

Le côté sombre de la neige blanche. Couleurs hivernales dans *Gel* de Thomas Bernhard et *Neige noire* de Hubert Aquin

Iris Gruber-La Sala (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen –
Nürnberg)

Résumé

Le Québec et l’Autriche sont deux pays très différents et leurs champs littéraires, d’une grande diversité. Sans prétendre à une unité qui (heureusement !) n’existe pas entre les textes autrichiens et québécois, je propose une approche comparatiste de deux romans qui me semblent représentatifs de leur époque. Dans le cadre d’une nordicité littéraire comprise comme « hivernité », mon analyse se concentre sur les significations des couleurs structurant les mondes imaginaires de *Neige noire* (1974) de Hubert Aquin et *Gel* (1963, traduction française, 1967) de Thomas Bernhard : le blanc et le noir.

Würden alle Farben weißlich, so würde das Bild mehr
und mehr an Tiefe verlieren¹.

Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben*

La perspective comparatiste que je propose ici se concentre sur un aspect qu’ont en commun les littératures autrichienne et québécoise des années 1960-1970, et qui fait partie, selon moi, de leur nordicité : il s’agit des couleurs sombres qui dominent les récits se passant en hiver, dans le froid, le gel et la neige. Pourquoi comparer le Québec et l’Autriche ? J’ai démontré dans ma thèse de doctorat, soutenue en 2005, que dès les années 1960, les auteurs québécois et autrichiens se servent de stratégies littéraires comparables pour thématiser les constructions d’identité sociales et culturelles². Même si l’histoire, la politique et les sociétés varient beaucoup dans ces deux pays, ils ont en commun une mise en question de leur propre

¹ « Si toutes les couleurs devenaient blanchâtres, l’image perdrait de plus en plus en profondeur. » Ludwig Wittgenstein, « Bemerkungen über die Farben », Wittgenstein, *Über Gewißheit, Werkausgabe Bd. 8, Bemerkungen über die Farben, Über Gewißheit, Zettel, Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, coll. « stw 508 », 1999 [1984], p. 85 ; II. §195 ; je traduis.

² Voir Iris Gruber, *Konstruktion und Dekonstruktion narrativer Identität in zeitgenössischen Romanen aus Québec und Österreich*, Frankfurt am Main, Lang, coll. « Canadiana 3 », 2006. Ces stratégies de constructions identitaires en littérature ont beaucoup changé depuis les années 1960, bien sûr. L’écriture postmoderne remplace les structures closes des récits par les structures ouvertes, la constatation d’une identité fixe par l’idée des multi-appartenances, et le regard négatif porté sur le propre pays devient de moins en moins fréquent.

identité qui domine les discours sociaux et littéraires. En regardant leurs champs littéraires à partir des années 1960, on peut constater qu'il y a des ruptures, des éclatements, en réaction aux changements rapides des sociétés à la recherche de leurs identités. Les auteurs et auteures québécois écrivent sous l'influence de la Révolution tranquille, de la terreur, de la lutte pour une autonomie culturelle. En Autriche, les écrivains et écrivaines commencent à exprimer leur résistance contre la *Verdrängungsgesellschaft*³, qui, après la fin de la guerre, « cherchait à décrocher du mur le portrait d'Hitler et à le remplacer de nouveau par la croix⁴ ». En comparant ces premiers textes d'engagement politique et socioculturel, on peut y voir des phénomènes plutôt contraires que similaires. Des auteurs comme Hubert Aquin ou Jacques Godbout défendent l'idée d'un Québec autonome et indépendant. Ils construisent souvent leurs romans sur la base d'une différence binaire entre les cultures plus puissantes (l'anglo-américaine et la française) et la culture québécoise, dont l'identité est jeune et encore fragile. Mais parfois, la fiction romanesque permet une vision positive de l'identité à venir. Contrairement à cela, l'identité autrichienne semble complètement détruite, réduite à néant. Une atmosphère lugubre et la continuation de la frayeur du passé récent règnent dans des romans comme *Wolfshaut*⁵, de Hans Lebert ou *Fasching*⁶, de Gerhard Fritsch. Mais plus l'Autriche devient l'objet de la haine par excellence dans les créations littéraires, plus le questionnement identitaire gagne en importance. Les littératures autrichienne et québécoise se croisent justement là où, situées en marge des espaces culturels dominants (allemand et français, mais aussi anglo-américain), elles sont marquées d'un côté par la tentative de s'établir comme autonomes et, de l'autre, par l'influence des tendances littéraires plus générales, voire globales. Considérées comme des sortes de « littératures mineures⁷ », elles se situent donc à la périphérie des cultures plus grandes et dominantes.

