

La vérité de soi

Alain Farah, *Pourquoi Bologne*, Le Quartanier, 2013, 216 p.

Julien Lefort-Favreau

Number 303, Spring 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71399ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lefort-Favreau, J. (2014). Review of [La vérité de soi / Alain Farah, *Pourquoi Bologne*, Le Quartanier, 2013, 216 p.] *Liberté*, (303), 50–51.

La vérité de soi

Les petites santés font-elles de grands romans ?

JULIEN LEFORT-FAVREAU

LA VIE LITTÉRAIRE VIENT PARFOIS INTERFÉRER dans l'appréciation des œuvres. Il faut bien apprendre l'existence des nouveaux livres quelque part, et, sans fantasmer une rencontre idyllique entre un livre et son lecteur, constatons que l'activité médiatique autour de certains ouvrages provoque un niveau d'attente quelque peu anxiogène. Depuis qu'on ne parle plus vraiment de livres dans les médias traditionnels, ou alors fort mal, cette activité a maintenant lieu sur les internets, se logeant quelque part entre des photos de chats et une invitation à signer la pétition x, ce qu'en bon slacktiviste je m'empresse de faire. *Pourquoi Bologne* fait partie de ces romans dont tout le monde parle sur les réseaux sociaux. Malgré ces précautions périphériques, j'affirme sans hésiter que *Pourquoi Bologne* est un livre important, aussi intéressant que l'est *Matamore n° 29*, et qui me semble présager une œuvre riche en surprises. Il s'agit ici, en quelque sorte, de redonner une souveraineté au texte, au-delà des effets possibles de brouillage médiatique. Notons qu'il n'est pas exclu que la *persona* publique de Farah fasse partie d'une vaste performance aux relents dadas qui viserait à infiltrer, comme le ferait un agent secret, l'espace médiatique. Laissons cette hypothèse de côté pour l'instant.

Pourquoi Bologne contient en lui une foule de livres. Certes, c'est le récit de science-fiction qui attire d'abord l'attention. Non sans rappeler le regretté Kurt Vonnegut, qui a fait des faux récits de science-fiction son genre de prédilection, Farah construit avec humour une narration à la temporalité écartelée entre 1962 et 2012. Se mêlent deux trames parallèles, où un professeur de l'Université McGill enquête sur des expérimentations psychiatriques menées par la CIA. Ce récit n'évoque pas uniquement la SF, il révèle une autre filiation, peut-être inconnue de Farah, et qui permet de mieux comprendre ce qui se passe dans cet interstice temporel. En 2005, l'écrivain franco-américain Harry Mathews a publié *Ma vie dans la CIA* aux éditions P.O.L, où

il racontait avoir été pris pour un agent de la CIA lors de son arrivée à Paris dans les années soixante-dix. La question dans cet excellent livre n'est pas de savoir si l'anecdote est vraie ou pas; l'écrivain, semble nous dire Mathews, ne raconte toujours que des choses autobiographiques, quand bien même elles seraient fausses. En somme, c'est réel parce que ça vient de soi. En effet, que le roman de Farah soit «authentiquement» autobiographique ou pas apparaît d'un intérêt fort secondaire, car l'auteur fait sa place dans une lignée de grands écrivains braconniers de réel, menteurs pudiques, tordeurs de faits avérés. Au chapitre des grands écrivains menteurs qui ne racontent que des choses vraies, Duras occupe une place de choix. Il m'a d'ailleurs toujours semblé qu'il s'agissait là du principal intérêt de son œuvre; on croit que Duras est cérébrale et mystique alors qu'elle me laisse plutôt l'impression d'être une très grande menteuse, fière de la taille des couleuvres qu'elle tente de faire avaler, de l'énormité de sa mégalomanie. Sur cette question, le très bel essai de Catherine Mavrikakis, *Duras aruspice*, est clair. Il faut suivre les écrivains, même quand ils délirent, sinon on dénie à la littérature le droit de tout dire.

