



Répétition et étrangeté dans *Pourquoi Bologne* d'Alain Farah Alicia Lafortune (Université McGill)

En août 2013, Alain Farah publie *Pourquoi Bologne*, son second roman. Environ un mois plus tard, dans le cadre d'un entretien réalisé avec *Le Délit*, l'écrivain commente son œuvre :

Je n'ai pas envie de faire de la psychologie. C'est une réflexion esthétique. Qu'est-ce que c'est, la littérature, en 2013 ? Heureusement, le lecteur qui n'a pas envie d'avoir un traité d'esthétique ou un manifeste comme l'était *Matamore* peut traverser le livre en se sentant rassasié, grâce à mon pseudo-novelⁱ!

Grâce à Gérard Genette, nous savons que l'építexⁱⁱ d'où est tiré un tel commentaire d'écrivain est « un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteurⁱⁱⁱ ». En effet, loin d'être un discours passif, l'építex se révèle être un lieu de transaction entre le lectorat et l'auteur qui, consciemment ou non, cherche à conserver une part de contrôle sur la réception de son œuvre. Étant moi-même lectrice de *Pourquoi Bologne*, ce rejet explicite de sa dimension psychologique par son auteur m'a beaucoup intriguée : pourquoi Farah procède-t-il à une telle mise à distance lorsque vient le temps de parler de son livre ?

Une étude plus poussée de l'építex de *Pourquoi Bologne* et de divers travaux portant sur le roman permet d'approfondir cette interrogation. Au sein des approches de l'œuvre de Farah, une tendance dominante semble rapidement s'esquisser ; cette dernière est sans cesse renvoyée à son rôle de réflexion esthétique portant sur le statut d'auteur au XXI^e siècle à travers des tentatives d'explicitation de la posture littéraire de Farah, auxquelles lui-même participe, ainsi que des réflexions orientées autour des notions d'intertexte, d'hypertexte, de transfictionnalité, d'hypermédialité et d'autofiction. Presque inmanquablement, les travaux critiques portant sur *Pourquoi Bologne* franchissent les frontières du texte pour s'intéresser à son contexte socio-politique. Cependant, un commentaire de Jean-François Hamel, cité par Farah lui-même lors d'un entretien qui a lieu en 2018 avec la revue *Post*, vient ouvrir la porte à un nouvel angle d'approche de l'œuvre :

[On] sait fort bien que, pour édifier un monde, faire œuvre parmi les hommes, marquer l'histoire, la littérature n'est d'aucun secours. Mais le secret de sa puissance est justement là, dans son insoumission à l'ordre des fins, dans sa souveraineté anarchique, sourde à toute volonté, réfractaire à toute maîtrise, qui rend impossible son arraisonnement à une finalité pratique : « la littérature n'accepte jamais de devenir moyen »^{iv}.



Quelle est donc la spécificité du texte de Farah, en lui-même ? Comment se refuse-il à son instrumentalisation, au constant renvoi à son contexte de production ? Une étude du contenu de l'œuvre de Farah, de la *manière* spécifique dont l'auteur mène ses réflexions semble ici s'imposer. Afin de mener ce projet, j'ai choisi de me pencher sur un phénomène textuel bien précis, soit celui de la *répétition* sur lequel s'appuie l'écriture de l'auteur, qui semble jouer un rôle décisif vis-à-vis de la présence d'*étrangeté* dans le roman. Dans une tentative d'interroger la dimension psychologique de l'œuvre, je m'intéresserai d'abord à la répétition comme procédé formel, donc à la reprise au sein du texte des mêmes mots, de leurs dérivés ou de termes semblables, puis au phénomène du dédoublement comme sous-branche de la répétition.

Les réseaux

Pourquoi Bologne est une œuvre au contenu particulièrement dense qui travaille à partir de réseaux de termes sans cesse réinvestis par le narrateur. À travers le roman, le lecteur est confronté au retour de certains mots (noms, adjectifs, objets, lieux, émotions, dates, etc.) qui l'incitent à revenir en arrière afin d'en retrouver les occurrences, pour tenter de comprendre leur raison d'être. Faire le suivi efficace de l'évolution du récit de Farah est une entreprise qui peut ainsi s'avérer ardue en raison de l'abondance, au sein du roman, de ce qu'Élisabeth Routhier et Jean-François Thériault désignent comme des « parcours de lecture transversaux et arborescents^v », qui naissent notamment de ce phénomène de la répétition. Malgré les efforts du lecteur, ces répétitions ne semblent pas entièrement se laisser apprivoiser^{vi}.

