

ANA LUCIA SILVA PARANHOS

**LA TRILOGIE *EN ITALIQUE* DE
ANTONIO D'ALFONSO:
UN PARCOURS VERS LE TEXTE RHIZOMATIQUE**

**PORTO ALEGRE
2011**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS FRANCESA E FRANCÓFONAS
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS CULTURAIS**

**LA TRILOGIE *EN ITALIQUE* DE
ANTONIO D'ALFONSO :
UN PARCOURS VERS LE TEXTE RHIZOMATIQUE**

ANA LUCIA SILVA PARANHOS

ORIENTADOR(A): PROF(a). DR(a). ZILÁ BERND

Tese de Doutorado em Literaturas francesa e francófonas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2011**

*On ne se bat bien que pour les causes qu'on
modèle soi-même et avec lesquelles on se brûle en
s'identifiant.*

René Char

*Je suis. Mais je ne suis pas en possession de moi-
même. Telle est l'origine de notre devenir.*

Ernst Bloch

*Nous ne sommes plus nous mêmes. Chacun
connaîtra les siens. Nous avons été aidés, aspirés,
multipliés.*

Gilles Deleuze, Félix Guattari

À mes parents;

À Dorvalina Bellio Sebben, Italo-Brésilienne,
arrière-grand-mère de mes enfants.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier la directrice de cette thèse, Mme Zilá BERND, pour m'avoir guidé, conseillé, encouragé, surtout pendant les moments les plus difficiles de ce chemin, en me laissant une grande liberté, ainsi que pour sa disponibilité tout au long de la réalisation de cette recherche.

Mes remerciements s'adressent également à M. Robert PONGE, pour la patience qu'il a manifestée à mon égard durant ses cours, pour ses conseils et pour les discussions en classe concernant la poésie et le récit en langue française.

J'exprime ma gratitude aussi à M. Pierre OUELLET et à l'ensemble de son équipe, pour l'hospitalité dont il a fait preuve lors du séjour que j'ai effectué à l'université du Québec à Montréal – UQÀM.

Je remercie aussi les professeurs Mme Eurídice FIGUEIREDO, Mme Nubia HANCIAU et M. Robert PONGE, pour m'avoir fait l'honneur de participer au Jury de soutenance, et pour les suggestions de Mme Hanciau et de M. Ponge, membres du Comité de suivie de cette thèse.

Merci aussi à tous ceux et celles qui m'ont aidé par les discussions que j'ai eu la chance d'avoir avec eux et pour leur contributions. Je pense ici en particulier à Mlle Lídia Mello, étudiante de master en littérature comparée à l'UFRGS, pour nos entretiens concernant l'oeuvre du philosophe Gilles Deleuze.

Je tiens à remercier le « Programa de Pós-Graduação em Letras - PPG » de l'université fédérale de l'État du Rio Grande do Sul – UFRGS pour son soutien tout au long de ces quatre ans de recherche. Une pensée particulière à M. José Canísio Scher, secrétaire du PPG – UFRGS.

Mes remerciements vont aussi à la « Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES », organisme de financement de la recherche au Brésil, pour le soutien matériel de bonne partie de mes études, en prenant en charge la bourse de thèse et une allocation de recherche pour mon séjour au Canada.

Je remercie également ma famille, pour ses encouragements et pour son soutien moral.

Last but not least, je tiens à remercier l'écrivain Antonio D'ALFONSO, pour sa générosité et disponibilité, ayant mis à ma disposition la plupart de ses livres et les données nécessaires à la bonne réalisation de ce travail.

Merci à tous et à toutes.

SOMMAIRE

1. Introduction	9
1.1 Raccordements du mémoire de master et de la thèse de doctorat.....	9
1.2 Entrée en matière	9
1.3 Problématique	13
1.4 L'écrivain, le critique, le cinéaste, l'éditeur : un individu <i>multifaceted</i> ?	19
1.5 La revue <i>ViceVersa</i> ou « comment la notion de transculture est-t-elle arrivée au Québec ? »	27
1.6 Organisation du manuscrit et méthodes utilisées.....	29
Chapitre 1	31
2. <i>Avril ou l'anti-passion</i> , le « livre-racine »	32
2.1 Le récit – le narrateur	32
2.2 Le chronotope : Le temps/L'espace.....	35
2.3 L'univers des personnages et l'intrigue	44
2.4 Le système arborescent selon G.Deleuze et F.Guattari	66
2.5 L'intertexte ou le dialogue avec l' <i>Antigone</i> de Sophocle	71
2.6 Le territoire	84
Chapitre 2	91
3. <i>Un vendredi du mois d'août</i> , le « livre-fasciculé »	92
3.1 Le récit – le narrateur	92
3.2 Le chronotope : Le temps / L'espace.....	95
3.3 La présentation des personnages et l'intrigue.....	98
3.4 Le système fasciculé selon G.Deleuze et F.Guattari.....	107
3.5 Montréal : « l'errance dans les labyrinthes de la cité ».....	109
3.6 Le « ton » autobiographique	121
3.7 L'identité.....	126
Chapitre 3	133
4. <i>L'aimé</i> , le « livre-rhizome »	134
4.1 Le récit – le narrateur	134
4.2 Le chronotope : le temps/l'espace	137
4.3 Les personnages, l'intrigue	147

4.4	Le système rhizomatique selon G.Deleuze et F.Guattari.....	151
4.5	« La cicatrice et la trace »	157
4.6	« L'éloge de la mobilité »	164
4.7	La disparition	167
5.	Conclusion.....	173
6.	Références bibliographiques	181
7.	Annexes.....	192
	Table des illustrations.....	200

RESUMO

A presente tese tem como objetivo estudar os elementos constitutivos de um percurso literário que enfatiza o espaço e a alteridade, contemplando, também, noções que lhes são próximas, como a identidade, o território, a nação, o país, sabendo-se que cada uma dessas noções está intrinsecamente ligada, de um modo ou de outro, aos dois primeiros conceitos. O caminho proposto decorre do fato de que, para o migrante, o simples pertencimento a um determinado espaço referencial, isto é, a um país, uma cultura, uma identidade, não é suficiente para dar nome à espacialidade do sujeito, ao espaço por ele vivido e experimentado. Essa voz, que retém mais de uma cultura, funde-se, emancipa-se, libera-se pela multiplicação e pela ambigüidade do lugar e do sentido. A presente pesquisa esboça, assim, uma abordagem do universo migrante contemplando suas ambivalências e contradições.

O método de trabalho utilizado corresponde à análise de um personagem romanesco através do efeito de sua presença, ou de sua ausência, na trilogia (*Avril ou l'anti-passion*, 1990; *Un vendredi du mois d'août*, 2004; *L'aimé*, 2007) do escritor ítalo-quebequense Antonio D'Alfonso, de onde se depreende um percurso que vai do local ao universal, podendo este ser lido de igual modo como um percurso do "eu" subjetivo e individual ao "nós" comunitário e coletivo, um percurso que parte de um mundo próximo a um mundo cósmico, fazendo emergir a totalidade.

O referencial teórico utilizado nesta pesquisa foram as reflexões de Gilles Deleuze e de Félix Guattari sobre os sistemas arborescente, fascicular e rizomático e suas correspondências respectivas às diferentes formas de livro, texto apresentado na introdução da obra *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie 2* (1980).

Presença forte e marcante em *Avril ou l'anti-passion*, é por sua ausência em *L'aimé* que o protagonista tentará realmente "aparecer", o que se produzirá pelo olhar, pela voz e pelo íntimo do outro. A imagem de homem que encontramos ao fim do caminho, esse sujeito múltiplo e disseminado, sugere o homem transcultural por excelência, considerando-se que a noção de transcultura remete a tudo que se encontra *entre*, a tudo que *atravessa*, a tudo que se encontra *além*: a verdadeira travessia obriga-nos a fazer o caminho do outro, a ver como o outro vê, a viver a alteridade.

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour objectif d'étudier les éléments constitutifs d'un parcours littéraire qui met en relief l'espace et l'altérité, contemplant aussi des notions corrélatives telles que l'identité, le territoire, la nation, le pays, chacune de ces notions étant intrinsèquement liée, d'une façon ou de l'autre, aux deux premiers concepts.

La démarche proposée repose sur le constat que, pour le migrant, une seule et unique appartenance à un espace référentiel donné, c'est-à-dire un pays, une culture, une identité, ne suffit pas pour nommer la spatialité du sujet, son espace vécu. Cette voix qui retient plus d'une culture, se fonde, s'émancipe, se libère, par la multiplication, par l'ambiguïté et du lieu et du sens. Cette thèse ébauche donc une fréquentation, une approche, de l'univers migrant en ce qu'il a d'ambivalent et de contradictoire.

La méthode de travail choisie correspond à l'analyse de la présence, ou de l'absence, d'un personnage romanesque dans *Avril ou l'anti-passion* (1990), *Un vendredi du mois d'août* (2004) et *L'aimé* (2007), trilogie de l'écrivain italo-québécois Antonio D'Alfonso, récit tripartite qui révèle un cheminement qui part du local à l'universel, qui peut aussi être lu comme un parcours du « je » subjectif et individuel au « nous » communautaire et collectif, un parcours allant d'un monde tout proche à un monde cosmique, faisant émerger la totalité.

Le référentiel théorique employé dans cette recherche correspond aux écrits de Gilles Deleuze et de Félix Guattari sur les systèmes arborescent, fasciculé et rhizomatique et leurs correspondances à certaines formes de livre, énoncés présentés dans l'introduction de *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie 2* (1980).

Si dans *Avril ou l'anti-passion* la présence du protagoniste se montre bien marquée, dans *L'aimé* l'absence de ce même personnage joue un rôle primordial. C'est par son absence qu'il essaie de vraiment « apparaître », et cela se produit par les yeux, le cœur et la voix de l'autre. Cette image d'homme que nous retrouvons au bout du chemin, ce sujet multiple et disséminé, suggère l'homme transculturel par excellence, la notion de transculture renvoyant à tout ce qui est *entre*, à tout ce qui passe à *travers* et à tout ce qui est, ou qui va *au-delà* : la traversée véritable oblige à faire le chemin de l'autre, à voir selon le regard de l'autre, à faire l'expérience de l'altérité.

1. Introduction

1.1 Raccordements du mémoire de master et de la thèse de doctorat

La présente recherche est, d'une certaine manière, la suite des études menées au master, en 2002/2004, sur la littérature canadienne. Ce qui a été amorcé par l'oeuvre de Nicole Brossard - poète et romancière québécoise dont l'écriture expérimentale différait de ce qui était produit dans l'ensemble dans les années 1980 - trouve sa suite dans l'oeuvre de Antonio D'Alfonso. Considérée comme l'une des figures-clefs de la génération issue de la *Révolution tranquille* – mouvement qui revendiquait des nouveaux paysages et dans la société et dans la littérature québécoises – N.Brossard a créé une écriture dite « au féminin », en d'autres termes, un texte qui essayait d'insérer la voix de la femme dans le discours (patriarcal). Dans ce but, elle a fait des expérimentations tantôt au niveau de la forme, tantôt au niveau lexical et conceptuel par l'adoption de néologismes. Si l'écriture de A.D'Alfonso ne se révèle pas aussi révolutionnaire que celle de N.Brossard, en ce qui a trait à la forme surtout, c'est au niveau des propositions de l'écrivain, comme l'importance croissante d'un tiers espace occupé par les différentes ethnies, qu'il se détourne du centre, du *mainstream*, et s'approche finalement d'une littérature marginale ou ethnique. Les différentes paroles de l'autre peuvent s'inscrire dans le discours par des moyens divers. C'est ainsi que des projets qui diffèrent beaucoup l'un de l'autre - comme les questions de genre (gender) et celles concernant l'ethnicité - peuvent s'inscrire, dans un certain point de vue et à un moment historique précis, dans une même filière, celle de la marge.

1.2 Entrée en matière

L'immigration, telle que nous la connaissons, n'est pas un phénomène nouveau dans l'histoire mondiale. Le mouvement des peuples a toujours été présent dans toutes les régions du globe. Cependant, il y a une particularité à considérer pour ce qui est des derniers mouvements migratoires, c'est-à-dire ceux qui se sont produits aux environs de la Deuxième Guerre mondiale et qui nous concernent particulièrement, dans cette thèse. À ce propos, dans un entretien qui a eu lieu en 2004, l'année même de sa mort, le philosophe Jacques Derrida disait que la singularité de ces derniers mouvements était liée d'abord au fait que ceux-ci avaient eu lieu à l'heure de l'État-nation territorialisé

qui louait l'enracinement national; en outre, ces mouvements se sont produits à l'heure de l'hégémonie états-unienne et, ce qui semble paradoxale, à l'heure de la faiblesse des États-Unis. Au cours du temps, de nouveaux paradigmes se sont présentés à l'échelle mondiale : de nouveaux lieux et de nouvelles façons d'organiser les mouvements politiques sont apparues après l'effondrement des régimes dits communistes, ainsi que l'hétérogénéité des forces altermondialistes toujours en mouvement. Dans son entretien, ce philosophe disait aussi que le monde avait changé depuis le 11 septembre 2001. À l'occasion, en faisant usage de sa notion de déconstruction, il s'est référé à cet événement comme quelque chose de l'ordre de la déconstruction pratique, pas théorique. Selon lui, l'appareil conceptuel que nous avons maintenant à notre disposition ne sert plus. Le monde est en train d'être reforgé. Les notions d'État et de souveraineté, telles que nous les connaissons, seront tôt ou tard reformulées, avait-t-il précisé, à l'occasion de son entrevue. Un nouveau tableau se présente maintenant, et les mouvements migratoires y jouent un rôle considérable.

Edgar Morin, de son côté, attire l'attention sur le fait que dès les années 60-70 du XX^e siècle, chaque personne vivant dans un pays considéré comme développé porte en elle « la présence du tout-planétaire » (MORIN, 2011 : 18). Pour illustrer ses propos, il prend note de petits détails qui sont là tous les jours dès le début de la journée, faisant partie de la routine de tout individu habitant un tel pays :

Il prend le matin un café sud-américain ou un thé asiatique, sort de son réfrigérateur allemand des fruits exotiques, enfile son tricot en coton d'Égypte ou d'Inde, ouvre sa radio japonaise pour écouter les nouvelles internationales, endosse son costume de laine d'Australie tissé à Manchester, conduit sa voiture coréenne en écoutant un air de flamenco sur son iphone californien. Il peut voir des films américains, japonais, chinois, mexicains, africains. Il assiste à un opéra italien où la diva est afro-américaine, l'orchestre dirigé par un chef japonais. Il soupe ensuite éventuellement de *chili con carne* ou de riz cantonais.
(*Idem*)

Tout cela pour dire ce qui ne nous étonne plus : ce monde globalisé, dont nous écoutons les principales nouvelles tous les jours à la radio, fait partie de notre vie la plus banale, la plus simple ; impossible de ne pas reconnaître ces différentes sources culturelles qui frappent à notre porte chaque matin ; impossible de bouger, de circuler, sans toucher à une seule pièce de ce vrai puzzle de références culturelles qui s'est installé dans les coulisses de notre vie quotidienne ; impossible d'ignorer les lignes qui séparent chacune de ces pièces de toutes les autres qui composent ce grand tableau : l'idée du Même et celle de l'Autre y sont sous-jacentes.

À la façon de la question ontologique posée maintes fois dans les domaines les plus divers dont un exemple célèbre a été lancé par André Breton au tout début de *Nadja*, « Qui suis-je ? », cette question mise au pluriel, « Qui sommes-nous ? », n'écarte pas son sens métaphysique et m'inspire à aborder les sujets auxquels je vais me consacrer dans la présente étude : la notion de collectivité, donc d'un « nous », chez l'écrivain québécois Antonio D'Alfonso, ainsi que les enjeux se rapportant à la différence et à l'identité : des thèmes bien présents dans le cadre du monde scriptural de l'auteur.

Différence, car je vais considérer, dans la présente thèse, un écrivain et un personnage – donc sujets réel et fictionnel – appartenant à une deuxième génération d'immigrants qui se sont établis en Amérique du Nord, plus précisément au Canada. La place occupée par une telle deuxième génération, nous le verrons, est particulière. Cet écrivain, fils d'immigrants, né à Montréal, fait voir à ses lecteurs un parcours en quelque sorte contradictoire dans certaines périodes de sa vie, surtout par rapport à la culture héritée de ses parents, la culture italienne, qu'il nommera plus tard la culture *italique*. La différence, je la considère comme une différence relationnelle, une différence de position où certains éléments humains, comme la génétique, la culture, la religion, etc., sont mis en valeur chez un individu donné, accentuant certaines caractéristiques, ce qui peut entraîner la non-reconnaissance de l'autre, de celui qui n'appartient pas au « groupe de référence » (LANDOWSKI apud FIGUEIREDO, 2007 : 186).

Identité, car dans les temps que nous sommes en train de vivre que d'aucuns nomment la postmodernité, les manifestations concernant l'univers identitaire peuvent être jusqu'à un certain point ambiguës et il fallait y réfléchir, avant de prendre position. Traditionnellement, le concept d'identité, repris par Zilá Bernd dans *Literatura e identidade nacional*, est toujours en rapport avec celui d'altérité, en d'autres mots, le caractère de ce qui est autre; l'identité qui nie l'autre reste dans la catégorie du Même. Le fait donc d'exclure l'autre mène à une vision spéculaire réductrice. Selon cette chercheuse, il est impossible de concevoir l'Être en dehors des relations qui l'attachent à l'autre. Selon les travaux de Z.Bernd, la conscience de soi-même prend sa forme dans la tension entre le regard sur soi-même – vision sur le miroir, incomplète – et le regard de l'autre ou de l'autre sur lui-même – vision complémentaire (BERND, 1992 : 15). Ce concept classique d'identité subit certaines fractures dans les sociétés mondialisées du

XXI^e siècle. C'est ainsi que nous voyons la lecture qu'en fait Zygmund Bauman, pour qui l'identité reste toujours questionnée, interrogée. Pour ce sociologue, l'« identité », qu'il cite graphiquement entre guillemets, n'est pas solide tel un rocher, n'est pas assurée pour la vie; les décisions prises par l'individu, les chemins qu'il fait, sont vus comme des facteurs essentiels à l'« identité » (BAUMAN, 2004 : 17). Pour lui, l'identité nous est révélée comme quelque chose d'inachevé, comme « un but », comme quelque chose qu'il faut construire à partir du degré zéro (2004 : 21-22). Dans la présente étude, je prétends travailler la notion d'identité telle qu'elle est définie par l'essayiste québécois Simon Harel, c'est-à-dire l'identité « en tant qu'un affect, un contenu émotionnel qui fait référence aux frontières que le sujet façonne dès qu'il découvre l'autre » (HAREL, 2006 : 102). La citation met en lumière le terme « affect », que nous emploierons toujours dans le sens de Gilles Deleuze: un affect serait quelque chose comme un être, un être riche de sensations et capable de les transmettre.

D'aucuns voient la différence, ces dernières années, comme « une icône » où l'altérité a substitué la forme plus traditionnelle qu'est l'identité. S.Harel propose d'abandonner ce discours bipolaire trop simple pour mieux examiner « les formes troubles de la subjectivation qui engagent une lecture troublée des espaces que nous habitons » (HAREL, 2006 : 119).

Je vais explorer aussi, chez A.D'Alfonso, la notion de *lieu*, contemplant aussi la notion de *milieu*. Au détriment d'un lieu déterminé, fixe, cet écrivain privilégie le milieu mobile, celui qui peut être déplacé, qui peut exister ici ou là, la notion d'espace donnant la place à ce qui est spatial, selon l'expression de l'auteur lui-même : « Ce n'est pas la terre qui crée un peuple, mais le peuple qui crée un pays. Non pas une transculture mais une culture déterritorialisée, une culture non de l'espace, mais une culture spatiale » (D'ALFONSO, 1998 : 11).

Terre, peuple, pays, culture (transculture), espace (spatial). Ce sont des mots forts dans le champs symbolique, chacun englobant tout un monde de nuances. Dans le cas particulier de cette trajectoire, j'ai l'intention de les aborder par le biais du phénomène migratoire, les idées de déplacement, de déracinement et de mouvement y étant comprises.

Un individu, fils de parents italiens, est né à Montréal - Canada - aux environs des années 1950. Tout un cadre d'insertion pour les étrangers est déjà établi par le

gouvernement local. Le Canada, historiquement un pays à triple formation, abritant trois cultures, l'une d'ascendance autochtone, l'autre d'ascendance française et l'autre d'ascendance anglaise, se révèle un cas particulier, car ces deux derniers groupes culturels se maintiennent, tous comptes faits, chacun dans leur « champ », et cela *grosso modo* dès les premiers temps de l'histoire de ce pays. Cet individu qui grandit portant des traits d'une quatrième langue et culture aura un long parcours devant soi pour se faire connaître et reconnaître dans cette société d'accueil.

1.3 Problématique

Quel est l'enjeu soulevé par l'écriture de Antonio D'Alfonso, particulièrement par le *corpus* choisi, c'est-à-dire : *Avril ou l'anti-passion* (1990), *Un vendredi du mois d'août* (2004) et *L'aimé* (2007) ? Dans ce long récit en trois parties, il y a des forces, des intensités, qui s'opposent les unes aux autres et qui peuvent être reconnaissables surtout au niveau de l'articulation du texte.

Au niveau de l'intrigue, l'acte de revendiquer les origines reste toujours attaché à la présence très marquée du père italien. Même si revenir sur ses pas « à la recherche du lieu perdu » est une démarche, une entreprise, observée à des moments divers de la trilogie concernée, l'ancestralité reste toujours un point trouble pour un immigrant de seconde génération. Selon la conception de l'historien états-unien Marcus Lee Hansen, cet immigrant nierait les valeurs de son ancestralité, ce qui ne serait pas le cas d'une troisième génération laquelle reprendrait les valeurs qui l'ont précédées. M.L.Hansen, dans un essai daté de 1938 intitulé « The Problem of the Third Generation Immigrant », a lancé sa « loi de Hansen » qui affirmait : « What the son wishes to forget the grandson wishes to remember », ce que le fils veut oublier le petit-fils cherche à se le rappeler. Selon cette loi, l'ethnicité est conservée par les immigrants de première génération, se trouve affaiblie chez leurs enfants et revient avec la troisième génération, avec leurs petits-enfants. Ces propositions de cet historien états-unien n'ont pas été bien reçues par les historiens et les sociologues de l'époque ; cependant, elles donnent marge à des réflexions et des suppositions jusqu'à nos jours¹.

¹ À ce propos, voir : KUGELMASS, Jack. *Key texts in American Jewish Culture*. Piscataway, NJ : Rutgers University Press, 2003. p.263-264.

Cet aspect controversé de l'origine est décrit par Michel Foucault dans *Les Mots et les choses* (1966). Si la pensée classique retrouvait l'origine en se replaçant « au plus près du pur et simple redoublement de la représentation » (FOUCAULT, 2009 : 340), dans la pensée moderne, une telle origine n'est plus imaginable. M.Foucault observe que ce n'est plus l'origine qui régit l'historicité ; c'est celle-ci qui « laisse se profiler la nécessité d'une origine qui lui serait à la fois interne et étrangère » (*Idem*). Ce philosophe attire l'attention sur « l'identité inaccessible de l'origine » et souligne que celle-ci est plutôt « la manière dont l'homme en général [...] s'articule sur le déjà commencé du travail, de la vie et du langage ; [...] En ce sens, le niveau de l'originaire est sans doute pour l'homme ce qui est le plus proche de lui [...] » (2009 : 341). De ce point de vue, l'origine ne serait donc pas comme un point perdu dans la nuit des temps ; elle existerait aussi à partir de l'ici-maintenant, elle se construirait dans le temps présent.

L'essayiste et écrivain québécois Pierre Ouellet souligne que :

[...] l'espace de vie des uns et des autres est peut-être universel [...], mais il est chaque fois singulier dès qu'on l'éprouve dans sa propre vie [...], puisque ce n'est pas l'espace qui détermine le vivant par le sol et le sang, mais la vie elle-même qui crée son propre espace en donnant toute sa portée au leitmotif hölderlinien selon lequel on habite poétiquement la terre, en la 'faisant', la 'façonnant', la 'fictionnant', suivant les différents sens du verbe 'poïen' (2008 : 215).

Antonio D'Alfonso écrit que « ce n'est pas le territoire qui compte », qu' « il n'est plus question de patrie » (1987 : 55), et pourtant l'écrivain québécois manifeste ici et là, expressément ou en filigrane, un certain attachement au lieu. Voilà d'entrée de jeu quelques ambivalences ou contradictions de son écriture.

Si, pour certains critiques, l'oeuvre de A.D'Alfonso se trouve inscrite dans le cadre de l'écriture migrante (HAREL, 1989 : 274-278 ; HAREL, 2005 : 169 ; NEPVEU, 1999 : 190 ; BIRON et al., 2010 : 561, entre autres), ses écrits pourraient cependant être encadrés dans le domaine de l'écriture transnationale (PATERSON, 2008 : 87-101), car les travaux de A.D'Alfonso ne s'inspirent pas des mêmes lignes qui sont suivies par les autres écrivains dits migrants. Le thème de l'exil, par exemple, ainsi que la douleur et le trauma du départ, sont des aspects développés avec modération chez lui, au contraire de ce qui se passe chez la majorité des écrivains appartenant à la catégorie de l'écriture migrante.

J'ouvre ici une parenthèse pour quelques précisions à propos de l'« écriture migrante ». Cette expression est apparue pour la première fois dans la revue *ViceVersa*, en 1986, dans un article de Robert Berrouet-Oriol². Dans *L'Écologie du réel* (1999), Pierre Nepveu a employé ce terme préférablement à « écriture immigrante » en justifiant son choix comme suit :

[...] ce dernier terme me paraissant trop restrictif, mettant l'accent sur l'expérience et la réalité même de l'immigration, de l'arrivée au pays et de sa difficile habitation,[...], alors que « migrante » insiste davantage sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil. « Immigrante » est un mot à teneur socio-culturelle, alors que « migrante » a l'avantage de pointer déjà vers une pratique esthétique, dimension évidemment fondamentale pour la littérature actuelle (NEPVEU, 1999 : 233-234).

Toujours à propos de l'apparition du terme, l'essayiste Walter Moser, dans une note à son article « Transculturation : métamorphoses d'un concept migrateur », publié dans *La transculture et ViceVersa* (2010), affirme que l'« écriture migrante » a été proposée en tant que catégorie en 2001, dans un ouvrage de grande circulation, *Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*³. L'émergence de l'écriture migrante sera plus tard considérée comme « l'une des transformations les plus visibles de la littérature québécoise des années 1980 » (BIRON et al., 2010 : 561). Au Québec, si l'écriture migrante abrite un nombre considérable d'écrivains différant les uns des autres par leur projet, leurs thèmes, leur esthétique, etc., ils ont toujours en commun la mise en oeuvre de la question frontalière, avec un accent fort ou subtil sur le fait de l'immigration.

P.Ouellet, de son côté, croit que cette catégorie d'« écrivain migrant » que l'institution littéraire a créée pour réunir les poètes haïtiens, les dramaturges libanais, les romanciers brésiliens et les nouvellistes coréens (il ne cite curieusement pas les poètes et romanciers italiens), par opposition aux écrivains québécois et canadiens anglais dits « de souche », a provoqué l'émergence du fantasme d'une « communauté des autres » qui repose sur un trait identitaire parmi les plus forts : l'origine ethnique ou territoriale. « Ce néo-essentialisme identitaire », poursuit-il, « qui fonde les formes d'énonciation littéraire sur l'origine ethno-géographique, n'est pas sans soulever de nombreuses questions [...] » (OUELLET, 2008 : 298-299).

² L'article « l'Effet d'exil » était consacré à Jean Jonassaint, dans *ViceVersa*, 17, déc.1986-jan.1987, p.20-21.

³ MOISAN, Clément ; HILDEBRAND, Renate. *Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*. Québec : Éditions Nota Bene, 2001.

La trajectoire intellectuelle et scripturale de A.D'Alfonso ne se résume pas en outre à quelque chose de typique dans le domaine de l'écriture dite « migrante » au Québec, ainsi que dans la sphère littéraire du Canada, dans son ensemble. Pourquoi cela ? Parce que si la majorité des écrivains plaide aujourd'hui pour les notions d'hétérogène, de métissage, de transculture, notions mettant en relief l'individuel, le propre, l'isolé, le particulier, A.D'Alfonso quant à lui, même s'il a beaucoup travaillé pour la mise en oeuvre et la pratique de ces mêmes idées et théories, il n'a jamais abandonné la notion d'un « nous », d'une communauté, d'une collectivité. Cette position va, en fait, à l'encontre de la doxa québécoise actuelle, comme l'a bien remarqué l'essayiste Simon Harel :

De façon symptomatique, les notions d'hétérogène, de migration, [...] font partie du vocabulaire du Québec contemporain. Dans ces discours, l'idée même du « nous », tenant lieu d'énonciateur autorisé, est refusée de manière systématique. Parler de collectivité, d'affirmation commune, ce serait l'aveu d'une régression condamnable [...]. Mais il n'est pas sûr que cette exclusion de l'identité collective soit à notre avantage. Rien ne dit que l'affirmation individuelle incarne un affranchissement définitif, une libération (HAREL, 2006 :121).

Voilà un aspect qui place A.D'Alfonso à contre courant des tendances du milieu culturel québécois. Cela expliquerait, en partie, sa décision de partir de Montréal et d'aller s'installer à Toronto, avec sa maison d'édition Guernica. D'un côté, ses affects – dans le sens deleuzien du terme, c'est-à-dire les choses qui existent comme des êtres, provoquant chez le sujet les plus profondes sensations - et ses attachements de coeur se trouvent tous à Montréal. Il est fils de cette ville, il l'aime profondément⁴, continuant jusqu'à présent à participer de sa vie culturelle.

A.D'Alfonso décrit dans sa trilogie romanesque le parcours qu'il plaidera pour son protagoniste, les idées qu'il défend et qui ne suivent pas, d'une manière générale, la tendance dominante au Québec.

Biron et al. soulignent le brouillage des frontières entre les langues et les cultures aujourd'hui, témoignant par là même d'importants décentrement que connaît la littérature québécoise actuelle : «[Celle-ci] ne renvoie plus à un projet collectif construit autour de l'équation 'une langue, une culture' et n'est plus assimilable à un nous homogène » (BIRON et al., 2010 : 575), ce qui renverrait à une poétique du

⁴ J'essaierai de montrer cela par l'analyse du deuxième roman de la trilogie qui constitue notre *corpus*, *Un vendredi du mois d'août* (2004).

mineur et de la fragilité linguistique et identitaire. C'est justement cette ambiguïté que nous trouvons chez A.D'Alfonso : à la fois la présence de cette minorité fragile et la force d'un « nous » qui essaye de se montrer homogène.

Outre son oeuvre littéraire proprement dite, toutes les entreprises culturelles menées par A.D'Alfonso révèlent, par elles mêmes, la défense d'un « nous ». C'était le cas de la revue dite transculturelle *ViceVersa*, qui réunissait à l'origine un groupe d'intellectuels, d'écrivains et d'artistes, des Italiens pour la plupart, et qui finalement a réuni toutes sortes de petits groupes culturels minoritaires, pas seulement des groupes ethniques différents, mais aussi une vision distincte fournie par un autre genre, une autre langue. C'était aussi le cas de sa maison d'édition, *Guernica*, qui avait, suivant un désir ou un souhait peut-être très chimérique ou très généreux, essayé de réunir des groupes différents d'écrivains par l'ouverture d'un espace éditorial nouveau.

L'écrivain que j'étudie amorce le premier livre de sa trilogie romanesque en mettant en scène un protagoniste - Fabrizio Notte (F.N.) - dont la présence se veut solide et marquée, c'est-à-dire que ce personnage est construit en mettant en relief la première personne du singulier, en tout ce qu'elle a de « propre », de « personnel », d'« individuel », de « subjectif ». Ce protagoniste se voit dès le début inscrit dans un lignage, une généalogie, qu'il n'accepte pas, à un tout premier abord. Cette image d'un « moi » ferme et solide commence à s'affaiblir, à montrer quelques traits de déclin ou d'atténuation, à partir du deuxième livre pour ensuite littéralement disparaître dans le troisième roman, laissant place à un « nous » représenté par une foule de femmes que F.N. avait connues au long de sa vie. Ce « nous » est à la fois pluriel et singulier, dans la mesure où chaque femme prête sa propre voix au récit. En outre, ce « nous » n'exclut cependant pas le « je » qui correspondrait à ce personnage-homme absent qui reste caché derrière les mots prononcés par les femmes, derrière leurs impressions, leurs anecdotes et les morceaux de leur vécu avec ce personnage masculin. C'est donc un F.N. en filigrane que nous contemplons dans le dernier roman de la trilogie.

Ceci dit, nous proposons le schéma suivant en ce qui concerne les tensions des premières personnes, et du singulier et du pluriel :

TRILOGIE SUR FABRIZIO NOTTE : JE => NOUS

TENDANCE QUÉBÉCOISE ACTUELLE : NOUS => JE

Lorsque le personnage de F.N., protagoniste de la trilogie étudiée, s'exclame : « Italien, je veux me muer en Québécois... » (D'ALFONSO, 1990 : 63), le noeud qui mène à notre problématique se fait déjà sentir : la différence ethnique, la différence linguistique comme moyen et comme instrument de transformation vers une complétude du sujet, voire un perfectionnement du sujet. Tout au long de ce grand récit, les moments sont divers où le protagoniste s'interroge sur le pour et le contre de son ascendance italienne et sur la signification de cet état de fait pour lui-même et pour la communauté dont il fait partie en Amérique du Nord, ainsi que pour les différentes communautés d'ascendance italienne répandues dans le monde. Le sentiment d'appartenance fait partie de son moi le plus profond ; pas seulement en ce qui concerne ses origines italiennes, mais également en ce qui regarde son appartenance québécoise et canadienne anglaise. Ce sentiment d'appartenance sera à tout moment mis en évidence.

Mes réflexions seront donc guidées par une problématique qui met en relief la différence tout court, une différence qui vise d'abord à la construction d'un *self*, d'un « moi », par les tracasseries de la vie d'un fils d'immigrants européens en Amérique. Par là, je fais appel notamment aux peines que ce sujet a éprouvées pendant ses tentatives d'insertion dans la société d'accueil, aux gênes expérimentées dans les différents groupes d'enfants et de jeunes gens, à la subtilité de chaque langue employée et à l'embarras linguistique auquel ce protagoniste devait souvent faire face, lors d'un acte tout simple de communication.

Dans le parler de peuples différents, nous le savons, il n'existe pas une parfaite correspondance de signification, car nous arrivons très rarement à dire la même chose avec d'autres mots, cela parce qu'il n'y a pas de synonymie parfaite (STEIN apud SULIANI, 2001 : 439). Afin de résoudre ce problème, la philosophie propose un caractère *a priori*, transcendantal, cherchant des conditions de possibilités ou de justification pour les énoncés. Nous nous trouvons tous dans un milieu pratique dans lequel nous sommes en mouvement. Analysant cette question, le professeur de philosophie Ernildo Stein observe que Ludwig Wittgenstein appelle ce milieu, le monde, qui ne peut pas être décrit selon des énoncés vrais ou faux mais qui, d'après Martin Heidegger, est présupposé selon une structure préalable de sens rendant possible et assurant la signification (2001 : 441). Or, la formule de M.Heidegger affirme que

« [la] structure de notre compréhension, la structure de la sentence, de l'énoncée et la structure du monde ont quelque chose en commun » (2001 : 438).

Ceci dit, considérant ce sujet qui vit la différence au jour le jour, qui opère quotidiennement comme un pont entre les différents univers linguistiques, autrement dit, qui agit comme un vrai passeur culturel – je prendrai l'hypothèse que cet individu, confus et gêné lors des premiers pas de son parcours, essaie de résoudre son impasse par la quête d'un réseau moins restrictif, par la quête d'une existence moins recluse, cherchant un chemin ouvrant sur d'autres horizons de façon à trouver cette « structure du monde » dont parle M.Heidegger, un chemin offrant une meilleure compréhension/correspondance entre les différentes sources, aux niveaux linguistique et culturel.

Le protagoniste qui nous concerne ici, l'agent qui nous prend par la main pendant cette longue traversée qui correspond concrètement à la trilogie étudiée et, donc, à mon analyse, ne se ferme cependant pas sur lui-même, le sens de ce grand réseau communautaire étant pour lui primordial. Mais, à quel genre de communauté s'adresse-t-il précisément ? Quel genre de « nous » compose ce grand réseau qui sera comparé, dans mon approche théorique, à l'image du rhizome, existant dans l'univers de la botanique ? Ce sont quelques-unes des questions proposées au niveau de la présente problématique.

1.4 L'écrivain, le critique, le cinéaste, l'éditeur : un individu *multifaceted* ?

Antonio D'Alfonso est né en 1953 à Montréal, province du Québec, au Canada. Écrivain et éditeur, il a fait ses premières études au Loyola College, école de langue anglaise, ayant obtenu son B.A. en 1975. Sa formation s'est poursuivie à l'Université de Montréal où il a obtenu son diplôme de maîtrise en 1979. A.D'Alfonso a fondé les Éditions Guernica en 1978 et les a dirigées jusqu'en 2010. Musicien pendant quelques années de jeunesse (1966-1973), professeur (1974-79), critique dans des magazines en français et en anglais depuis 1977, co-fondateur de la revue *ViceVersa* (1982), professeur à l'Université de Toronto depuis 1999 et professeur invité dans les domaines de l'écriture de scénario et du cinéma français à l'Université McGill (calendrier 2008-

2009). À l'heure actuelle, il se consacre à sa thèse de doctorat laquelle doit être finie cette année de 2011.

A.D'Alfonso est toujours très actif dans la scène littéraire et culturelle montréalaise, participant, entre autres, à des lancements de livres, des forums des écrivains québécois, des festivals littéraires dont, à titre d'exemple, le 12^e Festival Littéraire International de Montréal, du 21 au 25 avril 2010, occasion où il a présenté une conférence sur la traduction et la poésie.

Il est possible de trouver des études critiques diverses sur l'oeuvre de A.D'Alfonso. Je les résume comme suit :

D'une manière générale, tout projet d'écriture porte en soi, dès son début, un noyau qui se maintient, qui se conserve. Il se peut, néanmoins, qu'il suive des étapes, des moments différents, à la façon d'un processus. Si l'oeuvre de A.D'Alfonso n'a pas suscité chez la critique le même impact que l'oeuvre de Régine Robin⁵, par exemple, ses écrits posent « des questions essentielles concernant la mise en situation d'un parcours transfrontalier » (HAREL, 2005 :169) dans l'écriture dite migrante au Québec.

Il ne reste aucun doute que le chercheur qui s'est le plus consacré à l'oeuvre concernée est Simon Harel. Dès 1989, dans son essai *Le voleur de parcours : identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, S.Harel décrit cette écriture comme « authentique », en analysant le rôle de la *comunità* et le difficile pari de l'intégration. Une attention toute spéciale est alors donnée à *L'Autre rivage* (1987), recueil marqué surtout, selon cet essayiste, par la mélancolie. S.Harel considère le texte d'alfonsien comme « antagoniste, paradoxal[e], complexifiant la thématique transculturelle », prenant ses distances du discours harmonieux et unificateur et « privilég[ant] un travail du négatif » (HAREL, 1989 : 278).

Dix ans plus tard, ce même recueil est l'objet d'analyse de Pierre Nepveu dans son essai *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine* (1999). *L'Autre rivage* suscite cette fois des commentaires à propos d'une « sacralité de l'ici » (NEPVEU, 1999 : 207), de la parole immigrante (1999 : 190), du milieu trilingue (1999 : 199).

⁵ Régine Robin (1939) est une écrivaine juive, d'origine polonaise, née à Paris en 1939. Elle est également historienne et traductrice.

L'année 2002 voit la parution de l'ouvrage intitulé *La problématique identité collective et les littératures (im)migrantes au Québec*. Mona Latif Ghattas, Antonio D'Alfonso et Marco Micone, produit par Nathalie Prud'Homme. Il y est question des oeuvres portant sur les discours identitaires et qui se sont démarquées au cours des années 1980, soulevant, alors et encore aujourd'hui, des questionnements très présents au sein de la société québécoise. Le *corpus* choisi par N.Prud'Homme présente une vue d'ensemble d'une situation d'impasse ainsi que le point de vue de la marge. Ce *corpus* est donc caractérisé par « l'écriture (im)migrante » (PRUD'HOMME, 2002 : 25).

Son hypothèse de départ est la suivante : la recherche d'une identité collective précise et le besoin d'appartenance concrète demeurent des préoccupations inscrites et travaillées dans l'oeuvre des écrivains québécois. Pour son étude, cette essayiste a choisi un *corpus* datant du début des années 1990, c'est-à-dire des textes produits à un moment où l'écriture (im)migrante⁶ était à son comble (*Idem*). Intéressée aux rapports entre la nation et la société québécoises, N.Prud'Homme cherche donc une distinction entre ces concepts :

La nation québécoise représente une communauté politique façonnée dans l'histoire du développement de la démocratie représentative et à travers les transformations de l'État moderne depuis 1848. Il ne s'agit ni d'une ethnie ni d'une race, et son histoire est caractérisée par l'intégration de l'ensemble de ceux et celles qui s'y sont reconnus et assimilés. La nation québécoise n'est cependant nullement identifiable à la société québécoise. [Celle-ci] est une société multinationale (Québécois francophones, Canadiens anglais, peuples autochtones) et multiculturelle (on compterait près de quatre-vingt-dix communautés culturelles au Québec) et, dans la situation actuelle, sont québécois [...] la totalité des individus qui, au Québec, possèdent la citoyenneté canadienne (Bourque et Duchastel, 1996 : 315 apud Prud'Homme, 2002 : 20).

D'après son étude, l'essayiste indique huit dimensions traditionnelles de l'identité collective: « langue, territoire, culture populaire, culture savante, histoire faite, histoire à faire, intérêt commun, mentalité » (GENDRON et al., 1982 : 151 apud PRUD'HOMME, 2002 : 20).

Certains ouvrages du début des années 1990 se sont donc démarquées à la lecture, notamment parce qu'elles portaient un regard sur les discours identitaires des années 1980 et qu'elles soulevaient des questionnements qui sont, encore aujourd'hui, très présent au sein de la société québécoise. N.Prud'Homme a donc choisi de

⁶ Cette expression, N.Prud'Homme l'a empruntée à Marc Angenot (1993).

privilegier un *corpus* dont l'oeuvre de A.D'Alfonso qui présente une vue d'ensemble de cette situation d'impasse, permettant une exploration de l'identité québécoise à partir d'un point de vue de la marge ; selon les mots de Sherry Simon, « une exploration de la culture québécoise à partir d'une perspective minoritaire » (SIMON, 1984 : 465 apud PRUD'HOMME, 2002 : 25). Ainsi, les textes choisis comme l'objet de sa réflexion ont été ceux qui soulevaient des questions propres à l'écriture (im)migrante, en d'autres mots, une écriture qui, sur le plan de la thématique, présente la difficulté de l'émigration et de l'adaptation qui ne se fait pas sans heurts et questionnements (PRUD'HOMME, 2002 : 25). Cette écriture veut donc, selon cette essayiste, présenter l'origine et l'adaptation à la société d'accueil. Un imaginaire, poursuit-elle, qui n'est pas à la périphérie d'une pratique esthétique, mais la conçoit [...] comme expérience sociale (2002 : 27). Sa réflexion s'achève par une citation de M.Baktine, « le texte est à la fois produit de la société et producteur de la société » (BAKTINE, 1984 apud PRUD'HOMME, 2002 : 34).

En 2003, le numéro 30 de la revue *Exit* publie une vaste entrevue réalisée par Denise Brassard avec Antonio D'Alfonso. Cet entretien, publié en anglais sous le titre « The Quest for Authenticity (or The Other Side of the Anti-passion) » constituera un chapitre de *Gambling with Failure* (2005). Des questions de tout genre seront donc posées à l'interviewé, abordant soit le réel et la fiction, soit l'influence de l'écrivain québécois d'origine française Patrick Straram (1934-1988) sur l'oeuvre de cet écrivain. Comme nous l'avons vu plus haut, ce personnage réel est mis en lumière dans *Avril...*, avec P.Straram incarnant un des personnages de Sophocle, Tirésias. Il sera question aussi, dans cet entretien, de l'intérêt de A.D'Alfonso pour les figures mythiques, ainsi que de l'influence de Jean Cocteau sur l'oeuvre du Québécois (voir leur passion commune pour les mythes, comme Antigone, par exemple). A.D'Alfonso y analyse aussi l'impossibilité de traduire le poétique québécois, ainsi que le poétique italien, parce que celui est « issu d'une communauté, [il est] le produit de certains paramètres sociaux » (BRASSARD, 2003 : 63).

Comme j'essayerai de montrer plus loin, précisément dans le passage sur le personnage de Nonna Angiolina, dans le roman *Avril ou l'anti-passion*, D.Brassard attire l'attention sur la signification singulière de la mort chez A.D'Alfonso. Les morts ne disparaissent pas complètement, ils reviennent (comme nous allons voir, ils seront au milieu de la rue, ils seront dans un bal, prêts à danser une valse...), ils sont toujours

dans le conscient et dans le subconscient, ils sont encore « en vie ». Pour D.Brassard, les morts, chez A.D'Alfonso,

ne veulent pas mourir. Ils reviennent hanter les vivants. Il me semble qu'il y aurait un rapport à faire avec Circé, comme si la mort était une sorte de réification, de 'statufication'. Et en même temps, ça me fait penser au nouveau baroque, tel que vous [A.D'Alfonso] le définissez. Le nouveau baroque serait une façon de faire le lien avec un passé et en même temps de s'en affranchir (BRASSARD, 2003 : 59).

En 2004, un livre d'essai publié par les Éditions Guernica présentait deux articles portant sur l'écriture de A.D'Alfonso. L'un, intitulé « The Clash of Languages in the Italian-Canadian Novel », est dédié au premier volume de la trilogie qui nous concerne, dans sa version en anglais, *Fabrizio's Passion* (CANTON, 2004 :143-156). L'autre, intitulé « Ethnic Heterotopias. The Construction of 'Place' in Italian-Canadian Writing » (BENEVENTI, 2004 : 216-234), essaie de trouver, dans *The Other Shore* et dans *Fabrizio's Passion*, des éléments qui mènent soit à la présence de la flânerie, soit au rôle du lieu dans ces deux oeuvres.

En 2005, S.Harel s'est consacré, dans *Les Passages obligés de l'écriture migrante*, à une étude représentant une sorte de dissection de l'écriture d'alfonsonienne. Il est question ici d'un chapitre entier dont le titre « Antonio D'Alfonso : lieux trahis et déplacements entravés » (HAREL, 2005 : 169-191) correspond à une analyse en profondeur du parcours de l'écrivain, une trajectoire qui « témoigne d'un mode de déplacement inédit dans la littérature québécoise » (2005 : 170). Ce déplacement met en évidence le fait que, malgré son émigration à Toronto pour y vivre et travailler dans sa maison d'édition, A.D'Alfonso continue à participer très activement à la scène littéraire québécoise. Cela se confirme par son attachement permanent aux éditeurs québécois qui continuent de publier ses oeuvres, choisissant donc le marché québécois pour la publication de ses propres livres. Notons aussi le genre de travaux publiés aux Éditions Guernica, c'est-à-dire des auteurs québécois en traduction. S.Harel souligne, entre autres, l'ambivalence de cette écriture en ce qui concerne « [les] formes constitutives du discours national et [les] processus territoriaux que ce discours implique » (*Idem*), en observant cependant que, malgré son ambivalence, l'oeuvre de A.D'Alfonso n'abandonne pas le sentiment national. Elle propose, au contraire, « une mise en valeur nuancée de l'ethnicité, bastion identitaire permettant à l'émigrant de survivre dans un monde hostile » (*Ibidem*).

S.Harel reprend encore en 2006 l'oeuvre d'alfonsienne dans *Braconnages identitaires : un Québec palimpseste* où il attire l'attention sur ce que représente Montréal pour l'écrivain québécois : « un lieu de transferts affectifs » (HAREL, 2006 : 67).

En 2007, un ouvrage publié par les Éditions Guernica est l'objet d'une analyse publiée par la revue électronique *Topia* ⁷. Il s'agit du livre publié suivant la forme d'un dialogue entre Antonio D'Alfonso et Pasquale Verdicchio, d'où le titre *Duologue on Culture and Identity* (1998). Elena Basile, de son côté, signe l'article intitulé « Deterritorializing the Nation : Italic Writing and the Transcultural Politics of Ethnicity », abordant surtout les configurations du discours ethnique au Canada et analysant les praxis d'émancipation sociopolitiques proposées par ces écrivains d'origine italienne.

Des études parues de l'autre côté de l'Atlantique, je souligne, entre autres : 1) un commentaire de l'oeuvre d'alfonsienne réalisé en 2006 par Mirko Casagrande, intitulé « Italic Identities : Antonio D'Alfonso », publié dans *Parcours migrants au Québec. L'italianité de Marco Micone à Philippe Poloni*, textes réunis et présentés par Alessandra Ferraro et Anna Pia De Luca, au Forum de Udine, Italie. Il s'agit d'un bref sommaire de l'oeuvre et de la pensée de A.D'Alfonso, afin de démontrer les limites d'une série de catégories conceptuelles en vogue, liées par exemple à l'usage du terme « italien ». Dans ses conclusions, Casagrande envisage la possibilité de considérer les différentes communautés italophones dans le monde comme une seule et même entité ; et 2) une analyse de la migration et de ses formes esthétiques réalisée par Immacolata Amodeo, professeuse italienne enseignant à Jacobs University à Bremen. Son étude, intitulée « 'Il n'est plus question de patrie'. Histoire de migration et leurs configurations esthétiques. De la littérature des auteurs francophones d'origine italienne au Canada. L'exemple de Antonio D'Alfonso », met en évidence le cas de Antonio D'Alfonso.

Les textes hybrides et le carrefour de langues suscités par le fait de la migration en Amérique et, d'une manière toute particulière, le fait italien au Canada, ont également mérité l'attention de la critique brésilienne. Je cite, entre autres, l'examen du poème « Babel », d'Antonio D'Alfonso qui, dans deux articles publiés dans des revues

⁷ <http://epsilon.library.yorku.ca/ojs/index.php/topia/article/view/8317/5856>, consulté le 25 octobre 2007.

littéraires brésiliennes (PORTO, 2001a : 137 ; PORTO, 2001b, p.91), met en lumière l'incorporation textuelle de la diversité des expériences à travers les espaces et les mémoires culturelles multiples. Les « années migrantes » et le cas particulier d'Antonio D'Alfonso sont examinés de plus près aussi dans un article de l'ouvrage *Imaginários coletivos e mobilidades (trans)culturais* (HANCIAU, 2008 : 87-99).

Dans une récente relecture de la transculture et de l'impact de la revue *ViceVersa*, S.Harel observe combien A.D'Alfonso plaidait en faveur du « caractère composite de la société montréalaise dont il désirait actualiser le potentiel créateur » (HAREL, 2010 :115). Je ressente en filigrane, ici et partout où il est question des réflexions de S.Harel à propos de l'oeuvre de A.D'Alfonso, que l'un et l'autre partagent les mêmes sentiments par rapport à leur ville natale – Montréal. Autrement dit, on observe chez l'essayiste S.Harel et chez l'écrivain A.D'Alfonso un partage net d'un attachement au lieu (habité).

Je pourrais citer encore, à titre d'une mise à jour de l'écriture migrante et de ses représentants, la dernière édition de l'*Histoire de la littérature québécoise*, où tout un chapitre est dédié à « l'une des transformations les plus visibles de la littérature québécoise des années 1980 » (BIRON, 2010 : 561) et d'où se détache le rôle essentiel joué par A.D'Alfonso dans la formation et dans l'âme même de la revue *ViceVersa* : « L'expérience la plus étroitement liée à la revue est celle de Antonio D'Alfonso (né en 1953), dont les poèmes trilingues (*L'Autre rivage*, 1987) incarnent dans l'éclatement des langues les déchirements de l'immigrant » (2010 : 562-563). Pour illustrer cette assertion, j'ai choisi un poème de cet ouvrage dans sa version en anglais :

Hear the nervous footsteps of someone fighting with words. [...] That is when a day of work ends and when the night of words begins. Paper as dense as prayers, and as mute. Paper that you will bind or burn. All around walls of paper you cannot climb, with only one window to look out of. Language has put it there for you to stare at the world without words (D'ALFONSO, 1988 :18)

Enfin, dans ce terrain théorique-critique, j'attire l'attention du lecteur sur les essais écrits par A.D'Alfonso lui-même ou en collaboration, textes dont le contenu peut jeter une nouvelle lumière sur les questions ethniques et identitaires. Il s'agit de : a) *Duologue on culture and identity* (1998), livre écrit en collaboration avec le poète Pasquale Verdicchio ; b) *En italiques : réflexions sur l'ethnicité*, ouvrage paru en anglais en 1996, en français en 2000, avec une réédition aussi en français en 2005, et en

italien en 2009; c) *Gambling with failure*, livre paru en anglais en 2006 et qui peut être considéré comme la deuxième partie de *En italiques*.

Du côté de l'édition maintenant, Guernica, la maison d'édition fondée par A.D'Alfonso en 1978 à Montréal, a été inspirée du célèbre tableau de Pablo Picasso sur la ville espagnole ruinée en 1937. Cette maison a eu comme prémisses la publication de romans, de recueils de poésie et de livres d'essais tournés vers une agenda sociale. Son programme originel voulait ouvrir un nouvel espace éditorial aux poètes qui, à l'époque, ne suivaient ni la littérature britannique (The New Delta Poets), ni la littérature états-unienne (The Véhicule Poets). L'établissement de Guernica voulait au tout début loger ces écrivains et servir de pont entre ceux-ci et d'autres espaces ethniques et linguistiques. Pour cette fin, il fallait créer des liens entre des différents groupes culturels, y compris la communauté italienne qui n'était pas reconnue ou était plutôt sous-estimée par les cultures canadiennes dominantes.

En 1994, Guernica s'est réétablie à Toronto dans le but de fournir à l'univers de l'édition un plus grand forum d'échange intellectuel et de création à travers la traduction et l'union des Italiens nord-américains. In 1998, la maison comptait plus de 270 titres et 500 auteurs publiés. Le compromis de A.D'Alfonso envers la publication de travaux de groupes minoritaires au Québec est perçu par l'expansion du programme éditorial, par l'inclusion d'une littérature toute autre, comme celle de femmes arabes-canadiennes.

Un autre résultat apporté par les propositions de Guernica était la publication d'écrivains québécois bien connus, ce qui a été réalisé par les diverses traductions en français et en anglais, abordant des questions ethniques et identitaires. Le compromis de la maison à travailler surtout avec de la traduction, a servi comme moyen de transmission d'idées entre les cultures, même si, parfois, cette transmission ne s'accomplit pas sans difficulté. Les écrivains québécois publiés par Guernica sont : Gaston Miron, Jean-Paul Daoust, Claude Beausoleil, Nicole Brossard, Anne Dandurand, Marie-Claire Corbeil, et Hélène Rioux. Beaucoup d'auteurs italo-québécois sont également publiés, considérant le nombre important d'habitants d'origine italienne installés au Québec. Toujours considérée comme une littérature largement sous-représentée, ces auteurs sont : Marco Fraticelli, Filippo Salvatore, Anthony Fragola, Maria Mazziotti Gillan, Marco Micone, Eduardo Sanguineti, Anthony Valerio, Pier

Giorgio Di Cicco, Fulvio Caccia, Anne Marie Alonzo, Camillo Carli, Mary Melfi, Pasquale Verdicchio et Penny Petrone.

L'exploration de la réalité italique est peut-être la plus grande réussite de Guernica. Cette maison d'édition prône qu'il existe une culture globale qui va au-delà d'un sentiment national italien à l'intérieur des frontières canadiennes. Depuis mars 2010, la possession de la maison se trouve dans les mains de Connie McParland et de Michael Mirolla.

Il est enfin opportun de mentionner ici que Antonio D'Alfonso n'a pas encore été traduit en portugais. Il a visité pour la première fois le Brésil en novembre 2003, ayant été invité par l'organisation du VII^e Congrès de l'Association brésilienne d'études canadiennes – ABECAN, occasion où il a donné une conférence ciblée sur l'échec et la création artistique.

Sa bibliographie est présentée en annexe à la présente thèse.

1.5 La revue *ViceVersa* ou « comment la notion de transculture est-t-elle arrivée au Québec ? »

Le terme « transculture » est au coeur d'une certaine entreprise littéraire ayant eu une grande répercussion au Québec, même si elle a vécu moins de quinze ans (1983-1996). Il s'agit de la revue *ViceVersa*, fondée par un groupe d'intellectuels, écrivains et artistes qui avaient en commun l'origine italienne, dont Antonio D'Alfonso. Walter Moser, dans son article « Transculturation : métamorphoses d'un concept migrateur » (CACCIA, 2010 : 33-59), rappelait à juste titre le *caractère migrant* des concepts : les concepts ne sont pas immuables ; ils se déplacent, ils circulent et assument de nouveaux sens.

Le chemin parcouru par le mot « transculturation » a été exceptionnellement particulier car, provenant de la périphérie, sous l'inspiration du Cubain Fernando Ortiz, il s'est vite répandu sous les auspices de l'anthropologue polonais Bronislaw Malinowski, lié d'abord à l'académie anglaise et ensuite aux États-Unis. Sous le point de vue de F. Ortiz, la « *transculturación* », dans le contact des cultures, favorise une réciprocité d'influences entre les cultures en contact, même si elles sont de forces inégales (2010 : 38) Si, à l'origine, le terme était circonscrit à des questions locales

(Cuba, Amérique Latine), ayant été introduit dans l'ouvrage *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), son noyau sémantique passera plus tard, à la suite de l'Uruguayen Ángel Rama (1926-1983), dans son ouvrage *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), au domaine des études littéraires, « point[ant] fortement vers une auto-affirmation identitaire positive » (2010 : 39). Avant d'arriver au Québec « par la porte d'entrée de la revue *ViceVersa* » (2010 : 48), dans un contexte d'énonciation bien différent, le concept sera employé dans un grand nombre d'essais littéraires, surtout aux États-Unis.

Au Québec, il est question selon W.Moser d'une véritable migration conceptuelle, car, pendant la quinzaine d'années de vie de la revue,

[...] il se produira un changement de paradigme dans le discours nationaliste dominant au Québec. D'identitaire-essentialiste, exclusif et ethnique, il s'est rapidement mué en identitaire-relationnel, inclusif et républicaniste. Ce qui a eu un impact sur la réception de la revue *ViceVersa*, et avec elle du concept de transculturation (CACCIA, 2010 : 48).

En 1989, l'essayiste et écrivain Pierre Nepveu signe un article intitulé « Qu'est-ce que la transculture ? »⁸, interprété aujourd'hui - donc presque vingt ans plus tard - par W. Moser comme symptomatique du changement de paradigme du discours nationaliste : « au lieu d'être rejetée comme une menace pour le national, la transculturation va être domestiquée comme une ressource culturelle nationale » (2010 : 50). Comment se produirait cette « domestication » ? La lecture faite par W.Moser de l'article cité est la suivante : par rapport à l'appropriation qu'opère Á.Rama du concept de F.Ortiz, P.Nepveu introduit un nouvel élément. Si le concept de transculturation était fondamentalement processuel et contenait une séquence d'opérations qu'Ortiz avait saisies dans la séquence dynamique de trois préfixes – déculturation, néo-culturation et transculturation – où le dernier représentait une synthèse en tant qu'émergence d'une nouvelle culture, la version québécoise semble correspondre à une logique interne binaire qui se manifesterait dans un mouvement pendulaire entre deux pôles : « La québécity a aussi été foncièrement cela : un mouvement centrifuge/centripète qui la définit comme pulsation incessante, sur le mode de la perte et des retrouvailles, de l'aller et du retour » (NEPVEU, 1989 : 27 apud CACCIA, 2010 : 54-55). W.Moser conclut ainsi ses réflexions sur le sujet:

⁸ NEPVEU, Pierre. Qu'est-ce que la transculture ? *Paragraphes* 2. 4^e trimestre 1989, p.16-31. Note 20. In: CACCIA, F. *La transculture et Vice Versa*. Montréal : Triptyque, 2010. p.50.

On assiste donc à une neutralisation de la force transgressive du concept de transculturation. Et ceci par une réaffirmation rassurante du national auquel est attribuée la force recueillante qui opère la rédemption de ce que le transculturel comporte de négatif. Réinscrite dans l'unicité de la culture nationale comme une propriété toujours là, la transculturation est désormais apprivoisée (CACCIA, 2010 : 56).