Farah ne retient pas de Duras que le goût des vérités tronquées qui font le sel de la littérature. *Pourquoi Bologne* renferme un second récit assez poignant. Car sous la science-fiction un peu cabotine s'inscrit un roman familial douloureux. Telle la mère folle de *L'amant* qui offre sa fille au Chinois, la mère de *Pourquoi Bologne* vend son fils pour régler des dettes de jeu. Certes, il y a

un côté rocambolesque à cette portion du livre, mais la folie destructrice de la mère dévoile la visée thérapeutique de la littérature. En effet, *Pourquoi Bologne* est un livre qui opère une jonction entre la littérature et la vie ou, plutôt, qui transforme la vie en forme artistique. Non seulement le livre vise-t-il une forme de réparation de l'enfance bafouée, de dévoilement de son chaos fondateur, mais il aspire également à ruser avec la maladie. Deleuze disait des écrivains qu'ils ont une petite santé. Cette petite santé, cette précarité, est chez Farah le lieu d'une puissance conférée à la littérature. *Pourquoi Bologne* est un grand livre sur la maladie, comme l'était déjà *Matamore n° 29*, qui rendait hommage au poète et plasticien Thomas Braichet. Sous la suite d'énoncés parfois un peu absurdes qui constituent la trame du récit de *Pourquoi Bologne* se cache, bien plus qu'une volonté de produire un récit unifié, le désir de témoigner des angoisses sombres, de rendre compte de cette «tempête privée». Le «sombre» de *Matamore n° 29* se poursuit, néanmoins ici, le dispositif s'affine.

«La littérature n'arrive pas à la cheville de la vie», écrit Farah. *Pourquoi Bologne* inscrit ce déséquilibre au cœur même de son entreprise. Ainsi, la forme libre ne m'apparaît pas uniquement comme une tentative de renouveler la force de frappe des «avant-gardes», même s'il y a évidemment un peu de cette belle arrogance dans ce roman. Je crois plutôt que Farah tente de trouver une forme adéquate pour décrire le désordre de la maladie et du récit familial. Il y aurait donc deux lectures possibles de *Pourquoi Bologne*.

Alain Farah, *Pourquoi Bologne*, Le Quartanier, 2013, 216 p.

Une première, qui tenterait de décrypter l'ensemble des éléments épars dans la trame touffue, et une seconde, qui serait plus sensible à la mélancolie générale du livre. Farah, paraphrasant Duras, écrit que les bons livres ne sont pas ceux qui obéissent aux flics de la littérature, mais bien ceux qui disent «le deuil noir de toute vie». Ce noir marquait déjà *Matamore n° 29* et caractérise ce nouveau livre, venant contredire une lecture trop légère de l'œuvre d'Alain Farah. Certes, elle contient beaucoup d'humour, mais un humour somme toute assez désespéré. Des boutades, oui, mais des boutades très sérieuses.

Les écrivains français Olivier Cadiot et Nathalie Quintane sont certes des écrivains appréciés par Farah; leur influence se fait sentir, particulièrement dans cette liberté de la forme dont j'ai parlé, qui refuse autant les formes dites naturelles du roman que les gris-gris avant-gardistes les plus stériles. Cette frange, la plus vivifiante de la littérature française actuelle et que Farah importe en sol québécois, était déjà présente dans *Matamore n° 29*. *Pourquoi Bologne*, par ailleurs, entame un dialogue avec l'œuvre de Hubert Aquin, fait surprenant au premier abord, qui, après réflexion, est plein de sens. Loin de moi l'idée de faire de la québécutude un critère évaluatif. Cela dit, alors que les influences principales de Farah sont à chercher du côté de l'histoire des avant-gardes françaises, la présence d'Aquin déplace quelque peu son terrain d'action. Comment lire cette filiation? Je l'interprète d'abord comme un désir de la part de Farah de renouer avec un moment plus glorieux – ça, c'est moi qui le dis – de la littérature québécoise. Cette «gloire», elle est d'abord à entendre comme un moment d'ouverture d'esprit de la part du lectorat.

