

**ENQUÊTE SUR UNE MORT ANNONCÉE :
*MILLE SECRETS MILLE DANGERS D'ALAIN FARAH***

Jean-François CHASSAY
Université du Québec à Montréal

« Comme si pour lui la seule victoire sur le temps
était d'exprimer le temps. »
(Maurice Merleau-Ponty, à propos de l'œuvre de Montaigne)

Que signifie être étranger ? Comment définir l'exil ? Des images viennent vite à l'esprit : l'étranger est celui qui, pour des raisons plus ou moins dramatiques, doit quitter (ou veut quitter) son lieu d'origine pour se transporter ailleurs. Puis c'est celui ou celle qui se sent isolé(e) dans un monde a priori éloigné du sien et cherche (ou non) à s'intégrer à un nouveau milieu de vie. Mais même en se limitant à des formules aussi convenues, la figure de l'étranger, comme l'idée de l'exil, ne se circonscrit pas aisément.

Cet article voudrait réfléchir à ces questions à partir d'un ouvrage récent d'Alain Farah, *Mille secrets mille dangers*¹. Il se fera plus largement à l'aune de ses publications précédentes avec, à l'arrière-plan, le concept de littérature migrante qui a eu un grand succès au Québec, en particulier à la fin du siècle dernier.

1. Alain Farah dans le contexte de la littérature migrante

1.1 Présentation rapide du roman

MSMD, ouvrage volumineux de 500 pages, s'ancre sur une longue scène de mariage, celui d'Alain et Virginie à l'Oratoire Saint-Joseph, monument touristique de Montréal sur lequel je reviendrai. Cependant, à partir de glissements narratifs constants, le roman se déplace entre le passé, le présent et le futur du personnage central. *MSMD* se présente aussi comme un roman d'apprentissage qui recule dans l'enfance et l'adolescence du personnage d'Alain et se projette dans l'avenir pour raconter l'agonie et la mort de la meilleure amie du couple suite à un cancer. Les scènes à ce sujet sont nombreuses et viennent hanter le récit, se présentant comme son principal fil conducteur, parallèlement au mariage. La dédicace (« À la mémoire de Myriam E. (1979-2014) ») laisse déjà entendre que la Myriam du roman est « semblable » à la dédicataire. Le narrateur, Alain Farah, traverse la vie comme dans un rêve, entre souvenirs, insomnies, maladie qui le plonge dans un état second,

¹ Pour éviter d'alourdir le texte, le titre sera maintenant abrégé sous l'acronyme *MSMD*. La référence complète est la suivante : Alain FARAH, *Mille secrets mille dangers*, Montréal, Le Quartanier, 2021.

angoisses, alors que la narration s'articule autour d'un mariage qui devrait constituer le plus beau jour de sa vie.

Ainsi, les festivités du mariage n'empêchent pas un aspect sombre par l'omniprésence de la maladie, constante, qui pèse sur le récit, puis par la mort annoncée. Vie et mort sont sans cesse entrelacées et le sous-titre du chapitre III est à cet égard révélateur : « La nuit des funérailles ; la nuit avant le mariage ». Cette référence nocturne renvoie au climat onirique auquel je fais mention au paragraphe précédent. Le roman est aussi fortement marqué par les origines égyptiennes et libanaises de la famille du narrateur. Le retour dans le passé accompagne aussi son histoire familiale.

Si la figure de l'étranger n'est évidemment pas neuve dans la littérature québécoise, suggérons qu'elle se cristallise dans les années 1980 et 1990 autour de cette écriture qu'on a qualifiée de migrante, largement constituée de textes, souvent écrits par des romanciers et des romancières nés à l'étranger, où les personnages se confrontaient à la réalité du Québec.

J'en ferai un bref rappel, pour montrer en quoi *MSMD* se lie à ce courant, et aussi en quoi il s'en distingue, du moins par rapport à la période au cours de laquelle la littérature migrante était à l'avant-scène. Elle existe encore bien sûr, mais d'une part elle semble plus naturellement intégrée au paysage éditorial, d'autre part on cherche moins à en faire un ensemble homogène – faussement d'ailleurs, puisque ces fictions étaient en réalité d'une grande hétérogénéité.