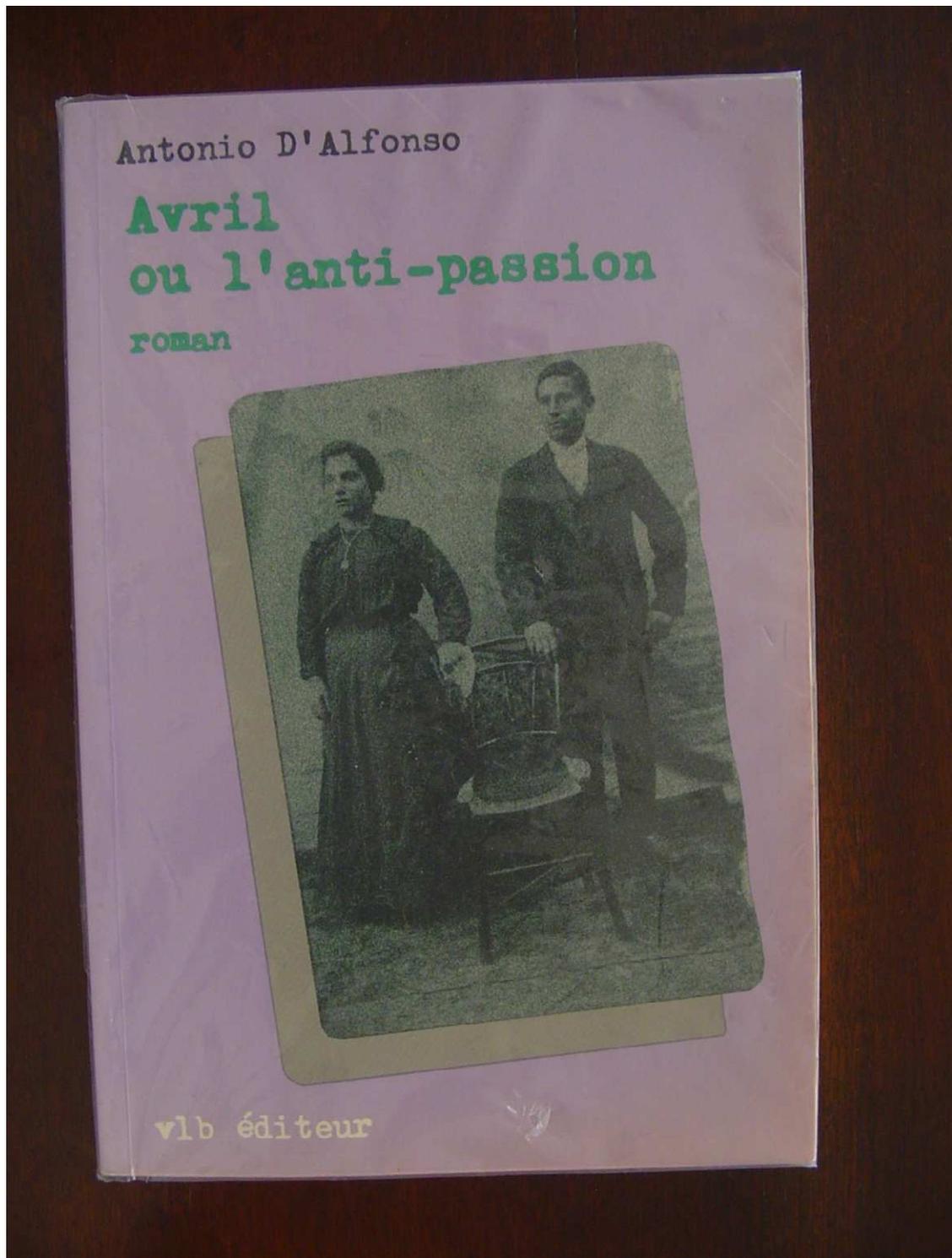
1.6 Organisation du manuscrit et méthodes utilisées

Cette thèse est organisée en trois chapitres, précédés de la présente introduction. Le premier chapitre est dédié au premier volet de la trilogie, *Avril ou l'anti-passion* (1990). Une étude de ce premier récit est réalisée (le récit/le narrateur, le chronotope⁹, l'exposition des personnages et de l'intrigue), avant la présentation du référentiel théorique choisi pour l'analyse de ce roman, c'est-à-dire le système arborescent (« le livre comme réalité spirituelle »), selon le point de vue de Gilles Deleuze et Félix Guattari, présenté dans *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*. À la suite de cette partie théorique, une deuxième sous-partie est développée, avec mon interprétation sur l'emploi de l'intertexte dans ce roman, suivie d'une troisième sous-partie ciblée sur le thème du territoire. Le second chapitre fait le même parcours d'analyse pour ce qui est du deuxième volet de la trilogie, *Un vendredi du mois d'août* (2004), suivi de la théorie deleuze-guattarienne concernant le système fasciculé (« le livre comme réalité naturelle »). Mon interprétation cette fois-ci est ciblée sur l'univers de la ville de Montréal et sur la question autobiographique. La section suivante est dédiée au thème de l'identité. Finalement, le troisième volet de la trilogie, *L'aimé* (2007), est analysé en suivant la même formule des romans précédents, c'est-à-dire le récit/le narrateur, le chronotope, l'exposition des personnages et de l'intrigue. Le référentiel théorique deleuze-guattarien correspond, dans cette partie du travail, à l'analyse du rhizome (« le livre ouvert vers le dehors »), avec une interprétation consacrée aux images de la cicatrice et de la trace, ainsi que mes réflexions sur le thème de la mobilité. La dernière sous-partie de ce troisième chapitre est dédiée au sujet de la disparition ; à la suite de ce dernier exposé, je présente la conclusion de cette thèse.

⁹ Chronotope : concept introduit en critique littéraire, dans les années 1920, par M. Bakhtine, qui emprunte le terme à la physique et aux mathématiques, et l'utilise dans un sens métaphorique. Le chronotope ou « temps-espace » est une catégorie de forme et de contenu basée sur la solidarité du temps et de l'espace dans le monde réel comme dans la fiction romanesque. La notion de chronotope fonde les « indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret ». C'est le « centre organisateur des principaux événements contenus dans le sujet du roman ». GARDES-TAMINE, J. ; HUBERT, M.-C. : *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris : Armand Colin, 1993, p. 35-36.

Quelques illustrations seront fournies tout au long de ce travail. Je voudrais préciser ici la façon selon laquelle j'ai élaboré les figures présentant l'image graphique d'une « pizza » ou d'un « camembert » et qui concernent les personnages de la trilogie. À l'origine, j'avais adopté une valeur, une grandeur déterminée correspondant à chaque personnage faisant son apparition dans chaque roman ; cela, je l'ai fait par chapitre et en suivant l'apparition des personnages dans le récit, en d'autres mots, en suivant la « présence » de ces personnages (par la citation de leur nom, par la récurrence de noms), ce qui donne, à la fin de chaque volet, un résultat approximatif de la présence de chaque personnage dans chacun de trois romans étudiés. Comme nous ne pouvons jamais être exacts ou précis en littérature, j'ai gardé les proportions et enlevé les valeurs adoptées au début de cette évaluation. J'ai gardé toutefois dans les figures présentées, une « proportionnalité » que je considère vraie puisque basée sur une étude et une réflexion. Le but d'une telle entreprise a été d'essayer de fournir des données qui puissent montrer l'« évolution », c'est-à-dire le « devenir », le parcours, de Fabrizio Notte (F.N.), le protagoniste, en ce qui a trait à sa propre présence dans les trois récits concernés.

Chapitre 1



2. *Avril ou l'anti-passion*, le « livre-racine »

2.1 Le récit – le narrateur

Dans le monde de la fiction, Antonio D'Alfonso n'a produit que les trois romans qui constituent la trilogie romanesque sur Fabrizio Notte (F.N.) : *Avril ou l'anti-passion* (1990), *Un vendredi du mois d'août* (2004) et *L'aimé* (2007). Débutant dans la littérature par le chemin de la poésie et revenant à celle-ci régulièrement, nous nous interrogeons toujours sur le genre qui caractériserait le mieux l'oeuvre de l'auteur, car il s'agit sans aucun doute d'un écrivain éclectique. Poésie, essai, prose, cinéma sont des domaines déjà explorés par lui. L'année de la parution de son dernier roman étant encore tout proche de nous, il reste à voir ce qu'il se produira dans l'avenir, vu le fait qu'il s'agit d'un auteur contemporain en pleine activité créatrice.

Par la publication de sa trilogie romanesque, il a donc fait l'expérience de raconter. Maurice Blanchot, dans son analyse sur l'oeuvre de Kafka, a écrit avec propriété que « raconter ne va pas de soi » (BLANCHOT, 1981 : 177), en d'autres mots, cela n'est pas quelque chose de naturel. À ce propos, A.D'Alfonso a affirmé dans l'un de ses entretiens, qu'il voulait imiter un genre qui n'existe pas en anglais. Pour lui, le langage du récit est « dépouillé, épuré, coupé au minimum », occupant « le sommet des genres » (BRASSARD, 2003 : 60). Par là, nous apercevons l'intense labeur concernant ce genre d'écriture et qui ne passe inaperçu à personne.

Pour raconter une histoire, on a besoin d'une voix ou de voix - « les voix du roman ». Beaucoup a déjà été écrit à ce propos et je ne pourrais pas me priver ici d'en parler. Diverses études se sont déjà penchées sur le sujet dont les travaux fondateurs d'Émile Benveniste sur les personnes et les temps verbaux dans les *Problèmes de linguistique générale*, en 1966 ; d'Antoine Culioli dont la théorie linguistique conceptualisée dans les années 1960 est, d'après Dominique Maingueneau, à la base du repérage des déictiques spatiaux et temporels¹⁰ ; de Dominique Maingueneau, surtout à travers le *Contexte de l'oeuvre littéraire*, en 1993 et *l'Analyse du discours*, en 1997. Dans ces travaux, la figure du « narrateur » y est substantielle et le fait de la regarder de plus près m'a permis, au long de ces années d'études et de réflexion, de m'approcher un

¹⁰ Dans la théorie linguistique d'Antoine Culioli, la situation d'énonciation n'est pas une situation de communication socialement descriptible, mais le système où sont définies les trois positions fondamentales d'énonciateur, de co-énonciateur et de non-personne (MAINGUENEAU, 2004 : 190).

peu plus de l'articulation du récit. Au fur et à mesure que j'examinais le rôle de la figure du narrateur dans la littérature, je me suis aperçue de sa richesse et du fait que son seul mouvement ou, quand c'était le cas, son déguisement à l'intérieur du texte était, en soi, l'âme de l'oeuvre elle-même. Ceci dit, je crois qu'il est impératif de dédier quelques paragraphes à la figure du narrateur, dans la présente étude.

L'écrivain français Louis Aragon considérait l'incipit d'un écrit sa clef signifiante. Les premiers mots d'*Avril ou l'anti-passion* correspondent précisément au titre du chapitre premier : « Journal de *ma*¹¹ mère » (1990 : 13-20). C'est donc par ce journal intime que F.N. fait son entrée dans le texte. Cette piste de sa présence se répète, moins timide cette fois, au début du chapitre deux (p.21-36), lorsqu'il révèle sa fascination pour la vieille boîte de chocolats de Pâques qui gardait les souvenirs de famille - au moins ceux qui pouvaient être touchés et regardés, là où se trouvaient les lettres de son père datant de la période d'après-guerre. F.N. se manifeste alors, en tant que personnage, d'une façon moins subtile cette fois, comme s'il assumait enfin « le poste » de protagoniste du récit. C'est avec la description de la maison familiale qu'il se met à diriger l'orchestre et, par conséquent, la musique créée par A.D'Alfonso. Ce n'est qu'au chapitre onze – « Lasagne in brodo » (p.97-100) que nous aurons un nouveau changement au niveau du récit, un nouveau transfert de regard. Il s'agit de Léah, amie de F.N., qui parle alors. Une fois fini ce chapitre-là, l'énonciation est à nouveau reprise par le protagoniste jusqu'au chapitre quatorze – « Un cauchemar » (1990 : 113-119), lorsque c'est le tour de sa soeur, Lucia, de nous raconter ce qu'elle avait vu ou ce qu'elle pensait voir : son vécu, ses cauchemars et ses fantasmes. À partir du chapitre quinze – « Le parfait esclave » (p.121-123), F.N. reprend définitivement la parole jusqu'au chapitre vingt-cinq, gardant jusqu'à la fin du roman son statut de narrateur-personnage, de protagoniste.

Il y a donc diverses oscillations au niveau de l'énonciation dans *Avril ou l'anti-passion*, totalisant six échanges de narrateur, quoique pas consécutives ; le texte présente, en d'autres mots, six transferts de regard. Ces changements de points de vue ont certainement des conséquences au niveau de l'intrigue : ils enrichissent la perception de l'intrigue dans son ensemble, à la façon d'un hologramme qu'on contemple, comme si l'on pourrait regarder un objet ou considérer une idée à partir

¹¹ C'est moi qui souligne.

d'un autre point d'observation. J'aimerais d'ailleurs attirer l'attention du lecteur sur l'importance accordée aux voix de femmes en tant que narratrices : à l'exception de Guido le père, lors de sa jeunesse, et de F.N., le protagoniste, deux femmes (Léah et Lucia) sont choisies par l'auteur, privilégiant d'une certaine façon le point de vue féminin au détriment du masculin, si nous considérons la présence de bien d'autres personnages masculins dans la trame.

Les vingt-cinq parties qui constituent le roman ne suivent pas une logique forcément linéaire, la plupart des chapitres pouvant être déplacés sans préjudice important pour la compréhension générale du texte. J'ai toutefois remarqué des zones thématiques, la première zone commençant au chapitre un jusqu'au chapitre cinq (« Journal de ma mère », « Le service militaire », « La traversée », « Notre maison », « Cicatrices ») dont le thème principal serait l'installation d'une famille immigrante dans le nouveau pays ; la deuxième zone allant du chapitre six au chapitre treize (« Bête noire », « Désamour », « La jalousie de deux amis », « La guerre », « Parlons un peu de ma famille », « Lasagne in brodo », « Romance », « La messe des morts »), avec un accent sur les enjeux amoureux (amour, passion, jalousie, trahison, déception et corrélats) ; une troisième zone, du chapitre quatorze au chapitre vingt (« Un cauchemar », « Le parfait esclave », « Peter est invité à dîner », « Le couple », « Le téléphone », « Nonna Angiolina », « Une promenade avec Mario ») dont le thème qui l'emporte est la famille italienne et ses valeurs, la communauté, l'identité collective, à l'exception du chapitre dix-huit – « Le téléphone » - qui reprend le sujet des rapports amoureux/passionnels/érotiques ; finalement, une quatrième zone qui commence au chapitre vingt et un et qui va jusqu'au chapitre vingt-cinq (« Journal d'un film inachevé », « Antigone et Hémon », « La désincarnation », « Un suicide en chœur », « La mise en scène »), où nous arrivons, à mon avis, au cœur des grandes questions posées sans cesse et tous les jours par le protagoniste, ce sujet qui se cherche, ce « je » toujours avide de réponses. Ses réponses, il essaye de les donner au dernier chapitre. Il s'agit donc sans aucun doute d'un parcours en amont, à la façon d'un U, propre au rythme et à la structure de la comédie, au détriment de cette même forme à son envers, forme qui serait plutôt propre à la tragédie (FRYE, 1999 : 33). Nous ne sommes évidemment pas en train de traiter, ici, d'une comédie, mais ce que je voudrais bien souligner, c'est l'esprit, l'ambiance qui règne et qui l'emporte à la fin de l'oeuvre.

Dans le récit cadre, *Avril ou l'anti-passion*, un autre récit est inséré. Il s'agit de la tragédie de Sophocle, *Antigone*, un récit supplémentaire qui se trouve enchâssé dans le premier. La version d'alfonsienne de la tragédie grecque, dont la symbolique sera examinée plus loin dans le présent travail, apparaît disséminée presque tout au long d'*Avril*...

2.2 Le chronotope : Le temps/L'espace

Le temps

La première référence au temps chronologique, dans *Avril ou l'anti-passion* correspond au mois d'avril 1943, période qui se trouve inscrite dans le journal intime de Lina, mère du protagoniste. Ce journal commence le 02 avril et se termine le 25 avril 1943. À la suite de ce morceau de texte, nous trouvons un échantillon du genre épistolaire représenté par les lettres de Guido, le père du protagoniste. Sa première lettre est datée du 02 avril 1948 et la dernière, du 25 avril de la même année. Le grand voyage transatlantique fait par Lina et son amie Titina se produit en avril 1950, lorsqu'elles arrivent en terres d'Amérique. La prochaine marque allusive au temps chronologique, c'est l'achat de la maison de famille par les Notte, en avril 1959. F.N., encore petit-garçon, recevra une gifle sur son visage en avril 1963, coup donné par le père Schiavo, un prêtre, lorsque le petit n'a pas su répondre aux questions qu'il lui posait. Il est opportun d'éclairer que cet épisode est référé plus tard, dans le récit. En 1968, le jeune F.N. découvre le cinéma par la main et l'initiative de Mario Berger. Le premier voyage de F.N. en Italie, le pays de ses parents, sera réalisé en 1973. C'est pendant l'année 1975 que F.N. décide de travailler à temps partiel pour gagner de l'argent et ainsi poursuivre ses études. Cette même année verra le premier dîner de Peter, le futur beau-frère du protagoniste, chez les Notte. Un journal racontant l'épopée d'un film inachevé (*Le choix* ou *Antigone Pacifica*) commence en avril 1980 et se termine en avril 1984. Entre ces deux dates-là, une évocation (en 1981) sera faite du décès de Nonna Angiolina, suivie (en 1982) d'une vision qu'a eu F.N. de sa grand-mère. C'est en avril 1987 que le protagoniste ira réfléchir sur un commentaire du père Schiavo, fait vingt-quatre ans plus tôt, à propos des trois esclaves (« de Dieu, de l'amour, de l'art »). Le roman s'achève en 1988, l'année de la mort de Nonna Lucia et du mariage de Lucia, la soeur de F.N.

Ce roman comprend donc une période de quarante-cinq ans, commençant avant la fin de la Deuxième Guerre mondiale, s'étendant aux années 1950, 1960, 1970 et 1980 (Figure 1). Les années 1950 sont connues au Canada/Québec surtout comme celles de la « Grande noirceur », période conservatrice, de corruption et de scandales vécue par le Québec sous le gouvernement de Maurice Duplessis, le 16^e Premier ministre de la province. Les années 1960 opèrent à la façon d'une secousse au niveau de la société québécoise, comme si c'était la réponse de cette même société aux années difficiles précédentes, période qui est connue comme la « Révolution tranquille », avec une augmentation très importante de la population urbaine. Les années 1970 sont plutôt de transgression et de rupture, ces deux actions dominant la scène culturelle et intellectuelle au Québec¹². Finalement, les années 1980 voient une croissance encore plus grande de la diversité ethnique donc culturelle, surtout dans le milieu urbain.

L'espace

Le genre romanesque nous permet d'identifier, dans la plupart des cas, deux sortes d'univers lorsque nous faisons appel à l'espace : 1) l'espace physique ou géographique, le(s) lieu(x) où se déroule l'action, en d'autres mots, les lieux où les événements de l'intrigue s'enchaînent, et 2) l'espace allusif au symbolique, un espace qui va au-delà de l'espace réel, un espace propre à l'imaginaire, qui joue avec l'imagination. Certains critiques appellent ce type de lieu le « lieu psychologique, social, économique, etc. », et nomment ce lieu l'« ambiance » (GANCHO, 2001 : 23).

¹² À ce propos, voir PARANHOS, A.L.S. La mise en contexte québécois. In : PARANHOS, A.L.S. *Traduction et américanité dans 'Le Désert mauve', de Nicole Brossard*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre : UFRGS, 2004. (p.5-33)

Le temps du roman *Avril ou l'anti passion*

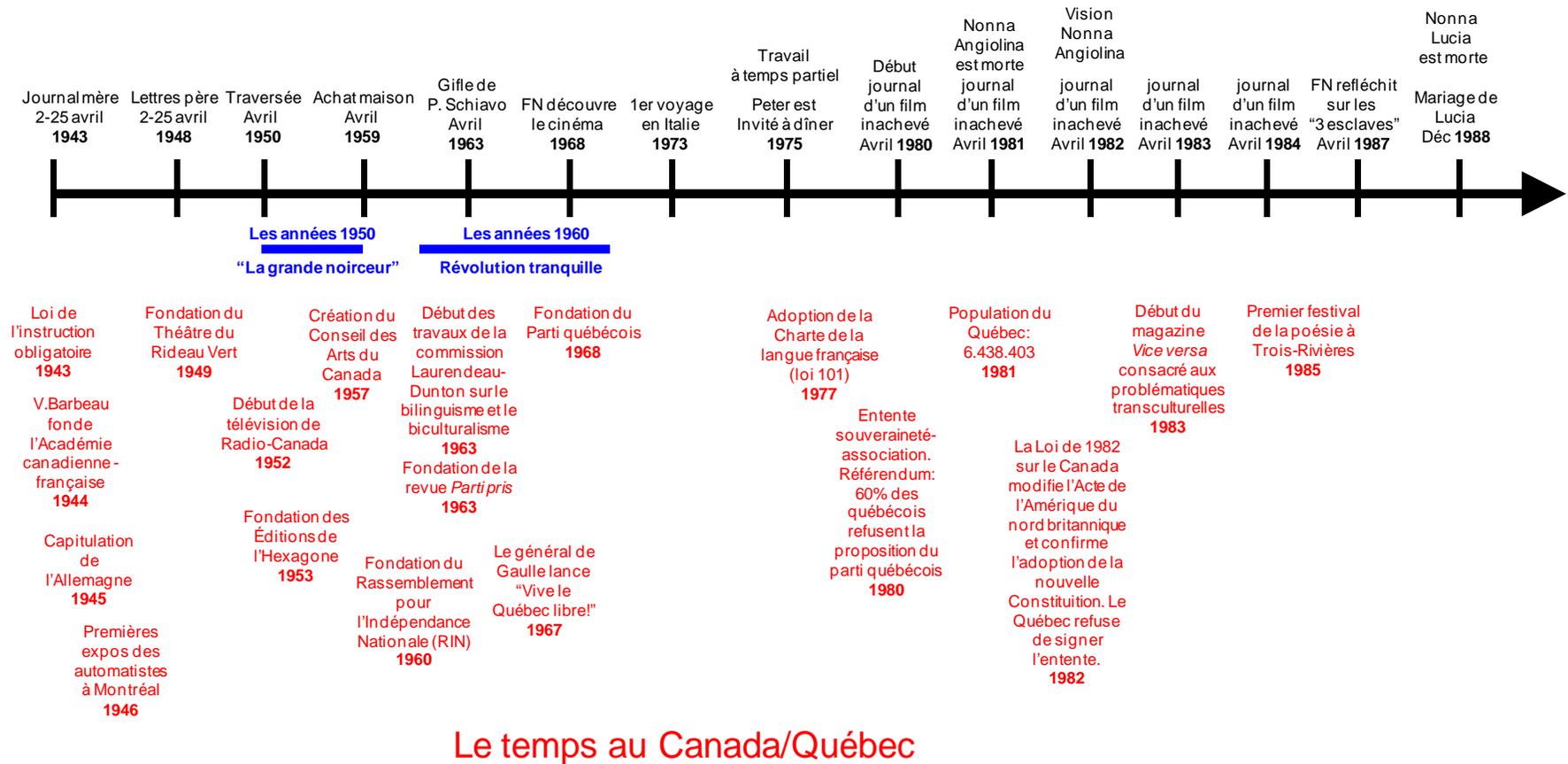


Figure 1 - Le temps dans *Avril ou l'anti-passion*

Dans un premier abord, nous allons parcourir l'espace physique du roman, pour ensuite fournir quelques exemples de ce dernier type de tableau spatial.

Le paysage qui inaugure *Avril ou l'anti-passion* correspond au sud de l'Italie. Nous sommes dans la petite ville de Guglionesi, dans la région d'Abruzzi et Molise¹³. Le décor étant le milieu rural, l'espace qui ouvre le texte est plutôt ouvert : « Le cochon a mangé trois poussins. Je n'en crois pas mes yeux » (D'ALFONSO, 1990 : 16). À la suite de l'introduction, nous comprenons, par les deux premiers paragraphes du deuxième chapitre, que l'action commence quelque part, beaucoup plus tard dans le temps chronologique ; le narrateur est un homme ou une femme adulte lettré(e), cultivé(e), puisqu'il (elle) est capable de traduire et de reconnaître les traits stylistiques d'un texte. Cette personne ouvre donc une boîte contenant des lettres du passé. Ces lettres ont toutes été écrites en Italie : à Udine, à Milan, à Mantoue, à Carrare. Il se produit ensuite une nouvelle coupure : le chapitre ou morceau de texte suivant représente un paysage italien, précisément la ville de Naples, le soleil frappe fort, « il fait trente-deux degrés » (1990 : 37). Cette précision concernant la température correspondrait, à mes yeux, à *l'effet de réel*¹⁴, selon Roland Barthes. Ce cadre-là sert à raconter le jour et le moment de l'embarquement des immigrants italiens, dont Lina et Titina, pour l'Amérique du Nord. Désormais, le roman aura pour décor la ville de Montréal, située dans la province du Québec, au Canada (début des années 1950), le récit étant maintenant conduit par la voix du protagoniste, F.N.

Une description de la maison de famille va situer cette habitation dans la ville mentionnée. Je m'occuperai de ce micro-univers qui constitue la maison familiale un peu plus loin dans ma description de l'espace. Pour l'instant, nous suivons les repères géographiques de Montréal.

Le texte fait donc appel à des référents spatiaux, dans ce cas à des noms de rues et d'avenues : la 19^e avenue, la voie rapide de la Métropolitaine (1990 : 47) ; la rue Ruskin, la vingtième avenue, le boulevard Pie-IX, la rue Adam (1990 : 49) ; le parc Ruskin (1990 : 50). Aux pages 51 et 52, toute une description faite entre guillemets de la petite ville de Saint-Michel est alors présentée, nous dirions transportée, déplacée

¹³ L'actuelle région indépendante de Molise a été créée en 1964, appartenant à la province de Campobasso dont la capitale est Campobasso. De 1864 jusqu'en 1963, la région-cadre du premier chapitre d'*Avril ...* faisait partie de l'ancienne région d'Abruzzi et Molise.

¹⁴ BARTHES, R. *L'effet de réel*. In : BARTHES, R. *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984. p.167-174.

même d'une autre publication intitulée *Histoire économique de Montréal* datée de 1942. Le narrateur conclut ces renseignements en nous apprenant que Saint-Michel comptait plus de 70.000 habitants en 1967, « beaucoup d'entre eux sont italiens d'origine » (1990 : 52). Cette citation, longue et détaillée, de presque deux pages, décrivant historiquement la petite ville de Saint-Michel, plus tard incorporée à Montréal (« Saint-Michel perd son statut de ville indépendante et est annexée à la grande métropole », 1990 : 56), elle nous renvoie encore une fois à R.Barthes, lorsqu'il réfléchit sur la comparaison et la métaphore :

Il n'invente pas, il ne combine même pas, il translate: pour lui, comparaison est raison: il prend plaisir à *déporter*¹⁵ l'objet, par une sorte d'imagination qui est plus homologique que métaphorique (on compare des systèmes, non des images) ; [...] C'est comme si, voulant se résumer, il ne s'en sortait pas, entassait résumé sur résumé, faute de savoir lequel est le meilleur (BARTHES, 2003 : 70).

L'écrivain que j'étudie n'a pas travaillé le texte historique allusif à Saint-Michel de façon à l'incorporer dans son propre texte, il n'a rien inventé, il a opéré, selon le point de vue de R.Barthes, « par glissement total » (*Idem*). À nos yeux, cette translation, ce transport d'un passage d'un texte historique à un tout autre genre de texte est un exemple de plus d'un projet scriptural visant à l'élaboration d'un récit à partir de morceaux plus ou moins indépendants, à la façon d'un *patchwork* où le lecteur est facilement capable de localiser les « coupures », c'est-à-dire les frontières entre les discours (discours littéraire X discours historique).

En poursuivant la lecture du roman, il est encore possible de remarquer la mention de différents lieux publics de la petite ville de Saint-Michel (plus tard incorporée à Montréal), de Montréal, tel que nous la connaissons aujourd'hui, et une ou deux mentions à des lieux qui se trouvent en milieu rural. Le lecteur voyage donc par la rue Saint-Germain (1990 : 52) ; « le côté est de la ville : de la 25^e avenue jusqu'au côté est de la 19^e » (1990 : 53) ; la ville Saint-Léonard (celle qui « acquiert ce qui perd Saint-Michel », 1990 : 56) ; le Bois-des-Filion, « le début du Grand Nord, la Forêt Noire » (1990 : 62) ; la rue Bélanger, la 13^e avenue (1990 : 67) ; le premier appartement de F.N., près du parc Lafontaine, rue Cartier, à Montréal (1990 : 68) ; le restaurant Dunn's, à Montréal 1990 : 74) ; la 6^e avenue (où se trouve la maison de Léah) (1990 : 77). F.N. vit dans l'est de Montréal : « Fabrizio me répète qu'il préfère vivre dans l'est de Montréal,

¹⁵ C'est lui qui souligne.

parce que dans le West End, il lui faut plus de vingt minutes pour trouver des pâtes pour préparer... » (1990 : 97-98) ; « [une usine de textile de la] rue Masson » (1990 : 127) ; [la 'vision' que le protagoniste a eu de Nonna Angiolina], « à la Rue Jean-Talon, coin Papineau », à Montréal (1990 : 144).

Le chapitre vingt et un intitulé « Journal d'un film inachevé », le deuxième journal trouvé dans ce roman, est écrit par F.N. Amorcé à la capitale du Mexique (1980), ce journal est achevé à Montréal (1984). Nous supposons donc que le protagoniste s'est déplacé à ce pays étranger pendant l'année mentionnée.

Au chapitre vingt-deux, le narrateur-protagoniste se trouve « à deux pas du Pacifique : à Victoria, en Colombie-Britannique » (1990 : 167), province à l'ouest du Canada. Une balade en voiture le conduit à *Vancouver Island*. À Bella Coola, au nord de Vancouver, il est possible d'apercevoir les montagnes Rocheuses (1990 : 172).

J'ouvre ici une parenthèse pour faire appel à la notion de « lieu psychologique », mentionnée plus haut. Au bord du Pacifique, F.N. divague et imagine d'approcher les Rocheuses du château Dufresne, qui se trouve à Montréal (1990 : 173), tentant de joindre - dans son imagination - « les deux solitudes » du Canada, c'est-à-dire le Québec francophone et le Canada anglophone. Cette image d'un lieu « idéal » s'approcherait de ce que nous connaissons par « le lieu psychologique » tel que décrit par C.V.Gancho, ou le « lieu habité », expression adoptée par l'essayiste québécois Simon Harel. Selon lui, la notion de lieu habité - un espace topique qui coïncide avec la description de l'espace familier - rend possible la constitution d'une « pensée-mère », d'une « pensée-habitacle », d'une « pensée-monde » générant une énonciation singulière. La pensée-habitacle est donc cette manifestation subjective qui indique la manière dont un sujet se situe dans le monde, son mode particulier d'aménagement du monde. Le fondement psychique du lieu, poursuit-il, fait du sujet un être lié par la trajectivité, par des balises, par un cadre et par des points de repère qui donnent sens à son parcours : « [l]'être n'est pas une propriété. Il est une forme enveloppante, flexible, qui entoure et fait tenir le sujet, tant sur le plan physique que psychique. Le lieu nous habite » (HAREL, 2005 : 123).

Après ce séjour auprès du Pacifique, F.N. rentre à sa ville natale, Montréal. Nous avons encore des références à des lieux, tel que « la terrasse du Café Chéri », dans cette ville (p.175). Et, c'est au chapitre vingt-trois, à la fin du roman, que le narrateur-

protagoniste évoquera son lieu précis de naissance : « né à l'Hôpital Notre-Dame, rue Sherbrooke, en face du parc Lafontaine » (1990 : 179). F.N. dit ce que cela signifie pour lui que d'être né à Montréal:

Venir au monde à Montréal, ce n'est pas naître à Paris, à Rome ou à New York. Montréal ? En réalité, jusqu'à l'âge de quinze ans, je ne connais que Montreal (sans accent). Ce n'est que plus tard que Montréal acquiert l'accent sur le « e ». De parents italiens, je ne vis pas comme un anglophone pour qui Montréal est Montreal et non pas le Montreale dans lequel j'habite effectivement.

Montréal me permet d'être trois personnes en une seule. Enfant tripartite, j'aligne mes trois visions différentes sur la même ville (1990 : 180).

Oui, je suis d'accord que ni Paris, ni Rome, ni New York – avec toutes leurs particularités et singularités – n'ont expérimenté la diversité linguistique de la même manière que Montréal. C'est là peut-être où se trouve le noyau dur de cette écriture scindée, déchirée, de A.D'Alfonso et qu'il a si bien su décrire dans le passage ci-dessus. Nous lisons, immédiatement après cette citation, un long paragraphe que je classifierais comme un poème en prose, violent et profond, s'adressant à Montréal. Cette ville sera le thème d'une section autonome, dans le chapitre deux du présent travail.

Maintenant, en me servant du chapitre intitulé « Ma maison », je montrerai comment je vois l'évolution de la description d'un lieu physique à un lieu psychologique, en d'autres mots, comment ces différentes perceptions de « lieux » s'enchaînent dans le récit.

La description de la maison est, à un premier abord, l'évocation concrète, « froide » de l'espace physique, maison qui avait été achetée par le père de famille en avril 1959. Ce logement est décrit à la manière d'un constructeur, d'un bâtisseur de maisons, comme si nos yeux survolaient le plan d'une habitation : « La maison a six pièces. À gauche, nous avons [ceci] ; à droite, nous avons [cela] ». Cette description qui s'amorce froidement, entraîne par la suite l'évocation de moments intimes vécus en famille dans les différents coins de la maison. L'oeil froid qui décrit une chambre, un couloir, une toilette, se réchauffe lorsqu'il fait appel à un événement donné, à un jour particulier. D'abord, c'est la salle à manger qui sera peut-être plus tard transformée en chambre à coucher, « parce que cette pièce paraît à [la mère de Fabrizio] l'endroit le plus tranquille, l'idéal pour faire l'amour » (1990 : 45) ; ensuite, c'est la description

d'un petit débarras servant de garde-robe pour les manteaux d'hiver, qui évoque les jeux des enfants ; plus tard, c'est la chambre de grands-parents qui éveille des sensations singulières, plus sobre que les autres, avec des bibelots et des statuettes de saints. Le quotidien de la cellule familiale - parents, grands-parents et enfants - est d'abord décrit par l'évocation froide et objective des pièces de la maison. Au fur et à mesure que cette description évolue, elle se met à renfermer la chaleur humaine qui se matérialise dans toutes les petites histoires et les anecdotes de tous les jours.

Pendant la jeunesse, la formation de la personnalité est ébauchée, entre autres, par les espaces où l'on vit. C'est cela que A.D'Alfonso essaye de nous dire à la page quarante-huit. F.N. se rend compte vite qu'en tant que garçon, il a des privilèges vis à vis de sa soeur Lucia. C'est à elle, par exemple, de quitter la chambre qu'elle partage avec son frère pour aller faire compagnie à sa grand-mère, après le décès du grand-père. Désormais Lucia est obligée de dormir dans la chambre de sa Nonna. F.N. essaye de compenser ce manque d'intimité de la part de la fille, une situation qu'il considère comme pas juste, en consacrant beaucoup d'attention à sa soeur. À la fin de la journée, ils se rendent toujours au salon pour discuter en toute sincérité, pour écouter la radio, pour étudier les paroles des chansons des Beatles et des Rolling Stones. Cette relation de complicité, d'amitié entre frère et soeur est quelque chose de sain, écartant toute idée incestueuse ou malade qui puisse advenir à d'aucuns s'agissant d'un rapport à la fois intense et vrai. F.N. pense à sa soeur comme l'une vraie femme moderne, ce qu'il croit qu'elle deviendra un jour, et pense toujours à la protéger et à la préserver de toute souffrance.

Si la cuisine, aux yeux du protagoniste, « est le coeur du foyer », le salon en « est son estomac » (1990 : 49). C'est dans cette pièce que la famille se réunit, c'est là où elle fait la digestion, en écoutant de la musique, en se rendant au silence. Du salon, F.N. a gardé, pour lui, les divans verts. Ce fait, si banal qu'il puisse être, montre bien l'affection envers les objets de famille, ce qui correspondrait, tous comptes faits, à l'attachement aux origines ; c'est un signe tout simple d'un désir, celui de garder et de conserver les habitudes et les choses d'un passé partagé en famille.

La maison, c'est un espace lourd de signification exploré par les écrivains les plus divers. Pour Gaston Bachelard, la maison est notre univers premier, l'être intérieur,

ses parties, ses divers états d'âme, peu important les détails de richesse ou de pauvreté. Il lance un regard tout particulier sur la maison natale :

La maison natale est une maison habitée. [...] [a]u-delà des souvenirs, la maison natale est physiquement inscrite en nous. [...] La maison natale est plus qu'un corps de logis, elle est un corps de songes (BACHELARD, 1972 : 32-33).

Mais le naturel d'une vie, c'est de prendre contact avec le dehors. Ainsi le jour arrive finalement d'un premier contact du petit F.N. avec ses futurs copains, les enfants qui jouent dans la rue. Cela toutefois n'a pas l'air d'être simple : il lui faudra choisir avec qui il ira jouer ; si avec les garçons qui sont à sa droite, des francophones, ou s'il faut tourner à gauche, une fois arrivé à l'intersection, rue Ruskin, pour y rencontrer un autre groupe. Il s'approche du premier groupe d'enfants et, comme il voit que personne ne bouge et qu'ils continuent à jouer au ballon, il revient sur ses pas et tourne à gauche. Il se trouve bientôt dans un petit parc où il n'y a personne. Il comprend vite qu'il est tout seul ; aucun arbre, aucune fleur, aucune voiture, aucun enfant : « le parc Ruskin [le] glace encore plus que le vent » (1990 : 50). Le garçon fait demi-tour et aperçoit au loin les garçons qui continuent à jouer au ballon. La salutation que F.N. leur adresse en anglais ne trouve pas de réponse. Changeant de registre, il fait enfin la connaissance du groupe francophone dont Mario Berger, qui l'accompagnera pendant une longue période de sa vie. Ce jour marque la sortie de F.N. du cocon familial, son départ vers la rue, vers le monde. Le vrai monde, qui transforme « nos contradictions en complexités. [L'] identité est un jeu, un divertissement et pas encore une confrontation » (*Idem*). C'est dans le parc que les résidents de la petite ville de Saint-Michel s'affrontent tous les jours. En 1967, cette petite ville compte plus de 70.000 habitants, beaucoup d'entre eux sont Italiens d'origine (1990 : 52). Guido, le père de famille, travaille dur toute la journée, gagne un salaire de cinquante dollars et rentre tard tous les jours. Pour acheter une maison en brique, les parents ont dû travailler encore plus, dans des *sweatshops*¹⁶ de textile. En raison d'un scandale qui se produit à la mairie de la ville de Saint-Michel, celle-ci perd son statut de ville indépendante, passant sous l'autorité de la ville de Montréal. Le garçon ne comprend encore pas très bien le milieu où il vit. Lorsque son père et sa mère lui disent que les « autres » peuvent tout faire puisque ils sont chez eux,

¹⁶ *Sweatshop* ou *sweat factory* : “ a shop or factory in which workers are employed for long hours at low wages and under unhealthy conditions” (*WEBSTER'S New Collegiate Dictionary*, 1976, p.1176).

le garçon se rend compte vite qu'il fait tout le possible pour être vu comme quelqu'un du milieu, mais ce possible, la plupart des fois, n'est pas suffisant.

Par ces quelques petits morceaux de texte, nous distinguons, parfois très subtilement, un changement dans la façon d'apercevoir l'espace habité, dans la perception proprement dite de l'espace environnant. C'est bien le cas du jour où F.N. choisit de revenir sur ses pas pour rencontrer un certain groupe d'enfants pour jouer : c'est l'espace qui se présente avec ses propres lois, ses propres signes, ses propres significations. L'espace physique acquiert désormais une valeur, avec des répercussions sur le sujet et la subjectivité, générant une manifestation dans le langage. Cette substance émotionnelle correspondrait aux affects, dans le sens de Spinoza¹⁷, c'est-à-dire par l'interaction du corps et de l'« âme » (la sensibilité), le sujet ressent quelque chose d'agréable ou de pénible et, à différents niveaux, de la joie ou de la tristesse. Selon ce philosophe, ces « modifications du corps » auront des répercussions sur la « puissance d'agir » du sujet. Les affects iront se reproduire dans le langage ; c'est en raison de ce parcours dans les méandres du plus intime du sujet qu'un beau jour F.N. écoutera de son père : « À Rome tu fais ce que font les Romains » (1990 : 56).

2.3 L'univers des personnages et l'intrigue

Les personnages appartenant à la famille du narrateur-protagoniste - Fabrizio Notte (F.N.) - dominant, en nombre, l'univers de cet ouvrage. La proportion de ces personnages familiaux l'emporte de loin sur celle des autres personnages. Si l'on ajoute à cet univers familial l'action de F.N. lui-même, il n'y aura qu'un très petit pourcentage correspondant aux personnages qui restent, c'est-à-dire les amis et les connaissances (Figure 2).

Les premiers chapitres d'*Avril ou l'anti-passion* se rapportant à un temps passé, les premiers personnages sur scène sont Lina et Guido Notte, mère et père de F.N., respectivement. Les autres rôles sont celui de la grand-mère paternelle, Nonna Angiolina Di Salvio ; celui de Lucia, la soeur de F.N. ; ceux des cousins habitant près

¹⁷ « Par affect, j'entends les modifications du corps, par lesquelles la puissance d'agir de ce corps est accrue ou diminuée, secondée ou réduite, et en même temps les idées de ces affections » (Ethique, III – Spinoza). Ce terme est également employé par G.Deleuze et R.Barthes mais, tandis que G.Deleuze garde de Spinoza plutôt la notion de puissance donc de « pulsion », R.Barthes voit ce terme plutôt comme une substance émotionnelle, se détournant de la « puissance d'agir ».

du Nord canadien et celui de Peter, qui deviendra le mari de Lucia. En tenant compte du fait que Nonno Nicola, le grand-père paternel, et Nonna Lucia, la grand-mère maternelle ne parlent pas ou presque pas et n'agissent pas non plus, nous n'allons pas les considérer comme de véritables personnages. Leur rôle ne peut évidemment pas être négligé ou oublié en raison de la place qu'ils occupent dans l'arbre généalogique de la famille. Le cercle des amis est beaucoup plus restreint, n'ayant que quatre personnages : deux secondaires - Titina, l'amie de Lina, et le père Schiavo (je ne considérerai pas ses élèves), et deux autres d'une toute autre envergure : les amis de F.N., Mario et Léah.

Cette histoire pourrait bien être lue comme une histoire d'amour. L'histoire d'amour d'un homme pour une femme, ou peut-être l'histoire d'amour d'un homme pour sa famille, ou pour son peuple ou encore pour toute l'humanité. Les cercles s'agrandissent toujours, car cet homme n'est pas seul. Il fait partie du monde où il vit. Dans *Avril ou l'anti-passion*, je ressens un cœur qui bat, avec passion, avec urgence, presque avec violence. Mais la violence n'est pas du tout le mot qui convient à ce personnage principal, à ce narrateur-protagoniste F.N. Elle n'a rien à voir avec lui. F.N. subit plutôt cette violence. Depuis son enfance.

Ma lecture de ce roman sera donnée à voir au fur et à mesure que je m'approcherai de certains personnages et m'éloignerai d'autres. Mes commentaires sur les personnages et sur la trame, je les ferai donc en même temps. Mes considérations ponctuelles à propos de F.N. seront présentées à la fin de cette section. Son portrait néanmoins commence à se dessiner plus tôt, par son interaction avec les personnages qui le précèdent dans la présente analyse.

Les personnages dans *Avril ou l'anti-passion*

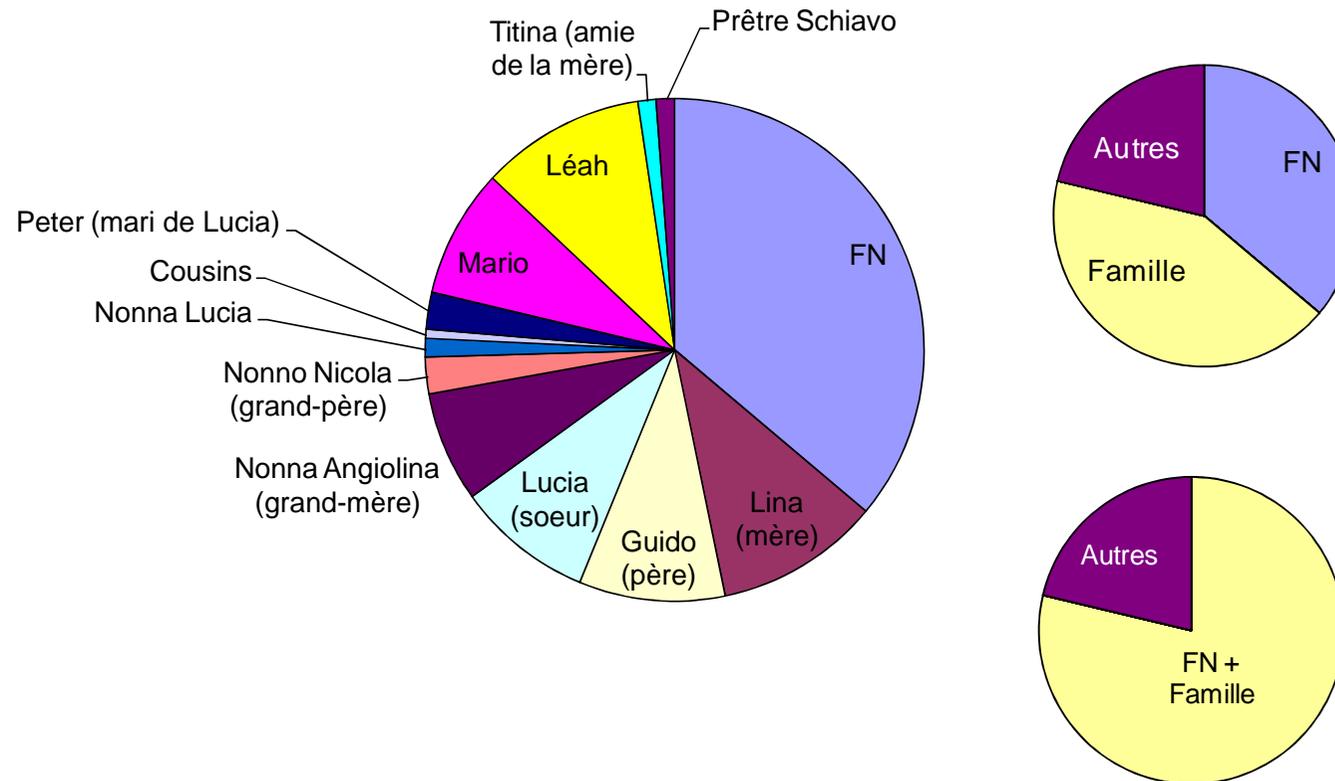


Figure 2 - Les personnages dans *Avril ou l'anti-passion*

Les parents, Lina et Guido Notte

*Ignorer les événements qui se sont passés avant
notre naissance, c'est rester toujours enfant.*
Cicéron

Le récit est amorcé par la voix de Lina, la mère de F.N., qui raconte des morceaux de sa vie par le moyen d'un journal intime écrit pendant le mois d'avril 1943, dès le sud de l'Italie. Ce passage, de son côté, s'articule avec les lettres qu'elle reçoit quelques années plus tard, en 1948, de son fiancé, Guido, des lettres écrites pendant son service militaire en Italie. Plus loin, ce sera à Lina aussi de raconter, au chapitre trois (1990 : 37-43), le difficile parcours du « vieux au nouveau monde », de l'Europe à l'Amérique du Nord, un extrait qui raconte la traversée de l'océan Atlantique, en 1950.

Le journal de Lina est écrit pendant le mois d'avril 1943, l'une des années sombres de la Deuxième Guerre mondiale. Les répercussions du conflit dans le sud de l'Italie, plus précisément à Campobasso, dans la petite ville de Guglionesi, sont toutes là. Les impressions, les détresses et surtout l'espoir de Lina, la jeune italienne, sont enregistrés dans un style simple, parfois laconique, propre aux gens dévoués au labeur de la terre. Ses mots, employés avec parcimonie, produisent des phrases énoncées d'une manière directe et propre. Son journal dépeint un quotidien domestique illustrant les scènes ordinaires de toutes les guerres : l'odeur et le goût de la chair brûlée, l'humidité qui imprègne les os, l'insertion des ennemies dans la communauté, à la manière d'une usurpation. Après les Allemands, l'arrivée des Américains, les durs combats qui ont laissé debout à peine quelques murs du village. Néanmoins, ces temps difficiles n'empêchent pas l'existence d'une routine, le labeur des paysans de la région qui continuent à vendre leurs produits dans les marchés locaux, des produits convoités par ces mêmes arrivants, en raison de la guerre. Se lever tôt, sous la pluie, pour vendre le raisin, le vin, le vinaigre, la laitue, les olives et l'huile d'olive fait aussi partie du quotidien de la jeune fille, ce qui permet à la famille d'encaisser quelques lires.

Dans ce journal, le village sert de tableau de fond à un grand combat entre les Allemands et les alliés dont les Américains (terme normalement employé pour décrire les citoyens états-uniens), les Écossais, les Africains et les Canadiens. Le capitaine allemand nommé Kapitän Hauser est trouvé pendu dans la maison qu'il habitait. Lina

remarque la présence de Canadiens parlant le français, ceux-ci étant les seuls à s'excuser des dégâts. La libération n'améliore pas les choses, car les Américains à leur tour continuent à perturber les filles. Guido, quant à lui, travaille sans arrêt, aidant les familles qui se trouvent alors sans abri. Selon Lina, la situation n'a donc pas beaucoup changé. Les épidémies, survenant en raison de la contamination de l'eau par les cadavres en décomposition, n'améliorent pas les choses, rendant plus lourd l'esprit des jeunes. Lina, dans ses rares moments d'intimité et de solitude, se met à genoux et prie, implorant aux saints de mettre fin à cette guerre confondue avec la fin du monde. Ce fragment du roman, qui constitue le journal de Lina, est achevé par un souhait de la jeune fille : elle souhaite que son amour pour Guido puisse être plus fort que l'affreuse guerre, car ils ont besoin de toutes leurs forces pour un jour reconstruire le monde.

Ces amoureux, ces deux narrateurs à qui la main de l'auteur a donné la charge de tout commencer, de tout faire naître, comment sont-ils ? Comment se laissent-ils voir ? De quel point de vue ? À partir de quelle « façade » ?

Si les pages du journal intime de Lina ne sont pas prodigues de termes capables de dépeindre aisément une personnalité, quelques pistes sont quand même présentes ; il s'agit d'une fille sérieuse, responsable, travailleuse, qui ne se laisse pas séduire par les choses qui en général tentent les jeunes filles, c'est-à-dire les fêtes, les caprices, les amours passagers. Dans son contenu, nous avons affaire à un journal plutôt descriptif, écartant d'une manière générale les impressions introspectives et la subjectivité. Les rencontres de Lina avec son amoureux Guido ont lieu à l'ombre des orangers. Ces jeunes gens bavardent, ils discutent de tout et de rien. Guido, aux yeux de Lina, est beau, intelligent, un peu entêté, obstiné, s'attachant avec énergie à des idées, surtout à celle de quitter, au plus vite, Guglionesi.

Nous sommes maintenant au deuxième chapitre d'*Avril ou l'anti-passion*. Cette fois, ce sont les mains du narrateur, F.N., qui ouvrent la boîte de chocolats de Pâques de son enfance, la boîte où sa mère avait l'habitude de garder les anciennes lettres de son mari datant de la période du service militaire. F.N., fasciné de la même façon que Pandore par cette vieille boîte à secrets, passait des heures à lire son contenu chaque fois qu'il y fouillait. La traduction des lettres trouvées là-dedans faite par le protagoniste à l'âge adulte constitue ce qui correspond au deuxième chapitre du roman de Antonio

D'Alfonso. Nous nous sommes transportés au mois d'avril 1948, du 2 au 25 plus exactement.

Les lettres de Guido à sa bien-aimée Lina, écrites dès Udine, Milan, Mantoue, Carrare, annoncent déjà, dans la diversité des lieux où il a dû faire son service militaire, le profond désir du jeune homme de partir ailleurs, de connaître d'autres horizons, de changer de vie. Cette partie du récit, une fois comparée au discours moins introspectif du chapitre précédant, est plus subjective, révélant ce qui se passe dans le cœur de cet homme passionné. Ses impressions sur les villes et les villages par où il passe, son état d'esprit, ses projets pour le futur, tout y est. À Udine, le dialecte est étrange à ses oreilles, « les femmes sont moches et les hommes difficiles à approcher » (1990 : 22). Il se rend compte cependant de sa difficulté à simplement décrire un lieu sans se laisser aller par ce qui se passe dans son âme. Nous dirions que son texte est le contrepoint du journal de Lina. Même devant les scènes les plus troublantes, la façon dont Lina expose ses perceptions est toujours claire, limpide, nette, comme si elle était en quelque sorte détachée du tableau et éloignée des événements. Cela ne se produit pas de la même façon chez Guido. Chez lui, la pensée et les actions sont passionnellement guidées, il est mû par ses émotions. Il évoque le stéréotype de l'Italien qui « parle avec ses mains ». Si Lina emploie très rarement des mots tendres dans ses écrits lorsqu'elle s'adresse à Guido, celui-ci de son côté veut démontrer son amour coûte que coûte en faisant usage de mots doux pleins de tendresse : « amore [mio] », « chérie », « carissima », « bella », etc. Il n'épargne pas de douceur lorsqu'il lui dit adieu, à chaque lettre : « tutto il mio amore », « baci », « je t'embrasse passionnément », « tuo », « je t'aime », et ainsi de suite. Pas évoqué chez Lina, l'amour charnel est bien évident dans les lettres du jeune homme : « À quoi ça sert de coucher avec une fille qu'on connaît mal, sachant d'avance qu'elle ne jouira pas ? » (1990 : 28). En réponse à cela, ses camarades se moquent de lui, en l'appelant « Guido, le puritain » (1990 : 29).

Les lettres de Guido sont un voyage, un voyage au fond de lui-même et un voyage en Italie. Cette expérience qu'il vit éloigné de sa ville natale lui donne l'opportunité de mieux se connaître : « J'aurais appris au moins une chose durant ce service militaire : ce que je suis » (1990 : 23). Le temps passe, et change tout : « Je n'ai que vingt-deux ans et, déjà, je ne suis plus celui que j'étais à vingt ans » (*Idem*). La mort prématurée de son frère Andrea ; son père qui ne fait que fumer et bavarder sans arrêt ;

sa mère qui travaille du matin au soir ; tout cela motive Guido à proposer à Lina de vivre ensemble.

À Mantoue, son camarade lui lit, en latin, des passages de Virgile, poète né dans cette ville. La vision fascinante de l'Italie, décrite par Virgile, le domine. La réalité cependant compte plus, et il se rend compte que son petit lopin de terre n'a pas beaucoup de promesses à lui offrir. C'est alors qu'il pense à son père, pris par le désir de connaître le monde, de partir pour toujours et d'aller vivre à Buenos Aires, où le vieux devait se trouver à cette époque-là. Guido se souvient de toutes les histoires racontées à propos de gens de sa région, les Frioulans, qui sont allés vivre en Amérique, en Hongrie... Il fait tout ce qu'il peut pour convaincre Lina à partir à l'étranger avec lui, n'écartant jamais le ton réaliste à son argument : « Ce ne sera pas facile, je te préviens. Je ne crois pas à toutes ces histoires de bien-être et de richesse. Il n'y a pas de paradis sur terre, sauf celui qu'on se crée en famille.[...] » (1990 : 27).

Dans la construction du récit dont il est question ici, la passion juvénile est à la base du témoignage de ce jeune soldat pendant la période d'après-guerre en Italie. À un certain moment, le texte s'imprègne d'un esprit sombre reproduisant, par exemple, le malaise ressenti par Guido lorsqu'il est obligé de détruire les documents importants appartenant au réseau des anarchistes, à Carrare ; c'est aussi la destruction du pays qui se poursuit, même après la guerre. D'autres moments, c'est la joie qui se manifeste dans les rues à l'occasion de la fête commémorant l'anniversaire de la libération de « Mamma Italia » ; c'est aussi l'esprit de la population face à la reconstruction du pays.

Ce passage du roman prenant la forme du genre épistolaire, racontant les dix-huit mois de service militaire de Guido, est conclu par la voix de son fils, le narrateur protagoniste, F.N. Si, aux yeux de ce dernier, ce récit est considéré comme « assez confus » (1990 : 36), il reste cependant une déposition, une sorte de rapport d'un personnage ayant vécu les temps troublants de l'après-guerre.

Paysage et passion se mêlent du début à la fin d'un court et dense troisième chapitre couvrant à peine sept pages. C'est la traversée entre l'Europe et l'Amérique du Nord, un voyage partant de l'Italie dont la destinée est Halifax, un port important en terres canadiennes. Ce voyage, ayant lieu en avril 1950, est décrit à la façon d'un extrait cinématographique.

Ce récit concis est orchestré par la voix de Lina qui raconte les déchirements d'un départ troublant et difficile, partagé avec son amie Titina de vingt-trois ans, les deux filles ayant reçu de la part de leurs amoureux, Guido et Giovanni, des lettres pleines de promesses de mariage et d'un avenir prometteur au Canada. Leur montée sur la passerelle précaire du cargo s'est faite avec le coeur encore plein de doutes et de douleurs. Le billet de trente-neuf dollars américains, payé avec difficulté, ne correspondait pas aux installations du bateau. Ces gens qui embarquaient portant des valises pleines d'illusions, allaient comprendre bien vite le prix à payer pour cet éloignement d'une terre natale déjà maigre d'espérances. Le labeur dans les champs cultivant des cerises, des figues, des zucchini, des olives et de la vigne (1990 : 38), pour en donner au grand propriétaire foncier, n'offrait depuis longtemps aucune compensation. Le rêve d'une toute nouvelle vie à côté de leurs amoureux en terre étrangère leur paraissait, à un premier abord, une tentation difficile à écarter. Le vrai moment du départ s'est produit cependant d'une manière fort douloureuse. Les derniers regards des jeunes filles sur la montagne de la Maiella, dans un ciel diaphane, leur donnent le vertige. Elles aperçoivent la mer Tyrrhénienne et ensuite Naples « qui fume sous le ciel glauque » (1990 : 39). Lina et Titina iront partager soixante-cinq jours avec une foule dont les odeurs d'urine, d'excrément et de vomi ne lâcheront pas si tôt et leurs vêtements et leur peau. Les nuits passées dans une atmosphère irrespirable sont compensées par quelques minutes, tous les matins, sur le pont pour y respirer l'air frais et y sentir les premiers rayons du soleil. Cette longue traversée sert aussi et surtout pour des longues réflexions, pour les nouvelles connaissances, pour les nouveaux amis. C'est le cas de Gianni, étudiant sicilien qui arrose les rêves féminins avec des récitations de la *Divina Commedia* qu'il connaît par coeur. Les vêtements du jeune homme, une cravate rouge sur une chemise blanche, qui diffèrent de tous les autres, iront attirer l'attention des marins qui le provoquent sans arrêt. Titina, lassée de tout, sans espérance, sans aucune motivation qui puisse l'aider au cours de ce dur passage, se laisse aller et se désespère. Les trois amis, Lina, Titina et Gianni s'accrochent l'un à l'autre comme à un canot de sauvetage, en attendant « qu'apparaisse la terre promise » (1990 : 43).

Dans le récit qui compose *Avril ou l'anti-passion*, ce court passage décrivant la traversée entre les continents mentionnés plus haut acquiert une symbolologie toute propre : elle représente le moment où le coeur du migrant est arraché du sol où il est né. Ce premier moment d'un long et lourd processus, se produisant, selon le cas, d'une

manière plus ou moins violente, sera pour toujours gardé dans le plus intime de l'âme migrante, avec des répercussions plus ou moins graves sur les générations à suivre.

À ce propos, nous rappelons la conception de l'historien états-unien Marcus Lee Hansen proposée en 1938 et déjà commentée dans notre problématique, qui consiste dans l'affaiblissement de l'ethnicité chez les enfants d'une première génération d'immigrants, revenant avec plus de force chez les petits-enfants de la dite génération.

Le raccordement Mémoire x Histoire

Dans ces deux premiers chapitres de *Avril...*, la mère et le père de F.N. ne sont pas décrits par ce narrateur protagoniste. L'un et l'autre font usage de leur propre voix pour parler d'eux-mêmes. Le journal intime et les lettres imposent la voix de chacun d'une manière toute personnelle. Serait-ce une stratégie de l'auteur pour donner de la vraisemblance à son texte ? Peut-être, mais certainement l'usage du journal et des lettres se veut une manière d'approcher le texte du vrai, à la façon d'un document historique. Ces passages sont particulièrement importants car ils révèlent un tissage qui se produit entre la mémoire et l'Histoire qui marchent, ici, la main dans la main. Si, du côté de la mémoire, ce qui est flou et imprécis vient d'être esquissé et rendu plus palpable par les mots du journal intime, les lettres du père se rapprochent d'un travail sur le passé qui touche le modèle du documentaire, c'est-à-dire dans la vision du chercheur Bernard Andrès, une représentation formelle du passé, travaillée par la raison¹⁸. Si Guido, en tant que soldat et représentant du peuple, réagit aux forces de l'ordre lorsqu'il n'est pas d'accord avec *il tenente* De Carlo et refuse de continuer à inquiéter « les pauvres gens » (1990 : 34), la voix du peuple et celle des élites se manifestent, la dernière émergeant comme s'il s'agissait de l'établissement d'une « vérité ». Cet extrait du texte travaille dans le sens d'une opération rationnelle, intellectuelle. Là, nous observons l'antinomie « science/élite x peuple », le mépris du populaire qui se fait présent par la voix du représentant de l'armée. Nous avons affaire ici à un discours « filtré », selon les mots de B. Andrès.

Outre cet aspect historique que nous apercevons dans les premières pages d'*Avril ou l'anti-passion*, le journal intime et les lettres - ces dernières correspondant au

¹⁸ Notes de cours, prises à Porto Alegre – RS, UFRGS, octobre 2009, à l'occasion du séminaire sous la direction de Bernard Andrès, professeur titulaire à l'Université du Québec à Montréal – UQÀM.

genre épistolaire - évoquent un certain « statut de vérité » puisqu'ils sauvegardent, à leur manière, la mémoire d'un temps révolu. Les lettres en général, et celles d'amour en particulier, restent toujours une source fiable pour les études sur la mémoire et sur l'Histoire. Les déclarations d'amour, une fois enregistrées, soumises à une espèce de désacralisation, sont mises à une certaine distance, sont lues, appréciées et étudiées par les yeux d'autrui. À mon avis, les deux premiers chapitres déjà mentionnés, si comparés aux autres qui se suivront, opèrent différemment, c'est-à-dire fonctionnent comme un « bras » historique dans un corps qui se veut fictionnel. Cet échantillon d'un supposé récit historique travaillerait comme une « bretelle » capable de raccorder l'Histoire à la mémoire. C'est aussi le cas de photos dont nous parlerons plus tard, et qui travaillent, elles aussi, de façon analogue.

Nonna Angiolina Di Salvio et Nonna Lucia

La grand-mère paternelle, Nonna Angiolina n'étant pas proprement un personnage « phare », sa figure est, à mon avis, l'une de celles ayant motivé l'auteur à écrire ce roman. Quelles seraient les sources justifiant cette affirmation ?

Tout d'abord, examinons le récit proprement dit. Nonna Angiolina y est citée à plusieurs reprises. Dès la description de la maison, elle se fait présente dans le texte : à un certain moment, c'est la chambre qu'elle occupait avec son mari Nonno Nicola, plus tard partagée avec sa petite-fille Lucia (1990 : 47) ; un peu plus tard, lorsque F.N. est blessé à la tête et son père le soigne, elle est là (à côté de Lina et Lucia) à la porte des toilettes ; lorsque F.N. rentre à la maison après sa première expérience amoureuse, elle est « assise devant la porte donnant sur le jardin » (1990 : 76) récitant son chapelet ; elle est évoquée même par Léah, lorsque celle-ci nomme ceux qui sont chers à F.N., « je suis sa Nonna Angiolina » (190 : 97) ; elle est sans aucun doute là le jour où Peter, le futur mari de Lucia, est invité à dîner ; elle, la seule personne osant rompre le silence pendant le repas (1990 : 131). À Nonna Angiolina et à son mari, tout un chapitre sera consacré – la longue description d'une photo d'époque et, en même temps, une « photo d'adieu » (1990 : 137) - lors de la mort de la vieille femme. F.N. fait part de ce décès à Léah (1990 : 139). Le nom de Nonna Angiolina ira constituer, en plus, le titre d'un chapitre, le dix-neuf. Il s'agit du passage qui représente, avec la partie final de ce roman, les morceaux les plus cinématographiques de cet ouvrage, à mon avis. F.N., bouleversé par la mort de sa Nonna, ses pensées se tournent vers elle ; il parle avec elle,

il lui écrit « en français [...] cette langue étrangère [...] » (1990 : 144). À cette occasion, regardant dans sa voiture une photo de sa grand-mère, F.N. a une vision de sa Nonna en plein milieu de la rue, pendant qu'il conduit son véhicule. Il le freine tout d'un coup, tentant de ne pas « la » frapper, arrête la machine et sort à sa rencontre. Dans ce passage du récit, les mouvements successifs du personnage sont décrits, dirais-je, à la façon d'encadrements cinématographiques. Je ne pourrai malheureusement pas aller plus loin dans les précisions, car le cinéma n'étant pas mon centre d'intérêt, je n'aimerais pas m'aventurer dans ce domaine. Je garde, néanmoins, ces impressions qui m'ont parues claires et évidentes. Ce chapitre opère à la façon d'un requiem, d'un hommage, d'une prière, comme un chant pour les morts. Là, l'idée d'ascendance, de continuité est très marquée : « Qui regardera toutes ses photographies sinon les enfants de nos enfants ? » (1990 : 143). Ce passage constitue l'un des moments les plus forts d'échange entre le protagoniste et sa grand-mère. Un autre de ces moments, nous le trouverons à la fin du roman, lorsque F.N. participe au mariage de sa soeur avec, à ses côtés, la figure fantomatique de sa Nonna, avec qui il parle pendant presque toute la soirée et avec qui il danse, « la première danse depuis la mort de [son] mari » (1990 : 198). Ces passages divers montrent la présence importante du rôle de la grand-mère paternelle dans l'intrigue : en vie, elle suivait les pas de F.N. tel un fantôme - attitude qui d'ailleurs s'adapte bien au rôle des femmes à l'époque, surtout celles d'origine italienne ; morte, elle continue à suivre son petit-fils, à le hanter, à lui faire compagnie, à partager ses doutes et ses angoisses, à le rendre heureux.

