

Pourquoi Bologne? L'Italie d'Alain Farah

Why Bologna? Alain Farah's Italy

doi: 10.54103/2282-0035/28627

Luigi Magno

 0000-0002-0098-5802Università Roma Tre
ROR 05vfodg29

Abstract

[FR] Cet article analyse les nombreuses références à l'Italie (à sa culture, sa langue, sa géographie...) qui traversent les romans d'Alain Farah (*Matamore n° 29*, *Pourquoi Bologne* et *Mille secrets, mille dangers*). Ces œuvres, marquées par une approche autofictionnelle, une forte dimension métanarrative et un sens aigu de l'ironie, font toutes de l'Italie un motif récurrent mais difficile à saisir. L'étude examine ainsi la manière dont ces renvois contribuent à façonner l'univers littéraire de Farah, notamment au regard d'une poétique du mélange. Bologne, en particulier, occupe un rôle à la fois central et énigmatique, trouvant son point d'aboutissement dans *Pourquoi Bologne*, où la ville devient le foyer instable d'une narration fragmentée. S'inspirant du cinéma (de Ridley Scott à Fellini), Farah construit ainsi une poétique stratifiée de la mixture, où identités, fiction, biographie et mémoire culturelle se trouvent intimement entremêlées.

MOTS-CLÉS: Alain Farah, autofiction, Italie, Bologne, architecture, intertextualité, ironie, cinéma, langage, identité

luigi.magno@uniroma3.it

© Luigi Magno

Received: 01/04/2025
Accepted: 24/06/2025

Milano University Press

Licensed under a Creative
Commons Attribution-Share-
Alike 4.0 International

ACME

v. 78, n. 1-2 (2025)

Saggi

[EN] This article examines the recurring references to Italy in Alain Farah's novels, particularly *Matamore n° 29*, *Pourquoi Bologne*, and *Mille secrets, mille dangers*. While these works share an autofictional approach, a meta-narrative structure, and a strong sense of irony, Italy emerges as a persistent yet elusive motif. The study explores how Italian references shape Farah's literary universe. Bologna, in particular, plays a central yet cryptic role, culminating in *Pourquoi Bologne*, where it becomes a focal point of the novel's fragmented narrative. Drawing from cinema (Fellini, Ridley Scott), Farah constructs a layered poetics where identity, fiction, and cultural memory intertwine.

KEYWORDS: Alain Farah, autofiction, Italy, Bologna, architecture, intertextuality, irony, cinema, language, identity

Les romans d'Alain Farah partagent, malgré leur diversité, plusieurs constantes.¹ Il y a d'une part un axe identitaire, qu'on pourrait tout aussi bien définir autofictionnel: un *je* (multiple, morcelé, voire éclaté) essaie de dire sa vie (présente et passée), de reconstruire son identité, donc de se construire, en faisant face aux traumatismes qui jalonnent son enfance ainsi qu'à sa maladie. Des pages méta-discursives et méta-critiques, d'autre part, balisent ces romans et multiplient les passages où, par différentes stratégies narratives, le roman s'exhibe et dévoile ses rouages, sa construction, son fonctionnement. Il y a enfin une certaine ironie agissante, qui est une prise de distance, voire un moyen de jeter un soupçon généralisé aussi bien sur toute tentative de dire la vie et ses formes (le monde, l'intime, l'identité) que de dire le fait d'écrire (ou de défaire ce que l'on fait), mais qui n'empêche cependant pas ces deux démarches. Parmi les éléments récurrents qui parcourent cette œuvre, la référence à l'Italie se distingue par sa présence à la fois discrète et persistante. Bien qu'elle ne structure pas nécessairement ces romans, elle y est omniprésente sous diverses formes – qu'il s'agisse d'éléments géographiques, linguistiques, culturels. Cette présence insistante soulève alors plusieurs questions: l'Italie est-elle simplement un motif récurrent ou joue-t-elle un rôle structurant dans la poétique de Farah ? Faut-il y voir une clé de lecture particulière pour comprendre ses romans, notamment *Pourquoi Bologne*, où elle s'affiche dès le titre ? En quoi ces traces italiennes dialoguent-elles

¹ Cfr. FARAH 2010; FARAH 2013; FARAH 2021. Pour la seule référence critique de poids sur le travail d'Alain Farah, issue d'un colloque international qui a eu lieu à Paris du 13 au 15 juin 2023 et en cours de publication, cfr. GOUVARD c.s. [2026].

avec les thèmes majeurs de son œuvre, comme l'identité, la fiction, la maladie ? À travers l'analyse de *Matamore n° 29*, *Pourquoi Bologne* et *Mille secrets, mille dangers*, cet article propose d'explorer l'une des interprétations possibles de l'inscription de l'Italie dans l'univers narratif d'Alain Farah, à savoir celle d'une présence autour de laquelle se cristallise peut-être toute une poétique.

