



N° 6 Cinesthétique

- François Harvey

*Neige noire* d'Hubert Aquin :  
les manœuvres de l'image

Simulacre filmique pour certains, pseudo-scénario pour d'autres, *Neige noire* d'Hubert Aquin apparaît comme une œuvre atypique en raison de sa composition intermédiaire, entre deux genres littéraires, entre deux modèles médiatiques. Echafaudé sur le canevas d'un scénario, dont il emprunte la présentation typographique, le langage technique et le caractère illocutoire, ce texte n'en demeure pas moins marqué par une lisibilité de type romanesque, parsemé de longues descriptions, de commentaires et autres infractions aux normes scénaristiques. Déterminé par sa matérialité scripturaire et par son statut livresque, ce roman se présente néanmoins comme le support d'une œuvre cinématographique virtuelle. A la fois roman et scénario, récit écrit et récit filmique, *Neige noire* est une œuvre ambivalente qui, telle une architecture mobile, ne cesse de faire circuler le sens au travers de ses identités multiples.

Il apparaît toutefois curieux que la critique aquinienne ne se soit généralement appliquée à démontrer que l'aspect anticinématographique de *Neige noire*. Comme si les qualités du dernier roman achevé d'Aquin résidaient d'abord dans les entorses à la visualité qui s'y manifestent, lui octroyant du coup le statut d'œuvre non médiatisable. D'une manière générale, la critique fonde ses arguments selon deux points de vue : soit l'œuvre d'Aquin met en scène un film exagérément éclaté donc intournable, soit

elle conteste de l'intérieur son potentiel de visualisation et son devenir cinématographique. Mais ce que suggère avant tout la critique aquinienne, c'est l'idée selon laquelle dans *Neige noire*, l'écrivain affirmerait la supériorité du verbal sur l'iconique.

Les tensions mises en œuvre par Aquin dans *Neige noire* entre la forme romanesque et celle du scénario ont largement incité la critique à analyser le statut du cinéma dans ce roman. Relevant une relation dialectique entre l'image et l'écrit, la critique s'est particulièrement intéressée aux portions du récit où le filmique est infirmé par l'écriture romanesque. Sur le plan de la faisabilité du film (réelle ou virtuelle), Jacqueline Viswanathan considère qu'en raison de la profusion des termes savants, du foisonnement des techniques de manipulation de l'image et de la complexité du montage mis en œuvre par Aquin, le film impliqué dans *Neige noire* s'avère sinon impossible à tourner, du moins « proprement insupportable à l'écran »<sup>1</sup>. Face aux assemblages hétéroclites de plans décrits par Aquin, « [o]n est pris d'une sorte de vertige qui loin de favoriser l'image semble l'annuler dans un tourbillon d'inserts et de surimpressions »<sup>2</sup> ; dans *Neige noire*, « [l]'écran n'est pas une fenêtre ouverte sur le monde ; il figure parfois un néant dont la blancheur arrête tout regard, parfois un trou sombre comme l'enfer »<sup>3</sup>. Exacerbant les codes du cinéma, Aquin chercherait à contraindre la pleine intellection de *Neige noire* et en compromettrait irrémédiablement la visualité.

Il convient d'interroger les présupposés d'une telle affirmation. Faire sortir le récit cinématographique de ses ornières équivaut-il nécessairement à lui interdire toute filmicité ? Il serait opportun de souligner les affinités de l'esthétique filmique d'Aquin avec le cinéma d'avant-garde, et plus spécifiquement les systèmes fondés sur la non-figuration (comme les films de Norman McLaren, qu'Aquin a côtoyé à l'Office national du film au début des années 1960), sans parler du cinéma expressionniste dont l'écrivain se réclame dans *Neige noire*, notant le « caligarisme » de

---

<sup>1</sup> J. Viswanathan, « Le roman-scénario : étude d'une forme romanesque », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. VII, n°3, printemps/été 1980, p. 143.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>3</sup> J. Viswanathan, « L'imaginaire du cinéma dans trois romans québécois », dans *Littérature et cinéma du Québec*, sous la direction de G. Dupuis, C. Fratta et M. Riopel, Rome, Bulzoni, 1997, pp. 111-112.

certaines images<sup>4</sup>. Plusieurs séquences de *Neige noire* font ainsi montre d'un important travail de déformation de l'image qui vise manifestement à évoquer des formes abstraites, tel le trajet emprunté par l'hélicoptère qui emporte Nicolas, à la recherche du corps de Sylvie :

L'hélicoptère frôle les arêtes rocheuses, vole dangereusement près des éperons et des tourelles qui, comme des bouts de solives, sont décelables sous les toits de neige. Plongées : la caméra surplombe le cours des fleuves immobiles et remonte des vallées épiglaciaires. Puis, demi-tour : descendre ce qu'on a remonté, coller de trop près les pentes poudreuses, éviter de justesse de trancher la glace au couteau. Rendre la caméra vomitive<sup>5</sup>.

En ce sens, l'aspect baroque de l'écriture filmique aquinienne ne saurait nuire à sa visualité, mais seulement aux conventions du « cinéma dit "de papa" »<sup>6</sup>, selon l'expression employée par Alain Robbe-Grillet pour qualifier les œuvres qui tendent à réduire les discontinuités et à rendre les artifices techniques du cinéma transparents aux yeux du spectateur.

Le second point de vue de la critique concerne les passages où *Neige noire* « conteste la possibilité de sa propre médiatisation »<sup>7</sup>. Observant les résistances du texte à sa mise en images, la critique aquinienne soutient l'idée selon laquelle

dans *Neige noire* l'image visuelle est toujours absente par définition bien qu'elle hante de toute évidence tout le texte et toute lecture. (...) *Neige noire* ne fait littéralement rien voir du tout et il ne faut point laisser inaperçue la piquante ironie du texte qui insiste sur le visuel du film<sup>8</sup>.