L'un des parcours de lecture proposé par le roman condense de manière frappante cette expérience de l'attente toujours insatisfaite à laquelle le lecteur se voit confronté, soit la référence à la stèle « Ælia Lælia Crispis », énigme gravée sur une pierre tombale située à Bologne. Selon les dires du narrateur, cette énigme que le veilleur de nuit de Ravenscrag, Hamadou Diop, nomme « énigme de Bologne », n'a jamais été élucidée malgré quatre siècles de recherches menées à son sujet. Le rapprochement entre le nom donné à l'énigme et le titre du roman, ainsi que ses nombreuses mentions dans la première moitié du roman, peuvent inciter le lecteur à croire en son importance vis-à-vis de l'intrigue de *Pourquoi Bologne*. Pourtant, passé la quatre-vingt-quinzième page, l'énigme n'est plus jamais mentionnée. Le lecteur, à moins d'avoir décidé de sortir du récit pour mener ses propres recherches, est laissé sur sa faim. À la manière du traitement réservé à l'énigme, bon nombre des répétitions (références, objets, adjectifs, noms, etc.) rencontrées dans le récit de Farah ne semblent jamais aboutir complètement, comme le notent encore une fois Élisabeth Routhier et Jean-François Thériault :

Le narrateur Alain Farah, en ayant l'air de construire à travers ces différentes médiations une structure systémique à l'intérieur de laquelle toute question trouverait sa



réponse, propose plutôt un réseau dont les connexions sont bien davantage des points de départ vers de nouveaux parcours de lecture arborescents que des points d'arrivée d'une fiction circulaire^{vii}. On pourrait affirmer qu'un tel phénomène en vient bientôt à prendre l'apparence d'une tentative volontaire d'aveuglement du lecteur.

Vers l'étrangeté : être bon lecteur de *Pourquoi Bologne*

À la suite de cette constatation, je me suis posé la question suivante : en quoi consiste une « bonne lecture » de *Pourquoi Bologne* ? Malgré les difficultés qu'elles peuvent poser, l'importance des répétitions est soulignée avec insistance à la fois dans le roman, dans l'épître de l'œuvre ainsi qu'à travers l'intérêt qui leur est porté dans les études critiques ayant pour objet le roman de Farah. Une tension semble alors s'installer entre ce qui attendu de la part du lecteur et l'hermétisme de l'œuvre qui, jusqu'à la toute fin, refuse de faire aboutir certaines pistes qu'elle met en jeu. Dans le roman, par exemple, la figure du mauvais lecteur est châtiée par l'entremise d'un reproche adressé au personnage d'Alain Farah, à travers la bouche du personnage de Salomé : ayant négligé de creuser les indices mis à sa disposition par cette dernière, le narrateur se met en péril. On retrouve un autre exemple de cette incitation à la « bonne lecture » du roman dans un commentaire émis par l'écrivain, toujours lors de son entretien mené par *Le Délit* en 2013 :

Dans mon premier roman, *Matamore no 29*, ou peut-être dans mon premier livre, je ne sais plus, je parle du fait de devoir « supporter la constellation de mes liens » ; un lien relie deux choses mais les tient aussi entre elles, un lien est un instrument de contrôle. Cette question s'est posée dans mon travail : comment faire avancer mon écriture, faire en sorte que ce collage ne soit pas arbitraire. C'est ça, le problème, et ça m'a fait chier, l'autre jour, sur France Inter, quand un animateur pénétré de sa propre certitude de savoir ce qu'est la littérature a laissé entendre que *Bologne* était un délire, autrement dit, que c'est du n'importe quoi^{viii}.

La négligence de l'animateur – mauvais lecteur – s'attire ainsi les foudres de l'auteur du roman. Le futur lecteur de *Pourquoi Bologne* est ainsi mis en garde. Quelle attitude doit-il alors adopter pour faire face à la répétition en tant que « bon lecteur » ? Est-il nécessaire qu'il s'arrête sur chaque occurrence rencontrée, au risque de ne pas bien jouer son rôle ? Se libérant de cette charge, le lecteur pourrait faire un autre pari : celui de se laisser vivre *l'expérience des répétitions* proposée par l'œuvre.

