrivain », p. 47.

<sup>214</sup> *Id.*, *Journal 1948-1971*, p. 121.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 214.

est de produire encore des variantes nombreuses d'une "odyssée" qui, de cabotage en naufrage, conduit un héros transparent de Charybde en Scylla, mais aussi le ramènera finalement au port d'Ithaque, au havre funèbre du Saint-Laurent<sup>216</sup>. »

Le clin d'œil à Joyce n'est pas anodin : *Ulysse* est un roman qui lui aussi participe – et en première ligne – de la réflexion sur la variante menée par Aquin, car c'est bien le propre de ce roman que d'être ouvertement une variante, celle de *l'Odyssée*. C'est aussi dans l'œuvre du romancier irlandais que se matérialise le plus clairement selon Aquin le lien entre l'art (ou la littérature) et le processus historique, car c'est « l'Histoire majuscule [qui] est présente dans *Ulysse* de James Joyce<sup>217</sup>. » Cette Histoire avec un « H » majuscule, Aquin la présente comme *continue*, le *magnum opus* du romancier irlandais s'ancrant dans « une sorte de constance dans l'histoire de l'humanité et dans son passé collectif<sup>218</sup> » ; or elle n'est jamais linéaire. À l'inverse, il s'agit en effet d'une histoire *répétable*, l'œuvre étant imprégnée d'« un processus historique de répétition et de fondation de tout ce qui se trouve comme sédiments de l'imaginaire collectif<sup>219</sup>. » Et à une époque où le roman ne cherchait qu'à « créer du neuf », toute la grande nouveauté de Joyce tiendrait, selon Aquin, de sa grande revalorisation de l'imitation<sup>220</sup>. C'est sur cet aspect de l'Histoire « joycienne » qu'Aquin développe sa réflexion le plus longuement. Dans un court article de novembre 1973 intitulé « De Vico à James Joyce, assassin d'Ulysse » il écrit :

L'originalité de ce livre est de ne pas être original. Son thème répète ("history repeating itself with a difference") *l'Odyssée* d'Homère qui à l'origine, était autant un livre d'Histoire qu'une épopée. Joyce répète Homère, l'aède aveugle, qui lui-même a répété les récits des exploits d'Ulysse racontés par d'autres aèdes [...] Joyce était obsédé par la redondance de l'Histoire, séduit aussi par cette répétition toujours recommencée et fier d'ajouter sa touche homérique aux variantes de Virgile et de Dante. Son ambition dans *Ulysse*, n'a rien à voir avec la volonté de reconstituer – en la rendant intelligible – l'Histoire, mais elle est plutôt assimilable au désir d'inculquer à son roman le principe formatif qu'il croyait être celui de l'Histoire<sup>221</sup>.

Considérant que la date de publication de cet article recoupe les mois d'écriture de *Neige noire* ; considérant la conception de l'Histoire qui y est présentée – celle d'une Histoire *répétable*, mais également *transmutable* (« history repeating itself with a difference<sup>222</sup>») qui converge dans le

---

<sup>216</sup> H. Aquin, « Littérature et aliénation », p. 259.

<sup>217</sup> *Id.*, « De Vico à James Joyce, assassin d'Ulysse », p. 327.

<sup>218</sup> *Id.*, « Considérations sur la forme romanesque d'*Ulysse* de James Joyce », p. 276.

<sup>219</sup> *Idem.*

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>221</sup> *Id.*, « De Vico à James Joyce, assassin d'Ulysse », p. 328.

<sup>222</sup> *Idem.*

principe de variante – nous proposons que « son œuvre fétiche<sup>223</sup> », non seulement « joua un grand rôle<sup>224</sup> » dans la composition de son dernier roman comme le dit Pierre-Yves Mocquais, mais qu'elle en soit un des intertextes principaux. En d'autres mots, il s'agirait d'un intertexte sur le plan formel qui enseigne à Aquin comment répéter, mais aussi transformer un texte classique, la variante étant à la fois « continuité et différence<sup>225</sup> », pour employer les mots de Guylaine Massoutre. Pour corroborer cette hypothèse, ajoutons qu'on trouve dans les dossiers de notes relatifs à la composition de *Neige noire* de nombreuses citations du roman de Joyce<sup>226</sup>, notamment des citations tirées de l'épisode « Charybde et Scylla » où il est justement question de la pièce *Hamlet* et dont Joyce, par l'intermédiaire de ses personnages, offre en quelque sorte sa propre variante, comme si Aquin avait décelé une filiation naturelle entre ces deux textes.

Et de fait, bien qu'Aquin aborde de manière théorique la question de la variante depuis les années 1960, *Neige noire* – à l'intérieur de l'œuvre romanesque – en marque le premier usage « pratique »<sup>227</sup>. En fait, nous pouvons parler de variantes *au pluriel* puisqu'il est possible d'identifier au moins trois variantes de *Hamlet* dans le roman : d'abord la version alternative de l'histoire du prince Hamlet proposée par Nicolas (que nous avons abordée ci-dessus), puis la mise en scène d'une version télévisée de la pièce (qui voit certaines de ses répliques transformées) et enfin, sur le plan structurel, le choix d'un cadre narratif marqué par une double mise en abîme : un pseudo-scénario qui a entre autres pour trame l'écriture d'un scénario dans lequel un personnage écrit lui aussi un scénario. En un mot, ainsi que le constate le personnage d'Éva, « c'est comme un film dans un film... "*The play within the play*", comme dans *Hamlet*. » (NN, 159)

Quoi qu'il en soit, aux dires d'Aquin la question de la variante n'intéressait pas particulièrement Joyce, car ce qui l'intéressait davantage, c'est d'écrire un roman « dont le temps et l'espace étaient infiniment extensibles<sup>228</sup>. » Cette idée n'est pas sans faire écho à la réplique de Nicolas que nous avons placée en exergue au premier chapitre de ce mémoire et à laquelle nous avons attribué, toujours selon l'expression de François Ricard, une « fonction constructive » dans le récit : « Je trouve bien secondaires, en fin de compte, les significations souterraines. Je préfère penser en termes d'extension d'espace et de temps. » (NN, 57) Ainsi, tout

---

<sup>223</sup> P.-Y. Mocquais, « Introduction », p. LXXXI.

<sup>224</sup> *Idem*.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. XVIII.

<sup>226</sup> Plus précisément dans le dossier « Hamlet-notes + projets 1970 ».

<sup>227</sup> Car, comme nous l'avons vu, l'idée de variante se manifeste aussi « en pratique » dans les projets de télé-théâtre.

<sup>228</sup> H. Aquin, « Considérations sur la forme romanesque d'*Ulysse* de James Joyce », p. 270.

porte à croire qu'Aquin, de la même manière qu'il travaille à élargir l'espace du roman<sup>229</sup>, s'efforce aussi dans *Neige noire* d'étendre le temps romanesque, de le rendre « infiniment extensible » ou encore, tel que le préconise la poétique de l'« œuvre ouverte », de faire en sorte que l'arrière-plan temporel ne soit jamais « réductible au système opératoire de l'œuvre<sup>230</sup>. » C'est précisément ce que lui permet le principe esthétique de la variante, c'est-à-dire l'inscription de l'intrigue dans un cadre plus large où les figures du présent côtoient celles du passé, où les actions et la destinée des personnages dépassent leurs existences singulières, comme c'est le cas dans cette scène où Nicolas au milieu du cimetière glaciaire prend un crâne dans sa main avant de s'enquérir du temps que l'ossement pourrait passer en terre avant de se décomposer, dans un renvoi explicite à la célèbre scène du cinquième acte de la pièce de Shakespeare. (NN, 110)

Ce faisant, *Neige noire* devient un contre-exemple du portait que dresse Isabelle Daunais du genre romanesque dans sa relation à la mémoire. Dans son introduction à *La mémoire du roman*, la critique attribue au roman une « mémoire singulière », une mémoire « qui n'existe pas en dehors de lui <sup>231</sup> » et qui fait qu'à l'encontre des autres formes littéraires comme le théâtre ou le conte « qui contiennent toujours la possibilité de la reprise » et « où « Antigone, Arlequin et le Petit Poucet peuvent exister autant de fois que possible, leurs différentes versions, loin de s'exclure, s'ajoutant aux autres<sup>232</sup> », les personnages de romans ne renverraient qu'à eux-mêmes, dans le tracé d'une vie et d'une existence propre. Au contraire, Sylvie, Nicolas et les autres personnages de *Neige noire* se voient placés au cœur de toute une trame culturelle et mythique à l'intérieur de laquelle ils agissent eux-mêmes comme variantes. Bref, comme le résume avec brio André Lamontagne dans la version publiée de sa thèse de doctorat intitulée *Les mots des autres*, et où il s'intéresse à la dynamique intertextuelle de l'écriture aquinienne, la présence de *Hamlet* dans *Neige noire* – et nous pouvons ajouter la présence de ses diverses « variantes » – a pour effet que le drame de Nicolas ne soit « pas son seul drame » mais plutôt « une matérialité répétable dans l'histoire de l'humanité<sup>233</sup>. »

---

<sup>229</sup> C'est ce que nous avons tenté de montrer dans les deux premiers chapitres.

<sup>230</sup> H. Aquin, « Appendice I. Notes de cours », p. 218.

<sup>231</sup> I. Daunais, « La mémoire singulière du roman », p. 14.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>233</sup> A. Lamontagne, *Les mots des autres*, p. 214.

### 2.3 Le projet d'enchâssement de « toutes les œuvres humaines »

Il est vrai que l'idée de l'ancrage du récit dans « l'histoire de l'humanité » nous rapproche considérablement de celle de « mondialisation du roman ». Mais bien que l'on puisse sentir (ou deviner) ce même ancrage un peu partout dans *Neige noire* – comme nous venons de le faire en suivant la piste de la variante –, il demeure en quelque sorte implicite et il faut attendre la dernière phrase du roman pour qu'il se matérialise véritablement. Cette phrase est la suivante : « 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. » (NN, 278) Avant tout, relevons le caractère performatif de cette dernière phrase dans la mesure où elle fonde (ou encore postule) ce même enchâssement et ce un peu à la manière d'une somme théologique, autre principe qui, nous apprend Pierre-Yves Mocquais, aurait grandement fasciné Aquin dans les années d'écriture de *Neige noire*<sup>234</sup>.

Mais Josiane Leralu qui s'intéresse à l'aspect religieux des romans d'Aquin soutient que pour appréhender la phrase finale de *Neige noire*, il faut aller au-delà de sa simple portée symbolique. En effet, soulignant d'abord la dimension méta-réflexive de cette phrase dans laquelle « le théâtre et le religieux s'unissent pour produire l'œuvre romanesque et parler d'elle », la critique soutient qu'« il ne suffit pas d'envisager la parabole sous son aspect formel », mais qu'il faut aussi chercher ce qui « s'intègre à l'allégorie pour la rendre valide<sup>235</sup>. » Ainsi, toute la question demeure de savoir quelles forme(s) effective(s) et textuelle(s) prend cet enchâssement – même symbolique – de « toutes les œuvres humaines » dans *Neige noire* et leur intégration au sein d'une œuvre qui en devient un nouveau vecteur de sens.

Réitérons d'abord – et dans une perspective générale – la présence de toutes ces « insérendes » culturelles en provenance de tous horizons qui caractérise *Neige noire*. Parmi celles-ci, certaines sont plus visibles que d'autres, puisqu'elles convoquent explicitement « œuvres » et « auteurs » et ce, parfois dans un simple clin d'œil : « le Spitzbergen se présente comme le produit d'un délire dantesque » (NN, 108), parfois par la pratique traditionnelle de la citation avec référence – forme la plus littérale et la plus explicite d'intertextualité selon Gérard Genette<sup>236</sup> – comme dans cette réplique d'Éva à Linda : « Maintenant que je t'ai vue et que je

---

<sup>234</sup> P.-Y. Mocquais, « Introduction » (à *Neige noire*), p. LXI.

<sup>235</sup> J. Leralu, « Hubert Aquin : entre le littéraire et le théologal », p. 499.