Outre l'utilisation du thème de l'ancestralité dans la fiction, il me semble propice de signaler que ce motif est récurrent aussi dans les films que l'auteur a essayé de tourner, soit en vidéo, soit en 16mm, dont un vidéo intitulé *Nonna Angiolina*.

En ce qui concerne la grand-mère maternelle, Nonna Lucia, celle-ci est restée veuve en Italie, son décès étant enregistré à la fin de l'intrigue, juste avant le mariage de la soeur de F.N. Nonna Lucia et sa fille Lina ne s'entendaient pas bien, probablement en raison de la déchirure occasionnée par le départ de Lina de son pays, à son plus jeune âge. Je trouve quelques indices de ces blessures dans un petit extrait du chapitre vingt-cinq, « La mise en scène » (1990 : 189-198), lorsque le narrateur-protagoniste apprend la mort de cette femme âgée : « Mère accepte mal la mort de sa mère. [...] Père la console comme il ne l'a jamais fait auparavant ; il sait qu'il y a plus que l'Atlantique

entre l'épouse et la belle-mère. [...] L'émigration signifie aussi l'abandon de sa famille » (1990 : 190).

Les conflits familiaux qui se sont produits en raison de cette grande traversée transatlantique ont commencé depuis l'Italie et se sont prolongés en Amérique du Nord. Au début de la trame, dans une lettre envoyée par Guido à sa fiancée, Lina, nous pouvons lire : « Pardonne-moi pour tous les ennuis que te cause ma mère. [...] Oublie tout ce qu'elle t'a dit, je suis certain qu'elle ne le pensait pas » (1990 : 24). Et dans la lettre suivante : « Comment as-tu pu envoyer ma mère au diable ? Tu insistes et cela la contrarie. Cela n'apportera rien » (1990 : 25).

Cette question de querelles de famille au sujet du grand départ, de « l'abandon du pays » est examinée par Roberto Gambini dans un article intitulé « *Corações partidos no porto de Gênova* », où cet essayiste, regardant en arrière les pas de sa propre famille, explore de vieilles cartes postales où il est possible de lire d'anciennes histoires de famille, « tudo que se passou entre marido e mulher, entre pessoas idosas sem futuro, e jovens ansiosos por novas aventuras e oportunidades » (GAMBINI, 2006 : 286). Ces traces nous permettent de mieux comprendre comment l'immigration a été une porte de sortie, et de liberté, pour les vieux conflits et les malentendus familiaux qu'à l'époque on ne savait pas résoudre autrement. Cet aspect d'un déracinement qui se manifeste avant même le départ de la terre natale, est aussi observé par Maura Penna dans un article sur les récits de migrants en terres brésiliennes :

Por motivos diversos, os laços (redes de relações) com o lugar de origem *já estão enfraquecidos*¹⁹ quando a esperança – mesmo que ilusória – de uma vida melhor se sobrepõe à vivência do momento, impelindo à migração (PENNA apud SIGNORINI, 1998 : 94).

Lucia, la soeur

Lucia, à l'époque de sa jeunesse, c'était avant tout la copine, la camarade, le compagnon, avec qui F.N. partageait ses impressions de la vie vécue ailleurs, hors du domaine de la famille; le frère et la soeur partageaient leurs impressions d'une vie que tous les deux commençaient à appréhender en anglais et en français, d'une vie qu'ils ne connaissaient pas très bien à l'époque. Tous les deux, ils savaient comment se débrouiller lorsqu'ils ne trouvaient pas le mot exact pour définir tel ou tel objet

¹⁹ C'est moi qui souligne.

électronique ou même domestique en italien, ce qui les obligeait à faire appel à un mot d'une autre langue pour les nommer. Tous les deux, ils partageaient une chambre, avant que Lucia ne se met pas à dormir dans celle d'Angiolina, leur grand-mère Angiolina. Tous les deux, assis sur le canapé du salon, ils écoutaient souvent des chansons des Beatles ou des Rolling Stones. Tous les deux, ils parlaient sans inhibition, « sans tabou, nulle réaction n'est camouflée par aucun jeu de mots. Notre mot d'ordre : la sincérité » (1990 : 48). Tous les deux, ils ont vu le temps passer bien vite, Lucia faisant face aux difficultés de la vie propres aux filles d'origine italienne : pas beaucoup de chances d'une vie professionnelle réussie, le mariage très tôt dans la vie, la domination des parents, surtout de la part du père de famille. Elle quitte l'école anglaise dès qu'elle termine ses études secondaires, prétendant travailler pour « se libérer de l'emprise de père » (1990 : 126). Les plus grandes disputes familiales se sont produites en raison de questions ayant affaire à la vie de Lucia. Aux yeux de F.N., Lucia a été l'objet de limitations dûes à son sexe et à sa culture avec des répercussions dans tous les aspects de sa vie : au niveau de ses études donc de sa vie professionnelle, de sa vie amoureuse, de son indépendance. La souffrance de sa soeur n'est pas passée inaperçue à F.N. C'est peut-être l'une des raisons qui ont poussé F.N. à choisir sa propre soeur pour le rôle d'Antigone, dans la pièce qu'il essaiera plus tard de mettre en scène.

De la même façon que Léah, Lucia sera aussi la narratrice d'un chapitre, « Un cauchemar » (1990 : 113-119). Ce passage fait allusion, d'une manière très subtile, à des rapports incestueux entre la fille et son père et à des secrets entre les conjoints pas possibles d'être confirmés au niveau de l'intrigue, car, comme le titre du chapitre concerné l'indique, il s'agit probablement d'un cauchemar. Par contre, le récit présente Lucia et Antigone toujours bien proches l'une de l'autre et, on le sait, cette figure mythique est la fille d'un inceste, sa mère Jocaste étant aussi la mère de son père, Oedipe. Rien ne se confirme donc, le lecteur restant toujours au niveau de la supposition.

Malgré la pression familiale et le peu d'espace qu'elle a finalement pour agir et décider, Lucia se révèle une femme révoltée face aux situations qu'elle vit au jour le jour. La question du mariage en est un exemple : elle décide de se marier avec Pierre Hébert - un Québécois qui parle l'anglais, dont le prénom d'usage est Peter - pour quitter définitivement la maison de ses parents, « qui ressemble de moins en moins à un refuge et de plus en plus à une prison » (1990 : 127). Un autre exemple concerne les

enjeux politiques et sociaux de la province du Québec vis-à-vis du Canada anglophone.

Elle réagit :

- Comment avons-nous pu être dupés par cette fourberie politique ? Ce paysage, ne nous appartient-il pas à nous aussi ? Le capitalisme canadien est plus perfide que nous ne le croyons.[...] Esclave de l'autorité bourgeoise, peut-être qu'Antigone ne représente aucunement la révolutionnaire ouvrière. Quand allons-nous nous réveiller et prendre ce qui nous revient de plein droit ? Je ne suis pas une immigrante, je ne suis pas une étrangère ici (1990 : 172-173).

Ce discours se produit au moment d'une discussion entre Lucia, Mario et F.N., occasion où ils travaillent dans *Le Choix* - une version de la tragédie de Sophocle créée par F.N. La réplique de Lucia fait allusion évidemment à la conjoncture canadienne, mais elle est construite en analogie avec celle du mythe d'Antigone, thème qui sera abordé plus loin.

La dernière apparition de Lucia se produira lors de la fête de son propre mariage, une fille dirais-je radieuse à ce moment-là, sur la piste de danse, accompagnée de son mari.

Les amis : Léah Simon et Mario Berger

Léah, c'est la première passion de F.N. Elle joue un rôle primordiale dans l'intrigue et peut être considérée comme un personnage antagoniste même.

Dans le chapitre intitulé « Bête noire » (1990 : 71-80), Léah et F.N. font connaissance dans un autobus, occasion où les yeux de la jeune fille « ne se détachent plus [de lui] » (1990 : 73). Habillée en noir, aux yeux du jeune homme elle était calme. Lui, il avait seize ans ; elle en avait dix-sept. Ce jour sera celui de la première expérience sexuelle de F.N., la première femme, « la première d'une longue série de rencontres-promenades » (1990 : 74). Ce sera une rencontre plutôt violente et de grand impact, laissant le jeune homme sans action et sans savoir quoi penser, ses sentiments en ébullition. Léah est hongroise, née à Debrecen. Ses parents ont quitté la Hongrie aux environs de 1955 en raison des rumeurs d'insurrection dans leur pays. Ils se sont séparés plus tard, son père ayant laissé sa mère pour une jeune secrétaire. Sa mère travaille dans un bar ou pub où « elle s'accroche aux hommes qu'elle rencontre » (*Idem*). Léah parle l'anglais et fait toujours usage d'expressions en hongrois.

Le rapport de ces deux jeunes gens sera un rapport conflictuel dès le début et ne s'apaisera qu'à la fin du roman. Léah s'agrippera à l'ami le plus cher de F.N. depuis l'enfance, Mario, et finira par se marier avec ce dernier, ce qui n'empêchera pas la continuation des rencontres avec F.N. Cette situation de trahison, de trahison, deviendra insupportable pour les trois. Même si la jalousie entre les deux jeunes hommes sera le thème d'un chapitre (1990 : 83-85), même si l'amitié entre eux sera mise à l'épreuve une dizaine de fois par le fait évident du manque de loyauté de la part de Léah et Fabrizio, en ce qui a trait surtout à leur vie sexuelle, la complicité et la fraternité entre Mario et Fabrizio seront enfin triomphantes.

N'étant pas un personnage-type, Léah en est l'un des plus complexes. Sa formation familiale compte certes beaucoup et ses valeurs sont très différentes de celles de F.N. et de Mario. Le personnage de Léah sera le narrateur du chapitre onze (1990 : 97-100), « Lasagne in brodo », où la question de l'éducation est abordée sous le point de vue de ce personnage, donc d'une manière différente de celle abordée par F.N. Pour lui, Léah est l'autre. Dans ce court et dense chapitre, c'est l'autre qui parle, l'autre qui a une éducation différente, c'est le transfert du regard. L'attachement aux traditions éprouvé par F.N. est quelque chose de naturel et de majeur aux yeux de Léah et, le comprenant bien, elle laisse la voix de son ami pénétrer le texte (ce qui serait son texte à elle, dans ce chapitre), accordant de l'espace au jeune homme pour qu'il puisse passer « personnellement » une ancienne recette de famille. C'est la voix de la tradition, quelque chose qu'elle, Léah, n'a pas.

Fabrizio ne voit pas Léah comme quelqu'un qui pourrait faire partie de sa famille. La « constitution » de son amie comme être humain est si éloignée de tout ce qu'il a jamais connu, de tout ce qu'il a appris à aimer, qu'il ne croît pas possible un rapprochement dans le sens « familial », « communautaire ». Elle n'a rien qui pourrait l'attacher à lui, hors le strictement passionnel, sexuel.

Léah n'est pas ma mère, ni ma grand-mère, ni ma soeur, non plus ma fille. Elle est endurcie comme la carapace d'un crustacé, et elle régénère les parties de son corps qu'on arrache. Elle m'éreinte et me prend la quasi totalité de mon énergie. [...] À la nième phase de notre histoire, je ne sais plus comment m'en détacher. Je la suis partout, une sangsue amoureuse (1990 : 101).

Un beau jour, à la suite de ses rencontres régulières avec F.N., Léah se rend compte qu'elle est enceinte. Sans le dire à personne, elle provoque un avortement. Cet

événement est, pour lui, le début de la fin de quelque chose qui n'a jamais existé en fait, un amour qui n'a jamais subsisté. F.N. se désespère lorsqu'il écoute les nouvelles. Il ne comprend pas le geste de son amie et ne l'accepte pas. Dans un chapitre intitulé « La messe des morts » (1990 : 109-111), un chapitre qui suit le rythme et le ton d'une prière, le narrateur-protagoniste lance ses réflexions sur l'avortement et les dédie aux enfants morts avant de naître, « mémoires d'une existence jamais née » (1990 : 110).

Par contre, Léah sait comment être solidaire lorsque la situation l'exige. Elle écoute F.N. lorsqu'il a besoin de parler après le décès de sa grand-mère (p.139-140); elle et Mario lui prêtent de l'argent pour que le protagoniste puisse terminer son film, lequel est resté inachevé pour des raisons diverses, exposées au chapitre « Journal d'un film inachevé » (p.157-166).

Les mots qui finalement laissent mieux entrevoir quelque chose de plus clair et net à propos de Léah sont les termes employés par elle-même dans ce chapitre où elle joue le rôle de la narratrice :

On ne se libère jamais tout à fait de son éducation. [...] Je suis assise ici devant un verre de vin sans goût. [...] Mon corps vide comme un poème formaliste qu'il me donne à lire [...] un lit froid [...] Je ne rêve plus, me réveille plus fatiguée qu'au moment où je me suis couchée (1990 : 97). [...] Du vin dans mon lit où je me fais violer par un amant (1990 : 98). [...] Toute mon éducation est là dans la paume de ma main (1990 : 99). [...] Ce qui compte pour moi, c'est de survivre dans cette relation, sans craindre de flancher sous le poids de l'amour, au lieu de m'anéantir dans l'indifférence et l'ennui. [...] Ici tout s'arrête. Le fleuve en moi gèle et ma terre sèche craque, bourrée de morts (1990 : 99-100).

Le personnage de Mario, c'est l'ami de toutes les heures, l'ami pour la vie, suivant de près et les petits et les grands événements vécus par F.N. Ce personnage est quelqu'un de très fin dans ses attitudes, dans ses opinions. Je dirais qu'il s'agit d'un intellectuel, et je l'imagine sobre dans sa façon de se tenir. Le texte ne le précisant pas, je dirais qu'il s'agit de quelqu'un qui travaille dans le domaine de l'art, car les gens du cinéma font partie de son entourage.

F.N. et Mario se sont connus pendant leur très jeune âge, lors des toutes premières tentatives du premier de prendre contact avec les garçons qui jouaient dans la rue et qui parlaient « une langue bien à eux » (1990 : 50), le français. Si les enfants n'avaient pas tout de suite compris la question posée par F.N., - *Can I play with you ?*,

lorsqu'il change de registre il réussit à s'intégrer au groupe de garçons francophones dont Mario Berger. À cette époque-là, ce n'étaient que des jeux, l'occasion, pour F.N., de s'affranchir de ses origines. Mario profitait du surnom donné à F.N., Fabi, pour chanter son refrain : « Fabi la roche, Fabi la caboche » (1990 : 51). Depuis, cet ami, cet « ami-frère » (1990 : 68), sera toujours là, aux côtés de F.N. Quelques pistes laissées à la page 68 du roman : Mario était là lorsque F.N. a connu à seize ans son premier chagrin amoureux ; il était là, en 1968, pour présenter à F.N. l'art cinématographique par la projection de *Persona* et de *L'Heure du loup*, d'Ingmar Bergman ; il était là avec F.N., en 1973, à l'occasion du premier voyage de ce dernier en Italie. C'est encore Mario qui aide le protagoniste, à l'âge de vingt ans, lorsque F.N. décide de quitter le foyer paternel et de partager un appartement avec ce même « ami-frère ». C'est Mario la personne choisie par F.N. pour être le caméraman de *Le Choix*, film créé par ce dernier. C'est Mario aussi avec qui F.N. se dispute et discute à propos des sujets les plus fondamentaux, les plus essentiels ainsi que les plus ordinaires : « [C'est Mario] aussi qui, en 1984, reçoit mon verre de bière au visage pour avoir tenu des propos ambigus au sujet de Nonna Angiolina. J'aurais passé une bonne partie de ma vie avec cet ami-frère. Il est ce frère que mes parents ne m'ont pas donné » (1990 : 68).

Maints passages du roman prouvent l'amitié de Mario pour son ami d'enfance. Ce rapport fraternel semble faire du bien à chacun. Le texte montre que F.N. est un personnage intellectualisé, mais Mario l'est davantage, à mon entendement. C'est Mario qui introduit F.N. dans ce monde intello ; le cinéma de qualité, le cinéma d'auteur en est un exemple.

Dans le chapitre intitulé « La guerre » (1990 : 87-91), le sujet de la guerre est introduit, la guerre entre des frères. Les deux amis commencent par faire référence à la guerre entre Israël et Palestine. Au fur et à mesure que ce chapitre avance, la scène est préparée pour le traitement de sujets à propos desquels il est plus difficile de parler, comme la situation de la province du Québec francophone vis-à-vis du Canada anglophone. Mais ce n'est qu'un habile subterfuge pour aller plus loin : au niveau de l'intrigue, le thème de ce chapitre touche du doigt la vive blessure que chacun des amis vient d'éprouver : tous les deux aiment la même femme - Léah. Ils n'en parlent pas directement, mais le lecteur, ayant lu les chapitres précédents qui évoquaient entre autres la « jalousie de deux amis » (1990 : 83-85), il sait qu'il y a bien d'autres choses cachées sous les conflits entre des « frères » qui se trouvent « ailleurs ». Désormais, la

trahison de F.N. – et à un certain degré celle de Mario, car c'était F.N. le premier qui avait fait la connaissance de Léah - ce sera, pour eux, un sujet tabou, traumatisant, sujet qui ne sera évoqué que plus tard, à l'occasion d'une promenade, lorsque le récit s'approche de sa fin. En ce qui concerne donc le thème de ce morceau du roman - la « guerre », le fratricide - je vois trois niveaux possibles de lecture et donc d'interprétation : un premier niveau, celui du réel, auquel nous pouvons accéder en lisant un journal quelconque au Canada et qui se rapporte aux problèmes entre les provinces francophones et anglophones, concernant le bilinguisme national et la question de la souveraineté québécoise et ses enjeux ; un deuxième niveau, celui de l'intrigue, où une « guerre » peut éclater à n'importe quel moment entre les deux jeunes hommes amoureux d'une même femme et, finalement, un troisième niveau, plus subtil celui-là, introduisant à ce moment précis du récit, le mythe d'Antigone. Sophocle présente dans sa tragédie, entre beaucoup d'autres aspects possibles d'analyse, le thème du fratricide et ce n'est pas par hasard qu'il est glissé dans ce morceau du texte. F.N. tente, avec difficulté, de mettre en scène cette pièce (sa version sera intitulée *Le Choix*) qui joue un rôle essentiel dans sa propre vie. Comme je l'ai déjà précisé, ce mythe et sa charge symbolique seront contemplés un peu plus loin dans le présent travail. Toutefois, pour l'instant, gardons en tête les circonstances et le moment où il a apparu dans ce récit.

Toutes les occasions où Mario et F.N. se rencontrent pour bavarder, pour discuter, pour passer quelques heures ensemble, sont en général de longues discussions passionnées, des sujets plutôt existentiels. L'amitié, la passion, la politique, ce sont des sujets récurrents chez eux. Dans un autre moment fort entre les deux amis, le passage intitulé « Une promenade avec Mario » (1990 : 147-155), Mario introduit la question de l'ethnicité. Il parle, au début, des valeurs de la famille italienne, pas exactement les mêmes des autres cultures, et de l'impact provoqué par ces valeurs et ces façons d'être et de se tenir dans une société autre :

Tu sais, n'est-ce pas Fabrizio, ce qu'on a pu écrire sur votre « pouillerie italienne – peuple de faquins, race sale aux yeux intelligents et fourbes, dextérité, chair italienne, mauvais goût des romantiques anglais, attrait de sa mauvaise odeur et sa vulgarité, femmes huileuses ointes d'un suint de l'aisselle et des cuisses ». Ah ! Pauvre Saint-John Perse! (p.148).

À mes yeux, ce jour-là, F.N. fait le point sur sa vie. Et cela ne pourrait être fait qu'avec son meilleur ami. Les commentaires de Mario peuvent cacher bien des allusions à la trahison (« aux yeux intelligents et fourbes ») ou à la luxure (« chair italienne »), renvoyant toujours à la question tabou entre les deux. Toutefois, ce jour-là, F.N. va finalement verbaliser, va articuler les mots qui n'ont jamais été prononcés : « Excuse-moi, Mario, pour tout le mal que je te fais. Tu sais, Léah et moi... » (1990 : 149). Cette brèche finalement ouverte par F.N. les aidera à surmonter ces temps difficiles et à renforcer leurs liens d'amitié. Cette sorte de confession sera le prélude d'une longue réflexion de la part de Mario à propos de la sexualité et de l'amour, des rapports contemporains entre hommes et femmes, de la vraie signification de l'échange sexuel. Son discours va peu à peu s'agrandir en rythme, profondeur et densité, adoptant le ton d'une prière. Au moment où sa parole touche à sa fin, sans être interrompue une seule fois par F.N., celui-ci tout d'un coup, « pour mieux [s]'esquiver » (1990 : 152), réintroduit le sujet de la pièce de Sophocle, donnant la parole à Antigone. Les amis font comme s'ils répétaient la pièce. Ceci fait, les deux se regardent d'une manière franche et soulagée : « Nous nous regardons amicalement, avec dans les yeux ce sourire complice d'acteurs épris » (1990 : 155).

Tous les excès de F.N., ce « trop » si italique, si stéréotypé, sera sans cesse réduit, abrégé par cet ami modéré. Les derniers mots de Mario dans le récit sont bien en accord avec ce personnage-type, cette figure évoquant toujours quelqu'un de mesuré, d'intelligent, de sobre de gestes : « - La vie [...] n'embarrasse que ceux qui l'ont méprisée. Si douleur il y a, remède il y a également. Si bonheur il y a, nous serons tous heureux » (1990 : 181).

Fabrizio Notte

«Notte », en italien, correspond au mot « nuit », en français. Un tel patronyme peut, à mon avis, signaler bien des choses. D'abord, l'intérêt de l'auteur pour l'image plastique et poétique est évident, vu sa passion et pour le cinéma et pour la poésie. Ce nom porte une signification importante aussi au niveau de l'intrigue proprement dite, considérant le fait que ce personnage est absent dans le troisième volet de la trilogie. Également, ce nom peut évoquer une ascendance en quelque sorte cachée, peu claire, obscure, indéchiffrable, en fonction de l'histoire du personnage en tant que fils

d'immigrant, ne connaissant pas très bien ni les lieux de son origine, ni sa parenté de l'autre côté de l'Atlantique.

L'action de ce narrateur-personnage et protagoniste est fabriquée à partir d'univers très diversifiés. Sujet qui se cherche toujours, il circule entre ces mondes différents en quête de soi-même : l'univers familial et communautaire, l'univers linguistique, l'univers amoureux, l'univers de l'amitié, l'univers de l'art. En ce qui a trait à l'univers linguistique et culturel, F.N. vit depuis son plus jeune âge à la limite des frontières. Montréal, sa ville natale, se dessine à l'est et à l'ouest en suivant les traces de langues distinctes, imposant sur la carte les contours de quartiers francophones, anglophones et de communautés linguistiques autres. Le garçon qui rentre chez lui en parlant l'anglais ou le français, change encore une fois de registre lorsqu'il s'adresse à ses parents et à ses grands-parents. Ville cosmopolite et multiculturelle, abritant des communautés linguistiques diverses, Montréal est le décor parfait pour les rencontres avec le divers.

Même l'univers amoureux, à partir du moment où le protagoniste fait la connaissance de Léah, ouvre à F.N. une nouvelle porte au monde de l'autre, la jeune fille étant quelqu'un qui appartient, comme lui, à un troisième groupe culturel, elle aussi, une descendante de l'immigration - une juive d'origine hongroise. Néanmoins, dans l'univers des rapports avec les femmes, l'expérience de l'autre diffère en tout de ce qu'il connaissait, de ce qu'il avait vécu auparavant : comment se faire comprendre par le différent le plus radical ? « N'être jamais compris par l'autre. À vrai dire, est-ce que je le comprends moi-même ? » (1990 : 94).

La période de sa vie où F.N. fait la connaissance de Léah, c'est le moment où les questions les plus incisives sur l'identité commencent à émerger. Cette question-là est restée pendant longtemps un sujet-tabou entre le protagoniste et son antagoniste, c'est-à-dire Léah. Au début, c'est le stéréotype qui émerge :

Que fait-elle par la suite, sinon distribuer des coups francs ?
 Tu es si typiquement méditerranéen. Chaleureux. Démonstratif.
 Jaloux. Parlant trop fort, et avec les mains. Séducteur. Possessif. Trop gros. menteur. « Chanteur de pomme ». Incapable de garder un secret.
 Tyrannique. Excessif. Tu t'habilles comme un clown avec les couleurs de l'arc-en-ciel. Miso et macho (1990 : 102).

Ensuite, ces sont les frontières géographiques du genre (gender) : qu'est-ce qui fait enfin une femme, ou un homme ? Au-delà du caractère biologique, il y a le caractère social

qui opère, l'influence du milieu, de l'ascendance, de l'éducation. Ce rapport ambigu et complexe avec Léah - qui sera plus tard, comme nous le savons, la femme de son ami Mario - dure pendant des années. Toutefois, ils vivent ensemble une relation malade car leur vie évoque, à chaque rencontre et même à chaque souvenir, le fantasme de la trahison. L'évolution de ce rapport ne satisfait donc ni l'un, ni l'autre. Ils décident enfin de s'éloigner, peu à peu. L'univers de l'amitié, d'autre part, est comblé surtout par la compagnie toujours présente de Mario, malgré les problèmes déjà mentionnés concernant leur passion commune. Du côté de l'univers familial et communautaire, F.N. se tourne d'entrée de jeu vers son ancestralité, vers sa généalogie, comme nous l'avons vu plus haut (il fait appel au journal de sa mère ; il cherche lui-même, dans la boîte à chocolat, les lettres de son père). Le protagoniste s'inscrit ainsi historiquement dans ce lignage italien/italique, la cicatrice restant un signe évident et perpétuel de son histoire et de ses origines. Ces liens d'appartenance sont visibles et flagrants. Ils ne peuvent pas être niés ; néanmoins, F.N. ne les accepte pas pendant ses années de jeunesse.

Nous arrivons enfin à l'univers de l'art où se manifeste la passion de F.N. pour le cinéma, le théâtre et l'écriture.

La description de sa propre naissance, le protagoniste ne la fait que presque à la fin du roman, au chapitre vingt-trois, intitulé « La désincarnation »²⁰ (1990 : 175-181). Là, ce personnage nous décrit le jour où il est né : un certain jour du mois d'avril, pendant la nuit du jeudi au vendredi (1990 : 179). Tout est là, les coordonnées de l'hôpital à Montréal, les sensations de la mère, les impressions du père. La douleur de la naissance humaine le fait revenir à la phrase qui inaugure ce chapitre : « Écrire est absurde... » (1990 : 175). Cet interlude que nous parle de la propre naissance du narrateur-protagoniste, prépare le lecteur pour de nouvelles réflexions sur l'acte d'écrire. F.N. s'interroge à propos de la parole écrite, en affirmant « qu'il est faux de penser que l'écriture est une absurdité. Elle facilite la concentration et met de l'ordre là où règne la confusion » (*Idem*). De par ce que nous venons de lire, il s'établit à mes yeux une analogie entre la naissance humaine et la naissance de l'écriture, le chaos qui précède l'émergence de l'une et de l'autre, et le calme qui s'installe juste après ; les douleurs qui surviennent lors de la naissance de l'homme sont mises en correspondance

²⁰ Ce titre me semble préannoncer la suite de ce grand récit qui constitue la trilogie concernée. Au troisième volet, F.N. ne sera plus présent, comme s'il s'était volatilisé. Cela, nous le verrons plus tard, au chapitre trois.

avec les peines, les difficiles et durs labeurs expérimentés par l'écrivain face à l'acte d'écrire, d'engendrer le texte, de générer le nouveau²¹. Ces douleurs-là, elles se ressemblent.

C'est aussi dans cette partie du roman que le protagoniste justifie son écriture et se justifie. Il se justifie en accomplissant une tâche (nous le savons, écrire n'est pas agréable, cela suppose des sacrifices, de la douleur, du labeur). Il écrit à une femme, pour lui parler de ses origines, de son identité, de son avenir, de ses tourments : « Ne rimer avec rien : voilà le poème le plus laid au monde. Ne plus pouvoir rimer avec celle que j'aime, voilà ma laideur, ma prison. Ce suicide de si mauvais goût je te l'offre, *amore* » (1990 : 82). Et plus loin : « Pourtant je m'assieds, irrité, pour t'écrire, Léah, d'où je viens, où je vais et qui je suis. [...] [Je veux] implorer ton pardon en t'écrivant » (1990 : 178).

F.N. décide d'écrire pour exorciser ses démons, et pour mieux se connaître enfin. Dans ce livre, qui est le récit même que nous sommes en train d'examiner - donc le livre dans un livre, la « mise en abyme » selon le concept d'André Gide²² - il prétend mettre en relief le « je » par rapport aux autres, en employant très souvent le pronom « je » de la même façon qu'il emploierait le pronom « nous ». Sa vision à lui de l'identité laisse déjà, dans ce premier volet de la trilogie, une porte ouverte à l'identité forgée selon la notion du collectif ; c'est le regard d'un « nous » sur toutes les choses : de l'amitié à la passion, du politique aux valeurs de famille, de l'amour à la liberté et ainsi de suite. Le protagoniste ressent qu'il est le fils d'un amour absolu, omniprésent et solidaire (1990 : 148). Les conversations du protagoniste avec son ami Mario sont toujours là pour constamment analyser ces questions lourdes de significations.

Chez A.D'Alfonso, l'immigrant ou son descendant ne se voit pas complètement seul, fermé sur lui-même, circonscrit dans un « je » qui ne s'ouvre pas à l'autre. Ce sujet-là, il se voit inscrit dans un groupe, plongé dans un milieu où le « nous »

²¹ À propos du « nouveau », je rappelle les diverses études critiques déjà consacrées au thème de l'« originalité » dans la littérature. Mon argument ici – l'émergence de peines, physiques même, concernant la génération/genèse soit d'un être humain, soit de l'écriture - ne se rapporte pas à la question de l'originalité du texte littéraire.

²² André Gide a introduit le concept de « mise en abyme » dans son *Journal* (1893) : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en abyme ».

l'emporte. C'est la collectivité « absolu[e], omniprésent[e] et solidaire » ; c'est l'amour, tel qu'il est conçu par les parents de F.N. La figure de l'exilé qui est récurrente dans l'écriture migrante au Québec, n'est pas forte dans le texte analysé, même pas présente. F.N. se sent comme quelqu'un de différent, pas comme un exilé. L'auteur d'ailleurs, tout comme son personnage, atteste cela : « Je ne suis pas un exilé. Je suis né ici [Montréal/Canada]. Quand je vais en Italie, je me sens totalement Italien, et quand je vais à Paris, je me sens Parisien. Je ne me suis jamais senti en exil » (D'ALFONSO apud BRASSARD, 2003 : 73). Cette assertion trouve des échos dans un passage d'*Avril...* :

Je ne me limite pas à mon sang, ni à ma langue, ni à un drapeau. En cette fin de l'État-nation, je suis un roc qu'aucune vague n'effratera. Ce trop ne s'associe pas à un territoire ou, pire, à un peuple (D'ALFONSO, 1990 : 148).

Plutôt que la figure de l'exilé, c'est la figure du « moi multiple » qui commence à se profiler dans *Avril ou l'anti-passion* : « Quand je dispose de mes armes, j'écris pour me retrouver avec ce *trop*²³ qui colle à moi comme une peau. 'Un-plus-que-moi', une jungle qu'on voyait dans une seule molécule. Sans arme, une société vivante » (D'ALFONSO, 1990 : 148). Ce « plus-que-moi » qui se découpe ici persistera tout au long de la trilogie jusqu'au dessin fidèle de la « jungle », de la multiplicité qui sera exhibée dans *L'aimé* (2007), le troisième volet de ce grand récit. Ce « moi » qui s'engendre en multiplicité, qui se reproduit abondamment, qui prolifère, peut être trouvé ailleurs à plusieurs reprises dans l'oeuvre de A.D'Alfonso. En tant qu'exemple, je cite l'un de ses poèmes en prose, intitulé *Porte tournante*, où cette image se répète encore :

Paradoxalement, quand je traverse le seuil de cette ouverture, j'y laisse ma peau, les différentes épaisseurs de peau qui me couvrent et qui forment cette chose que communément les religieux appellent 'âme'. Mais mon âme, c'est mon corps, et mon corps, c'est mon âme. Mon être est la somme de relations de cette totalité de peaux et de trous par où l'air pénètre (D'ALFONSO, 2001 : 30).

2.4 Le système arborescent selon G.Deleuze et F.Guattari

Dans la problématisation de la présente thèse, j'ai cité les difficultés éprouvées par les sujets migrants dans la société d'accueil et qui font, au jour le jour, un effort constant pour se trouver dans une situation plus favorable ou plus confortable, face aux

²³ En italiques, dans l'original.

anciens et aux nouveaux repères linguistiques, culturels, sociaux et parfois même de genre. L'écrivain que j'ai choisi a essayé de problématiser, dans sa trilogie, ce vécu troublé et conflictuel, parfois angoissant, d'un sujet dont le vécu comporte plus de deux cultures différentes. Ces difficultés, A.D'Alfonso les a examinées dans son livre *Gambling with Failure* (2006) où il considère la possibilité de tirer profit de l'échec, en d'autres mots, le succès et la réussite ne sont peut-être pas la meilleure réponse lorsque les questions culturelles sont en jeu. La culture authentique est fragile. Au troisième volet de sa trilogie, il a donc avancé une manière de laisser la porte ouverte à des possibilités de survie, même si cette approche est à peine suggérée.

Le cadre théorique qui oriente la présente recherche correspond aux réflexions de Gilles Deleuze et Félix Guattari sur le concept de « rhizome », plus précisément le texte qui sert d'introduction à *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie 2* (1980). Pour illustrer cette notion, les auteurs ont fait usage, entre autres, de la figure du livre et de la figure de la racine. De toutes les propositions et énoncés présentés dans cette introduction de *Mille plateaux*, j'ai choisi de cibler sur ce parallèle livre/racine.

« Il n'y a pas de différence entre ce dont un livre parle et la manière dont il est écrit » (DELEUZE ; GUATTARI, 1980 : 10). J'ai élu cette assertion pour faire les premiers pas dans l'univers théorique de ma recherche, univers qui met en valeur à la fois la littérature, par toutes les images possibles de livre, et la botanique, par toutes les formes possibles de racines. La pensée de ces auteurs suit donc ces deux champs lexicaux, et leur hypothèse de travail choisit, en tant que mot-clé, le *rhizome*.

L'affirmation ci-dessus ébauche, à la manière d'un croquis, les propositions lancées par A.D'Alfonso dans le corps du texte qui constitue la trilogie qui nous concerne, autrement dit, à chaque livre correspond une proposition, chaque livre offrant une forme qui diffère des autres. Quant aux thèmes, ils peuvent se correspondre d'une certaine manière, la différence se concentrant sur l'accent employé dans chaque volet. La phrase de G.Deleuze et F.Guattari que je viens de citer plus haut se trouve justement dans l'introduction à *Mille plateaux*. Il s'agit donc de la partie qui correspond à l'avant-propos de leur propre livre, où « forme » et « sujet » seront abordés. Si la formule n'est pas neuve – le sujet et la forme l'un en rapport avec l'autre - ce qui m'a frappée, ce sont les correspondances que j'ai pu remarquer tout au long de mes lectures et de mes recherches théoriques, entre ce *corpus* trilogique et l'argument/la pensée philosophique

de ces auteurs, plus exactement en ce qui a trait aux systèmes arborescent et rhizomatique, qui seront précisés dans les pages qui suivent. J'ouvre là une petite parenthèse pour dire que ces correspondances-ci ne se construisent pas d'une manière absolue, comme chez C.Baudelaire, mais ne laissent pas de toucher, même subtilement, à l'argument du poète français lorsqu'il évoque sa théorie des correspondances, ou la théorie de la synesthésie. Dans le cas présent, je vois des correspondances au niveau de la forme, au détriment de celles de sens ; je les vois aussi, ces correspondances, au niveau des univers Homme x Nature, au niveau de la formulation de concepts (arbre, généalogie, réseau, rhizome, etc.), ainsi qu'au niveau des symboles. Ce que nous devons avoir en tête, pour mieux suivre le déroulement du raisonnement deleuzien, c'est la façon dont chaque volet de la trilogie se présente, comment ces différentes formes communiquent et comment elles évoluent.

L'argument au niveau de la théorie part de la figure du livre la plus généralement connue, ce qui correspondrait au système arborescent (voir Figure 3– A), l'arbre comme représentation du monde ou le livre-racine, la généalogie comme fondement et origine. Le premier livre du *corpus* est un modèle dans ce sens, faisant appel à l'ascendance, soit à travers l'emploi d'une photo de famille imprimée sur la couverture du livre, soit en revenant au passé familial et historique par l'utilisation de journaux intimes et de lettres, et par les références aux voyages transatlantiques faits par les gens les plus âgés de la famille. Nous suivons le développement de la thèse deleuzienne par une invitation à réfléchir sur le second modèle de livre, le système-radicelle, autrement dit, la racine fasciculée (voir Figure 3 – B), c'est-à-dire les racines gonflées de féculé, ou encore la racine pivotante, en d'autres mots, les racines qui s'enfoncent verticalement dans la terre. Pour ce qui est de la racine fasciculée, la proposition philosophique offre comme correspondants les livres en série, le pliage d'un texte sur l'autre ; quant à la racine pivotante, son correspondant littéraire serait le livre comme réalité naturelle, « avec son axe et les feuilles autour ».

L'équivalent québécois/canadien dans le cas qui nous concerne, est un livre dont la figure du narrateur-protagoniste est (pléonastiquement) l'axe du récit, lui seul conduisant l'action, un élément-clef de l'intrigue, toujours sur son terrain, toujours sur scène. G.Deleuze et F.Guattari arrivent enfin au point principal de leur argument, le livre fait de « plateaux » ou l'image du rhizome (voir Figure 3 – C), en d'autres mots, le livre qui « n'a pas de points culminants ni de points de terminaison » ; le livre qui,

inversement au modèle en chapitres, aurait des plateaux divers, communiquant les uns avec les autres par le moyen de lignes, de fentes. A.D'Alfonso a, en effet, produit un modèle de ce livre rhizomatique, ce que j'essaierai de montrer dans le présent travail.

Lorsque G.Deleuze et F.Guattari se réfèrent au livre en tant qu'un « agencement », ils veulent dire que dans l'aménagement, dans l'organisation d'un livre, il y a « des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités; mais aussi des lignes de fuite, des moments de déterritorialisation et de déstratification » (DELEUZE ; GUATTARI, 1980 : 9-10). Il s'agit d'une organisation certes, mais une organisation « de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes » (1980 : 9). Pour ces auteurs, le fait d'attribuer le livre à un sujet, c'est négliger ce travail des matières. Ces strates, ces couches, ces niveaux qui constituent le livre en font, dans leur entendement, « une sorte d'organisme, ou bien une totalité signifiante, ou bien une détermination attribuable à un sujet [...] » (1990 : 10). Lorsque nous parlons d'un livre, il faut d'abord, selon ces auteurs, nous poser la question suivante : « [...] avec quoi il [le livre] fonctionne, en connexion de quoi il fait ou non passer des intensités [...] » (*Idem*). Ces auteurs désignent le livre comme une petite machine littéraire et se demandent dans quel rapport un livre peut être, en utilisant un lexique bien à eux, en rapport « avec une machine de guerre, une machine d'amour, une machine révolutionnaire ? ». Pour eux, donc, « [u]n livre n'existe que par le dehors et au-dehors » (*Ibidem*). Le livre est seulement lui-même en connexion avec d'autres « agencements », assertion qui nous renvoie à la pensée de Ferdinand de Saussure, en ce qui a trait au caractère arbitraire du signe linguistique, et à celle de Jacques Derrida, pour ce qui est de la déconstruction des couples d'opposition²⁴.

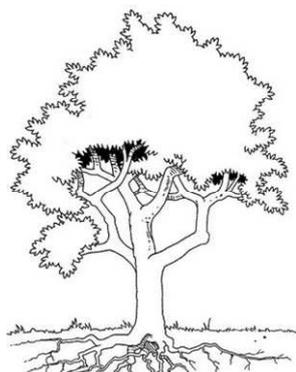
²⁴ Rappelons que l'oeuvre de Jacques Derrida consiste à interroger et à « déconstruire » inlassablement les couples d'opposition telles que parole/écriture dans la linguistique, raison/folie dans la psychanalyse, sens propre/sens figuré dans la littérature, masculin/féminin dans la théorie des genres. Ces oppositions correspondent à l'opposition ontologique première sensible/intelligible, et à ses multiples déclinaisons : intérieur/extérieur, rationnel/irrationnel, sens/non-sens, fondateur/fondé.

Le livre selon G. Deleuze et F. Guattari

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. Introduction : Rhizome. In : DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : les Editions de Minuit, 1980. p. 9-37

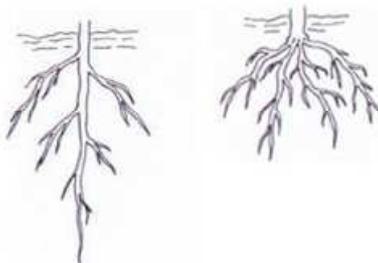
A - Système arborescent

Livre comme réalité spirituelle
L'arbre/la racine
La loi de l'Un qui devient deux
Logique binaire
(1980:34)



B - Système radicelle/fasciculé

Livre comme réalité naturelle
Racine pivotante, avec son axe
et les feuilles autour
« une culture de tubercules qui
procède par fragmentation de
l'individu »
(1980:28)



C - Système rhizomatique

Livre-rhizome
« agencement avec le dehors »
(1980:34)

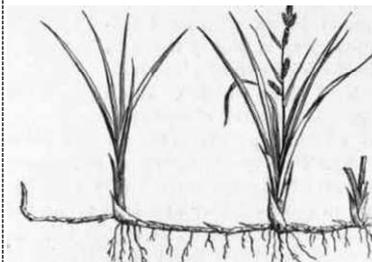


Figure 3 – Les systèmes arborescent, fasciculaire et rhizomatique selon G.Deleuze et F.Guattari.

G.Deleuze et F.Guattari avancent ensuite ce qu'ils considèrent comme les trois catégories de livre.

Pour ce qui est du premier type, le livre-racine, les auteurs le mettent en corrélation avec l'image de l'arbre. L'arbre image du monde, la racine étant l'image de l'arbre-monde. C'est le livre classique : le livre imite le monde, l'art imite la nature. « La loi du livre, c'est celle de la réflexion, le Un qui devient deux » (1980 : 11). Selon le point de vue deleuzien, chaque fois que nous rencontrons cette formule, nous sommes face à la pensée la plus classique, réfléchie, vieille et fatiguée qui soit. Pourquoi cela ? Parce que, pour eux, il s'agit là d'une vision spirituelle – l'Arbre et la Racine comme image – et pas une réalité naturelle. Pour eux, le livre comme réalité naturelle serait « pivotant, avec son axe et les feuilles autour » (*Idem*). La nature n'agit pas de manière dichotomique : les racines sont pivotantes, à ramification plus nombreuse, latérale et circulaire. Suivant la méthode naturelle, il est possible de passer de l'Un à trois, quatre ou cinq, mais à condition d'avoir une unité principale forte : le pivot qui supporte les racines secondaires. Cela ne change rien en fin de compte : « la racine pivotante ne

comprend pas plus la multiplicité que la racine dichotome » (*Ibidem*). Ces philosophes croient que la logique binaire et les relations bi-univoques dominant encore la psychanalyse, la linguistique et même l'informatique : « Toute la logique de l'arbre est une logique du calque et de la reproduction » (1980 : 20). Ce qui nous est donné à voir dans le premier tome de la trilogie, c'est la logique de l'arbre, c'est-à-dire qu'elle décrit un état de fait, elle a pour but l'exploration d'un inconscient déjà là, caché dans les parties obscures de la mémoire et du langage. La logique de l'arbre veut décalquer une chose toute faite, à partir « d'une structure qui surcode ou d'un axe qui supporte » (*Idem*).

Le premier livre de la trilogie, c'est l'arbre, le calque : la maison familiale ; la cuisine ; la langue maternelle, vue comme langue étrangère dans le milieu où elle se trouve, langue qui se répète dans la bouche des enfants ; les photos de famille mentionnées par le protagoniste et, au niveau du paratexte, une photo de famille imprimée sur la couverture du livre.

2.5 L'intertexte ou le dialogue avec l'*Antigone* de Sophocle

Avant d'avancer mes réflexions sur la façon dont A.D'Alfonso travaille le texte de Sophocle dans son propre texte, rappelons d'abord quelques notions de base concernant l'intertexte, recueillies par Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala dans le *Dictionnaire du littéraire* (2004) et qui m'aideront comme points de repère dans mon analyse.

Le terme d'intertextualité, dans son sens strict, correspond au processus constant et par là même infini de transfert de matériaux textuels à l'intérieur de l'ensemble des discours. Usuellement, l'intertextualité désigne les cas manifestes de liaison d'un texte avec d'autres (ARON et al., 2004 : 317). D'un point de vue historique, cette notion est associée aux travaux du formalisme russe, spécialement à l'oeuvre du sémioticien russe Mikhaïl Bakhtine. Lors de la traduction de ces travaux par J.Kristeva dans les années 1960, la notion d'intertextualité a été importée dans le discours critique ouest-européen puis anglo-saxon, étant ensuite appliquée par J.Kristeva et par le groupe de la revue *Tel Quel*. Dans *Séméiotikè* (1969), cette théoricienne affirmait qu'un « 'mot littéraire' n'est pas un *point* (un sens fixe), mais un *croisement de surfaces* textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte

culturel actuel ou antérieur » (KRISTEVA apud ARON et al., 2004 : 317). Donc à la suite des études de M.Bakhtine, J.Kristeva considère l'intertextualité comme une forme de dialogisme intertextuel.

L'intertextualité peut être conçue comme une étude des sources, des allusions, des références, y compris implicites. D'après Aron, Saint-Jacques et Viala, cela apparaît comme un détournement de son sens premier, car l'idée d'intertextualité valorise la transposition au détriment d'une origine repérable en mettant l'accent sur l'hétérogène et le fragmentaire. L'acception donnée au terme varie, chez les critiques, selon l'extension donnée à celui de texte. L. Jenny, par exemple, définit l'intertextualité comme « le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens » (JENNY apud ARON et al., 2004 : 318). Eloignée des propositions initiales de J.Kristeva, cette perspective met en avant un texte central, celui qui manifeste le travail créateur de l'écrivain et qui détermine la réflexion intertextuelle.

Si, pour R.Barthes, l'intertexte est « l'impossibilité de vivre hors du texte infini » (*Le plaisir du texte*, 1973 : 59), pour G.Genette, l'intertextualité est la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (*Palimpsestes*, 1982 : 14). M.Riffaterre donne de son côté à l'intertextualité un sens plus vaste que celui de G.Genette lorsqu'il affirme que « l'intertexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une oeuvre et d'autres qui l'ont précédé ou suivie » (RIFFATERRE apud GENETTE, 1982 : 8).

Dans les années 1970, les mots « intertexte » et « intertextualité » étaient considérés comme des termes passe-partout, échappant à tout consensus. Pour ce qui est du point de vue de J.Kristeva, par exemple, on peut envisager la littérature dans l'optique d'une interaction indéfinie de textes et de genres, sans hiérarchie d'aucune sorte. Mais, selon M.Angenot, « l'approche intertextuelle peut avoir pour effet de briser la clôture de la production littéraire canonique pour inscrire celle-ci dans un vaste réseau de transaction entre modes et status discursifs, le discours social » (ANGENOT apud ARON et al., 2004 : 318). L'intertextualité mène ainsi à une interdiscursivité, impliquant de considérer l'ensemble des textes dans un réseau global.

Ceci dit, nous arrivons à la métaphore suivante : l'intertexte serait vu comme la « constellation signifiante »²⁵ d'un texte. Cet espace accordé à la voix de l'autre, au point de vue de l'autre, est aussi un moyen efficace de révéler ses propres affinités électives. Dans ce sens, l'écrivain nous laisse des pistes qui révèlent ses goûts, ses préférences en tant que lecteur, le chemin qu'il a fait concernant ceci et cela, enfin ses intérêts dans le domaine de l'art. Dans *Avril...*, la gamme de domaines qui constituent l'intertexte est importante. Un survol nous permet d'en voir la variété (Figure 4): musique, cinéma, histoire, mythologie, littérature, photographie. Il ne faut évidemment pas oublier les épigraphes, riches de significations, et le paratexte, qui n'est pas l'intertexte mais qui peut parfois élucider bien des questions. Dans le cas présent, la première de couverture du roman montre la photo d'un couple qui fera le sujet de tout un chapitre (« Le couple », D'ALFONSO, 1990 : 135-138). Tout le travail au niveau de l'intertextuel peut passer inaperçu à un tout premier regard. Une lecture attentive toutefois nous permet de distinguer en filigrane, par exemple, des allusions à des oeuvres majeures, telles que le *Docteur Faustus* de Thomas Mann : « Le diable s'est assis de tout son poids sur moi, m'a craché au visage. Je lui ai donné mon âme » (1990 : 196).

Néanmoins, il ne reste aucun doute que le domaine le moins contemplé en ce qui a trait à la variété, mais qui définitivement l'emporte en fonction de l'importance au niveau du signe et de la signification, c'est le domaine de la mythologie. A.D'Alfonso a créé *Avril...* en dialogue avec l'*Antigone* de Sophocle. Je l'atteste basée sur la récurrence de cette pièce dans ce roman. Évidemment, il s'agit là bel et bien d'une version, d'une lecture de cette oeuvre majeure de la littérature occidentale ; toutefois, connaissant très bien le texte de Sophocle et ses propositions, l'auteur québécois reste fidèle à cette tragédie, même s'il travaille son roman à la façon d'un *patchwork*, comme s'il mêlait un texte à l'autre, dans une conception très néo-baroque du texte. En raison de l'importance que cette figure mythique a acquise, et au niveau de l'intrigue et au niveau du signe, je l'ai choisie pour illustrer mes réflexions ayant rapport à l'intertexte.

²⁵ Cette expression, d'inspiration barthésienne, a été employée par le professeur Élène Cliche (UQÀM) lors du cours libre sur la *Nouvelle littéraire* à l'université fédérale du Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre – RS, du 23 au 27 mai 2011.

Antigone : le mythe, l'énigme

Rappelons avant toute chose que, dans la mythologie grecque, Antigone est la fille d'Oedipe, roi de Thèbes, et de la reine Jocaste. Elle est donc la soeur d'Étéocle, de Polynice et d'Ismène. Son oncle Créon, frère de Jocaste, est aussi le père de son fiancé Hémon. Lorsqu'Oedipe comprend qu'il a tué son père et épousé sa mère, il se crève les yeux, laisse le trône en héritage à ses deux fils, qui devraient gouverner en alternant le pouvoir à chaque année, et s'en va avec sa fille Antigone. Après la mort de son père, Antigone rentre au palais de Thèbes où elle vit avec sa soeur Ismène. Polynice voulant reprendre le trône à son frère, qui refusait l'alternance prévue, s'approche de Thèbes à la tête de l'armée d'Argos, ville ennemie. Les deux frères s'entretuent lors du combat. Le nouveau roi de Thèbes, Créon, commande des funérailles pompeuses pour Étéocle, mais interdit d'enterrer son autre neveu, Polynice, qui a été considéré comme traître à la Cité. Antigone sera la seule à s'opposer à cette décision, refusant de s'y soumettre. Elle fait donner une sépulture à Polynice et est condamnée par Créon à être enterrée vivante dans un tombeau. Son fiancé Hémon, fils de Créon, se tue sur le corps d'Antigone. L'épouse de Créon, Eurydice, se tue aussi lorsqu'elle apprend que son fils est mort.

Une énigme, en principe, c'est quelque chose de difficile à comprendre, à connaître ou à expliquer ; il s'agit aussi d'un jeu, où l'on doit deviner une chose pas clairement définie. C'est justement l'énigme liée au personnage d'Antigone qui est à l'origine d'un nombre si grand d'ouvrages littéraires, les plus variées qu'elles puissent l'être. Il est remarquable que l'histoire de ce personnage ait inspiré, depuis vingt-cinq siècles, les auteurs les plus divers²⁶. Ce fait néanmoins est tout à fait compréhensible puisqu'il s'agit d'un mythe. Vu qu'un univers très élargi d'interprétations s'est déjà ouvert sur ce thème, j'ai osé choisir le point de vue de l'écrivain François Ost, juriste et philosophe également, qui a eu comme démarche dans son approche de ce mythe, celle d'explorer au maximum les traits du personnage, en tenant compte de son visage, de ses gestes, de ses mots, en analysant sa figure et son énigme. En faisant ce choix, j'espère

²⁶ Je cite, entre autres : *Les sept contre Thèbes* (Eschyle, tragédie grecque, 340 av.J.-C.) ; *Antigone, ou la Piété* (Robert Garnier, 1580) ; *Antigone* (Jean de Rotrou, 1636 ou 1637) ; *La Thébaine* (Jean Racine, 1664) ; *Antigone* (Vittorio Alfieri, dramaturge italien 1749-1803) ; *Antigone* (Friedrich Hölderlin, 1804) ; *Antigone* (Jean Cocteau, 1922) ; *Antigone* (Jean Anouilh, 1944) ; *Antigone* (Bertolt Brecht, 1948) ; *Loïn de Médine* (Assia Djebar, roman, 1991) ; *Antigone à New York* (Janusz Glowacki, 1992) ; *Antigone* (Henry Bauchau, roman, 1997) ; *Meurtres à l'antique* (Yvonne Besson, roman, 1998) ; *Antigone voilée* (François Ost, théâtre, 1999) ; *Variations Antigone* (Eugène Durif, théâtre, 2009).

ne pas trop négliger l'univers strictement littéraire de ce poème tragique, toutefois ouvert à bien d'autres domaines.

F.Ost commence ses réflexions en attestant qu'au niveau de la culture universelle, *l'Antigone* de Sophocle reste un modèle de résistance au pouvoir jamais égalé, sans cesse reproduit (OST, 2005 : 183). Selon cet écrivain, le visage d'Antigone est la source de toute inspiration ultérieure. Son apparition se produit lors des premiers rayons du soleil, lors de l'aurore rougeâtre qui évoque et le sang de son frère et elle-même, rouge comme la colère et la révolte. Elle surgit déjà décidée, clamant son indignation et son refus. F.Ost observe que toutes les sciences commencent par un refus : avec Antigone, on comprend que toute justice est, à sa source, une dénégation – le refus de l'injustice. Le cri du rebelle, avant le partage des droits (2005 : 184).

L'intertexte dans *Avril ou l'anti-passion*

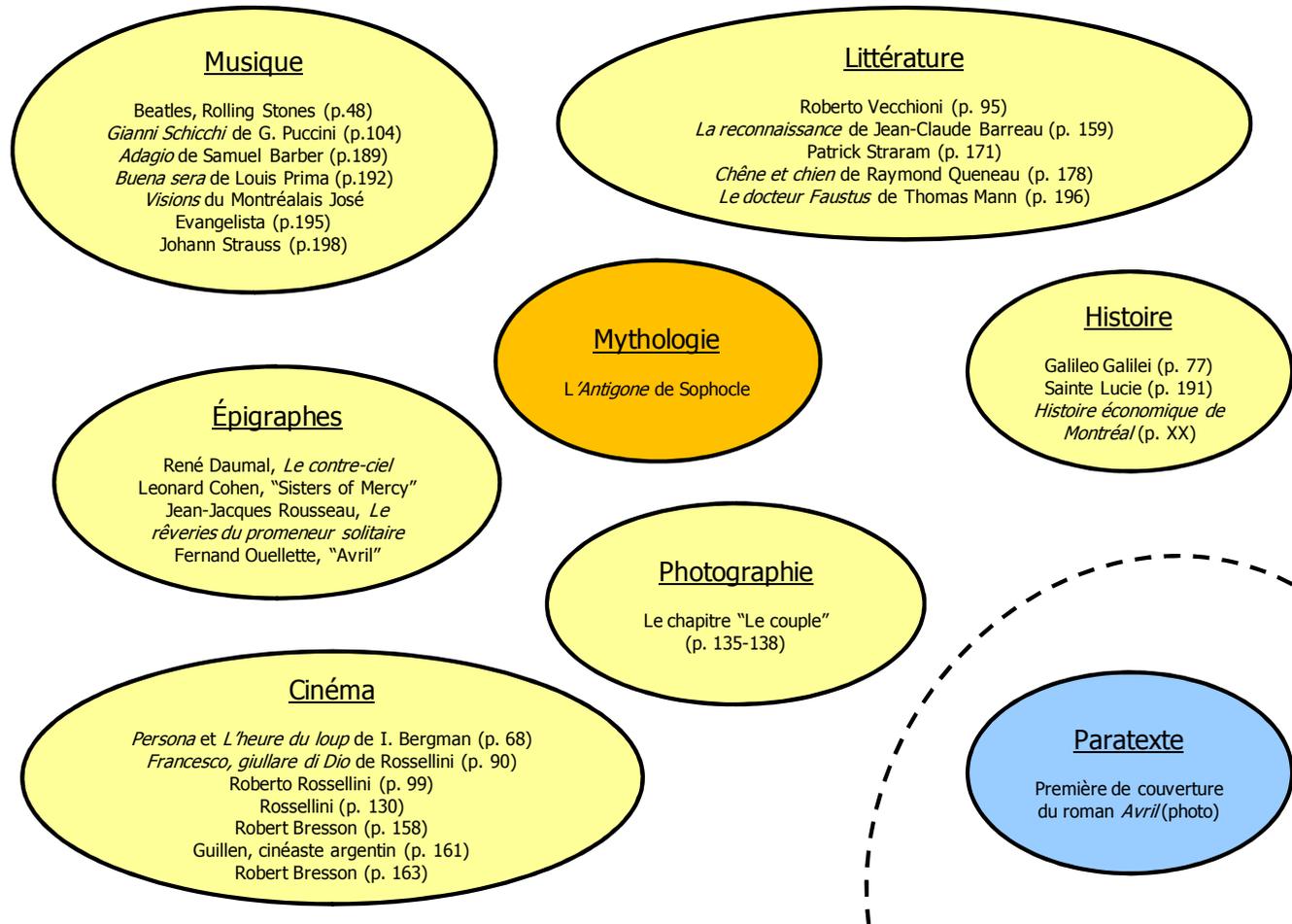


Figure 4 – L'intertexte dans *Avril ou l'anti-passion*.

Le mot préféré d'Antigone est *philia*, l'amour consacré à la famille – et pas *eros* qui suppose l'altérité du désir. Il s'agit plutôt de l'amour qui mène à l'identité des siens (2005 : 185-186). F.Ost nous explique que, selon Aristote, le terme *philia* correspond à une espèce d'identité entre les membres de la famille et cela se produit d'une telle façon que chaque membre familial représente pour l'autre un *alter ego*, un soi-même dédoublé et multiplié²⁷. En effet, la *philia* désigne une humanité antérieure et extérieure aux expériences de l'exogamie et de la *polis* : la rationalité de ce *genos* est tautologique (dans ce *genos*, on est toujours né d'un même père et d'une même mère), ses lois sont inconditionnelles (2005 : 186). Née dans une famille maudite dont le signe est la confusion et la mort, Antigone ne peut que montrer sa solidarité fraternelle (nous savons que, dans la famille d'Œdipe, le père est également le frère), en assumant les services funèbres de son père, de sa mère et de son frère, trois fois les biens-aimés (2005 : 186-187). Antigone se trouve bien au-delà des critères, qualifications et jugements faits par la logique de la *polis*. Qu'importe si Polynice est appelé un criminel, s'il est, avant tout, son frère ? Ainsi, Antigone assume sa place et son rôle de soeur « autodelphique²⁸ », même si cette place signale son geste démesuré en la plaçant du côté des proscrits (2005 : 187).

J'ouvre ici une parenthèse pour attirer l'attention sur le mot « proscrit », souligné par F.Ost. Plusieurs études ciblant sur le migrant, soit en anthropologie, en sociologie, en psychologie, en littérature²⁹, ont signalé une connotation négative vis-à-vis de celui qui vient d'ailleurs, le migrant, l'étranger. Cette exclusion, claire ou moins évidente, advenant des raisons les plus diverses, est un fait. Cet aspect du mythe d'Antigone ne passe absolument pas inaperçu à l'auteur d'*Avril ou l'anti-passion*, lui qui - tel son personnage F.N. - a connu les difficultés et de communication et de reconnaissance dans la société d'accueil. Celui qui se trouve à la marge occupe bien souvent un rôle de proscrit, un rôle que A.D'Alfonso a exploré notamment dans ses essais ciblés sur l'échec³⁰.

Encore une observation sur le mot *philia* et son rapport avec le personnage d'Antigone : Kathrin H.Rosenfield, dans son livre d'essais intitulé *Antigone : Sophocles' Art, Hölderlin's Insight*, rappelle que le théâtre, en tant qu'art social doit représenter la société

²⁷ J.-P.Vernant et P.Vidal-Naquet. Note 5. In : OST, F. Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005. p.186.

²⁸ F.Ost nous signale que ce terme apparaît tout au long de la pièce, étant présent dès son premier vers (OST, 2005 : 186 – Note 8).

²⁹ Voir le cas de l'écriture migrante, présentée dans la problématique du présent mémoire.

³⁰ À ce propos, voir surtout les essais publiés sous le titre de *Gambling with failure* (2006), une suite de *En italiques. Réflexions sur l'ethnicité* (2000).

d'une façon qui soit reconnaissable, d'une manière que les différents rôles aient une signification sociale. Ainsi, Sophocle élabore les sentiments d'Antigone selon des catégories bien connues de tous, couramment employées en Grèce classique, c'est-à-dire les sentiments qui existaient entre les membres d'une même famille, entre les familles diverses, entre les catégories sociales différentes ; également, les sentiments existant entre les êtres humains et les dieux. Le texte de Sophocle suggère donc,

that Antigone's love for her brother is the only thing that can hold a shattered family together. Not only does Antigone rise up to defend her dead brother's honor, she also fights for the community of the dead, a community that holds the living together in memory and ritual, particularly in royal dynasties (2010 : 90).