Il est vrai que les infractions aux codes visuels, si elles apparaissent survalorisées par le discours critique, n'en sont pas moins d'une importance notable dans l'économie du roman, qui ne cesse de jouer sur l'entre-deux du texte et de l'image. *Neige noire* met en scène à plusieurs reprises des descriptions d'objets, de lieux ou de couleurs qui résistent à leur mise en images, à exemple du pendentif de Sylvie, « objet (...) circulaire [qui] ne figure rien, sinon la contre-image d'un plexus bombé aux

---

<sup>4</sup> « Une touche de caligarisme, une insignifiance surexpressive : le temps, comme Nicolas, a les yeux cernés » (H. Aquin, *Neige noire*, édition critique établie par P.-Y. Mocquais, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, p. 61).

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>6</sup> A. Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Minuit, 1961, p. 10.

<sup>7</sup> P.-Y. Mocquais, en introduction à : H. Aquin, *Neige noire*, *Op. cit.*, p. xxxiii.

<sup>8</sup> A. Wall, *Hubert Aquin entre référence et métaphore*, Candiac, Les Editions Balzac, « L'Univers des discours », 1991, p. 200.

nombreuses tiges qui relie ce noyau éruptif et ambigu à sa couronne »<sup>9</sup>. De plus, le narrateur du roman d'Aquin insiste fréquemment sur l'impossibilité de transposer à l'écran certains des éléments qui composent son récit, comme les « considérations érudites du commentateur sur la gémellité de Hamlet et Fortinbras »<sup>10</sup> répertoriées par André Lamontagne :

Il est possible de charrier de la mélancolie sur écran géant, de voir l'infini du désert dans l'œil, de cadrer l'invisible à l'œil nu, mais il est rigoureusement impossible de transmettre à l'image des spéculations sur les relations secrètes que la reine Gertrude aurait eues avec Fortinbras à Undensacre, dans ce lieu même où le fils a été enterré<sup>11</sup>.

Dans ce roman où l'« image (...) ne peut être qu'à ne pas être »<sup>12</sup> et dont le titre même, comme l'observe Viswanathan, « est inconcevable en dehors d'un oxymoron rhétorique qui n'est possible que dans la langue »<sup>13</sup>, Aquin réunit une foule d'artifices qui contribuent à souligner l'impossibilité de transférer les mots en images ; ce qui a d'ailleurs poussé la critique à soutenir que dans *Neige noire*, l'écrivain déclare « la faillite de l'écriture cinématographique »<sup>14</sup> et affirme la domination du verbal sur l'iconique en vue d'établir « une communication directe du narrateur avec son vrai narrataire : le lecteur du texte »<sup>15</sup>.

Si les observations de la critique permettent de mettre en relief certaines insuffisances de l'image filmique à l'égard du fait littéraire, il faut toutefois noter que le dernier roman d'Aquin ne déclare pas l'échec inconditionnel du système cinématographique. Bien plutôt, sensible aux ressources du septième art, l'écrivain souligne à maintes reprises le fort potentiel expressif du code filmique, qui se révèle parfois supérieur aux moyens de représentation littéraires ; comme l'ont démontré les analyses de Julie Leblanc, selon qui le roman d'Aquin « est susceptible d'être lu

---

<sup>9</sup> H. Aquin, *Neige noire*, *Op. cit.*, pp. 38-39.

<sup>10</sup> A. Lamontagne, *Les Mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1992, p. 204.

<sup>11</sup> H. Aquin, *Neige noire*, *Op. cit.*, p. 213.

<sup>12</sup> M.-C. Ropars-Wuilleumier, « Le spectateur masqué. Etude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », *Littérature*, n°63, 1986, p. 54.

<sup>13</sup> J. Viswanathan, « Le roman-scénario : étude d'une forme romanesque », art. cit., p. 143.

<sup>14</sup> A. Lamontagne, *Les Mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, *Op. cit.*, p. 205.

<sup>15</sup> J. Viswanathan, « Le roman-scénario : étude d'une forme romanesque », art. cit., p. 144.

comme un long essai sur l'efficacité de l'expressivité filmique »<sup>16</sup>. Régulièrement, tout au long du récit, la narration met en relief l'insuffisance des mots à rendre compte de certaines composantes de l'histoire, soulignant au contraire la supériorité des moyens d'expression du cinéma. Par exemple, au moment de décrire l'atmosphère qui règne lors d'un dialogue entre Nicolas et Linda, le narrateur soutient que « [l]a conversation est inessentielle et, du coup, désordonnée. Une lenteur, indéfinissable autrement qu'en images, s'instaure dans le déroulement de cette scène »<sup>17</sup>. La réfutation des possibilités expressives et figuratives du septième art, telle que répertoriée par la critique aquinienne, s'avère à maintes reprises contredite dans *Neige noire* où le filmique est fréquemment promu au rang de système de communication privilégié.

Qui plus est, prenant appui sur l'« imagerie »<sup>18</sup> cinématographique qui compose son roman, Aquin déploie dans *Neige noire* l'ensemble des mécanismes nécessaires afin de créer l'« effet-cinéma » défini par Audrey Vermetten dans son article « Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans *Au-dessous du volcan* de Malcom Lowry »<sup>19</sup>, de manière à faire adopter à son destinataire une posture de type « siamois », selon l'expression d'Isabelle Raynauld, c'est-à-dire celle d'« un lecteur aux attributs perceptifs de spectateur »<sup>20</sup>. Suivant la voie entrouverte par Patricia Merivale, nous verrons qu'à la lecture de *Neige noire*, « [a]s the readers of opera libretti imagine the music and action necessary to complete the work, so we, reading the "scenario", turn on a movie in our minds »<sup>21</sup>.