Les ressemblances thématiques (par exemple, l'individu face à une société conservatrice, le catholicisme, la neige et le froid, et surtout le thème de la littérature) ainsi que formelles (autoréférentialité, intertextualité, mise en question de l'identité narrative, etc.) permettent des approches comparatistes sous différents angles entre les deux littératures qui nous intéressent ici. Un séjour post-doctoral de six semaines au Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord à l'Université du Québec à Montréal m'a permis d'approfondir un

³ « société de refoulement » ; je traduis.

⁴ Klaus Zeyringer, *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*, Innsbruck, Haymon, 2001, p. 213 ; je traduis.

⁵ Hans Lebert, *Die Wolfshaut*, Vienne/Zurich, Europaverlag, 1993 [1991].

⁶ Gerhard Fritsch, *Fasching*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, coll. « st 2478 », 1995.

⁷ Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 33.

point particulier de cette comparaison austro-québécoise, et ainsi de réfléchir sur les relations nordiques de ces deux littératures⁸. La fonction spécifique de la neige et de la glace dans les romans à partir des années 1960 au Québec et en Autriche est celle d'interroger sérieusement le passé d'une société mise en scène dans un décor naturel (trop) idyllique comme dans les romans du début de siècle, que l'on pense à ceux de Louis Hémon⁹ ou de Peter Rosegger¹⁰. En se servant d'images négatives de la nature, les auteurs d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*¹¹ ou de *Schöne Tage*¹² (pour ne nommer que deux exemples) essaient de démontrer que la vie en province est ancrée dans les anciennes structures d'une société conservatrice et catholique (en Autriche, en plus, fasciste). En même temps, la déconstruction des clichés et stéréotypes d'une société mène à une confrontation critique avec le passé ainsi qu'à la mise en question d'une identité – thèmes caractéristiques pour les littératures du Québec et de l'Autriche à l'époque. Quel est le rôle de la nordicité dans ces jeux langagiers identitaires ? Et quelle est la signification du mot *nordicité* dans notre contexte austro-québécois ?

Vienne n'est pas située beaucoup plus près de l'équateur que Montréal. Pourtant, ce n'est pas une pratique courante de situer la littérature d'Autriche – pays du centre européen – dans un contexte de textes « nordiques », tandis que le climat du Québec ne laisse aucun doute sur sa localisation littéraire. Or, dans les deux pays, l'hiver et le froid fonctionnent comme éléments de représentation collective, voire nationale, avant tout dans le secteur touristique où l'on met en avant les attraits des montagnes enneigées et la beauté de la nature sauvage¹³. Cela ne correspond pourtant pas aux images présentes dans les textes littéraires des années 1960-1970 – au contraire : ce sont certes des motifs nordiques qui servent de cadre aux romans, mais la neige et la glace, le froid et l'hiver, sont dotés de connotations plutôt négatives. La nature est sauvage et désagréable, mais en même temps, « civilisée ». C'est dire que l'homme ne négocie pas seulement son identité personnelle, mais aussi celle d'une société. La plupart des

⁸ Je remercie le Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord et le CRILCQ (Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et culture québécoises) de m'avoir accordé une bourse post-doctorale, ainsi que l'AIÉQ (Association internationale des études québécoises), dont le soutien m'a permis de participer au colloque « Couleurs et lumières du Nord » à Stockholm en avril 2006.

⁹ Louis Hémon, *Marie-Chapdelaine*, Montréal, J.-A. LeFebvre, 1916.

¹⁰ Peter Rosegger, *Als ich noch der Waldbauernbub war*, Ditzingen, Reclam, coll. « Universal-Bibliothek 8563 », 1989 [1902].

¹¹ Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour », 1965.

¹² Franz Innerhofer, *Schöne Tage*, Salzburg, Residenz, 1974.

¹³ On peut regarder, par exemple, les images hivernales présentées sur les sites web de tourisme (sites consultés le 10 janvier 2007) : <http://www.bonjourquebec.com/ca-fr/accueil.html> ou http://www.austria.info/xxl/_site/de/_area/414539/home.html

romans ne se situent ni dans un très haut Nord ni loin de toute civilisation humaine, mais dans les régions connues et habitées. Et même si le protagoniste du roman *Extinction* de Thomas Bernhard décrit le froid autrichien comme celui du Grand Nord et qu'il dit à son élève : « Le nord m'est devenu complètement insupportable, Gambetti, [...], plus je remonte vers le nord, plus cela m'est insupportable et Wolfsegg est déjà pour moi dans le grand Nord, dans ce qu'il y a de plus insupportable¹⁴ », il ne s'agira pas dans mon analyse d'une nordicité comprise comme le Grand Nord en général, ni le pôle Nord ou les icebergs flottants dans une mer froide. Je ne vais pas parler d'explorateurs, d'aventuriers ou de colons, ni d'Inuits, d'iglous ou d'aurores boréales, car la comparaison Québec/Autriche a bien ses limites aussi. Il ne me semblerait pas très intéressant d'ailleurs, de m'attarder sur les différences qui existent entre les représentations littéraires québécoise et autrichienne : ce qui est l'objet de mon propos, c'est l'analyse de « l'hivernité¹⁵ » dans un contexte socio-historique et identitaire. Bien sûr, l'on pourra me reprocher de ne pas respecter les limites géographiques du Nord, ou encore me dire que dans un contexte de littérature de langue allemande, les textes autrichiens seront ceux qu'on situerait au sud. Je répondrai que toute localisation n'est qu'une question de perspective. Et je propose aux lecteurs et lectrices de se pencher avec moi sur quelques aspects hivernaux ainsi que sur les textes les illustrant.