1. UN REPÈRE CULTUREL: AMBIANCES

Les références à l'Italie dans *Matamore n° 29*, bien qu'hétérogènes, peuvent s'articuler autour de certains axes, ambiances, ou encore airs de famille. L'architecture, par exemple, apparaît comme un fil conducteur permettant de rassembler divers renvois à l'Italie. Le Centre Pompidou, conçu par l'architecte italien Renzo Piano et son confrère Richard Rogers – d'origine italienne mais naturalisé britannique –, est mentionné pour la première fois dans le chapitre 2 de *Matamore n° 29*. Cette allusion est immédiatement suivie par la remarque: «C'est une question d'architecture, dit l'architecte, heureux de cette répétition imprévue»,² qui anticipe, non sans calembour et de façon encore indirecte, l'importance du langage architectural dans la construction même du texte. Beaubourg y est associé à une œuvre, «Ci-gît Blinky, volaille bénie des dieux», qui est un détournement d'une performance de l'artiste américain Jeffrey Vallance.³ La reprise de cette performance, traitée par Farah avec

² FARAH 2010, p. 13.

³ Pour cette performance de 1978, Jeffrey Vallance achète dans un supermarché californien de la chaîne Ralph's un poulet congelé qu'il nomme Blinky. Il amène son achat au Los Angeles Pet Memorial Park (un cimetière pour animaux

une ironie manifeste, semble ouvrir la voie à une critique implicite du musée parisien ainsi que d'un certain art conceptuel, voire du monde de l'art contemporain, ses institutions, son fonctionnement. Une telle perspective paraît presque actualiser les analyses que Jean Baudrillard a livrées dans *L'Effet Beaubourg*, où le philosophe et sociologue français interprète la transparence qui caractérise l'architecture du Centre Pompidou en termes de «implosion et dissuasion» culturelles – comme l'affirme le sous-titre de l'essai.⁴ D'après Baudrillard, ce musée exhibe l'œuvre (la culture) comme un produit marchand, abolissant ainsi toute distance entre l'art et les logiques commerciales.⁵ Cependant, les emprunts à l'architecture de Beaubourg ne se limitent pas chez Farah à cette dimension critique. Par quelques références explicites à Renzo Piano,⁶ ainsi qu'à l'architecture comme métaphore de l'écriture,⁷ on comprend à quel point la conception même du Centre Pompidou participe, sur un autre plan, d'une poétique des emboîtements multiples qui structure *Matamore* n° 29. Déjà au chapitre 2, Farah souligne la

de compagnie) où il enterre l'animal avec toute une cérémonie conçue pour l'occasion. Dix ans plus tard, les frères Bruce et Norman Yonemoto, deux artistes californiens exposés dans la collection permanente du Centre Pompidou, retravaillent la performance de Jeffrey Vallance à travers une vidéo. Ils réécrivent ainsi, tout en la déconstruisant, la performance de 1978 à travers un langage visuel à la fois ironique et hyperbolique, une syntaxe narrative qui emprunte à la publicité, à la consommation et promotion de produits populaires via les médias de masse.

⁴ BAUDRILLARD 1977.

⁵ Le travail de Jeffrey Vallance, tout comme celui des frères Yonemoto, autour de Blinky semble s'ancrer à même ce rapport entre l'art et la marchandise.

⁶ FARAH 2010, p. 21 et p. 170.