1.2 Mille secrets mille dangers et la littérature migrante

Comme l'écrivait d'ailleurs l'essayiste Pierre Nepveu aussi tôt qu'en 1988 dans *L'écologie du réel*, il n'existe pas un texte migrant, ceux-ci sont multiples. Néanmoins, on peut en dégager un imaginaire, écrit-il, se donnant essentiellement comme brouillé, écartelé entre des contradictions difficiles, voire impossibles à résoudre. Partagés entre deux cultures, parfois deux langues, les narrateurs et les narratrices voient s'obscurcir des catégories comme celles de proche et de lointain, de familier et d'étranger, de semblable et de différent, qui se confondent souvent dans pareils cas. Une absence s'y exprime, qui tient aussi bien à la perte du pays d'origine qu'à une impression qu'il manque des éléments importants à la compréhension du nouveau territoire qu'habitent les personnages.

Nepveu rappelle de manière subtile que ces hantises liées à l'exil existent déjà dans les années 1960, chez bien des écrivains québécois, mais qu'il faut parler alors d'un exil intérieur, fictif et psychique. À l'époque, il s'agit d'une manière de penser le manque, le pays absent, ce pays partiel qu'est le Québec et qui paraît inachevé. En ce sens, c'est ainsi constitué un imaginaire migrant de l'intérieur en quelque sorte, pluriel, souvent cosmopolite. Il est significatif, écrit-il, « que le romancier par excellence du "pays incertain", Jacques Ferron, fasse une place essentielle au "multi-ethnique" et que même le jardin de Tinamer de Portanqueu [personnage principal du roman *L'Amélanchier*] soit à la fois un espace anglais, irlandais, italien,

tout en renvoyant au pays des origines, évoqué sur un mode biblique. » (NEPVEU, 1988 : 201) On pourrait poser l'hypothèse qu'il existe chez Alain Farah un télescopage de ces deux formes d'écriture migrante.

Arrêtons-nous d'abord à la version plus commune de celle-ci. Certes, les styles, les thèmes sont différents d'un auteur ou d'une autrice à l'autre. Il existe pourtant des effets générationnels. Prenons par exemple les cas différents de Naïm Kattan, Marilú Mallet et Dany Laferrière. Ils sont nés à 25 ans d'intervalle, mais commencent à publier au Québec grosso modo à la même époque.

Naïm Kattan, juif irakien né en 1928, constate encore jeune le poids de l'antisémitisme en Irak. Il part étudier à Paris entre 1947 et 1951, puis débarque à Montréal en 1954. Il a à l'époque déjà 26 ans et commence à publier de la fiction dans la deuxième moitié des années 1970. Marilú Mallet, née en 1945, d'origine chilienne, émigre après le coup d'état de Pinochet et s'installe à Montréal en 1973, à 28 ans. Quant à Dany Laferrière, il fuit son pays d'origine, Haïti, après l'assassinat d'un de ses amis par les Tontons Macoutes, la milice paramilitaire du dictateur François Duvalier. Craignant d'être sur une liste noire et de finir comme son ami, il prend l'avion pour Montréal où il arrive en 1976, à 23 ans.

Ils ont des points communs, eux qui à des degrés variables ont ou ont eu un poids dans l'institution québécoise (Marilú Mallet davantage comme cinéaste, même si elle a publié deux recueils de nouvelles fort remarqués au début des années 1980). Tous trois ont fui une situation politique anxiogène : dictatures de Pinochet et de Duvalier, antisémitisme de plus en plus lourd à Bagdad. D'une certaine manière, on ne peut parler d'un départ lié à un choix sereinement assumé. Ensuite, ils arrivent jeunes au Québec, mais déjà adultes : respectivement à 26, 28 et 23 ans. Dans les trois cas, le « pays des origines » ne relève pas du souvenir vague et fantasmé ou de la relation imaginaire : le lien est encore concret, vivace.

Dans ce contexte, il est symptomatique que souvent, sur les modes dramatique, romantique ou même ludique, la rencontre avec l'autre se fasse par le biais du corps et particulièrement de la relation sexuelle. Comme si le corps de l'autre devenait une forme de métonymie du nouveau territoire qu'on tâche de comprendre, de découvrir, offrant le sien à la compréhension. Il y a assurément quelque chose d'énigmatique dans le rapport au monde des personnages, liés à maintes reprises au nouveau paysage (territorial, culturel) qu'ils découvrent.

Je rapproche ces trois écrivains alors qu'il aurait été possible d'en aborder d'autres. Néanmoins, malgré les différences biographiques et culturelles qui les séparent, ils me paraissent représentatifs de ceux qui arrivent de l'étranger et commencent à publier entre le milieu des années 1970 et le début des années 1980.