<sup>236</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, p. 8.

suis en toi et toi en moi, je sais ce qu'est l'amour...Dieu sera en tout et en tous, a dit saint Paul » (NN, 276). Nous pouvons également penser à ce passage énoncé par la voix narrative où Aquin s'approprie les premiers mots du poème « De amore suo » du poète romain Catulle : « *Odi et amo* ? Est-ce possible de pousser jusqu'au meurtre la virulence catulienne ? » (NN, 245)

Mais la plupart des « insérendes » de *Neige noire* ne sont justement pas référenciées ; elles se produisent plutôt sous le mode de l'allusion<sup>237</sup> – comme celle-ci qui renvoie à la pièce de Luigi Pirandello : « Michel Lewandowski erre entre ces différents décors ; il cherche un décor nouveau qui lui appartienne. Il n'est pas en quête d'auteur, mais de décor » (NN, 228) – et elles pourraient possiblement passer inaperçues. La contribution de Régnald Bérubé à ce sujet – même si elle porte d'abord sur les projets de télé-théâtre d'Aquin – nous aide à mieux comprendre certaines des pratiques citationnelles ayant cours dans *Neige noire*. En empruntant à l'ouvrage d'Alain Duchesne et de Thierry Leguay intitulé *Petite fabrique de la littérature*, le critique rapproche les habitudes de composition du romancier de la notion de « centon », c'est-à-dire une façon d'utiliser anonymement la citation dans des visées de transformation et de réappropriation. Ces « morceaux dérobés » qui permettent d'écrire un nouveau texte qui lui est fait de fragments rapiécés, incarnent pour Régnald Bérubé « le stade ultime du palimpseste » et « la limite de l'hypertextualité, de la conscience de la variante<sup>238</sup>. »

Dans *Neige noire*, il est possible de retracer l'origine de certains de ces « morceaux dérobés » et de voir comment Aquin les absorbe et les rapièce dans l'écriture d'un nouveau texte. Cette première phrase en constitue un éloquent exemple : « La Zeitbewusstsein est disloquée ; pourtant le temps n'est-il pas la chose la plus connue au monde ? » (NN, 126), où Aquin y amalgame le concept husserlien signifiant « conscience du temps » à ce célèbre vers de *Hamlet* : « Le temps est disloqué<sup>239</sup> », en plus de tirer la suite tout droit des *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* : « ce qu'est le temps nous le savons ; c'est ce qu'il y a de mieux connu au monde<sup>240</sup>. » (NN, 126) Il semble que ce soit ce même rapport de braconnage vis-à-vis des fragments textuels se rapprochant de ce que Régnald Bérubé identifie comme la pratique du « centon » qui fait que le personnage de Sylvie peut émettre une phrase comme celle-ci : « Je suis la nouvelle Norvège » (NN, 200), un vers dérobé au poème « Soir d'hiver »

---

<sup>237</sup> Autre forme d'intertextualité selon Genette : la moins explicite et la moins littérale.

<sup>238</sup> R. Bérubé, « *Œdipe recommencé* d'Hubert Aquin : chantefable, centon, palimpseste », p. 87.

<sup>239</sup> W. Shakespeare, *Hamlet* [trad. Jean-Michel Déprats], p. 107.

<sup>240</sup> E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, p. 3.

d'Émile Nelligan sans qu'encore une fois aucune référence ne soit fournie et que, étant donné les lieux romanesques où se déroule l'intrigue, on peut lire aussi de façon littérale.

En troisième lieu, il faut souligner que ces « insérendes » culturelles peuvent également concerner des œuvres qui ne sont pas du domaine du textuel, par exemple des « œuvres de l'esprit » : « (Il n'est pas besoin de connaître la théorie arabe de la trépidation pour savoir que le *Nordnorge* est en vue de Ny Ålesund [...]) » (NN, 96) ; ou encore des archétypes mythologiques : « Le cinéma confère un ébranlement plastique impressionnant à tout ce qu'il dénude et, à cause de cela justement, envahit l'imagination d'un spectateur que la Vénus D'Anadyomène laisserait froid. » (NN, 255) Du reste, toutes ces « insérendes » finissent par rassembler (ou enchâsser) la plupart des grandes formes d'arts classiques, de la peinture (comme dans l'extrait précédent) à la musique – comme la « trame sonore enveloppante et d'une fluidité d'autant plus fascinante qu'elle n'est pas faite que de *glissanti*, mais d'une cantate sans portée » (NN, 79) qui décrit la traversée de la mer de Barents – en passant par le théâtre, dont nous n'avons plus besoin d'insister sur la présence et très souvent l'architecture, comme lorsque Nicolas décrit le style « Renaissance » de la petite ville italienne de son cauchemar qui est « construite selon un plan concentrique. Les avenues partent du sens comme des rayons, les rues sont circulaires et recourent les avenues. La place centrale est un vrai chef d'œuvre. » (NN, 156) Cela sans oublier le cinéma ; le septième art traverse littéralement tout le roman.

Enfin, il faut voir que l'enchâssement « de toutes les œuvres humaines » dans *Neige noire* n'a pas seulement à voir avec la multiplication des références culturelles et le braconnage de fragments, mais également avec leur imbrication (voire leur fusion), l'esthétique qui « sous-tend » le roman en étant non seulement une de l'« insérende », mais également de la « superposition. »<sup>241</sup> (NN, 248) À ce titre, nous pouvons penser à la référence à l'île mythique de Thulé qui glisse lentement vers une référence à Arnold de Thulé, conteur islandais mentionné par Saxo Grammaticus (NN, 213) ; nous pouvons penser aux « divinités poliades de l'antique Numidie » qui, à l'écran, se superposent – au sens littéral du terme – « aux seins de Claudia Cardinale » (NN, 215), l'actrice du film de Sergio Leone. Ou encore nous pouvons penser à cette scène précédemment évoquée de la découverte du crâne dans le cimetière où la référence à *Hamlet* se « double<sup>242</sup> » – selon l'expression de Robert Richard – d'une référence à l'âge du

---

<sup>241</sup> « Une esthétique de l'insérende et de la superposition sous-tend le film ».

<sup>242</sup> G. Scarpetta et R. Richard, « Dialogue sur *Neige noire* de Hubert Aquin », p. 112-113.

Christ : «Ça fait trente-trois ans qu'il est en terre » (NN, 110), dit Nicolas, alors que dans la traduction d'Yves Bonnefoy nous pouvons lire : « Ça fait vingt-trois ans qu'il est en terre<sup>243</sup>.» À ce titre, Robert Richard n'hésite pas à parler d' « extrême compacité et [d']extrême stratification des flux référentiels<sup>244</sup>» dans *Neige noire*, insistant sur l'appel du « gouffre – celui des œuvres d'arts de l'humanité (et pas seulement du Québec!)<sup>245</sup>» qui guette le roman. De même, Laurent Maillot, dans un article généraliste portant sur les différents « langages » du roman québécois écrit au sujet de *Neige noire*, et en faisant selon toute évidence référence à ce projet d'enchâssement de « toutes les œuvres humaines », qu'il s'agit là d'« un découpage-montage de toutes les bibles, du *Times* à Shakespeare, une odyssee (joycienne) de tous les livres, depuis Hamlet-Kierkegaard – jusqu'à point oméga de Teilhard de Chardin ou à Fahrenheit 451 ». Il ajoute : « *Neige noire* est le testament d'Aquin [...]»<sup>246</sup>.

#### 2.4 Vers une esthétique de l'hybridité ou la « mondialisation du roman » à même la langue

Or notre tentative de description de l' « espace culturel » de *Neige noire* ne peut passer sous silence la présence de multiples termes en langues étrangères, bien visibles dans le texte de par leur caractère italique. Il y a bien sûr tous ces toponymes en langue norvégienne sur lesquels nous avons déjà insisté, mais également plusieurs termes en italien (par exemple : « la neige opaque brise la *limpidezza* [clarté] des hauteurs ») (NN, 113), en danois : « regards furtifs d'Éva, son expression de douceur et de *loængsel* [romantisme] » (NN, 139), de même qu'en latin : « laisser le spectateur à son propre inassouvissement et aux instances de *L'habeas corpus* [le fait d'être maître de son corps] » (NN, 192). Mais – après le norvégien – la langue étrangère la plus présente dans *Neige noire* est sans contredit l'allemand en raison de l'usage fréquent que fait Aquin de la terminologie husserlienne, : « La *Zeitbewusstsein* [conscience du temps] est disloquée » (NN, 126) (tel que cité ci-dessus), « [Nicolas] réduit de quatre ou cinq jours l'*ablauf* [flots des événements] existentiel de Sylvie » (NN, 126), ou encore : « Nicolas appuie sa joue sur le ventre d'Éva et regarde obliquement cette tragédie qu'Éva ne peut voir qu'à l'envers, comme un *Spiegelbild* [image renversée]. » (NN, 188)

<sup>243</sup> W. Shakespeare, *Hamlet, Othello, Macbeth*, [traduction d'Yves Bonnefoy], p. 155.

<sup>244</sup> G. Scarpetta et R. Richard, « Dialogue sur *Neige noire* de Hubert Aquin », p. 111.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>246</sup> L. Maillot, « Le roman québécois et ses langages », p. 126.

Nous croyons que la présence de tous ces termes en langues étrangères, et où, véritablement, le syntagme vaut pour lui-même, la traduction n'étant jamais donnée, participe plus largement de ce que Robert Richard dans son article « Scouiner la littérature nationale pour lire Aquin... » nomme justement « la langue étrangère ». Il entend par là non pas l'usage de l'une de ces langues « positives », mais plutôt l'idée selon laquelle il y aurait chez Aquin l'invention d'une langue « hautement artificielle<sup>247</sup> », empreinte d'« un excès par rapport aux normes de communication<sup>248</sup>. » Cette langue serait marquée par une étrangeté – croissante à travers l'œuvre romanesque – qui se manifeste aussi bien dans les mots que dans la syntaxe et qui place constamment le lecteur à distance en prévenant toute identification rapide. Cette langue, le critique l'oppose à la fois au joul – dialecte folklorisant à l'endroit duquel Aquin adresse des critiques sévères<sup>249</sup> – et à la langue « standard » :

Ainsi Hubert Aquin aura-t-il opté, en tant que romancier, non pas pour la langue commune – ni le joul ni ce français qu'on dit "standard" –, mais pour la langue hors du commun, la langue étrangère, et qui est bien évidemment la langue de l'écriture ou langue poétique, langue de fiction. Celle-ci fera que je n'habite pas dans un espace national coagulé, ni dans un temps national coagulé (comme un objet qui se trouve contenu dans une boîte). Je serai plutôt à l'espace et *au* temps de la nation [...]<sup>250</sup>.

Cette langue, il la compare en revanche à « l'illustre vulgaire », car comme la langue de Dante, elle aurait pour effet de « nous projeter hors de la communauté, de nous précipiter hors du local, hors du régional », de faire en sorte que le lecteur ne soit plus « tourné vers l'intérieur, cloîtré dans [son] terroir », mais, « à même la nation poussé, propulsé, presque expulsé vers l'extérieur<sup>251</sup>. » Cette langue aurait pour effet de nous sortir du « refuge » – selon l'expression de l'article polémique d'Aquin « Le joul comme refuge » – pour nous tourner vers l'universel, ou du moins vers quelque chose comme une culture mondiale, comme le fait, à plus grande échelle, l'œuvre de Dante.

Nous souhaitons mettre en parallèle cette description que propose Robert Richard de la langue aquinienne avec la définition de la culture que présente le romancier à l'aube des années soixante dans son article « La fatigue culturelle du Canada français ». Il y écrit que « la culture globale canadienne-française ne possède aucunement une homogénéité de fait<sup>252</sup> » et que c'est là

---

<sup>247</sup> R. Richard. « Scouiner la littérature nationale pour lire Aquin... », p. 120.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>249</sup> Sur cette question voir l'article d'Aquin « Le joul comme refuge ».

<sup>250</sup> R. Richard. « Scouiner la littérature nationale pour lire Aquin... », p. 81.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 80-81.

<sup>252</sup> H. Aquin, « La fatigue culturelle du Canada français », p. 86.

le propre de toute culture. Il précise : « toute culture est un mélange d'éléments effroyablement hétérogènes. On rappellera le cas de la culture grecque formée d'éléments grecs, mais aussi d'éléments crétois, égyptiens, asiatiques...<sup>253</sup> » Francis Leroux dans un article portant sur la conception de la culture chez Hubert Aquin, intitulé « L'assassin d'Ulysse », écrit qu'il y a chez le romancier une sortie de la « la culture-tradition » au profit d'une « culture-archive<sup>254</sup>», un terme qui à lui seul pourrait résumer tout le travail d'« insérende » et le rapport à l'histoire – notamment au regard du principe de « variante » – qui caractérisent *Neige noire* et plus largement « l'espace culturel » que configure Aquin dans ce roman.

Mais jusqu'où le genre romanesque peut-il aller dans cette quête archivistique ? Dans le plan de *L'Antiphonaire* – où, rappelons-le, se voit formulé le projet de « mondialiser le roman » – Aquin répond à cette question en mettant de l'avant une conception du roman comme « inventaire » : « Tout y entre, tout s'y trouve incorporé au roman ainsi composé, tout ce qu'il est humainement possible de décompter, de comptabiliser, de répertorier.<sup>255</sup> » Cette idée – celle d'un *tout* que peut théoriquement englober le roman –, Aquin la reprendra un an plus tard dans ses « Considérations sur la forme romanesque d'*Ulysse* de James Joyce » :

Qu'il soit question de saint Thomas ou des Vikings, de l'invasion normande ou des multiples rébellions qui se sont déroulées à Dublin, il s'agit toujours de réalités allusivement représentées qui se situent dans le champ optique du roman. On pourrait – à la limite dire que rien de ce qui est humain ne lui est étranger<sup>256</sup>.

Ainsi, s'il y a dans *Neige noire* « mondialisation du roman » à l'œuvre à même la langue romanesque, celle-ci ne concerne pas que la stricte présence des « langues étrangères » – bien qu'elle en fasse partie –, mais plus largement l'invention d'une langue qui lui permet d'agrandir « le champ d'optique du roman » en accueillant toutes ces « insérendes », tous ces fragments, tous ces « matériaux » en provenance de divers horizons de la culture occidentale. Et c'est ultimement en cette langue romanesque, qui fait tenir ensemble toute l'hybridité culturelle du roman – le passé et le présent, *l'ailleurs* et *l'ici*, le vrai et le faux, le canonique et le banal – que réside le principe sous-jacent à l'ouverture de « l'espace culturel » du roman.