Des histoires en noir et blanc ?

Pour regarder de plus près les fonctions littéraires de la neige blanche qui, paradoxalement, crée une atmosphère sombre et lugubre, j'ai choisi comme exemples *Neige noire*¹⁶, le dernier roman de Hubert Aquin, et *Frost*¹⁷ (en traduction française, *Gel*), le premier de Thomas Bernhard. Dans *Neige noire*, nous lisons l'histoire d'un couple québécois en voyage de noces dans

¹⁴ Thomas Bernhard, *Extinction. Un effondrement*, traduit de l'allemand par Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, 1990 [1986], p. 75.

¹⁵ Voir, au sujet de l'hivernité, Daniel Chartier, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires et Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2004, p. 18.

¹⁶ Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1974. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *NN*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁷ Thomas Bernhard, *Frost*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, coll « st 47 », 1972 [1963]. Dans le cadre de cet article, je citerai la version française : Thomas Bernhard, *Gel*, traduit de l'allemand par Josée Turk-Meyer et Boris Simon, Paris, Gallimard, 1967. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *G*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

le Nord européen et au cours duquel l'homme tue sa femme, fait passer le meurtre pour un accident et rentre au Canada afin de réaliser un projet de film qui racontera la « vérité » sur ce qui s'est passé au Spitzberg. Le scénario de ce film est inscrit dans le roman, qui, lui aussi, est entièrement structuré comme un scénario¹⁸, avec les dialogues des protagonistes et les commentaires du narrateur. En même temps, on trouve des citations de *Hamlet* (1603) de William Shakespeare comme texte dans le texte sur les différents plans narratifs. Les niveaux se confondent et s'inversent, la narration est brisée continuellement : plusieurs niveaux méta-diégétiques et des mises en abyme mettent explicitement en jeu la fiction et la « réalité », ainsi que les différents genres littéraires.

Dans le roman de Bernhard, le récit intimiste du jeune étudiant en médecine s'avère moins hétérogène sur le plan formel, malgré une assez grande variété des genres littéraires (journal, lettre, récit de rêve...). Contrairement à la polyphonie de *Neige noire*, la voix narrative de *Gel* est identifiable et plutôt homogène. Payé par l'assistant médical de l'hôpital où il fait son stage, le narrateur se rend dans un village perdu en plein hiver afin de surveiller le frère de l'assistant, le peintre Strauch, atteint de maladie mentale. Le roman fait état des vingt-sept journées passées ensemble par les deux hommes par le truchement du journal de l'étudiant, ainsi que de quelques lettres témoignant de la prise de conscience par l'étudiant de son incapacité d'observation. Le roman se termine avec l'annonce de la disparition de l'artiste dans la neige et le froid.

Dans les deux textes, la neige, le froid et le gel sont des motifs omniprésents. Le monde donné à voir à la lumière de la neige hivernale s'avère pourtant plus menaçant et sombre qu'aveuglant de clarté. Pourquoi la neige est-elle noire dans le roman de Hubert Aquin ? Pourquoi pas rouge, vu qu'il y a tant de sang ? Et pourquoi l'artiste qui a peint tant de toiles chez Bernhard parle-t-il sans cesse du noir ? Mais, tout d'abord, que signifient le blanc et le noir dans l'usage quotidien de la langue ?

Enfant, on m'a appris que le blanc et le noir n'étaient pas de vraies couleurs, car ils cachent toutes les autres. En effet, Ludwig Wittgenstein s'interroge à ce propos dans ses *Remarques sur les couleurs* : pourquoi ne pouvons-nous pas nous imaginer de blanc transparent tandis que le noir fait noyer les couleurs¹⁹ ? Comme critiques littéraires, nous lisons les descriptions des couleurs dans un certain contexte et interprétons leurs

¹⁸ Cette construction du texte dans le texte (et du genre dans le genre, car Nicolas et Linda regardent le théâtre à la télévision !) reflète et inverse la structure de l'intertexte le plus important dans le récit : *Hamlet* de Shakespeare et son « play within the play » (voir *NN*, 155).