### L'« effet-cinéma » dans *Neige noire*

---

<sup>16</sup> J. Leblanc, « La représentation de l'irreprésentable. L'image cinématographique dans *Neige noire* de Hubert Aquin », *Études littéraires*, vol. 28, n°3, hiver 1996, p. 68.

<sup>17</sup> H. Aquin, *Neige noire*, *Op. cit.*, p. 24.

<sup>18</sup> Selon l'expression de Ph. Hamon dans *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2007.

<sup>19</sup> Pour Vermetten, les romans dits « cinématographiques » sont « construit[s] pour faire penser au cinéma et, plus précisément, à l'esthétique filmique » et ils incitent, grâce à une structuration cinématographique de leur intrigue, « le lecteur à adopter une certaine posture et à activer une certaine compétence, déclenchant en somme l'"effet-cinéma" propre au texte » (A. Vermetten, « Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans *Au-dessous du volcan* de Malcom Lowry », *Poétique*, n°144, novembre 2005, pp. 493-494).

<sup>20</sup> I. Raynauld, « Le lecteur/spectateur du scénario », *Cinémas*, vol. 2, n°1, automne 1991, p. 28.

<sup>21</sup> « A l'exemple des lecteurs de livrets d'opéra qui imaginent la musique et l'action nécessaires pour compléter l'œuvre, lorsque nous lisons le "scénario", nous visionnons mentalement un film » (P. Merivale, « Chiaroscuro : *Neige noire*/Hamlet's Twin », *The Dalbousie Review*, vol. 60, n°2, Summer 1980, p. 321, notre traduction).

Dès son versant paratextuel, *Neige noire* affiche ses affinités avec l'image. Le péri-texte de l'édition *La Presse* de 1974 fait montre d'un important souci sur le plan de la présentation matérielle du récit : les caractères sont rouges et noirs et se démarquent sur le fond blanc de la première et de la quatrième de couverture (figs. 1 et 2). Ces teintes rappellent, bien sûr, l'oxymore du titre et annoncent à la fois le décor arctique où a lieu une grande partie de l'action et la mort violente de Sylvie. La photographie d'Aquin à l'endos du livre est en noir et blanc, mais inversée à la manière d'un négatif. Elle reproduit sur le plan iconique les multiples retournements qui déterminent le roman : les images et les points de vue renversés<sup>22</sup>, les séquences en marche arrière<sup>23</sup> et bien sûr le fameux exergue kierkegaardien, « [j]e dois maintenant à la fois être et ne pas être »<sup>24</sup>. Tirant avantage des qualités plastiques qu'offre la paratextualité de son dernier roman, Aquin invite le lecteur à entrer dans *Neige noire* comme dans un univers de l'image, l'engageant déjà dans la voie du cinéma.

Ce façonnement de la position réceptrice se poursuit à l'intérieur du roman où le lecteur est constamment interpellé en tant que spectateur d'une œuvre filmique virtuelle. Multipliant les remarques au sujet des réflexions, des hésitations et des émotions que le spectateur est susceptible d'éprouver ou de ressentir à l'égard de ce qui sera montré à l'écran, le narrateur de *Neige noire* balise l'activité interprétative du lecteur dans le sens d'un visionnement. Il commente ainsi, à plusieurs reprises, l'effet des techniques filmiques sur le spectateur, s'efforçant de prévoir sa compréhension du montage, de la mise en scène ou du mixage des bandes visuelle et sonore. Par exemple, lors d'une séquence se déroulant au restaurant et mettant en scène Eva et Nicolas, le narrateur souligne la nécessité de fractionner et de rendre irréaliste la représentation du repas, de manière à ce que le spectateur saisisse avec une plus grande justesse le travail de dislocation de la réalité auquel se voue le récit :

---

<sup>22</sup> Selon Nicolas, « [q]uand on a la tête en bas, tout devient étrange, plus beau. Je n'ai jamais vu tout ce que je vois maintenant... » (H. Aquin, *Neige noire*, *Op. cit.*, p. 190).

<sup>23</sup> Comme celle nous montrant Sylvie « remontant » du précipice où elle s'est jetée : « Sylvie, revenante, remonte le précipice en inversant la chorégraphie de sa chute ; l'image se résorbe dans sa propre annulation » (*Ibid.*, p. 204).

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 3.

Au cours de cette courte séquence, il faut que le passage de prises normalement éloignées à des plans excessivement rapprochés, voire fragmentés, soit manifeste. On commence par des personnes totales, on finit par des plongées sur une assiette, des fragments de mâchoires, des poissons invisibles portés par des fourchettes, des bulles vertes qui se forment sur le vin, des paupières baissées. Le spectacle s'atomise. L'accumulation même rapide des fragments annihile le tout au lieu d'en révéler la décomposable totalité. Le spectateur, possiblement angoissé par la désintégration de la séquence, ressent un malaise, car personne n'est vraiment habitué à ces effritements instantanés du réel<sup>25</sup>.

Le narrateur du dernier roman d'Aquin manifeste ainsi régulièrement son intérêt vis-à-vis de la participation affective et cognitive du spectateur, cherchant à mesurer ses réactions à l'égard des images cinématographiques. L'effet chez le lecteur est singulier : le caractère soutenu de ces adresses et leur volonté de régler son travail d'interprétation sur le modèle d'un spectateur filmique tendent à encourager une lecture de type « spectature », selon l'expression employée par Lise Gauvin et Michel Larouche afin de qualifier la posture réceptrice hybride commandée par les romans cinématographiques<sup>26</sup>.