---

<sup>253</sup> H. Aquin, « La fatigue culturelle du Canada français », p. 87.

<sup>254</sup> F. Leroux, « L'assassin d'Ulysse », p. 28.

<sup>255</sup> H. Aquin, « Appendice III. Plan de *L'Antiphonaire* », p. 344.

<sup>256</sup> *Id.*, « Considérations sur la forme romanesque d'*Ulysse* de James Joyce », p. 276.

## L'emprise du temps comme vérité universelle ou l'orientation existentialiste de *Neige noire*

*Or, le temps, – on n'en sort pas... – est le véhicule primordial de toute vie humaine :  
c'est le vécu le plus riche... c'est l'historicité, mais aussi la durée moyenne de la vie... Il n'y a pas  
d'expérience hors du temps, pas de vie qui échappe au temps<sup>257</sup>.*  
- H. Aquin, *Point de fuite*

Si, selon les mots d'Aquin sur lesquels nous avons terminé le précédent chapitre, rien « de ce qui est humain<sup>258</sup> » n'est en soi étranger au genre romanesque, alors il nous semble que le temps, ce « véhicule primordial de toute vie humaine », comme il le qualifie ici dans *Point de fuite*, devrait y occuper une position privilégiée. De fait, le thème de la fuite du temps traverse l'œuvre romanesque aquinienne et s'il en était déjà question dans *L'invention de la mort* (1959) – « Le temps passe lentement, mais il passe, il s'engloutit lui-même de seconde en seconde laissant parfois ses allusions dans la mémoire <sup>259</sup> » –, dans *Neige noire* ce même thème devient littéralement obsédant et gagne même en importance au fil des pages. C'est ainsi que, comme le remarque aussi Pierre-Yves Mocquais, à travers tous les types de discours qui s'amalgament dans le roman (les discours encyclopédique, esthétique, cinématographique et autres), c'est le discours philosophique et qui porte presque entièrement sur la question de la nature et de la perception du temps, qui « finit par dominer<sup>260</sup>. » Le travail génétique mené sur les manuscrits de *Neige noire* confirme d'ailleurs toute l'importance de cette question, les parenthèses philosophiques s'y détachant particulièrement : « Surchargées de ratures, visiblement travaillées et retravaillées, elles [les parenthèses] démontrent à l'envi que la préoccupation centrale d'Aquin est bien celle du temps<sup>261</sup>. »

---

<sup>257</sup> H. Aquin, *Point de fuite*, p. 222.

<sup>258</sup> *Id.*, « Considérations sur la forme romanesque d'*Ulysse* de James Joyce », p. 276.

<sup>259</sup> *Id.*, *L'invention de la mort*, p. 13.

<sup>260</sup> P.-Y. Mocquais, « Introduction » (à *Neige noire*), p. LXVIII.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. LIII-LIV.

Cette dernière idée, nous souhaitons la mettre en parallèle avec une remarque de Jacques Pelletier qui, dans son article « Sur *Neige noire*. L'œuvre ouverte de Hubert Aquin », évoque la naissance « d'une sorte d'objectivité » qui caractériserait *Neige noire* et qui passerait par une disparition du « je » lyrique présent dans les premiers romans, de même que par le délaissement de la « thématique nationale » qui s'y voyait associée<sup>262</sup>. Ce constat s'apparente, à quelques mots près, à celui qu'émet Robert Richard au cours d'un dialogue-conférence portant sur le roman : selon Richard, de *Prochain épisode* à *Neige noire*, il y aurait dans l'œuvre du romancier « passage du local à l'universel » dans un recul parallèle de la question nationale politique<sup>263</sup>.

Mais que l'on parle en termes d'universalisme ou d'objectivité, ce qui nous intéresse est surtout le point de rencontre de ces deux discours, c'est-à-dire l'idée selon laquelle il y aurait dans le dernier roman d'Aquin une sortie du particulier, une désincarnation du local qui ferait place à une réalité plus « englobante ». Et nous croyons que cette réalité n'est nulle autre que ce qui a été identifié par plusieurs critiques comme étant la préoccupation centrale de *Neige noire*, soit l'inéluctable passage du temps. En effet, s'il nous semble que c'est autour de la question du temps que – pour emprunter l'expression de Pierre-Yves Mocquais – la « globalité de l'œuvre appar[âit] »<sup>264</sup>, c'est que tout concourt dans *Neige noire* à faire du *tempus fugit* une vérité objective, c'est-à-dire une réalité qui touche tous et chacun, et dès lors le vecteur d'un certain universalisme, car comme le dit Aquin, « il n'y a pas d'expérience hors du temps, pas de vie qui échappe au temps<sup>265</sup>. »

Ainsi, si jusqu'à maintenant le projet de « mondialisation du roman » se décline d'abord comme un projet « formel », nous croyons que l'universelle question du passage du temps en constitue le corollaire thématique, comme si la création d'un espace sans frontières ouvrait toute grande la porte à parler de l'« homme tout court »<sup>266</sup>, selon l'expression d'Aquin. En fait, tout porte à croire que ces deux mouvements sont intimement liés de telle sorte qu'on se retrouve avec un roman qui est à la fois « mondialisé » et universaliste.

D'une part, et selon toute évidence, Aquin puise le caractère englobant (ou totalisant) de l'expérience temporelle à même la philosophie allemande continentale et très certainement dans

---

<sup>262</sup> J. Pelletier. « Sur *Neige noire*. L'œuvre ouverte de Hubert Aquin », p. 25.

<sup>263</sup> G. Scarpetta et R. Richard, « Dialogue sur *Neige noire* de Hubert Aquin », p. 111-112.

<sup>264</sup> P.-Y. Mocquais, « Introduction », p. LXIV.

<sup>265</sup> H. Aquin, *Point de fuite*, p. 222.

<sup>266</sup> *Id.*, « Appendice I. Manuscrit » p. 536.

les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* où le phénoménologue Husserl s'intéresse à ce qu'il y a de commun dans l'expérience subjective du temps. D'autre part, dans *Neige noire*, le thème du passage du temps est aussi le lieu d'une réapparition et d'une réaffirmation du « je » et ce, à l'intérieur de la partie « commentaire » du roman. Non pas un « je » de nature lyrique ou intimiste, mais plutôt un « je » pleinement existentialiste, celui de l'être pris dans le temps. Si ce « je », il est vrai, ne surgit concrètement qu'une seule fois dans le roman, soit à la dernière page : « Le temps me dévore, mais de sa bouche, je tire mes histoires, de sa sédimentation mystérieuse, je tire ma semence d'éternité » (NN, 278), Aquin en fait néanmoins le lieu d'une incarnation forte, comme il l'explique au cours de la rencontre-conférence (précédemment évoquée) avec les étudiants de l'UQAR et organisée autour de la parution de *Neige noire* :

[L]'auteur des parenthèses sur le temps dit « je ». Et du coup, je fais le joint avec moi. C'est moi l'auteur qui écris les parenthèses sur le temps. Voilà, c'est aussi énorme que ça [...]. Mais c'est vraiment un « je » qui finit par être moi. [...]. J'ai écrit toutes les parenthèses sur le temps. Je récupère tout<sup>267</sup>.

Par ailleurs, ainsi que l'écrit François Harvey au sujet de cette révélation soudaine de la première personne dans la dernière parenthèse du roman, « rien ne nous empêche de postuler que ce “je” ait été présent, en creux, tout au long de *Neige noire*, et ce, depuis le début du récit<sup>268</sup> » ; une hypothèse corroborée par le fait que dans la version manuscrite du roman cette phrase se voyait à l'origine précédée d'une autre phrase marquée par le même usage du « je » : « Je ne suis pas seulement un Québécois qui cherche fiévreusement à déborder [ses/des] les frontières [qui existent si poreuses / floues en mica / de son pays ; je suis aussi un homme tout court, fils de Dieu moi aussi et frère dans le Christ avec tous les humains. Le temps me dévore [...]<sup>269</sup> », phrase dont la suite est quasi identique à la version que nous connaissons. Bien qu'effacée dans la version finale, il semble que cette phrase condense en elle seule tout le rapport à l'universalisme qui se joue dans *Neige noire*, car elle vient confirmer que le problème de l'être humain devant le temps est antérieur à toutes les questions d'ordre politique ou culturel.

En explorant à la fois le pôle objectif et le pôle existentialiste de l'expérience temporelle, nous tenterons de restituer toute l'importance que revêt cette question dans *Neige noire* et de montrer comment, à partir de cette thématique, Aquin construit ce qu'il appelle dans le plan de

<sup>267</sup> H. Aquin, « Divers documents autour de *Neige noire* », p. 565-566.

<sup>268</sup> F. Harvey, « Coupures enchaînées. La dynamique générique dans *Neige noire* d'Hubert Aquin », p. 147.

<sup>269</sup> H. Aquin, « Appendice I. Manuscrit », p. 536.

*L'Antiphonaire*, un « Roman totalisant<sup>270</sup>.» Nous verrons d'abord que la construction spatiale romanesque de *Neige noire* est tributaire de la question temporelle, le décor nordique y étant prétexte pour discourir du caractère englobant de l'expérience du temps. Ensuite, nous nous pencherons sur le travail intertextuel réalisé par le romancier sur les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* dans la réécriture existentialiste qu'elles subissent.

### **1. La construction spatiale est une construction temporelle : spatialiser le temps « *ad nauseam* »**

Nous l'avons déjà dit : le chronotope tel que le définit Bakhtine se veut « la corrélation essentielle des rapports spatiaux temporels » et exprime « l'indissociabilité de l'espace et du temps<sup>271</sup>.» Dans *Neige noire*, et surtout au cours du voyage vers le Nord, cette indissociabilité se laisse percevoir d'elle-même, alors que les personnages, les objets et surtout les lieux deviennent les supports à une réflexion sur le temps. Les deux escales à Trondheim – car Nicolas repasse par cette ville à son retour du Svalbard – sont particulièrement significatives à cet égard. Nous pouvons penser à l'arrêt qu'il fait devant les vitrines de l'horloger où « toutes les pendules et tous les chronomètres sont arrêtés. » (NN, 61) Il y a aussi l'épisode où Nicolas feuillette le *Times* qui a quelques jours de retard et où « le temps se présente à [lui] sous la forme d'un document antidaté. » (NN, 126) De même, relevons l'accent que met la narration autour des fameux « vestiges hanséatiques » qui matérialisent, selon Françoise Maccabée-Iqbal, le passage des siècles :

Dans les rues de cette ville flotte un spectre, celui de Nidaros, maintenant “ville souvenir” mais jadis “métropole septentrionale de la chrétienté et résidence des anciens rois de Norvège”. Qu'est-il advenu de la splendeur de l'ancienne capitale ? Elle s'est effritée avec le passage du temps et ce n'est, aujourd'hui, que dans les “façades qui sont des vestiges hanséatiques” que l'amateur d'histoire peut percevoir le glorieux passé<sup>272</sup>.

Enfin, il y a cette personnification du temps qui marque le trajet aérien de Trondheim à Tromsø:

Une insignifiance surexpressive : le temps, comme Nicolas, a les yeux cernés. La Fairchild F-44 de la Wideroe Flyselskab fait son arrêt terminal devant l'aérogare de Tromsø. Les passagers en descendent. Sylvie et Nicolas ont l'air perdu dans ce poste lointain qui se trouve presque à la tête du bouclier scandinave. (NN, 61)

Toutes ces situations prennent place dans le cadre d'un « devenir-espace » du temps qui marque le voyage de Sylvie et Nicolas. C'est sans doute, comme l'établit réflexivement la voix narrative,

---

<sup>270</sup> H. Aquin, « Appendice III. Plan de *L'Antiphonaire* », p. 348.

<sup>271</sup> M. Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », p. 237.

<sup>272</sup> F. Maccabée-Iqbal, *Hubert Aquin romancier*, p. 234.

qu'une des manières d'avoir une emprise sur le temps – par nature insaisissable – est de le rendre à l'espace : « La seule façon que l'humanité a trouvé de dominer le temps, c'est de le spatialiser *ad nauseam*.» (NN, 202) Spatialiser le temps jusqu'à saturation, c'est bien ce que fait Aquin dans *Neige noire* et il le fait plus précisément en empruntant deux figures récurrentes : il rejoue la vieille symbolique de l'eau, image d'un temps fluide, et construit celle du *tempus continuatum*, soit la lumière continue des latitudes nordiques.

