

Neige noire, Hamlet et la coïncidence des contraires

Patricia Smart

Volume 11, numéro 2, mai 1975

L'année littéraire québécoise 1974

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036606ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036606ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Smart, P. (1975). *Neige noire*, Hamlet et la coïncidence des contraires. *Études françaises*, 11(2), 151–160. <https://doi.org/10.7202/036606ar>

Neige noire

Hamlet et la coïncidence des contraires

Après un silence romanesque de cinq ans, Hubert Aquin nous a donné le chef-d'œuvre de sa maturité. Roman éblouissant dans sa beauté et terrifiant dans ce qu'il nous révèle de nos profondeurs, *Neige noire*¹ prouve pour ceux qui pouvaient encore avoir des doutes là-dessus qu'Hubert Aquin est un des écrivains majeurs de ce siècle. Miroir mouvant et défocalisé d'*Hamlet* et de la vie de chaque lecteur, miroir aussi de l'âge de la phénoménologie, de la psychologie des profondeurs, du voyage mondial et du film, *Neige noire* nous propose une relecture de la grande pièce énigmatique de Shakespeare et nous montre la voie vers la réconciliation de ses mondes en divorce : le sacré et le profane.

Placé à l'intérieur de l'œuvre d'Aquin, *Neige noire*, dont le titre rappelle un des grands paradoxes de la philosophie grecque,² est un point de fuite paradoxalement atteint : une totalité formelle qui englobe tous les ouvrages antérieurs

1. Montréal, Editions La Presse, 1974.

2. « Anaxagore opposait à l'idée que la neige est blanche l'argument que la neige est de l'eau gelée, et l'eau est noire, d'où il s'ensuit que la neige est noire ». (Sextus Empiricus, *Pyrrh.* 1, 33).

et dans la perspective de laquelle tous ces ouvrages apparaissent comme des fragments aspirant vers l'unité. Le récit *les Rédempteurs*,³ tout empreint de la nostalgie d'une unité pré-temporelle et construit autour de l'opposition entre deux frères; les téléthéâtres avec leurs histoires lancinantes d'amours œdipiens et tragiques; les trois romans, dont l'évolution apparaît maintenant comme une entrée progressive dans la vallée de la mort : toutes ces histoires sont reprises et transcendées par une affirmation de la possibilité au sein même du tragique (« Une histoire d'amour n'a pas besoin de dénouement tragique pour être belle », p. 184). La fascination d'Hubert Aquin pour le personnage d'Hamlet, qui remonte au moins jusqu'en 1951,⁴ se révèle avec *Neige noire* le fil conducteur essentiel d'une longue poursuite de la coïncidence des contraires.

Dans la forme et le style de *Neige noire*, Aquin a réalisé une fusion du classique et du baroque, atteignant à une clarté et une précision qui nous étonnent après le délire verbal des romans précédents, mais qui ne font que souligner l'ambiguïté au cœur de l'œuvre. Délire il y en a dans ce roman qui est aussi le scénario d'un film irréalisable, mais il se transmet directement aux couches les plus profondes de notre inconscient à travers l'enchaînement, la superposition, les reprises et les reflets multiples d'une suite d'images éminemment filmiques. Si par leur succession ces images reproduisent la fuite du temps, destruction progressive de toute possibilité de durée, elles sont en même temps des images *créées par les mots* et

3. Écrit en 1952, paru dans les *Écrits du Canada français V*, Montréal, 1959, p. 45-114. En 1952, Aquin écrit à Louis-Georges Carrier : « Je crains de ne jamais pouvoir écrire quoi que ce soit qui ne reprenne fatalement « Les Rédempteurs ». Prisonnier de ma propre histoire, cela me paraît inévitable; ce que j'ai inventé me retient. » (*Point de fuite*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1971, p. 125).