L'idée reçue voudrait qu'il faille «écrire plat» pour être lu. Or, les années soixante au Québec contredisent cette idée, car c'est le moment où Hubert Aquin, Jacques Ferron, Victor Lévy-Beaulieu et Marie-Claire Blais jouissent d'un prestige important et rejoignent un public qui, à défaut d'être «grand», n'est certainement pas restreint. On pourrait disserter longtemps sur cet âge d'or, et d'autres le feraient plus intelligemment que moi, je pense toutefois qu'en convoquant Aquin, Farah nous indique que la littérature québécoise peut être – encore maintenant – ouverte aux esthétiques baroques, à une certaine opacité stylistique, à une relation avec le lecteur qui se construit sur la base d'une exigence commune. La littérature est aussi, nous dit-il en filigrane, le lieu d'une pensée politique. Pas que *Bologne* soit explicitement politique, mais sa manière de déjouer sans

cesse les codes de la lisibilité, notamment par sa temporalité hachurée, le place d'emblée dans un rapport au politique très proche de celui d'Aquin.

L'intertexte se loge aussi dans la paranoïa du narrateur, trope fréquent de l'œuvre d'Aquin. Chez l'un comme chez l'autre, la méfiance à l'égard du pouvoir et des figures d'autorité se transforme en véritable schème de pensée. Dans *Pourquoi Bologne*, le narrateur se sent manipulé par les psychiatres, par sa mère, par la CIA, bref, par tout ce qui peut incarner, tant dans la sphère privée que dans l'espace politique, la coercition du corps et de l'esprit. La littérature ruse avec la maladie; elle déjoue également le pouvoir. Au moment où on relit *Parti Pris* (le texte de Jonathan Livernois témoigne de cette «actualité»), il me semble que cette filiation que trace Farah en plagiant des noms de personnages d'Aquin, en le faisant apparaître comme patient d'Albert-Prévost, est loin d'être anodine. Parfois, l'anachronisme est la meilleure manière de se positionner esthétiquement et politiquement. À cet égard, *Pourquoi Bologne* est délicieusement rétro.

J'ai pu, à force de références à d'autres écrivains, laisser l'impression que Farah ne procède que par jeu de citations explicites et camouflées. Vrai, il y a quelque chose d'érudit dans sa fiction, qui appelle à ces jeux d'identifications et d'associations. Mais il y a également dans son œuvre un ton singulier qui lui appartient en propre. C'est aussi ce ton qui unifie l'ensemble de ce projet épars qui ratisse large, entre les élucubrations sur des expériences psychiatriques et les voyages dans les catacombes de McGill. Cette voix narrative gagne en précision dans *Pourquoi Bologne* et laisse présager d'autres riches voyages dans le temps, d'autres dévoilements autobiographiques pudiques.

Ce nouveau livre d'Alain Farah est une excellente nouvelle pour la littérature québécoise. Plus haut, j'ai pu laisser croire que la culture était morte quelque part entre l'élection du Parti québécois et la défaite référendaire de 1980. Si j'ai l'impression que les lecteurs (et les journalistes) avaient alors une plus grande résistance aux formes littéraires déviantes, force est de constater que nombre de jeunes éditeurs ont émergé dans les dix dernières années et ont permis à des écrivains importants de se développer. L'agilité avec laquelle Alain Farah se promène entre différents genres, des formes issues des avant-gardes les plus pointues jusqu'aux références les plus populaires, me semble témoigner de son talent individuel, indéniable, mais aussi d'une vitalité de la jeune littérature québécoise. Reste à espérer que cette bonne nouvelle se propage au-delà de mes amis Facebook. **L**

Farah, paraphrasant Duras, écrit que les bons livres ne sont pas ceux qui obéissent aux flics de la littérature, mais bien ceux qui disent «le deuil noir de toute vie». Ce noir caractérise ce nouveau livre, venant contredire une lecture trop légère de l'œuvre d'Alain Farah.