### 1.1 L'eau, la mer et « le fleuve du temps » ou la reprise du vieux problème héraclitéen

Aquin utilise – non sans excès – les images aquatiques pour « parler » du temps et la croisière dans la mer de Barents, où le décor n'est plus qu'étendue marine, devient le prétexte à une métaphore filée sur la question. Cette métaphore prend parfois une forme brève et allusive, comme ici : « La mer de Barents ressemble à un champ de coton dont les fleurs en l'espace de quelques milles marins, se mettent à éclore de partout et en même temps. » (NN, 78) Parfois elle se fait plutôt discours extensif et, à ce titre, nous pouvons penser à ce passage qui survient dans le texte lorsque le navire approche des côtes de l'archipel, passage qui culmine en l'image de la « continuité marine », déjà convoquée au premier chapitre :

Le Spitzbergen s'élève au-dessus de la mer comme le spectre d'un continent refroidi : c'est une jungle de glaciers et d'arêtes granitiques.

[...] Quand la grande île du Spitzbergen est à proximité et que le *Nordnorge* doit tenir compte, dans sa marche, de la ceinture d'icebergs qui la frôlent, un rythme différent s'installe dans les séquences. La lenteur est irrésistible pour Sylvie et Nicolas. Le temps continu transcende les composantes toujours décomposables de la discontinuité temporelle. La mer de Barents, doublement épicontinentale car elle borde un continent et semble en avoir engendré un autre, est parcourue par des parcelles de glaces, des écailles bleues, des langues calleuses – autant de discontinuité qui fondent lentement et renaîtront à la continuité marine au terme de leur dissolution. (NN, 86-87)

Mais si la mer, « plane comme une steppe, longue infinie, comme une plaine liquide » (NN, 78), est l'image même de la continuité temporelle, celle-ci ne résume pas à elle seule la très grande présence de l'eau dans le roman et dans son rapport au temps. Elle participe plus largement de la construction d'une conception « fluide » ou encore « liquide » du temps, pour reprendre les mots d'Aquin. Ainsi, pour saisir toute l'importance que revêt la métaphore aquatique dans *Neige noire*, il faut voir que son utilisation débute avant même que Sylvie et Nicolas s'embarquent sur le *Nordnorge*. En effet, alors même qu'ils survolent l'Atlantique, nous pouvons déjà lire :

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. La chute torrentielle définit mieux la vie que tous les éléments solides emportés dans son cours. (NN, 49)

De tels extraits montrent bien que ce qui intéresse d'abord Aquin, c'est peut-être moins l'étendue que le débit de l'eau en question, image de la rapidité à laquelle s'écoule le temps. De même, lors de la première escale à Trondheim, la narration insiste à nouveau sur le mouvement de l'eau, sur sa descente et sa montée :

le temps, vivace et jamais tué, circule comme la masse fluide et fantomale qui enserre Nidaros et qui monte, descend, remonte près des quais selon les trains d'ondes de la mer de Norvège qui pénètrent dans les fjords de l'ouest [...]. 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. Trouver une forme dérivative à la dérive de Nicolas Vanesse dans cette ancienne capitale située à l'embouchure de la Nidelva. (NN, 60)

Dans ce passage, la voix narrative « profite » de la présence de la rivière Nivelda dans le décor environnant pour émettre ses remarques générales sur le temps et cette fois-ci, plus précisément, à partir des courants des fleuves de la Norvège, ces « fjords de l'ouest ». Ainsi, si le récit du voyage de Sylvie et Nicolas se passe davantage sur la mer que sur ses affluents, c'est pourtant cette dernière image qui finit par s'imposer pour traduire la « fluidité du temps<sup>273</sup> », selon l'expression de M.E. Kidd. Et ce n'est pas un hasard, puisque tout bon lecteur sait que le fleuve symbolise depuis l'époque grecque « l'existence humaine et son écoulement<sup>274</sup> », qu'il est à l'image du corps humain qui « possède une existence précaire, [et qui] s'écoule comme l'eau<sup>275</sup> », tel que l'écrivent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant dans leur *Dictionnaire des symboles*. En d'autres mots, par cette arrière-présence des fleuves de la Norvège, Aquin récupère ouvertement – et dans un héraclitéisme convenu<sup>276</sup> –, un vieil archétype de la culture occidentale qui dès lors ne quittera plus le récit. En effet, il sera question de ce « fleuve du temps » bien au-delà du voyage maritime de Sylvie et Nicolas, c'est-à-dire alors même que les personnages sont cloisonnés dans l'appartement du Plateau Mont-Royal :

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 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 et les barques qui le portent. (NN, 162)

---

<sup>273</sup> M.E. Kidd, « La thématique de l'eau dans l'œuvre de Hubert Aquin », p. 265.

<sup>274</sup> J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 450.

<sup>275</sup> *Idem.*

<sup>276</sup> Le passage qui suit, tiré de *L'invention de la mort*, confirme l'intérêt de longue date d'Aquin pour l'héraclitéisme : « Le temps coule, dit-on, oui il coule comme un sang artériel qui n'a jamais le même plasma ni la même fluidité. On ne se baigne jamais deux fois dans le même sang, ni deux fois dans la même extase ». H. Aquin, *L'invention de la mort*, p. 13.

C'est en effet à travers la métaphore spatiale du fleuve que le discours sur le temps se montre le plus intransigeant, le plus irréversible, mais surtout le plus englobant, à travers cette récurrence du thème de la mort ; la mort des hommes, mais aussi la mort de toutes choses bonnes, celles-ci étant fatalement éphémères.

Ajoutons que selon Pierre-Yves Mocquais, il existe, pour *Neige noire*, un autre intertexte, relié à l'imaginaire du fleuve, celui-là beaucoup plus contemporain et intime lié à l'esthétique baroque aquinienne : les écrits de Jorge Borges, notamment cette phrase tirée de l'ouvrage *Borges par lui-même* d'Emir Rodriguez Monegal qui, comme l'indique le critique, se retrouve dans les dossiers de composition de *Neige noire* (accompagnée d'une mention « GÉNIAL ») : « Le temps est un fleuve qui m'entraîne, mais je suis le fleuve ; c'est un tigre qui me déchire, mais je suis le tigre. C'est un feu qui me consume, mais je suis le feu. Le monde, malheureusement, je suis Borges<sup>277</sup>. » Or dans *Neige noire*, comme nous l'avons vu plus haut, le « je » à l'intérieur du commentaire sur le temps se montre beaucoup plus discret. En effet, si Aquin, à travers l'image du fleuve, met de l'avant une conception du temps « essentiellement destructr[ice], principe de dépravation<sup>278</sup> » – selon les mots de Jacques Pelletier –, il ne le fait (presque) jamais sous le mode personnel comme c'était encore le cas dans ses premiers romans, par exemple ici dans *Trou de mémoire*, avec cette image de la pluie : « Le temps passe ; la pluie m'imbibe progressivement, je ruisselle de partout, je glisse comme la chaussée sombre, tout fuit sur ma surface, tout s'en va... même elle <sup>279</sup>. » Au contraire, dans *Neige noire*, le temps « fluide » est voué à l'impersonnel, c'est-à-dire à la condition objective et universelle de tous et chacun ; il est, comme le dit la voix narrative – et sur un ton on ne peut plus totalisant –, « le fleuve temporaire qui nous conduit tous à la mort. » (NN, 162)

### 1.2 Le *tempus continuatum* : la lumière perpétuelle, allégorie de la continuité

Mais le romancier, qui spatialise « *ad nauseam* » le temps, ne le fait pas qu'à travers l'image de l'eau ; au cours de l'ascension nordique de Sylvie et Nicolas, c'est le Nord lui-même – ses paysages, ses étendues sublimes et surtout sa lumière interminable – qui devient, sous la plume d'Aquin, le *temps* lui-même. Nous avons déjà mis de l'avant la composante culturelle (historique et mythique) du Nord dans *Neige noire*, mais il faut voir que ce Nord a aussi une autre « fonction

---

<sup>277</sup> J. Borges, *Borges par lui-même* (d'E.R. Monegal) p. 75.

<sup>278</sup> J. Pelletier. « Sur *Neige noire*. L'œuvre ouverte de Hubert Aquin », p. 24.

<sup>279</sup> H. Aquin, *Trou de mémoire*, p. 155.

constructive<sup>280</sup>» – pour reprendre l’expression de François Ricard –, c’est-à-dire un « foyer organisateur<sup>281</sup>» qui particularise le décor romanesque selon « le sens qu’il a pour mission de porter<sup>282</sup>.»

Ce principe organisateur du décor nordique se laisse éclairer, de manière étonnante, par cette courte phrase tirée d’une critique de la première réception intitulée « Les ailes blanches de l’âme », parue dans le journal *Le Jour* le 24 mai 1975 : « Les glaces de la Norvège sont l’équivalent du désert de Pasolini<sup>283</sup>», y écrit l’auteur. Ce parallèle nous intéresse dans la mesure où, dans l’œuvre cinématographique de Pier Paolo Pasolini, le désert peut être compris comme un lieu en dehors du monde, ou plus précisément – selon les explications qu’en donne l’auteur-réalisateur dans une entrevue réalisée le 13 octobre 1969 –, comme un lieu qui « représente l’absolu », un « paysage hors de l’histoire », un lieu à haute fonction symbolique et allégorique, et où la vérité se trouve dans l’image<sup>284</sup>.

Quelques critiques ont déjà mis de l’avant le caractère « absolu » de l’univers polaire de *Neige noire*. Dans sa monographie sur l’œuvre d’Aquin, Pierre-Yves Mocquais écrit : « Situé près du pôle Nord, c’est-à-dire en un lieu où se rejoignent et se confondent les points cardinaux, et plongé dans le jour de six mois, l’archipel du Svalbard se trouve ainsi placé en dehors de l’espace et du temps humain et se confond avec le paradis terrestre.<sup>285</sup>» Françoise Maccabée-Iqbal y va d’une remarque similaire en qualifiant le Spitzbergen d’« espace sacré, car l’île, située à proximité du pôle Nord, incarne la frontière par laquelle on pénètre sur le territoire de l’inaccessible<sup>286</sup>.» Ainsi, nous pouvons d’ores et déjà voir en quoi, pour un roman dont la préoccupation centrale est celle du temps, le choix d’un cadre géographique polaire est tout sauf anodin. Mais bien que le sacré soit présent dans cette appréhension des paysages – par exemple : « Le paysage inspire autant de frayeur que d’étonnement ; en cela, le voyage de noces au Svalbard conserve un caractère sacré » (*NN*, 86) –, ce sont d’abord les commentaires de la voix narrative *partant* de ces paysages, mais *portant* sur la nature objective du temps qui retiendront notre attention, car c’est précisément dans ces commentaires que l’allégorie trouve sa pleine

---

<sup>280</sup> F. Ricard, « Le décor romanesque », p. 362.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 348

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 361.

<sup>283</sup> R. Barberis, « Ces ailes blanches de l’âme », p. 12.

<sup>284</sup> P. P. Pasolini, <http://www.ina.fr/video/I04154763>, page consultée le 16 juillet 2015.

<sup>285</sup> P.-Y. Mocquais, *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, p. 170.

<sup>286</sup> F. Maccabée-Iqbal, *Hubert Aquin romancier*, p. 227.

envergure. Il s'agit donc d'abord de prendre acte de la prolifération de toutes les occurrences du mot « temps » (et de ses dérivés lexicaux) qui marquent les descriptions des paysages polaires et qui font que ces mêmes descriptions sont finalement des descriptions de la teneur du temps, comme c'est le cas ici :

Comprendre demande du temps, imaginer aussi demande du temps, voguer vers Ny-Ålesund prend du temps. Mais le spectateur a déjà investi les personnages de ses propres émotions ; et il a pris le *Nordnorge* en même temps que Sylvie et Nicolas. Il fait route avec eux vers une destination inconnue de lui, mais qu'il s'apprête à découvrir en même temps que les nouveaux mariés. [...] La temporalité polaire devient le temps punctiforme du spectateur. Paradoxalement, ce temps continu, loin de se ressembler toujours de plus en plus et d'engendrer la monotonie, se présente comme infiniment dissemblable à lui-même). Le navire, après avoir traversé le Tromsø Sund et frôlé la grande île Rinvassoy, s'engage dans la mer de Norvège. (NN, 66-67)

En effet, cette « temporalité polaire » est celle du « *tempus continuatum* », le temps continu qui prend naissance au-delà de « la tête du bouclier scandinave » (NN, 61) et qui confond le jour et la nuit. Nicolas avait déjà averti Sylvie en embarquant sur le navire : « La lumière à cette distance du pôle, infiltre le plus noir de la nuit en été. À partir de maintenant il n'y aura plus de nuit pour nous... » (NN, 65) et la voix narrative surenchérit : « le temps ne s'arrête pas, non! Le temps ne s'arrêtera plus ; il supprime par le vide, tout ce qui le précède et tout ce qui le suivra.» (NN, 66) Et nous soulignons, dans ce dernier extrait, l'emploi des articles définis, car on ne discourt pas ici sur *un* temps particulier, mais bien sur *le* temps – ce qui en fait une allégorie du temps lui-même qui, dans les faits, ne s'arrête jamais.