4. Quelques exemples, relevés au hasard dans *Point de fuite* : en 1951, Aquin écrit à Carrier : « Plus on devient conscient, plus on s'éloigne de l'acte... Je me demande même si pour agir il ne faut pas, en un sens, confisquer la conscience, ou du moins l'arrêter à un certain point jamais ultime » (p. 117); en 1964, il médite sur le dilemme du révolutionnaire par rapport à l'ordre qu'il cherche à ébranler en se référant à Hamlet (p. 53); une lettre hermétique à Carrier datée du 10 avril 1970 révèle qu'il avait déjà commencé à cette époque à fouiller les sources de la pièce de Shakespeare (p. 141-2).

recr  es par le lecteur dans sa propre temporalité, mots-images qui dévoilent en dessous de la beauté fuyante des surfaces du réel une profondeur qui dure et dont la découverte équivaut à l'entrée dans un « temps immanent de la joie et de l'amour, [qui] se définit comme l'haleine de la beauté » (p. 120).⁵ Classique dans son aspiration vers le repos et baroque dans son affirmation du mouvement, pénétration centrip  de vers le cœur du réel et déploiement centrifuge jusqu'à ses limites et au-delà, *Neige noire* tourne autour de deux images obsédantes qui figurent l'envers et l'endroit de la vision d'Aquin : le pendentif de Sylvie, objet circulaire qui « ne figure rien, sinon la contre-image d'un plexus bombé aux nombreuses tiges qui relie ce noyau éruptif et ambigu à sa couronne » (p. 38-9) ; et le théâtre illuminé, situé à l'intérieur du cercle polaire mais dans une ville italienne où « les avenues partent du centre comme des rayons, les rues sont circulaires et recourent les avenues ... [et] ... la place centrale est un vrai chef-d'œuvre » (p. 144).

Retourner    *Hamlet* après avoir lu *Neige noire*, c'est y découvrir la tragédie d'un temps en dislocation (« *The time is out of joint...* »), reflet d'une époque qui en affirmant les droits de l'homme sur la réalité temporelle a simultanément vidé cette réalité de son caractère sacré. Par l'acte incestueux de sa mère, Hamlet a été plongé dans la vaste prison d'un monde profane, l'envers d'un monde de liens sacrés où l'amour serait possible. Les deux portraits de son père et de son oncle qu'Hamlet tend devant sa mère figurent le divorce irrémédiable entre ces mondes ; et l'apparition du fantôme de son père avec son exhortation de *se souvenir*, l'  v  nement qui oblige Hamlet à quitter le monde « adolescent » où il pouvait aimer Ophélie pour affronter son destin à l'intérieur du temps. Si dans la mort d'Hamlet le mouvement trouve sa

5. Voir la réflexion de l'auteur sur la corrélation entre le nu en histoire de l'art et le sexe au cinéma : « si la pellicule couleur projetée sur grand écran expose des corps nus, dans un même mouvement elle les dérobe aussitôt à la contemplation... Le nu, redécouvert à la Renaissance, se prolonge en quelque sorte au cinéma, mais en se conformant aux lois n  antisantes du temps. » (p. 233). Cette opposition trouve sa résolution dans les scènes sexuelles de *Neige noire*.

consommation dans le repos, les derniers mots du prince affirment au contraire la victoire du temps sur l'acte et la parole individuels (« *Had I, but time... O! I could tell you...* »). N'ayant pas pénétré jusqu'au cœur de sa propre énigme, Hamlet sait qu'il laisse derrière lui un « nom blessé » ; c'est pourquoi, par l'intermédiaire Horatio, il confie son histoire aux générations à venir.

En effet, comme on le sait, chaque génération d'interprètes et de critiques a essayé de pénétrer l'énigme d'Hamlet, et ce faisant, a trouvé dans la pièce le reflet de ses propres préoccupations et découvertes. Hubert Aquin a assimilé toutes ces interprétations, y compris la brillante analyse freudienne d'Ernest Jones,⁶ et les a soudées et métamorphosées en une vision qui non seulement prolonge et complète son propre univers de doubles-adversaires, mais encore répond à *Hamlet* à travers les âges en réinstaurant le sacré dans un monde en genèse continue. Dans *Neige noire* il explore tous les visages du temps et de l'amour, prend amoureusement possession de la « vierge enceinte » du temps et pénètre ses couches successives jusqu'à la révélation de l'inceste qui figure l'aspiration vers l'immobilité de nos origines et la mort qui est le terme de notre mouvement ; mais il va plus loin, et nous dévoile une couche plus profonde au cœur du réel, où chaque instant d'un présent en devenir contient l'éternité et où le mouvement se prolonge à travers toute l'histoire humaine jusqu'à l'Alpha et l'Oméga.