Le cas d'Alain Farah propose un cas de figure différent. Il naît en 1979, presque au moment où l'intérêt pour la littérature dite migrante commençait. Sa naissance a lieu à Montréal et ses parents sont d'origine libanaise, nés en Égypte, eux-mêmes arrivés au Québec à un âge similaire à celui qu'avaient Kattan, Mallet et Laferrière quand ils ont mis les pieds sur le tarmac. D'une part, le rapport au territoire présent n'est pas coloré par la nouveauté, le choc culturel, il est intégré et fait partie des personnages romanesques. Leur manière de décrire, de parler, d'interroger leur

société et les manques qu'ils ressentent par rapport à celle-ci est intime, intérieur. Ils critiquent leur propre société. D'autre part, le lien avec le passé, le pays « d'origine », relève d'abord d'un récit, d'une narration qui se teinte de fictionnalité, non pas d'une réalité concrète. Pourtant, ce passé, ces lieux d'avant la naissance, Alain Farah leur donnera beaucoup de poids.

1.3 Alain Farah, avant *Mille secrets mille dangers*

Le premier livre d'Alain Farah publié en 2004, son seul recueil de poésie, s'intitulait *Quelque chose se détache du port*. Déjà, cette formule faisait écho à l'exil. Elle signalait un éloignement, mais produit avec un certain « détachement », comme le suggère le verbe du titre. S'il y a rupture, celle-ci se produit sans violence, du moins apparente.

Le recueil s'ouvre avec en exergue un texte présenté comme une « Berceuse familiale » :

Je fais sur moi sans me rendre compte
Que la vie est oppressée par le piège du temps
Jour de miel suit jour d'oignon
Mais tout est trop loin
Pour que demain m'importe
(FARAH, 2004 : n.p.)

Le genre de la berceuse réfère à une réalité temporelle (« le piège du temps ») mais n'est pas clairement associé à une culture, un territoire, une nation. La berceuse se retrouve dans toutes les sociétés, elle possède une valeur universelle. Par ailleurs, elle participe généralement d'une tradition orale ; en ce sens, parler d'une « berceuse familiale », laisse entendre qu'elle relève de l'histoire familiale, d'une tradition qui remonte loin dans le temps et donc aussi au pays d'origine. En filigrane donc, s'inscrit, dès l'entrée en matière du premier livre de l'auteur, l'importance de la filiation.

Ce rapport à un genre connoté, bien balisé, lié à une tradition, étonne d'autant plus quand on sort du paratexte pour lire le 1^{er} poème :

C'est une salade dialectale. Petits morceaux de vert, de rouge
Et de jaune où commencent les champs. Loin des révoltes, près
des papilles si l'aphte joue au conquérant.

Il s'agit aussi d'une explication banale : un légume prend
l'outil et devient barbier. Puis l'aberration : du persil haché
sur la table de la cuisine. Fin de la pilosité morale même si le
projet reste utopique.

On ne retourne pas d'où l'on vient. Demande à la tomate, elle le sait.
(FARAH, 2004 : 13)

Le moins qu'on puisse dire est qu'ici le rapport à une tradition poétique n'est pas évident. De plus, ce poème (premier titre du premier livre, auquel on peut en ce sens donner une valeur programmatique pour l'œuvre) s'intitule : « Sur l'expression *tabula rasa* ». Faire table rase est une façon d'affirmer qu'il s'agit d'effacer le passé pour recommencer à zéro. Le texte l'impose clairement : « on ne retourne pas d'où l'on vient. Demande à la tomate, elle le sait. »

Or, chez un bon écrivain, la réalité (la poétique) n'est jamais aussi simple et ce titre apparaît comme un leurre. D'abord, le lecteur attentif verra dans ce texte inaugural une filiation, mais littéraire : le style n'est pas sans rappeler l'écrivaine américaine Gertrude Stein, en particulier son recueil *Tender Buttons*, publié en 1914. Le premier territoire auquel se réfère l'auteur, sa première « nation » est littéraire.