⁷ « En architecte soucieux du détail, j'illustre par cette répétition l'effet dramatique d'une révélation typique du sous-genre littéraire que je pratique désormais », FARAH 2010, p. 34.

présence des couleurs des tuyaux qui composent Beaubourg ainsi que leurs fonctions respectives (et non sans une mention, apparemment impertinente, aux couleurs des voyelles rimbaldiennes).⁸ Cette poétique apparaît plus explicitement dans les chapitres 27 et 28 où, à travers le jeu du tennis, Farah entrelace des *tuyaux* aussi variés que fondateurs de sa démarche. Il y associe en effet la vie et l'identité (dans cet emboîtement autour du personnage d'Alain qui fusionne Allen Ginsberg, Alain Robbe-Grillet et Alain Farah lui-même), la maladie (désignée comme «Le-Sombre») et l'écriture (qui interroge les conditions de possibilité d'une autofiction au sein d'un roman loufoque dans son intrigue, décousu dans sa structure et génériquement inclassable).⁹

Outre l'architecture, la langue italienne, aux côtés du latin, constitue un autre axe de renvois à l'Italie, notamment à travers la reprise, le mélange et le pastiche de proverbes, d'expressions figées et de jeux de mots. Au chapitre 6, pour refuser un verre de vin, le personnage principal déclare: «Je prends un antibiotique qui me fait comprendre l'italien».¹⁰ Sous l'égide de ce passage on pourrait relire la reprise d'expressions en latin, comme l'anagramme de Galilée (*Altissimum Planetam Tergerimum Observavi*), ou cette phrase par laquelle Domitius Ulpianus dit sa jouissance du droit de cité romain (*Civis sum Romanus*).¹¹ La langue italienne revient au premier

⁸ FARAH 2010, p. 13.

⁹ En ouverture du chapitre 27 (p. 159), les couleurs rouge, vert, bleu, jaune et blanc, qui apparaissent (dans le même ordre) déjà au chapitre 2 associées aux tuyaux du Centre Pompidou (p. 13), sont à nouveau utilisées, cette fois cependant pour différencier les pilules (médicaments).

¹⁰ FARAH 2010, p. 29.

¹¹ Ivi, p. 63 et p. 74.

plan au chapitre 18, intitulé «Début»,¹² au cœur duquel se trouvent trois proverbes qui disent d'une recherche étymologique envisagée à la fois comme quête de formules qui enjolivent la conversation d'Alain et comme une tentative de saisir un sens de *Matamore* n° 29 au milieu de sa narration complexe et enchevêtrée.¹³ Une appropriation ludique de cette langue se poursuit au chapitre 19 dont le titre, «*O sole mio*», joue sur le double sens du mot *sole* qui superpose le soleil (*sole* en italien) au nom français d'un poisson si central dans le roman.¹⁴

Enfin, les références à l'Italie traversent également *Mille secrets, mille dangers*, où elles apparaissent sous un angle différent, souvent lié à la thématique de l'immigration, centrale dans l'œuvre de Farah – notamment en lien avec les origines de sa propre famille. On retrouve ces reprises dans des épisodes comme celui de l'infirmière (italienne) à l'hôpital qui administre à Alain son premier comprimé de Xanax, la visite de Virginie et Myriam chez Gennara (dite Genny), une coiffeuse d'origine napolitaine (qui, par ce trait, fait ici écho au personnage de Giuseppe Nozze dans *Pourquoi Bologne*),¹⁵ ou encore dans la psychanalyse qu'entame Alain avec un docteur dont le nom est «à consonance italienne».¹⁶ Ces évocations tissent un réseau subtil entre culture, langage et identité, donc en réson-

¹² Ce titre rappelle le livre du même titre de Nathalie Quintane (QUINTANE, 1999), auteure dont Alain Farah est spécialiste.

¹³ Il s'agit, plus exactement, de deux expressions latines et d'un proverbe italien, à savoir, dans l'ordre : «*Ab ovo usque ad mala*», «*Chi va piano va sano*», «*Nascuntur poetae, fiunt oratores*» (FARAH 2010, p. 113).

¹⁴ FARAH 2010, pp. 116-118.

¹⁵ Cfr. n. 27.