La phrase de Kierkegaard citée en exergue à *Neige noire* (« Je dois maintenant à la fois être et ne pas être ») offre une clef pour ce roman où le dilemme d'Hamlet se résout paradoxalement dans le devenir. Des trois fils vengeurs de la tragédie de Shakespeare, Aquin en retient deux — Hamlet et Fortinbras — la tragédie et l'anti-tragédie. L'univers de *Neige noire* est indéterminé, ouvert à toutes les possibilités, et chaque personnage, malgré le « bagage du passé » qu'il porte en lui à chaque instant, a la possibilité de choisir entre une destinée tragique ou non tragique. La structure du roman

6. *Hamlet and Oedipus*, New York, W. W. Norton, 1949.

est celle d'une fugue : le « sujet » tragique, porté par le personnage inoubliable de Sylvie, se déploie dès le début, s'intensifie progressivement à travers le voyage de noces au Svalbard jusqu'à sa consommation dans une ellipse au milieu du récit ; le « contre-sujet », introduit en *strette* au cours de cette première partie et porté par la belle et harmonieuse Norvégienne Eva Vos, se déploie pleinement après l'ellipse, accompagné en contrepoint par le thème Sylvie. Deux autres voix, celles de Linda Noble et de Michel Lewandowski, s'entremêlent à ces voix principales, les influencent et prolongent leurs significations. Sujet et contre-sujet, Sylvie et Eva sont à la fois image et musique, car dans *Neige noire* « la musique naît du regard » (p. 139). Mais tandis que chez Sylvie c'est le regard, « intense, empreint de passion et d'angoisse... d'une constante mobilité » qui la résume et qui « plus encore que toutes ses autres propriétés corporelles... la relie à l'invisible » (p. 45-6), Eva est surtout associée à la musique et au mouvement : « Ses déplacements, sa course gracieuse, la beauté de sa démarche réfèrent le spectateur à la *strette* invisible qui sous-tend toutes ces insertions visuelles » (p. 139).

Comme dans une fugue la tension entre sujet et contre-sujet est complexe et ne se résout qu'à la fin de l'œuvre. Si Sylvie a un « caractère tragique qui sied à toute sa personne » (p. 45) elle n'est pas *nécessairement* tragique, et jusqu'au moment final de sa mort lente et terrible elle répétera à son mari meurtrier qu'il est « encore temps » de renverser le destin. Eva, par contre, malgré son harmonie intérieure et son assurance (suggérée par sa façon de conduire) *pourrait* devenir tragique, car elle remplace Sylvie auprès de son mari et semble entrer progressivement dans le piège d'une totale identification avec elle.

Les personnages de *Neige noire* ne sont pas des reflets des personnages d'*Hamlet* ; ils en *deviennent* les reflets, ne s'approchant d'une coïncidence avec leurs contreparties shakespeariennes que pour s'en éloigner de nouveau : « les deux images n'arrivent pas à être au foyer en même temps » (p. 19). La reprise obsédante de la réplique de Fortinbras (« Où donc est ce spectacle? ») résume bien cet univers défocalisé, image

d'un monde où « le champ de la signification dépasse toujours celui de la réalité; même si on veut que celui-ci égale celui-là et le recouvre, on n'y arrive jamais » (p. 81). Un des éléments qui créent le suspense de *Neige noire* est le dévoilement progressif de signes établissant des correspondances entre les personnages des deux ouvrages. Ce n'est que dans la mort que Sylvie rejoint son reflet et s'identifie à Ophélie, mais certains indices, tels la superposition de son image sur celle de Linda Noble, qui joue Ophélie, l'hyacinthe de Compostelle⁷ au centre de son pendentif et sa tentative de suicide dans l'eau, présagent de plus en plus clairement son destin tragique. De la même façon, la correspondance entre Michel Lewandowski et Polonius est suggérée par le nom polonais du personnage et par une remarque de Nicolas (« cela me déplaît souverainement que Monsieur Lewandowski mette le nez dans ce film », p. 210). Ces signes ou « présages » (images, couleurs ou gestes) s'adressent souvent à l'inconscient du lecteur : par exemple, les vêtements de Michel Lewandowski (costume de serge bleu à larges rayures, chemise rubis, cravate à gros motifs, mêlant le bleu et le rouge) et le décor dans lequel il semble à l'aise (murs bariolés d'idéogrammes dans « une débauche de pourpre et de noir », p. 204) nous inquiètent sans raison apparente plusieurs pages avant la révélation de son rapport sinistre avec Sylvie. Eva la Norvégienne indique clairement qu'elle refusera le destin de Sylvie-Ophélie pour s'identifier à Fortinbras, prince de Norvège, lorsqu'elle embrasse son reflet dans le miroir (p. 231).