On le constate avec encore plus de force dans son premier roman intitulé *Matamore n° 29*, paru en 2008 : la littérature s'impose dans les moindres méandres de ses pages². Déjà, la page de garde porte en sous-titre « Mœurs de province », clin d'œil appuyé au *Madame Bovary* de Gustave Flaubert : le Québec remplace la Normandie. Nombreux sont les écrivains dont les noms scintillent dans ce roman, mais deux références méritent une attention particulière : William Shakespeare à travers *Hamlet* et James Joyce à travers *Ulysse*. Que ce soit par le biais du spectre du père chez le dramaturge ou dans les liens unissant en filigrane Leopold Bloom et Stephen Dedalus chez le romancier (exilé, justement), les relations père et fils traversent ces deux œuvres et ce motif, apparu ici, se développera dans *MSMD*. On retrouve de nombreuses références littéraires également dans *Pourquoi Bologne*, publié en 2013, alors que dans le cadre d'une enquête, Shakespeare réapparaît : « Comme disait l'autre : que recèlent les noms ? » (FARAH, 2013 : 25) Alain Farah s'ajoute à la longue liste de ceux qui citent Juliette de la famille des Capulet, relevant encore, à travers la question du nom, l'esprit de la filiation, pour le meilleur et pour le pire.

Le recueil est bien éloigné d'une poésie pastorale et les deux romans ont clairement une dimension expérimentale. Pourtant, on y trouve déjà des éléments qui traverseront le (relativement) plus conventionnel *MSMD* : le prénom Alain revient souvent et un début d'histoire familiale s'ébauche. Dans *Matamore n° 29*, la mère du personnage « grandit dans l'Alexandrie chaude des années précédant la Révolution » (FARAH, 2008 : 58) ; de là, elle voyait « les bateaux qui se détachent du port » (FARAH, 2008 : 58), réfléchissant le titre du recueil qui précédait. On y voit déjà une manière trouble de marquer la filiation. Trouble, car les textes sont traversés (comme dans la littérature migrante des années 1980), par la question de l'hybridité, de l'altérité, les problèmes d'identité, mais de manière formellement plus violente et cryptée que dans la plupart des textes de la fin du dernier siècle : « Vous êtes un Alain, vous parlez d'un autre Alain, mais en même temps on peut croire que vous parlez d'un autre Alain... » (FARAH, 2008 : 25) Dans cette formule,

² On pourra lire à ce sujet mon texte, « Spectres de la filiation » postface à *Matamore n° 29*, Montréal, Le Quartanier, 2014[2008], p. 195-225.

rappel encore une fois de l'œuvre de Stein avec ces effets de répétition, il ne s'agit pas de s'appesantir ou de réfléchir sur les problèmes d'identité ou d'altérité ; plutôt faire en sorte que le lectorat saisisse le vertige des identités dans la manière même dont s'énonce la narration, en acte.

2. Mille secrets mille dangers ou le passage au « vrai » roman

2.1 De l'histoire événementielle à l'histoire familiale

MSMD relève davantage du roman traditionnel. Une plus grande fluidité narrative évite sans doute de « heurter » lecteur et lectrices comme cela pouvait être parfois le cas avec les romans plus expérimentaux de 2008 et 2013. Il reste néanmoins qu'au plan de la structure, on trouve de nombreux dispositifs propres à Alain Farah : des glissements temporels constants ; un enchaînement aléatoire de blocs narratifs qui forment une spirale nous plongeant dans le présent, le passé et le futur à la fois (2015 et même une période annoncée plus récente, alors que la journée du mariage se passe en 2007 et que le récit convoque à de multiples reprises le passé du narrateur et de sa famille) ; une immersion fréquente dans la pensée du narrateur. Sans évoquer directement le *stream of consciousness* qu'on associe à James Joyce, cela crée un effet similaire.

Deux motifs importants néanmoins provoquent des modifications significatives par rapport aux publications précédentes. D'abord, l'ancrage dans l'histoire événementielle, qu'elle soit grande ou petite. À ce propos deux noms dominent et il est difficile de trouver deux figures plus opposées. La première est celle de Gamal Abdel Nasser, le dirigeant nationaliste et socialiste égyptien, figure politique majeure des décennies 1950 et 1960 qui dirigea l'Égypte de 1956 à sa mort en 1970. Il en sera question plus loin car il joue un rôle dans l'histoire de la famille du narrateur.

Le second, beaucoup moins connu (c'est une litote !), est une figure un peu mythique de la petite histoire populaire du Québec. Il s'agit d'Alfred Bessette, connu sous le nom du frère André, qui aurait réussi des guérisons miraculeuses et sera canonisé en 2010. Son nom est lié à celui de la Basilique (l'Oratoire) Saint-Joseph à Montréal. Après sa mort, son corps sera placé dans un tombeau au sein de l'Oratoire, tandis que son cœur sera conservé à part dans le même édifice, dans une urne, et fera l'objet de dévotions. En mars 1973, le cœur est volé et on exige une rançon de 50,000 \$ que les autorités de l'Oratoire refusent de payer. Un peu plus de vingt mois après le vol, le cœur sera rendu, anonymement et... en bonne santé (si on peut l'énoncer ainsi !). Les péripéties de cette affaire, racontées dans le roman, sont sans doute parmi les plus kitsch de l'histoire du Québec, comme d'ailleurs tout ce qui entoure la figure et l'aura du frère André.