¹⁶ FARAH 2021, aux pp. 91, 265-271 et 483. Sur *Mille secrets, mille dangers* cfr. GOUVARD 2021.

nance avec les thèmes majeurs qui structurent le roman, contribuant certes à la richesse de l'imaginaire italien dans les romans de Farah, sans pour autant que ces éléments n'acquièrent, dans leur ensemble, une réelle portée dans son œuvre.¹⁷

2. BOLOGNE

C'est sans aucun doute Bologne qui demeure centrale parmi les références à l'Italie.¹⁸ Dans *Matamore n° 29*, elle apparaît dès le chapitre 2, dans une phrase assez énigmatique qui suit le renvoi au Centre Pompidou: «Le trafic d'armes paie, embarquez-vous pour Bologne».¹⁹ Si le trafic d'armes peut être lu comme une allusion à la vie de Rimbaud (dont le nom est cité juste avant), la mention de Bologne reste difficile à cerner. Elle réapparaît au chapitre 4, dans une parodie de la performance de Jeffrey Vallance mais aussi dans cette caricature mêlant l'opéra et la poésie versifiée sur Blinky, dont le titre est «Blinky ô toi pauvre bête guide tes frères au royaume de Bologne».²⁰ Plus tard, au chapitre 12, lors de l'évocation de l'assassinat de Kennedy, la narration rebondit avec: «[...] j'ai la Grande Armée de Bologne

¹⁷ Cette discrétion relative des emprunts à la culture italienne dans *Mille secrets, mille dangers* explique pourquoi l'analyse qui suit se concentre davantage sur *Matamore n° 29* et *Pourquoi Bologne*.

¹⁸ Ceci est vrai, plus particulièrement, pour *Matamore n° 29* et *Pourquoi Bologne*, tandis que dans *Mille secrets, mille dangers* les renvois à l'Italie s'estompent et deviennent moins marqués. Dans *Mille secrets, mille dangers*, en effet, l'Italie représente une sorte de réservoir culturel et imaginaire à la fois. Outre les évocations de certains noms (que l'on vient de rappeler), on y trouve, par exemple, une reprise de la marque Alfa Romeo (p. 57), l'évocation d'une « chaleur proprement sicilienne » (p. 115) ou encore de « la côte amalfitaine » (p. 164).

¹⁹ FARAH 2013, p. 13.

²⁰ FARAH 2010, p. 22.

à mes troussees et autant de chance de la vaincre qu'un tireur nerveux maniant une arme improbable dans l'espoir que la parade passera sans qu'il y ait mort d'homme». ²¹ La double occurrence de Bologne au chapitre 15 enrichit le mystère: d'abord par un nouveau renvoi, indirect, à la performance de Vallance («Les poulets seraient arrivés en Amérique bien avant Christophe Colomb, selon les chercheurs de l'Université de Bologne»), ²² ensuite par un jeu de mot sur la nationalité polonaise de la fille blonde dont il est question tout au long du roman («Puis, comme au milieu d'un vrai bon roman, tout bascule. / La Bologne troque son B pour un P, Pologne»). ²³ C'est au chapitre 28 que Bologne apparaît à nouveau, lorsque le personnage principal, invité à un festival de littérature, va lire son opéra sur Blinky, la petite sole: «Il y a beaucoup d'Italiens, je fais des blagues sur Bologne, mais ils ne comprennent pas et la soirée s'éternise». ²⁴ Enfin, au chapitre 29, Bologne s'immisce dans la conclusion du roman. L'avant dernier paragraphe, en italique, évoque une "opération" mystérieuse, qui semble dire d'abord l'opération chirurgicale que doit subir Alain Farah, mais qui résonne aussi sur un autre plan: *«Opération plus difficile que prévu. Sommes parvenus à détruire les parois du fortin. La résistance a été féroce. Encore deux jours avant d'arriver à Bologne. Attendons instruction pour la suite»*. ²⁵

Face à cette récurrence insistante de Bologne et en considération de son caractère ensemble cryptique et incongru, on peut se

²¹ Ivi, p. 65.

²² Ivi, p. 90.

²³ Ivi, p. 98.

²⁴ Ivi, p. 164.