Autour de Nicolas, le personnage masculin principal, plane une ambiguïté extrême, reflétée dans une coïncidence possible avec Hamlet ou Fortinbras. Les yeux cernés et la fatigue de Nicolas évoquent Hamlet et, mis en rapport avec le célèbre monologue du héros de Shakespeare, suggèrent un caractère suicidaire; pourtant ce n'est pas Hamlet mais Fortinbras qu'il joue dans la représentation d'*Hamlet* filmée pour la télévision. Nicolas a du mal à s'intégrer au rôle de Fortinbras : « Des répliques si rares et si importantes lui

7. La chanson d'Ophélie dans sa folie contient une allusion au sanctuaire de Saint-Jacques-de-Compostelle.

créent un stress ». ⁸ Lorsqu'il « cesse d'être comédien » pour devenir scénariste-réalisateur d'un film autobiographique, le lecteur ne sait pas s'il s'approche de Fortinbras (en se libérant de l'emprise de Stan Parisé, metteur en scène et figure paternelle médiocre) ou si au contraire son désir de réaliser un film dans lequel les personnages joueraient leurs propres rôles traduit un besoin de violer et de dévorer les autres qui rappelle plutôt la violence d'Hamlet. ⁹ Après l'ellipse-trou dans le scénario, l'ambiguïté de Nicolas augmente : le lecteur sent bien qu'il ment, mais qu'est-ce qu'il cache ? Des flashes du passé intercalés au présent de Nicolas (qui *semble* continuer comme avant à mesure qu'Éva remplace Sylvie dans sa vie) contiennent des clefs pour le contenu du trou énigmatique ; ¹⁰ mais il y a un « trop plein » de significations que le lecteur n'arrive pas à déchiffrer à la première lecture. La scène où Nicolas et Éva font l'amour tout en regardant la représentation d'*Hamlet* à la télévision semble suggérer que Nicolas a trouvé la même coïncidence entre identité et rôle dans sa vie que dans la pièce, qu'il a enfin accédé à l'identification avec Fortinbras. Et pourtant il pleure en entendant Hamlet dire à Ophélie que « la beauté aura le pouvoir de réduire l'honnêteté en maquerelle » (p. 168). Il y a une « double vision du même spectacle » (p. 176) ; mais c'est Éva et non pas Nicolas qui ne peut voir qu'une image retournée de la tragédie de Shakespeare. Nicolas, lui, ne regarde à l'envers que la dernière scène : la mort et la purification d'Hamlet et le triomphe de Fortinbras.

Ce n'est qu'au moment où le scénario de Nicolas, piégé par la vie dans un enchaînement délirant d'événements-reflets d'*Hamlet*, sera enfin complété et son contenu révélé que le destin auquel Nicolas a accédé au bord du précipice du Spitzbergen sera dévoilé au lecteur : ni Hamlet, ni Fortinbras,

8. On peut voir dans cette phrase un reflet de l'auteur en train d'écrire.

9. Ce projet de Nicolas rappelle aussi le film dans le film du *Dernier tango à Paris*.

10. Par exemple, l'accident de taxi où « le paysage... rétrovisé se met à danser et à basculer de telle sorte que le spectateur comprend que le chauffeur a perdu le contrôle de son auto », p. 151.

il est l'image inversée de chacune de ces deux « frères-enemis ». À la différence d'Hamlet, il a pénétré l'énigme qui l'obsédait et a détruit son mystère, se laissant posséder par le vampire qu'Hamlet aussi avait senti en lui. Comme Fortinbras, celui « qui ne meurt pas » (p. 55), Nicolas continuera à vivre, et parce qu'il vit, il aura l'air innocent » (p. 247).