Il m'a semblé que cet hermétisme dont fait preuve le roman de Farah, que reconduit notamment le phénomène de la répétition, permet à une couche d'*étrangeté* de s'installer au sein de l'œuvre. En effet, au fil de la lecture, le niveau de compréhension de l'intrigue est travaillé par les jeux de renvois complexes mis en place par l'auteur, ce qui contribue à rendre le lecteur étranger au roman qu'il a entre les mains. Afin de mieux dégager l'une des sources possibles de ce sentiment d'étrangeté, la psychanalyse est un outil qui m'a paru intéressant.



Je me suis donc tournée vers les théories présentées par Freud dans « L'inquiétante étrangeté », célèbre essai publié en 1919, pour étudier la question.

Le concept de l'inquiétante étrangeté fait référence, chez Freud, à un sentiment de l'ordre de l'effroi, de la peur ou de l'angoisse, qui est éprouvé face à une chose pourtant censée être familière. Aux yeux de Freud, l'œuvre littéraire est un lieu particulièrement propice au sentiment d'inquiétante étrangeté en ce que l'écrivain est celui qui, « mieux qu'aucun autre, s'entend à faire naître en nous [c]e sentiment^{ix} ». La « répétition du semblable^x » est désignée par Freud comme l'une des principales sources du sentiment d'étrangeté pouvant émerger de la réalité ou de la fiction. Freud postule que la répétition peut rappeler « la détresse accompagnant maints états oniriques^{xi} », et que « le facteur de la répétition involontaire [...] fait paraître étrangement inquiétant ce qui par ailleurs serait innocent^{xii} », ce qui crée une impression néfaste, de la bizarrerie, là où il aurait pu être question de hasard. Pour faire un pas de plus, Freud associe également la répétition au phénomène du *refoulement*, autre source possible du sentiment d'étrangeté qui émerge de l'œuvre :

Je ne puis ici qu'indiquer comment l'impression d'inquiétante étrangeté produite par la répétition de l'identique dérive de la vie psychique infantile [...]. En effet, dans l'inconscient psychique règne, ainsi qu'on peut le constater, un « automatisme de répétition » qui émane des pulsions instinctives [...]. Nous sommes préparés par tout ce qui précède à ce que soit ressenti comme étrangement inquiétant tout ce qui peut nous rappeler cet automatisme de répétition résidant en nous-mêmes^{xiii}.

Cette piste de réflexion, soit l'étrangeté issue de la répétition comme symptôme du refoulement, semble gagner en pertinence lorsqu'on constate qu'il existe également, au sein de *Pourquoi Bologne*, un second type de répétition. Le phénomène de la répétition, en effet, peut être observé à travers la perspective du *dédoublement identitaire* que subit, sous diverses formes, le personnage d'Alain Farah. Je pense ici notamment à l'objet-miroir, qui suscite de nombreux questionnements identitaires chez le narrateur :

[...] j'ai pris l'habitude de me scruter dans le miroir, pour essayer de voir si on ne m'avait pas fait le même coup. Qu'est-ce qui dit qu'on ne m'avait pas remplacé comme ma mère ? Qu'est-ce qui m'assure que, pendant mes courtes siestes, on n'avait pas substitué quelqu'un qui me ressemble à ma propre personne, au point où il me serait impossible de déceler la tromperie, même en m'arrachant le visage ?^{xiv}

Je pense aussi aux personnages du roman, qui semblent tous, à leur manière, agir comme des miroirs, comme des doubles du narrateur. Il y a le docteur Cameron, psychiatre démoniaque avec lequel le narrateur fusionne à la toute fin du récit : « [...] désormais je me sens bien, je suis Ewen Cameron, je ne suis plus prisonnier de moi [...]^{xv} ». Puis il y a Hamadou Diop, personnage dont le visage est explicitement comparé à un miroir, qui questionne ainsi le narrateur : « Vous n'avez jamais réalisé à quel point nous nous ressemblons ?^{xvi} »



En 2021, presque huit ans après le premier, Alain Farah réalise un second entretien avec *Le Délit* au cours duquel on le questionne sur la possibilité d'une lecture psychanalytique de *Pourquoi Bologne*. L'approche de Farah, dont la réponse est loin du rejet opéré lors du premier entretien, semble avoir beaucoup changée :

Dans le temps, je pensais vraiment qu'il y avait des forces externes oppressives qui s'exerçaient sur moi, comme le sentiment de devoir me conformer à l'image de ce qu'était un professeur à McGill. Ce qui se passait dans la rue en 2012, les manifestations, m'influçait aussi. Après, il y a les guerres qui traversent mon passé et le passé de mon passé. Aujourd'hui, je réalise que, dans les faits, c'était la trace d'une oppression que je m'imposais à moi-même pour répondre à une demande qui ne venait pas de l'extérieur. Le bon vieil ennemi intérieur, *the ghost in the shell*. *Pourquoi Bologne* exprime comment, malgré cette tension vers le conformisme, le moi s'échappe tout le temps. À la fin, on se rend compte que le protagoniste fait un avec son propre bourreau. C'était déjà travaillé dans le texte, mais je ne le réalisais pas encore^{xvii}.