Ces paramètres de réception sont soutenus et encouragés par une pléthore de techniques filmiques qui concourent à faire de *Neige noire* un récit qui affiche avec force son aspect cinématographique, et ce, sur des plans aussi divers que la mise en scène<sup>27</sup>, la matérialité de l'image<sup>28</sup>, la vitesse de la pellicule<sup>29</sup>, le format des objectifs<sup>30</sup>, les angles de prise de vue, les cadrages, le format des plans, les mouvements de la

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>26</sup> Selon Lise Gauvin et Michel Larouche, « [u]n roman présentant un langage cinématographique développe (...) une dynamique de transmédiation qui détermine à la fois la dimension esthétique d'une œuvre à créer en même temps que certains paramètres de sa réception » (L. Gauvin et M. Larouche, « J'aime le scénario, mais comme tu t'amuses à raconter, il faut bien que j'intervienne un peu, tu comprends ? », *Cinemas*, vol. 9, n°2-3, printemps 1999, p. 62).

<sup>27</sup> Par exemple, Aquin spécifie par moments l'éclairage qui baigne certaines scènes : « Tourner cette scène le jour, ce qui permet de montrer les photos et les gravures accrochées aux murs de l'appartement de Nicolas » (H. Aquin, *Neige noire*, *Op. cit.*, p. 7).

<sup>28</sup> Dans *Neige noire*, les détails abondent au sujet de la tonalité des photogrammes qui tantôt passent au négatif, tantôt se révèlent « tellement surexposé[s] qu'il est difficile de discerner autre chose que des silhouettes » (*Ibid.*, p. 44).

<sup>29</sup> La vitesse de défilement de la pellicule est par instants précisée dans *Neige noire*, notamment lorsqu'elle sert à créer de forts effets d'accélération ou de ralentissement, comme ces « [i]mages au ralenti (tourner à 72 images/seconde) de Sylvie secouée par une suite de saccades spasmodiques » (*Ibid.*, p. 20).

<sup>30</sup> Comme ce « [p]lan moyen de Sylvie (angle visuel de Nicolas, lentille œil-de-poisson) » (*Ibid.*, p. 32).

caméra<sup>31</sup>, la postsynchronisation<sup>32</sup> et le montage. Dans le cadre de notre étude, nous n'observerons que ce dernier aspect.

L'étendue des techniques de raccord et de montage déployées par Aquin dans *Neige noire* s'avère considérable, l'écrivain ayant rédigé son dernier roman à la manière d'un répertoire de liaisons entre les plans et les séquences filmiques : champs-contrechamps, flashbacks et flash-forwards, jump cuts, insertions, surimpressions, fondus, volets, coupures et autres formes de raccords (comme le faux raccord, le raccord regard et le raccord sur un objet) composent l'image de *Neige noire*. Prenons l'exemple d'un faux raccord :

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-dernière boucle de la Nivelda, 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. La caméra redescend vers le sol ; et, à ce moment, le spectateur comprend qu'il y a eu substitution de point de vue, puisqu'on voit Nicolas sortir de l'hôtel Linnea, vêtu d'un chandail de laine<sup>33</sup>.

Dans cet extrait, le faux raccord consiste en la « substitution de point de vue » qui introduit intempestivement une séquence en flash-forward où on voit Nicolas marchant dans les rues de Trondheim. Chez le lecteur, l'impression de confusion est certaine puisqu'au lieu d'enchaîner sur une succession attendue des événements (soit : l'avion de Nicolas et de Sylvie se posant à la destination prévue, la ville de Tromsø), le récit fracture la suite logique des actions en insérant insidieusement un événement qui aura lieu plus tard au cours de l'histoire. Par cet usage du faux

---

<sup>31</sup> Aquin précise avec beaucoup de détails les angles de prises de vues (par exemple, en plongée ou en contre-plongée), la grosseur des cadrages (du très gros plan au plan d'ensemble, en passant par le plan moyen et le plan américain) et même la forme du cadre qui varie selon les caches utilisés, par exemple, lorsque Nicolas utilise des lunettes d'approche : « Plan reconstitué avec une cache bicylindrique : on aperçoit Linda Noble ligotée et couchée sur le dos » (*Ibid.*, p. 90). En outre, l'écrivain fait appel à plusieurs techniques afin de spécifier les mouvements de la caméra, comme le zoom, le travelling, le panoramique et autres pano-travellings.

<sup>32</sup> Les sons et les voix over ainsi que le montage des voix et des images sont abondamment exploités par Aquin dans *Neige noire*, par exemple, lors de la superposition de dialogues et d'images relevant de scènes différentes, ou encore, lorsque la trame musicale devant accompagner le film à venir est évoquée : « Le thème musical du film jaillit à pleine puissance dans la chambre » (*Ibid.*, p. 209).

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 59. Marie-Thérèse Journot définit « [l]e faux raccord [comme] un raccord mal conçu ou mal réalisé. Mais il peut aussi être produit délibérément et participer ainsi d'une esthétique qui rompt avec la logique de transparence à l'œuvre dans la conception du raccord » (M.-T. Journot, *Le Vocabulaire du cinéma*, Paris, Nathan, « Cinéma 128 », 2002, p. 50).



raccord, Aquin cause un désordre spatio-temporel qui, comme c'est souvent le cas dans *Neige noire*, mine la logique du récit.