Dans son article « Le sujet face à l'illisibilité de l'espace nordique », Daniel Chartier soutient que la construction du Nord comme territoire imaginaire repose souvent dans la littérature sur l'effritement des notions fondamentales d'espace et de temps et la perte de tout repère<sup>287</sup>. Dans *Neige noire*, cette perte de tous les repères se traduit d'abord par une perte des mesures temporelles, comme le dit ici la voix narrative : « Depuis que Sylvie et Nicolas ont franchi le cercle polaire, leurs journées se sont déstructurées en perdant leur césure [...] le *tempus continuatum* transmue le temps transitif en temps immanent.» (NN, 99) En d'autres mots, l'espace, comme catégorie immanente, permet de percevoir le temps. En effet, comme le souligne Daniel Chartier, si le Nord dans *Neige noire* entre beaucoup plus dans la catégorie du « Nord idéal » que dans celle du Nord géographique référentiel, c'est qu'il est l'« espace où le temps

---

<sup>287</sup> D. Chartier, « Le sujet face à l'illisibilité de l'espace nordique. De la rareté à l'uniforme désolation », p. 205.

s'abolit dans l'été arctique<sup>288</sup> », là où « l'espace absorbe le temps et le matérialise en étendues sublimes<sup>289</sup> », selon les mots qu'il emprunte à Michel Onfray et qui ne pourraient mieux décrire la traversée de la mer de Norvège, comme dans cet extrait où c'est le soleil et sa lumière qui donnent à voir le temps :

À 20h30, le soleil éclaire toujours. Il donne l'impression de voler bas en direction du nord. Mais il éclaire toujours. Ce n'est pas tout à fait la même lumière à mesure qu'on approche du sommet de la planète, mais il n'y a qu'un seul soleil et c'est bien lui [...]. Ce n'est pas une nuit blanche, mais une nuit ensoleillée, pénétrée de toutes parts par un intrus, violée par la lumière, réalisant le mariage du jour et de la nuit.

Sylvie est blottie dans les bras de Nicolas. Le soleil se déplace au ralenti dans le ciel, puis, soudain, à 22h30, il se paralyse au-dessus de l'horizon et la distance qui sépare le disque de l'océan demeure inchangée. Il n'est pas encore minuit, mais il ne sera jamais minuit. Le soleil se fixe en surimpression dans les pupilles de Sylvie, avant de reprendre sa nouvelle trajectoire dont l'amplitude ne s'abaissera que pour s'élever à nouveau après deux tours d'horloge. (NN, 67-68)

## **2. Réécrire la phénoménologie husserlienne ou Comment se situer au plan de l'universel humain**

Or, il faut voir que cette continuité entre le jour et la nuit – ce « jour infini qui a commencé à Tromsø, ou plutôt juste au nord de Tromsø, en pleine mer de Norvège » (NN, 70) la même continuité temporelle qui fascine tant Aquin dans la pensée philosophique d'Edmund Husserl, c'est-à-dire le « flux continu<sup>290</sup> » et « constitutif du temps<sup>291</sup> » tel qu'appréhendé par la conscience humaine. Nous avons déjà commencé, aux deuxième et troisième chapitres, à aborder les usages que fait Aquin de la pensée phénoménologique de Husserl, mais il convient maintenant de nous y attarder plus amplement, car l'appropriation de cette pensée qui constitue la base théorique du commentaire sur le temps laisse deviner l'intention suivante : décrire ce qu'est le temps pour l'homme d'après une généralité philosophique car chez Husserl, il s'agit d'appréhender les vécus de conscience « d'après leur sens objectif<sup>292</sup>. »

Le plus souvent, Aquin sélectionne des phrases tirées de ce texte philosophique qui concernent la structure même de la temporalité et les insert dans ses descriptions des paysages nordiques et de la temporalité polaire, mais aussi dans le discours qu'il tient sur le médium

---

<sup>288</sup> D. Chartier, « L'imaginaire boréal et la "nordicité littéraire". Au Nord, vers le Nord et le Nord en soi dans la littérature québécoise », p. 69.

<sup>289</sup> M. Onfray, *Pour une esthétique du pôle Nord*, p. 44.

<sup>290</sup> E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, p. 73.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 15.

cinématographique. Nous pouvons penser à cette phrase (déjà citée au deuxième chapitre) : « La discontinuité présuppose la continuité » (NN, 48) et à celle-ci : « Le temps continu transcende les composantes toujours décomposables de la discontinuité temporelle » (NN, 87), des mentions qui, insérées dans le roman, réinvestissent l'idée de Husserl selon laquelle « la discontinuité présuppose la continuité, que ce soit sous la forme de la durée sans changement ou celle du changement continu<sup>293</sup>. » De tels emprunts ont pour effet d'apposer un vernis (quasi) scientifique à ces descriptions qui prennent dès lors la forme de lois généralisables.

Mais si, d'un côté – et comme dans les extraits précédents –, la présence, dans le roman, de certains fragments textuels des *Leçons* traduit la valorisation d'un cadre de pensée, d'un autre, il pointe déjà vers son déplacement – voire sa subversion – au profit d'un autre genre de philosophie : une philosophie de type existentialiste. En effet, Aquin ne s'emploie pas qu'à « plagier » Husserl, il l'amène ailleurs, sur d'autres terrains et ce sont ces exemples de subversion qui, ici, nous intéresseront davantage. Comme premier cas de figure, prenons l'exemple du « théâtre illuminé » qui, chez Husserl, apparaît dans le cadre d'une expérience de pensée entourant la notion de souvenir :

Je me souviens du théâtre illuminé – cela ne peut pas signifier : je me souviens d'avoir perçu le théâtre. Sinon cette dernière phrase signifierait : je me souviens d'avoir perçu que j'ai perçu le théâtre etc. Je me souviens du théâtre illuminé, cela signifie : “en mon for intérieur” je vois le théâtre illuminé comme passé [...]. Le souvenir implique donc réellement une reproduction de la perception antérieure, mais le souvenir n'est pas, au sens propre, une représentation de cette dernière [...]. Je me souviens du théâtre illuminé d'hier, cela veut dire : j'accomplis une “reproduction” de la perception du théâtre, et alors le théâtre flotte devant moi dans la représentation comme présent<sup>294</sup>.

Dans *Neige noire*, l'expression connaît au total trois occurrences et si la dernière (qui concerne l'enchâssement de toutes les œuvres humaines) n'entretient que très peu de rapport avec le texte de Husserl, les deux autres se rattachent plus directement à la question du souvenir. Nous nous pencherons ici sur la première d'entre elles, émise par la voix narrative : « Nicolas se souvient avec tristesse d'un théâtre illuminé, mais cette dimension demeure intraduisible en images » (NN, 126), Aquin y subvertissant le propos même de Husserl au point de lui faire dire presque exactement le contraire. En effet, chez Husserl, l'expérience de pensée qui prend pour objet le « théâtre illuminé » vise à rendre compte de la reproduction de la perception, c'est-à-dire de la présence de l'image remémorée qui « flotte » dans la conscience. Inversement, dans *Neige noire*,

---

<sup>293</sup> E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, p. 113.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 77-78.

la phrase dit plutôt l'impossibilité de faire resurgir l'image, d'abord du fait de l'absence de perception « réelle » qui lui serait antérieure, mais aussi – et plus généralement – devant la logique implacable du temps qui altère (ou détruit) tout souvenir.

Ou encore, pour illustrer la proximité entre le passé et l'avenir, le présent n'étant que l'instant limite qui les sépare, Husserl écrit qu'« il est tout à fait évident et compréhensible par soi que tout ce qui est, du seul fait qu'il est, *aura été*, et qu'il est, du seul fait qu'il est, un passé à venir<sup>295</sup>.» Chez Husserl, cette idée ne revêt aucun caractère tragique ou existentiel, mais vise plutôt à décrire la structure même du temps qui fait que « le présent réel » devient « irréel <sup>296</sup>» dès qu'il est remplacé par un autre présent. Dans *Neige noire*, Aquin réécrit cette phrase à sa manière, s'attachant au syntagme « passé à venir » : « 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! » (*NN*, 98), la transportant du même coup sur le terrain de l'amertume et de la nostalgie.

Mais ce n'est pas tout, Aquin va encore plus loin dans le réinvestissement des termes de Husserl en leur conférant un caractère funeste. En effet, voulant décrire la structure d'appréhension d'une mélodie – l'écoute musicale étant révélatrice de notre conscience du temps –, Husserl emploie à maintes reprises le verbe « sombrer » afin d'expliquer que nous oublions les premières notes d'une mélodie au fur et à mesure que nous progressons dans son écoute et que résonnent en nous de nouvelles notes : « Ce qui est retenu sombre toujours plus loin dans le passé – mais il y a plus : c'est nécessairement quelque chose qui a sombré [...] <sup>297</sup> », ou encore ici : « la durée n'est plus actuelle, mais passée, et elle sombre sans cesse plus profondément dans le passé <sup>298</sup>.» C'est assurément au texte de Husserl qu'Aquin doit son utilisation du verbe « sombrer » dans le passage suivant : « On ne transcende le temps que pour sombrer dans une crevasse spatiale, et dans l'euphorie de ce franchissement, on oublie que le temps se déplace toujours plus vite que nous et qu'il se déplace hors de sa structure.» (*NN*, 203) Ici, le verbe « sombrer » connote la mort imminente, sens qu'il n'a pas du tout chez Husserl, dont les écrits, insistons, visent la description neutre de la structure du temps. En effet, la « crevasse spatiale » renvoie à la dépouille de Sylvie, qui finit bel et bien dans une « crevasse

---

<sup>295</sup> E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, p. 24.

<sup>296</sup> *Idem.*

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 43.

glaciaire », et le mensonge de Nicolas qui, tentant de cacher son meurtre, déclare que « Sylvie a fait une chute dans une crevasse. » (NN, 133-134) Et de façon plus générale, l'extrait, pris dans son entièreté, suscite une forte impression de vertige, surtout quant à la vitesse alarmante à laquelle on y dit que se meut le temps, une vitesse qui excèderait sa structure même.

Enfin, notre dernier exemple concerne le « ressouvenir », un terme qu'emploie Husserl en référence à l'effort de se remémorer quelque chose (pour le distinguer du phénomène de rétention, lui passif), en l'occurrence l'effort de se remémorer une mélodie une fois l'écoute terminée :

la mélodie une fois expirée, nous ne l'avons pas comme perçue et présente, mais tout juste passée. Qu'elle soit tout juste passée n'est pas une simple opinion, mais un fait. [...] [D]ans le ressouvenir le présent temporel est remémoré, re-présenté, mais non passé perçu, donné et intuitionné de façon primaire<sup>299</sup>.

Dans *Neige noire*, Aquin s'approprie le terme de « ressouvenir » afin d'émettre lui aussi un « fait » et non « une simple opinion ». Or ce « fait » n'a plus rien à voir avec celui qu'établit le texte de Husserl ; il concerne plutôt, encore une fois, la précarité de l'existence humaine devant le passage du temps, ou plutôt la « dissolution » de cette existence :

Une succession n'est jamais finie. À sa passation est rattachée l'inéluctable opération suivante : une autre succession. Et cela continue, se reproduit, recommence, n'arrête qu'un temps pour reprendre à nouveau et ainsi de suite. Ce qui se succède finit inmanquablement par obséder. Personne n'est immunisé contre la dissolution du temps. Même le sommeil n'a jamais endigué les eaux sauvages du ressouvenir. (NN, 43)

Bref, ces quelques exemples montrent bien, comme le soutient Laurent Jenny au sujet des relations intertextuelles, que celui qui réécrit un autre texte garde « le leadership du sens<sup>300</sup>. » En effet, Aquin, à travers tous ces emprunts, inscrit la philosophie husserlienne sous le signe de l'angoisse du temps qui passe, thème principal de l'existentialisme kierkegaardien, filiation que Pierre-Yves Mocquais dans son introduction au roman souligne lui aussi :

La filiation entre la pensée de Kierkegaard et la réflexion d'Aquin sur le temps est évidente. L'une des thématiques essentielles de l'œuvre d'Aquin, présente dès *L'invention de la mort* et qui trouve sa culmination et son aboutissement dans *Neige noire*, est, en effet, le passage du temps, flux incessant, épanchement inexorable qui confère à l'existence une sensation de vertige<sup>301</sup>.

Rappelons par ailleurs que le roman débute sur cet exergue tiré de l'ouvrage *La répétition* du philosophe danois : « “je dois maintenant à la fois être et ne pas être.” SØREN KIERKEGAARD »

---

<sup>299</sup> E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, p. 52.

<sup>300</sup> L. Jenny, « La stratégie de la forme », p. 262.

<sup>301</sup> P.-Y. Mocquais, « Introduction » (à *Neige noire*), p. LXX.