Cette expression « community of the dead » est significative ici car, comme nous l'avons vu d'entrée de jeu dans la problématique de cette thèse, et comme nous le verrons encore plus loin lorsque F.N. parle de ses morts, cette même idée d'un groupe qui partage tout est aussi mise en relief : les traditions, les valeurs, les principes, même la mort. La notion de « communauté » est toujours présente dans l'oeuvre de A.D'Alfonso ; plus subtile dans certains textes, plus évidente dans d'autres. Ses idées à ce propos, l'écrivain les a soutenues d'une manière plus ponctuelle dans son livre d'essais *En italiennes : réflexions sur l'ethnicité* (2000).

En reprenant enfin le raisonnement de F.Ost sur la tragédie qui nous intéresse, nous voyons que beaucoup d'interprétations sont possibles lorsqu'il est question de la pièce de Sophocle et du mythe d'Antigone, beaucoup d'autres suppositions ou hypothèses ayant déjà été faites. Le désir de mort, la pulsion incestueuse, le sacrifice par amour, la résistance à l'injustice par l'arrogance et la suffisance, et d'autres encore. Cet écrivain signale que, même si Antigone suggère la possibilité d'interprétations si contrastées, cela ne veut pas dire que les unes soient vraies et les autres soient fausses. Selon lui, ce texte présente plusieurs niveaux de lecture dont les échos se confondent secrètement et dont les contradictions parlent de la complexité, ou plutôt, de l'énigme de l'humain (2005 : 188).

Le Choix ou Antigone Pacifica, une lecture d'alfonsienne

Fabrizio n'est personne sans Antigone, sans cet amour qui n'est rien pour moi et tout pour lui.

(le personnage de Léah, dans *Avril ou l'anti-passion*, 1990 : 99)

Antigone, la tragédie de Sophocle conçue vers 441 av.J.-C. est citée pour la première fois dans *Avril ou l'anti-passion* exactement au chapitre neuf, intitulé « La guerre ». À ce moment-là, dans l'intrigue, les amis F.N. et Mario sont en train de bavarder, de parler au sujet de la guerre : « Il n'y a que des perdants dans une guerre, jamais de gagnants » (D'ALFONSO, 1990 : 89). C'est alors que les noms d'Étéocle et de Polynice sont introduits dans le récit, c'est-à-dire les frères d'Antigone qui se sont battus jusqu'à la mort, en se tuant mutuellement. La trame de la pièce est alors racontée par F.N. à son ami. Le lecteur est ainsi préparé pour une réflexion sur la trame de cette tragédie, sur le rôle et la signification de chaque personnage, mettant en valeur évidemment la figure d'Antigone et ce qu'elle représente : la révolte, entre autres. Toutefois, à un deuxième niveau textuel, le lecteur averti peut lire en filigrane une correspondance entre les deux frères d'Antigone et les « deux solitudes »³¹ du Canada, c'est-à-dire le Québec francophone et le Canada anglophone et le conflit de force qui s'installe entre eux. Quelques passages illustrent cette affirmation :

Il est curieux tout de même que Sophocle ait choisi un conflit politique et nationaliste pour expliquer la mort de ces deux frères (1990 : 90).

[...]

Lorsque Antigone proclame la puissance des deux devant la tyrannie gouvernementale, elle ne fait que souligner l'importance de la justice pour ceux et celles qui se retrouvent du jour au lendemain « ennemis » de la « bonne cause » (1990 : 91).

Toutefois, cette construction intertextuelle ne correspond ni à la parodie, ni au pastiche, car, comme nous le savons, la première correspond à une imitation burlesque (d'une oeuvre sérieuse) ou à une contrefaçon grotesque (*Le Robert*, 1994 : 814) ; le pastiche, de son côté, plutôt imite le style d'un écrivain. Ce que le lecteur contemple dans le roman étudié, c'est une adaptation, une recreation menée par A.D'Alfonso où cet écrivain renouvelle le processus de création de la pièce théâtrale concernée, en faisant que ces textes de genres

³¹ Pour une compréhension plus large de l'expression « les deux solitudes », très répandue en milieu canadien (c'est-à-dire québécois et canadien anglais), veuillez vous rapporter à l'ouvrage *Échanges culturels entre les deux solitudes*, sous la direction de Marie-Andrée Beaudet, les Presses de l'Université Laval, 1999.

différents et de sources diverses aident le sujet à se comprendre, générant par là même une réflexion profonde sur l'homme et sa compréhension du monde. En d'autres mots, comment un chef-d'oeuvre de la littérature antique occidentale pourrait-il aider les Canadiens à se comprendre dans ce XX^e siècle.

Dans le récit de A.D'Alfonso, à la fin du passage concernant la guerre, le lecteur est déjà au courant de l'intrigue de la tragédie concernée, c'est alors qu'un parallèle commence à s'établir, petit à petit, entre le vécu du personnage de F.N. et le vécu du personnage d'Antigone. L'apparition de ce dernier sera désormais chaque fois plus fréquente dans le récit, cette figure y étant inscrite d'une telle façon et restant si proche des personnages créés par A.D'Alfonso, que le lecteur a l'impression, à des moments donnés, que le personnage d'Antigone occupe la même place d'autres, qu'il est au même niveau des autres personnages. Nous voyons ainsi, graduellement, la figure mythique d'Antigone se mêler à cette intrigue contemporaine. Ci-dessous, nous avons choisi un passage qui montre bien cela, dans les mots du personnage de Léah (chapitre « Lasagne in brodo ») :

Je ne rêve plus, me réveille plus fatiguée qu'au moment où je me suis couchée, mes muscles aussi inutiles que l'amour que ressent Antigone pour Hémon.

L'amour. Antigone est bien loin. Hémon l'attend, comme m'attend celui qui m'aime. Je suis Antigone, je suis Hémon, je suis sa Nonna Angiolina, je suis sa soeur Lucia. Je me cherche, je m'attends (D'ALFONSO, 1990 : 97).

Nous apprenons, au chapitre suivant (« Romance »), que c'est Léah qui « rend possible le tournage [du film] sur Antigone, *Le Choix* » (1990 : 101). Plus tard, au chapitre « Une promenade avec Mario », F.N. et Mario discutent comme d'habitude et, lorsque la conversation arrive à un point quelque peu délicat pour les deux amis, puisqu'ils parlent sur la sexualité, l'amour et la trahison, F.N. interrompt son ami en introduisant un passage du film qu'il est en train de tourner :

Je l'interrompt brusquement, pour mieux m'esquiver :

Alors, en ce moment, Antigone est seule, dans l'aube à peine naissante. En arrière-plan, le Saint-Laurent se dessine tranquillement. À l'horizon, la silhouette de Montréal. Antigone marche rapidement, nerveuse et pensive. Ismène apparaît et prend sa soeur par le bras (1990 : 152).

Le lecteur suit alors un dialogue de deux pages entre les deux personnages féminins de la tragédie, un dialogue toujours fidèle au texte de Sophocle. Lorsqu'il le peut, mais sans être trop insistant ou inconvenable, F.N. émet son opinion sur ce grand rôle féminin, figure qui le passionne au plus haut degré : « *Antigone* est une pièce à treize scènes, elle ressemble

étrangement aux stations du Calvaire. Tu dois admettre le fait qu'Antigone est une image christique féminine. Une passion presque religieuse, tandis que le Christ est une passion de la foi » (1990 : 155). Dans le chapitre 21, « Journal d'un film inachevé », tous les quiproquo et toutes les difficultés du montage d'un film sont là. Le sujet, cette fois, est ciblé sur le monde du cinéma et de son métalangage. Quelques données concernant le film dont le titre, *Le Choix* ou *Antigone Pacifica* (1990 : 161), précisent qu' « Antigone sur scène ne peut ressembler à ce que [F.N.] imagine pour l'écran » (1990 : 158). Antigone donc n'est pas loin. Ces quelques passages de l'intrigue, recueillis ici et là, le montrent bien .

Nous arrivons maintenant à un moment du récit où presque tout un chapitre est consacré aux réflexions sur le tournage du film basé sur la pièce de Sophocle. Ce passage s'intitule « Antigone et Hémon ». Le metteur-en-scène, F.N., se trouve alors en Colombie britannique, de l'autre côté du Canada, c'est-à-dire au bord de l'océan Pacifique, et il imagine le déroulement de l'action. Il veut rapprocher ces deux amants de la pièce grecque, mais il sait « que Sophocle n'a pas écrit une seule scène dans laquelle les amants s'adressent la parole » (1990 : 167). Sa version à lui de la mort d'Antigone se produirait dans un environnement où l'eau serait l'élément dominant : un sentier, une cascade, l'eau se fracassant contre les rochers. F.N. réfléchit : « L'eau omniprésente dans chacune des prises d'Antigone soutient ma première hypothèse selon laquelle cette femme n'a que cet élément pour ami » (1990 : 168). C'est le moment, pour ce personnage, de se rappeler des morts, de ses morts :

Devant le corps étendu de Nonna Angiolina, devant le corps refroidi de Nonno Nicola, devant le corps d'un ami écrivain mort, je suis paralysé. Aucune image n'est plus terrible, aucun moment plus opprimant que cette transfiguration finale que père me demande de photographier (1990 : 170).

Thanatos se fait présent dans des passages divers dans *Avril ou l'anti-passion*. Tous ces morts qui ont fait partie de la vie de F.N. trouvent un écho dans la tragédie de Sophocle où le fantasme de la mort et la mort elle-même sont toujours présents. C'est la « community of the dead », dont nous parlions plus haut. Dans la tragédie, la contrepartie de cette pulsion, c'est-à-dire Éros, c'est la révolte d'Antigone, sa résistance au pouvoir établi : un signe de vie donc, de force de vie. Dans *Avril...*, la pulsion de vie se manifeste dans la persistance de F.N. de ne pas se voir circonscrit à un seul « territoire », je parle ici des trois cultures qui

composent son monde à lui³². Cette persistance, c'est sa façon à lui de se révolter face au *statu quo*.

Graduellement donc, nous voyons roman et tragédie, ces différentes sources de l'imaginaire, s'entrecroiser et se juxtaposer : une pièce théâtrale grecque écrite vers 441 av.J.-C., un roman canadien contemporain, un personnage féminin appartenant à la famille royale (Antigone), un personnage féminin issu du prolétariat (Lucia), tous ces fragments – les uns issus de la mythologie, les autres de la fiction inspirée du réel - qui à première vue semblent tous s'opposer les uns aux autres mais qui, mis ensemble, semblent marcher main dans la main, semblent réagir et répondre à une certaine ordonnance, à un certain agencement, celui du dehors. Une correspondance s'établit alors entre Antigone, personnage de la pièce, et Lucia, personnage à la fois d'*Avril...* et du film créé par F.N. :

Oui, Lucia, ma chère soeur, ce film est pour toi. Ces images de toi dans la peau d'Antigone sont un chant de goélands qui, tels les serpents, muent, et changent le nom des choses. [...] Et le choeur dit en *voix off* : - J'ai connu une femme qui a souffert comme toi, Antigone. Son père s'attendait à avoir un garçon et il décida de l'enfermer à clef dans un cachot sans lumière. [...] Le destin est un jeu terrible, il n'épargne personne, ni le banquier, ni le guerrier (1990 : 170).

Le lien qui manquait entre ces deux tableaux de vie que rien ne rapproche pourrait bien être le destin, le « ciel », ce que l'homme ne peut pas expliquer. Pour cette raison, il cherche des mythes, des figures qui l'aident à poursuivre son chemin humain, fragile et fort en même temps. Outre cette sorte de confrontation entre ces deux personnages féminins, nous verrons le personnage de Tirésias – issu de la pièce grecque - qui sera joué, dans le film créé par F.N., par l'ami de ce dernier, Patrick Straram, écrivain, lequel d'ailleurs appartient au domaine du réel et qui a beaucoup influencé l'oeuvre de A.D'Alfonso :

J'ai découvert Patrick Straram en lisant Philippe Haeck. C'était en 1976 ou 1974, je crois. J'ai acheté un premier livre, *Socracritique*, et ce livre a changé ma vie. [...] je suis devenu très proche de lui. J'ai traduit un poème, puis je lui ai demandé un texte pour *Vice Versa. V.V.* l'a refusé, et c'est alors que j'ai quitté la revue. On ne pouvait pas refuser un texte à Patrick.[...] Sa poésie était citation, essai, cinéma. C'était un homme très fort intellectuellement, un vrai phare, dans le sens baudelairien (D'ALFONSO apud BRASSARD, 2003 : 57-58).

³² La résistance de A.D'Alfonso et par extension celle de son personnage, touche aussi des questions bien ponctuelles ayant rapport aux politiques qui concernent l'immigration au Canada dont un exemple est une prise de son film *Bruco*.

Regagnant le monde fictionnel d'*Avril...*, la figure de Créon sera mise en corrélation avec le Premier ministre canadien : « Néanmoins Créon ne prend pas vos [de Tirésias] paroles au sérieux. Il vous dit : - Sais-tu que tu parles au Premier ministre du pays ? » (1990 : 172) ; et plus loin, lorsque Antigone parle au Coryphée : « Je vais rejoindre mes frères Étéocle et Polynice qui se sont disputé la tête du royaume qui n'en valait pas la peine » (1990 : 186). Ces passages viennent confirmer mon hypothèse d'une forte connotation politique dans la relecture d'alfonsienne de la pièce de Sophocle. Cette connotation politique s'applique à la réalité vécue au Canada, et il faut souligner que cette réalité, se rapportant au conflit entre les Québécois et les Canadiens anglais, concerne surtout les questions de souveraineté, persiste encore aujourd'hui et reste un affaire difficile à régler.

Comme nous le rappelle F.Ost dans son essai sur *Antigone*, c'est dans son second discours politique, celui dirigé à Hémon, que Créon révèle la face occulte de son idéologie politique. Celle-ci se résume à une conception disciplinaire des relations politiques – la discipline doit être présente et dans la famille, et dans la *polis*. Une discipline dont le modèle est fourni par l'attitude loyale du soldat. De celui-ci, il est possible d'exiger l'obéissance soit dans ce qui est juste, soit dans ce qui ne l'est pas. Voilà le modèle montré au citoyen docile ainsi qu'au fils soumis (OST, 2005 : 217). Les idées transmises par le discours de Créon sont présentées à peu près de la même manière dans *Bruco*, film que A.D'Alfonso a lancé en 2005. Le passage tourné dont je parle concerne une femme, officier de la Police canadienne et un personnage, Tony Amoroso / Bruco. Lors d'un interrogatoire fait au personnage de « Tony Amoroso/Bruco » par l'officier de police, Tony insiste sur des données (identité, date et lieu de naissance) qui n'intéressent pas l'autre. L'officier de police continue l'interrogatoire comme s'il s'agissait d'une espèce de torture, jusqu'au moment où Tony répond ce que l'officier voulait entendre, c'est-à-dire : qu'il s'appelle Tony (et pas Bruco) et qu'il est né à Toronto (et pas en Russie, ou ailleurs). Cet exemple-là met en évidence le pouvoir établi, un élément toujours présent chez A.D'Alfonso, représenté dans la pièce grecque par le personnage de Créon.

Finalement, il me reste à récupérer une corrélation à laquelle j'avais déjà fait référence au début de la présente section : le parallèle entre F.N. et Antigone. En fait, je vois qu'en tenant compte du vécu de F.N., toujours partagé entre ses deux « frères », l'Anglophone et le Francophone, toujours déchiré dans cette lutte incessante, toujours obligé de prendre position (du genre : « Tu es pour celui-ci ou pour celui-là ? » ; « Tu restes de ce côté-ci ou de ce côté-

là ? »), ce personnage comprend exactement le conflit vécu par Antigone, toujours fidèle à ses deux frères et qui se décide pour la révolte, dans la situation où elle se trouve. À la façon de son personnage, A.D'Alfonso se voit, lui aussi, toujours déchiré entre « trois frères », trois cultures.

L'auteur laisse néanmoins une porte ouverte à la réflexion, à la discussion, lorsqu'il accorde, au moment où il clôt son récit, un espace à la voix de celle qui a eu le courage de tout abandonner et pour un idéal – la justice – et pour l'amour des siens, l'amour fraternel et familial. À la toute dernière page du roman, nous lisons : « *Antigone* : l'amour des valeurs sûres mais également discutables. L'essentiel contre l'éphémère, dialectique dans laquelle chacun des éléments perd sa validité. Tout se questionne » (1990 : 198).

2.6 Le territoire³³

En examinant le concept de « territoire » et les termes qui en dérivent, je suis allée chercher dans le domaine de la géographie le point de départ pour une analyse. J'ai trouvé chez Marco Aurélio Saquet une définition qui serait une première allusion à la correspondance *mouvement-territoire*. Il dit :

No *real* e em nosso pensamento (na unidade *real-pensamento-real*), o *movimento* está no território, como componente, determinante e resultado. Todos vivemos territorialidades múltiplas, identificados ou em trânsito. [...] A *matéria* e a *ideia*, em unidade, estão em movimento constante, no qual há superações e interações territoriais (SAQUET, 2007 : 161).

D'après cet auteur, le mouvement est donc un résultat et un agent de conditionnement des déterminations territoriales, soient-elles matérielles ou immatérielles.

Les vocables « déterritorialisation » et « reterritorialisation » présentent comme racine le mot « territoire ». L'emploi ordinaire de ce terme d'étymologie latine, *territorium*, fait qu'il soit mis en rapport avec d'autres termes et notions qui définissent ou expriment l'espace. En partant des notions de territoire le plus couramment utilisées, telles que « étendue de la surface terrestre sur laquelle vit un groupe humain », « étendue de pays sur laquelle s'exerce une autorité, une juridiction » ou encore, « zone qu'un animal se réserve » (le Robert, 1994 : 1104), et parcourant le chemin qui nous mène à d'autres vocables analogues dont, par

³³ Cette section du présent travail de thèse a été publiée, avec quelques modifications, sous la forme de chapitre dans l'ouvrage suivant : BERND, Z. (org.) *Dicionário das mobilidades culturais : percursos americanos*. Porto Alegre : Literalis, 2010. p. 147-166.

exemple, « extension », « (grande) surface », « environs », « région », « localité », « zone », « terrain », « domaine », nous arrivons, toujours par analogie, au vocable « terre », évoquant la notion de totalité³⁴. « Territoire » et « terre » sont des termes fondamentaux dans la philosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Ces auteurs se sont servi de vocables *a priori* simples et de compréhension facile au sens général pour créer leurs propres concepts. Je viens d'évoquer le terme « terre » et l'idée de totalité. Ce principe de totalité est toujours présent dans le « cosmos » évoqué par G.Deleuze et F.Guattari, en suivant leurs notions d'« ensemble », de « collectif », d'« agencement », tous des concepts-clés dans leur pensée philosophique. Quant aux néologismes déterritorialisation et reterritorialisation ainsi que les verbes correspondants, ils apparaissent précisément en 1972, dans *L'anti-Oedipe*. Ils apparaissent aussi, un peu plus tard, dans *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975), *Rhizome* (1976), *Mille Plateaux* (1980), *Qu'est-ce que la philosophie* (1991). Et encore ponctuellement dans les *Dialogues*, en collaboration avec Claire Parnet (1977).

L'origine des termes

G.Deleuze reconnaît que la paternité des deux termes en question - déterritorialisation et reterritorialisation - est attribuée à F.Guattari, néanmoins ces deux conditions faisaient déjà l'objet de ses propres réflexions lors de l'élaboration du concept de « territoire ». À propos des circonstances de l'apparition de cette terminologie, le philosophe français, à l'occasion de l'entrevue avec Claire Parnet en 1988³⁵, atteste :

On reproche parfois aux philosophes de créer de mots barbares... et moi, mets-toi à ma place... pour des raisons données, je tiens à réfléchir à cette notion de territoire... et je me dis : le territoire ne vaut que par rapport au mouvement par lequel on en sort. Il faut donc créer ça... J'ai besoin d'un mot en apparence barbare. Et alors, avec Félix, on a construit un concept que j'aime beaucoup qui est celui de « déterritorialisation ». Et m'ont dit là-dessus : c'est un mot dur à dire et puis... qu'est-ce que ça veut dire ? Quel besoin de ça ?... Là, c'est un très beau cas d'un concept philosophique de peut-être des idées qu'apparemment n'existent pas encore, même si l'on découvre ensuite que, dans d'autres langues, il y a bien l'équivalent (*L'abécédaire de Gilles Deleuze – Lettre A – Animal*, vidéo, 1997).

³⁴ “[...]Le numéro-symbole de la Terre, c'est le 4, car il exprime la totalité (deux doubles, les saisons de l'année, les points cardinaux, les éléments de la nature) ; il 'est le principe de l'organisation et de la division de l'espace ». LOPES, C.G. « Terre-mère » In : BERND, Z. (org.) *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas* – DFMLA. Porto Alegre : Tomo Editorial/UFRGS, 2007. p.384.

³⁵ Filmage composé de l'enregistrement de huit heures d'entrevue entre Claire Parnet – journaliste française, amie et disciple de G.Deleuze – et son ancien professeur, réalisé par Pierre-André Boutang, en 1988-1989. Ce tournage a donné origine au vidéo : DELEUZE, G. *L'abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet*. Paris : Montparnasse, 1997.

Il semble que la première détermination du concept a été unilatéralement deleuzienne, et que seulement plus tard une élaboration plus développée est apparue avec, cette fois, la contribution de F.Guattari (SASSO ; VILLANI, 2003).

R.Sasso et A.Villani, dans leur ouvrage *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (2003), citent, comme première définition pour « déterritorialisation », d'un point de vue strictement nominal, ce qui suit : « D [la déterritorialisation] = c'est le mouvement par lequel 'on' quitte le territoire » (DELEUZE ; GUATTARI, 1980 : 634). Ces essayistes considèrent que l'impersonnalité avec laquelle G.Deleuze et F.Guattari utilisent le verbe « quitter » signifie évidemment qu'une variété d'entités peuvent fonctionner en tant que sujet dans des phrases du type « X quitte le territoire », « X est déterritorialisé », ou opérer encore comme un complément dans l'expression « déterritorialisation de X ». Donc, ce déplacement serait valable tantôt pour les animaux, tantôt pour l'homme – c'est le cas du Nomade, considéré comme « le déterritorialisé » (DELEUZE ; GUATTARI, 1980 : 473) ; tantôt pour les fleurs, tantôt pour les insectes (c'est le cas de l'orchidée qui se déterritorialise en guêpe, en prenant la forme de l'insecte). De la même façon, les parties d'un corps ou d'un organisme : « dès son acte de naissance, [l'hominien] déterritorialise sa patte antérieure, il l'arrache à la terre pour en faire une main, et la reterritorialise sur des branches et des outils. Un bâton à son tour est une branche déterritorialisée » (DELEUZE ; GUATTARI, 2005 : 66).

Quant au terme « reterritorialisation », Sasso et Villani ont détaché de l'oeuvre deleuze-guattarienne la définition suivante, partiellement nominale : la reterritorialisation est le mouvement qui consiste à refaire le territoire sur quelque chose de différent, d'une toute autre nature (*Idem*). On ne devrait pas confondre la reterritorialisation avec le retour à un territoire primitif (DELEUZE ; GUATTARI, 1980 : 214). En tant qu'opération originale, la reterritorialisation n'exprime pas un retour au territoire, mais des rapports différentiels propres à la déterritorialisation (DELEUZE ; GUATTARI, 1980 : 635).

Considérant l'allusion faite au nomade par le philosophe français et mise en évidence par R.Sasso et A.Villani, je suis allée chercher dans le texte deleuzien la confrontation des personnages *nomade-migrant* :

Si le nomade peut être appelé le Déterritorialisé par excellence, c'est justement parce que la reterritorialisation ne se fait pas *après* comme chez le migrant, ni sur *autre chose* comme chez le sédentaire (en effet, le sédentaire a un rapport avec la terre médiatisé par autre chose, régime de propriété, appareil d'État...). Pour le nomade, au contraire, c'est la déterritorialisation qui constitue le rapport à la terre, si bien qu'il se reterritorialise sur la

déterritorialisation même. C'est la terre qui se déterritorialise elle-même, de telle manière que le nomade y trouve un territoire. La terre cesse d'être terre, et tend à devenir simple sol ou support (DELEUZE ; GUATTARI, 1980 : 473).

Outre le migrant, je fais appel à d'autres figures possibles du nomadisme, à d'autres « déterritorialisés » tels le coureur du bois, le sans-abri/le clochard, le marchand ambulant, le bohémien – des représentations déjà analysées dans une étude précédente de notre groupe de recherche³⁶ et qui s'ajouteraient à celles évoquées par G.Deleuze dans ses écrits comme des « personnifications de la déterritorialisation », c'est-à-dire le célibataire, le nomade, le schizophrène (notamment dans DELEUZE ; GUATTARI, 1980 : 41 et 79 ; DELEUZE ; GUATTARI, 2005 : 37), des figures différentes du déterritorialisé, toujours dans « une ligne de fuite qui se soustrait à tout territoire, ainsi qu'à toute reterritorialisation ».

Le regard de la géographie

Dans le chapitre intitulé « Géophilosophie » de *Qu'est-ce que la philosophie ?*, G.Deleuze et F.Guattari affirment que « [l]a géographie ne se contente pas de fournir une matière et des lieux variables à la forme historique. Elle n'est pas seulement physique et humaine, mais mentale, comme le paysage » (DELEUZE ; GUATTARI, 2005 : 91).

C'était dans le but de résoudre ses propres problèmes - tel l'affaiblissement de la dimension spatiale dans la vie sociale, ces dernières années – que les chercheurs du domaine de la géographie sont arrivés aux textes deleuze-guattariens, oeuvre dont le propos et le discours ont été élaborés selon une approche géographique. Des recherches diverses ont été alors mises en route, notamment à partir de 1994.

Les changements qui sont en train de transformer notre monde ont amené grand nombre de ces chercheurs à se poser des questions sur ce qui est couramment appelé « la fin des territoires » (BADIE, 1995). R.Haesbaert et G.Bruce, de l'Universidade Federal Fluminense à Rio de Janeiro, ont réalisé, en 2002, une étude où ils essayent de comprendre les propos du philosophe français. Là, le concept de « territoire » est d'abord abordé à partir d'une approche naturaliste ou biologiste, examinée selon la territorialité des animaux. Cet étude note que G.Deleuze avait une fois fait des commentaires dans une certaine entrevue³⁷ sur l'importance du territoire pour les animaux, en remarquant que tout animal a un

³⁶ Voir à ce propos la section qui se rapporte à l'errance/nomadisme, dans le *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas* – DFMLA organisé par Zilá Bernd en 2007.

³⁷ Il s'agit de l'entrevue avec Claire Parnet en 1988 mentionnée plus haut.

« territoire spécifique » qui lui est propre. Ce « monde spécifique » des animaux, poursuit G.Deleuze, ne pourrait pas s'étendre à l'homme car celui-ci « n'a pas un seul monde », mais plutôt « vit la vie de tout le monde ». L'étude brésilienne constate une première distinction entre les deux territorialités et ajoute :

[...] apesar de alguns autores restringirem a visão deleuze-guattariana de território a um nível meramente psicológico [...], podemos afirmar que ela é de tamanha amplitude que engloba todas estas versões de território. Trata-se na verdade de uma vasta mudança de escala : iniciando como território etológico ou animal passamos ao território psicológico ou subjetivo e daí ao território sociológico e ao território geográfico (que inclui a relação sociedade-natureza). Deleuze e Guattari vão ainda mais longe : para eles, território é um conceito fundamental da Filosofia (HAESBAERT ; BRUCE, 2002).

Dans leur analyse des néologismes traités ici, ils mettent en évidence les concepts de déterritorialisation *relative* et déterritorialisation *absolue*, distinction qui a été présentée dans le troisième théorème de *Mille Plateaux 3*, ouvrage où sont mis en rapport les intensités, dans le processus de dé-re-territorialisation. Selon leur recherche, la déterritorialisation relative est liée au *socius* (social, société). C'est l'abandon de territoires créés au coeur des sociétés et sa concomitante reterritorialisation. Cela veut dire que la vie est un constant mouvement de dé-re-territorialisation : nous sommes toujours en train d'aller d'un territoire à l'autre, nous laissons des territoires derrière nous et nous fondons des nouveaux territoires. Ce qui change sont les échelles spatiales et temporelles. En ce qui concerne la déterritorialisation absolue, celle-ci est du domaine de la pensée, de la création. Pour G.Deleuze et F.Guattari, la pensée se fait dans le processus de la déterritorialisation. Autrement dit, la pensée n'est possible que dans la création et pour créer quelque chose de nouveau, il est nécessaire de rompre avec le territoire existant, en créant un autre. Ainsi,

[n]ovos agenciamentos são necessários. Novos encontros, novas funções, novos arranjos. No entanto, a desterritorialização do pensamento, tal como a desterritorialização em sentido amplo, é sempre acompanhada por uma reterritorialização: “a desterritorialização absoluta não existe sem reterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 1992:131). Essa reterritorialização é a obra criada, é o novo conceito, é a canção pronta, o quadro finalizado (HAESBAERT ; BRUCE, 2002).

La conclusion de l'étude de ces chercheurs met en lumière – au-delà d'une géographie intéressée aux délimitations, aux enracinements et à l'hierarchie des territoires - une sorte de géographie des espaces nomades, des espaces de mobilité.

La vision de la critique littéraire

De nos jours, les textes de critique littéraire sont nombreux qui emploient les vocables abordés ici. Le métalangage littéraire va privilégier la dé-re-territorialisation en tant que mobilité dans des contextes en rapport avec les questions identitaires, les espaces d'écriture, la déconstruction du sujet, les théories communicationnelles, etc.

Parmi les essayistes et chercheurs qui ont utilisé les vocables traités dans cette section, j'ai élu deux auteurs qui, même si chacun a abordé différemment les études culturelles, ont consacré à ce domaine une importante réflexion. Je parle ici des essayistes Simon Harel et Néstor García Canclini.

S. Harel, dans *Les passages obligés de l'écriture migrante* (2005), défend la notion de « lieu habité ». Dans cet ouvrage, il fait une comparaison entre « la littérature des communautés culturelles » et « l'écriture migrante », des thèmes à propos desquels beaucoup a déjà été dit, surtout au Québec. Selon lui, la littérature des communautés culturelles, ne se réduisant pas à l'occupation territoriale et à la confrontation des espaces soumis aux tensions d'immigration, fait partie d'une fracture radicale entre l'identité, la narration du moi et l'inscription territoriale. Cette littérature traite, au Québec, du lieu de l'identité : de sa formation et de sa dissolution, de son affirmation et de sa mise à mort. (HAREL, 2005 : 36). L'essayiste ajoute que la notion de littérature des communautés culturelles fait référence à la mise en forme de l'ethnicité qui devient, en même temps, la transcription d'une réalité sociale. Quant à l'écriture migrante, celle-ci suppose une modification du sujet dans l'impulsion même de la création, ressemblant à une écriture en mouvement (2005 : 37). C'est là, dans ce contexte où les adjectifs corrélats au terme *territoire* sont évoqués, dans la comparaison même entre les deux écritures ci-dessus référées, que nous arrivons au vocable « déterritorialisation ». Il dit : « De nombreux débats ont eu cours sur cette question de la communauté ethnique, que l'on oppose à la déterritorialisation dont serait porteur l'acte d'écriture » (2005 : 37). Dans ces circonstances, la déterritorialisation devient un « motif discursif important », « l'écriture du hors-lieu [venant] contribuer à lutter contre l'enracinement » (2005 : 39). L'essayiste affirme ensuite que l'on peut observer dans la littérature des communautés culturelles « l'idéal d'une déterritorialisation qui prend les formes inédites de la nouveauté, de la découverte » (2005 : 40). Harel fait lui aussi référence à la pensée deleuze-guatarienne ; avec les écrits de ces philosophes sur l'agencement rhizomatique et la déterritorialisation, « la notion d'émigration a été abandonnée pour faire

place à des travaux qui envisagent les conditions postexiliques dans son rapport aux métissages interculturelles » (2005 : 110).

Néstor García Canclini dans *Différents, inégaux ou déconnectés* (2007) aborde la « déterritorialisation » à partir de la pensée postmoderne de G.Deleuze, F.Guattari et J.-F. Lyotard, pensée qui considère les sujets comme des nomades. Basés sur les expériences des migrants, artistes et exilés, et sans prendre suffisamment en compte les structures économiques et socioculturelles, les flux de messages et de biens qui rendent possible l'expérience nomade, ces auteurs, d'après Canclini, exaltent la déterritorialisation et considèrent le déclin des liens d'appartenance nationales ou locales comme une libération. À la place des structures durables des sentiments, le tableau qui maintenant se présente, c'est la relocalisation tactique des expériences et des conduites (CANCLINI, 2007 : 202).

À partir de ces deux points de vue, nous observons que le terme *déterritorialisation* se trouve soit lié à la notion de déplacement (d'un corps/sujet qui sort d'un espace physique/territoire à un autre), soit lié à l'idée d'un passage engageant des liens affectifs. À la déterritorialisation se suit la « relocalisation » ou reterritorialisation, engendrant des nouveaux espaces, des nouveaux sentiments, produisant un affaiblissement des liens précédents et articulant d'autres « expériences et conduites ». Le sujet, poursuit N.Canclini, auparavant « rempli sur soi-même et conscient », attaché à un territoire, sera désormais radicalement déconstruit par le monde en réseau, le monde en connexion (2007 : 202). Dans son ouvrage, cet essayiste met en évidence un monde de connexions nouvelles où « l'espace *inter* est décisif », ce qui nous mène à l'image deleuze-guattarienne du « rhizome » qui sera examinée plus en détail plus loin dans la présente analyse.

Chapitre 2

Antonio D'Alfonso

Un vendredi du mois d'août

LEMÉAC

3. *Un vendredi du mois d'août*, le « livre-fasciculé »

3.1 Le récit – le narrateur

J'arrive maintenant à un second moment dans ce parcours qu'est la trilogie sur Fabrizio Notte. Dans l'ordre de cette trilogie - laissant derrière moi le livre « enraciné », en tenant compte des aspects généalogiques appréciés dans l'ouvrage que nous venons d'examiner -, je contemple ce deuxième roman intitulé *Un vendredi du mois d'août* (2004) comme un roman pouvant être déplié, une sorte de « livre-fasciculé » pour garder le terme deleuzien, un livre dont le pliage des différentes parties maintient toujours son fil invisible le liant à sa structure de base, à son origine. D'après G.Deleuze et F.Guattari, « c'est dans cette dimension supplémentaire du pliage que l'unité continue son travail spirituel » (DELEUZE; GUATTARI, 1980 : 12). Ce texte, je le vois comme un roman en plusieurs fascicules dont le narrateur, un homme dédoublé ou « fasciculé », peut être plus d'un homme en un seul. Il s'agit de quelqu'un qui s'est marié trois fois, menant avec chacune de ses conjointes une vie différente des précédentes; un homme qui ouvre ses horizons à de nouvelles visions du monde chaque fois qu'il change de registre linguistique; un homme qui change aussi d'esprit selon la ville où il vit, et ainsi de suite; bref, un homme caméléon.

Dès le titre du roman, cette idée de prolifération émerge : les événements dont il sera question dans ce roman se sont produits au long d'« un » vendredi du mois d'août; ces événements pourraient bien se produire un autre jour quelconque de la semaine, un autre mois quelconque de l'année. G.Deleuze nous avertit que « l'article indéfini est d'une richesse extrême; 'un' enfant, c'est la multiplicité » (DELEUZE, 1997, vidéo). Voilà une idée paradoxale car, s'il s'agit d'un jour comme les autres, d'un jour pareil à tous les autres, il est quand même singulier – un jour (particulier) dans une vie.

Ce roman diffère du premier volet de la trilogie concernée en quelques aspects importants. Le premier aspect se rapporte à l'énonciation : le présent récit ne dévoile qu'une seule voix, celle du narrateur-protagoniste Fabrizio Notte (F.N.), un récit construit à la première personne du singulier, constitué de phrases simples, coordonnées, déclaratives; le niveau de la langue est familier. Nous n'aurons donc qu'un seul point de vue, ce qui favorise l'émergence de la subjectivité. Lorsqu'il parle de ce roman, A.D'Alfonso montre que ce récit est, pour lui, « le texte le plus intime qu'[il a] jamais écrit, c'est vraiment un 'coeur mis à nu', même si chaque élément est un mensonge » (D'ALFONSO apud BRASSARD, 2003 : 75).

Outre ces traits marqués par l'individualité, c'est-à-dire la réduction de l'énonciation à un seul point de vue, ce texte – abdiquant de presque toute fragmentation au niveau de la forme, à l'exception des coupures qui constituent ses vingt-cinq chapitres – se déroule plutôt suivant un ordre chronologique linéaire. Les coupures au niveau des chapitres feront émerger l'apparition de *flashbacks*, rendant possible l'appréhension de faits passés, ainsi que d'ellipses, permettant la dynamisation et l'accélération du récit. À titre d'illustration de ce que je viens de dire, je cite, entre autres : le début du chapitre deux (D'ALFONSO, 2004 : 13) dont la première phrase « [u]n long chemin monte en spirale vers une maison en stuc bleu » suggère un retour au passé ; le chapitre neuf dans sa totalité (2004 : 33-35), expliquant les circonstances dans lesquelles F.N. avait fait la connaissance de sa femme, donc un nouveau retour en arrière ; le début du chapitre dix (2004 : 37), signifiant une abrupte plongée dans le présent (« Me voilà plus réaliste que romantique, plus écologiste que sportif, plus mari que séducteur ») ; au milieu du chapitre dix-huit (2004 : 85), un nouveau *flashback*, décrivant les rapports entre la femme de F.N. et l'ami de ce dernier, Thomas (« Un été, Thomas s'était amouraché d'Ada, ... ») ; ensuite, au chapitre dix-neuf (2004 : 92), encore un autre retour au passé (« Je me souviens d'une lecture de poésie des années soixante-dix où... ») ; un peu plus loin, les origines de l'histoire de vie de F.N. seront évoquées au chapitre vingt et un dont la première phrase décrit le jour de l'arrivée de sa mère au Canada : « Lina arrive à Montréal en 1952, sous le soleil brûlant du mois d'août » (2004 : 107). Cette phrase, introduisant une toute nouvelle scène, complètement éloignée de ce qui venait d'être raconté, en même temps qu'elle fait appel à un *flashback*, elle sert aussi à dynamiser le texte.

Du chapitre un au chapitre huit, nous avons affaire à une sorte d'introduction à l'action proprement dite. Dans ces premiers morceaux de texte, le lecteur fait la connaissance du narrateur-protagoniste, voit la vie que ce personnage mène et avec qui il la mène, apprend ses habitudes, bref, c'est le terrain qui se prépare pour le déroulement de l'action, introduisant l'état des choses et des esprits avant que l'action ne commence. Au bout de ces chapitres, le lecteur sait déjà :

Fabrizio Notte, Montréalais habitant Toronto il y a presque dix ans, vit avec son épouse Ada et sa petite fille de cinq ans Rasa. Ada, cuisinière hors pair (2004 : 86), aime les cheveux très courts et les salopettes (2004 : 33), habit qui plaît à son mari. Médecin, ne parlant pas beaucoup, d'esprit méthodique, Ada suit plusieurs rituels au long de la journée, le premier étant celui de la matinée : elle boit du café assise dans sa chaise rembourée (2004 :

43). F.N. essaie de vivre de façon à être conforme à ce genre de vie, plutôt calme et réglé, même si quelque chose au fond de lui le pousse à faire et à penser autrement. La vie de couple a ses particularités : il dort tard, elle se couche tôt. Il reste devant la télévision à voir des films américains série B jusqu'à très tard avant de laver la vaisselle du dîner. Son quotidien à lui comprend des habitudes simples. Par ces premiers paragraphes, le lecteur apprend ce que le narrateur aime lire, ce qu'il aime manger et comment il s'habille tous les matins (2004 : 20). En partant pour une randonnée, il met ses chaussures de course, des bas rouges, un pantalon blanc (2004 : 37). F.N. aime la chaleur et apprécie le travail solitaire, à l'abri des gens (2004 : 38). C'est un homme impatient, qui aime voyager (2004 : 47). Son métier : le cinéma indépendant. Les producteurs en général l'invitent à filmer des incidents criminels et il se voit comme un metteur-en-scène médiocre (2004 : 49). Se mariant et divorçant à peu près tous les six ans, ses ex-femmes le considèrent comme « un homme difficile à vivre » (2004 : 69). Adorant les femmes, le mariage est, pour lui, « une partie intégrante de [s]a façon de vivre la relation homme-femme » (2004 : 72). Son père lui a enseigné qu'une parole bien placée vaut un coup de poing : « Mes ennemis, je les frappe à coup de langue » (2004 : 78). Cet homme de 48 ans qu'est F.N. ce 31 août, sent sur ses épaules la vie qui commence à l'accabler : « Ce sac d'échec est lourd, je n'en peux plus de le trimballer partout où je vais » (2004 : 79). Sous la vie calme et tranquille qu'il mène actuellement, auprès de sa femme et de sa fille, une autre vie se cache et il « reconnai[t] l'existence de la bête qui sommeille en [lui] » (*Idem*).

Ce n'est qu'au chapitre neuf (2004 : 33) que l'action s'amorce vraiment, ce qui se confirme par les derniers mots du chapitre précédent : « ... Un risotto aux champignons vaut bien des penne all'arrabiata. *Ne tardons pas. Au travail*³⁸ » (2004 : 36).

Un autre aspect à ne pas oublier, c'est l'importance accordée à l'intertexte³⁹, même si cette rubrique se fait plus discrète dans ce roman que dans le précédent.

³⁸ C'est moi qui souligne.

³⁹ Je cite, à titre d'exemple : Willie Dixon (bluesman) (D'ALFONSO, 2004 : 11) ; Barry Callaghan (écrivain du Canada anglais) (p.20) ; James Brown (p.29) ; Charlot (p.29) ; Gianni Moretti (*Caro Diario*), cinéaste italien (p.32) ; Robin Barker (et son ouvrage *Sperm Wars*), auteur scientifique (p.48) ; François Truffaut (p.51) ; Stephen King (*On Writing*) (p.58) ; Gaston Miron (p.59) ; King Crimson (p.80) ; Robert Fripp (artiste rock ?) (p. 80) ; Miles Davis (Bitches Brew) (p.87) ; B.B.King (p.93) ; Marco Micone (p.94) ; Patrick Straram (p.94) ; Cassavetes (p.95) ; Luther Johnson, musicien blues (p.95) ; Leonard Cohen (p.96) ; John Cassavetes, Godard, Bergman, Fellini, Olmi (p.100) ; Robin Baker (p.126) ; Dante et *La Divina Comedia* (p.130) ; Ovide, Dante, Apollon, Daphné (p.130) ; Chopin, Stefan Askenase (p.138).

3.2 Le chronotope : Le temps / L'espace

Parlons d'abord du temps. Le temps fictionnel nous fait voyager et dans le passé et dans le présent par l'histoire qui nous est racontée par le protagoniste, F.N. En ce qui concerne les références historiques, nous sommes à l'époque contemporaine. Quant aux éléments de chronologie, c'est-à-dire le déroulement temporel du récit, le lecteur apprend que l'action se passe en un seul jour, un certain 31 août, aux environs de l'année 2000.

Dans ce récit, le temps s'organise suivant des oscillations entre le passé et le présent, rendant possible au lecteur, chemin faisant, une connaissance linéaire des faits qui se sont produits pendant la phase de la vie adulte du protagoniste. Les *flashbacks* me permettent donc d'établir, comme premier repère temporel, l'an 1939 (D'ALFONSO, 2004 : 113), lorsque les parents de F.N. ont fait la connaissance l'un de l'autre. Je suppose que l'arrivée de Guido, le père de F.N., à Montréal a eu lieu à un certain moment de l'année 1951 (2004 : 107), puisque Guido est venu d'Italie un an avant l'arrivée de Lina, la mère de F.N., ce qui s'est produit en 1952, au mois d'août (*Idem*). Un grand saut dans la ligne du temps nous apprend que Marise – de qui F.N. était amoureux - avait les cheveux courts en 1968 (2004 : 100). Le texte nous révèle qu'en 1969, F.N. et Marise étaient encore ensemble (2004 : 103). Pendant les années 1970, F.N. vivait seul à Montréal (2004 : 44) et fréquentait le bar Boccaccio, dans cette même ville (2004 : 80). Le lecteur sait qu'à la fin des années 1970, lorsque F.N. avait 25 ans (2004 : 82), il se marie avec Bianca (2004 : 70) et va vivre avec celle-ci au Mexique (2004 : 82), là où il commence à fumer du tabac (*Idem*). La lecture du texte nous dit qu'au début des années 1980, F.N. divorce de Bianca, parle pour la dernière fois à Marise (2004 : 65) et voit cette dernière, aussi pour une dernière fois, pendant ces mêmes années 1980. A l'époque, F.N. et Marise avaient trente ans et habitaient tous deux le Westmount, à Montréal (2004 : 102). Vers 1986, Lucia, la soeur de F.N. se marie avec Peter (2004 : 136). Le lecteur sait aussi que depuis la fin des années 1980, la nuit effraie le narrateur (2004 : 66). En 1990, une amie du protagoniste, Virginie, se suicide (2004 : 102). Aux environs de l'année 1991, F.N. laisse Montréal pour aller vivre à Toronto. Le soir de son arrivée, il fait la connaissance d'Ada (2004 : 33), avec qui il va vivre ensemble, six mois plus tard. L'action proprement dite du roman se déroule en un seul jour, un 31 août d'une année que je crois être très proche de l'an 2000. Je suppose qu'il s'agit, plus précisément, de l'an 2001 ou 2002.

Tous les événements ont lieu ce seul jour-là, du matin (2004 : 23) au soir (2004 : 136). Les données allusives au temps fictionnel correspondant au présent, nous disent que F.N. a

quarante-huit ans (2004 : 82) ; Rasa, sa fille, a cinq ans (2004 : 111) et que, ce 31 août, vivant à Toronto depuis une dizaine d'années, il part à Montréal en raison de son travail pour y passer une journée. Pendant ce très bref séjour, le narrateur-protagoniste rend une visite à ses parents, occasion où le lecteur apprend que Guido, le père, est à l'âge de soixante ans (2004 : 109) ; F.N. revoit aussi son ami Thomas (2004 : 44 et 58) et son ancien amour à lui, F.N. : la femme qui s'appelle Marise (2004 : 115). À cette même occasion, le protagoniste va parler à sa soeur Lucia (2004 : 136), au moment où il décide de rentrer à Toronto, vers vingt-deux heures de ce 31 août (*Idem*).

Je conclus mon examen du temps fictionnel et historique en disant que ce récit est construit en entrecroisant le passé et le présent d'une telle manière que nous ne saurions détacher l'un de l'autre ; d'une telle façon que ce grand tissage textuel, cette toile qui est enfin donnée à voir, étale, dans chacune de ses mailles soudées pour toujours l'une à l'autre, un passé et un présent soudés eux aussi l'un à l'autre : lorsque F.N. rentre chez lui, cette nuit-là, il essaie de dormir et croit rêver, en entendant « l'écho de [s]es pas sur les dalles de pierre volcanique » (2004 : 142), un nouveau retour à un passé rêvé, cette fois en territoire italien. Ce passé est toujours là, il fait partie du présent. En outre, on ne sait pas vraiment si son errance finale est une errance rêvée ou bien réelle, c'est-à-dire on ne sait pas s'il fait un rêve (se voyant en Italie) ou s'il marche dans les rues de Toronto, ce qui ouvre une porte à l'imprécision, à la supposition, à l'imaginaire : il « franchi[t] les portes et [il se] perd dans une foule besogneuse et radieuse. [Il] erre dans le labyrinthe de la cité » (*Idem*). Ce mouvement vers le passé, à la fin de l'intrigue, renvoie à l'idée de l'Éternel retour conçue par F. Nietzsche⁴⁰, surtout si nous reprenons les premières pages d'*Un vendredi ...*, précisément au chapitre deux (2004 : 13-14) où il est question d'un rêve aussi, un rêve évoquant une région italienne :

Ada me prend la main, la serrant fortement, je sais qu'elle ressent la crainte qui vibre en moi, le ciel se fond dans la mer, et partout il y a de l'eau qui se transforme en roue de bicyclette, et nous voilà, côte à côte, pédalant sur une allée de gravier qui mène au logis familial dans la région de la Molise en Italie (D'ALFONSO, 2004 : 14).

⁴⁰ La notion nietzschéenne de l'Éternel retour, nous le savons, écarte tout rapport avec la religion, avec l'idée de résurrection, avec toutes les anciennes conceptions cycliques. Même si cette notion est ébauchée plus tôt dans les écrits du philosophe, elle est trouvée explicitement dans « Le convalescent », à la 3^{ème} partie de *Ainsi parlait Zarathoustra* : « Tout passe et tout revient, éternellement tourne la roue de l'être. Tout meurt, tout refléurit ; éternellement se déroule le cycle de l'être » (NIETZSCHE, 1954 : 429). Aussi : « Je reviendrai avec ce soleil et cette terre, avec cet aigle et ce serpent, - non pas dans une vie nouvelle, dans une vie meilleure, ni dans une vie semblable : Je reviendrai éternellement pour cette même et identique vie, avec toutes ses grandeurs et toutes ses misères, pour enseigner de nouveau le Retour éternel de toute chose [...] » (1954 : 437).

L'atmosphère du récit à ce moment-là, c'est-à-dire lorsqu'il vient d'être amorcé, est énigmatique, mystérieuse, étrangère : « porte de nuages », « poignée diaphane », « mer d'étoiles » (2004 : 13) ; c'est la même ambiance que nous trouverons à la fin du récit, lors de son achèvement. L'idée de ce qui est flou, imprécis et inconnu est là depuis le début du texte :

Ada dit : - [...] En dépit de nos connaissances scientifiques et de nos technologies avancées, nous sommes trop petits pour voir la totalité de ce monde. Contente-toi de te précipiter comme une fourmi sur le sable du temps et de l'espace (*Idem*).

Avec ces images, le plan de ce roman est lancée dès le commencement : le protagoniste plonge dans les sables mouvants de son passé et de son présent, faisant émerger de l'obscurité les espaces qui lui sont incontestablement symboliques.

Concentrons-nous maintenant sur la rubrique qui correspond à l'espace dans *Un vendredi du mois d'août*. Les premières pages s'ouvrant au monde des rêves comme nous venons de le voir, la réalité jaillit bien vite : F.N., sa femme, Ada, et sa fille, Rasa, habitent à Toronto, « la ville la plus polluée du pays » (2004 : 21). L'univers qui nous concerne ici est le milieu urbain occidental, contemporain, un environnement propre à l'hémisphère Nord, avec de petites et même de rares incursions dans le milieu champêtre et idyllique renvoyant à l'image d'une Italie rêvée : l'un des *flashbacks* évoque, par exemple, une période passée en Italie : « Un jour d'été, les *carabinieri* vinrent cogner à la porte de chez ma tante à Lanciano [en Italie] » (2004 : 70).

Les références spatiales qui correspondent à la ville de Toronto, située dans la province de l'Ontario, au Canada, sont variées : F.N. a connu Ada chez une amie commune habitant la rue Queen (2004 : 33). Dans le quartier où la famille de F.N. habite, les maisons et les constructions se ressemblent, « les toits pointus [propre à l'] architecture victorienne » (2004 : 37) ; les gratte-ciel dans la rue Bay (2004 : 50) sont cités aussi. Au chapitre treize, un jeu plein de lyrisme, comparant les villes de Toronto et de Montréal sera établi suivant la forme d'une analogie entre les deux villes. Je m'occuperai ponctuellement de cette partie un peu plus loin, dans mon analyse. Considérant le roman dans sa totalité, la description de lieux, de coins et d'endroits situés à Montréal l'emporte, surtout en raison du fait que F.N. est né dans cette ville et qu'il y a passé la plupart de sa vie. Nous citons quelques passages prouvant ce que nous venons de dire : « Montréal, ma ville natale » (2004 : 57) ; « un raccourci à bicyclette à travers un champ abandonné, au nord de l'île [de Montréal], là où Saint-Léonard

se situe maintenant » (2004 : 78) ; « le bar Boccaccio, de l'hôtel Bonaventure » (2004 : 80) ; « rue Saint-Denis à Montréal » (2004 : 86) ; « le boulevard René Levesque, près de l'Université » (2004 : 91) ; « [s]i Montréal est intéressante, c'est parce qu'elle possède une rue qui s'appelle Saint-Laurent » (2004 : 93) ; la première soirée que F.N. et Marise ont passé ensemble : « au coin de la Quinzième Avenue et Villeray, à Saint-Michel » (2004 : 103) ; « [F.N.] rencontre Marise au restaurant Dai Baffoni, à Montréal » (2004 : 115) ; « l'aéroport Dorval [à Montréal] » (2004 : 121) ; « la Dix-neuvième Avenue [à Montréal] » (2004 : 135). Référence est faite aussi au Mexique et à Mexico D.F., ville où F.N. avait vécu lorsque il était marié avec Bianca. Cette ville « monstre » abritant plus de vingt millions d'hommes et de femmes est singulièrement décrite à la page 81 : « La vie vingt-cinq heures par jour, toujours et partout. [...] Avoir 25 ans et vénérer Bianca, voilà le Mexique pour moi ».

Notre analyse concernant l'espace se poursuit plus loin, dans la section intitulée « Montréal, la cité ».

3.3 La présentation des personnages et l'intrigue

L'univers de personnages qui comptent vraiment dans l'intrigue est réduit. Par contre, les rôles circonstanciels sont nombreux. Commençons par citer ces derniers pour ensuite nous approcher des personnages plus importants qui partagent l'action avec le narrateur-protagoniste, Fabrizio Notte (F.N.).

Léah Simon et Mario Berger (2004 : 130) sont des amis proches, ayant aidé F.N. financièrement à réaliser son film ; Jennifer est une amie qui a présenté Ada à F.N. (2004 : 33) ; Bianca Lopez est la première femme de F.N. (2004 : 81) ; Trisa O'Meara est la deuxième femme du protagoniste ; Virginie est une jeune fille avec qui F.N. sortait lorsqu'il était jeune ; Suzanne, Acadienne du Nouveau-Brunswick, est la mère d'Aube, copine de la fille de F.N. (2004 : 124). Les personnages plus proches du protagoniste sont Peter Hébert, le beau-frère de F.N. (2004 : 40) ; Sandrine Turgeon, l'animatrice de la rencontre de F.N. avec les médias (2004 : 57) ; Lucia, la soeur de F.N., qui a acheté la maison des parents (2004 : 135) ; Rasa, la fille de F.N. (2004 : 19 ; 21 ; 30) ; Thomas, comédien (2004 : 63), patron d'un magasin de vêtements (2004 : 86) et « peintre » (2004 : 88), est un ami de F.N. (2004 : 44 ; 58) ; Ada, médecin, est l'épouse de F.N. (2004 : 9 ; 10 ; 19 ; 33 ; 43 ; 86) et Marise Therrien,

avocate, est la femme de qui F.N. était amoureux pendant une longue période de sa vie (2004 : 63, 65 ; 100 ; 101) (voir Figure 5).

L'intrigue, à un premier abord, nous paraît toute simple : il s'agit d'un jour dans la vie du personnage principal. La première partie du récit, comme nous l'avons vu plus haut (du chapitre un au chapitre huit), correspond à des commentaires et des réflexions qui nous amènent à la description du quotidien plus au moins banal de Fabrizio à Toronto, ville où il a choisi de vivre. J'ajoute que, dans cette partie initiale, je ressens un certain désenchantement de la part du narrateur-protagoniste face à la vie. Si, pour lui, « la réalité est un vêtement de travail dans lequel [il se] glisse tous les matins » (2004 : 27), très peu de place est finalement laissé à l'étonnement. Une simple promenade dans son quartier lui permet de constater qu'il n'est plus le même : même si, en général, il est « rébarbatif à la monotonie », à ce moment-là de sa vie, son esprit s'apaise lorsqu'il regarde l'image plate des maisons ressemblant les unes aux autres. Si, « en temps normal » (2004 : 37), il serait difficile d'apprécier un tel tableau, ce paysage le rassure alors, car il se voit « en terrain connu ». Il faut préciser que, pour F.N., être « en terrain connu » ne signifie pas nécessairement être « chez soi ». Il est chez lui « là où il se sent bien dans sa peau, partout et nulle part à la fois » (Idem). Nous ouvrons là une parenthèse pour observer que, dans cet extrait, A.D'Alfonso touche, à l'avance, au projet du troisième volet de sa trilogie. L'idée d'être « partout et nulle part à la fois » prénonce la disparition de F.N. dont il sera question plus loin, dans *L'aimé*.

Du chapitre neuf jusqu'au chapitre douze, c'est le début d'un changement qui ne se produira que plus tard dans sa plénitude : le protagoniste se met à se poser des questions à propos de comment il est, de ce qui lui est arrivé, des interrogations de ce genre.

Les personnages dans *Un vendredi du mois d'août*

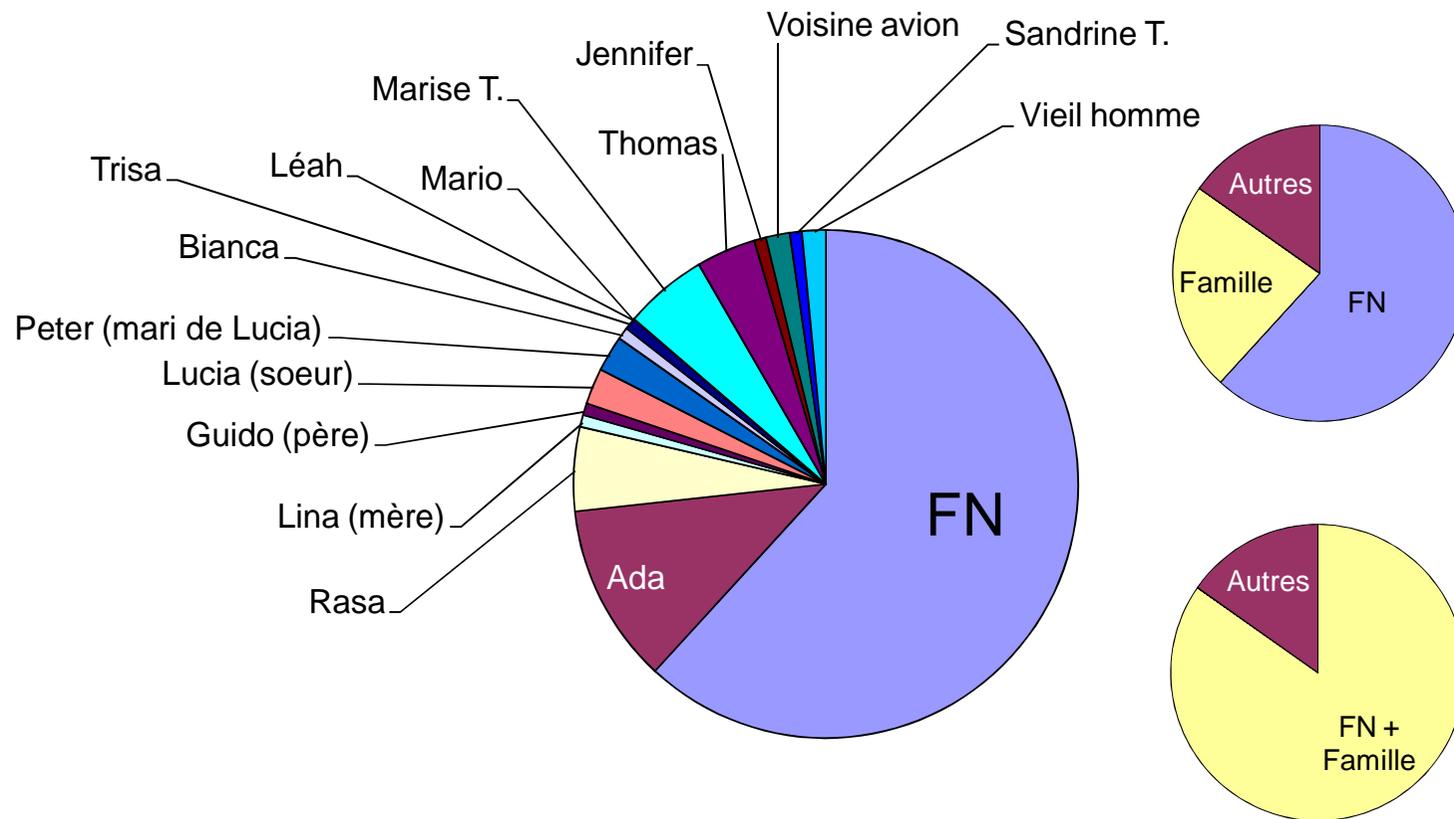


Figure 5 – Les personnages dans *Un vendredi du mois d'août*.

Le matin d'un vendredi, le 31 août, F.N. part pour Montréal, sa ville natale, pour participer à une rencontre avec les médias après la première de son dernier film, *Antigone Pacifica*. Juste avant son départ, il passe chez un dépanneur coréen connu où il vit une expérience troublante : à l'instant même où il achète sa bouteille de jus de pamplemousse et son paquet de Gauloises, deux hommes, l'un armé d'un fusil, entrent tout d'un coup dans le magasin et prennent à peu près cent dollars en argent comptant et quelques centaines de dollars en cigarettes (2004 : 41). Même si leurs visages sont cachés par des cagoules, F.N. reconnaît la voix de son beau-frère lorsque les deux étrangers parlent l'un à l'autre. Étourdi, le narrateur rentre chez lui sans savoir quoi faire : raconter ou pas l'épisode à Lucia, sa soeur.

Arrivé plus tard à Montréal, devant un public réduit à la rencontre avec les médias, ne se sentant pas du tout comme quelqu'un d'important (2004 : 57), F.N. parle sur la genèse de son long-métrage (2004 : 58). L'une des rares personnes présentes à cette réunion est Thomas, un ami que F.N. ne voyait pas depuis des années (*Idem*). Malheureusement, cet ami parle du film, en public, employant des paroles pleines de méchanceté, violant la bienséance de ce genre de rencontre (2004 : 62). Plus tard, dans un bar, ces deux amis vont discuter et parler de cet incident. La répercussion du travail de F.N. n'est pas unanime : si la critique parle peu de ses films, dans les bars et les collèges les gens en parlent considérablement.

Par les réactions et par les pensées de F.N., le lecteur ressent que, ces derniers temps, le narrateur ne se sent pas bien dans sa peau : « l'angoisse règne, là, en moi, physiquement, comme une membrane métallique sur mon être » ; « Je suis le roman qui se vend mal, qu'aucun lecteur ne lira » ; « Mon indifférence à moi est devenue ma caractéristique principale » (2004 : 67). Quant à ses origines italiennes, le fait d'être considéré comme quelqu'un de « différent » n'est pas nouveau pour lui : « Tu n'es pas un client comme les autres » (2004 : 39) ; « les gens ne cessent de me rabâcher que je suis loin d'être ordinaire » (2004 : 67). En parlant de cette étrangeté au niveau de son apparence, il est arrivé que ce 31 août, à midi, lorsqu'il attendait le temps passer dans un centre commercial au centre-ville de Montréal, un homme bisexuel l'a considéré comme un « beau étranger » (2004 : 77). Tout cela, le fait de ne pas être satisfait de ce qu'il est actuellement, et d'être vu par n'importe qui comme quelqu'un de singulier, le pousse à se sentir déplacé dans cet univers qui, étant d'abord son pays, son monde à lui, devrait être en principe un lieu où il se sentirait à l'aise. Ce court séjour à Montréal le fait donc réfléchir sur la vie qu'il mène à présent ; c'est alors qu'il

commence à reconsidérer par quelle optique il voit les femmes en général⁴¹ (2004 : 82), à revoir sa vie de couple avec Ada (2004 : 84) : « À force de vivre avec Ada, l'émotion n'a plus de résonance en moi ». Ada, c'est « l'équilibre parfait du jugement » (2004 : 85). La trahison d'Ada avec son ami Thomas, quelques années auparavant, lui revient à l'esprit, un incident à propos duquel il avait décidé de rester muet longtemps, peut-être trop longtemps, et sur lequel les impliqués n'avaient jamais parlé⁴² (2004 : 87).