²⁵ Ivi, p. 171. L'italique est dans le texte.

demander: pourquoi Bologne ? Alain Farah échafaude et entretient dans *Matamore* n° 29 ce mystère diffus autour de cette ville italienne avant de placer le nom de celle-ci au centre de son roman suivant. Dans *Pourquoi Bologne*, en effet, Farah aggrave le mystère construit dans le roman précédent, et ce dès le titre, qui se lit à la fois comme une (fausse/feinte) question (de laquelle on aurait retiré le point d'interrogation) et comme une non-réponse (le titre, lu comme une proposition assertive, laisse envisager le roman comme le lieu du dévoilement et des réponses au mystère-Bologne circulant dans *Matamore* n° 29). C'est «l'énigme Bologne» – dont le secret se trouve dans les liaisons et les ramifications entre la CIA, McGill, l'hôpital (Allen Memorial), Ravenscrag, les réservoirs d'eau de la ville de Montréal qui alimentent les piscines du docteur Cameron – qui fait tourner le kaléidoscope d'une science-fiction hallucinée et dystopique. Cependant, toute tentative de classer les références à l'Italie dans *Pourquoi Bologne* en catégories cohérentes ou par airs de famille semble vouée à l'échec, tant elles sont disparates. Que faire, par exemple, des mentions de la géographie italienne, comme «la voie Émilienne, cette route qui relie Plaisance à Modène»,²⁶ qui surgit lorsque Alain regarde sa photo à l'orphelinat, ou des villes de Naples, Salerne, Rome ou Venise, évoquées parfois à plusieurs reprises dans le roman ? Ou alors comment interpréter ce Giuseppe Nozze, un «canadien d'origine italienne [...] dont les parents quittèrent Naples à la recherche d'un monde meilleur en Amérique»,²⁷ qui n'est rien d'autre qu'un simulacre de Joseph Ma-

²⁶ FARAH 2013, pp. 25-26.

²⁷ Ivi, p. 71.

riage, personnage principal de *Matamore n° 29* ? Quid de «l'Italie natale des Sœurs de la congrégation»,²⁸ c'est-à-dire de ces «sœurs italiennes»²⁹ de l'orphelinat catholique ?

Une clé de lecture possible se trouve dans le personnage d'Umberto Eco, figure centrale de *Pourquoi Bologne*. À son sujet, le narrateur dit :

J'ai connu Umberto lors de mes études en Europe. Si je l'aime, l'exubérance de sa personnalité m'irrite, sans parler de ses livres truffés de métaphores, dans lesquels il passe quinze pages à s'ébaudir devant un portail d'église médiéval. / Au-delà de ses tics d'écriture et de son aisance aussi à éprouver mes convictions morales, Umberto est important pour moi : je l'utilise pour vivre des choses intéressantes.³⁰

Umberto Eco fonctionne dans le roman comme un motif éminemment stratifié. Il représente d'abord le monde académique, donc de la culture, de la recherche, du savoir ; il symbolise tout aussi bien le monde de la création littéraire, par ses romans où l'érudition se marie à la popularité de leur diffusion (*Le Nom de la rose* a été un véritable *best-seller*) ; son nom représente enfin celui d'un homme qui a su dialoguer avec le monde de la télévision, de quelqu'un qui n'a pas manqué de s'intéresser à la culture populaire et ses moyens de communication,³¹ donc à des sujets *pop* comme la bande dessinée (Charlie Brown),³² les super-héros (Superman),³³ ou un personnage comme l'animateur de télévision

²⁸ Ivi, p. 24.

²⁹ Ivi, p. 119.

³⁰ Ivi, p. 50.

³¹ ECO 1993a.

³² SCHULZ 2022.

³³ ECO 1993b.

italo-américain Mike Bongiorno.³⁴ Or, Farah exploite exactement ces multiples facettes d'Umberto Eco, non sans en rajouter des couches (Eco en «Casanova sémiologue»,³⁵ Eco en *clubbeur*, Eco en trafiquant, Eco en voyou...), pour densifier ce fatras qu'est l'univers de *Pourquoi Bologne*.

En ce sens, le personnage d'Eco est l'un des prismes à travers lesquels se cristallise la poétique de *Pourquoi Bologne*, qui est une histoire de mélange et de fatras, voire une sorte de *satura lanx*. Dans l'orbe d'une accumulation qui se joue par bifurcations, rebonds et superpositions à tous les niveaux et dans tous les plis, Farah élabore cette poétique de la *satura* dès *Matamore* n° 29. Mais celle-ci prend toute son ampleur pour nous, ici, dans *Pourquoi Bologne*, car c'est dans ce roman qu'elle tourne véritablement autour de l'Italie. C'est dans *Pourquoi Bologne* que la mère protège l'enfant des «courants d'air» et «des agents chimiques aérosol», à un tel point que l'enfant affirme: «J'ai passé une partie de mon enfance dans cette chambre hermétique».³⁶ Pour dire une telle ambiance de surprotection asphyxiante, Farah précise:

D'aussi loin que je me souviennne, elle [la mère] me parle en termes médicaux. Elle se réfère souvent à *Mille secrets, mille dangers*, un livre de vulgarisation médicale qui lui sert de bible et de mode d'emploi pour combattre mes maladies. Grâce à cet ouvrage, ma mère a élaboré un régime alimentaire reposant sur une loi fondamentale: il faut éviter les mélanges à tout prix.³⁷

³⁴ ECO 2022.

³⁵ FARAH 2013, p. 100.

³⁶ Ivi, p. 109.

³⁷ *Ibidem*.

Et c'est une intoxication survenue à Salerne, au sud de Naples, en 1937, «juste avant l'établissement de la politique raciste de Mussolini»,³⁸ qui constitue une évidence de ces précautions. La confusion devient pourtant une méthode revendiquée. «La confusion est ma méthode»,³⁹ lit-on dans un autre passage de *Pourquoi Bologne*, juste avant l'évocation de quelques scènes inspirées par *Léolo*, le film de Jean-Claude Lauzon, dont l'une se résume en: «l'Italie surgit d'une garde-robe du Mile-End». ⁴⁰ Ces mélanges sont aussi l'apanage de Bologne. C'est en ce sens qu'on pourrait comprendre cet autre passage, l'énigme scène de séduction:

Le topo du gars s'était terminé par une remarque sur la région de l'Émilie-Romagne, qui avait commencé à me hanter, de sorte que, dans *Matamore* n° 29, le roman que j'écrivais à l'époque, j'ai saupoudré un peu partout et sans savoir pourquoi des références à la ville de Bologne, dont le nom désigne une mortadelle si finement hachée qu'elle paraît homogène, oblitérant du même coup les morceaux hétéroclites qui la composent, museaux de porc, pattes de coq, anus de bœuf.⁴¹

Ainsi, Farah amplifie le mystère de Bologne tout en ancrant son récit dans une tradition culturelle où l'Italie devient à la fois espace géographique, territoire symbolique et dimension fantasmagorique. Ce jeu de superpositions et de détournements participe plei-

³⁸ Ivi, p. 110.

³⁹ Ivi, p. 118.

⁴⁰ *Ibidem*. Le film met en scène Léo Lauzon, un jeune garçon vivant dans un quartier défavorisé de Montréal et grandissant au sein d'une famille dysfonctionnelle. Pour échapper à cette réalité difficile, Léo se réfugie dans l'imaginaire. Il développe alors une vision fantasque de sa propre origine : persuadé que son père n'est pas son véritable géniteur, il imagine qu'un homme sicilien serait responsable de sa naissance à l'aide d'une tomate italienne contaminée.

⁴¹ Ivi, pp. 51-52.

nement d'une poétique du mélange qui traverse son univers narratif. En cela, Bologne incarne bien plus qu'un simple motif: elle devient le centre névralgique d'une fiction labyrinthique et fragmentée. Farah érige la confusion et l'accumulation en véritables stratégies d'écriture, où Bologne se dessine comme un carrefour d'influences et d'énigmes, voire un moteur de détection.

3. AVEC LE CINÉMA

Comment comprendre, finalement, la présence de l'Italie chez Farah à partir de ces quelques remarques ? Cette poétique du mélange, dont on vient d'esquisser les contours par la référence à Bologne, est construite parallèlement et de manière tout aussi fondamentale par une allusion constante au cinéma. Toujours dans *Pourquoi Bologne*, par exemple, lorsque le protagoniste avoue avoir vu *Blade Runner* de Ridley Scott au moins cinq fois, il cite une déclaration attribuée à Scott: «Je ne pense jamais de manière linéaire, je mets tout ce qui m'importe dans un sac, je secoue et j'observe ce que ça donne».⁴² Deux pages plus loin, on lit: «Scott propose donc d'emprunter les prises de *The Shining* que Stanley Kubrick n'a pas utilisées dans son montage de la scène d'ouverture. Kubrick accepte, conscient que l'art, quel qu'il soit, est avant tout affaire de collage».⁴³ Si ces quelques renvois à *Blade Runner* et Ridley Scott évoquent explicitement la piste d'une esthétique de la non-linéarité et du collage, c'est surtout par un clin d'œil à la fois

⁴² Ivi, p. 143.