Si Aquin emploie une grande variété de liaisons entre les plans et les séquences, ces artifices filmiques ne s'avèrent toutefois pas insérés de manière gratuite dans son roman, au contraire : à l'aide des diverses possibilités qu'offre le montage cinématographique, l'écrivain aménage les « images » de son récit de manière à ordonner de façon particulièrement expressive les unités qui en composent l'histoire. Nous n'en donnerons que quelques exemples, inspirés par les quatre types fondamentaux de relations signifiantes entre les images filmiques dégagés par David Bordwell et Kristin Thompson dans *L'Art du film*, soit les relations visuelles, rythmiques, spatiales et temporelles.

Les relations visuelles et rythmiques sous-tendent toute œuvre filmique et se retrouvent souvent combinées en une même séquence ; les premières servent à « exploit[er] les qualités visuelles des plans »<sup>34</sup> en « les regard[ant] comme des agencements d'ombres et de lumières, de lignes et de formes, de volumes et de profondeurs, de mouvements et d'arrêts indépendants des relations de ces plans avec l'espace et le temps de l'histoire »<sup>35</sup>. Les secondes visent plutôt à régler « la longueur physique et donc (...) la durée des plans ; [et ultimement à] contrôl[e]r les puissances rythmiques du montage »<sup>36</sup>. Aquin fait un usage soutenu de ces relations visuelles et rythmiques dans *Neige noire* où il juxtapose, insère et superpose les divers plans qui composent son récit afin de produire des liens sémantiques et rythmiques éloquentes, allant jusqu'à créer des effets spectaculaires où les propriétés visuelles des images et la cadence des plans se complètent d'une manière particulièrement expressive :

Les plans qui suivent sont tous pris à l'extérieur de la cabine. Travelling heurté sur le pont supérieur avant. Plongées sur divers points des ponts inférieurs sur lesquels les vagues déferlent. Zoom sur les glaces qui s'entrechoquent non loin du navire. Orgie de bleu devenu bleu de roi par l'effet de l'éclairage de tempête. Plan éloigné de deux blocs de glace qu'une vague fait se fracasser l'un contre l'autre : une multitude d'éclats bleu sombre jaillissent dans toutes les directions. Reprendre aussitôt le même plan, multiplier à l'extrême les fractions de secondes qui précèdent le contact. Quand le choc va se produire à nouveau, couper à un plan

---

<sup>34</sup> D. Bordwell et K. Thompson dans *L'Art du film. Une introduction*, Paris, De Bœk Université, « Arts et cinéma », 2000, p. 332.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 338.

pris à l'intérieur de la cabine numéro 9. Flash de Sylvie et de Nicolas. Couper et continuer avec le choc des blocs de glace : les deux corps, après s'être frappés, s'éloignent l'un de l'autre au ralenti. Coupe à la cabine : l'éclat s'est produit, les amants se sont pulvérisés en une infinité de petites cellules phosphorescentes. Un choc sourd se produit encore sous la coque. Nicolas s'écroule brusquement en bas du lit, propulsé par les oscillations forcées du navire. Nicolas et Sylvie éclatent de rire<sup>37</sup>.

Le mélange des couleurs et la combinaison des formes, l'association entre le mouvement des blocs de glace qui se brisent et ceux de Nicolas et de Sylvie, le choc des images qui se heurtent et la rythmique des plans qui suit une cadence rapide : l'ensemble de ces composantes visuelles et rythmiques tend à faire de cette séquence un montage fabuleux de plans filmiques où sont associés le couple amoureux et la mer déchaînée.

Le montage sert aussi à l'édification de l'espace et de la temporalité filmiques. Sur le plan des relations spatiales, Aquin crée de multiples associations entre les divers lieux de l'action, manipulant les plans de manière à produire des effets d'implication entre les espaces décrits, comme le montrent les insertions de plans arctiques au début du récit qui, en plus d'annoncer le voyage de Nicolas et de Sylvie en Norvège, alimentent l'éclatement spatial qui détermine l'intrigue en contrastant le décor estival montréalais avec les glaces norvégiennes. Au point de vue des relations temporelles, Aquin déploie une foule de techniques de montage qui visent à « contrôler le temps de l'action décrite par le film »<sup>38</sup>. Jouant sur l'ordre, la durée et la fréquence des événements, l'écrivain manipule le temps de l'histoire, souvent de manière originale en présentant, par exemple, plusieurs variantes d'un même événement, comme les images répétées de Nicolas plongeant « sa main dans le casaquin d'Eva »<sup>39</sup> lors d'un souper au restaurant. Aquin a également recours au montage afin de créer des relations temporelles plus conventionnelles, à l'image de cette série d'ellipses produite au moyen de fondus enchaînés, dont la fonction est de raccourcir la durée de l'ascension de Nicolas et de Sylvie vers un refuge situé dans les hauteurs du Spitzbergen :

---

<sup>37</sup> H. Aquin, *Neige noire*, *Op. cit.*, p. 81.

<sup>38</sup> D. Bordwell et K. Thompson, *L'Art du film. Une introduction*, *Op. cit.*, p. 343.

<sup>39</sup> H. Aquin, *Neige noire*, *Op. cit.*, p. 152. Cette séquence est répétée à la page suivante. Dans *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, Pierre-Yves Mocquais a analysé certaines techniques de manipulation du temps dans *Neige noire*, notamment l'insertion, la surimpression et la répétition. P.-Y. Mocquais, *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, Ottawa, Le Cercle du livre de France, 1985 ;

Les nouveaux mariés s'éloignent vers les contreforts des montagnes. La marche est facile sur ce plateau riverain.