¹⁹ Ludwig Wittgenstein, *op. cit.*, « Man spricht oft vom Weißen als unfärbig. » p. 84 ; II. §210 et « Warum ertrinkt Grün im Schwarz, und Weiß nicht ? », p. 89 ; II. §238.

significations possibles. Nous n'avons pas trop l'habitude de nous poser des questions sur les modes divers de « voir » et « percevoir » les couleurs. Il me semble pourtant important, dans le cadre d'une analyse de l'hivernité et de ses colorations littéraires, de m'interroger sur ces fameuses images transportées par le récit littéraire : les voyons-nous en couleur dans nos têtes ? Nous imaginons-nous seulement les couleurs explicitement articulées, décrites ? Et quel est le rôle que jouent le blanc et le noir dans ces mondes imaginaires ?

En visitant le musée d'art contemporain à Montréal lors de mon séjour en 2006, je suis tombée sur une œuvre de l'artiste québécois Roberto Pellegrinuzzi. Sur le sol d'une salle du musée, il avait mis ce qu'il appelle les *Éléments pour un sablier*²⁰, une installation photographique de deux ou trois mètres carrés environ. De loin, on ne voit qu'une transformation progressive du noir au blanc et vice versa. En m'approchant, je me suis rendu compte que ces éléments de blanc, noir et gris étaient des milliers de petites photos. Au milieu, on peut en distinguer les images qui deviennent, étape par étape, de plus en plus sombres vers la gauche, et de plus en plus claires vers la droite, pour finir dans le blanc, et dans le noir. Pour l'artiste, il s'agit là d'une métaphore de la mémoire, qui change et finit dans l'oubli²¹. Moi, cela m'a évidemment fait penser aux écrits de Wittgenstein, et au fait que le blanc couvre tandis que le noir avale les autres couleurs. Cette observation peut sembler banale pour un usage quotidien des couleurs et de la langue, mais elle ne l'est pas pour mon analyse de romans, où je retrouve ces mouvements du clair au sombre, d'une neige qui est blanche, certes, mais qui ensevelit et laisse dans le noir le passé. La neige a sans doute cette fonction de couvrir, de faire oublier. Les auteurs ne peuvent pourtant pas rester dans la sémantique du blanc, parce que beaucoup plus qu'à la belle couverture, ils s'intéressent à ce qui est en dessous de celle-ci, et cela s'avère souvent noir, sombre, terrifiant.

Gel, mort, disparition

Klaus Zeyringer, analysant le roman de Bernhard, associe directement le mauvais temps au mauvais état dans lequel se trouve l'Autriche dans les années 1950-1960²², et il est vrai que les allusions à un état de guerre ou bien

²⁰ On peut voir ces *Éléments* sur : <http://www.artnet.de/artwork/424430161/roberto-pellegrinuzzi-elements-pour-un-sablier.html> (site consulté le 13 janvier 2007).

²¹ Voir Michel Bois, « La photographie en voie de disparition », *Le Soleil*, 16 janvier 2004 ; article disponible sur :

http://lesoleil.cyberpresse.ca/journal/2004/01/16/arts_et_vie_archives_2003_/00195_la_photo_graphie_en_voie_de_disparition.php (site consulté le 22 février 2006).

²² Voir Klaus Zeyringer, *op. cit.*, p. 250-251.

d'après-guerre sont fréquentes dans *Gel*. Il peut s'agir des observations indirectes du narrateur à peine arrivé au village, comme : « [t]out autour de moi, je voyais maintenant des souches d'arbres, par douzaines, émergeant de la neige, comme déchiquetées par des balles » (*G*, 15), ou bien des déclarations explicites du peintre, qui dit : « comme on le voit, tout le pays est plein de criminels ; plein de meurtriers et d'incendiaires » (*G*, 182), et : « À la campagne, tous les chemins sont toujours pleins de sang. » (*G*, 183) Il a beau parler de l'abattoir du boucher du village, les allusions à la guerre à peine passée et au rôle qu'y a joué la population autrichienne sont plus que claires.