⁴³ Ivi, p. 145.

au cinéma et à l'Italie (au cinéma italien ou à un cinéma qui dit, directement ou indirectement, l'Italie) que Farah échafaude cette poétique du panaché.

Dans *Matamore n° 29*, on trouve plusieurs mentions de l'Italie qui sont liées plus globalement à la télévision. Par exemple, toutes les références au pape Jean-Paul II et à sa mort disent d'abord l'importance de la télévision (et de ses moyens d'installer du spectacle), tant dans le roman que dans la vie du personnage principal.⁴⁴ À la télévision passe également l'épisode très médiatisé où Zinédine Zidane, capitaine de l'équipe de football de France, frappe Marco Materazzi, joueur de l'équipe italienne, d'un coup de tête.⁴⁵ De même, la série *Jésus de Nazareth*, réalisée par Franco Zeffirelli, traverse *Matamore n° 29* et Madame Sita, la nourrice du personnage principal, la regarde en pleurant chaque fois que le temps des Pâques approche.⁴⁶ Dans *Mille secrets, mille dangers*, c'est *Le Parrain* de Francis Ford Coppola qui non seulement balise le roman, mais devient un véritable intertexte. Alain aime à tel point ce film que, au cours d'une nuit d'insomnie, il superpose le mariage mis en scène par Coppola au début du film à son propre mariage, ou mieux, à la pensée et aux projections qu'il a de cela.⁴⁷ Ce film est cependant déconstruit et dissous tout au long du roman, et il revient à travers des

⁴⁴ «J'ai regardé la télévision toute la journée. Le Pape est à l'agonie [...]», FARAH 2010, p. 19; le chapitre 17 s'intitule «*Abemus* [sic] *papam*», Ivi, pp. 107-111; «La mort du Pape, avril 2005, je décortique des crevettes», Ivi, p. 129.

⁴⁵ FARAH 2010, p. 84.

⁴⁶ Ivi, p. 108. Zidane et Madame Sita réapparaissent dans le même chapitre, p. 146 et p. 149.

⁴⁷ FARAH 2021, pp. 104-108.

renvois directs à Amerigo Bonasera et à Vito Corleone,⁴⁸ ou encore lors du moment où Alain, se dirigeant en voiture vers l'église, rejoue les mélodies du film.⁴⁹ Le rapport du cinéma à l'Italie passe également, dans *Mille secrets, mille dangers*, par un film comme *The Doors* d'Oliver Stone. Farah cite en effet ce film à travers Remo Giazotto, le musicologue italien auquel on attribue souvent le célèbre *Adagio en sol mineur* de Tomaso Albinoni.⁵⁰ Les Doors, quant à eux, ont repris cette composition en 1978 dans *A Feast of Friends* et *Ghost Song*, et l'*Adagio* a servi de base musicale à la poésie «The Severed Garden», récitée dans la scène finale du film d'Oliver Stone. Farah utilise probablement ce morceau de musique non seulement pour agrémenter la constante allusion à la musique *pop* dans *Mille secrets, mille dangers* (qui va de pair avec les références à la télévision et aux jeux vidéo), mais aussi pour introduire le mystère entourant la genèse de cet *adagio*, voire la confusion entre le compositeur de cette œuvre (Giazotto) et son inspirateur (Albinoni).

Si le cinéma offre une clé de lecture, on peut alors conclure que la poétique de Federico Fellini constitue l'un des fondements majeurs de celle de Farah. Il n'est pas surprenant, en ce sens, que la deuxième partie de *Pourquoi Bologne* soit intitulée «La dolce vita». Quand Rome apparaît dans le roman, elle se révèle surtout à travers la fontaine de Trevi. D'abord, lorsque la piscine de Ravescrag «est bordée d'immenses statues de marbre noir, rappelant celles de la fontaine de Trevi, mais au double de l'échelle», et «le plafond est une gigantesque

⁴⁸ *Ibidem*

⁴⁹ *Ivi*, p. 132.