(*NN*, 3) qui constitue, notons-le, une réponse aménagée sur le terrain de l'existentialisme au dilemme que pose Hamlet : « To be or not to be. That is the question. » Ajoutons que cette philosophie, comme l'écrit Vincent Delacroix, spécialiste de l'œuvre Kierkegaard, se démarque par sa « pensée de l'existence » qui porte la marque du vécu et de la première personne<sup>302</sup>. Mais l'existence, dans tout ce qu'elle a de plus subjectif, est du même coup un thème profondément objectif, puisqu'elle concerne par définition tous les hommes, dans leur individualité propre, tension que Charles Leblanc, autre spécialiste de Kierkegaard, résume ainsi : « l'existence est la condition dans laquelle se retrouvent tous les individus, c'est la réalité particulière de tous et chacun [...] pour Kierkegaard, il s'agit de la réalité véritable [...] »<sup>303</sup>. » En d'autres mots, comme l'écrivent les auteurs de l'*Encyclopédie de philosophie*, l'existentialisme est la philosophie qui « adopte l'existence comme thème spécifique – en tant que mode d'être caractéristique de l'homme – et la revendique en tant que telle<sup>304</sup>. » Plus spécifiquement, chez Kierkegaard, l'existence, expliquent-ils, s'enracine dans le vécu ; elle « n'est jamais un objet extérieur, susceptible d'une considération désintéressée, mais est au contraire notre propre mode d'être, le philosophe qui souhaite parler de l'existence se trouve ontologiquement impliqué<sup>305</sup>. » Et nous ajoutons que le romancier qui souhaite lui aussi parler de l'existence l'est tout autant, car, dans *Neige noire*, Aquin s'« implique » en subvertissant les « considération[s] désintéressée[s] » et purement objectives de Husserl pour rendre compte, et à partir de la position de l'existant, de l'emprise du temps, prise de parole qui culmine avec l'usage personnel du « je » à la toute fin du roman, à l'intérieur de cet extrait cité plus haut : « le temps me dévore, mais de sa bouche je tire mes histoires [...] » (*NN*, 278)

Ainsi nous croyons qu'en s'attachant – et encore une fois non sans excès – à déplier la problématique de l'Homme pris dans le temps, Aquin tente d'atteindre l'aspect le plus essentiel de la condition humaine ou encore il aspire, comme le note aussi Gilles de La Fontaine au sujet de *Neige noire* et de sa « réflexion sur le sens de l'existence et ses données maîtresse » (en l'occurrence le temps, la vie et la mort), à « se situer au plan de l'universel humain<sup>306</sup>. » Par là, il semble qu'il vise, comme il l'écrivait dans la version manuscrite du roman, à se faire « frère [...] »

---

<sup>302</sup> V. Delacroix, « Kierkegaard, penseur de l'existence », p. 44.

<sup>303</sup> C. Le Blanc, « L'essence et l'existence », p. 50.

<sup>304</sup> J. Monteno (dir.), « Existentialisme », p. 555.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 556.

<sup>306</sup> G. de La Fontaine, *Hubert Aquin et le Québec*, p. 79.

avec tous les humains <sup>307</sup>» – et peut-être par là aussi à « mondialiser » le roman sur le plan thématique – car, pour le citer à nouveau dans *Neige noire*, « personne n'est immunisé contre la dissolution du temps » (*NN*, 43) et « rien n'échappe à cette implacable loi.» (*NN*, 161)

---

<sup>307</sup> H. Aquin, « Appendice I. Manuscrit », p. 536.

## Conclusion

### Où se trouve le Québec dans *Neige noire* ?

*Le roman québécois vit de l'ambiguïté, de la précarité du pays lui-même, "incertain", "équivoque", "invisible" (non pas transparent), "démanché" [...]. Le roman québécois rêve, fait rêver, avec et sur des mots, des images concrètes, des structures contrastées [...] Il a ses langages et récuse tout discours univoque. Son utopie n'est pas l'indépendance politique [...], mais l'insertion actuelle, textuelle dans le présent [...] Le pays est "à venir", à "faire venir", comme l'écriture, mais ailleurs. Le Québec n'est pas donné, il n'est pas là. Il n'est pas une donnée objective de l'Histoire, mais un objectif à viser, à déplacer. Le Québec est la figure essentielle, l'espace ouvert du roman québécois<sup>308</sup>.*

- L. Maillot « Le roman québécois et ses langages »

*(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...)*

- H. Aquin, (NN, 147)

*Neige noire* est un roman qui refuse le livresque pour se réclamer du cinématographique et où d'un « plan » et d'une « coupure » à l'autre – et à l'intérieur d'une même page –, le lecteur se trouve projeté à des milliers de kilomètres de là où il se trouvait. C'est aussi une œuvre dans laquelle la narration s'autorise des références aux sommets africains dans la description des montagnes polaires et des renvois à la terre mythique de Thulé pour raconter la croisière de noces d'un jeune couple dans la mer de Barents. Qui plus est, c'est un roman dans lequel on s'accoutume à lire des phrases comme celle-ci : « la chaleur humide de Montréal semble émaner de l'Inlandsis du Spitzbergen. » (NN, 162) En outre, ce même roman répète et rejoue ouvertement la tragédie *Hamlet* tout en s'appropriant – pour ne pas dire « plagiant » – les écrits phénoménologiques d'Husserl dans son ambition de toucher à la problématique la plus objective et la plus universelle de l'existence humaine.

C'est là le type de particularités esthétiques – profondément baroques – qui caractérisent le dernier roman d'Aquin et que nous avons choisi de considérer au regard du projet de « mondialisation du roman » tel que le formule le romancier dans le plan de composition de *L'Antiphonaire*. Ainsi, le premier objectif de ce mémoire était de voir en quoi ce principe de

---

<sup>308</sup> L. Maillot, « Le roman québécois et ses langages » p. 138-139.

l'éclatement délibéré des frontières spatiales et temporelles du roman subsistait après la parution de *L'Antiphonaire*, se trouvait à l'œuvre dans *Neige noire* et permettait d'appréhender les particularités esthétiques qui s'y déploient. Suivant Christiane Houde pour qui l'univers romanesque aquinien ne se résume jamais à un seul plan spatial, mais fonctionne toujours sur la « surimpression » de différents espaces, nous avons tenté une analyse des trois types d'espaces que l'on rencontre dans *Neige noire*, soit l'espace géographique, l'espace de la conscience et l'« espace culturel » dans leur relation à une (ou des) temporalité(s) spécifique(s).

Partant de l'idée selon laquelle à « œuvre ouverte » correspond un « espace ouvert », et prêtant une attention particulière au mouvement des protagonistes ainsi qu'à l'immense place accordée aux moyens de transports dans le récit – notamment à la perspective aérienne et à « l'espace lisse » qu'elle laisse découvrir – nous nous sommes penchée, dans le cadre du premier chapitre, sur le temps du voyage qui se déploie dans *Neige noire* et sur l'ouverture géographique de l'espace qu'il engendre, car c'est d'abord à travers le déplacement « réel » que Sylvie et Nicolas quittent le Québec, qu'ils sont « transport[és] [...] au-delà des frontières du pays.» (NN, 38) Or nous avons vite constaté qu'une extension de l'espace géographique avait aussi cours à même les signes, les symboles et les noms propres (ex. les sites portuaires, les fleuves, Montréal, Natchez-Under-the-Hill etc.), ceux-ci fonctionnant dans une constellation de renvois mutuels et dans une délocalisation toujours plus grande de la diégèse. Et comme ces syntagmes sont toujours reliés à l'histoire et au vécu le plus intime des personnages, c'était déjà l'indice de la place centrale qu'allait occuper, au sein de notre propos, l'espace vécu, objet du deuxième chapitre.

Ce second chapitre a voulu montrer qu'Aquin met de l'avant le rôle de la conscience intentionnelle dans la configuration de l'espace romanesque, le dispositif cinématographique lui permettant d'exploiter à sa guise les mouvements de l'anticipation et du souvenir qui configurent, pendant le voyage au Svalbard, un espace en plateaux où la lecture oscille à la fois entre deux « maintenant » et deux continents. Or, nous avons également vu qu'Aquin pousse à un point tel la logique de l'« espace vécu » que les lieux du récit en perdent toute référentialité alors que s'installe, dans la seconde moitié du roman, une logique onirique cauchemardesque qui culmine en un délire généralisé (à l'intérieur duquel, par exemple, le lecteur en arrive à considérer la possibilité d'une enclave italienne au pôle Nord, tandis que le grand Nord canadien et l'Alaska peuvent aisément se substituer au décor polaire de la mer de Barents). Dans ce

brouillage référentiel qui questionne leur statut ontologique, les lieux du récit perdent toute stabilité dans le temps et deviennent soudainement permutables, indétermination qui a aussi pour effet d'ouvrir les frontières du Nord.

Partant de la fascination qu'entretient Aquin pour les grandes articulations de l'histoire, le troisième volet de ce mémoire a d'abord voulu faire voir comment l'espace géographique nordique de *Neige noire* était toujours déjà un « espace culturel », c'est-à-dire un espace profondément humain (ou anthropologique) dessiné par les actions des protagonistes historiques. À travers le cumul de données culturelles et mythiques relatives à l'univers septentrional qui renvoient souvent à des emplacements incertains et dont la simple présence l'emporte sur la véracité, Aquin construit un territoire imaginaire « transpolaire » – toujours selon l'expression de Daniel Chartier – où s'estompent les contours des terres et des îles et où tombent les frontières des siècles. Nous avons ensuite entrepris d'étendre la notion d'« espace culturel » à l'ensemble des références culturelles de provenances diverses (allemandes, italiennes, greco-romaines, etc)<sup>309</sup> dans l'invention d'une langue romanesque où, allégoriquement, « toutes les œuvres humaines sont enchâssées » (NN, 278) ; en d'autres mots un espace textuel pouvant accueillir l'hybridité et le foisonnement de toutes ces « insérendes ». En nous attardant plus substantiellement au principe esthétique de la « variante », nous avons tenté de dégager une pensée de l'Histoire propre à Aquin et de voir comment, à partir de la reprise d'*Hamlet*, *Neige noire* traduit une volonté d'inscription dans une histoire de l'humanité continue et réitérable qui a pour effet l'extension de la temporalité romanesque.

Enfin, à partir de la préoccupation centrale à *Neige noire*, qui est sans aucun doute celle du passage du temps, le quatrième chapitre s'est intéressé à la relation qu'entretient l'universalisme avec le principe formel de « mondialisation du roman » en ce qu'il en constitue le corollaire thématique. En effet, si, comme le dit Jacques Pelletier, le délaissement de la thématique nationale québécoise a pour conséquence « l'apparition de nouvelles structures romanesques<sup>310</sup> », alors, inversement, l'invention de nouvelles formes devrait coïncider avec une réorientation des thèmes. Plus précisément, nous nous sommes intéressée à la façon dont s'y prend Aquin pour faire du passage du temps non seulement une vérité objective, en ce qu'elle touche tous les hommes, mais aussi une vérité englobante, en ce qu'elle n'admet rien à l'écart

---

<sup>309</sup> Et non plus simplement « nordiques ».

<sup>310</sup> J. Pelletier, « Sur *Neige noire*. L'œuvre ouverte de Hubert Aquin », p. 20.

d'elle. Nous avons vu qu'Aquin ne se lassait pas de spatialiser le temps – la construction spatiale nordique étant finalement une construction temporelle –, en plus d'importer, sans cesse, et à l'intérieur d'une réécriture existentialiste, les termes de la phénoménologie husserlienne afin de décrire le rapport de l'être face au temps avec une généralité philosophique, et ainsi parler de l'Homme tout court, d'ici ou d'ailleurs.

Ce tour d'horizon nous a permis de voir comment, à différents niveaux, les frontières dans *Neige noire* sont « défoncé[es] »<sup>311</sup> – selon l'expression du plan de *L'Antiphonaire* –, et donc, par le fait même, de considérer différentes formes (ou voies) que peut emprunter « la mondialisation du roman ». Et c'était là notre second objectif : enrichir la définition de ce projet esthétique car, comme nous l'avons dit en introduction, Aquin se montre avare de détails théoriques à son sujet. Tout au plus en dresse-t-il les grandes lignes : « éclatement des frontières », « rétrogression<sup>312</sup> » (dans les siècles passés) et « processus d'accélération historique informé au livre<sup>313</sup>. » Un peu plus loin il est aussi question de possibilités infinies d'insertion de références culturelles : « Tout y entre, tout s'y trouve incorporé au roman ainsi composé, tout ce qu'il est humainement possible de décompter, de comptabiliser, de répertorier, d'inventorier, de s'approprier [...] »<sup>314</sup>. Enfin, dans sa « CONCLUSION ET DÉFINITION DU PLAN DE TRAVAIL », il revient sur la question des frontières : « Frontières défoncées, relations axiales indéfinies (espace-temps) entre les positions (personnages) et les niveaux de déroulement continus (chronologiques)<sup>315</sup>. »

Ainsi, si, comme nous le pensons, le projet de « mondialisation du roman » est bien à l'œuvre dans *Neige noire*, toute la question demeure ouverte à savoir à quoi il rime, à quoi il « sert », ce qu'il faut en retenir. Car si Aquin est peu bavard sur le « comment » de ce projet – ce sont finalement les romans qui l'illustrent le mieux –, il l'est encore moins en ce qui concerne le « pourquoi », c'est-à-dire le sens que porte ce même projet esthétique. Notamment, pouvons-nous nous demander, quelle relation le roman « mondialisé » entretient-il avec son lieu d'écriture, le Québec ? L'impulsion vers les questions les plus universelles et l'attrait pour l'*ailleurs* et les époques anciennes signifient-ils pour autant que le Québec est absent de *Neige noire* ? Pouvons-nous suivre jusqu'au bout Robert Richard lorsqu'il affirme, dans son ouvrage

---

<sup>311</sup> H. Aquin, « Appendice III. Plan de *L'Antiphonaire* », p. 395.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>313</sup> *Idem.*

<sup>314</sup> *Ibid.*, 344.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 395.