Gel se déroule donc dans un lieu perdu en montagne, nommé Weng²³, dans les environs de Salzbourg. C'est, nous dit le narrateur en arrivant, « l'endroit le plus lugubre [qu'il ait] jamais vu. Bien plus lugubre que dans la description de l'assistant. [...] Weng est perché très haut ; pourtant le village semble enfoui au fond d'une gorge » (*G*, 18). Le narrateur est en train de faire son stage médical à l'hôpital du village à côté, nommé Schwarzach²⁴. Contrairement à Weng, Schwarzach offre une ouverture sur le monde, par sa station de train (d'où l'étudiant prend le train pour rentrer à Vienne à la fin du récit). En même temps, le monde arrive à la station, pas seulement parce qu'il y a des voyageurs, mais parce qu'il y a aussi un kiosque à journaux : le narrateur y accompagne souvent le peintre. Il ne veut jamais partir, mais il entretient un contact avec le monde par le biais de journaux. Ces promenades dans la neige, entre Weng et Schwarzach, dans la forêt, où aucune lumière ne permet à l'étudiant de s'orienter (voir *G*, 18), et les conversations qui y sont tenues, prennent une place importante dans le récit du stagiaire. Le narrateur nous donne une image plutôt noire de la vie du peintre en rapportant les discours de ce dernier : sa vie est noire en hiver, à cause du froid et de la neige, qui rendent l'endroit où il habite encore plus lugubre en été, parce que « le ciel est obscurci par les moustiques » (*G*, 40). À part le blanc et le noir, les couleurs sont rarement mentionnées, à l'exception du rouge du sang qui domine un cauchemar du narrateur (*G*, 99-100) ainsi que d'autres images de la destruction, comme l'abattoir déjà mentionné. Le peintre, expert en couleurs par profession, a brûlé ses propres tableaux. Il en a fini avec la peinture. Dans ses rêves, les couleurs sont présentes, mais pas sans se confondre et tourner au gris ou au noir à la fin. Un rêve particulièrement intéressant, car il contient de la neige noire, commence avec une belle vision de couleurs en dehors de leur usage quotidien. Les hommes vivent dans un état d'harmonie, portant les couleurs de l'endroit où ils se trouvent, mais le bonheur ne dure pas longtemps :

²³ Weng est un lieu réel, tout comme les autres noms de villages utilisés dans le roman.

²⁴ Le mot « schwarz » signifie noir en allemand.

Le ciel par exemple était vert, la neige noire, les arbres bleus..., les prairies blanches comme la neige [...]. Tout à coup, il se passa quelque chose d'horrible : ma tête se mit à enfler, et le paysage s'assombrit de quelques degrés et les hommes se mirent à gémir [...]. Tout à coup, je me rendis compte que derrière moi, tout était mort. Éteint, mort. Ma grosse tête se trouvait dans un pays mort. Dans une obscurité totale. (*G*, 37-38)

Plus tard, et pire encore, il fait un cauchemar sur les couleurs qui se confondent « jusqu'au foncé de toutes les couleurs, aussi bien dans le sombre que dans la clarté » (*G*, 172) pour devenir des bruits insupportables dans un espace « à travers lequel tout d'un coup le blanc et le noir à part égale s'élançaient avec une puissance amusicale et métaphysique » (*G*, 172), et espace dans lequel il voit soudain des policiers qui « titubaient comme prisonniers » (*G*, 172).

Le narrateur s'abstient de commenter ces rêves. Dans les deux, on peut constater que l'assombrissement des couleurs mène au malheur. Cette disparition des couleurs, tout en symbolisant sa propre fin, est ce qu'il y a de pire pour le peintre. Mais ce n'est pas seulement l'identité personnelle qui est menacée : à la fin du deuxième rêve s'ajoute ce passage cité plus haut, et qui peut sembler paradoxal, des policiers comme prisonniers. Cette image donne une dimension sociopolitique à une identité collective rompue, et à un monde d'après-guerre auquel le peintre Strauch ne peut se conformer. Le soir même du récit de ce rêve, une tempête de neige s'élève et encore une fois, que ce soit le noir ou le blanc, le sombre ou le clair, tout mène à la mort. De l'intérieur de l'auberge, le narrateur voit la tempête arriver : « Juste avant la bourrasque, la vitre s'était d'abord assombrie, et, tout d'un coup, quand la tempête surgit et attaqua l'auberge, la fenêtre devint toute claire, toute couverte de blanc. » (*G*, 172-173) Pour un instant, nous avons le sentiment d'être bien protégés et au chaud, mais cette tempête est, comme tant d'autres choses, une menace mortelle pour le peintre : « Je rencontre le peintre dans le couloir. Il raconte qu'à peine sorti du village, il avait été assailli par la tempête de neige. Tout d'un coup, il n'avait plus rien vu, la bourrasque l'avait enveloppé comme dans des chiffons... des chiffons de neige ! » (*G*, 174) La référence aux chiffons blancs dans lesquels on enveloppe un corps mort est évidente, et il le dit de façon plus explicite encore plus loin : « Une tempête de neige, c'est absolument un processus de mort ! » (*G*, 174)