Les premières heures de F.N. à Montréal montrent donc un homme accablé, découragé, brisé en quelque sorte. Deux événements vont cependant réveiller cet homme abattu de son demi-sommeil, récupérant le goût d'une vie qu'il croyait perdue : le retour à sa ville natale – Montréal, et la rencontre avec Marise. Ces deux épisodes seront à l'origine d'une transformation au plus profond de l'âme du narrateur, comme si le voile qui, jusqu'à présent, l'empêchait de voir nettement, était enfin enlevé.

Occupons-nous maintenant de cette figure féminine puisque nos considérations sur l'espace montréalais seront faites dans une section à part. Marise Therrien est une femme que F.N. a follement aimé pendant son adolescence : « Toutes les femmes que j'ai désirées, toutes les femmes que j'ai aimées, ressemblent chacune à leur façon à Marise. [...] Marise est une paysanne urbaine, née dans un champ de Saint-Hyacinthe. Elle est tout ce que je ne suis pas » (2004 : 65). Femme disciplinée, sportive, travailleuse, intelligente, elle déteste la solitude, a horreur de la souffrance, rit calmement, refuse de pleurer en public (2004 : 101) et, en ce qui a trait à la culture, est différente du narrateur (2004 : 102).

En réfléchissant sur l'aspect de la différence culturelle entre ces deux amoureux, j'attire l'attention du lecteur sur un personnage du premier livre de Francine Noël (1945), dont le prénom était le même choisi par A.D'Alfonso, *Maryse*, roman publié en 1983. Selon M.Biron, F. Dumon et E. Nardout-Lafarge, il s'agit :

⁴¹ Ce passage constitue un signe qui prénonce le troisième volet de la trilogie.

⁴² À la lecture de cet incident, je ne peux pas m'empêcher de penser au film québécois de Denys Arcand réalisé en 1986, *Le déclin de l'empire américain*, où hommes et femmes discutent, séparément, leurs moeurs sexuelles et on ne sait pas qui – si les hommes ou si les femmes – est en train de dire la vérité. Ce film, très dialogué et avec beaucoup de références personnelles, met en scène des intellectuels, ce qui n'était pas courant, mettant en évidence certains aspects de ce groupe social de la société québécoise de la fin des années 1980. Comme les personnages du film d'Arcand, agissant au nom d'une époque, d'une société qui est en train de se désintégrer, aucun des trois personnages de A.D'Alfonso (ni Ada, ni Thomas et ni F.N.), en dépit de toute réflexion et de toute découverte suscitée par l'incident qu'ils ont vécu, aucun d'eux n'a fait face à cet événement. À force de chercher le bonheur n'importe où, ils restent seuls avec leurs propres pensées : « à ce jour, personne n'a parlé de ça » (D'ALFONSO, 2004 : 88).

[...] d'un portrait drôle et féroce de sa propre génération, qui est passée par Mai 1968, par la fondation de l'UQÀM en 1969, [...], par le militantisme de gauche et surtout par la libération de la femme. *Maryse* est un roman à la fois populaire et intellectuel (2010 : 540).

Cette femme énigmatique, fragile et inquiète créée par F.Noël (2010 : 541) absorbe les langages contemporains avec une facilité extraordinaire, [...] elle se joue du mélange des cultures, illustré par le croisement du français, de l'anglais et de l'espagnol. S'ouvrir aux nouvelles langues, aux nouvelles cultures, aux nouvelles identités, tout cela lui est naturel (2010 : 542). Son drame toutefois l'empêche d'adhérer à l'enthousiasme de son époque libérée ; son drame, entre autres, c'est celui d'une semi-étrangère qui ne se reconnaît pas dans le combat national des Québécois. « Hostile à sa famille, anglophone parmi des Québécois francophones, issue des classes populaires et projetée dans une bourgeoisie en plein essor », la *Maryse* de F.Noël « n'est jamais tout à fait parmi les siens » (*Idem*). D'après ces critiques, le personnage de *Maryse*, hanté par la perte des repères familiaux, est aussi typique des années 1980. Ces éléments-là, le mélange des langues et des cultures, le dépaysement, la différence ethnique, etc. font également tous partie de l'univers d'alfonsien, touchant d'une façon ou d'une autre chacun de ses personnages. Je me demande si A.D'Alfonso, contemporain de F.Noël et Québécois comme cette écrivaine, ne se soit pas inspiré de ce même prénom pour son propre personnage, ce qui serait en fin de compte un hommage à cette figure féminine emblématique, représentative de sa génération à lui, A.D'Alfonso, au Québec.

Dans *Un vendredi...*, Marise avait « les cheveux châtain coupés comme ceux d'un garçon » (2004 : 100) lorsque le narrateur l'a connu, en 1968. Le jeune homme avait détecté chez elle, à 14 ans, puis à 20 ans, une importante « exigence affective ». À 30 ans, elle ne répondait plus aux appels de F.N. (2004 : 104). Dès le début de leur rapport, elle se méfiait de lui, méfiance qui provenait du rejet de leurs différences culturelles. Lui, il était obsédé par cet amour non partagé. La dernière fois qu'il l'a vue, ils avaient trente ans et habitaient le Westmount (2004 : 102). La vie va éloigner l'un de l'autre peu à peu, chacun menant sa propre vie ; elle se marie deux fois (2004 : 104), lui, trois fois. Voilà que ce 31 août, pendant ce bref séjour d'une journée à Montréal, elle l'appelle et veut le voir. Après quelques hésitations de la part de F.N., cette rencontre se produit enfin au restaurant Dai Baffoni, occasion où F.N. s'aperçoit qu'il sera incapable de donner à Marise le bonheur qu'elle mérite, même si elle est la femme qu'il a le plus aimée : « Il est vrai, on peut aimer des gens sans

pouvoir vivre avec⁴³ » (2004 : 115). Néanmoins, ces heures partagées avec cette femme, devenue presque un mythe pour lui, ne se dérouleront pas sans ébranlements dans les coeurs de ces amants d'autrefois. Cette rencontre s'opère en faisant jaillir un moment, ou même des moments d'épiphanie où tout se révèle, tout se comprend, tout s'éclaircit. Le narrateur avait même anticipé, lors de son retour à sa ville natale, le caractère de ce séjour qui, par le seul fait de se produire à Montréal - prénonçait des révélations, des surprises. Très tôt, il ressentait que ce jour-là ne pourrait être qu'une journée singulière, une « journée d'épiphanies » (2004 : 57).

F.N. et Marise parlent de tout et de rien ; ils parlent de « la civilité urbaine » que l'on acquiert avec le temps, car le grossier, le rustique ne meurt pas du jour au lendemain. Ce sont des allusions à la façon rustique d'être et de se tenir de F.N. (à l'italienne, dirais-je) lors de sa jeunesse. Le narrateur commence par se rendre compte des discours faux qui sont faits par les amants en général:

Ce n'est pas ce qu'on dit qu'il faut dire, mais ce qu'on ne dit pas. Il faut dire ce qu'on a dans le coeur, et pas ce qu'on a sur le coeur. Il faut dire ce qu'on doit dire parce que le temps est limité, et parce que finalement si on ne le dit pas, on ne le dira jamais. Et l'autre ne le saura jamais. L'autre ne saura ce qu'on pense vraiment (2004 : 166).

En proie au désir de tenir cette femme dans ses bras, d'oublier le monde qui l'entoure, toujours en essayant de résister à cette impulsion, il se rend compte de la fragilité de l'être humain et de la possibilité, bien réelle, des changements soudains des états d'esprit : « Ce qui est plus rare, c'est qu'un homme comme moi soit prêt à tout abandonner pour cette femme [...]. Quelle ardeur pousse ce genre d'homme à entreprendre une telle expédition sentimentale ? » (2004 : 117). Il s'étonne de ses propres sentiments, ses réactions :

Je ne connais rien de l'humain. Je ne comprends rien à moi-même. Chaque fois qu'on pose le doigt sur un pli de ma personnalité, le tissu s'étire et le pli disparaît. Je suis comme un tissu, limité, dont les mailles semblent infinies, je me cache dans ces plis qui s'aplatissent sous la pression des doigts des gens que j'aime.

Je ne sais pas ce qui fait en moi que je désire ce que je ne peux pas avoir (2004 : 117).

⁴³ Ici, F.N. parle à propos de Marise, mais je suppose qu'il pense aussi à ses chers amis montréalais qu'il a laissés lorsqu'il est allé vivre à Toronto. Les circonstances de ce départ ne sont pas tout à fait éclaircies. Parfois, le narrateur les évoque subtilement. D'autres fois, il s'interroge lui-même à ce propos : « Trisa me réitère dans ses courriels que j'ai quitté Montréal comme un adolescent qui se sauve de sa maison paternelle . Trisa a raison. La raison pour laquelle j'ai plié bagage pour m'enfuir reste un mystère » (D'ALFONSO, 2004 : 125).

Ces pensées et ces sentiments émergent à l'instant même où Marise parle de banalités, de ses problèmes de santé, des petits tracas de la vie. À ce moment-là, les yeux de F.N. parcourent les mains de cette femme. Les phrases qu'il prononce n'ont rien à voir avec ce qu'il veut vraiment dire : « Je me retiens lorsque je veux foncer. Je fonce lorsque je veux me contrôler, je ris, je tente de rompre l'iceberg qui est là entre nous depuis que nous nous connaissons » (2004 : 118). Cet iceberg, serait-il érigé par la différence culturelle, comme cité plus haut ? ; par l'amour non-partagé ? ; par la distance même, tissée par les circonstances de la vie ?

À l'occasion, F.N. se rend compte également de la façon selon laquelle sa mémoire fonctionne. Il dit ne pas se souvenir de la moitié de son existence : « Je tente de construire des îlots de faits et de les lier ensuite par des ponts » (2004 : 119). À mes yeux, le narrateur, vivant entre des langues et des cultures différentes, mène sa vie en essayant d'harmoniser ces univers distincts, liés les uns aux autres par des « ponts culturels », ce qui peut expliquer, d'une certaine manière, son angoisse déjà mentionnée plus haut. Une autre épiphanie se dessine alors : « [Marise] conclut que ma vie est constituée de grands trous et d'espaces vides, couverts de neige et de froidure. – C'est ma présence ensoleillée qui te manque, elle dit en ricanant » (*Idem*). Ils sortent du restaurant tous deux avec leurs coeurs propices à la tendresse et leurs corps prêts aux échanges, encouragés par la folle énergie qui semble sortir de chaque coin du boulevard Saint-Laurent et des alentours, les rues agitées par un trafic intense et par une foule qui veut bien profiter de la fin-de-semaine qui commence ce vendredi-là.

Cette rencontre avec Marise vient ébranler littéralement la vie de F.N. : « À quarante-huit ans, elle est le souffle de vent frais qui traverse le bâtiment calme et propre qu'est devenu mon train-train routinier depuis que j'habite Toronto » ; « Marise est celle que je choisis pour me tirer hors de ma peinarde » (2004 : 125). À la suite de ce passage, le lecteur se trouve face à des moments ambigus en quelque sorte, car un nouveau retour au passé n'est pas tout à fait écarté. Le narrateur fait alors appel à la façon dont Marise se rapproche de lui, et cela peut bien être le cas d'un fait qui avait déjà eu lieu auparavant, pendant les années de jeunesse, ou d'un fait qui se produit ce vendredi-là :

Tout dans la résidence est ordonné, et puis une femme frappe à la porte. On ouvre parce qu'on veut s'ouvrir à l'autre. L'étrangère s'installe dans le vestibule plein de fils d'araignée, qui débouche droit au coeur. Il nous semble avoir négligé cette pièce. [...] On ne peut, comme je l'ai fait, feindre ; aucun angle particulier n'est moins important qu'un autre. [...] Vieillir, c'est comprendre que le tout, aussi vaste, aussi minuscule qu'il soit, est la somme des parties (2004 : 126).

La possibilité de rester auprès de Marise fascine F.N. au plus haut degré. Il imagine les moments qui sont déjà là, réalisables, et il ne croit pas à de telles possibilités. Serait-il face à une nouvelle épiphanie ? « Je m'imagine déshabillé, et le temps devient espace et l'espace devient un courant lumineux qui transperce nos corps. Émerveillement » (2004 : 128). Mais un incident prosaïque causé par F.N. vient briser ce tableau presque idyllique : il glisse la vitesse de la voiture en marche arrière lorsque cette femme, en descendant de la voiture pour changer de siège, est exactement à côté du pare-chocs arrière du véhicule (2004 : 129). Heureusement, rien de grave n'arrive. Par ce geste inconscient mais qui peut bien être interprété, le narrateur se rend compte qu'il est « incapable d'aimer deux personnes en même temps ». Ils se trouvent plus tard seuls, chez elle, mais rien ne se produit. Marise se demande : « On cherche quoi au fond chez l'autre ? Soi-même ? La différence ? Je cherche peut-être le contraire de celle que je suis » (2004 : 133). Cette femme comprend finalement que, malgré l'abandon de F.N. à l'amour et à la passion, il n'est jamais « devenu leur esclave » (2004 : 134). Le narrateur sort donc de cette « expédition sentimentale », comme il la nomme, conscient de l'imprévisibilité de la vie, de l'imprévisibilité du sujet lui-même, ce qui équivaut à dire qu'au plus profond de nous, nous ne nous connaissons pas vraiment.

Nous voyons que, dès le début, le souci concernant la différence est bien présent entre ces deux amoureux. Par les indices présentés plus haut, ces personnages appartiennent sûrement à des groupes culturels différents, ce fait ayant pesé, d'une manière ou d'une autre, dans leurs rapports. Toutefois, la différence que Marise vient d'évoquer est la différence tout court entre des égaux, car chacun possède son propre « noyau dur », sa propre individualité, son monde (caché), son univers à soi.

La fin du roman touche à une question chère à la fois au narrateur et à son créateur. L'échec a été exploré, examiné en détail par A.D'Alfonso dans son livre d'essais *Gambling with failure* (2006), sujet qui est repris au dernier chapitre de *Un vendredi...* : « Ma vie est un fiasco et l'insuccès m'évite de me prendre trop au sérieux. Depuis longtemps, l'échec inflige en moi un sens accru du rôle de romantique maudit dans le mauvais scénario qu'est devenu mon existence » (2004 : 140). Cependant, le narrateur dont il est question ici ne jouera plus le rôle d'« idiot », car ce narrateur-là, il réagit en cherchant de l'énergie vitale au fond de lui-même, et il l'a trouvée finalement : une « voix qui surgit en [lui], de l'intérieur de [lui], des parois de [son] corps, de [ses] muscles. C'est [son] sang qui bat » (*Idem*). Cette voix qui

l'appelle vient d'une colline située tout près de la mer. Là haut, il réussit à voir les murs d'une cité médiévale. F.N. connaît le milieu car il a vécu une année là-bas : « Cette géographie m'est familière. Je peux même dire que c'est mon chez-moi, en dépit du fait que les lois internationales m'interdisent de nommer demeure ce qui m'est étranger » (2004 : 140-141). Rêve-t-il ? Ce qui émerge à la fin de ce deuxième récit qui compose la trilogie sur Fabrizio Notte est un désir clair, une envie déterminée de résistance, un sentiment qui se fait moins violent que la révolte incarnée par le jeune Fabrizio d'*Avril ou l'anti-passion* et jouée par la figure mythique d'Antigone. Dans *Un vendredi du mois d'août*, ce narrateur résiste encore, mais d'une manière beaucoup plus réfléchie, plus douce, plus sage, plus mûre. C'est encore le petit morceau de terre au bord de la mer Adriatique qui émerge, le territoire à la fois rêvé et réel : « J'ai le sentiment net que je suis en terre connue. Contentement » (2004 : 141). Quoi de plus épiphanique que cela ?

3.4 Le système fasciculé selon G.Deleuze et F.Guattari

Suivant le raisonnement de G.Deleuze et F.Guattari, nous arrivons maintenant au deuxième modèle de livre : le système-radicelle ou la racine fasciculée. La racine principale se détruit à l'extrémité ; des racines secondaires multiples se greffent sur cette extrémité, se développent et sont gonflées. Selon ces auteurs, cette fois, la réalité naturelle apparaît dans l'avortement de la racine principale, mais son unité subsiste encore « comme passée ou à venir, comme possible » (DELEUZE ; GUATTARI, 1980 : 12). Cette image peut être représentée dans la littérature par le pliage, les livres en série :

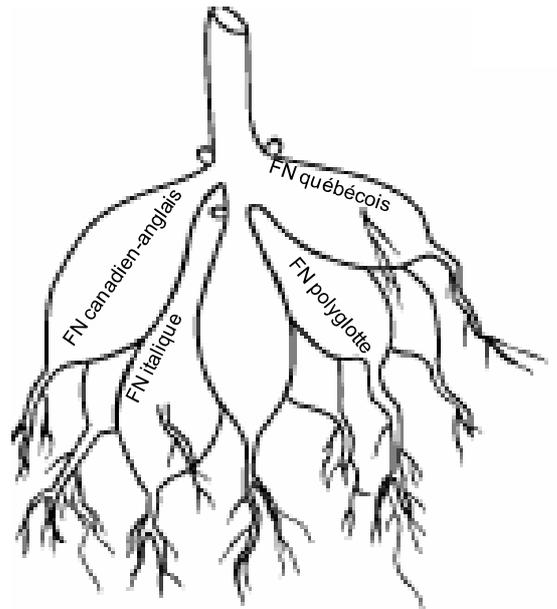
[l]e pliage d'un texte sur l'autre, constitutif de racines multiples [...] implique une dimension supplémentaire à celles des textes considérés. C'est dans cette dimension supplémentaire du pliage que l'unité continue son travail spirituel. C'est en ce sens que l'oeuvre la plus résolument parcellaire peut être aussi bien présentée comme l'Oeuvre total ou le Grand Opus (*Idem*).

Ici, la proposition deleuzienne met en relief le fait que ce système (fasciculé) ne rompt pas en fait avec le dualisme, avec la complémentarité d'un sujet et d'un objet, d'une réalité naturelle et d'une réalité spirituelle :

[...] l'unité ne cesse d'être contrariée et empêchée dans l'objet, tandis qu'un nouveau type d'unité triomphe dans le sujet. Le monde a perdu son pivot, le sujet ne peut même plus faire de dichotomie, mais accède à une plus haute unité[...]. Étrange mystification, celle du livre d'autant plus total que fragmenté (1980 : 12-13).

La racine pivotante qui s'enfoncement verticalement dans la terre est aussi une image de ce système. L'équivalent québécois/canadien dans le cas qui nous concerne, est un livre dont la figure du narrateur-protagoniste est (pléonastiquement) l'axe du récit, lui seul conduisant l'action, un élément-clé de l'intrigue, toujours sur son terrain, toujours sur scène.

Ces « racines secondaires et multiples », dont les extrémités se présentent comme des « bulbes gonflés », pourraient être interprétées comme les différents visages de F.N., d'après les cultures qu'il incarne ou qu'il représente, c'est-à-dire ce sujet qui s'appelle F.N. comprend, à la fois, F.N. le Canadien-anglais, F.N. le Québécois, F.N. l'Italien (ou Italique), et ainsi de suite. Nous pourrions lire cette esquisse comme « une culture de tubercules qui procède par fragmentation de l'individu » (1980 : 28). Une suite de livres différents peut être écrite, une série pas obligatoirement limitée, mais toujours



fixée à une source, un pivot. Ce schéma est bien présent dans *Un vendredi...* : le sujet, F.N., dans ce qu'il a de « pivotant, avec son axe et les feuilles autour », est toujours là, il continue à prendre le relais en tant que personnage-protagoniste. Selon G.Deleuze et F.Guattari, la majorité des méthodes modernes qui « prolifèrent des séries » ou qui font grandir une multiplicité opèrent dans une direction linéaire, tandis qu'une unité de totalisation s'affirme dans une toute autre dimension, celle d'un cercle ou d'un cycle (1980 : 12).

Cette unité de totalisation dont parlent ces auteurs a été avancée aussi par l'écrivain, poète et essayiste antillais Édouard Glissant dans son célèbre essai *Poétique de la relation* (1990). Auteur d'une oeuvre importante surtout par la création des concepts de *Tout-monde* et de *Relation*, qui ne cessent d'inspirer des chercheurs de partout, il a ouvert la section « L'errance, l'exil » de l'étude mentionnée par une référence à G .Deleuze et F.Guattari. Pour E.Glissant, « la pensée du rhizome serait au principe de ce qu'[il] appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre » (GLISSANT, 1990 : 23). Dans le présent travail, je ne développerai pas les arguments de cet écrivain antillais, néanmoins il est impératif de citer ici quelques aspects de sa pensée. En synthèse,

[...] le déracinement peut concourir à l'identité, l'exil se révéler profitable, quand ils sont vécus non pas comme une expansion de territoire (un nomadisme en flèche) mais comme une recherche de l'Autre (nomadisme circulaire). L'imaginaire de la totalité permet ces détours, qui éloignent du totalitaire (GLISSANT, 1990 : 30).

Voilà donc quelques points convergeants de la pensée de G.Deleuze, F.Guattari et E. Glissant, en ce que l'unité de totalisation a à voir avec le « nomadisme circulaire », avec le cercle, en s'éloignant de la direction linéaire, ce que je prétends aborder au troisième chapitre, dans la section concernant le rhizome.

3.5 Montréal : « l'errance dans les labyrinthes de la cité »

Montréal c'est là où je suis né moi l'apatride
Montréal c'est là où l'on va m'enterrer.

« Montréal », *Comment ça se passe*,
Antonio D'Alfonso

Je voudrais, à ce moment de mes réflexions, consacrer quelques paragraphes au sujet de la ville et à la signification de cet espace urbain dans le texte d'alfonisien, plus particulièrement dans le deuxième volet de la trilogie concernée.

La critique littéraire dont les travaux de S.Harel, très particulièrement l'ouvrage *Le voleur de parcours*, observe que « l'arrivée en ville » constitue l'un des moments forts du roman québécois. La ville de Montréal, lieu d'une urbanisation accélérée, est aussi le site d'un « paradoxe apparent d'une légitimation territoriale (un lieu, une ville) qui suppose au même moment son décentrement » (1989 : 44). Lieu de langues multiples qui cependant ne se croisent pas aisément, il est possible d'apercevoir à Montréal « l'orbe de la mélancolie » ainsi que la « frénésie urbaine », qui était vue jusqu'à très peu de temps comme le constat de la domination anglo-canadienne (*Idem*).

Quelques années après avoir laissé Montréal pour aller vivre à Toronto, A.D'Alfonso avait déclaré, dans un poème intitulé « Montréal⁴⁴ » son amour pour sa ville natale. Parsemé d'images qui pourraient bien être recueillies dans les romans que nous sommes en train d'examiner, ce poème (voir « Montréal » ci-dessous), à la fois licencieux et doux, réitère les liens de l'écrivain avec la ville qui l'a vu naître, où il n'habite plus. Les deux dernières

⁴⁴ D'ALFONSO, A. Montréal. In : *Comment ça se passe*. Montréal : Noroît, 2001. p.11-12.

strophes nous offrent en outre une donnée digne d'être considérée : le poète y manifeste son désir - d'une manière pas tout à fait évidente, plutôt atténuée - d'être enterré à Montréal. Qu'est-ce que cette envie-là signifie, au juste ? D'un certain point de vue, il est compréhensible, et normal, qu'on soit enterré dans sa ville natale ou dans la ville où se trouve la plupart de sa famille, mais les circonstances, le ton me disent autre chose : je lis ce dernier vers du poème comme un vrai désir. C'est de toute façon un désir tellurique et, de ce fait, surprenant, car venu de quelqu'un qui prône l'effacement des frontières lorsqu'il est question de territoires et de cultures. Pour A.D'Alfonso, « Identity in America is not based on territory: Identity emerges from consciousness [...] » (D'ALFONSO, 2005 : 238). Quelques années plus tard, dans un livre d'essais pas encore paru, il dira :

Je me situe tout à l'opposé du territorialisme [...]. On dit que l'identité est ontologique et vient de la terre. Mon identité n'est pas liée à la terre, mais liée à ma conscience, à ma liberté d'être humain, et ça n'a rien à voir avec le pays où je suis (D'ALFONSO, à paraître : 42).

Si, d'un côté, l'identité et le lieu de naissance/lieu d'habitation sont noués d'une façon ou de l'autre, de l'autre côté nous savons aussi que l'identité n'est pas quelque chose de fixe et, par conséquent, exige de la mobilité : «[...] a sensação de estar no mundo é também dada pela necessidade de sair de um lugar concebido como um ponto fixo, de transitar, atualizando uma prática que valoriza o fugaz, o transitório, os encontros fortuitos » (RADKOWSKI apud PORTO, 2006 : 68).

Montréal

Antonio D'Alfonso

Montréal c'est une **grand-mère italienne** penchée
qui cueille une tomate dans un jardin d'été



(voir, dans *Avril ou l'anti-passion (AVR)*, la figure de la grand-mère aux yeux du narrateur-protagoniste, Fabrizio Notte (F.N.)

Montréal c'est un réverbère qu'un coup de pied
de jeune fou réveille la nuit

Montréal c'est le miracle que **l'athée**
souhaite rencontrer en Amérique



(voir, dans *AVR*, le personnage de Léah, d'origine hongroise)

Montréal c'est une bombe de mai
qui éclate dans les boîtes à lettres du néant

Montréal c'est le poète qu'on aime
dans la cour du presbytère de Notre-Dame

Montréal c'est une fleur de lys qu'on arrache
de la bouche des jeunes mariés

Montréal c'est un coucher de soleil californien
qui enflamme **la dix-neuvième à Saint-Michel**



(voir, dans *AVR*, p.67 : « Je descend lentement la dix-neuvième jusqu'à la rue Bélanger. [...] Je dois traverser la moitié de la Ville Saint-Michel pour me rendre à l'école »)

Montréal c'est le bunker de Sherbrooke
remplacé par les dettes des Olympiens

Montréal c'est un Robin des Bois à l'envers
il vole des pauvres et donne aux riches

Montréal c'est le bambin qui demande à sa mère
de faire la putain pour qu'il puisse voyager

Montréal c'est la nuit qui s'habille
comme un lilas au printemps

Montréal **c'est un homme qui aime une femme
qui aime un homme qui aime une autre femme**



(voir, dans *AVR* et dans *Un vendredi du mois d'août (VMA)* la douleur de l'amour non partagé : F.N. a été laissé de côté par Léah et n'a pas été choisi par Marise non plus : « De ne pas avoir été choisi... voilà la source de mes tourments » (*VMA*, p.104).

Montréal c'est **l'usine de serviettes**
qui exploite les enfants l'été de leur innocence



(voir, dans *VMA*, p. 108 : « Ils [les parents] jouissent enfin des fruits ramassés pendant des journées atroces à suer dans les usines de textiles et des fabriques de fer. »)

Montréal c'est une taverne où les camarades font l'amour
en se lançant des verres de bières en pleine face



(voir, dans *AVR*, p.177 : « À l'instant même, Léah explose. Elle me jette son verre de bière en pleine figure [...] »)

Montréal c'est l'hexamètre
qui danse comme un alexandrin

Montréal c'est le Tibre tout enneigé
un livre d'amoureux qui ne finit pas

Montréal c'est un lit qu'on défait l'après-midi
une passion de février qui cimente une langue au métal

Montréal c'est Mars Saturne et Jupiter alignés au-dessus
du mont Royal et qui chantent comme Claude Gauvreau

Montréal c'est là où je suis né moi l'apatride
Montréal c'est là où l'on va m'enterrer

Interrogé sur les raisons qui l'ont poussé à quitter Montréal, cet écrivain essaie de s'expliquer :

[...] depuis mon enfance, je voudrais quitter Montréal. Je ne sais pas pourquoi. À l'âge de 5 ans, je connaissais déjà très bien cette ville. À partir de 6 ans, je savais comment prendre l'autobus sans payer. J'avais appris comment survivre seul dans une grande ville. Je me disais : avant de mourir, je vais connaître tous les coins de Montréal. Je pense qu'il y a peu de gens qui connaissent Montréal comme moi. J'ai des souvenirs intimes dans presque chaque rue (BRASSARD, 2003 : 73).

Quoi qu'il en soit, je continue de lire en filigrane ce désir qui résiste, qui n'est pas resté caché, qui a été, un jour, rendu public par le moyen de la poésie. À mes yeux, pour A.D'Alfonso, Montréal - et tout ce qui s'attache à cette ville - représente plus qu'un tiers de cet homme tripartite. C'est finalement le personnage de F.N. qui va formuler une phrase laissant des pistes à ce sujet : « J'ai beau être italien, quelque chose vibre en moi chaque fois que j'entends parler français » (D'ALFONSO, 2004 : 124).

Profondément ancré dans le milieu urbain, ce narrateur, dans son parcours dans *Un vendredi du mois d'août*, vit ses soucis, ses intérêts, ses envies, de façon qu'ils soient totalement intégrés à cet entourage-là, ce qui peut être aisément démontré par la récurrence de l'espace de la ville dans ce roman. A.D'Alfonso, par la voix du protagoniste, a dédié à sa ville natale deux chapitres entiers : le chapitre treize, où des caractéristiques de Montréal et de Toronto sont présentées au lecteur selon un regard très personnel, et le chapitre dix-neuf, où F.N., pendant un tour en taxi tout au long du boulevard Saint-Laurent, met en relief ses impressions sur cette importante rue montréalaise.

Dans un de ses articles sur la circulation urbaine, l'essayiste Maria Bernadette Porto identifie, parmi les divers parcours intertextuels existants, une poétique propre au transport effectué en taxi. Étant un lieu à partir duquel il est possible de voir le monde, le taxi ne s'ouvre pas seulement au monde extérieur, mais aussi à l'espace intérieur de chacun, ainsi qu'aux échanges passagers entre le chauffeur et le client (PORTO, 2006 : 78). En tant que réseaux d'inter-relations productives, poursuit-elle, « metrôs, ônibus e táxis são passíveis de favorecer os encontros e a expressão da alteridade. Espaços de inclusão e de inscrição de cenas minúsculas dos grandes centros, inspiram a produção de obras centradas na ideia de movências" (2006 : 83). À propos de différents lieux d'interaction avec l'autre, dont les moyens de transport, R.Barthes établit une comparaison tout à fait intéressante. Parlant du

train et de l'avion, par exemple, chacun offre, selon lui, des impressions distinctes par rapport aux « corps qui passent » :

En train, j'ai des idées : on circule autour de moi, et les corps qui passent agissent comme des facilitants [pour le rêve, pour la réflexion, comme un « lieu de travail » de ses phrases]. En avion, c'est tout le contraire : je suis immobile, tassé, aveugle ; mon corps, et partant mon intellect, sont morts : je n'ai à ma disposition que le passage du corps vernissé et absent de l'hôtesse, circulant comme une mère indifférente entre les berceaux d'une garderie (BARTHES, 2010 : 170).

D'une façon similaire, celui qui prend un taxi a l'occasion de voyager à des « pays » lointains, de permettre à ses propres pensées de jouer à cache-cache à chaque coin de rue, à chaque visage aperçu, à chaque danse des couleurs environnantes.

L'espace urbain, par ses caractéristiques propres, semble être le lieu propice à la rencontre avec l'autre. Ce même milieu peut, au contraire, susciter une solitude radicale car il est tout à fait possible que nous nous sentions complètement seuls au milieu de la foule. L'espace urbain, on le sait, de la cité antique à la métropole d'aujourd'hui, sera toujours un milieu de profondes transformations subies par l'homme au niveau des rapports avec son semblable. À l'instar de son personnage, A.D'Alfonso atteste que :

La ville, c'est avoir un contact avec un être humain qui me permet de me critiquer. Ça, tu ne peux pas l'avoir à la campagne, ton voisin, c'est tout. Je ne veux pas avoir besoin de mon voisin. Je veux vivre devant lui. À la limite, il peut me tuer. C'est ça la ville. Les règles du jeu sont très claires, et sévères, et la marge d'erreur minime. Et ça, pour moi, c'est la liberté. Plus on est prisonnier, comme dit Robert Bresson, plus on est libre (BRASSARD, 2003 : 73).

L'essayiste Jonathan Lamy rappelle à juste titre qu'une spiritualité, une forme moderne de transcendance habite le tissu urbain, où l'identité côtoie l'altérité d'une manière confuse et obscure. Il ajoute : « Une simple promenade dans la ville, si elle peut être utilitaire, peut aussi s'avérer une expérience transpersonnelle radicale » (LAMY, 2004 : 103).⁴⁵

À proprement parler du paysage urbain de ce XXI^e siècle, il semble rendre exacerbée l'altérité dans son sens premier, c'est-à-dire le caractère de ce qui est autre. D'un côté, le côtoiement de cultures les plus éloignées les unes des autres, dans l'espace limité des frontières de la ville, fait que nous nous interrogeons sans cesse sur nos propres repères :

⁴⁵ En lisant cet extrait de J.Lamy, impossible de ne pas penser à la rencontre de l'écrivain André Breton avec le personnage de Nadja : « Je venais de traverser ce carrefour dont j'oublie ou ignore le nom, là, devant une église. Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu. Elle va la tête haute, contrairement à tous les autres passants » (BRETON, 2008 : 72). Ces sont les tous premiers mots d'un rapport absolu et radical entre deux âmes.

jusqu'à où j'existe en tant que moi-même ?; où commence l'existence de l'autre dans un rapport interpersonnel ?; où s'achève mon individualité et commence celle de l'autre ? S.Harel nous rappelle que « la définition des sociétés pluriculturelles met l'accent sur la circulation des sujets dans l'espace social », et qu'il faut « interroger les espaces conflictuels qui restreignent le processus de subjectivation [...] ». Il poursuit : « [L]e conflit est porteur de changement, même si, dans un premier temps, celui-là est perçu comme un facteur de déstabilisation » (HAREL, 2006 : 116).

Même si la mixité urbaine propre aux grandes villes de ce siècle se présente différemment dans chacune des métropoles du monde (voir les ghettos à l'américaine, les quartiers sensibles à la française, les sociétés juxtaposées britanniques, les *favelas* brésiliennes, etc.), la possibilité d'un affrontement causé par la différence entre les uns et les autres se transforme vite en une réalité dramatique, aisément perçue par toute personne qui vit dans cet environnement. De nos jours, rares sont les villes qui ne présentent des problèmes de pauvreté, de marginalisation sociale, d'absence d'autorité gouvernementale ou de vandalisme pur. La cohabitation de populations différentes n'est pas neuve dans l'Histoire⁴⁶ et, malgré les difficultés, cette expérience du divers n'a pas toujours été un vrai problème. Malheureusement, elle reste toutefois à la base de maintes manifestations de violence emblématiques de notre contemporanéité⁴⁷.

Donc, le fait d'habiter une grande ville ou une métropole, le fait de se voir au milieu de la foule, suscite des sentiments contradictoires : nous sommes, à la fois, accompagnés et seuls, protégés et en plein combat ; vivre en ville, c'est vivre sur ses gardes, c'est vivre comme les chiens, « aux aguets », pour employer une expression deleuzienne (DELEUZE, 1997, vidéo). F.N. est un personnage citadin, il ne saurait pas vivre dans un milieu bucolique. En faisant son *footing* matinal, il « se tien[t] par les côtes et respire rapidement, avalant l'air infect du centre-ville en courtes gorgées. Non, [il] ne vivr[a] jamais loin du brouhaha de la ville » (D'ALFONSO, 2004 : 21).

⁴⁶ Dans son oeuvre majeure, *La cité antique*, l'historien français Fustel de Coulanges (1830-1889) présente toutes les difficultés des sociétés primitives pour fonder les sociétés régulières : « Le lien social n'est pas facile à établir entre ces êtres humains qui sont si divers, si libres, si inconstants [...] » (DE COULANGES, 1952 : 149).

⁴⁷ Je cite, en tant qu'exemple, les événements survenus à Londres, en août 2011, publiés dans la presse mondiale (ROCHE, Marc. Londres, un modèle de mixité urbaine fragilisé par la crise économique. *Le Monde.fr* – Journal d'information en ligne. Article paru dans l'édition du 11.08.2011).

Montréal : les souvenirs font surface

C'est l'« absence de souvenirs » (D'ALFONSO, 2004 : 37) éprouvée par le personnage de F.N. dans *Un vendredi du mois d'août* qui va déclencher le processus d'un retour en arrière. C'est le retour à son passé qui amorce, qui entame ce virage : un voyage aux profondeurs de lui-même. Au tout début, nous sommes au coeur du malaise du personnage : avec la vie qu'il est en train de vivre à Toronto, il a peur de tout perdre de son passé, de sa jeunesse, bref de ses origines. Une invitation pour aller à Montréal, lors de la première de son dernier film, sera providentielle. Il se prépare donc pour un retour à sa ville natale où il ne passera qu'une seule journée.

Si, au début de ce deuxième volume de la trilogie, le lecteur était plongé dans le quotidien anodin de F.N., avec cette transposition de lieu, c'est-à-dire ce déplacement à Montréal, il est introduit à une foule de souvenirs pleins de vie, de doutes, d'émotions, bref les hauts et les bas de la jeunesse du protagoniste. Cependant, ce retour au passé ne néglige jamais le présent, le vécu, la maturité, ce qui fait que chaque incident, chaque événement soit toujours considéré dans tous ses aspects. Tous les sujets qui concernent le narrateur et son créateur sont là : l'usage de langues diverses, le Canada « multiculturel », le Québec « interculturel⁴⁸ », les rapports avec les femmes, la notion de territoire, l'écriture, l'échec, la culture, la mémoire, l'ethnicité.

Choisissons la notion de territoire puisque elle sert comme ancrage à l'espace de la ville. Pour introduire ce thème, l'auteur qui me concerne adopte d'abord une sorte de jeu où, lors de l'arrivée du narrateur-protagoniste à Montréal, le lecteur est invité à choisir entre deux villes, Montréal (M.) ou Toronto (T.), comme si celles-ci étaient deux femmes. Il s'établit donc, dès le début, un mouvement suggérant la séduction, le défi, la notion de quelque chose d'agréable qui se mêle à l'idée du risque. Nous sommes là face à un passage textuel de ton autobiographique car, comme nous le savons déjà, l'écrivain lui-même a décidé, à un certain moment de sa vie, de déménager, partant de Montréal pour aller habiter à Toronto. Ce choix, sur lequel d'ailleurs l'auteur s'interroge jusqu'à présent, est évoqué au chapitre treize

⁴⁸ Ici, j'utilise les termes « multiculturel » et « interculturel » entre guillemets en raison des débats récurrents qu'ils soulèvent toujours au Canada, sachant, qu'à la base, le premier est un terme employé comme faisant partie d'une politique adoptée par le gouvernement canadien et le deuxième, un vocable adopté plutôt au niveau de la réalité québécoise. Pour des détails précis concernant les subtilités de ces mots et leur emploi, voir : DION, Robert. Um Quebec inter, multi ou transcultural? A ambiguidade de certos anseios de "organização cultural". (Trad. Ana Lúcia S. Paranhos) In: BERND, Z. (org.) *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003. p.195-213.

(D'ALFONSO, 2004 : 53-55) de *Un vendredi...* . Dans cet extrait, le narrateur-protagoniste décrit les impressions qu'il a de l'une et de l'autre ville, les sensations les plus intimes qu'il éprouve concernant chacune de ces villes, puisqu'il les compare à des femmes bien connues :

M. se fend en deux pour plaire aux minorités.

T., dont les amoureux proviennent surtout des communautés culturelles, affiche sans vergogne son mépris pour l'étranger.

Elle parle quotidiennement plus de quatre-vingt-dix langues. Mais elle s'impose en anglais. [...]

M. te regard au fond des yeux. T. ne regarde personne dans les yeux. Et si elle te fixe, gare à toi : son regard est un appel au combat (D'ALFONSO, 2004 : 54-55).

À propos de Toronto, selon l'écrivaine Anne Michaels, citée par l'écrivain et essayiste britannique d'ascendance indienne Pico Iyer, cette ville est considérée comme un « port », « a New World Athens », où presque tous les habitants sont venus de quelque part, apportant avec eux leurs différentes manières de mourir et de se marier, leurs différentes cuisines et chansons (IYER, 2001 : 140).

Dans ce roman d'alfonsien, la ville de Montréal est aussi explorée par le biais de ses rues, plus précisément le boulevard Saint-Laurent, au chapitre dix-neuf (D'ALFONSO, 2004 : 91-98). Là, F.N. décide de faire un tour en taxi tout au long de cet important boulevard. Celui-ci est donc vu et visité selon deux perspectives : l'une, selon le regard presque impersonnel d'un guide touristique, avec la description des caractéristiques les plus marquantes de chacune des onze sections de la rue, et l'autre, selon le regard tendre de quelqu'un pour qui cette rue représente « un sillon qui [lui] traverse [l'] existence de bord en bord⁴⁹ » (D'ALFONSO, 2004 : 91). Constitué plutôt d'une série de *flashbacks*, parsemé à la fois de souvenirs doux et d'observations très personnelles concernant la gastronomie, la vie intellectuelle et les gens qui peuplent cette rue, le chapitre dédié au boulevard Saint-Laurent évoque, d'autre part, les questions qui font appel à la différence, à l'ethnicité, si chères au projet de A.D'Alfonso :

Saint-Laurent est une artère qui divise la ville de Montréal en deux.

Je me souviens d'une lecture de poésie des années soixante-dix où des poètes anglophones et francophones avaient été invités à lire leurs écrits.

⁴⁹ Une épigraphe recueillie dans l'article déjà mentionné de Maria Bernadette Porto, touche cette même idée d'une rue traversant une existence, une vie. Il s'agit d'un vers du chanteur brésilien Caetano Veloso : « Essa cidade me atravessa » (PORTO, 2006 : 71). Ce vers fait partie de sa chanson intitulée *O nome da cidade*.

Ce soir-là, lorsqu'on m'a demandé de lire à mon tour [...] j'ai voulu souligner le fait que j'étais le seul Italien invité et, ainsi, ne faisant partie d'aucun des deux groupes linguistiques officiellement présents, je me suis placé sous le cadre d'une porte qui séparait la salle en deux, afin de démontrer comment il me paraissait essentiel de voir dans l'*autre* un symbole de différence qui est, en réalité, la synthèse des conflits culturels qui déchirent violemment notre pays (D'ALFONSO, 2004 : 92).

Le tour en taxi commence au bord du fleuve Saint-Laurent et se termine au bord de la rivière des Prairies (voir Figure 6). Chacune des onze sections élues par le narrateur font que celui-ci puisse voyager dans l'espace certes, mais aussi dans le temps. Les images mémorielles émergent de partout ; le lecteur peut ainsi apprendre que c'était dans les *pawnshops* qu'on pouvait se procurer une caméra ou une guitare, dans les années soixante (2004 : 93). Ici, c'est une photo de Marise, sa petite amie, devant un bâtiment public en voie de construction, à l'époque ; là-bas, c'est « le lieu sacré » représenté par Chinatown (deuxième section, entre rue Viger et le boulevard René-Levesque); plus loin, c'est la section que F.N. appelle la *Zona rossa*, où les gens se payent « ce qu'on n'admet pas trop ouvertement en public » (2004 : 94), et ainsi de suite. Chaque section, une anecdote, un souvenir, un trouble, un secret, un détail pittoresque, et même des suggestions gastronomiques :

Il y a, rue Roy, Warshaw la poissonnerie qui, me dit-on, n'est plus ce qu'elle était. Peut-être. C'est là que j'achetais mes calmars, à l'époque où je mangeais de la chair. Une chose est certaine : mangeurs de viande, ne ratez pas Schwartz. On y sert un *smoked meat* qu'on ne prépare nulle part ailleurs (2004 : 95).

L'immeuble où F.N. avait travaillé pendant plusieurs étés, une manufacture de tissus au nord de Jarry, rue Liège, a vu les premiers ébauches scripturales du narrateur, ses premiers poèmes, suivis de près par le gérant, monsieur Oronoff (2004 : 97). Cette traversée qui a l'air d'une vraie pérégrination par tous les « lieux sacrés » de la mémoire, opère à la façon d'un verre d'eau que l'on boit, un besoin, une nécessité organique que le corps du narrateur exigeait pour mieux se comprendre. La circulation en taxi rend le corps mobile, changeant, et cette mobilité physique favorise une fluctuation, une instabilité aussi au niveau de la pensée. On entend souvent les gens qui disent : « J'aime réfléchir lorsque je voyage en bus » ; « j'aime donner des ailes à l'imagination lorsque je conduis [une voiture] ». J.Lamy précise que la marche, en tant que mouvement du corps et même du regard, rend tout lieu anachronique, y compris celui où on se trouve :

Si je suis ici, je peux poser mes yeux ou me projeter ailleurs, par fantasme ou grâce au souvenir. En regard de la déambulation, le réel apparaît bien plat, voire même trompeur, espèce d'archive ou de cartographie privée de cette mobilité essentielle qu'offrent le corps et le regard. Parcourir un lieu le

transforme, l'habite de traces et de fantômes, de passages (LAMY, 2004 : 101-102).

La rapidité de la circulation urbaine apparaît renversée : « Le temps s'arrête à la lumière rouge pour laisser passer des siècles entiers. [...] [I]a rue devient le lieu de la traversée d'une vie » (LAMY, 2004 : 104). Ce n'est pas autre chose qu'évoque ce tour en taxi au long du boulevard Saint-Laurent : le temps s'arrête à chaque section parcourue ; les souvenirs font surface, mais ils ne sont plus en accord avec ce qui se voit maintenant : « L'ancien cinéma Élysée, rue Milton, demeure un point de repère ; c'est là que Patrick Straram, le bison ravi, présentait les meilleurs films des années soixante. [...] L'Élysée n'existe plus » (D'ALFONSO, 2004 : 94). Pour J.Lamy, « la déambulation [dans notre cas, le tour en voiture] témoigne d'un éternel passage, d'un éternel présent, auquel les pas ne coïncident que rarement. Le sujet se découvre à la fois en retard et en avance sur lui-même et le monde, dans le temps et l'espace » (LAMY, 2004 : 108). Rue et vie sont traversées en même temps : « Bientôt on se rapproche du vrai centre qui, entre Van Horne et Jean-Talon, me tient à coeur – *Little Italy*, la Petite Italie. Comment réduire cette huitième section du boulevard Saint-Laurent à quelques lignes ? » (D'ALFONSO, 2004 : 96).

Ce parcours en taxi arrive à sa fin à la dernière et onzième section, Saint-Laurent *La Tranquille* : « De toutes les rues de Montréal, c'est Gouin que j'aime le plus. Elle longe la rivière des Prairies, le seul endroit à Montréal où on sent que cette ville est une île » (2004 : 98). Le narrateur, à la fin de son périple, assis sur un banc devant la rivière des Prairies, est conscient d'avoir touché l'immatériel par l'expérience insolite d'une interaction de son corps/son regard avec le temps. Oui, F.N. sait bien que le temps passe : « Les années passent et décidément le noms de rues changent » (2004 : 98), mais, à l'inverse du temps, le narrateur laisse passer, à la dernière phrase de ce chapitre, un certain désir de stabilité car il ne se sent pas encore au point de disparaître, de se rendre invisible, bref, il est encore là, il est présent : « J'ai besoin de solidité dans ce vaste terrain mouvant qu'est la mémoire » (*Idem*). Peut-être ne trouvons-nous pas ici un brin de ce désir dont je parlais au tout début de cette section, un désir un peu contradictoire de rester quelque part au bout du chemin, de ne jamais changer de place à la fin de tout, une volonté d'être « enterré » (pas à n'importe où : à Montréal), de « solidement », concrètement, être là, être présent. Ce désir n'étant pas tout à fait clairement formulé - et en même temps restant toujours à peu près en opposition avec les idées et l'avis de l'écrivain à propos de questions déterminées, comme le territorialisme - je cherche toujours, et je crois avoir trouvé quelques pistes d'une envie de localisation dans certains

extraits, dont un exemple je pense avoir fourni par l'expression « j'ai besoin de solidité », qui vient d'être citée.

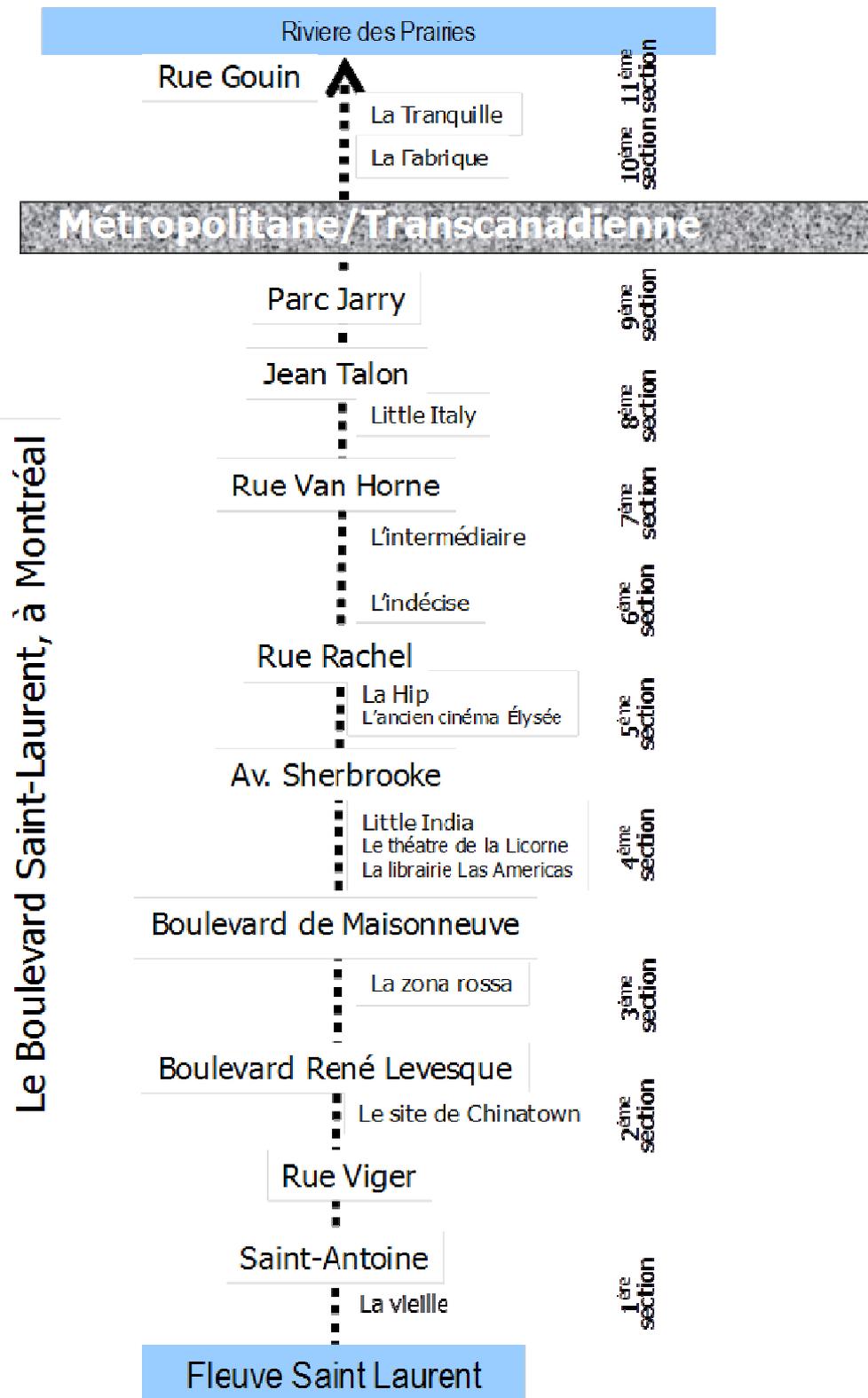


Figure 6 - Le tour en taxi (Boulevard Saint-Laurent - Montréal) dans *Un vendredi du mois d'août*.

Avant d'achever la présente section, je voudrais attirer l'attention du lecteur sur le grand nombre de moments forts tout au long de cette journée à Montréal ; F.N. arrive même à décrire ces vingt-quatre heures comme « une journée d'épiphanies » (D'ALFONSO, 2004 : 57). L'épiphanie, on le sait, à son sens primordial dans le langage religieux, correspond à la première « manifestation » de Jésus comme fils de Dieu, c'est-à-dire à la visite des rois mages. Le terme, repris par James Joyce, a été employé comme une sorte de révélation qui peut être d'ordre mystique et qui apparaît dans les circonstances les plus diverses, même banales. L'écrivain français Bernard Sichère, allant plus loin dans l'interprétation, croit qu'il signifie, « y compris dans ce temps contemporains désignés comme ceux de la 'mort de Dieu', toute manifestation concrète, irréfutable, lumineuse, de l'invisible dans le visible et de l'âme ou de l'esprit [...] dans la chair » (SICHÈRE, 2002 : 53).

En parlant du terme *source*, l'écrivain Jean-Christophe Bailly observe que, dès le début, « l'origine lie la vérité à l'interprétation, le vivant à la trace, l'existence au vestige » (BAILLY, 1997 : 190). Venu des sources cachées, comme elles le sont toutes, après la violence de la naissance, qu'on peut lire au tout début de la trilogie, c'est-à-dire dans *Avril ou l'anti-passion*, le ruisseau qui est la vie de F.N. atteint dans le deuxième volet un cours clair et limpide, où il peut se regarder tout comme dans un miroir : c'est le stade de plus grande transparence où il atteint, à la fin de cette partie de son parcours, une certaine compréhension de soi-même ; c'est ainsi que peut s'expliquer la fierté d'être italien et le fait de n'en avoir plus honte. Le cours des eaux ne reste pas cependant toujours aussi net, leur origine et leur fin étant en général brouillées et confuses. Comme ce narrateur-protagoniste si bien l'atteste, « comme toutes origines, la source est trop complexe pour la réduire à une description simpliste » (D'ALFONSO, 2004 : 93).

3.6 Le « ton » autobiographique

Écrire, c'est devenir quelque chose; on écrit parce que quelque chose de la vie passe en nous. Écrire, c'est faire tout, sauf de l'archive.

Gilles Deleuze

Maurice Blanchot a bien signalé que, dans l'intervalle du récit, s'entend la voix du narrateur, tantôt fictif, tantôt sans masque (BLANCHOT, 1981 : 175). C'est bien cette zone floue que le romancier habite lorsqu'il tisse son texte. Dans son langage singulier, M. Blanchot réussit à rendre un peu plus compréhensible cet espace de tension entre l'objectif et le subjectif :

Nous voyons donc que le « il » est scindé en deux : d'une part, il y a quelque chose à raconter, c'est le réel *objectif* tel qu'il se donne immédiatement sous un regard intéressé et d'autre part, ce réel se réduit à être une constellation de vies individuelles, de *subjectivités*, « il » multiple et personnalisé, « ego » manifeste sous le voile d'un « il » d'apparence (BLANCHOT, 1981 : 175).

L'un des aspects de l'oeuvre de A.D'Alfonso est sans aucun doute la question autobiographique. Lui même l'atteste dans un de ses livres d'essais ; cette volonté qu'il a de reproduire sur du papier les histoires qui composent sa vie : « Je veux que les histoires qui m'ont fait me racontent et racontent aussi les peuples qui me traversent. [...] Être l'historien de sa propre vie, dirait Patrick Straram citant Jean-Luc Godard » (D'ALFONSO, 1998b : 9). Si nous allons nous laisser guider par les anecdotes suscitées par le fait autobiographique, ou si nous allons essayer de voir ce qu'il y a derrière la scène, c'est à nous de choisir.

Les termes, d'abord

La biographie, on le sait, est un genre littéraire. Le biographique, par contre, est « l'ensemble des genres donnant des récits de vie (biographie, mais aussi Mémoires, journal, autobiographie...) » (ARON ; SAINT-JACQUES ; VIALA, 2004 : 60). Dominique Viart précise que le biographique, n'étant pas un genre littéraire, « est plutôt une écriture, celle des faits vécus ou, selon le terme de Roland Barthes, de *biographèmes*⁵⁰ » (VIART, 2001 : 24 apud DUPRÉ, 2007 : 247). Les frontières floues entre l'autobiographie et la fiction ont ouvert des débats au niveau de la critique qui durent depuis des années. L'avènement du concept d'autofiction par Serge Doubrovsky (*Fils*, 1977), n'a fait que susciter un nouveau conflit territorial par rapport au bien connu roman autobiographique. Au-delà de tous les facteurs

⁵⁰ En italique dans l'original.

probables du succès de l'autofiction, Yves Baudelle soutient que « la fortune du terme d'autofiction tient au flou même qui l'entoure, très commode pour englober les variantes difficiles à définir de l'écriture de soi⁵¹ » (BAUDELLE, 2007 : 53).

Dans une récente recherche sur l'autofiction, *A escrita autoficcional de Régine Robin : mobilidades e desvios no registro da memória* (2010), Kelley Duarte fait, entre autres, une étude rétrospective des genres à partir de la seconde moitié du XX^e siècle. Selon K. Duarte, la période de l'après-guerres a fait émerger une crise de la conscience et de la pensée qui est à l'origine de la fragmentation contemporaine (2010 : 58). Les structures traditionnelles de genres sont aussi affectées par ces nouvelles ruptures. Dans ce contexte créateur de formes composites, une nouvelle tendance introspective, capable de burler les normes canoniques de l'autobiographie par l'invasion de la fiction romanesque fait son apparition. Ou serait le contraire, se demande-t-elle, c'est-à-dire l'invasion de l'autobiographie dans l'espace romanesque ? L'étude en question cite alors les essayistes Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat lesquels ont préféré appeler le phénomène qui allait fondre l'autobiographie et le roman le « désenclavement des deux genres », phénomène qui serait nommé autofiction en 1977 (2010 : 59). Dambre et Gosselin-Noat associent l'apparition de l'autofiction à la perte de l'identité. K. Duarte dit encore que l'autofiction acquiert les dimensions thérapeutiques d'une « écriture réparatrice »⁵² ayant à voir avec une identité fragmentée et avec une nouvelle perception de la subjectivité (2010 : 60).

Un peu d'histoire

Même si les parcours scripturaux « de la vie vers la graphie » et « de la graphie vers la vie » ne sont pas du tout nouveaux, ces questions se sont exacerbées ces dernières décennies en raison de la position occupée par le sujet dans la fiction contemporaine. En ce qui concerne plus précisément le Québec, *l'Histoire de la littérature québécoise* (2010), de Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, nous apprend que les signes de la québécity - le caractère spécifique au Québec, à la culture québécoise – représentés jusqu'en 1970 par une relation serrée entre la littérature et la nation, n'étaient plus au cœur du

⁵¹ Pour plus de détails sur la présente hégémonie de l'autofiction et les problèmes advenus, voir l'article de Yves BAUDELLE indiqué dans les références bibliographiques du présent travail de thèse.

⁵² HAREL, S. L'écriture réparatrice. Montréal : XYZ, 1994. Note 27. In : DUARTE, K. B. *A escrita ficcional de Régine Robin : mobilidades e desvios no registro da memória*. Tese de Doutorado. Porto Alegre : UFRGS, 2010. p. 60.

grand récit national aux environs des années 1980, ce qui a entraîné un processus de décentrement. Si, dans les années 1970, la transgression et la rupture dominaient la scène culturelle et intellectuelle en tant que signes de la modernité, en 1980 il n'était plus question de rupture. Cette nouvelle esthétique « ne se sent nul devoir face à l'avenir et nulle dette face au passé » (BIRON, 2010 : 532). En fait, la transgression n'a pas vraiment disparu, elle s'est plutôt répandue et même banalisée, étant considérée comme l'un des vecteurs propres au processus créateur (2010 : 533). Rompre avec la nation, avec l'Histoire, avec la religion catholique, avec la littérature elle-même, c'est renvoyer au sujet individuel lui-même, qui doit reconstruire son identité dans un monde où la nation et la famille se sont décomposées. Les années 1980 correspondent à une période où le sujet, le « moi », a été mis en évidence, ce qui peut être démontré par le grand nombre d'autobiographies, de journaux intimes, de carnets personnels, de correspondances, d'autofictions et de récits de soi parus à partir de cette heure-là. En outre, comme l'a bien remarqué Janet Paterson, les déplacements socioculturels de la fin du dernier siècle et les mouvements de migration qui ont eu lieu au Québec comme ailleurs, ont modifié les discours littéraires autobiographiques en y inscrivant les paroles d'écrivains venus d'ailleurs. Bon nombre de ces écrits, qu'elle appelle « récits d'exil » ou « récits migrants », sont des textes fictifs à portée autobiographique (PATERSON, 2007 : 267).

La face du sensible

Le peintre Mee-Young Arkim a remarqué avec justesse que dans les personnages de Orson Welles, il y avait bel et bien celui de Welles lui-même qui disait : « Lorsqu'on joue un personnage, on commence par en être tout ce qui n'est pas soi-même, mais on n'y met jamais quelque chose qui n'existe pas. Aucun acteur ne peut interpréter autre chose que lui-même⁵³ ».

Interrogé par Denise Brassard sur une recherche personnelle de l'identité dans ses écrits (2003 : 56), A.D'Alfonso n'a pas hésité à confirmer son désir d'adopter le ton autobiographique car, selon lui, l'écriture ne peut pas être séparée, écartée d'une expérience de vie. Plus récemment, lors d'un entretien que nous a gentiment accordé cet écrivain, il a précisé :

⁵³ BESSY, Maurice. Orson Welles. Paris : Editions Pygmalion/Gérard Watelet, 1982. Citation de l'interview avec Orson Welles aux Cahiers du Cinéma (septembre 1958) p.73. Note 3. In : ARKIM, Mee-Young. *Poïétique : comment et pourquoi l'oeuvre se réalise*. Disponible sur internet : < <http://www.meeyoungarkim.com/french/poietique.html> > Consulté le 29/06/2011.

[i]l faut constamment revenir à sa vie pour pouvoir écrire juste. L'autobiographie doit être la toile sur laquelle l'écrivain dessine. [...] Tout ce que je fais est autobiographique, mais tout ce que je dis n'est pas nécessairement vrai. Personne de ma vie ne peut se reconnaître dans les personnages ou les situations que je décris. Jamais. [...] [L]e biographique doit être là, mais pas nécessairement étalé dans toute sa nudité (D'ALFONSO, entrevue datée de l'année 2011, en annexe à la présente thèse).

Ces propos, à mon avis, vont de pair avec ce que défend Dominique Maingueneau, dans le *Contexte de l'oeuvre littéraire*, dans le chapitre intitulé « La vie et l'oeuvre » :

En réalité, l'oeuvre n'est pas à l'extérieur de son « contexte » biographique, elle n'est pas le beau reflet d'événements indépendants d'elle. De même que la littérature participe de la société qu'elle est censée représenter, l'oeuvre participe de la vie de l'écrivain. Ce qu'il faut prendre en compte, ce n'est ni l'oeuvre hors de la vie, ni la vie hors de l'oeuvre mais leur difficile étreinte (MAINGUENEAU, 1993 : 46).