*L'émotion européenne*, que la seule patrie d'Aquin est celle « des œuvres d'art de l'humanité tout entière : peinture, sculpture, architecture, musique », que son « pays ce n'est pas un pays, [que] c'est une bibliothèque! » et qu'« Aquin n'habite pas un pays de vent et de neige » mais « dans le lieu de la lettre, dans le lieu de l'art [...]»<sup>316</sup> ?

Certes, mis à part ce vers de Nelligan cité par Sylvie : « Je suis la nouvelle Norvège » (NN, 200) les références à la littérature québécoise demeurent absentes de *Neige noire* et le roman fait beaucoup plus état de la fascination d'Aquin à l'endroit d'une littérature mondiale qu'envers quelque littérature nationale que ce soit. Rappelons cependant qu'un peu plus de la moitié du roman se déroule à Montréal et que les événements qui ont cours en l'*ailleurs* polaire n'excluent pas le territoire québécois, loin de là. Nous pourrions même dire que le Québec et sa nordicité – ce « pays de vent et de neige », pour reprendre l'expression de Robert Richard –, sont conviés à participer du même espace nordique, à la fois historique et mythique, mais surtout du même espace « ouvert » que construit Aquin dans *Neige noire* car, comme l'écrit Daniel Chartier dans une perspective plus générale, à la fois littéraire et culturelle, le Nord « fonde un espace imaginaire essentiel à l'identité québécoise<sup>317</sup>. » Mais surtout, comme l'indique cette phrase de la voix narrative qui prend place au milieu du roman et qui a grandement attiré l'attention de la critique, le Québec n'est pas absent de *Neige noire* ; il est en « creux » : « 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... » (NN, 147)

Quelques critiques ont été tentés, notamment à partir de cette phrase, d'offrir une lecture nationaliste de *Neige noire* et de repérer ce Québec « en creux », un peu partout. C'est le cas de Monique Roy-Gans qui affirme que la question nationale québécoise est la « structure porteuse<sup>318</sup> » du roman, que le Québec colonisé est la structure de la conscience de Nicolas – « Dans *Neige noire*, c'est une conscience paralysée par la colonisation, celle de Nicolas Vanesse qui, en quête de devenir historique, s'achemine sur cette trajectoire douloureuse<sup>319</sup> » – tandis que le *Nordnorge* n'est qu'un « symbole à peine déguisé du Québec<sup>320</sup>. » C'est aussi ce que fait

---

<sup>316</sup> R. Richard, *L'émotion européenne : Dante, Sade, Aquin*, p. 178.

<sup>317</sup> D. Chartier, « L'imaginaire boréal et la "nordicité littéraire". Au Nord, vers le Nord et le Nord en soi dans la littérature québécoise », p. 67.

<sup>318</sup> « Nul doute que la question du nationalisme québécois est, comme Sylvie au début du roman, la "structure porteuse" de *Neige noire* ». M. Roy-Gans, « "Le Québec est en creux" *Neige noire* de Hubert Aquin », p. 568.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 553.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 559.

Gilles de La Fontaine qui, cherchant à « retracer l'appartenance québécoise » des romans d'Aquin, écrit que Nicolas est le « double de l'auteur », qu'il « apparaît comme le Québécois type, en quête de son identité et de son pays<sup>321</sup> », tandis que le voyage de noces « constitue lui-même à ne pas en douter, une aventure symbolique qu'il a lieu de traduire comme une quête collective d'identité nationale<sup>322</sup>.»

Pour notre part, il nous semble que la présence du Québec dans *Neige noire* n'est pas à chercher de ce côté, car nous croyons, au même titre qu'Anthony Wall, que « les romans d'Aquin sont [...] aux antipodes de ce qu'on appelle un roman à clef<sup>323</sup>.» Dans son ouvrage *Hubert Aquin. Entre référence et métaphore*, Wall s'intéresse lui aussi à la présence du Québec dans chacun des romans d'Aquin, mais il souligne d'entrée de jeu que celle-ci ne relève jamais d'une représentation préméditée de la nation ; elle émerge plutôt de l'écriture même : « Un Québec naît de la juxtaposition métaphorique d'une pléthore de lieux géographiques, de personnages fictifs et historiques, d'époques éloignées les unes des autres, de niveaux diégétiques et de types d'écriture qui se combinent, bon gré bon mal, à l'intérieur du texte<sup>324</sup>.» C'est en ce sens que la présence du Québec dans *Neige noire* passe d'abord, croyons-nous, par l'invention d'un rapport nouveau à l'écriture et, partant, d'un nouveau rapport à la culture.

### **« Inventer une nouvelle façon d'être québécois » ou Repenser l'enracinement**

Inventer un nouveau rapport à la culture : c'est là le trait commun, selon Michel Morin et Claude Bertrand, des œuvres qui deviennent marquantes pour une culture donnée. Dans leur ouvrage conjoint intitulé *Le territoire imaginaire de la culture* (1979) où ils plaident, entre autres, la nécessité pour le Québec et ses arts de sortir de la logique de l'état-nation, ils refusent de faire coïncider le territoire réel (en tant qu'espace politique) avec le « territoire imaginaire » qu'ils définissent comme un « espace sans frontière », mais aussi un espace « sans histoire, où toutes les illusions ont la possibilité de venir naître et mourir<sup>325</sup>.» C'est que pour eux le « territoire imaginaire » n'est jamais une entité fixe ou déterminée, mais plutôt une forme mouvante, à inventer et à réinventer, toujours en proie à sa propre redéfinition. C'est dans cette optique qu'ils soutiennent que « le contenu national d'une œuvre » se manifeste « dans l'invention d'un

---

<sup>321</sup> G. de La Fontaine, *Hubert Aquin et le Québec*, p. 83.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>323</sup> A. Wall, *Hubert Aquin. Entre référence et métaphore*, p. 19.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>325</sup> C. Bertrand & M. Morin, *Le territoire imaginaire de la culture*, p. 35.

rapport nouveau à la culture plutôt que dans une recherche complaisante de la pire essence nationale<sup>326</sup>.» Et nous croyons que c'est précisément dans ce rapport inventif face à la culture que réside « le contenu national » de *Neige noire* ; un « contenu national » qui, paradoxalement, a ceci de particulier qu'il se révèle sous le signe d'un « contenu international.»

D'une part, ce nouveau rapport à la culture se dessine dans la mise au premier plan de tous les mots, noms propres et références culturelles « étrangères » qui abondent dans *Neige noire* que nous avons analysés au troisième chapitre et tient finalement de l'invention d'une langue romanesque ingénieuse, capable de faire entrer l'altérité en son sein. C'est précisément en ce sens que Pierre Nepveu, dans *L'écologie du réel*, fait de Hubert Aquin le préfigurateur d'une culture québécoise moderne, une culture qu'il dit « plurielle » et « transférentielle », une culture québécoise qui se donne sous le signe d'une « culture globale » et qui ne peut advenir « que sur le mode d'une infinie traversée des noms propres (noms de lieu, de héros, pigés au dictionnaire mondial des révolutions et des toponymies, des cultures et des littératures nationales) », l'identité, écrit-il, s'y inscrivant comme « overdose d'analogies<sup>327</sup>.»

D'autre part – et bien sûr ces deux plans sont des vases communicants –, l'invention de ce nouveau rapport à la culture passe par une redéfinition, et surtout un élargissement des frontières du Québec, un Québec où les frontières sont « poreuses / floues en mica<sup>328</sup> », comme l'écrivait le romancier dans la dernière page de la version manuscrite de *Neige noire* (citée au quatrième chapitre) ; ou encore, comme il le disait déjà en 1968 dans « Littérature et aliénation », un article où il refuse justement la fonction « représentative » de la littérature vis-à-vis de la société québécoise : « les frontières douteuses de mon pays [...] débordent infiniment et interminablement du sol natal qu'elles enserrent <sup>329</sup>.» Nous croyons que cette conception élargie des frontières et du territoire perdure dans l'œuvre pour s'épanouir complètement dans *Neige noire* où, par-dessus tout, elle refuse la dichotomie entre *l'ailleurs* et *l'ici*. En effet, si *Neige noire* est indéniablement un roman de *l'ailleurs*, ou encore « un roman de l'espace » – selon l'expression de Rejean Beaudoin – cela ne l'empêche en rien d'être « enraciné », selon l'expression d'Aquin. Bien au contraire. C'est, nous semble-t-il, à travers la

---

<sup>326</sup> C. Bertrand & M. Morin, *Le territoire imaginaire de la culture*, p. 35.

<sup>327</sup> P. Nepveu, *L'écologie du réel*, p. 164-165.

<sup>328</sup> H. Aquin, « Appendice I. Manuscrit », p. 536.

<sup>329</sup> *Id.*, « Littérature et aliénation », p. 258.

notion d'enracinement que se « produit » le Québec dans *Neige noire*, l'enracinement n'étant pas chez Aquin l'opposé du dépaysement, mais plutôt son complément<sup>330</sup>.

S'il est difficile concrètement de « démontrer » l'enracinement du roman, il faut dire que quelques indices pointent en sa direction. D'abord la notion d' « enracinement » traverse toute la pensée essayistique aquinienne et déjà dans « La fatigue culturelle » l'écrivain en fait la condition d'une littérature épanouie : « Faulkner, Balzac, Flaubert, Baudelaire, Mallarmé, Goethe, ont écrit dans leurs pays des œuvres universelles parce qu'enracinées<sup>331</sup>. » En effet, l'enracinement ne se veut pas contraire à l'universalisme ; son seul antonyme est le déracinement, ce « générateur inépuisable de fatigue culturelle<sup>332</sup>. » Mais si, comme le dit Aquin dans le même article, c'est à partir de « l'enracinement » comme « manducation constante, secrète et finalement enrichissante du sol originel<sup>333</sup> » que l'on arrive à « reglobaliser » la culture (c'est-à-dire à la sortir de son folklorisme, de son infériorité, et à en faire une culture à part entière), c'est précisément parce que l'enracinement n'est pas – et ne doit pas être – synonyme de régionalisme : « le problème n'est pas d'écrire des histoires qui se passent au Canada [...] le régionalisme n'est enraciné que par la localisation<sup>334</sup>. » Aquin ajoute : « les “régionalistes” ont utilisé une “authenticité folklorique” et se sont crus ainsi plus canadiens parce qu'ils monnayaient leur enracinement à rabais<sup>335</sup>. » De même, dans une conférence prononcée en 1969 intitulée « La mort de l'écrivain maudit » (reproduite dans les *Mélanges littéraires*) où il tente de rendre compte de la nature du travail de l'écrivain au Québec, Aquin emprunte encore une fois à la notion d'enracinement pour penser le rapport à la culture :

Quel que soit le message d'un écrivain québécois, quel que soit le contenu d'un livre ou d'un écrit, il se trouve – malgré lui – devant le problème suivant : inventer une nouvelle façon d'être québécois en écrivant des livres... Non pas qu'il doive se mettre en tête de représenter ou refléter la société québécoise autour de lui (nous ne sommes pas des miroirs...); mais du fait de son enracinement, l'écrivain québécois devra vraisemblablement être manifestement québécois, créer son monde de manifestation personnel, inventer le style de sa propre épiphanie... afin d'être (dans ses livres) québécois à rendre malade<sup>336</sup>.

---

<sup>330</sup> C'est du moins la conclusion à laquelle en arrive Francis Leroux qui s'intéresse à la conception aquinienne de la culture à partir de l'article « La fatigue culturelle ». Il soutient qu'Aquin y met de l'avant une définition de la culture comme voyage et dans laquelle « il ne peut y avoir d'enracinement sans dépaysement ». F. Leroux, « Aquin, Assassin d'Ulysse », p. 9.

<sup>331</sup> H. Aquin, « La fatigue culturelle du Canada français », p. 101.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>333</sup> *Idem.*

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>336</sup> *Id.*, « La mort de l'écrivain maudit », p. 205.

« Inventer une nouvelle façon d'être québécois en écrivant des livres » : voilà ce que fait Aquin à travers son œuvre, ou du moins ce qu'il a voulu faire. Et en ce qui concerne *Neige noire*, nous pourrions ajouter : en écrivant des livres qui transportent l'*ailleurs* dans l'*ici*, car *Neige noire* fait bel et bien entrer le lointain et l'étranger dans la littérature québécoise. Inversement, au regard d'une note tirée d'un entretien avec Pierre Pagé au sujet de la parution du roman, il aurait aussi visé à « enraciner » l'*ici* dans l'*ailleurs* : « Surpris que je m'approprie avec aisance des œuvres qui font partie du patrimoine de la culture occidentale. Jusqu'à maintenant, je serais le seul écrivain à avoir fait cela, et du coup, à enraciner le Québec dans cette terre jugée à tort étrangère<sup>337</sup>.» Y parvient-t-il ? La question demeure entière et ouverte. Il n'empêche que cette ambition va certainement de pair avec le fait que depuis 1974 *Neige noire* est considérée comme une œuvre différente de tout ce qui s'était fait avant, au Québec ; une œuvre qui, pour reprendre les mots de Jacques Pelletier que nous avons cités en introduction, se laisse qualifier de « singulière, [d']inclassable, [d']irréductible à tout courant majeur de notre littérature<sup>338</sup>.» De même, il nous semble que l'esthétique romanesque qui s'y déploie et qui exacerbe sans relâche la porosité des frontières spatiales et temporelles – et que nous avons délibérément rattachée au projet de « mondialisation du roman » – acquiert tout son sens sur le plan culturel et sur le plan d'une histoire du roman québécois, à travers cette ambition « d'enracinement » dans ce que nous considérons « à tort » comme étranger. Ainsi pendant que Vigneault chante haut et fort que son pays « c'est l'hiver », Aquin fait du Québec un vrai « mystère » !