Si ce n'est pas le peintre lui-même qui meurt cette fois-ci, ce sont pourtant d'autres personnes qui décèdent lors de l'incendie dans le village voisin, dans « un éclat de lumière gigantesque » (*G*, 178). Au blanc et noir mortels s'ajoute une fois de plus le rouge, sous la forme d'un feu dévastateur. Les protagonistes ont beau continuer leurs conversations, leurs promenades dans la neige, sans s'approcher du village détruit par l'incendie,

leur chemin mène quand même dès le début du récit directement à la mort et à l'échec. L'étudiant en médecine n'arrive pas à vraiment comprendre la maladie du peintre : « Il tombe toujours beaucoup de neige entre lui et moi » (G, 303), dit-il peu avant de quitter les lieux. Quant au peintre, il n'arrive pas à parler de son état : « La douleur qui émane de ma tête est tellement épouvantable que je ne trouve pas de mots pour la décrire. » (G, 305) Son identité reste indescriptible, et la fin est par conséquent la mort de Strauch dans cet environnement hostile de la province autrichienne, une mort d'ailleurs « laissée en blanc » à cause de la neige :

De retour à Schwarzach, je lus dans le *Journal Populaire Démocratique* : « Depuis le jeudi de la semaine dernière, G. Strauch de W., sans profession, est porté disparu sur le territoire de la commune de Weng. Les recherches pour retrouver le disparu, auxquelles ont participé des représentants de la gendarmerie, ont dû être interrompues à cause des continuelles chutes de neige. » (G, 305)

Neige noire, passé congelé, recommencement

Une mort laissée en blanc, conservée dans la neige et la glace mais pour toujours invisible, est une des images les plus importantes qui structurent le roman de Hubert Aquin. Ici comme dans le texte de Bernhard, ce sont donc le blanc et le noir qui dominent le récit²⁵. L'histoire ne se passe pas en province cette fois-ci, mais commence à Montréal, en plein été, avec beaucoup, voire trop, de chaleur et de lumière :

Tous ces inconnus aux fenêtres sont aveuglés par la lumière, tandis qu'en bas les autres, vêtements collés à la peau, rasant les murs en quête d'ombre et souvent rêvent d'enfin se défaire de toute étoffe si légère soit-elle. La chaleur caniculaire a créé une sorte de fascination à laquelle peu de gens s'échappent et qui réduit le mouvement de la vie à une stase languissante. (NN, 11)

Pour le protagoniste, Nicolas, qui regarde sans cesse son corps maltraité dans le miroir, « la vie se réduit à une série intolérable de malaises » (NN, 13). Les répétitions pour *Hamlet*, où il joue le rôle de Fortinbras, prince de Norvège, ne se passent pas bien ; des scènes violentes ont lieu derrière le rideau et il a le pressentiment que Sylvie le trompe (NN, 26). Tout semble noir en Nicolas, qui veut « prendre congé du soleil » (NN, 99) et fait donc avec Sylvie un voyage de noces dans le Nord scandinave. Pendant tout le voyage, le Québec reste présent dans le récit, même si ce n'est que pour marquer des différences : « Montréal est synonyme

²⁵ Il est d'ailleurs étonnant que le bleu ne joue pas de rôle plus important dans ce récit, vu que le lieu d'action est le Spitzberg.

d'encombrement, le Spitzbergen d'une vacuité à peine circonscrite tellement elle n'est pas habitée. » (NN, 194)

On a beaucoup écrit sur cette œuvre de Hubert Aquin. Les critiques mettent surtout l'accent, dans leurs analyses, sur l'aspect politique et sociohistorique de *Neige noire*. Monique Roy-Gans, par exemple, parle d'une « conscience paralysée par la colonisation²⁶ », représentée par le personnage de Nicolas Vanesse, qui, entre l'être et le non-être shakespearien, est à la recherche du lieu utopique de l'Undensacre²⁷. Sur divers niveaux diégétiques, il est donc à la recherche d'une identité de soi-même et, en même temps, d'une identité propre québécoise. Il doit tuer Sylvie, l'être-autre, qui, par son rapport incestueux avec le père et donc avec le passé, représente l'« image par trop évidente du narcissisme québécois²⁸ » dont Nicolas essaie de se défaire. D'autres approches du texte se réfèrent à la psychologie : le narcissisme de Nicolas²⁹, l'absence de la mère, l'inceste, la violence, etc., et, finalement, il ne faut pas oublier l'aspect autoréférentiel³⁰ du roman qui, tout en jouant avec les différents genres littéraires et débordant d'allusions intertextuelles, nous raconte sa genèse³¹.

Dans beaucoup d'analyses se trouvent aussi des remarques sur les significations possibles des couleurs. Le titre du roman en indique sans doute l'importance. Pour mon analyse des romans autrichiens et québécois dans le contexte des « couleurs et lumières du Nord », il s'avère fructueux de rapprocher des aspects socioculturels les possibles significations des couleurs dans le texte. Considérant par exemple que les images de la Norvège ainsi que celles des personnages sont en même temps les images que le narrateur donne du Québec, le côté froid, sombre et mortel de ce dernier est de la plus grande évidence. Arrivés au Spitzberg, Nicolas et Sylvie découvrent le cimetière, symbole explicite de la mort. Le monde, la vie, la lumière, semblent loin :

²⁶ Monique Roy-Gans, « “Le Québec est en creux”. *Neige noire* de Hubert Aquin », *Voix et Images*, vol. VII, n° 3 (printemps 1987), p. 533.