⁵⁰ *Ivi*, p. 378.

voûte en ogive recouverte de fresques italiennes».⁵¹ Ensuite, quand Farah réécrit *La dolce vita* de Fellini, il recrée dans le roman la scène de l'hélicoptère qui transporte la statue du Christ vers la basilique Saint-Pierre (l'ouverture du film),⁵² ainsi que Marcello, deux filles en bikini, Sylvia, alias Anita Ekberg, et la fontaine de Trevi.⁵³ En intégrant de la sorte les renvois cinématographiques à sa poétique du mélange, Farah ne se contente pas d'emprunter des motifs culturels, mais adopte une véritable logique esthétique inspirée du cinéma de Fellini. La confusion maîtrisée, les ruptures narratives et l'entrelacement des registres deviennent des procédés qui résonnent avec l'héritage du réalisateur italien. Farah, à l'instar de Fellini, compose (dans *Pourquoi Bologne* tout comme dans *Matamore* n° 29) une narration complexe et décousue, emboîtée jusqu'à l'invraisemblable, tout en dévoilant le processus de construction jusqu'à en rire – sans pour autant le défaire. En superposant la fiction à la réalité, en fusionnant l'ordinaire et le symbolique, Farah transpose et réadapte dans ses romans cette capacité propre à Fellini de transformer chaque détail en un élément du théâtre du monde. Dès lors, l'Italie ne se limite plus à un décor ou à un emprunt culturel; elle devient le moteur même d'une écriture qui, à l'image de *La dolce vita*, déjoue la linéarité (voire, dans le cas de *Mille secrets, mille dangers*, la temporalité) pour mieux révéler l'éclatement du sens via la puissance d'un regard qui scrute le présent et le passé, la mémoire et l'histoire, la maladie et l'amour, les métissages à tous les niveaux. Dans cette perspective, on com-

⁵¹ FARAH 2013, p. 104.

⁵² La reprise de cette scène ne va pas sans renouer avec la présence du Pape dans *Matamore* n° 29.

⁵³ FARAH 2013, pp. 124-126.

prend alors mieux, peut-être, certains passages de *Pourquoi Bologne*, comme ce scénario qu'est la préparation de l'attentat au docteur Cameron, pendant lequel Edouard dit à Alain: «je n'aime pas ça quand tu me parles comme ça, tu me mélanges»⁵⁴ – et où la vie et le cinéma ne font plus qu'un.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BAUDRILLARD 1977 : J. Baudrillard, *L'Effet Beaubourg*, Paris, Galilée, 1977.

ECO 2022 : U. Eco, «Fenomenologia di Mike Bongiorno», in U. Eco, *Diario minimo*, Milano, La nave di Teseo, 2022 [Milano, Arnoldo Mondadori, 1963], pp. 37-43.

ECO 1993a : U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1993 [1964].

ECO 1993b : U. Eco, *De Superman au surhomme*, traduit de l'italien par Myriem BOUZAHER, Paris, Grasset, 1993 [*Il superuomo di massa*, Milano, Fabbri & Bompiani, 1978].

FARAH 2010 : A. Farah, *Matamore n° 29*, Paris, Léo Scheer, («Laureli»), 2010 [Montréal, Le Quartanier, («QR»), 2008].

FARAH 2013 : A. Farah, *Pourquoi Bologne*, Montréal, Le Quartanier, («QR»), 2013.

FARAH 2021 : A. Farah, *Mille secrets, mille dangers*, Montréal, Le Quartanier, («QR»), 2021.

⁵⁴ Ivi, p. 166.

- GOUVARD 2021 : J.-M. Gouvard, Mille secrets mille dangers d'*Alain Farah. Fictions, identités, protocoles*, in Cécile Narjoux (dir.), *Lectures sur le fil, Fabula / Les colloques*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document9100.php>, article mis en ligne le 08 novembre 2021 (dernière consultation le 11 décembre 2024).
- GOUVARD [2026] : J.-M. Gouvard (dir.), *Pourquoi Alain Farah*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, («Cavales»), c.s. [2026].
- QUINTANE 1999 : N. Quintane, *Début*, Paris, P.O.L, 1999.
- SCHULZ 2002 : Ch. M. Schulz, *La vie est un rêve, Charlie Brown*, a cura di Umberto Eco, trad. Anne Frognier, Paris, Payot & Rivages, 2002.