---

<sup>337</sup> H. Aquin, « Littérature et aliénation », p. 258.

<sup>338</sup> J. Pelletier, « Sur *Neige noire*. L'œuvre ouverte de Hubert Aquin », p. 19.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Corpus à l'étude

#### **Corpus primaire**

AQUIN, Hubert. *Neige noire*, Pierre-Yves Moquais (éd.), Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997 [Éditions La Presse, 1974].

#### **Corpus secondaire (autres œuvres et textes de Hubert Aquin cités)**

AQUIN, Hubert. *L'invention de la mort*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2001.

–, *Trou de mémoire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [Éditions Pierre Tisseyre, 1968].

–, *L'Antiphonaire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2005 [Éditions Pierre Tisseyre, 1969].

–, *Journal 1948-1971*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1999 [Leméac, 1992].

–, « Appendice I. Notes de cours », dans *Point de Fuite*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 201-245.

–, « Profession écrivain », dans *Point de Fuite*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 45-59.

–, « Appendice I. Manuscrit », dans *Neige noire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, p. 363-536.

–, « Appendice IV. Divers documents autour de *Neige noire* », dans *Neige noire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997 [Éditions La Presse, 1974], p. 553- 572.

–, « Plan partiel de *L'Antiphonaire* », dans *Point de Fuite*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 99-114.

–, « Saga segretta », dans *Mélanges littéraires I*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 317-336.

–, « Obombre », dans *Mélanges littéraires I*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 337-380.

–, « La mort de l'écrivain maudit », dans *Mélanges littéraires I*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 201-207.

–, « Europe », dans *Mélanges littéraires I*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 56-61.

–, « La fatigue culturelle du Canada français », dans *Mélanges littéraires II*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 65-110.

–, « Littérature et aliénation », dans *Mélanges littéraires II*, Montréal, Bibliothèque québécoise 1995, p. 251-263.

–, « Considérations sur la forme romanesque d'*Ulysse* de James Joyce », dans *Mélanges littéraires II*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 269-290.

–, « De Vico à James Joyce, Assassin d'*Ulysse* », dans *Mélanges littéraires II*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 327-328.

–, « Le Québec : une culture française originale », dans *Mélanges littéraires II*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 351-355.

–, « Appendice III. Plan de *L'Antiphonaire* », dans *L'Antiphonaire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2005, p. 341-396.

–, « Plan partiel de *L'Antiphonaire* », dans *Point de Fuite*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 99-114

## II. Corpus critique

BARBERIS, Robert. « Ces ailes blanches de l'âme », *Le jour*, 24 mai 1975, p. 12.

BÉRUBÉ, Rénaud. « Œdipe recommencé d'Hubert Aquin : chantefable, centon, palimpseste », *Urgences*, n° 24, 1989, p. 77-78.

BOUCHER, Yvon. « Aquin par Aquin », *Le Québec littéraire n°2*, Montréal, Guérin, 1976, p. 147-157.

CHANADY, Amaryll. « Entre la quête et la métalittérature – Aquin et Cortázar comme représentants du postmoderne excentrique », *Voix et images*, vol. 12, n° 1 (34), 1986, p. 42-53.

CHARTIER, Daniel. « L'imaginaire boréal et la « nordicité littéraire ». Au Nord, vers le Nord et le Nord en soi dans la littérature québécoise » dans A.K. Elisabeth Lauridsen et Lisbeth Verstracte (éd.), *Canada : Social and cultural Environnement / Environnements sociaux et culturels*, Danemark, NACS / ANEC, 2007.

CHARTIER, Daniel. « Le sujet face à l'illisibilité de l'espace nordique. De la rareté à l'uniforme désolation », dans Denise Brassard et Fabienne Claire Caland (dir.), *Horizons du mythe*, Montréal, CÉLAT, coll. « Cahiers du CÉLAT », p. 195-211.

HAMEL, Jean-François. « Politique de Saturne : la mélancolie d'*Hamlet* chez Jacques Ferron et Hubert Aquin », *Voix et images*, vol. 38, n° 1 (112), 2012, p. 85-99.

HARVEY, François. « Hubert Aquin et le petit écran », *Voix et images*, vol. 35, n° 2 (104), 2010, p. 97-112.

HOUDE, Christiane. « Scénario et fiction : *Neige noire* », *Voix et images*, vol. II, n° 3, avril 1977, p. 418-435.

IQBAL, Françoise. « Hubert Aquin, grand-prêtre de l'écriture », *Québec français*, n° 24, 1976, p. 23-28.

KIDD, M.E. « La thématique de l'eau dans l'œuvre d'Hubert Aquin », *Voix et images*, vol. 11, n° 2, décembre 1978, p. 139-145.

LAMONTAGNE, André. *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1992.

LA FONTAINE, Gilles de. *Hubert Aquin et le Québec*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. « Frères chasseurs », 1977.

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle. « La première réception : l'œuvre rapatriée » dans *Emblèmes d'une littérature*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2008, p. 143-151.

LERALU, Josiane. « Hubert Aquin : entre le littéraire et le théologal », *Voix et images*, vol. 11, n° 3 (33), 1986, p. 495-506.

LEROUX, François. « L'assassin d'Ulysse », *Horizons philosophiques*, vol. 3, n° 1, 1992, p. 11-29.

MACCABÉE-IQBAL, Françoise. *Hubert Aquin romancier*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1978.

MARCHETERRE, Jacquelin. « *Neige noire* de Hubert Aquin et *Hamlet* de Shakespeare, ou le sens de la rivalité », *Urgences*, n° 25, 1989, p. 54-67.

MARTEL, Jacinthe. « L'invention de la marge : le travail documentaire chez Hubert Aquin », *Voix et images*, vol. 29, n° 2, (86), 2004, p. 115-127.

MASSOUTRE, Guylaine. *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1992.

–, « Introduction » (à *Point de fuite*), Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1995, p. XV – LXXXI.

MOCQUAIS, Pierre-Yves. *Hubert Aquin ou La quête interrompue*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1985.

–, « Introduction » (à *Neige Noire*), Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, p. VII-CXXXVIII.

PATERSON, Janet. « Présentation » (à *Trou de mémoire*), Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, p. IX-XLIII.

PELLETIER, Jacques. « Sur *Neige noire*. L'œuvre ouverte de Hubert Aquin », *Voix et images*, vol. I, n° 1, septembre 1975, p. 19-25.

–, « Variations de la critique aquinienne : de la pragmatique à la psychanalyse en passant par Bakhtine », *Voix et images*, vol. 18, n° 3 (54), 1993, p. 597-605.

RICHARD, Robert. *L'émotion européenne : Dante, Sade, Aquin*, Montréal, Les éditions Varia, coll. « Philosophie », 2004.

–, *Le corps logique de la fiction. Le code romanesque chez Hubert Aquin*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1990.

–, « Scouiner la littérature nationale pour lire Aquin », *Liberté*, vol. 49, n° 4 (278), 2007, p. 68-84.

ROY-GANS, Monique. « Le Québec est en creux, *Neige noire* de Hubert Aquin », *Voix et images*, vol. VII, n° 3, printemps 1982, p. 553-569.

SCARPETTA, Guy et Robert RICHARD. « Dialogue sur *Neige noire* d'Hubert Aquin », *Liberté*, vol. LI, n° 3, 2010, p. 103-140.

THÉRIEN, Gilles. « Introduction » (à *L'Antiphonaire*), Montréal, Bibliothèque Québécoise, p. XI-LXXII.

WALL, Anthony. *Hubert Aquin entre référence et métaphore*, Paris, Les Éditions Balzac, 1991.

### III. Corpus théorique

BAKHTINE, Mikhaïl. « Formes du temps et du chronotope dans le roman », dans *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 237-398.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 2001 [1957].

BAYARD, Pierre. *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Paris, Minit, coll. « Paradoxe », 2012.

BERGSON, Henri. *Conscience et vie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2011.

BEAUDOIN, Réjean. « Romans du territoire et romans d'espace », dans *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Express », 1991, p. 43-58.

BUTOR, Michel. « L'espace du roman », dans *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1964, p. 48-58.

–, « Recherches sur la technique du roman », dans *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1964, p. 107-129.

–, *Improvisations sur Michel Butor. Œuvres complètes, vol. XI*, Paris, Éditions de la Différence, 2010.

BROSSEAU, Marc. *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Géographie et cultures », 1996.

CHRÉTIEN, Jean-Louis. « L'exposition de l'intime dans le roman moderne », *Conscience et roman. I. La conscience au grand jour*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, p. 7-40.

COLLOT, Michel. *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les essais », 2014.

DAUNAIS, Isabelle. « Une mémoire singulière », dans I. Daunais (dir.), *La mémoire du roman*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 11-21.

DE CERTEAU, Michel. « Récits d'espace » dans *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 1990, p. 170-191.

DELECROIX, Vincent. « Kierkegaard, penseur de l'existence », *Le Point Hors-série – Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard*, n°15, septembre-octobre 2007, p. 50.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. « Conclusion : règles concrètes et machines abstraites », dans *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 626-641.

–, « Le lisse et le strié », dans *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 626-641.

DUCHESNE, Alain et Thierry LEGUAY. *Petite fabrique de la littérature*, Paris, Magnard, 1984.

ECO, Umberto. *L'oeuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Rous de Bézieux et André Boucourechliev, Paris, Seuil, coll. « Point Essais », 1965.

HUSSERL, Edmund. *Leçon pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, traduit de l'allemand par Henri Dussort, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1996 [1928].

–, *Médiations cartésiennes*, traduit de l'allemand par Marc de Launay, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1994 [1950].

JENNY, Laurent. « La stratégie de la forme », *Poétique*, n°27, 1976, p. 257-281

LE BLANC, Charles. « L'essence et l'existence », *Le Point Hors-série – Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard*, n°15, septembre-octobre 2007, p. 50.

McHALE, Brian. *Postmodernist fiction*, London / New York, Routledge, 1987.

MONTENO, Jean (dir.). « Existentialisme », dans *Encyclopédie de philosophie*, Paris, La Pochothèque, coll. « Livre de poche », 2002, p. 555-557.

MAILLOT, Laurent. « Le roman québécois et ses langages », dans *Ouvrir le livre*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p. 115-139.

MORIN, Michel et Claude BERTRAND. *Le territoire imaginaire de la culture*, Montréal, Hurtubise, 1979.

NEPVEU, Pierre. *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988].

ONFRAY, Michel. *L'esthétique du pôle Nord*, Paris, Grasset, 2002.

OUELLET, Pierre. *Poétique du regard*, Québec, Septentrion, 2000.

RAYMOND, Michel. « L'expression de l'espace », dans *Le roman*, Paris, Armand Collin, coll. « Cursus Lettres », 1987, p. 183-198.

RICARD, François. « Le décor romanesque », *Études françaises*, vol. VIII, n° 4, novembre 1972, p. 343-362.

RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1975.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *Écrire l'espace*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2002.

WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minit, coll. « Paradoxe », 2007.

#### IV. Autres textes et œuvres cités

CALVINO, Italo. *Les villes invisibles*, traduit de l'italien par Jean Thibaudeau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013 [1972].

CLUZEL, Magdelaine de. *Odyssée des Vikings. Essai sur les scandinaves et l'Islande au X<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le scorpion, [s.d.].

FEDOU, Renée. « HANSE », dans *Universalis*,  
<http://www.universalis-edu.com.proxy3.library.mcgill.ca/encyclopedie/hanse/>, page consultée le 12 juin 2015.

JOYCE, James. *Ulysse*, traduction et édition sous la direction de Jacques Aubert, Paris, Gallimard, coll. «Folio », 2011.

NUGUYEN HUU DONG, Isabelle. « Thulé », dans *Encyclopædia Universalis*,  
[http://www.universalisedu.com.proxy3.library.mcgill.ca/encyclopedie/thule/#titre-i\\_21553](http://www.universalisedu.com.proxy3.library.mcgill.ca/encyclopedie/thule/#titre-i_21553),  
page consultée le 12 juin 2015.

PARSON, John. « Bjarni Herjolfson », dans *The Canadian Encyclopædia*,  
<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/bjarni-herjolfsson/>, page consultée le 12  
juin 2015.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet* (édition bilingue), traduction de l'anglais par Jean-Michel Desprats, Paris, Gallimard, coll. «Folio théâtre », 2004.

–, *Hamlet, Othello, Macbeth*, traduction de l'anglais par Yves Bonnefoy, Paris, Livre de Poche, 1959.