²⁷ Personne ne sait où est l'Undensacre, mais c'est le lieu où se trouve le tombeau de Fortinbras. Paradoxalement, l'étymologie du mot donne la signification de « cap sud », et le narrateur en conclut que cela ne peut être que « l'extrême sud de l'extrême nord » (NN, 203-204). Ici s'établit un autre parallèle entre le Nord européen et le Québec, car, comme Fortinbras, Nicolas se trouve dans le sud du nord : à Montréal.

²⁸ Monique Roy-Gans, *op. cit.*, p. 556.

²⁹ Voir Françoise Maccabée-Eqbal, « L'appel du Nord dans *Neige noire*. La quête de Narcisse », *Voix et Images*, vol. V, n° 2 (hiver 1980), p. 365-377.

³⁰ Voir Patrice Bougon, « Neige, glaces, couleurs ou les mouvements du sens. Une lecture de *Neige noire*, roman québécois », V.-A. Deshoulières [éd.], *Effets de neige. L'épopée à l'épreuve du froid*, Cahiers de recherche du CRLMC, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 1998, p. 117-125.

³¹ Voir François Hébert, « Le noir et blanc, le bleu et le rouge », *Études françaises*, vol. 11, n° 2 (mai 1975), p. 111-119.

[L]e Spitzbergen tout entier est un reposoir de neige et de glace que cent cinquante jours de soleil ininterrompu ne réussissent pas à faire fondre, ou si peu. Nicolas allume la lampe à alcool à l'intérieur du refuge. Les deux fenêtres de la hutte ne suffisent pas pour éclairer l'intérieur : la neige opaque brise la limpidité des hauteurs à laquelle Sylvie et Nicolas s'habituèrent. Tout est mat ; plus rien ne réfléchit. Le paysage est aboli. La neige engendre une image de la réalité constituée autant par sa propre couleur que par l'absence même de toute couleur. (NN, 113)

La neige est blanche, « opaque », elle ne laisse passer ni lumière ni couleurs. C'est une image présente aussi dans le roman de Bernhard. Dans chacun des romans, elle désigne la mort. Chez Aquin, c'est la mort proche de Sylvie qui s'annonce et qui ne sera racontée dans toutes ses dimensions que beaucoup plus tard. Roy-Gans fait remarquer dans ce contexte-ci que « le blanc du texte, c'est le silence et "si le silence a une couleur, il est noir"³² ». De nouveau, nous nous voyons face à un blanc qui prend la fonction du noir cachant. Autant que le blanc et le noir, c'est la glace qui conserve et cache en même temps. Nicolas répond donc ainsi à la question d'Eva Vos : « [s]'ils retrouvent le corps de Sylvie ? Nicolas : Sous la neige ? Impossible... L'an prochain, elle sera enfouie sous une couche plus épaisse et cela continue d'année en année. » (NN, 136) Sylvie est donc morte mais restera telle qu'elle est, conservée, glacée sous la neige qui garde la vérité sur son décès. Ses funérailles auront lieu dans un endroit sombre, à Black Lake (NN, 162), où le prêtre parle d'elle comme « aveuglée par la lumière » et envoie la morte dans un endroit où « la lumière rencontre la lumière » (NN, 162). Cette lumière aveuglante redevient noire peu après avec le cauchemar de Nicolas qui fait référence à la neige noire en film négatif : « L'espace du cauchemar est aussi noir que la verrière qui filtrait la neige immaculée du Spitzbergen. » (NN, 165) On peut donc remarquer un mouvement permanent entre le blanc et le noir, qui semblent s'équivaloir³³. La neige laisse en blanc et dans le noir ce qui s'est passé – le passé québécois.

Or, le roman d'Aquin ne s'arrête pas dans la neige, l'histoire « vraie » de la mort de Sylvie, « structure porteuse du film » (NN, 51), se révèle vers la fin du récit et dans le scénario de Nicolas, écrit dans son cahier noir (NN, 196)³⁴, cette fois-ci avec un accent mis sur la violence, le sang et donc le rouge. Parallèlement, l'inceste secret entre Sylvie et son père s'éclaire, pour

³² Monique Roy-Gans, *op. cit.*, p. 561. La citation dans la citation est celle du roman d'Aquin (NN, 132).

³³ Voir Patrice Bougon, *op. cit.*, p. 121.