Entre le « bio » et la « graphie », poursuit-il, il y a un enveloppement réciproque et paradoxal qui ne se résout que dans le mouvement de la création : la vie de l'écrivain se trouve dans l'ombre de l'écriture, mais l'écriture est une forme de vie (1993 : 47). Mais, comme D.Maingueneau finit par conclure, cette organisation entre l'auteur et l'oeuvre n'est jamais assurée, prenant souvent le visage d'un apparent chaos et peut passer par « un pacte obscur avec la mort » (*Idem*).

Ce chaos se confond parfois avec le tableau fragmentaire que nous voyons actuellement lorsque il s'agit du biographique. Et nous ne pouvons absolument pas parler de fragmentation sans revenir à Roland Barthes. S'il n'a pas été le seul théoricien à jouer un rôle important dans la critique littéraire qui s'est profilée après la Deuxième guerre mondiale, il y a eu un rôle décisif. Pluralité, dispersion, dédoublement : des mots forts qui sont toujours au coeur de ses réflexions. Ses propos au sujet de la biographie, du biographique ou de l'autobiographique, par exemple, sont répandus un peu partout dans son oeuvre ; j'en ai choisi un passage qui me paraît pertinent à ce moment précis de ma recherche : le raisonnement développé dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, au sous-titre « La coïncidence » (2010 : 67-68). Il est question, dans cet extrait, du sujet face à soi-même, du sujet qui s'écrit ou qui se raconte ; nous sommes donc dans le domaine de l'image spéculaire, du miroir, du « jeu » avec soi-même.

En essayant de résumer ses propos, je dirais que lorsqu'il feint d'écrire sur ce qu'il avait écrit auparavant, un mouvement d'abolition se réalise, et pas un mouvement de vérité. Il renonce à la persécution exténuante de cet ancien morceau de lui-même, il ne cherche pas à se

restaurer, en employant ce dernier terme en italique. Il préfère de dire « J'écris un texte, et je l'appelle R.B. » à dire « Je vais me décrire ». Il abolit l'imitation, ou la description, et se confie à la nomination. Il poursuit :

Ne sais-je pas que, *dans le champs du sujet, il n'y a pas de référent* ? Le fait (biographique, textuel) s'abolit dans le signifiant parce qu'il *coïncide* immédiatement avec lui. [...] Je suis moi-même mon propre symbole, je suis l'histoire qui m'arrive, en roue libre dans le langage, je n'ai rien à quoi me comparer, et dans ce mouvement, le pronom de l'imaginaire, « je », se trouve *im-pertinent* (2010 : 68).

Par ce passage, R.Barthes réussit avec toute la singularité qui lui est propre, à enterrer le mythe de la correspondance pure, de la comparaison toute simple lorsque il s'agit d'un « je » qui écrit sur lui-même, d'un « je » qui se raconte. Là, il est question plutôt de coupures, de désaccords, de brouilles car « dans le champ du sujet, il n'y a pas de référent ». Lorsqu'on essaye de se raconter, ce qui arrive, selon R.Barthes, ce n'est pas un mouvement de vérité. On travaille au niveau du réel et pas au niveau du vrai⁵⁴. Il n'a pas besoin de « se restaurer », comme il le dit, d'aller chercher un « ancien morceau de lui-même » dans le but d'être plus crédible car une anecdote sur lui, c'est lui-même ; un incident qui lui concerne, un fait biographique à lui, c'est son symbole. Ce « je », il se trouve dédoublé, même dispersé dans le texte.

Qui est donc ce sujet éparpillé, qui étincelle ici et là dans le roman ? Ce pronom « 'je' im-pertinent », à qui correspond-t-il ? C'est encore R.Barthes qui nous le répond :

« [...] l'imaginaire, matière fatale du roman et labyrinthe des redans dans lesquels se fourvoie celui qui parle de lui-même, l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (*personae*), échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant *personne* derrière) (2010 : 144).

Dans une étude soutenue de *R.B. par R.B.*, Louis Marin ne voit là aucune autobiographie, aucun autoportrait, mais plutôt un portrait au sens où l'on écrivait jadis « l'esprit de X », « l'esprit de Y », qui n'étaient pas de biographies, mais de recueils de paroles, d'écrits, de pensées. Selon ce philosophe, le portrait de Roland Barthes,

sa 'portraiture' est faite de paradigmes brisés, de têtes de chapitres ; c'est un sommaire [...], mais cette grille paradigmatique que range l'ordre

⁵⁴ Pour plus de détails sur ce sujet, voir : BARTHES, R. L'effet de réel. In : BARTHES, R. *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984. p.167-174.

alphabétique serait appliquée à soi, à un soi qui deviendrait alors un texte ; qui, à ce moment-là, s'identifierait au soi qui écrirait (MARIN, 1999 : 5).

Dans ce livre, soutient-il, chaque caractère serait un trait du portrait ; *R.B. par R.B.* serait un portrait fait de caractères, de traces et de signes qui distinguent chaque individu de tous les autres, une portraiture interminable, tâche infinie (1999 : 6).

3.7 L'identité

Vieil océan, tu es le symbole de l'identité: toujours égal à toi-même.
Tu ne varies pas d'une manière essentielle, et, si tes vagues sont
quelque part en furie, plus loin, dans quelque autre zone, elles sont le
calme le plus complet.

Les chants de Maldoror, Chant premier (1869)
Isidore Ducasse, dit comte de Lautréamont

La notion d'identité a longtemps été liée au Même, à l'Un, à l'Unique. Toutefois, même le célèbre poème du comte de Lautréamont mis en exergue, et qui sert souvent d'exemple en illustrant l'usage de ce mot dans les dictionnaires, n'exclut pas une brèche, une possibilité de variation : « tu [vieil océan] ne varies pas d'une manière essentielle », phrase à laquelle j'ajouterais : mais tu varies encore et toujours. C'est donc par cette petite ouverture, dans ce chemin qui s'ouvre subtilement vers le changement, que je prétends analyser ce terme.

Le concept d'identité, nous rappelle Z.Bernd, est largement employé dans les sciences humaines surtout à partir des années 1960, lorsque cette notion cesse d'être envisagée seulement du point de vue individuel, étant désormais étudiée du point de vue collectif (BERND, 1992 : 13).

Contemplant tout d'abord l'identité sociale. Intimement nouée aux questions propres à la reconnaissance, elle correspond, selon Maura Penna, à la représentation d'une position donnée dans le monde social. Nous concevons alors la possibilité d'identités multiples, basées sur des référents divers – ainsi l'origine territoriale, le genre, l'ethnie, l'activité professionnelle, etc. – car, en tant que construction symbolique, l'identité ne se présente pas comme un résultat automatique du monde matériel. Elle poursuit :

As marcas de identidade não são inscritas no real, embora os elementos sobre os quais as representações de identidade são construídos sejam dele selecionados. Estão em pauta, portanto, os processos de apreensão do mundo

social: esta apreensão dá-se, sempre, *através de atos de pensamento e linguagem, cujas coordenadas são geradas social e culturalmente*⁵⁵ (PENNA, 1992 : 167 apud SIGNORINI, 1998 : 93).

Voyant l'identité en tant que représentation, il est possible alors d'aller au-delà du sens commun et de surpasser, de démasquer même, toujours selon M.Penna, la notion d'identité comme quelque chose d'inhérent et de constitutif.

Nous rapportant maintenant à la question du migrant, pourquoi – se demande cette chercheuse – penser la relation avec l'espace en termes de l'idéal de racheter une certaine liaison primordiale (les « racines », par exemple) et pas en termes de (re)construction, de découverte ? C'est vers cela que le courage du migrant semble pointer : « Nessa luta de 21 anos caçando o meu lugar, eu ainda tenho esperança » (PENNA apud SIGNORINI, 1998 : 104). J'attire l'attention du lecteur pour l'expression employée par ce migrant du Nord-ouest brésilien : « caçando o meu lugar », en portugais du Brésil. Un exemple de plus des stratégies de reterritorialisation et de déterritorialisation déjà mentionnées plus haut, développées par Simon Harel, dans *Braconnages identitaires : un Québec palimpseste*⁵⁶ (2006).

La migration engendre donc un processus de (re)construction des référentiels de vie. Écartant une conception essentialiste de l'identité, celle-ci n'est pas vue par M.Penna comme quelque chose de fixe et d'immuable. Au lieu d'une essence donnée, c'est l'expérience sociale qui détermine les schémas d'appréhension du monde. Il y a donc un lien très étroit entre la construction des identités et les conditions de l'existence, la culture et les conditions sociales (PENNA apud SIGNORINI, 1998 : 108).

Dans son livre intitulé *Identity (Conversations with Benedetto Vecchi)* (2004), Zygmunt Bauman rappelait qu'il y a à peine quelques décennies la question de l'identité n'était pas au centre du débat, n'étant qu'un objet de réflexion philosophique. Aujourd'hui, par contre, l'identité est à l'ordre du jour. Le sociologue polonais attire l'attention sur le fait qu'on ne voit vraiment les choses qu'au moment où elles échouent ou deviennent fades, lorsqu'elles se comportent étrangement ou commencent à nous décevoir d'une façon ou de l'autre. Le thème en question s'est transformé alors dans « le problème de l'identité », tantôt

⁵⁵ C'est moi qui souligne.

⁵⁶ Pour une analyse détaillée de cet ouvrage, voir l'article écrit par Nubia Hanciau dont la référence est fournie dans la bibliographie de la présente thèse.

dans le milieu intellectuel, tantôt dans la conscience de tous, ce que cet auteur considère comme un dilemme sociologique des plus étonnants (BAUMAN, 2005 : 22-23).

Obligé qu'il a été de déménager de son « *habitat* naturel », raconte-t-il, il se sentait toujours et partout comme quelqu'un de « déplacé » (2005 : 18). Cette expérience s'est révélée troublante pour ce sociologue, car il y avait toujours quelque chose à expliquer, quelque chose dont il fallait s'excuser ou, au contraire, à courageusement négocier, à offrir, à marchander. À ses yeux, il y a toujours des différences à atténuer ou, au contraire, à mettre en évidence. Pour faire face à cette condition ambivalente, il croit que plus nous pratiquons et maîtrisons ces aptitudes, à la fois ardues et nécessaires, moins douloureuses seront les conséquences, moins importants seront les défis et les effets qui en résultent. Il est même possible, poursuit-il, qu'on se sente *chez soi*⁵⁷ n'importe où – mais le prix à payer, c'est celui d'accepter qu'on ne sera jamais pleinement et complètement chez soi (2005 : 19-20).

À propos de ce « chez soi » mentionné par Z.Bauman, le personnage de F.N., dans *Un vendredi...*, a lui-aussi quelque chose à ajouter :

Je suis, en dépit de cette construction sobre [les toits pointus de l'architecture victorienne à Toronto] qui ne correspond pas à ma gaieté, en terrain connu. J'allais oser murmurer « je me sens chez moi ». C'est un concept que j'arrive difficilement à prononcer. Je suis « chez moi » là où je me sens bien dans ma peau, partout et nulle part à la fois (D'ALFONSO, 2004 : 37).

Je souligne ici les verbes utilisés par le personnage : « oser », « murmurer », « arriver difficilement ». Nous nous apercevons de la difficulté, pour lui, de se sentir à l'aise ; comment c'est dur et pénible, pour lui, de trouver vraiment un espace que lui soit propre. À mes yeux, le personnage, en faisant appel aux expressions « se sentir bien dans sa peau » et « partout et nulle part à la fois », ne met pas en valeur l'espace géographique, en d'autres mots, ne met pas l'accent sur le domaine de la territorialité, en remplaçant ce dernier par le domaine de la vie intérieure, de l'intériorité, ce qui est finalement en accord avec les propos de son créateur. Les idées de A.D'Alfonso au sujet du territorialisme ont déjà été citées plus haut⁵⁸ et se répètent à peu près dans les mêmes termes dans le passage prononcé par le père du narrateur F.N., dans *Un vendredi...* :

- Je suis né italien, je mourrai italien. Qui je suis n'a rien à voir avec le pays où je vis. Je remercie le Canada pour sa générosité [...]. Je n'ai pas à changer

⁵⁷ En italique et en français, dans l'original en langue anglaise.

⁵⁸ Voir citation dans la section 2.1, intitulée « Montréal : l'errance dans les labyrinthes de la cité ».

de peau pour ça. Le respect d'autrui dépend de la dignité de soi (D'ALFONSO, 2004 : 109).

La question de l'identité est à la base de la trilogie concernée. Ce thème est présent dès les premières pages du premier volume jusqu'aux dernières pages du troisième volet. Néanmoins, il ne se montre pas tout à fait de la même manière au long de ce grand récit ; il y a des oscillations, des changements d'avis, des interrogations, en même temps que des affirmations catégoriques sur ce sujet. Ma décision d'aborder ce thème à ce moment précis de ma réflexion, donc à l'heure de l'analyse du deuxième volet, est due au fait qu'il se produit là une sorte d'ancrage du sujet dans ce que je crois être le plus proche de « sa complétude », c'est-à-dire son monde à lui : un monde façonné selon une interaction plus « achevée » des trois cultures (italienne, québécoise, canadienne anglaise). Cet amalgame qui en résulte est perçu évidemment partout, dans ce long récit en trois parties, mais, maintenant, le lecteur se trouve devant un homme adulte, c'est-à-dire qu'il a déjà vécu des expériences décevantes culturellement parlant, pendant sa jeunesse ; il a maintenant une famille, sa fille étant toujours dans ses pensées ; il a déjà une sorte de stabilité propre à l'âge mûr qui, d'une certaine manière, rend l'homme moins impulsif : il ose moins, il se lance moins aux défis et aux appels de toute sorte. J'ai pu remarquer, au long de ma lecture de ce deuxième roman, que cette constance a risqué d'être brisée maintes fois au niveau de l'intrigue⁵⁹, mais le protagoniste a réussi à garder un certain équilibre. Cet équilibre, pas absolu il faut que je le dise, se prolonge aussi dans la sphère du thème, en d'autres mots : l'identité en tant que thème se montre moins invariable que dans le premier volet et plus évidente que dans le troisième.

Approchons-nous donc de ce champs identitaire. Le combat entre les différents « moi » du protagoniste ne se produit pas sans conséquences. Voici un exemple : « La nuit, je m'éveille à cause d'un rêve où je m'empoigne avec l'autre que je suis, un face à face psychologique que je ne peux pas fuir » (D'ALFONSO, 2004 : 67). Là, ce personnage est en train de parler d'un rêve. Nous savons que notre corps et notre pensée « travaillent » en employant des mécanismes de survivance. G.Deleuze, en parlant de l'inconscient, nous rappelle que ce dernier marche comme une usine ; c'est de la production, ce n'est pas un théâtre, en s'opposant à ce que défend la psychanalyse (DELEUZE, 1997, vidéo). Le noyau le plus profond du narrateur-personnage est constamment tirillé. Même pendant son sommeil il

⁵⁹ Rappelons les provocations de la part de l'ami Thomas pendant la rencontre avec les médias ; le manque d'intérêt et d'affection de la part de Ada – femme de F.N. ; le désir refoulé envers Marise, ancien amour de jeunesse de F.N., etc.

ne se repose pas, son inconscient continue à travailler ; cet inconscient est là pour rappeler le personnage de sa condition. La nuit, F.N. n'est pas en paix. Le jour, s'il va tout simplement acheter des produits à l'épicerie, par exemple, il y en a qui disent : « [T]u n'es pas un client comme les autres, blague l'épouse [de l'épicier] » (2004 : 39). Jour et nuit, la différence, c'est un élément toujours présent. La phrase « Qui suis-je ? » est toujours dans ses pensées ; si, par hasard, il passe à autre chose, les gens sont là pour le lui rappeler. Selon l'avis de Z.Bauman mentionné plus haut, il y a toujours des différences à atténuer ou, au contraire, à mettre en évidence.

Dans ses activités professionnelles, par son métier de metteur en scène, le personnage de F.N. essaie de travailler cette ambivalence qui ne le laisse pas tranquille, qui colle à sa peau jour et nuit. Alors son film *Antigone Pacifica* est une marche vers la conscience identitaire (2004 : 59). À ce moment de sa vie, il se lance à des projets dont le degré de difficulté et la peine, ne font que le motiver de plus en plus : « Il n'y a personne dans ce pays qui ose exploiter le sujet du multiculturalisme comme vous le faites » (2004 : 60). Le narrateur se lance dans des combats parfois perdus d'avance dont les résultats, même s'ils suscitent l'échec, le poussent à aller encore plus loin dans son projet de changement car, comme l'atteste M.Baktine, « le texte est à la fois produit de la société et producteur de la société » (BAKTINE apud PRUD'HOMME, 2002 : 34). Comment donc ce personnage agit-il, dans une société qui le met en marge ? À mes yeux, A.D'Alfonso, à l'instar de F.N. dans *Un vendredi*, fait usage d'une stratégie très bien définie par l'essayiste S.Harel dans *Braconnages identitaire : un Québec palimpseste* (2006). Ce vocable « braconnage » sert à indiquer de quelle manière un sujet (ou une collectivité de sujets) peut s'opposer à un espace cadastré, réglementé. Le braconnage n'a pas de signification en soi. De ce point de vue, il a le mérite d'indiquer des stratégies de reterritorialisation et de déterritorialisation qui font du lieu un espace dynamique (HAREL, 2006 : 121). Voilà des termes qui reviennent toujours lorsque nous parlons de l'identité : « espace » et « territoire ». Cette dynamisation dont parle S.Harel est liée évidemment au mouvement, à la mobilité car, c'est par le mouvement qu'on établit notre espace, comme l'atteste G.Deleuze, « [o]n cherche toujours, on ne s'arrête jamais de chercher, de déterminer, d'établir, de choisir notre territoire. Quand on arrive à une pièce (connue ou pas), on cherche l'endroit où on se sent mieux » (DELEUZE, 1997, vidéo). Or, pour élucider cette assertion, rappelons le passage où F.N. reste debout sur le seuil d'une porte qui sépare deux salles, au cours d'une lecture littéraire à Montréal (voir la citation sous le sous-titre « Montréal : les souvenirs font surface »). Cette scène illustre superbement, à mon

avis, à la fois l'exemple donné par le philosophe français et la description fournie par S.Harel sur le terme « braconner » : « Braconner, c'est se situer en un lieu où l'on s'expose à être piégé, à devenir, par un subit retournement de situation, celui qui est chassé et qui, pour cette raison, ruse avec la loi à ses risques et périls » (HAREL, 2006 : 63). À ce propos, dans un entretien avec Antonio Maglio, A.D'Alfonso affirme que la plupart des descendants italiens vivant au Canada se sentent encore aujourd'hui comme des invités, et pas comme de vrais citoyens. Ce sentiment, selon cet écrivain, est à l'origine de la nostalgie, c'est-à-dire à l'origine d'un sentiment de perte. Toutefois, selon lui, ceux qui écrivent ou parlent en termes nostalgiques sont en train de regarder en arrière. La culture vraie, par contre, est en train de vivre au jour le jour. Il poursuit :

Universities are still studying Italy through Dante or the Renaissance. A classical vision, but lacking any living culture. [...] I would arrive at Dante, the Renaissance, Verga, even Pasolini and Morante, through the best Italian-Canadian writers, those who have reached an awareness of the modern Italian identity. By 'modern', I mean some situation having the past as cultural heritage, but keeping your eyes on the present and future (D'ALFONSO, 2006: 205).

Selon son point de vue, la culture italienne, en raison de ses spécificités, est contradictoire, provocatrice, paradoxale, « multi-faceted ». Les Italiens ont eux-mêmes défini leur culture comme la synthèse des contraires. A.D'Alfonso croit que le Québec a bien compris cet état de fait car, là-bas, les gens tentent de façonner la spécificité de sa propre identité culturelle (D'ALFONSO, 2006 : 206). Il insiste finalement qu'il existe « an Italian-Canadian identity under the ashes of the stereotypes » (2006 : 208).

Comme l'a si bien remarqué le critique canadien N.Frye,

[...]it is with human beings as with birds : the creative instinct has a great deal to do with the assertion of territorial rights. The question of identity is primarily a cultural and imaginative question, and there is always something vegetable about the imagination, something sharply limited in range (FRYE, 1995 : *xxi*).

Pour ce critique, l'identité et l'unité sont très différentes l'une de l'autre, l'étant encore plus au Canada. L'identité est locale et régionale, ancrée dans l'imagination et dans la culture ; l'unité est nationale dans ses références, internationale dans ses perspectives et basée sur le politique (1995 : *xxii*). Moi, d'où je parle, en tant que Brésilienne, je vois cela clairement : il y a une seule langue nationale - le portugais du Brésil, mais l'imaginaire linguistique varie selon les différentes régions du Pays, ce qui donne, à la fin, la formule : une région, une culture. Ayant vécu à Sherbrooke et à Moncton, et étudié à l'Université de

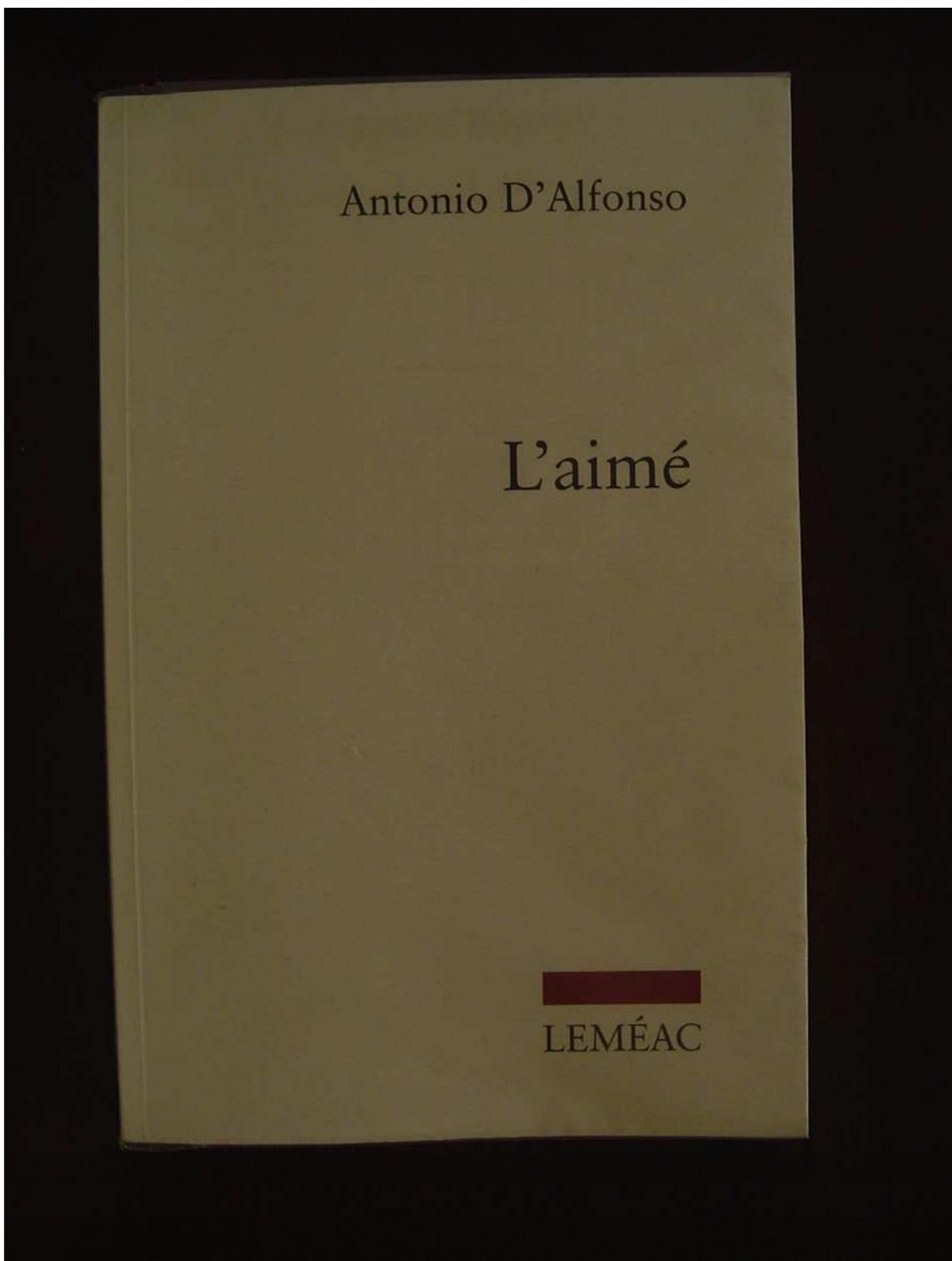
Toronto, en raison du voyage journalier qu'il faisait en prenant un train pour Montréal, N.Frye a finalement compris que le sens d'unité est à l'opposé du sens d'uniformité. Il dit :

Uniformity, where everyone « belongs », uses the same clichés, thinks alike and behaves alike, produces a society which seems comfortable at first but is totally lacking in human dignity. Real unity tolerates dissent and rejoices in variety of outlook and tradition, recognizes that it is man's destiny to unite and not divide [...]. Unity, so understood, is the extra dimension that raises the sense of belonging into genuine human life (FRYE, 1995 : xxvi).

Mais quoi dire des métropoles contemporaines, des grandes villes du monde qui engloutissent des gens venus de partout, le ventre creux et le coeur plein de rêves ? Aux yeux de l'écrivain et essayiste Pico Iyer, britannique d'ascendance indienne, les sujets multiculturels de ce XXI^e siècle sont vus comme des *Global Souls* – des Hommes/Âmes Globales - appartenant à une espèce de tribu migratoire, des êtres capables de voir les choses plus nettement que ceux qui se trouvent localement fermés, leur tête pleine de soucis locaux, même si les premiers risquent de perdre quelques éléments identitaires ou même leur identité. Selon cet écrivain, un homme global est un « ventriloquist » et la question qui le hante toujours, c'est « Who are you today ? » (IYER, 2001 : 140)⁶⁰.

⁶⁰ En lisant P.Iyer, impossible de ne pas penser à un poème de Fernando Pessoa, antinomique dirais-je, par rapport aux arguments du premier. Si, pour l'écrivain britannique, l'« homme global » peut voir les choses plus nettement que « ceux qui se trouvent localement fermés », quoi dire du pouvoir de l'imagination tel que vu par le poète portugais : « Viajar ? Para viajar basta existir. [...] Se imagino, vejo. Que mais faço eu se viajo? Só a fraqueza extrema da imaginação justifica que se tenha que deslocar para sentir. [...] » (PESSOA, F. *Livro do Desassossego*. São Paulo : Brasiliense, 1986). Il s'agit là, évidemment, des approches différentes de la question concernant « le sédentaire et le déambulateur », des figures amplement étudiées dans le cadre de la littérature québécoise.

Chapitre 3



4. *L'aimé*, le « livre-rhizome »

Comment se cacher de ce qui *doit* s'unir à vous ?

René CHAR

4.1 Le récit – le narrateur

Nous arrivons maintenant au dernier volet de la trilogie étudiée, *L'aimé*, roman de 2007. Ce récit est divisé en vingt-cinq chapitres autonomes, chacun opérant comme un fragment soigneusement tissé de façon à former un tout, une toile, un portrait. L'intitulé de chaque chapitre correspond à un nom de femme suivi d'une année déterminée. Ces femmes d'âges différents et d'origines diverses parlent comme si elles étaient en train d'être interrogées ou interviewées par quelqu'un d'autre à propos d'un certain Fabrizio Notte (F.N.), cinéaste québécois porté disparu, bien connu de toutes, au point d'éveiller chez elles les sentiments les plus profonds. Cet homme sera donc l'objet sur lequel seront concentrées toutes les attentions, un grand tableau capable de présenter ce personnage absent étant créé par chaque morceau d'information délivré par ces femmes.

Les morceaux de texte composant chaque chapitre sont écrits dans leur quasi totalité à la première personne du singulier, à l'exception d'un seul qui est présenté à la troisième personne : c'est le cas du chapitre deux, « Jade – 1975 » ; ce moment de l'intrigue est raconté par une jeune femme, voisine de Jade laquelle, de son côté, était une amie d'enfance de F.N. (D'ALFONSO, 2007 : 21). Cette voisine fait partie du groupe du voisinage et opère à la façon d'un membre d'un chœur qui raconte ce qui se passe ou ce qui s'est passé sur scène : « [...] nous, les voisines, nous, les femmes d'un tout petit quartier de l'Amérique du Nord, nous, le chœur du théâtre grec, nous nous en doutions toutes » (2007 : 18). J'attire l'attention du lecteur sur ce petit passage qui, une fois de plus, à la suite du passage développé plus haut dans la section sur la figure d'Antigone, montre l'importance de la littérature antique (dans le présent passage, le théâtre grec) dans les écrits de A.D'Alfonso.

Les récits à la première personne assignent, à chaque rapport, à chaque déposition, un caractère de témoignage⁶¹, révélant une intrigue riche de nuances puisque basée sur le point de vue personnel de chaque femme qui détient la parole. Nous avons donc affaire à un texte

⁶¹ À ce propos, voir la classification des différents types de narrateur selon la formule de Cândida V. Gancho : « *Narrador testemunha* : geralmente não é o personagem principal, mas narra acontecimentos dos quais participou [...] » (GANCHO, 2001 : 28).

où la figure du narrateur se déploie en diverses voix autonomes, en diverses narratrices indépendantes toutefois liées les unes aux autres par le fait d'avoir partagé avec la même personne – F.N. – quelques heures, quelques jours ou quelques années de leurs existences. Chaque femme a fait, dans le passé, ou fait encore, dans le temps narratif présent, partie de la vie de F.N. : ce sont ses épouses, ses amies, sa psychiatre, sa cousine, ses filles, sa soeur, ses connaissances. Chacune élabore et construit à sa façon un portrait de cet homme, qu'il soit aimé ou détesté.

Dans *L'aimé*, nous avons affaire à deux plans énonciatifs : un premier niveau, concret, explicite, correspondant aux voix des vingt-cinq narratrices-personnages qui essayent de construire, selon les désirs de chacune, dans des discours dissonants ou convergents, un ou plusieurs F.N. ; et un second niveau, en filigrane ou implicite, correspondant à un narrateur-protagoniste absent qui se manifeste en utilisant la voix de « ses » femmes.

Mais, qui est F.N., au juste ? Toutes les femmes parlent de lui et sur lui, il est partout dans le récit, personne ne sait où il se trouve ou ce qui lui est arrivé. Ce texte, qui décrit ce personnage disparu comme quelqu'un « têtue comme une pierre » (2007 : 30), comme quelqu'un « plein de talent, curieux de tout, difficile » (2007 : 43), comme « un cinglé » (2007 : 59) ou encore comme « un homme de contradictions » (2007 : 116), ce texte imprégné de ce personnage absent confère, à ce dernier, un statut de protagoniste : celui qui concentre toutes les attentions, celui qui est le centre de tous les intérêts, celui qui, malgré le fait d'être seulement l'objet de conversations, déclenche cependant toute l'action. Ces femmes non seulement parlent *de* et *sur* lui, mais parlent *comme* lui, une façon de parler à *sa place*. En poussant un peu l'interprétation, je dirais que F.N. est le protagoniste virtuel de ce roman car, d'une manière indirecte, il parle par le moyen des voix des femmes qu'il a connues. Je dirais en outre que ce personnage commence à exister, à se faire présent, seul par les regards, les pensées et les impressions de toutes ces femmes si différentes, si étrangères, dans le sens qu'elles portent toute la diversité et l'altérité du monde. Pour le lien existant entre le sujet qui parle et l'objet dont il parle, il est pertinent de considérer que « [o] amado só no amante existe : ele e sua paixão são quem traz ao mundo um novo objeto de amor. E entre sujeito e objeto não há separação nenhuma » (DE AZUA apud NOVALIS, 1989 : 24).

Ce qui est joué dans l'articulation de ce récit a à voir avec le caractère de la représentation, en d'autres mots, lorsqu'une narratrice déterminée parle sur sa liaison avec F.N., ce qui émerge finalement, ce sont bel et bien des traits caractéristiques de cet homme

selon un avis particulier, c'est un portrait spécifique offrant un visage, des expressions et des réactions particulières. Ce n'est pas vraiment le monde des femmes qui l'emporte, mais plutôt l'univers de cet homme. Certaines narratrices arrivent même à conférer à ce personnage masculin le droit de parole, lors de leurs propres témoignages et interventions. En outre, l'une de ces femmes a même choisi de ne pas s'identifier, en adoptant un pseudonyme. Ces pistes montrent que, d'une façon générale, elles ne parlent pas en leur propre nom, leurs discours n'étant pas ciblés sur elles-mêmes mais plutôt accomplissant une fonction : celle de révéler la face cachée et contradictoire de l'homme qu'elles ont connu⁶². Comme nous le voyons, leur voix fonctionne comme une voix neutre au niveau de l'énonciation : chaque femme est tout et n'est rien, en même temps. Ces voix n'opèrent que pour « faire passer » une toute autre voix, celle de F.N. Leur voix serait plutôt une voix passive. J.Derrida, réfléchissant sur la notion du « neutre » telle que conçue par M.Blanchot, voit là « une certaine neutralité de la 'voix narrative', une voix sans personne, sans cette voix narratrice dont le 'je' se pose et s'identifie » (DERRIDA, 1996 : 21). Ce ne sont pas vraiment ces femmes que nous allons trouver au bout du chemin ; nous ne trouverons qu'une grande affluence de points de vue et de lectures diverses qui disent peu des gens qui les émettent, en disant beaucoup plus de l'objet de tous ces témoignages. Celui qui n'est plus là a besoin de quelqu'un qui parle pour lui. M.Blanchot, dans l'une de ses profondes réflexions sur le concept du neutre, voit cette formule comme une « parole encore à dire au-delà des vivants et des morts, témoignant pour l'absence d'attestation » (BLANCHOT, 1973 : 107 apud DERRIDA, 1996 : 24).

Il faut dire d'emblée que le récit qui nous concerne n'est pas du tout un exemple de récit au neutre, loin de là. Si je fais appel ici à ce mode d'énonciation, je le fais uniquement dans le but de soulever certains de ses aspects qui apparaissent aussi, en filigrane, dans *L'aimé*. C'est lors de ses études sur l'oeuvre de F.Kafka que M.Blanchot a constaté que « raconter met en jeu le neutre. La narration que régit le neutre se tient sous la garde du 'il', troisième personne qui n'est pas une troisième personne, ni non plus le simple couvert de l'impersonnalité » (BLANCHOT, 1981 : 180). L'une des spécificités du procédé mis en

⁶² À ce propos, je ne peux pas m'empêcher de penser à *Jogo de Cena* (2008), film du cinéaste brésilien Eduardo Coutinho, qui met en évidence justement ce caractère de la représentation, où trois niveaux de représentation sont présents : 1^{er}) des femmes qui racontent des morceaux de leur vie, 2^{ème}) des actrices qui jouent le rôle de ces premières femmes; 3^{ème}) des actrices qui racontent des morceaux de leur propre vie. En ce qui concerne ces deux derniers niveaux, l'assistance ne sait jamais si les actrices sont en train de jouer un rôle ou si elles parlent à leur propre nom. Il est question, dans ce film, d'un croisement de points de vue, ce qui se présente parfois dans *L'aimé*, au moment où une femme parle d'autre femme, ou lorsque l'une se cache sous un pseudonyme.

évidence par M.Blanchot correspond à la deuxième forme selon laquelle le « il » narratif destitue tout sujet :

[...] dans l'espace neutre du récit, les porteurs de parole, les sujets de l'action – ceux qui tenaient lieu jadis de personnages – tombent dans un rapport de non-identification avec eux-mêmes : quelque chose leur arrive, qu'ils ne peuvent ressaisir qu'en se dessaisissant de leur pouvoir de dire « je », et ce qui leur arrive leur est toujours déjà arrivé : ils ne sauraient en rendre compte qu'indirectement, comme de l'oubli d'eux-mêmes [...] (*idem*).

Dans *L'aimé*, le lecteur peut bien ressentir, au niveau de l'énonciation, quelques-unes des tournures citées ci-dessus, ce qui curieusement rapprocherait ce récit d'alfonsien, par certains de ses aspects, de la formule du neutre. Par contre, lorsque M.Blanchot affirme que « parler au neutre, c'est parler à distance, en réservant cette distance, sans *médiation* ni *communauté*⁶³ » (1980 : 183), les correspondances trouvées tout à l'heure commencent à se briser, car les voix féminines qui nous concernent opèrent en tant que médiation, elles « font vraiment passer » la voix de l'Absent, et travaillent toutes « en communauté », pour reprendre encore une fois l'expression de M.Blanchot.

4.2 Le chronotope : le temps/l'espace

Concentrons-nous d'abord sur les repères concernant le temps. L'époque, dans *L'aimé* (2007), est bel et bien la contemporanéité : les dernières décennies du XX^{ème} siècle, ainsi que les premières années du XXI^{ème} siècle. La progression du temps, dans ce récit, saute aux yeux dès le début de la lecture. Cela en fonction du fait que chacun des vingt-cinq chapitres porte, en tant que titre, une année différente, mise en exergue juste au-dessous d'un nom féminin déterminé. L'indication de cette année spécifique suggère, à première vue, que les événements racontés dans ce passage précis ont eu lieu durant la période citée, mais ce n'est pas toujours le cas. Pour certains personnages féminins, l'année soulignée se réfère plutôt à l'époque pendant laquelle les femmes ont fait la connaissance de F.N. ; pour d'autres, l'année correspond à un certain moment de leur vie, occasion où elles se sont prononcées sur ce personnage masculin dont le cas de sa soeur. Il y a, en ce qui concerne le temps, toujours un certain brouillage, un certain désordre, un manque de précision comme si cela était fait exprès, pour brouiller les pistes et mêler en quelque sorte les chemins parcourus par chaque

⁶³ En italique dans l'original.

femme. La démarche scripturale serait, à mon avis, de rendre confus le passage du temps de façon à enchevêtrer les trajectoires diverses de toutes ces femmes, ce que j'essaierai de montrer un peu plus loin.

La première année figurant dans cette longue liste de noms de femmes est l'an 1974, et la dernière, l'an 2007. Toutefois, il y a bien d'autres indices temporels qui sont fournis au long des chapitres. C'est le cas du témoignage de la soeur de F.N., Lucia. Elle mentionne les premières liaisons amoureuses de son frère, c'est-à-dire Marise, un amour d'enfance, et un peu plus tard, la liaison avec Léah, débutée en 1968. Cette information restera cachée jusqu'au chapitre dix-neuf (« Lucia – 2001 »), donc jusqu'au moment où le récit s'approche de sa fin. Le marqueur de temps le plus lointain, chronologiquement parlant, que j'ai pu remarquer dans le texte, c'est le début des années soixante, période qui a émergé du passé au cours du témoignage de Sabina, une ancienne camarade de F.N. à l'école Saint-Michel (chapitre douze, « Sabina – 1988 »).

Une autre piste qui montre la marche du temps dans ce roman est laissée par la parole de la narratrice Felicia (chapitre neuf, « Felicia – 1985 »), qui atteste, à la fin de son intervention, qu'elle recevra, en 2010, une lettre signée par F.N. Or, cette information ouvre une porte vers l'avenir, car la dernière des interventions, en d'autres mots, le dernier chapitre correspond en fait à l'année 2007. Nous avons donc affaire à une allusion prospective à l'année 2010. Je m'explique : Felicia parle à propos d'une lettre qui lui sera envoyée, par F.N. lui-même, en 2010 : « En conclusion, je cite le dernier paragraphe de la dernière lettre que Fabrizio m'enverra en 2010 » (2007 : 65). Ainsi, à la fin de ce chapitre, une trace est laissée concernant l'avenir de F.N., une trace qui, tenant compte de sa disparition, mentionnée au tout début du roman, efface la supposition de sa mort puisqu'il sera encore en vie pendant l'année 2010. C'est donc le récit même des personnages, bien au-delà des intitulés des chapitres avec leurs années respectives, sous le titre « Les femmes de Fabrizio Notte », qui produira un étirement, un élargissement du temps fictionnel (voir Figure 7).

Le temps dans le roman *L'aimé*

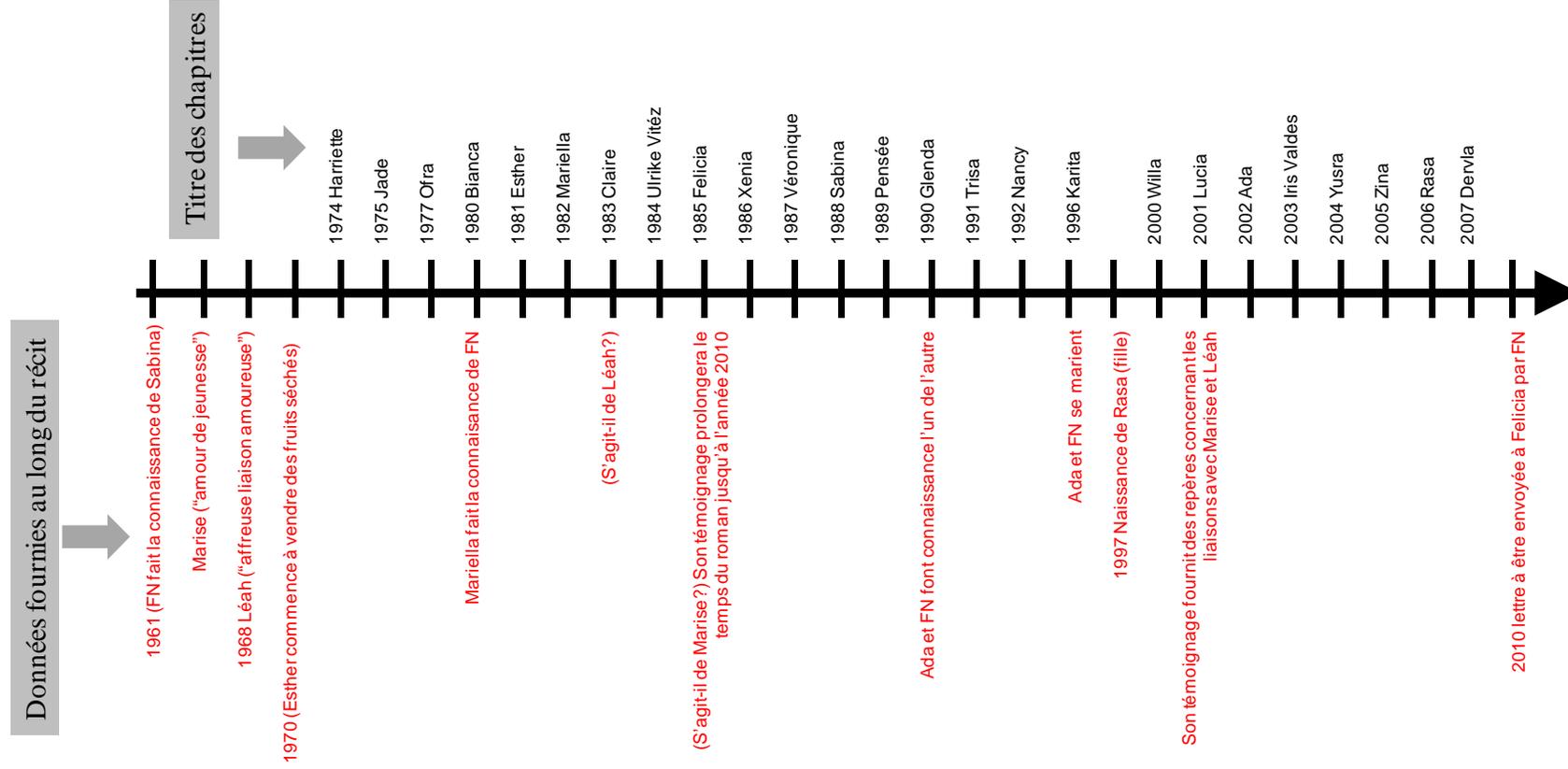


Figure 7 – Le temps dans *L'aimé*.

Je touche maintenant au point névralgique concernant le temps dans ce roman. La façon dont les femmes parlent de F.N. ressemble à un entretien, comme si elles étaient en train d'être questionnées sur ce personnage masculin. Le lecteur a donc l'impression qu'elles témoignent toutes à une seule et même époque, ce que j'appellerais l'« heure du témoignage ». Voyons donc. L'une de ces femmes reçoit un coup de téléphone qui lui dit que F.N. n'est plus (« Ofra – 1977 ») ; l'autre est en train de parler à un certain homme à qui elle demande : « Êtes-vous certain qu'il soit mort ? » (2007 : 38) ; une autre encore répond dans une lettre à des questions que quelqu'un lui avait formulées auparavant au sujet de F.N., et ainsi de suite. Le lecteur comprend, au long des pages, que chaque femme, d'une façon ou de l'autre, a été appelée à témoigner, à révéler, chacune à sa façon, des bribes de vie qu'elles avaient partagés avec cet homme. Ces moments individuels se produisent, à mon avis, après l'an 2010, en tenant compte du fait que F.N. ira envoyer, comme nous venons de le voir, une lettre à Felicia à un certain moment de cette année-là. Ces femmes, je les imagine comme étant toutes rassemblées autour d'une même idée, d'une même pensée ; comme s'il s'agissait d'un rassemblement cosmique, ou encore d'un rassemblement communautaire, chaque membre de cette communauté venant déposer un petit détail concernant la vie de cet homme absent.

Le temps psychologique ne doit pas être négligé. Il y a certainement des témoins-femmes qui l'emportent, considérant la portée de leur vécu vis-à-vis du personnage masculin. Ce sont des liaisons (amoureuses ou pas) qui se sont prolongées pendant des périodes de temps longues, correspondant au temps de chaque femme dans la vie de F.N. C'est le cas de Marise, de Léah (ces deux femmes étant citées lors du témoignage de Lucia), de Mariella, peut-être de Nancy ou de Pensée et, évidemment, les cas de la soeur de F.N., Lucia, et des filles de F.N., Rasa et Zina, pour ne parler que des cas les plus importants. L'impact de chacun de ces rapports sur la vie de ce personnage masculin ne peut pas être mesuré, car ce récit ne révèle que les points de vue féminins. Le lecteur ne peut qu'imaginer l'importance de chaque femme dans la vie de F.N., chacune ayant acquis un poids, une signification au niveau temporel qui dépasse ce qui peut bien être mesuré en heures, jours, mois ou années.

Jusqu'à maintenant, nous avons parlé d'une longue liste présentant vingt-cinq noms féminins. Si les noms de Marise et de Léah Simon n'apparaissent pas sur cette liste, cela ne veut pas du tout dire qu'elles n'y sont pas. Voyons le cas de Felicia : il

s'agit là d'un pseudonyme (2007 : 65) ; en 1985, ce personnage féminin écrit une lettre en réponse à quelqu'un d'autre qui lui avait formulé des questions sur des événements d'un passé très lointain partagé avec F.N. Par les faits et les détails cités dans ce passage, poussant un peu l'interprétation, je dirais qu'il s'agit bel et bien de Marise, personnage qui est resté caché sous ce nom fictif, n'apparaissant vraiment dans le récit que dans le chapitre correspondant à celui de Lucia. Par ce commentaire, je veux attirer l'attention du lecteur sur le fait que le nom d'une femme déterminée n'est pas exclusivement lié à une seule et même année/époque de la vie du personnage de F.N., pouvant ressurgir n'importe quand et n'importe comment, dans ce grand réseau de voix qui émerge du récit. Tout se produit comme si le lecteur lisait ou écoutait en écho chacune de ces voix, car, c'est plutôt par le témoignage d'une première femme que ce lecteur connaît plus de détails sur la vie d'une seconde femme, et ainsi de suite. Cette chaîne se produit et se reproduit sans cesse, sans qu'il puisse préciser où cela a vraiment commencé et où cela va se terminer. Ce brouillage - que je dirais intentionnel - rend plus confus, plus troubles, moins nets, les liens temporels et spatiaux entre ces narratrices.

L'espace

L'espace et ses représentations constituent l'un des piliers de *L'aimé*. J'invite donc le lecteur, de prime abord, à avoir recours au tableau présenté dans la Figure 8. Si l'on considère les trois dernières colonnes, chacune indique, respectivement, (1) l'origine d'une narratrice déterminée ; (2) le lieu où elle habite ou a habité et (3) les voyages qu'elle a faits, quand cela a été le cas. Par ces indices, nous nous apercevons de l'importance accordée à la mobilité, au mouvement, au passage des frontières dans ce texte. Le lecteur a toujours l'impression que quelqu'un ou quelque chose lui souffle, derrière la scène ou en filigrane, des expressions telles que : « D'où vient ce personnage ? » ; « Où est-il maintenant ? » ; « Où va-t-il ensuite ? ». Les données du tableau informent que : 1) la ville qui l'emporte comme lieu de demeure est Montréal (ce qui s'explique, car F.N., ce personnage masculin absent, a habité cette ville la plupart de sa vie) ; 2) deux autres villes du Canada sont citées (Toronto et la ville de Québec) ; 3) quatre villes de l'Amérique du Nord sont citées (ville de Mexique, Lajolla [Ca.], Coyoacan et Washington) ; 4) six villes européennes sont citées

(Debrecen [Hongrie], Beaconsfield [Angleterre], Francfort, Paris, Berlin et Campobasso [Italie]). Quant aux origines des personnages féminins, la diversité est remarquable, ainsi que les dix-sept lieux différents choisis comme destination de voyages.

Ces déplacements-là (voir Figure 9), qu'est-ce que signalent-ils ? L'insistance sur le thème de la mobilité spatiale acquiert, dans ce troisième volet, une signification toute particulière. D'abord, elle suggère un mouvement continu : on se déplace sans arrêt, on bouge, on voyage, on essaye de ne pas rester dans un seul et même lieu. Une fois en mouvement, on a accès à de nouvelles informations, on échange des impressions, on se transforme continuellement. Reprenant la liste intitulée « Les femmes de Fabrizio Notti », à chaque individu est accordée une année et le récit correspondant fait émerger certains lieux de circulation. Toutefois, cette liste, cet agencement, peut se présenter suivant un ordre tout autre sans que cela vienne compromettre la compréhension du récit dans son ensemble. En d'autres mots, à mesure que la lecture avance, le lecteur se rend compte que le plus important n'est pas de fixer chaque personnage féminin dans une seule et même case (temps fixe/espace fixe) ; le lecteur peut finalement « faire bouger » les différentes cases de noms, d'années et de lieux à sa guise, sans perturber d'une manière décisive et radicale le noyau dur du texte, enfin, sans mettre en risque ce que le texte veut faire passer comme message.

NOM	ANNÉE	PARENTÉ x F.N.	ORIGINE	HABITE À	VOYAGES
-1. Marise		Amour jeunesse		Montréal	
0. Léah		Amour jeunesse		Montréal	
1. Harriette	1974	Tante d'une amie	Inconnue	Montréal	x.x.x.
2. Jade	1975	Amie d'enfance (musicienne)	Amérindienne	Montréal	x.x.x.
3. Ofra	1977	Amie (chanteuse; mère de Zina)	Africaine	Montréal	Toronto
4. Bianca	1980	Épouse (1 ^{ère})	Mexicaine	Montréal, Ville de Mexique	Mexique
5. Esther	1981	Amie	Iranienne	Ville de Québec	États-Unis
6. Mariella	1982	Amie	Italienne (Trieste)	Montréal	Ottawa
7. Claire	1983	Amie	Belge	Montréal ?	x.x.x.
8. Ulrike Vitéz	1984	Amie (critique de cinéma)	Hongroise	Debrecen	x.x.x.
9. Felicia	1985	Amie (pseudonyme)	Italienne	Beaconsfield (Angleterre)	Montréal, Italie
10. Xenia	1986	Amie (touriste en Allemagne)	Polonaise/Italienne	Francfort	Estonie
11. Véronique	1987	Connaissance (allergologue)	Française	Paris	Bretagne(Quimper/Lorient/Concarneau), Rome
12. Sabina	1988	Amie (ancienne collègue d'école ; chef maquilleuse)	Basque(Espagnole)	Lajolla, Ca.(E.-U)	Montréal
13. Pensée	1989	Amie (photographe)	Allemande	Berlin	Afghanistan
14. Glenda	1990	Psychiatre	x.x.x.	Montréal ?	x.x.x.
15. Trisa	1991	Épouse (2 ^{ème}) (chercheur)	Mère écossaise	x.x.x	Londres, Cedar Bay (Floride E.-U)
16. Nancy	1992	Amie	Italienne	Campobasso	x.x.x
17. Karita	1996	Cousine	Italienne	Montréal ?	x.x.x
18. Willa	2000	Amie (musicienne)	Québécoise	Montréal	x.x.x
19. Lucia	2001	Soeur	Italienne	Montréal	x.x.x.
20. Ada	2002	Épouse (3 ^{ème}) (médecin, mère de Rasa)	Italienne	Toronto	Baie Géorgienne (Canada)
21. Iris Valdes	2003	Amie (cinéaste)	Mexicaine/Espagnole	Coyoacan	Oaxaca, Miami
22. Yusra	2004	Amie	Libanaise	Toronto	Quepos, Costa Rica
23. Zina	2005	Fille (doctorante)	Afro-Québécoise	Washington	Shanghai
24. Rasa	2006	Fille	Italo-Québécoise	Toronto	x.x.x
25. Dervla	2007	Amie	x.x.x	x.x.x	Belo Horizonte (Brésil)

Figure 8 – L'espace dans *L'aimé*.

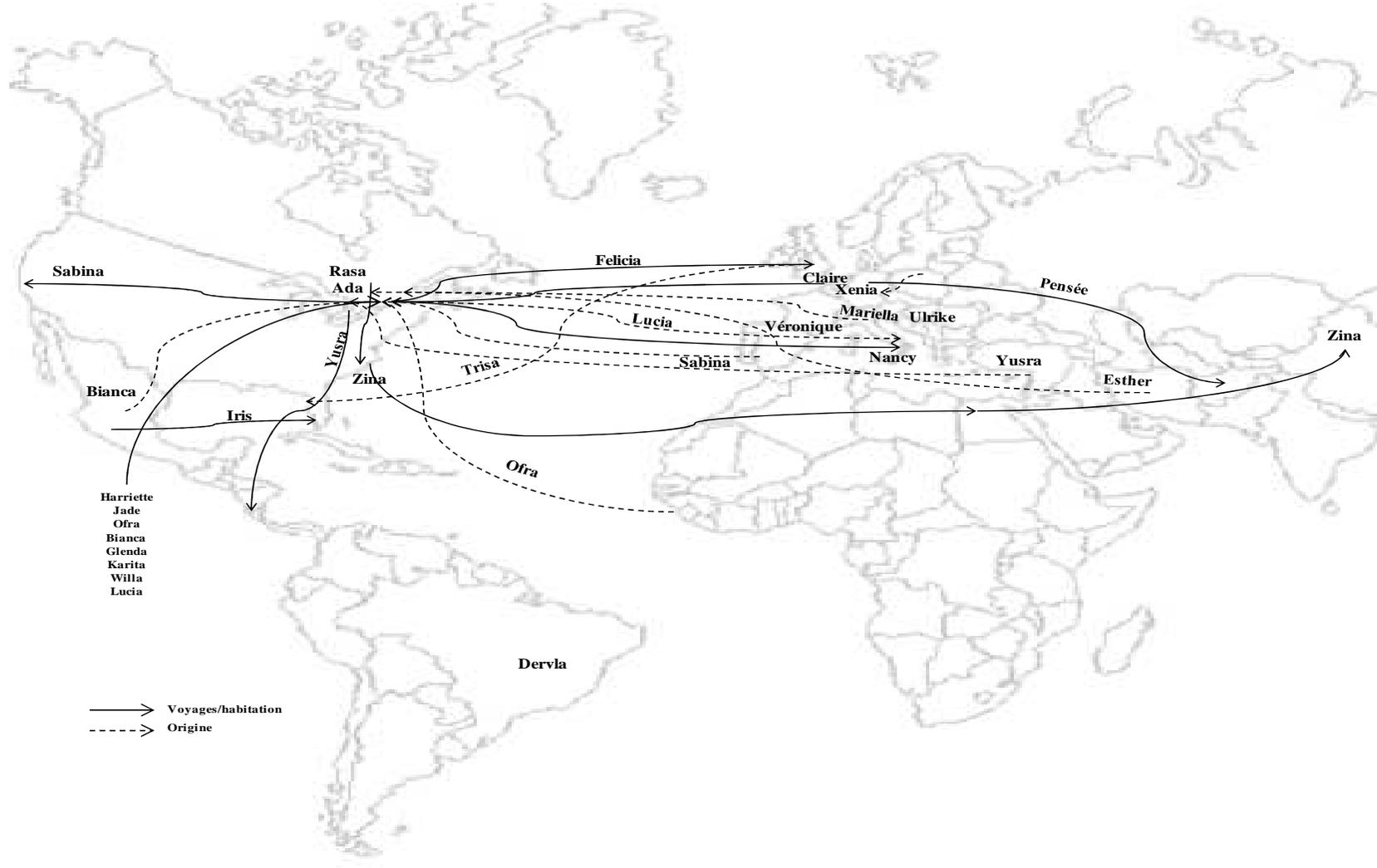


Figure 9 – La dynamique de l’espace dans *L’aimé*.

L'espace géographique s'accorde avec l'espace social, c'est-à-dire avec l'espace que chaque femme occupe dans ce grand réseau d'échanges humains. Le fil qui unit l'une à l'autre, le lien le plus fort entre elles est un homme appelé F.N. D'une manière générale, elles ne se connaissaient pas, personnellement ; elles savent plutôt que l'une ou l'autre existe, information que F.N. lui-même auparavant leur avait donnée. Cela, j'ai pu constater par les diverses citations de noms d'autres femmes, à chaque témoignage. J'ai remarqué, par exemple, qu'Ofra cite Bianca ; Bianca cite Harriette, Jade et Ofra ; Esther cite Bianca ; Mariella cite Esther et Ada ; Claire cite Esther, Ofra et Mariella ; Felicia cite Claire et Ulrike ; Trisa cite Bianca et Léah Simon ; Lucia cite Marise et Léah ; Zina cite Ofra. Cette toile d'araignée dans le sens figuré ne se présente pas à la façon de fragments l'un à côté de l'autre, mais plutôt de fragments entrelacés l'un à l'autre, soudés l'un à l'autre, cela se produisant d'une telle manière que, si un fragment, un récit de vie bouge, s'allonge, s'étire, il va finalement faire bouger ou atteindre tous les autres morceaux de vie, tous les autres récits de vie. Ce mouvement, qui rappelle à la fois la matérialité et l'organicité du texte, rappelle aussi la notion de « collectif » : toute action produite par une seule partie, membre ou élément aura des répercussions sur l'entourage, sur les environs, sur la communauté, enfin sur ce à quoi on s'attache. Pour illustrer ce que je viens de dire, j'ai fait reproduire en photo une installation de l'artiste brésilienne Lygia Pape⁶⁴ (Voir Figure 10), oeuvre tout à fait en accord avec le texte que j'examine dans la présente section et qui concerne la question avancée par G.Deleuze sur la puissance, en ce qu'elle émane plutôt des ensembles et pas seulement des individus (DELEUZE, 1997, vidéo).

⁶⁴ Lygia Pape est née à Nova Friburgo - État de Rio de Janeiro (1929-2004). Formée par les artistes Fayga Ostrower et Ivan Serpa, diplômée de philosophie et d'esthétique, figure de la gauche brésilienne, Lygia Pape a pratiqué un art sociopolitique aux formes multiples. Créatrice reconnue à travers la biennale de São Paulo, où elle aura exposé depuis 1955 et en 1998, et grâce à la biennale de Venise de 2003, où elle participe à l'exposition « Station Utopia », elle aura écrit, milité, réalisé des films et exploré toute la gamme des arts visuels jusqu'au multimédia. Site internet : www.universalis.fr/encyclopedie/lygia-pape. Consulté le 07/09/2011.



Figure 10 – La mobilité en réseau.

(PAPE, Lygia. Instalação. *Revista Educação – Especial Deleuze Pensa a Educação*. São Paulo : Editora Segmento, n°6, 2008. p.53)

Cette idée de place comme lieu fixe est complètement déconstruite lorsque nous contemplons cette installation. Chaque fois que je le fais, je me souviens des remarques de M.Blanchot sur le neutre, des considérations qui sont toujours là, à éveiller en moi des correspondances, oserais-je dire fantomatiques, entre forme et contenu lorsqu'il est question du texte de ce troisième volet. Selon cet écrivain, le « il » du neutre porte avec lui, dans son sens le plus profond, des notions antinomiques, des contradictions, des oppositions. M.Blanchot lui-même a reconnu cet aspect contradictoire et en quelque sorte confus qui s'attache au neutre. Il écrit :

Le « il » ne prend pas simplement la place occupée traditionnellement par un sujet, il modifie, fragmentation mobile, ce qu'on entend par place : lieu fixe, unique ou déterminé par son emplacement. C'est ici qu'il faut redire (confusément) : le « il », se dispersant à la façon d'un manque dans la pluralité simultanée – la répétition – d'une place mouvante et diversement inoccupée, désigne « sa » place à la fois comme celle à laquelle il ferait toujours défaut et qui ainsi resterait vide, mais aussi comme un surplus de place, une place toujours en trop : hypertopie (BLANCHOT, 1981 : 181 – Note 1).

Dans le cas du roman qui nous concerne, l'ensemble de voix narratives féminines est « partout et nulle part à la fois », expression que nous trouvons dès le deuxième volet de la trilogie (D'ALFONSO, 2004 : 37), brisant l'idée de lieu fixe, opérant comme le chœur du théâtre grec dont les voix acquièrent la valeur d'une voix unique, une voix « sans visage », sans identité, une voix neutre (et au neutre). Je viens de me rapporter au premier niveau de l'énonciation. Mais, et quant au deuxième niveau ? Comme nous l'avons déjà vu dans la section concernant le récit, il y a là aussi une toute autre voix (celle de F.N.) qui se révèle dans les interstices des voix féminines, une voix aussi plurielle que les premières, dispersée elle aussi dans le corps du texte, paradoxalement évoquant la vacuité et le manque.

Des idées antinomiques telles que « lieu fixe » et « fragmentation mobile » ; des mots récurrents tels que « dispersion », « manque », « vide » et « pluralité » nous montrent qu'il y a là bien des choses en commun entre l'univers du neutre - donc de la forme (le signifiant), et l'univers du contenu (le signifié) - et la façon dont *L'aimé* est articulé.

4.3 Les personnages, l'intrigue

Comme nous l'avons déjà vu, la liste des « Femmes de Fabrizio Notte » indique un certain nombre de narratrices, vingt-cinq précisément⁶⁵. D'autres personnages secondaires existent, comme Désirée (ancienne camarade de classe à Loyola College) ou comme Mario Berger (ami d'enfance et ami pour la vie), etc. Toutefois, même si les vingt-cinq voix qui détiennent la parole ne sont jamais au sommet du récit, il fallait bien chercher dans ce roman le personnage qui y occupe la place principale. Où le lecteur arrive-t-il finalement, après le témoignage de chacune de ces femmes ? Nous arrivons à un portrait, à des portraits virtuels, puisqu'ils changent selon l'avis de chaque femme (voir Figure 11). L'éventail de points de vue féminins est si large, les perspectives sont si variées que l'image qui en résulte est celle d'un caméléon. Dans un certain sens, cela est bien juste, car, pour un sujet qui vit aux passages des frontières, il faut adopter des stratégies afin de survivre. Néanmoins, une lecture attentive du texte dévoile des traits récurrents que l'on ne peut pas effacer facilement.