Fondu enchaîné : le couple avance sur une vire peu escarpée et débouche sur un palier que domine un surplomb exigü. En deux prises et sans rappel de corde, Sylvie et Nicolas se hissent sur le surplomb qui donne non pas sur le fjord et son cimetière profané par l'érosion, mais sur un gouffre au fond duquel, en face, se trouve un immense talweg. On peut distinguer au bas de la pente une rainure qui se développe comme une corniche jusqu'au sommet.

Fondu enchaîné : Nicolas ouvre le chemin. Des taches de mousse soufrée se font jour à la base des rochers les plus exposés à la lumière, quelques aîrelles aussi et des scabieuses luisantes.

Suite de fondus enchaînés à divers points de leur parcours ; ils débouchent finalement sur un replat d'où part la corniche, d'une largeur de trois à six pieds, suspendue au talweg. Le sentier est parfois recouvert de neige durcie, très glissante, parfois de glace semée de débris rocheux.

Fondu enchaîné : plans pris d'un belvédère au sommet du Haraldkrone. De ce point on a une vue plongeante sur la baie Magdalena. Plans multiples pendant ce dialogue<sup>40</sup>.

Bien que *Neige noire* soit un « livre [que le lecteur] peut refermer quand bon lui semble »<sup>41</sup>, il n'en demeure pas moins, à la lumière des effets techniques qui le composent, que ce roman élit le cinéma au rang d'horizon interprétatif privilégié. Or, le cinéma chez Aquin n'est pas qu'un simple agrément esthétique visant tout au plus à produire une expérience subsidiaire. Bien plutôt, pour cet habitué des médias de l'image (qui a composé plusieurs scénarios pour le cinéma et la télévision), le langage cinématographique, et avant tout sa capacité à organiser ses unités événementielles, est, à l'égal de l'écriture, un important vecteur de sens, un producteur de signification. S'appuyant sur les capacités signifiantes du montage, Aquin cherche dans *Neige noire* à produire des impressions singulières chez le lecteur, allant jusqu'à orienter subrepticement sa perception des événements, notamment en ce qui concerne l'énigme centrale du récit : la mort de Sylvie.

---

<sup>40</sup> H. Aquin, *Neige noire*, *Op. cit.*, pp. 111-112.

<sup>41</sup> Comme le souligne Pierre-Yves Mocaïs, en introduction à *Neige noire*, *Ibid.*, p. xxxix.

## Les manœuvres de l'image

Une année avant de réaliser son premier long métrage, Sergei Eisenstein développait sa théorie de l'attraction :

L'attraction (...) en est chaque moment agressif – c'est-à-dire tout élément théâtral qui fait subir au spectateur une pression sensorielle ou psychologique – tout élément qui peut être mathématiquement calculé et vérifié de façon à produire telle ou telle émotion choc. Celle-ci sera située à sa place convenable dans l'ensemble de l'ouvrage. Ce sont là les seuls moyens grâce auxquels il est possible de rendre compréhensible le message, la conclusion idéologique de l'œuvre<sup>42</sup>.

Si le concept d'attraction est élaboré à partir du théâtre, Eisenstein souligne son adaptabilité à cet autre art de la monstration qu'est le cinéma, où le réalisateur, notamment grâce au montage, peut avec facilité influencer la perception et les réactions du spectateur. Le cinéma de propagande soviétique, mais aussi l'industrie américaine du film ont longtemps utilisé des mécanismes du montage afin de modeler les sentiments et les idéologies du spectateur ; l'exemple canonique est *The Birth of a Nation* de David W. Griffith (1915) où le montage des oppositions (alterné) accentue l'antinomie entre sudistes et nordistes, entre blancs et noirs, avantageant les premiers.

Aquin est pleinement conscient de cette capacité du film à influencer son spectateur, il en fait même un des principaux thèmes de son dernier roman. Régulièrement dans *Neige noire*, le narrateur évoque la possibilité d'assujettir le spectateur aux images et de le contraindre « à son rôle de spectateur manipulé »<sup>43</sup> :

Il faut précisément, à ce point du film, que le spectateur accepte tout, de telle sorte que dans cette douce résignation il découvre lui-même la justification de ce qu'il regarde avidement. Il sait, même confusément, qu'il appartient au film, tout comme ce dernier, dans une inégale réciprocité, est à lui et ne peut lui échapper. Cette confiance du spectateur est la condition fondamentale de l'échange ; le spectateur sait que le film ne peut bénéficier d'un sauf-conduit, non plus que de l'immunité généralement accordée aux poèmes hermétiques. (...) Comment expliciter, en fait, que la passivité du spectateur ressemble plus à une passivité dévorante qu'à l'indifférence ataraxique de la frigidité ? Cette analogie restera peut-être indémontrée quand le film sera terminé, mais sa puissance de persuasion profite de son caractère implicite<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> S. Eisenstein, « Le montage des attractions », *Le Film : sa forme/son sens*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1976, p. 16.

<sup>43</sup> H. Aquin, *Neige noire*, *Op. cit.*, p. 177.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 171.

Le montage et les effets spéciaux mis en place par Aquin dans *Neige noire* matérialisent cette manipulation du spectateur, faisant du lecteur sa première victime. Tirant parti des possibilités du média filmique, principalement au moyen de manipulations d'images ou de combinaisons souvent saisissantes de plans, le narrateur de *Neige noire* cherche à orienter la perception du lecteur de manière à ce qu'il en arrive à croire tout naturellement en la culpabilité de Nicolas à l'égard de la mort de Sylvie, et à son projet délirant d'assassiner Linda lors des premiers jours du tournage du film autobiographique qu'il prépare.