³⁴ Ici, l'auteur semble faire allusion à l'écriture. Comme la neige éternelle garde le corps de Sylvie, le cahier noir contient à sa façon la vérité conservée : avec de l'encre noire sur papier blanc.

le spectateur fictif du futur film, avec un éclat de lumière et de blancheur aveuglantes :

Sylvie, amante et fille de Michel Lewandowski [...]. Mais il n'en reste pas moins que le cerveau du spectateur vient d'être bombardé par des particules solaires chargées d'électricité et que les parois du crâne sont balayées soudain par des images blanches... (NN, 225)

Ce blanc n'est pas agréable à voir, sans doute, et il ne le sera pas non plus dans la réalisation du scénario de Nicolas qui se passera à Repulse Bay. Cette région fait partie de l'Arctique du Canada anglais et est décrite comme « un paysage d'une beauté monstrueuse : un enfer de blancheur et de silence » (NN, 182). Pour Nicolas, la recherche du passé et de l'identité gelés continue. Après le nord de l'Europe, elle le mène sur le territoire anglophone de l'Amérique du Nord, tout en suivant les traces historiques du Québec. Eva Vos par contre, l'amante de Nicolas et l'amie de Sylvie, s'enfuit après avoir découvert la vérité sur ce qui s'est passé et s'unit harmonieusement avec Linda Noble, l'actrice dont le bleu des yeux « est tellement pâle que tout l'œil paraît blanc » (NN, 178). Dans les personnages des deux femmes se rencontrent encore une fois le clair et le sombre, avec « le duvet blond, presque invisible sur tout le corps » (NN, 261) de Linda et la « toison si abondante, si obscure » (NN, 261) d'Eva, mais cette fois-ci, ces deux couleurs ensemble portent un aspect positif et créateur. Les deux femmes sont donc capables de se mettre à la recherche du lieu utopique de l'Undensacre : « Eva 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, 264)

Les identités imaginaires en mouvement

La vision positive³⁵ de l'écriture noire à la fin du roman d'Aquin se retrouve dans plusieurs autres textes de son époque. Le regard négatif porté sur l'identité québécoise prend une place importante dans la littérature des années 1960-1970, mais assez souvent, ce regard est infléchi. À un certain point du récit, la plupart du temps vers la fin, la perspective change et la possibilité d'un changement identitaire, au moins dans la fiction, apparaît. Thomas Bernhard s'inscrit bien, lui aussi, dans le courant dominant de la littérature autrichienne de son temps : l'identité envisagée dans une perspective négative est une question majeure dans les œuvres, mais – contrairement à ce qu'on retrouve dans le récit québécois, il n'y a pas de mouvement vers le positif. Ni l'un ni l'autre roman ne fait apparaître des

³⁵ Et ce, même si elle peut sembler ironique, tellement elle contredit l'atmosphère générale de l'histoire !

images colorées. Les films qu'on pourrait réaliser d'après les livres, je me les imagine plutôt en noir et blanc ; le blanc mortel qui devient noir en face d'un passé caché, d'une identité (encore) en question.

Ces couleurs en mouvement, ce côté sombre de la neige blanche, et le passé noir trop longtemps laissé en blanc, illustrent, selon les auteurs, la situation des sociétés québécoise et autrichienne. Ces situations ont beau être différentes l'une de l'autre, les stratégies littéraires utilisées se ressemblent beaucoup. Bernhard et Aquin se servent des significations négatives de l'hiver pour donner une dimension politique à leurs récits. Ils critiquent une société, un monde qui, selon eux, ne fonctionne pas : belle coïncidence que pour cela ils utilisent tous les deux la métaphore de la neige noire. Au jeu des significations du blanc couvrant et du noir avalant s'ajoute un accent de rouge – signe de la violence – dans les scènes les plus importantes (l'incendie du village ; le meurtre de Sylvie). Les deux textes montrent des structures hétérogènes, avec des récits dans le récit, une variété de genres ainsi qu'un mouvement permanent dans l'espace³⁶. Les récits de rêve et les visions nous communiquent, au moins en partie, la vie intérieure des protagonistes. Le voyage, la différence entre la ville et la province, sont inscrits dans les histoires. Nicolas se déplace entre Montréal, le Spitzberg, Black Lake et Repulse Bay, tout en cherchant le lieu utopique de l'Undensacre, tandis que le protagoniste de *Gel*, étudiant à Vienne, fait un stage en province et arrive dans un village qui « semble enfoui au fond d'une gorge » (*G*, 12-13) pour y marcher sans cesse avec le peintre. Malgré leurs extensions différentes, ces deux formes de mouvements dans la neige, dans les pires conditions hivernales, désignent l'une comme l'autre la recherche d'une identité à découvrir, d'un passé à comprendre et avant tout à imaginer. Du peintre Strauch, il ne reste aucune trace; l'Undensacre existe peut-être, « mais c'est loin » (*NN*, 260).

³⁶ Comme nous l'avons vu, il faut pourtant accorder à *Neige noire* une autoréférentialité et une intertextualité beaucoup plus explicites qu'à *Gel*.