Ici le conflit intérieur qui est mis en lumière est celui de la lutte cruelle opposant moi et surmoi, cette « instance particulière par laquelle se prolonge l'influence parentale^{xviii} » chez tout individu. Ainsi, la répétition qui traverse le roman de Farah sous ses formes diverses peut-elle être considérée comme le symptôme du refoulé cherchant à se faire entendre au sein de l'écriture ?

La fin tragique de *Pourquoi Bologne* figure l'anéantissement du personnage d'Alain Farah et l'arrêt total de l'acte d'écriture : « Je n'ai plus rien à craindre, la guerre est terminée. [...] j'abats des gens aléatoirement à coup de rayons gamma, sans rien ressentir, pas même la nostalgie de ne plus être humain^{xix} ». La fusion du narrateur et du docteur Cameron illustre, dans cette optique, la victoire de la force obscure sur la psyché, événement qui signe l'arrêt total du récit. Toutefois, c'est Farah qui nous le rappelle, la lecture de *Pourquoi Bologne* n'a pas à aboutir sur un tel constat d'échec. La littérature reste un espace fécond, bien vivant : « C'est aussi la position du narrateur, c'est pour ça que j'ai dit que la seule chose à comprendre, c'est que c'est quelqu'un qui a mal et qui veut s'en sortir. C'est là où la littérature devient puissante, c'est par ce geste-là qu'il y a du remède^{xx} ».

i Joseph Boju et Baptiste Rinner, « A.F. prestidigitateur », *Le Délit*, septembre 2013, <https://www.delitfrancais.com/2013/09/17/a-f-prestidigitateur/>.

ii Dans *Seuils*, Genette établit une distinction entre péri-texte et épitéxte, deux catégories spatiales dont peut être issu un élément de paratexte : alors que le péri-texte englobe ce qui se trouve « autour du texte, dans l'espace du même volume [...] et parfois inséré dans les interstices du texte », l'épitéxte, lui, rassemble « tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre » (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 10).

iii Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 9.



-
- iv Jean-François Hamel, cité dans S. A., « Entretien – Alain Farah », Post, 2018, <https://revuepost.com/entretien-alain-farah/>.
- v Élisabeth Routhier et Jean-François Thériault, « Performance auctoriale et dispositif littéraire. Autour de Pourquoi Bologne d’Alain Farah », *Fabula*. Colloques en ligne, 15 février 2017, p. 3, <https://core.ac.uk/download/pdf/151560345.pdf>.
- vi En préparation à la présente étude, une banque de mot d’une vingtaine de pages a été réalisée afin d’assurer une bonne compréhension de l’intrigue et d’éviter les oublis. Les occurrences des différents termes et thématiques employés dans le récit y ont été inscrites, système permettant de retrouver facilement l’emplacement d’un mot ou d’un groupe de mot dans Pourquoi Bologne. Cependant, même avec l’appui de cette banque, des nuances de l’intrigue semblaient se dérober obstinément.
- vii Élisabeth Routhier et Jean-François Thériault, art. cit., p. 7.
- viii Joseph Boju et Baptiste Rinner, art. cit.
- ix Sigmund Freud, « L’inquiétante étrangeté » (trad. Marie Bonaparte et Mme E. Marty), *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1933 [1919], p. 18.
- x *Ibid.*, p. 27.
- xi *Idem.*
- xii *Ibid.*, p. 28..
- xiii *Ibid.*, p. 29.
- xiv Alain Farah, *Pourquoi Bologne*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Écho », 2016 [2013], p. 94
- xv *Ibid.*, p. 186.
- xvi *Ibid.*, p. 174.
- xvii François Céré et Elissa Kayal, « Alain Farah : travailler le temps », *Le Délit*, mars 2021, <https://www.delitfrancais.com/2021/03/22/alain-farah-travailler-le-temps/>.
- xviii Sigmund Freud, « L’appareil psychique », dans *Abrégé de psychanalyse* (trad. Anne Berman), Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2019 [1946], p. 5.
- xix Alain Farah, *op. cit.*, p. 185.
- xx Joseph Boju et Baptiste Rinner, art. cit.