Rappelons que l'action de *Neige noire* gravite autour du personnage de Sylvie dont la mort est survenue dans les montagnes du Spitzbergen en Norvège lors de son voyage de noces avec son époux Nicolas. Or, les circonstances qui entourent le décès de Sylvie s'avèrent nébuleuses : Nicolas plaide d'abord l'accident, puis le suicide. Eva, une amie de Sylvie qui prend vite sa place auprès de Nicolas, devient soupçonneuse le jour où elle rencontre Michel, père et amant de Sylvie, qui, ayant lu le scénario autobiographique sur lequel travaille Nicolas (et dans lequel il évoque le suicide de Sylvie), lui suggère que l'hypothèse du meurtre serait plus intéressante, parce que plus dramatique. Eva, troublée par ces propos, en discute avec Nicolas qui, justement, en est à réécrire la scène en question. D'abord réticent à l'égard de cette hypothèse, qu'il juge en discordance avec la réalité, il finit par plier et recompose son scénario. Michel remet ces nouvelles pages à Eva qui les interprète comme étant vraies. Horrifiée, elle rejoint Linda, actrice pressentie pour jouer le rôle de Sylvie dans le film de Nicolas, et après lui avoir fait lire le scénario (lecture qui nous révèle du même coup la fin atroce de Sylvie, torturée à mort par son époux), l'avertit que Nicolas s'apprête à l'assassiner à son tour. Convaincue, Linda abandonne le film.

Bien qu'aucune preuve ne corrobore de manière sûre les idées d'Eva, c'est vers elles que s'infléchit le roman. S'appuyant sur les limites floues qui séparent la vérité du vraisemblable, le cinéma d'Aquin participe de la volonté de persuasion qui anime Eva, cherchant à faire adhérer le lecteur aux thèses défendues par cette dernière. Ainsi, à plusieurs reprises dans le texte, des images sont montées de manière à préfigurer le meurtre de Sylvie, comme lors de cette séquence où elle et Nicolas se dirigent vers l'aéroport de Dorval en taxi et où la photographie lacérée d'une femme nue se superpose à des images du couple amoureux :

Plan moyen avec Nicolas en amorce gauche ; le décor, derrière lui, au lieu d'aller très vite se déroule très doucement. Le poster géant de la femme étendue se déroule en sens inverse : de la chevelure aux pieds, tandis que Nicolas sourit tendrement à Sylvie. Contre-champ : Sylvie en amorce droite répond au sourire amoureux de Nicolas sur un fond ralenti qui fait se dérouler la femme dans le sens des pieds à la tête (car le taxi vient de changer de direction). Toutefois, c'est comme si on avait déchiré, à intervalles irréguliers, le poster : il manque des morceaux à la représentation horizontale de cette femme nue<sup>45</sup>.

L'intercalation de cette affiche au sein de plans de Nicolas et de Sylvie produit un effet de mauvais présage ; pour le lecteur, l'image a une valeur prédictive à l'égard de la mort de Sylvie, que tendront à confirmer les scènes finales du récit.

Les analogies visuelles créées entre Sylvie et Linda concourent également à soutenir l'hypothèse d'Eva au sujet de la mort de Sylvie (et celle, prophétisée, de Linda). A l'aide d'insertions et de surimpressions d'images, le narrateur de *Neige noire* s'ingénie à produire des rapprochements suggestifs entre Sylvie et Linda qui risquent d'influencer fortement la perception qu'aura le lecteur des actions à venir. Ainsi, dès les premières pages du récit, un lien est créé entre la physionomie de Sylvie et celle de Linda, au moment où Nicolas observe cette dernière répétant le rôle d'Ophélie dans une adaptation téléthéâtrale d'*Hamlet* :

Coupure. Salle de répétition numéro 5, niveau B. Linda Noble, qui joue le rôle d'Ophélie, est jeune, élégante, svelte : une véritable réincarnation de Katherine Hamlett ! A force de la contempler hypocritement, Nicolas lui trouve une certaine ressemblance avec Sylvie.

(Et comme il ne peut y avoir que des solutions optiques au cinéma, il faut surimpressionner un plan de Sylvie sur celui de Linda Noble. Les deux images n'arrivent pas à être au foyer en même temps, comme si elles se cherchaient l'une l'autre mais vainement)<sup>46</sup>.

Quelques lignes plus loin, cette équivalence est confirmée par un montage particulier d'images qui semble vouloir fondre ensemble les deux personnages :

Plans alternés de Linda répétant ses mouvements et de Sylvie se retournant dans le lit. Sur ces plans qui se succèdent, reprennent et finissent par empiéter les uns sur les autres, la voix de Linda, cette fois, reprend le poème d'*Hamlet*<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 18.

De telles combinaisons d'images sont constantes dans *Neige noire* et visent à produire des connexions directes entre Sylvie et Linda. Cependant, selon le contexte dans lequel elles prennent forme, elles ne sont pas sans conséquence sur le sens du récit. Ainsi voit-on se superposer les traits de Sylvie et de Linda tout juste après une scène où celle-ci nous est montrée ligotée aux montants d'un lit et où Nicolas, une paire de ciseaux à la main, apparaît en position de domination : « Quand les mains de Nicolas sont dans les cheveux de Linda, une série de plans de la chevelure de Sylvie sont interpolés »<sup>48</sup>. Lors du voyage de Nicolas et de Sylvie en Norvège, c'est-à-dire peu avant l'assassinat présumé de cette dernière, le procédé est réitéré et contribue à alimenter la relation symbolique entre Sylvie et Linda :

Plan filé à la porte de la cabine qui s'ouvre : Nicolas apparaît dans l'embrasement de la porte. Il voit Sylvie couchée en chien de fusil sur le lit et vêtue de son chandail rouge de lierre, de son pantalon nacarat ; elle dort. Nicolas s'approche du lit, la regarde. Quelques flashes de Linda Noble ligotée se superposent à l'image de Sylvie endormie... Gros plan de Nicolas : il a l'air troublé, il se métamorphose brusquement devant la lentille<sup>49</sup>.