⁶⁵ Pour épargner au lecteur une répétition de données dans les pages qui suivent, je l'invite à avoir recours au tableau de personnages présenté à la Figure 8.

Ce Québécois dyslexique, appelé de différentes manières – Fabrice, Brizio, Fabrizio, Fabri - n'est pas violent (2007 : 71-76). Véronique, une allergologue française qui avait soigné F.N. en Bretagne, lors d'une invitation qu'il a reçu pour discourir sur l'ethnicité, le crime organisé et le végétarisme, croit qu'il est imprévisible. Quand il était plus jeune, il a quitté son bon emploi à l'université pour se consacrer au cinéma (2007 : 30). À Ofra, une chanteuse africaine mariée, avec qui il a eu une liaison passionnée pendant des nombreuses années, il a dit un jour : « On transforme le monde une action à la fois. Je peux y arriver à ma façon » (2007 : 31). Elle essayait de lui faire ouvrir les yeux en lui disant que l'artiste anarchiste, libre et indépendant n'existait pas. Mais il persistait, « têtue comme une pierre » (2007 : 30-31). À Bianca, sa première épouse, avec qui il a vécu au Mexique, il a dédié son film, *Le Choix*. Ce scénario était son poème d'amour pour elle (2007 : 33).

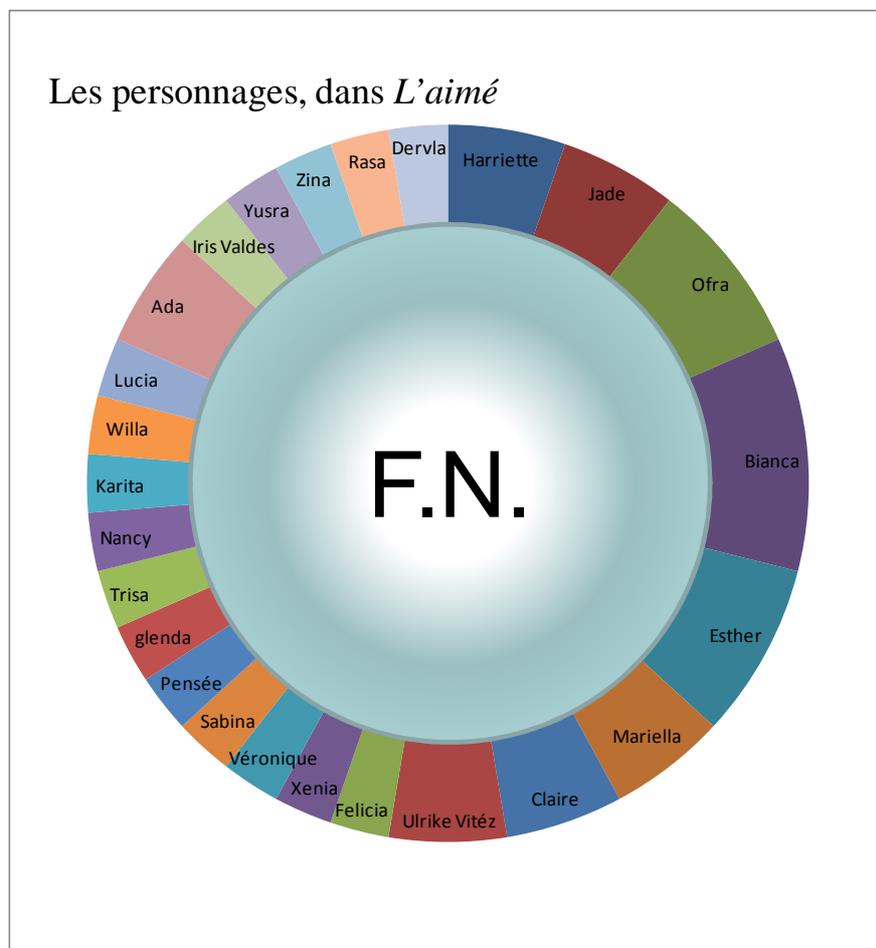


Figure 11 – Les personnages dans *L'aimé*.

Esther, une iranienne sépharade, trouvait qu'il était, au fond, un marginal, mais qu'il avait l'air du type conservateur. Selon elle, en privé, il « se distinguait par ses propos à la fois radicaux et traditionalistes » (2007 : 39). Felicia, elle, ne s'appelait pas comme ça. Son vrai nom pourrait bien être Marise, un amour de jeunesse qui n'a pas marché. Cette femme insiste : « Chaque fois que Fabrizio sollicite l'aide d'une femme, elle la lui refuse. Pourtant, si je la lui offre, il me repousse » (2007 : 64). Curieusement, malgré leurs différences, leurs désirs se ressemblent (2007 : 65). Le texte poétique adressé à F.N. et écrit à l'ordinateur par Claire, d'origine belge, présente la forme d'une lettre. Les deux amants qu'ils ont été un jour sont très différents l'un de l'autre : « Comment comprendre un être d'une autre culture ? » (2007 : 52). Claire l'a toujours vu comme un homme rustre, un vieux paysan italien (2007 : 54). Tourmentée, se sentant coupable de l'avortement qu'elle-même avait provoqué en 1983, elle veut sentir la présence de cet homme, savoir qu'il est là, même absent (2007 : 55). F.N. s'entendait très bien avec Mariella, tous les deux étant d'origine italienne. Pas de confrontation culturelle, donc ; ils étaient « sur la même longueur d'onde » et étaient tous deux trilingues, pouvant se mélanger à toutes les célébrations communautaires (2007 : 42). À son avis, F.N. luttait pour que le Québec devienne un pays mais pas une nation, car il avait les nations en horreur (2007 : 44). Un beau jour, Mariella a dit : « J'ai été la seule femme qu'il a continué à voir après des ruptures multiples » (2007 : 46). À l'occasion de la Foire du livre à Francfort, F.N. a connu une femme qu'il a baptisée du nom Xenia - l'étrangère -, d'origine polonaise et italienne. Aux yeux de cette jeune femme, F.N. était insupportable, « un enfant qui boude » (2007 : 69). Selon elle, il se mettait à ausculter attentivement les parties cachées de son être. À cette époque, il cherchait les « Italiens *born again* » (2007 : 67) et le concept « d'identité retrouvée » (2007 : 68). Sabina, d'origine basque, nouvelle compagne de F.N. pour un certain temps, chef maquilleuse pour les tournages de son ami, était en fait une ancienne copine à l'école Saint-Michel, dans les années soixante, à Montréal. Entre eux et d'autres amis, les discussions sur l'ethnicité étaient fréquentes. Pour lui, « [l]es Italiens ne sont pas un peuple d'un seul territoire » (2007 : 80). Ces mots de Sabina : « peu importe où je suis, je porte sur moi un sac à dos plein d'identités complexes » (2007 : 78), avaient beaucoup touché F.N. Avec la chercheur universitaire Trisa, sa deuxième épouse, il part en Floride et discute sur la mort (2007 : 103-104). Après son échec cinématographique, il laisse tout - les gens et la ville qu'il adorait - et s'exile pour « lâcher ses blessures » (2007 : 103). Lorsqu'il quitte Montréal et va vivre à Toronto, il devient très stressé et cherche de

l'aide médicale. C'est l'occasion où il connaît Ada, qui devient sa troisième épouse, avec qui il a un enfant, Rasa, « la bouffée d'air salvatrice du presque noyé qu'[il est] » (2007 : 122), selon les mots de Willa, une musicienne montréalaise. À Willa, qui ne s'intéresse pas aux hommes, F.N. a avoué qu'il n'a jamais été aimé. D'où « cet éventail de compagnes, camarades, d'amies et d'ennemies » (2007 : 123). Au fond, il savait qu'elles l'ont toutes aimé, chacune à sa façon. C'est Lucia, sa soeur, qui, d'un seul souffle, va éclaircir quelques points troubles dans ce récit jusque là syncopé. C'est à elle de faire émerger les noms de Léah, connue par son frère en 1968, et de Marise, connue un peu avant, des noms qui, malgré la place importante qu'ils ont occupée dans la vie du protagoniste, ne sont pas sur la liste des « femmes de Fabrizio Notte ». D'où l'utilisation d'un pseudonyme (de la part de Felicia) et d'une confession (de la part de Claire, qui se disait une menteuse). Lucia est sûre de l'importance des femmes dans la vie de son frère : « il doit aux femmes pour la connaissance de l'histoire de l'art, du cinéma, de la littérature, de la musique, aussi pour son amour de Montréal » (2007 : 127). Le séjour de F.N. en Italie, occasion où il a fait la connaissance de Nancy, correspondra à une quête de la « source de feu » : la lecture, la force de la littérature, la musique, la créativité (2007 : 111-114). L'Italienne de Campobasso a accueilli son ami pendant quatre ans, jamais continûment. Ce voyage lui a fait, à F.N., retrouver la magie en Italie (2007 : 110). C'est avec Glenda, sa psychiatre, que cet homme va réfléchir sur le poids écrasant des mots, sur l'abus du langage (2007 : 92). À un certain moment, c'est la dyslexie, à l'autre moment, c'est le social, la solitude, la biographie, « incomplète, parce que personne ne le croit » (2007 : 94). Des débats se poursuivent sur des concepts ambivalents tels que la vie intérieure et la vie extérieure ; le social et la vie privée (2007 : 95) ; le sexuel et le social, car, pour lui, « le corps ne se cache pas » (2007 : 97). L'intervention de Pensée sera toute concentrée sur la passion : « Ce qui commence par un regard – jamais simple – se métamorphose en corps – toujours compliqué [...] » (2007 : 85). Ada, médecin, le déteste (2007 : 131). Ils se sont séparés après un mariage de plus de dix ans. Il a continué à voir sa petite fille journalièrement. « Père et fille aiment aller au cinéma ensemble et ils écoutent les chansons des Beatles que Rasa connaît par coeur » (2007 : 136). Rasa, de son côté, avoue qu'elle sait, différemment de toutes les autres femmes, où se trouve son « Dada » (2007 : 160), mais elle ne peut le dire à personne, car son père lui avait demandé de garder ce secret (2007 : 158). F.N. vivra, à la fin de son périple, un moment inoubliable auprès de sa fille aînée, Zina, une Afro-Québécoise, doctorante en Études environnementales à

Washington, née de sa liaison avec Ofra, d'origine africaine. La mère avait tout raconté à sa fille, en lui demandant d'attendre l'arrivée de ses 21 ans pour connaître son père biologique. L'heure venue, F.N. étant informé de ce fait par Ofra, avait organisé ce grand moment des retrouvailles lequel a eu lieu dans la capitale états-unienne, dans un restaurant ; lui, jouant la guitare et chantant une chanson dont les paroles avouaient sa paternité. C'est le moment de la « reconnaissance », un homme qui se voit refléter dans l'image d'une femme - sa fille bien-aimée, une femme métisse, venue de plusieurs sources, parlant plusieurs langues. Pour quelqu'un qui s'est toujours cherché, c'est le moment magique et épiphanique de « [l]a reconnaissance : se connaître doublement, une gestalt pour la première fois » (2007 : 155).

La dernière des narratrices (« Dervla – 2007 ») dit avoir vu son ami F.N. à Belo Horizonte, au Brésil, au milieu de la rue, en plein trafic, lorsqu'il ramassait des objets qui s'envolaient dans l'air, en raison d'un violent coup de vent. L'un des objets était une paire de lunettes rouges qu'elle venait de lui offrir en cadeau. Cette tempête n'avait rien épargné, ni les objets, ni les rêves, ni les images du passé. Même avec toutes les tentatives de la part de cet homme de retrouver ses origines, « de rebrousser chemin, il n'y avait rien à cueillir, car tout s'était bien volatilisé dans le maelström brésilien » (2007 : 161), l'un des lieux les plus métis au monde, un vrai tourbillon d'identités et de cultures.

4.4 Le système rhizomatique selon G.Deleuze et F.Guattari

Quanto mais caprichosa a tessitura da rede que o audacioso pescador lança, mais abundante será a apanha. Ter-se-á, simplesmente, que encorajar todo homem a prosseguir até onde puder no seu caminho; benvindo quem souber tecer uma nova fantasia sobre as coisas.

Friedrich Von Hardenberg NOVALIS

Nous contemplons finalement le troisième type de livre, celui qui correspond à l'image du rhizome. Le rhizome, en botanique, est une tige souterraine, ordinairement horizontale, sans chlorophylle et dont les feuilles sont des écailles, chargées de réserves, sur laquelle naissent les tiges aériennes, les feuilles et les racines. Selon les travaux de

G.Deleuze et F.Guattari, le rhizome a à voir avec la notion de multiple⁶⁶. Pour eux, « faire le multiple » n'est pas ajouter une dimension supérieure à quelque chose, c'est au contraire « [s]oustraire l'unique de la multiplicité à constituer ; écrire à n-1 » (DELEUZE ; GUATTARI, 1980 : 13). J'essaierai, dans les pages qui suivent, de résumer les caractéristiques du rhizome la manière selon laquelle elles ont été définies par ces auteurs.

Suivant les principes de connexion et d'hétérogénéité, tout point d'un rhizome peut (et doit) être connecté à n'importe quel autre point, ce qui n'est pas le cas de l'arbre dont les points sont fixes. Ces auteurs prennent l'exemple de la langue et de la linguistique pour que nous puissions mieux comprendre les différences entre les deux modèles. La grammaticalité du linguiste états-unien Noam Chomsky, par exemple, « est d'abord un marqueur de pouvoir avant d'être un marqueur syntaxique » (1980 : 14). Un rhizome, de son côté, va connecter « des chaînons sémiotiques, des organisations du pouvoir, des occurrences renvoyant aux arts, aux sciences, aux luttes sociales » (*Idem*). La ligne de pensée deleuzienne compare un chaînon sémiotique à un tubercule agglutinant des actes divers, linguistiques, perceptifs, mimiques, gestuels : « il n'y a pas de langue en soi, ni d'universalité du langage, mais un concours de dialectes, de patois, d'argots, de langues spéciales. Il n'y a pas de locuteur-auditeur idéal, pas plus que de communauté linguistique homogène » (*Ibidem*).

Un autre caractère du rhizome est le principe de multiplicité. Une multiplicité, selon ces auteurs, n'a ni sujet ni objet, mais plutôt des déterminations, des grandeurs, des dimensions. Le « principe de rupture asignifiante » est un autre postulat défendu par G.Deleuze et F.Guattari en ce qui concerne le rhizome. L'énoncé dit que ce dernier « peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes. [...] Ces lignes ne cessent de se renvoyer les unes aux autres » (1980 : 16). Pour reprendre encore leur expression, le rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse.

Le principe de cartographie prône qu'un rhizome ne relève d'aucun modèle structural ou génératif, étant étranger à l'image d'axe génétique et à l'idée de structure

⁶⁶ À ce propos, les auteurs argumentent qu'ils ne savent pas encore ce que le multiple implique quand il cesse d'être une attribution, c'est-à-dire lorsqu'il est élevé à l'état de substantif (DELEUZE; GUATTARI, 1980 : 10).

profonde lesquelles renvoient aux principes du *calque* (copie, imitation, plagiat), reproductibles à l'infini. Comme nous l'avons vu au chapitre un, à la section allusive au système arborescent, la logique de l'arbre veut décalquer une chose toute faite, à partir « d'une structure qui surcode ou d'un axe qui supporte » (1980 : 20). Le rhizome, par contre, correspond à la carte, opposée au calque et « tournée vers une expérimentation en prise sur le réel » (*Idem*). La carte, selon ces auteurs, ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. La carte fait elle-même partie du rhizome :

La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale (*Ibidem*).

D'après l'argument de ces deux philosophes, dans une carte ce qui est en jeu est la performance, tandis que le calque relève d'une « 'compétence' prétendue » : « On vous laissera vivre et parler, à condition de vous boucher toute issue. Quand un rhizome est bouché, arbifrié, c'est fini, plus rien ne passe du désir ; car c'est toujours par rhizome que le désir se meut et produit » (1980 : 22).

Le petit F.N. tente, depuis très tôt dans sa vie, de « faire un rhizome » à travers la « ligne de fuite » de l'immeuble, de la rue, en parlant avec ses nouveaux petits copains. Un enracinement trop accentué, par rapport aux habitudes et aux coutumes héritées de ses parents, correspondrait selon le point de vue deleuzien à un barrage des lignes de fuite. Adulte, F.N. essaiera de « faire un rhizome » par une « carte de groupe » (voir le témoignage du personnage de Mariella, dans *L'aimé*, 2007 : 42-49). Cependant, ni l'entourage de ses compagnons de route issus de l'immigration, ni les rencontres périodiques du groupe de descendants italiens ne seront une vraie solution, une vraie sortie du système arborescent. Nous mettons ce passage fictionnel en corrélation avec les réunions préparatoires pour le lancement de la revue *ViceVersa*, au niveau de la biographie de l'écrivain. Au niveau de la fiction, le fait de protéger et de défendre la langue et la culture de ses parents correspond au premier moment de la quête du protagoniste lorsqu'il essaye de trouver une « ligne de fuite ». Ce premier moment de sa vie, décrit dans le premier livre de la trilogie, reproduit fidèlement le premier modèle, l'arbre, la racine, l'Un, le Même. Ce ne sera qu'au troisième volet de ce long récit que A.D'Alfonso arrivera à la formule du rhizome proprement dite,

lorsqu'il adapte une « carte de groupe ». Selon ces philosophes, il y a, dans le rhizome, des points où se forment des phénomènes de massification, de bureaucratie, de leadership, de fascisation, etc. ; « des lignes subsistent pourtant, mêmes souterraines, continuant à faire obscurément rhizome » (1980 : 22).

Ces auteurs soulignent, par contre, qu'il y a des structures d'arbres dans les rhizomes et inversement, au coeur d'un arbre, au creux d'une racine un nouveau rhizome peut se former :

Un trait intensif se met à travailler pour son compte, une perception hallucinatoire, une synesthésie, une mutation perverse, un jeu d'images se détachent, et l'hégémonie du signifiant se trouve remise en question. Des sémiotiques gestuelles, mimiques, ludiques, etc., reprennent leur liberté chez l'enfant, et se dégagent du 'calque', c'est-à-dire de la compétence dominante de la langue de l'instituteur – un événement microscopique bouleverse l'équilibre du pouvoir local (1980 : 23).

Ces tableaux peints par la théorie deleuzienne illustrent d'une manière presque transparente les moments de tension vécus par F.N. Combien de fois s'est-il demandé qui il était, d'où il venait, qu'est-ce qu'il faisait là, entre ces mondes si différents l'un de l'autre, monde hérité/monde érigé, Europe/Amérique, Montréal anglophone/Montréal francophone, et ainsi de suite ? Il fallait toujours prendre position, choisir entre l'un ou l'autre. Suivant une sorte de réaction instinctive, il a répondu avec une alternative bien à lui : s'évader, disparaître, jusqu'au moment où une réponse se produit toute seule, loin de l'obligation de prendre toujours position entre X ou Y.

Encadrés dans le système arborescent, l'enfant et l'homme adulte n'ont finalement pas tardé à « faire rhizome », pour reprendre l'expression de G.Deleuze et F.Guattari, à trouver « une ligne de fuite », à créer une sorte de mutation, essayant de briser l'hégémonie linguistique et culturelle. Les réactions de F.N., parfois instinctives, lui ont permis de se montrer tel qu'il était en réalité, avec ses particularités et de gestes et de langue, avec sa façon de vivre et de percevoir le monde. Ce sont en fait de tous petits « événements », d'après le mot utilisé par G.Deleuze, mettant en risque une prétendue harmonie.

À l'égard de la structure du troisième volet trilogique, nous avons considéré comme pertinentes les observations faites par ces philosophes dans *Mille Plateaux* lorsqu'ils citent un article de Pierre Rosenstiehl et Jean Petitot publié dans la revue

Communications. Ces derniers y proposent l'analyse de systèmes centrés et acentrés. Dans les réseaux rhizomatiques,

[...] la communication se fait d'un voisin à un voisin quelconque, les tiges ou canaux n'existent pas, les individus sont tous interchangeable, se définissent seulement par un *état* à tel moment, de telle façon que les opérations locales se coordonnent et que le résultat final global se synchronise indépendamment d'une instance centrale (ROSENSTIEHL; PETITOT, 1974 apud DELEUZE.; GUATTARI, 1980 : 26).

Ces caractéristiques et ces faits peuvent tous s'inscrire dans la notion deleuzienne de rhizome, pouvant illustrer aussi l'articulation, le mouvement, des différentes narratrices dans le dernier roman de la trilogie de A.D'Alfonso. Dans passage ci-dessus, j'attire l'attention du lecteur sur la phrase suivante : « [l]es individus se définissent seulement par un état à tel moment ». Un tel extrait renvoie à la variété et la célérité des manifestations textuelles individuelles féminines, en mettant l'accent sur l'aspect passager, momentané, fugace, telle une synapse cérébrale.

Si l'on profite une fois de plus de la photo de l'installation de L.Pappe exhibée plus haut, j'invite le lecteur à la mettre en rapport avec la citation de G.Deleuze et F.Guattari ci-dessous évoquant le genre de livre qui leur tient à coeur :

L'idéal d'un livre serait d'étaler toute chose sur un tel plan d'extériorité, sur une seule page, sur une même plage : événements vécus, déterminations historiques, concepts pensés, individus, groupes et formations sociales. Kleist inventa une écriture de ce type, un enchaînement brisé d'affects, avec des vitesses variables, des précipitations et transformations, toujours en relation avec le dehors. Anneaux ouverts (DELEUZE ; GUATTARI, 1980 : 16).

Claire Parnet, journaliste et disciple de G.Deleuze, examinant les notions d' « évolution », d' « involution » et de « devenir » dans l'oeuvre de son maître, observe que ce qui compte dans un chemin, c'est toujours le milieu, pas le début ni la fin. D'après cette journaliste, le devenir ne passe pas par là. Elle poursuit :

Dans le devenir, il n'y a pas de passé, ni d'avenir, ni même de présent, il n'y a pas d'histoire. Dans le devenir, il s'agit plutôt d'involuer : ce n'est ni régresser, ni progresser. Devenir, c'est devenir de plus en plus sobre, de plus en plus simple, devenir de plus en plus désert, et par là même peuplé (DELEUZE ; PARNET, 1996 : 37).

À la lecture de ce passage, je ne peux pas me priver de penser à la figure du vieux, de l'homme sage, cet homme pas pressé, pondéré et dépouillé dont la pensée est

et n'est pas à la fois dans le passé, dans le présent et dans le futur, comme s'il s'agissait d'un homme atemporel, d'une représentation et du vide et de la totalité. C'est dans cet esprit que j'ai considéré le *corpus* choisi, en contemplant ce « devenir sobre » du protagoniste, un personnage dont le « premier moment » était trop proche des peines, des adversités, bref des misères humaines, et qui a su graduellement s'en livrer au point de se rendre invisible, d'atteindre le néant, de « se volatiliser », de se montrer absent, mais encore et toujours perceptible par l'effet de sa présence fantomatique, voilée.

La forme selon laquelle G.Deleuze et F.Guattari ont écrit *Mille Plateaux : capitalisme et schizophrénie 2* a été bel et bien celle du rhizome, en d'autres mots, ils ont composé ce livre de plateaux (DELEUZE ; GUATTARI, 1980 : 33). Qu'est-ce que cela veut dire, au juste ? Les livres, d'une façon générale, sont faits de chapitres, avec leurs points forts, leurs points de terminaison. Un livre fait de plateaux n'opère pas exactement de cette façon-là. Pour ces auteurs, un livre fait de plateaux fonctionne comme un rhizome, une partie (un plateau) communiquant avec les autres parties par des « micro-fentes » ; pour eux, un plateau est « toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome » (*Idem*). Chaque plateau peut être lu à n'importe quelle place, et mis en rapport avec n'importe quel autre. Selon mon analyse de *L'aimé* présentée plus haut, j'ai constaté cette même formule. Il n'y a pas vraiment de point culminant ; le seul moment qui pourrait s'approcher d'une certaine tension, d'un sommet au niveau de l'intrigue, serait le témoignage de Zina, racontant ses retrouvailles avec son père, mais la façon dont le récit est construit ne met pas cette partie en évidence. En ce qui concerne le dénouement de l'histoire, le lecteur n'a pas non plus l'impression d'une vraie conclusion, la fin se montrant plutôt ouverte à d'autres connexions. Parlant de la fin de *L'aimé*, comme nous l'avons déjà vu plus haut dans la section qui a traité de l'intrigue, elle évoque un tourbillon, un coup de vent, quelque chose donc d'aérien ; l'image du rhizome présente des tiges, elles aussi aériennes, un lien de plus entre la forme de ce roman et son contenu.

G.Deleuze soulignait que « le but de l'écriture, c'est de porter la vie à l'état d'une puissance non personnelle » (DELEUZE, 2008 : 61). Selon ce philosophe, l'écriture abdiquerait tout territoire ; écrire aurait comme fonction le fait d'être « un flux qui se conjugue avec d'autres flux – tous les devenirs-minoritaires du monde » (2008 :

62). C'est dans cet esprit que A.D'Alfonso a essayé de tracer son projet scriptural, c'est-à-dire paradoxalement loin de toute contrainte territoriale.

4.5 « La cicatrice et la trace »

Pour la présente section de mon analyse, je me suis inspirée d'un article de Jeanne-Marie Gagnebin dont le titre contemple deux mots servant de métaphore au thème de la mémoire : la « cicatrice » et la « trace ». De ma part, j'ai l'intention de vérifier, dans le cadre de ce travail de thèse, comment ces deux notions se dessinent dans la trilogie romanesque de A.D'Alfonso.

La « cicatrice » a été traitée en tant que sujet de tout un chapitre dans le premier volet de la trilogie, c'est-à-dire dans *Avril ou l'anti-passion*. Quant au mot « trace », même si l'on peut le trouver dans ce roman aussi, il apparaît plutôt dans le troisième volet, dans *L'aimé* donc. Cependant, ce terme n'apparaît pas de la même manière que le vocable « cicatrice », dans *Avril...* ; dans le dernier roman de la trilogie, le mot « trace » est plutôt frôlé, effleuré, et ne se montre qu'en filigrane. Il a fallu donc chercher des allusions à la trace, ce qui est tout à fait en accord avec la définition même du terme, car une trace en général reste cachée pour longtemps.

Si le personnage de F.N. ne se montrait pas beaucoup dans les trois premiers chapitres de *Avril...*, et partageait avec sa famille le quatrième, c'est à son univers à lui que la cinquième partie du roman sera consacrée (D'ALFONSO, 1990 : 61-69 – « Cicatrices »).

Quoi de plus intime qu'une cicatrice ? Quoi de plus marquant et permanent ? Les cicatrices, ce sont des traces des événements. Le mot « trace » est déjà là, au premier paragraphe, pour faire signe aux choses qui ne sont plus là et qui continuent en même temps d'évoquer toujours un fait, un sentiment, une douleur, un sursaut : « cette autre chose laissant par la suite sa trace sur le sensible cuir de l'être » (1990 : 61). Cela nous renvoie aux réflexions de Jacques Derrida sur ce sujet. Il écrit :

[...] toute expérience est structurée comme un réseau de traces renvoyant à autre chose qu'elles-mêmes. Autrement dit, il n'y a pas de présent qui ne se constitue sans renvoi à un autre temps, un autre présent. Le présent-trace. Il est traçant et tracé (DERRIDA, 2004 : 4).

Les cicatrices sur le corps de F.N. sont cinq. À partir de ce cinquième chapitre, ce personnage prend possession du texte, dans les sens propre et figuré : « [ces cicatrices] sont liées à *mon*⁶⁷ histoire, à *mes* origines, à ce que *je suis* aujourd'hui, physiquement » (D'ALFONSO, 1990 : 61). Le premier signal s'est produit pendant l'enfance lorsqu'il jouait au chien et au chat avec sa soeur ; l'événement qui a suscité la deuxième cicatrice est survenu pendant la jeunesse lors des séjours annuels, au mois d'août, chez le parrain de F.N., le cousin de son père qui habitait Bois-de-Filion, au « début du Grand Nord » (1990 : 62), région où le froid extrême rend la vie très difficile, région vue par les Québécois comme un espace trouble, plein de mystères, domaine de l'inconnu. Là-bas, le jeune homme pouvait inventer un monde à lui, ce qu'il ne pouvait pas faire à Saint-Michel où il vivait avec ses parents. À Bois-de-Filion, lieu qui correspond au paradis aux yeux du jeune homme de la grande ville, Fabrizio se sent libre, éloigné des parents, libre de manger ce qu'il veut, « de la viande hachée cuite au beurre et servie sur du pain blanc Weston, libre de pouvoir boire du Cream Soda » (1990 : 63), libre de circuler en voiturette, un véhicule à quatre roues qui le transporte au bout du monde et qui finalement est la cause, en raison d'un clou maintenant en place la roue arrière, d'une blessure et d'une cicatrice sur la cheville gauche. F.N. s'est toujours senti attiré par ce côté de la famille Notte, les Notte québécois.

Italien, je veut me muer en Québécois... Être italien est pour moi une aberration, quelque chose de dépassé, de honteux. Tandis que le Québécois est un héros à aduler. En imitant mes cousins, je me prépare à un meilleur avenir (1990 : 63).

Nouvelle cicatrice : F.N. a quatorze ans. Il discute avec sa mère lorsqu'elle repasse des vêtements, dans la cave. Sa mère est quelqu'un de très attentif aux petites histoires des jeunes gens, à leurs soucis, à leurs aspirations, « l'esprit ouvert aux diverses réalités du monde » (1990 : 64). Le jeune homme essaie de la convaincre de lui permettre de déménager et choisit l'une des quatre pièces de la cave pour sa nouvelle chambre. Il se fait des soucis car plus de trois ans se sont passés après le décès du grand-père et Lucia, sa soeur, continue de dormir avec Nonna Angiolina. Sa mère est enfin d'accord avec le changement. Son approbation rend le jeune homme si heureux que, tout d'un coup, il l'embrasse et se brûle le bras avec le fer chaud. C'est le « début de sa vie d'homme ».

⁶⁷ C'est moi qui souligne.

L'origine de la quatrième cicatrice, c'est un match de baseball au parc Ruskin : une blessure profonde à la tête. Son père le soigne avec une délicatesse hors du commun : « Je n'ai confiance qu'en lui. Il oeuvre doucement, me soigne avec une délicatesse dont je ne le croyais pas capable » (1990 : 66). Le lendemain, un turban enserrant sa tête, F.N. doit se rendre à l'école, à Saint Finbarr's Elementary School.

La cinquième cicatrice s'est produite beaucoup plus tard, en 1975, en faisant du ski de fond avec son ami Mario, avec qui il partageait un appartement, après avoir quitté la maison paternelle. Cette dernière cicatrice renvoie à cette époque inoubliable et, plus précisément, au jour où Mario lui dit de quitter le logement, car lui, Mario, vivant depuis deux mois avec Léah, veut se marier avec la jeune fille. Une chute. Le ski produit une petite entaille sous l'oeil ; la blessure provoque beaucoup de sang. La marque perdure, le signe d'un temps difficile où leur amitié risquait de se rompre.

À chaque nouvelle cicatrice, un retour au passé, une histoire à raconter : la construction du récit.

J'attire l'attention du lecteur sur les circonstances de la quatrième cicatrice mentionnée ci-dessus. Le père soigne la blessure de son fils « avec une délicatesse dont je ne le croyais pas capable ». Dans son article, J.M.Gagnebin cite des passages de l'Odyssée qui racontent comment Ulysse avait vécu l'expérience de sa cicatrice survenue lors d'une chasse au sanglier avec son grand-père. Là, tout un rapport avec les traditions, les histoires racontées de père (grand-père) au fils (petit-fils), l'esprit du récit (GAGNEBIN, 2002 : 126). Le petit F.N. a lui aussi eu *toute l'attention* de son père lors de l'incident, ce qui n'était pas une habitude. Les soins, l'attention de soigner, le fait de raconter les circonstances de l'incident, tous ces indices suggèrent la continuité des générations et le thème de la filiation, donc un point de plus qui renforce la logique de l'Arbre, si l'on reprend les propositions de G.Deleuze et F.Guattari. Dans ce passage qui évoque la blessure transformée en cicatrice, je retrouve, à l'instar de J.N.Gagnebin, les notions d'alliance passé/futur donc de filiation, le pouvoir de la parole (l'épisode raconté) et la nécessité de la narration. Cette essayiste voit là aussi le thème du voyage avec toutes ses privations (si l'on reprend le passage du *corpus* d'alfonsien que je viens d'aborder, nous avons la balade au parc Ruskin, pour rencontrer des garçons d'une culture autre), et le retour à la maison (et, dans notre cas, à un chez-soi plein de sécurité

et d'attentions). En ce qui a trait au récit de l'Odysée, la cicatrice d'Ulysse promettait que, malgré les souffrances, tout finirait bien (2002 : 127).

Selon J.M. Gagnebin, l'écriture et la trace ont longtemps été considérées comme des synonymes, ce que ces mots ne sont nécessairement pas, comme elle-même l'atteste. Cette sorte d'aura de perpétuité se maintient d'une certaine manière jusqu'à aujourd'hui, lorsque quelqu'un écrit un livre dans l'espoir de laisser, après soi, une marque immortelle. Cette confiance en une écriture qui s'avérerait fidèle et perpétuelle, commence à être ébranlée au XVIII^{ème} siècle (ASSMANN, 1999 : 204-205 apud GAGNEBIN, 2002 : 129). Les sources jusqu'alors considérées comme fiables sont vues désormais comme des fragments aléatoires d'un passé inconnu, morceaux d'un tissu déchiré. Ce motif de la caducité est retrouvé, nous précise encore cette essayiste, chez F.Nietzsche (*Zarathustra*) et dans les allégories de C.Baudelaire, selon les remarques de W.Benjamin. Ce qui importe, en fin de compte, c'est que désormais cette conscience du fragile et de l'éphémère change profondément la signification de l'écriture comme métaphore de la mémoire, c'est-à-dire du trait écrit en tant que trace (2002 : 129). De nos jours, l'écriture n'est plus vue comme une trace privilégiée, la trace étant plutôt considérée comme le fruit d'un hasard, d'une négligence, parfois d'une violence ; elle montre une présence absente. Celui qui a laissé des traces ne l'a pas fait exprès, avec l'intention de transmission ou de signification. Les traces ne sont pas créées, mais plutôt oubliées (GAGNEBIN, 2000 : 130).

Je me sers des propositions de cette essayiste pour introduire le mode selon lequel j'aperçois l'existence de traces dans *L'aimé*. J.M. Gagnebin développe ses arguments en revenant au philosophe Emmanuel Lévinas : ce dernier constate que, lorsque les traces sont examinées, soit par le détective qui cherche un signe révélateur, soit par l'historien qui découvre des signes prouvant l'existence d'une civilisation ancienne, tout se montre selon un ordre déterminé où chaque chose révèle une autre chose, en d'autres mots, une deuxième chose se révèle en fonction d'une chose première. En plus, la trace, selon E.Lévinas, n'a aucune intention d'exister comme signe ; la trace authentique décompose l'ordre du monde d'une façon définitive. Selon ce philosophe, être, si l'on suit l'expression « laisser une trace », c'est partir, s'en aller, s'acquitter (LÉVINAS, 1993 : 75-76 apud GAGNEBIN, 2002 : 130).

Or, c'est bien ce principe aléatoire de la trace que j'identifie comme un caractère du rhizome dont nous parlions plus haut : une chose montre une autre chose, un indice révèle un autre indice (voir les témoignages enchâssés des femmes de F.N.), en bouleversant l' « ordre du monde » et la loi de l' Un et du Même propre au système arborescent deleuzien. J.M. Gagnebin souligne qu'après les grandes guerres mondiales, aucune tentative de retour aux valeurs anciennes n'est plus possible. Concluant ses propos, elle nous montre qu'essayer d'imprimer notre marque sur les individus et les choses qui nous sont proches est une illusion d'appartenance et de contrôle d'une vie qui ne peut pas être contrôlée du tout. Essayer de laisser des traces, serait, selon son point de vue, pas seulement un geste innocent et illusoire, mais aussi un geste vain de résistance à la société capitaliste moderne.

C'est un peu cela que je vois aussi et au niveau du signifié et au niveau de la forme (rhizomatique, en effet) dans *L'aimé*. Le concept de trace a bien changé ces dernières décennies : il n'est plus durable comme l'écriture d'autrefois, étant plus proche aujourd'hui de la « clandestinité » (2002 : 132) et s'approchant des restes, des débris, des déchets. Et qu'est-ce que le rhizome nous apporte, comme image et comme concept ? Plus proche de l'herbe que de l'arbre (voir Figure 12), il correspond plutôt à ce qui pousse « entre » ; l'herbe, « elle comble les vides [...] *Elle pousse entre*, et parmi les autres choses », comme l'ont bien remarqué G.Deleuze et F.Guattari chez Henry Miller⁶⁸, par exemple. Comment le lecteur de *L'aimé* « voit » enfin le visage voilé et « lit » la parole cachée de F.N. ? Ce lecteur les aperçoit « entre » l'un et l'autre témoignage des femmes, ces traces sont « clandestines », tout ce qui est resté de cet homme est cueilli comme des miettes, comme des fragments, rien de lui n'est plus représenté dans sa complétude : il est « partout et nulle part à la fois » (D'ALFONSO, 2004 : 37). Sans ces liens bien établis et bien dessinés entre les femmes concernées, aucune image, aucune approche de cet homme ne serait jamais possible. C'est « l'herbe », c'est « ce qui pousse 'entre' » qui nous donne finalement à voir. Je dirais, en guise de conclusion à la présente section, que la « cicatrice » serait, à mes yeux, plus de l'ordre de l'Arbre, tandis que la « trace » serait plus proche de la notion de rhizome. C'est enfin F.N., le personnage lui-même, qui fera allusion à ce que j'appelle « l'herbe » et que lui, il voit comme un « fil conducteur » : « Ces femmes sont toutes intimement

⁶⁸ MILLER, Henry. Hamlet. Corrêa, p.48-49. Note 16. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2. Paris : Minuit, 1980. p.29.

liées par un fil fin et invisible. Je suis le seul à voir ce fil conducteur. Je n'arrive pas à le couper. On ne coupe pas ce qui ne peut pas se rompre » (D'ALFONSO, 2004 : 82).

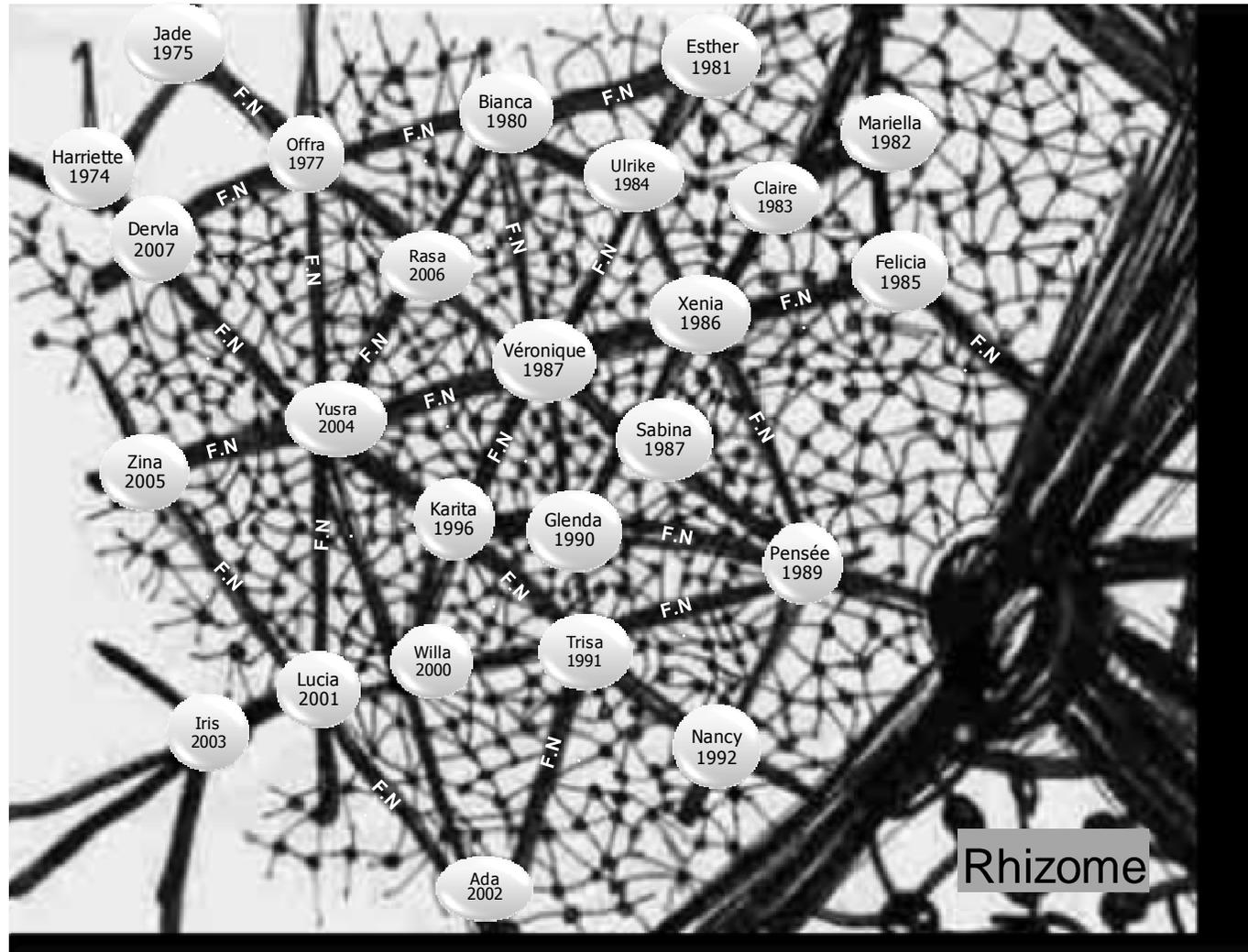


Figure 12 – Le rhizome et les personnages dans *L'aimé*.

(Adaptation de l'image du rhizome fournie au site Internet : popup.over-blog.com/article-deleuze-spinoza-a-l-ere-pop-52754055.html)

4.6 « L'éloge de la mobilité »

L'incapacité à pouvoir véritablement choisir entre ici et ailleurs – le pays natal et le pays d'accueil – est à la fois le signe d'une mélancolie et l'esquisse d'une faculté de dépassement par l'éloge de la mobilité.

Simon HAREL, *Le voleur de parcours* (1989 : 276)

L'une des lignes thématiques composant *L'aimé* peut être retrouvée dès les premiers écrits de A.D'Alfonso. La diversité et la mobilité culturelles, si manifestes dans ce roman de 2007, sont présentes par exemple dans *The Other Shore* (1986, 1988) dont le titre en français est *L'autre rivage* (1987, 1999). La première édition française contient un poème qui semble reproduire, en grande partie, le projet du dernier roman de la trilogie qui nous concerne. Le voici :

Nativo di Montréal
 élevé comme Québécois
 forced to learn the tongue of power
 [...]
 finding thousands like me suffering
 me case y divorcié en tierra fría
 nipote, di Guglionesi (D'ALFONSO, 1987 : 75).

À chaque vers, une langue, une culture autre, ce trouble étant renforcé par une certaine absence de linéarité narrative. Cela se passe de façon analogue dans *L'aimé* : là, nous sommes frappés par la diversité culturelle qui émerge avec force au fur et à mesure que notre lecture avance. Il y a des narratrices qui décèlent un aspect culturel bien à elles, un trait de leur éducation ou un savoir-faire spécifique, c'est-à-dire une façon de voir autre qui les distingue des autres femmes, ce qui fait ressortir la différence. Comme nous l'avons vu plus haut, si l'on considère le nombre de femmes qui détiennent la parole dans *L'aimé*, il est possible de reconnaître et d'identifier dans le texte, d'une manière implicite ou explicite, les ethnies ou les origines suivantes : québécoise (canadienne), amérindienne (Iroquoise), nord-africaine, mexicaine, iranienne, italienne, belge, hongroise, polonaise, bretonne (française), basque (espagnole), allemande, écossaise, libanaise, ainsi qu'un personnage d'origine afro-québécoise et d'autres d'origine italo-québécoise.

Comme l'a bien souligné S.Harel à propos du poème ci-dessus, il s'agit d'un « brouillage constant des temporalités et des espaces [...] revendiqué comme une

hésitation salutaire » (HAREL, 1989 : 276). Ce « brouillage », employé dans le poème de 1987, est également reproduit dans le roman mentionné de 2007. Selon S.Harel, l'écriture impactante de A.D'Alfonso s'élabore à partir d'univers culturels différenciés. Dans la revendication de cette écriture pleine d'antagonismes, le lecteur attentif peut toujours identifier « l'aveu d'une rencontre possible » (*Idem*).

Peut-être qu'à l'origine de ce véritable amalgame, de ce mélange d'éléments hétérogènes et de sources diverses, se trouve l'argument soulevé par G.Deleuze selon lequel « le délire est cosmique », c'est-à-dire qu' « on délire sur le monde entier et pas sur sa famille, pas sur sa mère ou sur son père » (DELEUZE, 1997, vidéo). Voilà une idée tout à fait en accord avec notre hypothèse de travail où j'avais initialement proposé, par le moyen de la trilogie d'alfonsienne, un parcours allant d'un monde tout proche, environant le sujet, à un monde cosmique faisant émerger la totalité. Ce mouvement lent et constant d'une présence très marquée du sujet vers une présence affaiblie, où le sujet commence à faire partie d'un tout, comme une partie du « cosmos », serait, selon S.Harel, lié à « la rupture des Idéaux hérités de la modernité qui nous obligent à faire de l'Autre le dépositaire de notre soif de reconnaissance » (HAREL, 2006 : 115). Cet essayiste voit dans le mouvement que je viens d'évoquer, une crise de la subjectivation dont le point culminant serait le déni de la qualité du sujet.

Par contre, d'autres interprétations sont possibles. J'évoque particulièrement la proposition de L. Morisset, P. Dieudonné et J.-F.Simon où l'ancien paradigme de la nation ou du pays (le sujet proéminent) a été remplacé par le nouveau paradigme des paysages (le sujet affaibli par les collectivités préoccupées d'identité). Dans la deuxième moitié du vingtième siècle, ce « nous » dont parlent ces auteurs aurait entrepris l'invention d'un « nous » plus concret et plus transcendant, aussi plus multiple, dans l'imaginaire qu'il dessine et dans ses images : « Chacun d'entre 'nous', porteur ou exégète d'une multiplicité d'identités, *zappera*-t-il d'une identité à une autre, d'une ancienne à une nouvelle et vice versa? » (MORISSET; DIEUDONNÉ; SIMON, 2003 : 12). Cet essai attire l'attention sur le fait que, parallèlement à la multiplication des identités (collectives) et des paysages (collectifs), il survient un courant contraire : « tout se passe comme si à l'explosion des pays-images correspondait une implosion des territoires imaginaires. Ainsi, une sorte d'inertie identitaire prévaudrait qui, dans le passage du collectif à l'individuel, constituerait prisonnier d'une identité, comme d'une génération. [...] Que faire de toutes ces identités? » (*Idem*).

Puisque cette suite d'interrogations, héritage de cette « réinvention » des pays et des paysages, est encore à l'ordre du jour, je reviens au thème de la migration lequel pourrait peut-être nous fournir quelques pistes à réflexion. Les études sur les migrations ont été dernièrement reconsidérées dans le but de mieux comprendre l'impact des déplacements. Dans son article ciblé sur les « femmes transnationales », L. Garcia cite une recherche datée de 2003, menée par Dalia Kandiyoti, où le concept de transnationalité a été élaboré, c'est-à-dire une migration permettant aux immigrants de jeter des ponts entre leur société d'origine et leur société d'accueil, ainsi que de construire des espaces au-delà des frontières géographiques, culturelles et politiques (KANDIYOTI, 2003 apud GARCIA, 2007 : 386). L'article de L. Garcia rappelle que le fait d'être un étranger/une étrangère oblige le sujet à maintenir son identité ouverte, toujours prête à être négociée à chaque coin de rue et à n'importe quel moment, en d'autres mots, ces gens-là vivent à la limite. Tout au long de la déconstruction d'une identité d'origine et tout au long de la reconstruction d'une identité plurielle, multiple et transnationale, il se produirait, selon cette essayiste, une configuration identitaire changeante, sans la rigidité de l'identité primaire, installée pendant l'enfance et portée comme un fardeau au cours de la vie (GARCIA, 2007 : 384).

Vu l'exposé ci-dessus et en ce qui concerne la présente recherche, j'ai pu constater, en partie et dans un certain sens, ce phénomène de « transmutation » d'un premier F.N. en un dernier F.N. J'insiste sur la restriction *en partie* parce que l'identité d'origine de ce personnage n'a pas été complètement « déconstruite » selon l'expression employée par L. Garcia, elle s'est plutôt renouvelée. En plus, l'identité primaire n'a pas été considérée « comme un fardeau » par le protagoniste; cette identité primaire n'a été rejetée que pendant une courte période de sa vie, c'est-à-dire pendant son adolescence. Cette réserve faite, l'argument de L. Garcia apporte des données tout à fait en accord avec les propositions de Z.Bauman sur l'identité, déjà mises en évidence plus haut, dans la section allusive à l'identité.

Si l'on récupère une fois de plus la théorie deleuze-guattarienne qui me sert de guide, je vois les différentes nationalités des femmes de F.N. opérant comme des *lignes de fuites* d'une identité qui se voyait au début seule et unique – l'identité du premier F.N. - en la transformant, en la rendant toujours autre, en la reconstruisant perpétuellement. Si l'on suit le mouvement rhizomatique de chaque personnage-femme, le dessin qui en résulte se produit de manière à, une fois achevé, exhiber une carte

(géographique/poétique), qui s'avère la cartographie identitaire de F.N. N'oublions pas cependant qu'est dans l'espace existant entre les femmes, dans la zone de « l'herbe » selon G.Deleuze, bref, dans la zone de l'indécidable, entre la fiction et le réel, que le devenir se montre possible.

4.7 La disparition

Selon l'écrivain M.Blanchot, le pouvoir de parler, en nous, est lié aussi à notre absence d'être (1981 : 37), en d'autres mots, au moment où je me nomme je me sépare de moi-même. Il continue :

je ne suis plus ma présence ni ma réalité, mais une présence objective, impersonnelle, celle de mon nom, qui me dépasse [...]. C'est pourquoi, pour que le langage vrai commence, il faut que la vie qui va porter ce langage ait fait l'expérience de son néant [...] (1981 : 37-38).

D'une certaine façon, ces mots introduisent le sujet qui sera traité dans cette section : l'être présent/absent, la parole présente/absente et ce qui est joué au milieu du chemin entre la présence et l'absence. Pour que ma parole acquière de la force, de la présence, il faut que je m'efface, en quelque sorte. C'est plus au moins cela que R.Barthes proposait dans un livre, *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), où il écrit sur soi-même tantôt à la troisième, tantôt à la première personne du singulier (par exemple, dans les extraits « Mon corps n'existe... » [2010 : 72-73] ; « J'aime, je n'aime pas » [2010 : 139-141], ainsi que dans d'autres fragments). En s'adressant à lui-même comme : « lui, Roland Barthes » ou « un personnage de roman », il garde une distance, mais cette distance est proche aussi, ce qui donne de l'ambiguïté au texte. Même si ce texte est écrit plutôt à la troisième personne, il laisse toujours la trace du sujet R.Barthes. Ce sujet est là, par ses souvenirs, ses goûts, ses théories.

À la fois le moteur et la clé de *L'aimé*, la disparition du personnage de F.N. est le sujet dominant autour duquel le lecteur voit se promener, une à une, les vingt-cinq différentes femmes qui composent la liste des connaissances du protagoniste. Si, au tout début de ce périple, c'est-à-dire l'histoire racontée dans *Avril ou l'anti-passion*, ce qui prédominait était la quête de l'origine ou des origines, avec l'accent sur la présence qui se faisait déterminante dans le but d'imposer une culture (autre), à la fin de la trilogie nous avons affaire à un espace qui, à un premier abord, est vu comme un espace vide, qui sera interprété et rempli par les narratrices et leurs voix respectives. Au fur et à

mesure que ce récit est construit, ce vide disparaît, étant remplacé par l'assemblage d'anecdotes, de sentiments, de points de vue et d'émotions de cette véritable foule, au départ rassemblée autour d'une lacune et composant, plus tard, un corps et un esprit. Ces femmes agissent comme les membres d'un orchestre dont la musique qui en résulte sera bel et bien la figure virtuelle – puisque cette fresque ne sera pas un personnage vrai, en chair et en os, si l'on peut dire cela – de quelqu'un qui s'avère être le protagoniste de ce roman.

Mais quelle est la signification exacte de cette disparition ? Cela peut bien être examiné et au niveau de l'intrigue et au niveau des signes. Pour l'écrivain et essayiste P. Ouellet, la représentation, la signification, a à voir avec « l'apparition du singulier », en d'autres mots :

La littérature nous fait faire l'épreuve sensible de la genèse du sujet [...] à travers l'expérience radicale de l'altérité, celle de l'origine et de la mort, au coeur de l'apparaître et disparaître, comme celle du désir et du deuil, de la quête infinie et de la perte irréparable, de la joie et de la peine, de la jouissance et de la souffrance, bref, de la dépossession de soi qui est à la source des expériences extrêmes de la sensibilité [...] (OUELLET, 2008 : 149).

Au niveau de l'intrigue, les nouvelles sur l'absence supposée du protagoniste ne sont pas toutes reçues par les personnages féminins de la même manière. Or, à l'exception de Rasa, la petite-fille, selon les données en possession du lecteur, personne n'a la moindre idée où F.N. peut bien se trouver; les narratrices ne font que supposer ceci ou cela. Si nous gardons en tête le chemin fait par ce protagoniste dès le début de sa trajectoire (à partir d'*Avril...*), nous pouvons supposer que, en s'éloignant de ses proches, il est parti ailleurs dans un certain but, se lançant même au-delà de toute parole possible, arrivant à un ordre tout autre – ce de la transcendance. La transcendance, comme l'a si bien remarqué P. Ouellet, « n'est pas un lieu ou un ailleurs où l'autre se tiendrait, c'est le mouvement même par lequel rien ne tient en place dans l'existence, tout étant 'jeté devant', pro-jeté ». Il poursuit :

L'expérience de la parole, qui nous met en présence de l'« absence », de ce qui n'est pas là [...] incarne l'épreuve même de cette altérité [...] : je tends vers autre chose dès que je prends la parole, qui est une façon de se déprendre de soi, la manière la plus élémentaire de se transcender, [...], les préfixes *trans* et *ex* disant avec clarté qu'il n'y a pas de place fixe pour le sujet parlant, sans cesse déplacé ou remplacé par ce qu'il dit [...] (OUELLET, 2008 : 295).

Or, là nous touchons à un point fondamental qui est le déplacement continué vécu par celui qui incarne plusieurs cultures à la fois, par celui qui parle plusieurs langues quotidiennement. Du point de vue des échanges culturels et linguistiques, c'est par la parole même que ce sujet se transcende, c'est par la parole même qu'il s'absente continuellement. C'est par la parole qu'il disparaît, qu'il meurt chaque jour, abandonnant un univers déterminé et commençant à exister dans un autre.

D'après l'histoire racontée dans *L'aimé*, F.N. est porté disparu, mais quelques pistes laissées ici et là nous disent qu'il n'est pas mort. Suite à l'intrigue présentée dans les pages précédentes, nous voyons qu'il enverra une lettre à l'une de ses amies en 2010. À mes yeux, F.N. existe au-delà, il transcende même le temps chronologique de ce roman, c'est-à-dire la période 1974-2007. Une autre piste de transcendance : le mot laissé par sa fille Rasa. Elle sait où il se trouve. La mort est donc écartée de l'intrigue et, avec elle, sous un certain point de vue, la fin d'une culture. Celle-ci persiste, malgré elle.

Un autre aspect souligné par P.Ouellet et S.Harel non moins important, si l'on considère les perspectives différentes apportées par chacune de ces femmes, c'est la variabilité des points de vue, c'est une dynamique énonciative représentée par le jeu entre ces femmes, par ce jeu communautaire; c'est la richesse des expériences vécues, remplaçant une fois pour toutes la formule de l'Un, du Même par la formule du Multiple. Selon lui, nous serions devant:

[...] la mise en oeuvre de la dynamique énonciative où la variabilité des expériences constitutives du monde apparaît dans toute sa force, non tant en un Sens qui réduirait le monde à une Idée qu'en une forme flexionnelle qui en fait voir les différentes facettes ou esquisses jamais achevées, autour desquelles les paroles et les images de l'homme tournent sans arrêt [...] (OUELLET; HAREL, 2007 : 16).

Ce grand réseau de femmes correspond à une véritable communauté de connaissances, de femmes proches. Comme toutes les autres, cette communauté se forme, selon l'expression de P.Ouellet et de S.Harel, autour d'un manque. Cet essayiste remarque que les premières manifestations de notre socialité sont liées au triple mécanisme de la reproduction sexuée, de la satisfaction de la faim et de la ritualisation de la mort. Selon lui, la communauté se forme autour de « ce qui est absent », « l'un se liant à l'autre dans ce qui manque à tous comme à chacun : l'objet de la satisfaction du désir érotique ou du besoin orexique ». Il poursuit :

[...] je m'unis à l'autre dans la chasse ou dans l'amour non pas pour me fondre à lui ou communiquer avec lui [...], mais parce que je suis comme lui à la poursuite de ce qui manque à mes désirs ou à mes besoins, à la recherche de ce qui n'est pas là, de ce qui n'est pas à moi ni à personne, dont je fais ma proie et auquel je suis en proie, engageant toute ma passion et toute ma peur dans ce rapport au « tout autre » que je vis avec *un* autre ou avec *les* autres (OUELLET; HAREL, 2007 : 28).

Toutes ces femmes se regroupent et se sont unies à un homme ou à la mémoire d'un homme dont l'absence les comble, d'une certaine manière. Cet homme qui n'est à personne, étant en même temps l'homme de chacune d'elles. L'absence de F.N. n'est pas du tout le vide donc, tout au contraire, cette absence est force et énergie, à la fois opérant et rendant concrète et perceptible une communauté qui se forme « avec un autre et avec les autres ». Les femmes de F.N., en optant pour parler de lui et penser à lui, formeraient une sorte de « communauté de vie » que « l'on fréquente de par la nature de sa sensibilité, qui n'est jamais déterminé de naissance mais se constitue et se métamorphose à travers l'expérience perceptive, mnésique et imaginative du monde [...] » (OUELLET; HAREL, 2007 : 34). Les narratrices, d'une façon générale, n'ont pas de liens de parenté entre elles, à l'exception de deux cas mère/fille et le lien entre tante et nièces; il y en a qui ne se connaissent même pas; elles se trouvent ensemble par des liens de sensibilité, pouvant partager le même vécu, peut-être le même rituel de vie. C'est donc l'expérience qui les unit. L'expérience, si difficile de mesurer, de déterminer, se présentant parfois instable et floue. C'est ce tissage rhizomatique de l'expérience que nous avons apprécié plus haut, dans la section concernant l'analyse théorique du rhizome.

Un aspect soulevé par P.Ouellet et S.Harel dans leur ouvrage *Quel autre? L'altérité en question*, et que je dois obligatoirement citer ici, c'est le fait que l'espace public non-habité (l'*Agora*) des sociétés post-politiques n'est plus au centre de la *Polis* (la Cité), mais plutôt dans ses marges, qui ne sont plus extérieures aux enceintes de l'espace public. Ce sont les « limites » internes à la vie publique qui se mettent à « parler », à porter la parole de l'innombrable vécu comme l'expression politique de la diversité et de la pluralité, échappant à l'unité et à l'identité, à toute appartenance à un ensemble qui homogénéise la multiplicité, et l'extrême variété qu'il représente (OUELLET; HAREL, 2007 : 18). Selon ces auteurs, la *Polis* n'a pas accueilli la « couche sensible » de la vie commune, les « strates de vie » constituant le fondement le

plus primitif⁶⁹ de l'existence publique, « puisque le lien social se noue d'abord dans les percepts et les affects qui nous attachent à l'autre » (2007 : 19). Or, comme nous le savons, la « liste de femmes de Fabrizio Notta » met l'accent sur l'aspect de la diversité, n'écartant pas les traits propres à la marge. Un passage qui pourrait être vu comme un moment fort du roman et qui renforce l'aspect que je viens de citer, correspond à la révélation de l'existence d'un enfant jusqu'alors caché (le cas de Zina, fille de F.N. et d'Ofra), une jeune fille afro-québécoise, donc métisse, parlant anglais, français et italien, avec qui le protagoniste s'identifie au plus haut degré, au point de se reconnaître dans cette figure de femme. Le lecteur peut donc apercevoir une critique à l'homogène, au Même, présentée par l'expérience de la pluralité et par le rapport sensible avec l'autre.

Présence marquée dans *Avril...*, c'est par l'absence de F.N. dans *L'aimé* que le lecteur prend contact avec ce personnage, et cela se produit par les yeux, le cœur et la voix de l'autre. Après avoir examiné le texte de W.Benjamin sur le narrateur⁷⁰, P.Ouellet constate que, dans le roman comme dans le conte, tout prend sens à partir de la fin, « retrouvant son unité et son unicité dans son achèvement, comme c'est le cas du 'personnage' dont l'essence n'apparaît qu'au moment où il disparaît » (OUELLET, 2007 : 185). Le départ est, selon ces critiques, l'une des figures les plus récurrentes du conte, le « départage » d'avec toute « communauté », en particulier la communauté natale, familiale, nationale qui nous a vu naître ou apparaître sous une forme reconnaissable, une identité reconnue. Le héros laisse son lieu de naissance [Montréal → Toronto] comme s'il se quittait lui-même, abandonne sa ville natale comme s'il s'abandonnait à tout ce qui le défait, de son destin comme de sa propre origine (2007 : 188-189). Dans *L'aimé*, nous n'avons pas l'impression que F.N. part en quête de quelque chose en particulier, d'un nouveau pays ou d'une sorte d'Éldorado, où tout le bien du monde pourrait se réaliser. Et là, je crois avoir trouvé chez P.Ouellet quelques pistes qui peuvent jeter des lumières sur la fin de ce roman. Le personnage « part *pour* partir, il part vraiment », il disparaît. Cet essayiste poursuit :

voilà le sens originare de l'acte de partir : se départir de soi, d'ici et de maintenant, repartir à zéro *pour embrasser l'espace, le temps, vidés*

⁶⁹ Par « primitif », je comprends quelque chose d'incipient, de jeune, de nouveau, écartant de là tout le sens péjoratif du mot.

⁷⁰ BENJAMIN, W. Le narrateur (1936). In : *Rastelli raconte... et autres récits*. Paris :Seuil, 1987, p. 150. Note 4. In : OUELLET, P. *Outland.Poétique et politique de l'extériorité*. Montréal : Liber, 2007. p.183.

*de toute présence et de tout étant*⁷¹. [...] il faut débarrasser l'être de soi, se délivrer soi-même de l'être : *soulager le monde de son propre poids*, s'alléger du poids du monde. Une seule solution : se 'volatiliser', comme font les volatiles, justement, les oiseaux migrateurs (OUELLET, 2007 : 189).