La pièce dans la pièce, miroir et piège dans *Hamlet*, se métamorphose dans *Neige noire* en une multitude de combinaisons du motif vérité-fiction. Autobiographie et fiction, le scénario de Nicolas « englobe accidentellement la vérité » (p. 220) dans la scène de l'Île des Sœurs, mais se trouve piégé lui-même par une réalité « qu' [il] ne contenait pas et qui l'envahit hypocritement » (p. 147). Le roman dans sa totalité constitue un piège : entraîné par le mouvement de l'intrigue, le lecteur ne sait trop comment réagir aux interventions de l'auteur qui exigent de lui une confiance absolue tout en l'avertissant qu'il est en train d'être violé, hypocritement pénétré (p. 158). Mais la pièce dans la pièce d'*Hamlet* est aussi l'image réflexive d'un monde temporel « suspendu » dans l'éternité, dont la représentation la plus adéquate était la scène théâtrale. Dans *Neige noire* l'arrêt rituel du théâtre n'est plus à l'image d'une réalité qui se définit par son mouvement : Nicolas « voudrait s'arrêter dans un champ, n'importe où, mais s'arrêter... avant d'entrer dans Oslo... Mais Éva Vos file à vitesse constante » (p. 51) ; tandis qu'en surimpression « on voit, sur un plateau dressé dans un champ, une troupe de comédiens qui déclament, se déplacent et gesticulent avec une solennité étrange » (p. 52). Imprévisible et changeante, la vie n'apparaît plus comme une pièce de théâtre mais comme « une histoire qui devient de plus en plus étrangère à son projet initial » (p. 227). Le rite aussi s'est déplacé vers le temps et trouve son expression dans un roman-voyage de noces, où l'échange entre auteur et lecteur « possède toutes les particularités formelles du mariage d'un homme et d'une femme et de l'union qu'ils forment avec tout ce qu'il y a d'amour sur la terre » (p. 81).

Les villes et les décors de *Neige noire* sont autant de miroirs qui se reflètent et qui reflètent toutes les modalités

imaginables du temps humain. La blancheur vide du Spitzbergen où l'on s'éloigne de la mesure du temps n'existe qu'en fonction d'un Montréal surencombré où le temps se morcelle et se multiplie selon une « métrique urbaine » (p. 185). La chaleur de Montréal renvoie à un Oslo estival qui à son tour fait place au décor enneigé de Repulse Bay. Voyage intérieur, *Neige noire* nous conduit au plus profond de nous-mêmes, à Natchez-under-the-Hill dans le sud américain, où l'eau turbulente du Mississippi charrie un mal liquéfié jusqu'à l'océan, et au Spitzbergen où l'acte absolu qui défie le temps et profane le sacré transforme la neige immaculée en une « texture noire vitrifiée » (p. 155). Derrière tous ces déplacements on est conscient d'un fond d'angoisse : le mal de sentir l'approche de la mort tandis qu'on reste sur « l'écorce impénétrable du réel » (p. 187).

Miroir d'une vie qui est le suprême art du temps — film où les rôles sont à improviser, composition musicale où il s'agit de trouver l'harmonie et livre dont la lecture équivaut à une recherche de coïncidence — *Neige noire* ne prend son sens que dans la perspective d'un point situé hors de l'œuvre et hors du temps, et dont l'existence est invérifiable. Le théâtre illuminé mis en doute, tout l'édifice s'écroule et « prend l'allure d'un collage tragique » (p. 227). Mais les dernières pages du roman, où la tragédie de Sylvie est assumée et transcendée par l'amour d'Éva et de Linda, nous proposent le paradoxe d'une éternité qui existe à l'intérieur du temps. Parties ensemble sur le chemin d'Undensacre, lieu réel ou mythique de la coïncidence des contraires dans un temps suspendu, Éva et Linda s'unissent dans l'« infinie tendresse » de leur amour avec Dieu et avec « tout ce qui vibre, avec tout ce qui frissonne, avec tout ce qui vit dans le royaume du Christ » (p. 253). La réponse à *Hamlet* se trouve dans un retour au mystère chrétien, paradoxe de l'incarnation du sacré dans le temps. Genèse toujours recommencée dans la plénitude d'un présent « épaissi » et projeté vers l'avenir, l'amour d'Éva et de Linda est une image de l'échange entre Hubert Aquin et ses lecteurs. Le « baiser final » donné au lecteur de ce livre sacré et profondément humain est une

affirmation de l'inimaginable : « ce théâtre illuminé où la pièce qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les œuvres humaines sont enchâssées » (p. 254).

PATRICIA SMART