En regard des dernières pages de *Neige noire*, où Nicolas ligote Sylvie puis la lacère à l'aide d'une lame, les analogies visuelles produites entre Sylvie et Linda se révèlent fortement évocatrices puisqu'elles préfigurent la scène violente sur laquelle se termine le récit et, du coup, justifient les sombres desseins de Nicolas au sujet de Linda.

Enfin, l'influence du montage sur la confirmation de la thèse d'Eva se fait spécialement sentir à la fin du roman au moment où celle-ci, après avoir permis à Linda de lire la séquence du meurtre de Sylvie, cherche à la convaincre que Nicolas souhaite l'assassiner :

LINDA  
[...] Pourquoi avez-vous insisté pour venir chez moi, ce soir même ?

EVA  
Pour vous avertir d'un danger...

LINDA  
Je ne comprends pas...

EVA  
Nicolas veut commencer le tournage par la scène finale...

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 71.

LINDA

De fait, il m'a dit la même chose...

EVA

J'ai voulu vous empêcher d'être sa prochaine victime !

LINDA

Allons... Le découpage au couteau, cela peut sûrement se truquer au cinéma...

EVA

Admettons... Tuer Sylvie avec le couteau serait possible bien sûr, mais manger certaines parties de son corps comme il l'a fait...

Flashes. On voit Sylvie Lewandowski ligotée, écartelée. Elle est découpée à plusieurs endroits et saigne abondamment. Son front est monstrueusement ouvert. Gros plan de Linda Noble : elle est bouleversée.

LINDA

Je ne le crois pas...<sup>50</sup>

Concentrons-nous sur les flashes intercalés dans ce dialogue et posons-nous la question : quelle est la fonction réelle de leur insertion, à ce point précis du récit ? Sur le plan informationnel, ces images ne nous apprennent rien de plus que nous n'ayons déjà « vu ». Car si Eva évoque la manducation de Sylvie par Nicolas, les flashes n'en font pas état et ne font que reprendre certains éléments de la scène précédente relatant les mutilations de Sylvie. Leur fonction dépasse donc celle de complément ou de supplément d'information et se situe plutôt du côté des répercussions psychologiques qu'ils sont susceptibles d'engendrer chez le destinataire. Ces images-chocs sont en effet insérées à un moment précis du scénario, qui n'est pas innocent : entre la mention des agissements anthropophages de Nicolas et la forte réaction de Linda qui en prend connaissance. Elles tendent ainsi à produire un effet de conséquence sur le comportement de Linda, semblant influencer directement le cours de ses émotions. Or, c'est justement à la suite de cette séquence que Linda laisse tomber toute résistance et épouse le point de vue d'Eva sur les intentions meurtrières de Nicolas. Chez le lecteur, l'effet d'entraînement est analogue : l'horreur des révélations d'Eva, couplée à la force et à l'effet de réalité des images montrant Sylvie torturée, le portent à être solidaire de la réaction de Linda et à adopter l'hypothèse pourtant infondée d'Eva :

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 265-266.



Maintenant qu'Eva Vos en a révélé la scène du meurtre, le film semble irréalisable autrement qu'au prix d'un meurtre : celui de Linda. L'entreprise de Nicolas ressemble à celle d'un fou. Il n'est plus question, pour Linda, de démêler la réalité de la fiction puisque la fiction est inextricablement mêlée aux mailles de la réalité et qu'en dissociant l'une de l'autre, Linda ne saurait plus, en fin de compte, si c'est la fiction qu'elle isole ou ce qu'il est convenu de désigner comme la réalité<sup>51</sup>.

Prenant appui sur les capacités signifiantes du montage cinématographique, le « grand imagier »<sup>52</sup> de *Neige noire* agence les photogrammes de son film selon une esthétique fortement expressive qui vise à créer des émotions singulières chez le lecteur/spectateur et ainsi, le convaincre de la culpabilité de Nicolas – bien que la vérité concernant le meurtre de Sylvie ne puisse être objectivement démontrée. En ce sens, l'idée du cinéma déployée par Aquin dans *Neige noire* correspond pleinement à la puissance du faux qui détermine l'ère filmique moderne selon Gilles Deleuze où « la narration cesse d'être véridique, c'est-à-dire de prétendre au vrai, pour se faire essentiellement falsifiante »<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 266-267.

<sup>52</sup> C'est ainsi, souligne André Gaudreault, que le théoricien Albert Laffay surnomme le narrateur filmique. A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris/Montréal, Armand Colin/Nota bene, 1999, p. 21.

<sup>53</sup> G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minit, « Critique », 1985, p. 171. Dans son cours sur le cinéma, disponible en ligne, Deleuze soutient qu'« on distingue deux types de narration. La narration véridique qui repose sur quoi ? La "décidabilité" du vrai et du faux. Tout comme la description organique c'était la discernabilité du réel et d'imaginaire. La narration organique, c'est la décidabilité du vrai et du faux. Et surtout il ne faut pas confondre les deux. Ce n'est pas du tout le même... Et on y opposerait quoi ? La narration "falsifiante" qui se définissait par, cette fois-ci, l'indiscernabilité du vrai et du faux » (G. Deleuze, « [Cinéma/vérité et temps-la puissance du faux. Nov. 1983 / Juin. 1984-cours 45 à 66-\(55 heures\)](#) », [site consulté le 26 mai 2014]).