Quels sont les derniers mots de *L'aimé* ? Le personnage de F.N. se perd dans l'espace, à la suite d'un fort coup de vent, d'un tourbillon; les objets qu'il essayait de ramasser « se sont évanouis dans l'air⁷² comme un rêve amoureux, [...] il n'y avait plus rien à cueillir, car tout s'était *bien volatilisé*⁷³ dans le maelström brésilien » (D'ALFONSO, 2007 : 161). Cette notion de la dissipation se fait présente chez ces deux écrivains québécois, A.D'Alfonso et P.Ouellet, l'un l'éveillant dans un essai théorique, l'autre dans un roman. Si différents qu'ils puissent l'être l'un de l'autre, ils se sont inspiré poétiquement du même motif. Le personnage de F.N. « s'est évaporé, s'est esquivé », il a voyagé au sens littéral du mot : il s'est mis « en voie... en route ou en chemin » (OUELLET : 2007 : 189). Le « sens de la disparition », c'est tout ce que tout homme devrait posséder pour donner un sens à son existence, « donner du large à son histoire, donner de l'air à son propre monde » (2007 : 190).

⁷¹ C'est moi qui souligne.

⁷² *Idem.*

⁷³ *Ibidem.*

5. Conclusion

Se réaliser, c'est « se virtualiser », se fictionnaliser : passer *pour* un autre, certes, mais aussi passer *par* un autre, par l'ailleurs où s'accomplit le soi voyageur, le soi migrateur qui a compris qu'aucune vérité n'existe en dehors de la voie qui est censée nous y mener ou nous y ramener ... et qui ne cesse de nous emporter.

Pierre Ouellet, *Outland*

Dans la problématique de la présente recherche, des directrices ont été esquissées qui soulignent certaines questions de l'écriture d'alfonsienne mises en évidence dans sa trilogie romanesque : *Avril ou l'anti-passion* (1990), *Un vendredi du mois d'août* (2004) et *L'aimé* (2007). Au tout début de mes réflexions sur ce *corpus*, il était plutôt question d'ambivalences, de contradictions, remarquées dans ce *corpus* ; il s'agissait aussi, et j'ai constaté que c'est toujours le cas, d'une entreprise scripturale qui se faisait, dans un certain sens, à contre courant de ce qui était et est encore produit dans la littérature québécoise, c'est-à-dire une écriture menant à la prééminence d'un « nous », d'une communauté, d'une collectivité, plutôt qu'à une instance du « je », ciblée sur l'individuel, le subjectif, le particulier. Aux environs des années 1980, ce sujet à la première personne du singulier émergeait avec force, à la suite des études théoriques versant sur l'hybridation, le métissage, la transculture. Le protagoniste des trois romans mentionnés ci-dessus - le personnage de Fabrizio Notte - est en fait l'homme transculturel par excellence ; cependant, il n'est pas seul dans sa différence, car, au fur et à mesure que ce grand récit avance, ce personnage ne s'éloigne pas de l'autre, il vit au contraire dans un grand réseau et, en le faisant, il reste toujours proche du collectif.

Après ce long cheminement consacré à l'analyse de ce *corpus*, je souligne les points suivants :

Au niveau de la forme, ces romans sont construits de façon à constituer une unité, c'est-à-dire qu'il y a des éléments qui renforcent la connexion des romans les uns avec les autres. L'un de ces éléments a à voir avec l'organisation des chapitres. Les

récits sont ficelés en présentant le même nombre de parties : le nombre de chapitres est le même dans chaque roman, vingt-cinq, ce qui indique une évidence d'articulation mettant en relief l'idée d'ensemble. En outre, le premier et le troisième volets partagent une certaine prédilection pour la voix des femmes au niveau de l'énonciation. À ces deux récits sont aussi attribués des transferts de regard, c'est-à-dire que plus d'un narrateur parle (six, dans le premier, et vingt-cinq, dans le dernier volet), ce qui indique de la symétrie au niveau de la structure de la trilogie ; le lecteur peut donc trouver des fragments indépendants tantôt à l'ouverture, tantôt à la fin de ce grand texte en trois parties. Par contre, le lecteur voit, d'un bout à l'autre de ce texte tripartite, une diminution, un affaiblissement, d'objectivité, de précision, et un renforcement de l'aléatoire, en raison, entre autres, du flot de voix différentes et des points de vue divers trouvés à la fin de cette trilogie. Tous ces traits nous permettent de voir qu'au cœur de ces trois textes il y a du *mouvement*, autrement dit, quelque chose « bouge » d'une extrémité à l'autre de ce grand récit. Le premier volet met en valeur une composition plutôt baroque du texte, c'est-à-dire qu'il suit un style considéré dans son opposition à un style dit classique⁷⁴ ; le troisième roman, de façon analogue, est construit selon le modèle rhizomatique où l'un des principaux caractères est celui d'être à entrées multiples, il s'agit donc d'un système ouvert, connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications (DELEUZE ; GUATTARI, 1980 : 20).

Ce travail cohérent au niveau de la forme a le but de montrer qu'il s'agit bel et bien d'un ensemble harmonieux, c'est-à-dire de trois morceaux de texte qui dessinent un parcours. Du mot parcours, je choisis l'acception qui privilégie le mouvement qui se fait avec difficulté, c'est-à-dire la traversée, le cheminement, en ce qu'il a de lent et de pénible. Selon Rachel Bouvet, l'idée de parcours renvoie au nomadisme et à l'errance, cependant le premier suit déjà un chemin et des repères bien connus, tandis que le second ignore toujours sa destination (BOUVET apud BERND et al., 2010 : 317-318). Le parcours qui concerne F.N., protagoniste de la trilogie étudiée, aura donc des caractéristiques plus proches de celles de l'errance, ce qui est tout à fait en accord avec la proposition rhizomatique du troisième volet où le principe de cartographie ne suit

⁷⁴ Selon *le Dictionnaire du littéraire*, “[d’]avoir été importé (à la fois des arts plastiques et de l’étranger) et incorporé *a posteriori* dans une culture qui ignore le concept [...], le baroque est affecté dès sa naturalisation littéraire d’un statut théorique dont la légitimité est sans cesse à assurer » (ARON ; SAINT-JACQUES ; VIALA, 2004 : 47).

aucun *axe (génétique)* et aucune *structure profonde*, autrement dit, le point d'arrivée reste inconnu. En effet, dans la trilogie de A.D'Alfonso, il est question d'un parcours erratique *ouvert sur le dehors*, si l'on reprend une fois de plus ces termes deleuze-guattariens. À propos de l'errance, P.Ouellet a souligné comment l'essayiste et romancier québécois Naïm Kattan, d'origine juive irakienne, a su montrer que « l'écriture des livres et la lecture du Livre sont à l'image de cette errance fondatrice, non pas celle, erratique, du vagabondage [...], mais cette autre, plus proche du pèlerinage, où l'on va d'un pas vif et ferme, même dans le doute le plus catégorique [...] » (OUELLET, 2010 : 30).

L'errance s'insinue entre les pas de danse du petit-fils et de sa *nonna*, à la fin d'*Avril...* ; l'errance s'infiltré aussi entre les dalles de pierre volcanique des ruelles de la cité, à la fin de *Un vendredi...* ; l'errance se profile encore, à l'horizon d'une terre étrangère lorsqu'un violent coup de vent vient tout ébranler. Cette errance est permanente dans le coeur migrant, un coeur qui doit toujours faire face à un monde hostile.

Dans ce long périple vécu par Fabrizio Notte, je distingue tout de même certains aspects du parcours initiatique décrit dans un certain type de roman : le roman de formation. Si éloigné que le texte d'alfonsien puisse l'être des cadres historique, social et esthétique qui ont vu émerger ce sous-genre du roman, il est possible de trouver des points en commun entre ce *corpus* contemporain et les textes de ce genre, qui fleurissaient au XIX^e siècle et qui n'ont pas complètement disparu depuis cette époque-là. Il s'agit, dans les deux cas, 1) d'oeuvres qui racontent l'entrée dans la vie d'un jeune héros ; 2) de la présence de la thématique du voyage ; 3) de romans qui ont trait à la formation culturelle et à la désillusion (voir l'échec chez A.D'Alfonso) ; 4) de romans « porteurs d'interrogations les amenant à décrire et à expliquer le fonctionnement d'une société dans laquelle se pose le problème de la transmission du savoir et du pouvoir entre les générations. [...] Le roman de formation débat alors de toute la société, de ses structures comme de ses fractures » (ARON ; SAINT-JACQUES ; VIALA, 2004 : 547-548).

Au niveau de son caractère, j'ai constaté, chemin faisant, que le texte d'alfonsien a moins à voir avec les récits dit migrants, où règne la dépossession identitaire, qu'avec les récits transnationaux où les identités mouvantes et multiples sont celles qui

l'emportent. Un simple coup d'oeil sur les illustrations de ce travail, particulièrement celles ayant rapport à l'espace et aux personnages du troisième volet, nous permet de constater ce fait.

« Je crois que l'homme des îles, c'est un homme de passage ». Ce passage des *Illuminations*, de A. Rimbaud, cité par P. Ouellet (2010 : 190), m'a poussée à réfléchir sur une sorte d'analogie : remémorant l'histoire qui a été racontée par Fabrizio Notti dans la trilogie de A.D'Alfonso, et paraphrasant l'extrait ci-dessus, il n'est pas faux de dire que le migrant, c'est un homme de la traversée. C'est la traversée elle-même qui a généré ce changement profond d'état d'âme, et le milieu où elle a eu lieu importe peu, en fin de compte (si l'on considère les différents éléments : la terre, la mer ou même l'air). Le récit de vie de chaque migrant révèle que cette traversée commence beaucoup plus tôt, avant même le vrai moment de la traversée proprement dite. En général, ce long et troublant parcours reste marqué pour la vie dans la mémoire du migrant et de sa descendance. C'est la traversée originaire de ses parents qui a fait naître le gène initial du protagoniste concerné. La conscience identitaire de celui-ci ne commence à se former que lorsqu'il amorce son propre parcours à lui, au fur et à mesure qu'il traverse les différents univers culturels qu'il côtoie journalièrement.

Comme je l'ai fait remarquer plus haut dans les pages de cette thèse, l'un des sens de la traversée m'a été donné par l'entendement philosophique de G.Deleuze et F.Guattari dont la pertinence me semble évidente. Pour eux, une traversée n'est pas une relation localisable qui va d'une chose à l'autre et réciproquement, ce n'est pas seulement un point de départ par rapport à un point d'arrivée. Ils ont su expliquer cette démarche très clairement dans leur étude sur le rhizome :

C'est que le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse. Entre les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu (DELEUZE ; GUATTARI, 1980 : 37).

Ce *milieu* est donc riche d'informations, de données, de morceaux (de vie) de toute sorte ; l'image du ruisseau qui « ronge ses deux rives » selon Deleuze e Guattari, montre combien ce mouvement peut être transformateur car il attaque, il racle, il tourmente même. Cela illustre la portée de ce mouvement, le degré qu'il est capable d'atteindre, la métamorphose et même l'évolution qu'il provoque. Cette charge

sémiotique de la traversée s'est profilée, elle aussi, très tôt chez A.D'Alfonso, dès ses célèbres poèmes de *L'autre rivage* (1987). « L'herbe qui pousse entre », évoquée dans l'analyse deleuzienne sur le rhizome, est déjà présente dans l'un des textes primordiaux de cet écrivain québécois, avant même que commencent à paraître les premiers textes critiques sur l'espace de « l'entre-deux » :

Je voudrais être à *mi-chemin*⁷⁵ entre le fouet du bourreau et le dos de la victime, *entre* la force du bras et la vulnérabilité de la peau qui attend le coup. Je veux me voir tenir *en équilibre sur* le fil des événements, *au coeur* de l'action. Dans la réalité du mouvement. *Après* que le geste est amorcé, *avant* que le mouvement ne se termine. Je veux me perdre dans l'ivresse de l'instant, dans *le vertige du mouvement*. J'ai besoin de boire le mouvement en pleine action, et de m'endormir ivre (D'ALFONSO, 1987 : 17).

Je vais essayer maintenant, à partir de certains points considérés au long de cette recherche, de rejoindre cette même notion de traversée que je viens d'aborder, en ce qu'elle a de « transversal » et de « perpendiculaire », selon l'extrait deleuzien ci-dessus.

Le personnage de Fabrizio Notte, lorsqu'il parle de son lieu natal – Montréal –, témoigne d'un regard local, dévoile un sentir local (voir le tour en taxi au long du Boulevard Saint-Laurent, dans *Un vendredi...*). Il est universel à partir du local, qu'il ne peut-être trop, parfois. C'est ce que nous avons vu et ce qui a été certifié plus haut, à la page 84 de ce travail de thèse, par l'essayiste Simon Harel : malgré son ambivalence, l'oeuvre d'alfonsienne n'abandonne pas le sentiment national. Tantôt c'est son lieu de naissance, tantôt c'est son lieu d'origine : « C'était plus facile de dormir dans la mauvaise herbe et le sumac vénéneux... que de te tenir en équilibre sur l'axe de la terre » (D'ALFONSO, 2004 : 142).

Néanmoins, puisque nous sommes au vingt et unième siècle, en plein renouvellement de l'espace commun selon la vision de P.Ouellet et d'après ce qui a été présenté à l'introduction de ce travail, de nouvelles sensibilités se présentent concernant cette bien connue bipolarité « local X universel ». C'est à la littérature aussi, et surtout, de préfigurer de nouveaux espaces, des notions originales, des schémas novateurs pour les nouveaux temps qui arrivent. La trilogie de A.D'Alfonso, un texte contemporain couvrant la période 1990-2007, donne des pistes pour un nouveau regard sur l'espace commun et pour une nouvelle interprétation de ce dernier. L'essayiste P.Ouellet, dans

⁷⁵ C'est moi qui souligne.

ses essais intitulés *Outland* (2007) et *Hors-temps* (2008) a interprété ce nouveau cadre historique et esthétique comme une reconfiguration de l'espace public et du temps commun. Son hypothèse de travail supposait que ceux-ci se produisaient en fonction non plus de schémas de quête et de conquête, mais de schèmes de dispersion et de dissémination de la présence⁷⁶.

Par une approche qui visait à détecter l'indice de présence des personnages dans les trois romans de A.D'Alfonso, j'ai essayé d'interpréter le mouvement du protagoniste, Fabrizio Notte, dans ce long récit en trois parties. Le premier volet (*Avril ou l'anti-passion*) montre que ce personnage et sa famille monopolisent, presque, l'action du roman. Dans le deuxième volet (*Un vendredi du mois d'août*), l'action se trouve dans les mains de ce protagoniste, sa famille venant juste après. Dans le dernier volet de la trilogie (*L'aimé*), j'ai constaté la suprématie, la présence dominante de ce protagoniste, mais d'une manière indirecte cette fois, car ce n'est pas lui-même qui se présente et qui détient la parole d'une façon explicite, il triomphe dans cette intrigue seulement par le regard et par la voix d'autrui. Ce personnage masculin est disséminé dans le texte, son parcours est transversal maintenant. Les différentes narratrices s'imposent à un niveau très faible et leur action n'est autre que de *faire passer* la voix de ce personnage disparu. Si l'une ou l'autre de ces femmes montre une présence plus importante, c'est en raison du fait qu'elle est citée ici ou là par une autre narratrice au cours de son témoignage. L'intermédiation, jouée dans le cas présent par ces narratrices, devient un mot-clé de ce roman, car il faut *passer par* quelque chose d'autre, passer par quelqu'un d'autre pour arriver quelque part, et c'est au long de ce passage, de cette traversée (perpendiculaire, parfois), que tout se joue, que tout se réalise, et cela, en se transformant, en se métamorphosant en raison des échanges vécus. La notion même de transculture porte en soi, nous le savons, ces acceptions renvoyant à tout ce qui est *entre*, à tout ce qui passe *à travers* et à tout ce qui est, ou qui va *au-delà*. Autrement dit, une traversée véritable oblige à faire le chemin de l'autre, à voir selon le regard de l'autre, bref, à faire l'expérience de l'altérité. Si l'on reprend encore une fois les termes de G.Deleuze, « le multiple, il faut le faire », il faut le vivre. La dernière scène, l'ultime « prise de vues » de la trilogie, évoque justement ce multiple deleuzien, c'est le sujet

⁷⁶ Notes de cours prises durant le séminaire ciblé sur « le renouvellement de l'espace commun et du temps collectif (de Victor Lévy Beaulieu à Jean-Pierre Girard, d'André A.Michaud à Hervé Bouchard) », donné par M. le professeur Pierre Ouellet - (UQÀM) à l'université fédérale du Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre – RS, Brésil, du 2 au 8 novembre 2008.

éclaté, ces sont les particules de ce même sujet qui s'envolent partout – l'homme, ses objets et ses souvenirs (voir le tourbillon à la dernière page de *L'aimé*). A.D'Alfonso lui-même l'atteste : « [c]e genre d'éclatement, avec des fragments qui volent partout, c'est moi » (BRASSARD, 2004 : 73).

À la fin de cette trajectoire de quatre ans de recherche, considérant la réalité brésilienne qui est la mienne, je ne peux pas m'empêcher d'imaginer la naissance d'un certain Fabrizio Notte en terres brésiliennes. Son parcours, serait-il le même ? Certainement pas, même si les vécus migrants ont tellement de choses en commun. Les réalités canadienne et brésilienne sont certes très éloignées l'une de l'autre, surtout aux niveaux culturel et économique. Des études ciblées sur les récits de peuples migrants ne sont pas rares dans les Amériques, ce continent ayant depuis longtemps reproduit l'image du *paradis sur terre*, enchantant et enthousiasmant des nouveaux venus. L'une de ces études, menée au Brésil, est la thèse de doctorat intitulée *Trajétórias da narrativa italo-brasileira : 'dove è la cocagna ?'*, de Ildo Carbonera⁷⁷, qui étudie onze romans d'auteurs italo-brésiliens et dont la conclusion essaie de montrer l'inexistence, au niveau de la fiction, de traits culturels comme, par exemple, les messes pour les morts ou le toast fait à des occasions spéciales, c'est-à-dire des habitudes qui pourraient évoquer d'une façon ou de l'autre les coutumes italiennes. Cette étude essaie de prouver le caractère « globalisé » (et je cite le chercheur ci-dessus) des enfants de l'immigration et confère un statut d'homme « postmoderne » (je le cite encore) aux descendants des immigrants italiens, même ceux qui restent en province et qui déclinent pour les raisons les plus diverses de partir pour les grandes villes. Cette conclusion s'éloigne significativement de ce que propose le texte d'alfonsien, ce dernier étant fortement chargé d'un sens communautaire et culturel bien précis, même dans les passages de l'intrigue où les origines italiennes sont rejetées (voir le début de la trilogie concernée). Les indices culturels sont toujours présents dans les romans de Antonio D'Alfonso ; ces références sont là non pour écarter le différent, le divers, le monde de l'autre, mais, au contraire, pour paradoxalement rapprocher les individus, pour enrichir l'homme en tant qu'être humain, sans considérer son origine ou le continent où il est né, où il est en train de vivre (voir la mobilité et les échanges culturels au niveau du troisième volet).

⁷⁷ CARBONERA, Ildo. *Trajétórias da narrativa italo-brasileira : 'dove è la cocagna?'* Tese de doutorado. Porto Alegre : UFRGS, 2008. (<http://hdl.handle.net/10183/15306>)

Ces différents points de vue, qui changent selon le lieu qui les émet, me paraissent riches de signes, dignes d'être abordés d'une manière plus profonde et réfléchie. Une recherche prospective dans ce sens-là, c'est-à-dire une étude comparative des particularités émergeant de chacun de ces environnements culturels – le canadien et le brésilien - pourrait aider à une meilleure compréhension des enjeux propres aux études culturelles dont le point de vue rhizomatique n'a fait qu'être esquissé au long des dernières décennies, à la suite des hypothèses deleuze-guattariennes que je viens de privilégier dans la présente thèse de doctorat.

6. Références bibliographiques

Corpus:

1. D'ALFONSO, Antonio. *Avril ou l'anti-passion*. Montréal : VLB éditeur, 1990.
2. D'ALFONSO, Antonio. *Un vendredi du mois d'août*. Ottawa : Leméac, 2004.
3. D'ALFONSO, Antonio. *L'aimé*. Ottawa : Leméac, 2007.

Autres titres de Antonio D'Alfonso :

4. D'ALFONSO, Antonio. *L'autre rivage*. Montréal : VLB Éditeur, 1987.
5. D'ALFONSO, Antonio. *Panick love. A prose poem*. Montréal : Guernica, 1992.
6. D'ALFONSO, Antonio ; VERDICCHIO, Pasquale. *Duologue on culture and identity*. Toronto : Guernica, 1998a.
7. D'ALFONSO, Antonio. *L'apostrophe qui me scinde*. Montréal : Editions du Noroît, 1998b.
8. D'ALFONSO, Antonio. *En italiques. Réflexions sur l'ethnicité*. Montréal : Les Éditions Balzac, 2000.
9. D'ALFONSO, Antonio. *Comment ça se passe*. Montréal : Editions du Noroît, 2001.
10. D'ALFONSO, Antonio. *Bruco*. [Vidéo]. Production, Mise en scène: Antonio D'Alfonso. Toronto, 2005. 90 min.
11. D'ALFONSO, Antonio. *Un homme de trop*. Montréal : Éditions du Noroît, 2005.
12. D'ALFONSO, Antonio. *Gambling with failure*. Toronto: Exile Editions, 2006.
13. D'ALFONSO, Antonio. *In corsivo italico*. (traduit par Silvana Mangione) Isernia : Cosmo Iannone Editore, 2009.
14. D'ALFONSO, Antonio. *L'absence de point d'arrivée. Poésies-essais* (à paraître).
15. D'ALFONSO, Antonio. *Ce qui m'a été volé. Entretiens 1984-2007* (à paraître).
16. D'ALFONSO, Antonio. *A few notes on Mouchette*. Disponible sur : <http://www.amazon.ca/Mouchette-Criterion-Collection-RobertBresson>. Consulté le : 28/08/2007.

Références théoriques

17. AMODEO, Immacolata. 'Il n'est plus question de patrie'. Histoire de migration et leurs configurations esthétiques. De la littérature des auteurs francophones d'origine italienne au Canada. L'exemple de Antonio D'Alfonso. In : ARENDT, E. ; REICHARDT, D. ; RICHTER, E.(eds). *Histoires inventées. La représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophone*. Frankfurt a.M. : Peter Lang, 2008. p.153-161.
18. ARKIM, Mee-Young. *Poïétique: comment et pourquoi l'oeuvre se réalise*. [thèse en arts plastiques, 1993]. Disponible sur internet : <<http://www.meeyoungarkim.com/french/poietique.html>>. Consulté le 29/06/2011.
19. ARON, Paul ; SAINT-JACQUES, Denis ; VIALA, Alain. (dir.) *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Quadrige/PUF, 2004.
20. BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1972.
21. BADIE, B. *La fin des territoires*. Paris : Fayard, 1995.
22. BAILLY, Jean-Christophe. *Le propre du langage. Voyage au pays des noms communs*. Paris : Seuil, 1997.
23. BARTHES, Roland. L'effet de réel. In : BARTHES, R. *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984. p.167-174.
24. BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil, 2010.
25. BASILE, Elena. *Deterritorializing the Nation: Italic Writing and the Transcultural Politics of Ethnicity*. Topia 9. site: <https://epsilon.library.yorku.ca/ojs/index.php/topia/article/view/8317/5856>. Consulté le 25/11/2007.
26. BAUDELLE, Yves. Autofiction et roman autobiographique : incidents de frontières. In : DION, R. ; FORTIER, F. ; HAVERCROFT, B. ; LÜSEBRINK, H.-J. *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Québec : Editions Nota bene, 2007. p. 43-70.
27. BAUMAN, Zygmunt. *Identidade. Entrevista a Benedetto Vecchi*. (trad. Carlos Alberto Medeiros). Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2005.
28. BENEVENTI, Domenic A. Ethnic Heterotopias: The Construction of "Place" in Italian-Canadian Writing. In: MOYES, L.; CANTON, L.; BENEVENTI, D.

- Adjacencies. Minority Writing in Canada.* Toronto: Guernica Editions, 2004. p. 216-234.
29. BERGSON, Henri. A alma e o corpo (Conferência). In: BERGSON, H. *Cartas, conferências e outros escritos.* (Tradução de Franklin Leopoldo e Silva e Nathanael Caxeiro). São Paulo : Abril Cultural, 1979.
30. BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional.* Porto Alegre : Ed. da Universidade/UFRGS, 1992.
31. BERND, Zilá (org.) *Americanidade e transferências culturais.* Porto Alegre : Movimento, 2003.
32. BERND, Zilá (org.) *Imaginários coletivos e mobilidades (trans)culturais.* Porto Alegre: Nova Prova, 2008.
33. BERND, Zilá (org.) *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas.* Porto Alegre: Editora da UFRGS/Tomo Editorial, 2007.
34. BERND, Zilá (org.) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos.* Porto Alegre : Literalis, 2010.
35. BHABHA, Homi K. *The Location of Culture.* London: Routledge, 1994.
36. BHABHA, Homi K. DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation. In: BHABHA, H.K. *Nation and Narration.* London: Routledge, 2000. p. 291-322.
37. BIRON, Michel; DUMONT, François; NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth. *Histoire de la littérature québécoise.* Montréal : Éditions du Boréal, 2010.
38. BLANCHOT, Maurice. *De Kafka à Kafka.* Paris : Gallimard, 1981.
39. BLOCH, Ernst. *Traces.* Paris : Gallimard, 1998.
40. BOUVET, R.; CARPENTIER, A.; CHARTIER, D., eds. *Nomades, voyageurs, exploreurs, déambulateurs.* Paris : L'Harmattan, 2006.
41. BRASSARD, Denise. La recherche d'authenticité ou le revers de l'anti-passion : entretien avec Antonio D'Alfonso. *Exit*, Montréal, n.30, hiver 2003, p. 55-75.
42. CACCIA, Fulvio; LACROIX, Jean-Michel (dir.). *Métamorphoses d'une utopie. Le pluralisme ethno-culturel en Amérique : un modèle pour l'Europe?* Paris : les Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992.
43. CACCIA, Fulvio (dir.) *La transculture et ViceVersa.* Montréal : Triptyque, 2010.
44. CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguais e desconectados.* (Trad. Luiz Sérgio Henriques). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

45. CANTON, Licia. Fabrizio's Confusion: The Risks and Pleasures of Revised Translation. *The Toronto Review of Contemporary Writing Abroad*, 16(3) Summer 1998, 44-50.
46. CANTON, Licia. The Clash of Languages in the Italian-Canadian Novel. In: MOYES, L.; CANTON, L.; BENEVENTI, D. *Adjacencies. Minority Writing in Canada*. Toronto: Guernica Editions, 2004. p.143-156.
47. CARBONERA, Ildo. *Trajatórias da narrativa ítalo-brasileira: 'dove è la cuccagna?'* Tese Doutorado. Porto Alegre : UFRGS, 2008. 222 p.
48. CLELIA, N. Ten questions with Antonio D'Alfonso. *Open Book Toronto*.
Disponible sur internet:
www.openbooktoronto.com/news/ten_questions_with_antonio_d_alfonso. Consulté le 26 juillet 2009.
49. COLLOQUE DE CERISY 1992. *Le passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida*. Paris : Éditions Galilée, 1994.
50. CURY, Maria Zilda Ferreira. Memórias da imigração. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó : Argos, 2006. p. 303-326.
51. D'ALFONSO, Antonio. Le hasard et la nécessité. In : CACCIA, F. (dir.) *La transculture et ViceVersa*. Montréal : Triptyque, 2010. p.189-192.
52. DAVAILLE, F. L'expérience de 'Vice Versa'. *Voix et Images*, vol. XXXII, n°2 (95). p.109-122
53. DE COULANGES, Fustel. *La cité antique*. Paris : Hachette, 1952.
54. DE FRANCESCHI, Marisa (ed.) *Pillars of lace. The anthology of italian-canadian women writers*. Toronto : Guernica, 1998.
55. DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. Introduction : Rhizome. In : DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : les Editions de Minuit, 1980. p. 9-37.
56. DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.
57. DELEUZE, Gilles. *L'abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet*. Paris : Monparnasse, 1997 (vidéo)
58. DELEUZE, Gilles. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit, 2005.
59. DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Dialogues*. Coll. « Champs essais ». Paris : Flammarion, 2008.

60. DERRIDA, Jacques. Jacques Derrida, penseur de l'événement. *Journal l'Humanité*. Article paru dans l'édition du 28 janvier 2004. Entrevue. Site internet : http://www.humanite.presse.fr/popup_print.php3?id_article=386967 Consulté le 29/03/2004.
61. DERRIDA, Jacques. Demeure. Fiction et témoignage. In : LISSE, M. (dir.) *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*. Paris : Galilée, 1996. p.13-73.
62. DION, Robert. Un discours perturbé: la fiction dans le biographique. In : DION, R. ; FORTIER, F. ; HAVERCROFT, B. ; LÜSEBRINK, H.-J. *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Québec : Editions Nota bene, 2007. p. 279-299.
63. DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos Antônio (orgs.). *Falas do outro – literatura, gênero, etnicidade*. Belo Horizonte : Nandyala, 2010.
64. DUARTE, Kelley Baptista. *A escrita autoficcional de Régine Robin: mobilidades e desvios no registro da memória*. Tese de Doutorado. Porto Alegre : UFRGS, 2010.
65. DUPRÉ, Louise. Le sujet autobiographique comme sujet poétique. In : DION, R. ; FORTIER, F. ; HAVERCROFT, B. ; LÜSEBRINK, H.-J. *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Québec : Editions Nota bene, 2007. p. 247-264.
66. DUPUIS, Gilles; GARAND, Dominique (dir.) *Italie-Québec. Croisements et coïncidences littéraires*. Québec : Éditions Nota bene, 2009.
67. DURANTE, Daniel Castillo. *Les dépouilles de l'altérité*. Montréal : XYZ Éditeur, 2004.
68. FIGUEIREDO, Eurídice. A figura do autóctone: territorialidade, alteridade, identidade. In: FIGUEIREDO, E. ; VELLOSO PORTO, M.B. (org.) *Figurações da alteridade*. Niterói : EdUFF, 2007. p.173-189.
69. FIGUEIREDO, Eurídice. *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro : 7Letras, 2010.
70. FLEURY, Béatrice; WALTER, Jacques. Vies en récit et archives audiovisuelles de l'immigration. In : DION, R. ; FORTIER, F. ; HAVERCROFT, B. ; LÜSEBRINK, H.-J. *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Québec : Editions Nota bene, 2007. p. 497-518.
71. FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. (coll. « Tel »). Paris : Gallimard, 2009.

72. FRYE, Northrop. *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Concord: Anansi, 1995.
73. FRYE, Northrop. Mito, ficção e deslocamento. In: FRYE, N. *Fábulas de Identidade: ensaios sobre mitopoética*. (Trad. Sandra Vasconcelos). São Paulo : Nova Alexandria, 2000. p.28-47.
74. GAGNEBIN, Jeanne-Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *Proposições*, vol. 13, nº3 (39), set/dez 2002. p.125-133.
75. GAMBINI, Roberto. Corações partidos no porto de Gênova. *Estud. Av.* , Ago 2006, vol.20, nº57, p.264-296. ISSN 0103-4014
76. GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo : Editora Ática, 2001.
77. GIGUÈRE, Suzanne. *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*. Québec : les Editions de l'IQRC/les Presses de l'Université Laval, 2001.
78. GIN, Pascal. Entre ambivalence et réflexivité: la mobilité culturelle et sa mobilisation littéraire dans l'écriture de la migration. *Interfaces Brasil/Canadá*. Rio Grande : FURG/ABECAN, n.8, 2008. p. 73-89.
79. GLISSANT, Édouard. Approches. In : GLISSANT, E. *Poétique de la Relation. Poétique III*. Paris : Gallimard, 1990. p.17-49.
80. HAESBAERT, R.; BRUCE, G. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. *Geographia*. Ano IV, n.7, jan-jun. 2002. ISSN 1517-7793. Site: www.uff.br/geographia/rev_07/edicao7.htm. Consulté le 04/06/2009.
81. HANCIAU, Nubia. Braconagens. In: BERND, Z. (org.) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre : Literalis, 2010. p.47-65.
82. HAREL, Simon. *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*. Montréal: les Editions du Préambule, 1989.
83. HAREL, Simon. Antonio D'Alfonso : lieux trahis et déplacements entravés. In : HAREL, S. *Les passages obligés de la littérature migrante*. Montréal : XYZ éditeur, 2005. p.169-192.
84. HAREL, Simon. *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste*. Montréal : VLB éditeur, 2006.
85. HAREL, Simon. Poétique de la politique. In : CACCIA, F. (dir.) *La transculture et ViceVersa*. Montréal : Triptyque, 2010. p.113-129.

86. IYER, Pico. *The Global Soul. Jet-lag, shopping malls and the search for home*. London : Bloomsbury, 2001.
87. JAQUIER, Claire; LOTTERIE, Florence; SETH, Catriona (dir.) *Destins romanesques de l'émigration*. Paris : Éditions des jonquères, 2007.
88. KYMLICKA, Will. *La citoyenneté multiculturelle. Une théorie libérale du droit des minorités*. Paris : Éditions La Découverte, 2001.
89. KUGELMASS, Jack. *Key Texts in American Jewish Culture*. Piscataway, NJ : Rutgers University Press, 2003.
90. LAMY, Jonathan. La marche de José Acquelin dans la ville, la vie et le ciel. In : CARPENTIER, A. ; L'ALLIER, A. (éd.). *Les écrivains déambulateurs de l'espace urbain*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », n°10, 2004, p.101-116.
91. LAPOINTE, Martine-Emmanuelle. Entre le propre et l'étranger. La réception québécoise des oeuvres de Ying Chen et David Homel. In : KOOP, M.-C. W. *Le Québec à l'aube du nouveau millénaire. Entre tradition et modernité*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2008. p. 204-213.
92. LUMLEY, Elizabeth. *Canadian Who's Who. Biography and Autobiography*. Toronto : University of Toronto Press, 2004. 1504p.
93. MAINGUENEAU, Dominique. *Le contexte de l'oeuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*. Paris : Dunod, 1993.
94. MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.
95. MARIN, Louis. *Roland Barthes par Roland Barthes* ou L'autobiographie au neutre. In : MARIN, L. *L'écriture de soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*. Paris : PUF, 1999.
96. MEY, Jacob L. Etnia, identidade e língua. In : SIGNORINI, I. (org.) *Língua(gem) e identidade. Elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas : FAEP/Unicamp/Mercado de Letras, 1998.
97. MORIN, Edgar. *La voie. Pour l'avenir de l'humanité*. Paris : Fayard, 2011.
98. MORRA, Linda. Guernica Editions. *Historical Perspectives on Canadian Publishing*. Sherbrooke : Bishop University. (consulté sur internet le 03/08/2010). <http://hpcanpub.mcmaster.ca/case-study/guernica-editions>
99. MORISSET, Lucie K. ; DIEUDONNÉ, Patrick ; SIMON, Jean-François. Les héritages de l'identité. In : MORISSET, L. K. ; DIEUDONNÉ, P. ; SIMON, J.-F.

- (dir.) *Réinventer pays et paysage. Bretagne-Québec*. Brest/Québec : CRBC/Géoarchitecture/CELAT, 2003. p.7-14.
100. MOSER, Walter. Transculturation: métamorphoses d'un concept migrateur. In : CACCIA, F. (dir.) *La transculture et ViceVersa*. Montréal : Triptyque, 2010. p.33-59.
101. MOYES, Lianne. Global Baroque: Antonio D'Alfonso's Fabrizio's Passion. *Canada and Globalization*. A. Rizzardi & A. Dotoli (Eds.) Bologna : 2001.
102. NEPVEU, Pierre. *L'écologie du réel*. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine. Montréal : Éditions du Boréal, 1999.
103. NIETZSCHE, F. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Aubier, 1954.
104. NOVALIS, F.H. *Os discípulos em Saís* (trad. de Luís Bruhein). Lisboa : Hiena Editora, 1989.
105. OPEN BOOK TORONTO :
http://www.openbooktoronto.com/news/ten_questions_with_antonio_d_alfonso.
 Ten questions with Antonio D'Alfonso. (submitted by Clelia on July 27, 2009 – 11:08am) Consulté sur internet le 18/03/2010.
106. OST, François. A Antígona de Sófocles: resistência, aporias jurídicas e paradoxos políticos. In: OST, F. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. São Leopoldo : Editora Unisinos, 2005. p.183-232.
107. OUELLET, Pierre. *Outland. Poétique et politique de l'extériorité*. Montréal : Liber, 2007.
108. OUELLET, Pierre; HAREL, Simon. *Quel autre ? L'altérité en question*. Montréal: VLB éditeur, 2007.
109. OUELLET, Pierre. *Hors-temps. Poétique de la posthistoire*. Montréal : VLB Éditeur, 2008.
110. OUELLET, Pierre. *Où suis-je? Paroles des égarés*. Montréal : VLB Éditeur, 2010.
111. PARANHOS, Ana Lucia Silva. *Traduction et américanité dans 'Le Désert mauve' de Nicole Brossard*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre : UFRGS, 2004. 129p.
112. PARANHOS, Ana Lucia Silva. Des(re)territorialização. In: BERND, Z. *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre : Literalis, 2010. p. 147-166.

113. PATERSON, Janet M. Biofictions et identité dans 'L'immense fatigue des pierres' de Régine Robin. In : DION, R. ; FORTIER, F. ; HAVERCROFT, B. ; LÜSEBRINK, H.-J. *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Québec : Editions Nota bene, 2007. p. 265-277.
114. PATERSON, Janet M. Identité et altérité : littératures migrantes ou transnationales? *Interfaces Brasil/Canadá*. Rio Grande : FURG/ABECAN, n°9, 2008, p. 87-101.
115. PENNA, Maura. Relatos de migrantes: questionando as noções de perda de identidade e desenraizamento. SIGNORINI, Inês (org.) *Língua(gem) e identidade*. Elementos para uma discussão no campo aplicado. São Paulo : FAPESP; FAEP/UNICAMP; Mercado de Letras, 1998. p.89-112.
116. PIVATO, Joseph. The Other as Double: Italo-Québécois Writers. *New Literatures Review*, 23, (Australia, 1992) p. 51-62.
117. PORTO, Maria Bernadette Velloso. Cartografias da migração na literatura quebequense contemporânea. *Revista Ilha do Desterro*. Florianópolis : UFSC, n°40, 2001a, p. 085-106.
118. PORTO, Maria Bernadette Velloso. Circulações urbanas. In: BERND, Z. (org.) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre : Literalis, 2010. p.67-85.
119. PRUD'HOMME, Nathalie. *La problématique identité collective et les littératures (im)migrantes au Québec*. Mona Latif Ghattas, Antonio D'Alfonso et Marco Micone. Québec : Éditions Nota bene, 2002.
120. ROSENFELD, Kathrin H. *Antigone – Sophocles' Art, Hölderlin's Insight*. Aurora : The Davies Group Publishers, 2010.
121. RYGIEL, Philippe. *Le temps des migrations blanches. Migrer en Occident (1840-1940)*. Paris : Éditions Aux Lieux d'Être, 2007.
122. SALVATORE, Filippo. "Antonio D'Alfonso and Guernica Editions." *Ancient Memories, Modern Identities*. Toronto : Guernica, 1999.
123. SAQUET, Marcos Aurélio. *Abordagens e concepções de território*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.
124. SASSO, R.; VILLANI, A. Le vocabulaire de Gilles Deleuze. In : SASSO, R. ; VILLANI, A. (dir.) *Vocabulaire de la philosophie contemporaine de langue française*. (Tradução de Tomaz Tadeu). (coll.Les Cahiers de Noesis), Nice, Vrin, n.3, 2003, p.82-100.

125. SICHÈRE, Bernard. *Penser est une fête*. Paris : Editions Léo Scheer, 2002.
126. SIGNORINI, Inês (org.) *Língua(gem) e identidade*. Elementos para uma discussão no campo aplicado. São Paulo : FAPESP; FAEP/UNICAMP; Mercado de Letras, 1998.
127. SULIANI, Antônio (org.). *Etnias & Carisma*. Porto Alegre : EDIPUCRS, 2001.
128. SYLVESTRE, Paul-François. Les 25 femmes de Fabrizio Notta. *L'Express Toronto*. Disponible sur internet www.lexpress.to/archives/2033. Consulté le 10 septembre 2008.

Bibliographie complémentaire:

129. BERTONHA, J.F. *Os italianos*. São Paulo: Editor Contexto, 2005.
130. BRETON, André. *Nadja*. Paris : Gallimard, 2008.
131. CHAR, René. *Fureur et mystère*. Paris : Gallimard, 1967.
132. DE CAMPOS, Haroldo. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro : Imago Editora Ltda., 1997.
133. DE SIMONE, Eliana. Nômades, peregrinos, cidadãos do mundo. Identidade cultural e práxis artística na Era da mobilidade. *Revista Humboldt*. Bonn : Inter Nationes, Ano 42, N°80, 2000. p.58-59.
134. GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca*. Literatura e desencanto. Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2009.
135. GIRARD, René. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris : Grasset, 2009.
136. GLISSANT, Édouard. Le retour et le détour. In : *Le discours antillais*. Paris : Seuil, 1980. p. 27-37.
137. GODBOUT, Jacques T. *Ce qui circule entre nous. Donner, recevoir, rendre*. Paris : Seuil, 2007.
138. HAREL, Simon. *Espaces en perdition. Les lieux précaires de la vie quotidienne*. Québec, PUL, 2008.
139. KATTAN, Naïm. *L'écrivain migrant*. Essais sur des cités et des hommes. Montréal : Hurtubise, 2001.
140. LARAIA, Roque de Barros. *Cultura. Um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2008.
141. LAROUSSE du XX^e Siècle. (AUGÉ, Paul. dir.). Paris : Librairie Larousse, 1933.

142. MARTEL, Yann. *L'Histoire de Pi*. Paris : Denoël, 2003.
143. MERLEAU-PONTY, M. Le langage indirect et les voix du silence. In : MERLEAU-PONTY, M. *Signes*. Paris : Gallimard, 1960. p. 49-104.
144. MIGUEZ, S. Ausência presente: autor espanhol destrincha três patologias que afetam escritores construindo romances metalingüísticos em uma obra singular. *Revista da Cultura*. Edição 32, março 2010, p.11.
145. OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo*. A diversidade cultural no Brasil-nação. Porto Alegre : Editora Vozes, 2006.
146. OUELLET, Pierre. *L'esprit migrateur, essai sur le non-sens commun*. Montréal : Trait d'union, 2003.
147. PORTO, Maria Bernadette Velloso. Babel revisitada nas Américas. *Interfaces Brasil/Canadá*. Rio Grande : FURG/ABECAN, v.1., nº1, 2001b, p. 137.
148. ROBERT (Le), *Dictionnaire de langue française*. Paris : Dictionnaires Robert, 1994.
149. SPITZER, C.S.J. *Dicionário analógico*. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo : Globo, 1952, 2ª edição.
150. TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Seuil, 1989.
151. VILA-MATAS, E. *Doutor Pasavento*. (trad. José Geraldo Couto) São Paulo : CosacNaify, 2010.
152. WEBSTER'S New Collegiate Dictionary. Springfield : G.&C.Merriam Co., 1976.
153. ZANINI, M.C.C. Identidades negociadas: a ítalo-brasilidade na Região Central do Rio Grande do Sul. In: SEYFERTH, G. ; PÓVOA, H. ; ZANINI, M.C. ; SANTOS, M. *Mundos em movimento. Ensaio sobre migrações*. Santa Maria: Editora UFSM, 2007.

7. Annexes

Annexe 1 – Biobibliographie et autres productions artistiques de A. D’Alfonso

Le parcours de Antonio D’Alfonso comme écrivain a commencé en 1973 par la poésie avec *La Chanson du shaman à Sedna*. En 1979, il a publié *Queror* (Guernica) ; en 1983, *Black Tongue* (Guernica) ; en 1984, *Quêtes : textes d’auteurs italo-québécois* (Guernica) ; en 1985, *Voix off : dix poètes anglophones du Québec* (Guernica). En 1986, il a lancé *The Other Shore* (Guernica), réédité en 1988, dont la version en français,



L’Autre rivage (VLB éditeur) a été publiée en 1987, étant finaliste du Prix Émile-Nelligan. Ce même titre est relancé en 1999, par les Éditions du Noroît. En 1987, il publie *L’Amour Panique* (Lèvres urbaines), dont la version en anglais, *Panick Love*, est lancée en 1992. En 1998, un nouveau livre de poésie, *L’apostrophe qui me scinde* (Éd. du Noroît), finaliste du Prix Saint Sulpice. En 2001, A.D’Alfonso publie *Comment ça se passe* (Éd. du Noroît), finaliste du Prix Trillium. En 2004, il publie *Antigone* (théâtre, Éditeur Lyricalmyrical) et en 2005, *Bruco* (théâtre, Éditeur Lyricalmyrical). *Un homme de trop* (les Éditions du Noroît), recueil de poèmes, est publié en 2005.

En tant que traducteur, il a participé aux publications suivantes : en 1985, *The Clarity of Voices : Selected Poems of Philippe Haeck* (Guernica) ; en 1997, *The Films of Jacques Tati* de Michel Chion (Guernica, 1997, 2003) ; pendant l’année 2000, il a traduit les poèmes du recueil *le Paysage qui bouge* de Pasquale Verdicchio (Éd. du Noroît) ; en 2003, il a traduit *Dreaming our Space* de Marguerite Andersen (Guernica) et *On Order and Things* de Stefan Psenak (Guernica) ; en 2005, il a traduit les poèmes de Louise Dupré dans *The Blueness of Light* (Guernica) ; en 2006, *The World Forgotten*, de Paul Bélanger (Guernica) et en 2008, *The Last Woman*, de Claudine Bertrand (Guernica).

Il a poursuivi avec des poèmes en prose jusqu’à l’année 1990, année qui a vu la parution de son premier roman, *Avril ou l’anti-passion* (VLB éditeur), publié d’abord en

français, cinq ans plus tard en anglais (*Fabrizio's Passion*, Guernica) et douze ans plus tard en italien (*La passione de Fabrizio*, traduit par Antonello Iannone Editore). La version en anglais a reçu le prix Bressani, en 2000 ; la version en italien remporte le prix Internazionale Emigrazione en 2003, en Italie. En 1992, il publie *Lettre à Julia* (Éditions du silence). L'année 2004 voit la parution d'*Un Vendredi du mois d'août* (Leméac éditeur), roman qui remporte le Prix Trillium et est finaliste du Prix Ringuet, les deux prix en 2005, l'année de la parution de ce même livre en anglais, *One Friday in August* (Exile Editions). Son troisième roman, *L'aimé*, est publié en 2007 et remporte l'année suivante le Prix Christine Dimitriu Van Saanen au Salon du Livre de Toronto.

Son premier livre d'essais, cet auteur l'a publié en 1996 en anglais et, en 2000, en français. Il s'agit de *En italiques : Réflexions sur l'ethnicité* (Balzac éditeur), réédité en 2005 (éditeur L'Interligne), revu et corrigé. Dans ce livre, il a lancé sa notion de culture « italique » : « il faut avant tout séparer le pays de la culture » ; il suggère donc de parler d'une « culture italique et non pas d'une culture exclusive à l'Italie » (D'ALFONSO, 2000 : 105). Pour lui, cela correspondrait à l'idée d'un « *commonwealth* italique » (2000 : 109), posé en fonction de la culture et non pas uniquement en fonction de la langue italienne ; il essaie d'illustrer son concept en le comparant à l'idée évoquée par la *francophonie*, c'est-à-dire que la francophonie regroupe - et cela indépendamment des frontières officielles des pays - tous les peuples qui vivent ou ont vécu la culture française, soit à travers la langue, les mœurs, les habitudes.

En 1998, il lance *Duologue : on Culture and Identity*, avec Pasquale Verdicchio (Guernica) ; en 2002, *Getting on with Politics* (Exile) et en 2005, il publie *Gambling with Failure* (Exile Editions), considéré comme la suite de son livre *En italiques*. Ses essais ont été traduits en estonien, à savoir : *Etnilisuse kaitseks* (Tartu Ulikooli Kirjastus), traduit par Reet Sool en 2006. D'autres essais conçus en 2009 (*L'absence de point d'arrivée* et *Ce qu'on m'a volé* – éditeur L'Interligne) sont à présent à paraître.

Quant au cinéma, il est la source même des premiers projets artistiques de A.D'Alfonso, qui a complété ses études dans ce domaine au Loyola College et à l'Université de Montréal où il a produit une thèse sur *Mouchette* (1967), de Robert Bresson. Selon A.D'Alfonso, des portes diverses ont été ouvertes après le passage de R. Bresson au cinéma : des thèmes rarement abordés avant son temps ont été finalement mis en scène, comme le suicide, la religion et le viol. A.D'Alfonso considère Bresson

comme un cinéaste néo-barroque et voit *Mouchette* comme un film où les oppositions sont toujours présentes et les synthèses ne sont jamais faciles d'être réalisées. Pour lui, Bresson est l'un des rares metteurs-en-scène qui peuvent être reconnus par leur marque, leur sceau, telle une musique de Mozart. Ce sont, selon lui, les signes des génies. Sans aucun doute, A.D'Alfonso a été influencé par ce cinéaste français et par la façon de ce dernier de saisir les questions culturelles.

A.D'Alfonso a commencé sa propre production cinématographique en 1973, avec *L'Ampoule brûlée* (16mm, 1min) ; l'année suivante, *La coupe de Circé* (16mm, 10 min) ; en 1987, *Pour t'aimer* (16mm, 30 min). Plus récemment, en 2005, il a produit deux films, *My trip to Oaxaca* (vidéo, 90min) et *Bruco* (vidéo, 90 min). Ce dernier a été lancé à l'occasion du « The New York International Independent Film and Video Festival », aux États-Unis, le 23 octobre 2009. Au Canada, ce film a été projeté à Montréal le 17 janvier 2010. Il s'agit d'un film en anglais en cinq parties. Totalement indépendant, il a été réalisé en trois jours, à Toronto, Canada. Aucun partenaire n'a reçu de paiement pour sa participation. Selon A.D'Alfonso, le scénario original avait vingt-cinq pages. La bande annonce du film avance qu' «Un écrivain veut devenir papillon. Un homme cherche à changer sa vie. Il est au sommet de sa carrière et soudain quelque chose se brise. Il rencontre le Minotaure ». Les langues qui y sont employées sont l'anglais, le serbe, le français et l'italien. La durée est de 90 minutes et les acteurs sont Lazar (Bruco, Tony Amoroso); Jennifer Dale (Anna); Nick Mancuso (Le père, Mario); Lyne Tremblay (Gardienne); Srdjan Nikolic (Sasha); Valentine Leone (Monica); Tea Cheney (Maya); Frank Caruso (Gardien).

Son film *Antigone* (88 mm) sera fini cette année de 2011.

Annexe 2 – Entretien Antonio D'Alfonso/Ana Lúcia S. Paranhos

L'écrivain A.D'Alfonso a gentilement accordé l'entrevue ci-dessous à l'auteure du présent travail. Cet entretien a été réalisé par courrier électronique, les 20 juin et 5 juillet 2011. Il était d'accord (selon les courriels datés du 07 juin 2011 et du 21 octobre 2011) pour la publication de cet entretien dans le corps de cette thèse.

De: **Antonio D'Alfonso** (antoniodalfonso@sympatico.ca)

Enviada: segunda-feira, 20 de junho de 2011 17:11:10

Para: ana lucia paranhos (ana.lucia.paranhos@hotmail.com)

ALSP : Nous savons qu'en général le noyau dur d'une oeuvre se maintient, il persiste, même si des modes d'expression différents sont utilisés. C'est normal donc de trouver des correspondances entre ce que vous avez produit et en littérature et au cinéma. Outre les récurrences de thèmes ou de figure/motifs (le mythe d'Antigone, par exemple), nous pouvons trouver même des scènes ou des morceaux de textes qui se répètent presque dans son intégralité. C'est le cas, par exemple, de la parole de Maya (personnage interprété par Tea Cheney dans le film *Bruco*) et celle d'Ulrike, personnage du roman *L'aimé*.

Qu'est-ce que vous en pensez?

AD'A : Je suis surpris que vous ayez remarqué ces correspondances. Cela impressionne. Le roman et le film ayant été conçus au même moment, je n'arrivais pas à me défaire de la similitude inspirationnelle. Au début je ne voulais pas que cela soit le cas, mais j'ai dû me rendre à l'évidence que *Bruco* et *L'Aimé* sortaient de la même source et que les deux n'étaient que des interprétations de la même eau imaginaire. Après tout, il faut être consistant avec soi, et en ce moment-là, je cherchais à laisser parler les gens qui habitent dans mon monde. Il y a donc un croisement de chemins, des autoroutes qui s'entrecroisent mais qui inévitablement mènent ailleurs. Maya et Ulrike ne sont pas Tea Cheney ou bien Jennifer Dale. Jennifer Dale incarne bien les mots de Ulrike mais finalement elle dépasse le personnage et englobe toute une autre réalité. Pier Paolo Pasolini a raison: la réalité est le code suprême au cinéma. En littérature le code suprême c'est la langue; derrière les mots il y a une société et sa façon de penser qui contrôle tout. Cela n'est pas tout à fait vrai au cinéma. Tout ce questionnement

formel, oui, j'en étais très conscient; je peux même avouer que ces idées, que la curiosité de jouer avec ces formes m'ont poussé là où je ne pouvais pas aller émotionnellement.

À vrai dire, ces croisements constituent, à mon avis, le coeur du travail artistique. Ces renvois d'un texte à l'autre, d'une image à l'autre, créent la vraie toile de fond contre laquelle tout le reste se déroule.

ALSP : Quiconque connaît un peu de votre vie (publique), constate un fait autobiographique incontournable qui se révèle au niveau du texte. Dans un entretien avec Denise Brassard, vous avez nommé cela le "ton autobiographique" de vos écrits. R.Barthes, dans une de ses réflexions à ce sujet, parlait de "copies" à peu près comme ça: la copie énigmatique reproduit et renverse en même temps; elle ne peut reproduire qu'en renversant; elle dérange l'enchaînement infini des répliques (R.B. par R.B., article "L'antonimie").

En tenant compte de cela, je vois quelques exemples de reproduction et renversement dans *Avril...* dont le chapitre "La mise en scène". Que pensez-vous de cette proposition barthésienne?

AD'A : Barthes est, selon moi, l'une des grandes figures du siècle dernier. Il a dit beaucoup de choses qui sont justes. Sans Barthes, je ne serais pas ici. Donc, il a joué un rôle dans ma vie. Son livre sur lui-même est une des oeuvres maîtresses de la littérature mondiale. Lorsque j'ai écrit *Avril* je lisais Queneau, Borges, Pasolini, Cocteau, et à chaque fois ce concept de l'autobiographie revenait. Doit-on parler de soi ou non? Je ne sais pas comment T.S. Eliot a fait, mais voilà une personne qui a réduit son univers imaginaire à quelques pages, précisément parce qu'il avait refusé de parler de lui-même. Eliot écrit davantage de sa vie dans ces essais que dans sa poésie. La poésie lui permet de fabriquer un idée juste de ce qu'il vit, mais ce qu'il vit ne se voit jamais. L'homme qui fait l'amour avec la secrétaire dans *The Waste Land*, ce n'est pas Eliot. C'est une image archétype de la relation sexuelle, mais pas le portrait de Eliot jeune homme qui baise avec une copine ou une prostituée... Il décrit un sentiment avec justesse, mais ce sentiment n'est pas tiré d'un fait réel. Il y a invention pure et simple pour expliquer un sentiment. Une approche épistémologique plus au moins d'induction. Il a une image et va chercher dans le monde une situation qui peut transmettre l'image

au lecteur. Cette pratique de l'invention empêche à la longue de créer. Trop intellectualisé, la création déplace le créateur de sa propre vie. Au contraire, il faut constamment revenir à sa vie pour pouvoir écrire juste. L'autobiographie doit être la toile sur laquelle l'écrivain dessine. Il peut changer le tout, par exemple, mettre une moustache sur Mona Lisa, mais Mona Lisa doit être là, représentée tactilement. Tout ce que je fais est autobiographique, mais tout ce que je dis n'est pas nécessairement vrai. Personne de ma vie ne peut se reconnaître dans les personnages ou les situations que je décris. Jamais. Que cela soit Maryse ou quiconque, aucune personne vivante ne peut se reconnaître dans ce qui est présenté là sur la page ou sur l'écran.

Quand les gens regardent Bruco, ils disent tous que Lazar c'est moi. C'est curieux comme affirmation. Lazar ne me ressemble pas du tout. Lorsque j'ai offert mon roman Un vendredi à la personne concernée elle ne s'était même pas reconnue. Elle pensait que j'avais écrit sur une amie que nous connaissions tous deux; elle en était si certaine qu'elle ne m'a jamais reparlé du roman. Un jour, autour de la table, je lui ai dit, en riant, "Mais tu ne m'as jamais remercié pour avoir écrit un livre sur toi..." Elle: "J'attends toujours." Moi: "Comment cela, tu attends. Et Un vendredi..." Elle: "Mais c'est sur M..." Moi: "Sur M?" Elle: "Oui, j'en suis jalouse..."

Allez comprendre... J'allais écrire sur M dans L'Aimé (c'est Jade), mais même là M. ne s'était pas reconnue dans le roman. Et, il y a à peine quelques semaines, une copine est venue chez moi et m'a dit qu'elle avait vu son ombre dans L'Aimé, mais qu'elle n'était pas certaine... Je lui ai dit: "Quelle ombre? Mais toutes ces femmes sont toi." Donc, lorsque je parlais de "ton" je voulais signifier que le biographique doit être là, mais pas nécessaire étalée dans toute sa nudité. Je suis en train de mijoter une vraie autobiographie (j'adore les autobiographies) et je ne sais pas trop où commencer, car j'ai l'impression que j'ai tout dit. Ce qui est totalement faux. On verra.

Antonio D'Alfonso

antoniodalfonso@sympatico.ca

De: **Antonio D'Alfonso** (antoniodalfonso@sympatico.ca) Enviada: terça-feira, 5 de julho de 2011 19:23:15

Para: ana lucia paranhos (ana.lucia.paranhos@hotmail.com)

ALSP : Vous croyez, toujours selon l'entrevue accordée à D.Brassard, que "le récit est le sommet des genres". Raconter, c'est complexe. Dans le récit, il y a de la description, de la connotation, de "l'effet de réel", parfois du lyrisme,,. À mon avis, vos textes en prose sont pleins de lyrisme, peut-être une correspondance de plus avec votre image cinématographique (voir le morceau Nonna Angiolina, par exemple). Comment voyez-vous la présence du lyrisme dans vos travaux? Serait-elle liée à votre "âme"/ascendance italique? À une perception personnelle des choses, peut-être?

AD'A : Je continue à croire que le récit est le plus grand des genres en ce moment. Le récit se trouve dans la poésie, dans la prose, dans l'autobiographie, dans l'essai. Le lyrisme est l'une des multiples façons de chanter quand le raconter cesse de devenir une nécessité. Le lyrisme, pour utiliser une métaphore cinématographique, équivaut au moment de chant dans le musical, cet éclatement de joie ou de mélancolie qui soudain pousse plus loin que le diégétique.

Le lyrisme demeure un moment fixe, temporaire, versus la plus grande lignée narrative. Il m'est très difficile de raconter une histoire de A à Z; je souffre de dyslexie. Mon plus grand problème c'est la linéarité; donc ce qu'on appelle "l'effet de réel", moi, je ne l'ai pas. Non pas parce que je ne veux pas l'avoir mais parce que je n'y parviens pas. Il y a toujours un trou dans la narrativité, et quand il y a ce trou, j'y verse du lyrisme. Cela se produit également dans mes essais, ce que je nomme mes poèmes-essais (on a légué aux oubliettes Lucrèce qui pour moi demeure, avec Ovide, les plus grands poètes du siècle qui précède l'arrivée du Christianisme. Le lyrisme est un chant qu'on peut injecter dans la narrativité pour faire bousculer le linéaire (la diégèse) vers la verticalité (la métaphore).

Le lyrisme en tant que genre ne m'intéresse pas; je le trouve un peu limité. Mais comme mode, ah oui, j'adore. Tout ce qui peut aider à raconter. La diégèse existe aussi dans l'essai. Donc la métaphore mène inévitablement au baroque. C'est l'éclatement du réel, tel qu'on le conçoit aujourd'hui.

L' "effet du réel" est un lui-même un problème. De quelle réalité parle-t-on? Qu'elle soit reproduite dans la langue ou dans son "raconter", tout cela témoigne, selon mon avis, une manière de voir la vie.

Si je veux parler d'une société un peu plus accueillante aux étrangers, je dois pouvoir le dire plus ouvertement, et je crois pouvoir le réussir en mélangeant les genres dans un mode (neo-)baroque.

ALSP : L'identité, on le sait, n'a rien d'achevé, de fini; elle est toujours en train de se faire, de s'accomplir. Celle est bien la vision de Z.Bauman. En considérant la cohabitation de trois cultures chez vous, Antonio D'Alfonso, comment vous vous sentiez pendant vos années de jeunesse par rapport à votre vie d'aujourd'hui? En d'autres mots, qu'est-ce qui a changé dans votre perception de l'identité?

AD'A : Mon "identité" (ma conception de l'identité) n'est pas unique; cette identité a été bien présente chez beaucoup d'artistes dans le passé; mais ce qui est nouveau c'est que cette vision de l'identité devient de plus en plus répandue dans les populations. Ce qui est curieux c'est que le capitalisme est plus global que les arts et les nations qui continuent à mentir à leurs populations. Cela me choque de dire cela, mais cette constatation reste inébranlable comme vérité. Le monde de l'argent est plus que le monde des idées. Est-ce possible? Je suis de plus en plus troublé de me faire dire que le multiculturalisme a échoué, que tous doivent s'inscrire dans le nationalisme, dans une seule identité. Je n'ai jamais été fier d'être celui que je suis; je le suis encore moins, car pour la première fois de mon existence je sais que je ne suis personne. Dans un monde qui refuse de reconnaître des gens un peu étranges comme moi, il ne reste plus grand place pour des gens comme moi.

Antonio D'Alfonso

www.antoniodalfonso.com

antoniodalfonso@sympatico.ca

"Fare del cinema è scrivere su della carta che brucia." "Faire du cinéma, c'est écrire sur du papier qui brûle."

"To make films is to write on burning paper." Pier Paolo Pasolini

Table des illustrations

Figure 1 - Le temps dans <i>Avril ou l'anti-passion</i>	37
Figure 2 - Les personnages dans <i>Avril ou l'anti-passion</i>	46
Figure 3 – Les systèmes arborescent, fasciculaire et rhizomatique selon G.Deleuze et F.Guattari.	70
Figure 4 – L'intertexte dans <i>Avril ou l'anti-passion</i>	76
Figure 5 – Les personnages dans <i>Un vendredi du mois d'août</i>	100
Figure 6 - Le tour en taxi (Boulevard Saint-Laurent - Montréal) dans <i>Un vendredi du mois d'août</i>	119
Figure 7 – Le temps dans <i>L'aimé</i>	139
Figure 8 – L'espace dans <i>L'aimé</i>	143
Figure 9 – La dynamique de l'espace dans <i>L'aimé</i>	144
Figure 10 – La mobilité en réseau.	146
Figure 11 – Les personnages dans <i>L'aimé</i>	148
Figure 12 – Le rhizome et les personnages dans <i>L'aimé</i>	163