Le fait que Nasser et le bienheureux frère André, deux figures si éloignées l'une de l'autre, soient au cœur du roman, démontre d'une part l'amplitude de ce qui est raconté, d'autre part accentue l'aspect burlesque de celui-ci. De plus, l'intérêt pour

ce personnage tient à ce que le mariage a lieu justement à l'Oratoire Saint-Joseph, un absolu non-sens. *Personne* ne se marie à cet endroit, grandiose et monumental, ce qui accroît cette dimension grand-guignolesque, mais aussi le caractère hyperbolique que prend souvent le roman.

Ensuite, et c'est la principale différence avec les œuvres précédentes : sa dimension de roman familial. S'il existait bien, auparavant, des traces nombreuses d'une filiation, elles apparaissaient morcelées, évanescences, voire énigmatiques. Cette fois, le portrait se déploie et s'éclaircit. Ce « roman familial », je l'entends au sens freudien. Rappelons que chez Freud le roman familial évoque en particulier deux phénomènes. D'une part, le moyen pour chacun, confronté à la question œdipienne, d'une réorganisation imaginaire des liens parentaux. D'autre part, Freud insiste sur l'aspect créatif de la rêverie et des hallucinations, une forme de rêve diurne qui « corrige » l'existence familiale en quelque sorte. (voir BARTHÉLÉMY, 2006 : 55-70) Comme l'écrit Claude Barthélémy : « la permanente reconstruction que nous faisons de nos souvenirs et de notre histoire constitue un mythe individuel, de même nature qu'un roman. » (BARTHÉLÉMY, 2006 : 55)

Dès lors, comment se construit un roman familial imaginaire, à travers l'écriture, au-delà d'éléments factuels d'ordre autobiographique ? Comment se superposent les relations intersubjectives avec l'entourage familial et les souvenirs d'enfance, à la fois aux plans réel et fantasmatique ? La question se pose ici dans la mesure où le personnage central se nomme « Alain Farah ». Évidemment, le lecteur et la lectrice de *MSMD* n'ont pas à connaître de détails biographiques de la vie de l'auteur lorsqu'ils ouvrent un livre sur la couverture duquel se lit le mot « roman ». Cependant, un rapport ontologique particulier s'institue avec une fiction quand la figure au cœur de celle-ci porte le même nom que celui de l'auteur en couverture. La frontière entre fiction et réel se trouve en jeu, dès lors que de nombreuses scènes excessives et abracadabrantes peuvent difficilement relever d'événements s'étant vraiment produits. Dans cette perspective, on peut associer ce roman au genre de l'autofiction. Je l'aborde cependant sous un autre angle, et libre à chacun et à chacune de considérer qu'il s'agit d'une autre manière de ma part de définir l'autofiction.

Mon hypothèse naît de cette idée d'un roman familial à partir duquel l'auteur se réinvente, se projette à travers un double. Le personnage « Alain Farah » est un double, une inquiétante étrangeté issue de l'auteur, qui se déploie dans le livre, une forme de *doppelgänger*, beaucoup plus près d'une figure littéraire comme celle de William Wilson chez Edgar Allan Poe que de celle(s) que met en scène une autrice comme Christine Angot, par exemple.

Cette mise en scène de potentialités de la vie m'apparaît indissociable des effets littéraires de la littérature migrante. L'invention d'une vie, ou de ramifications possibles à partir d'une vie, est lié à un passé fantasmé qui n'existe que dans les « rêveries diurnes » du narrateur – pour revenir à cette formule utilisée à propos du roman familial. Le passé des parents est à jamais inconnu de leurs enfants, ceux-ci ne le connaîtront qu'à travers des discours, un récit. Cependant, le phénomène s'accroît quand les parents viennent d'ailleurs, d'un ailleurs que l'enfant n'a pas

connu et auquel il ne peut imaginer avoir été arraché. Cela fait en sorte que « l'ici se constitue dans l'étrangeté » (NEPVEU, 1988 : 207), celle de ne pas être né *là où on aurait dû naître*. Ce caractère étranger n'est pas accidentel, passager, lié à un épisode singulier de sa vie, mais constitutif de soi, de ce qui nous a conçu et reste extérieur à soi : un espace éloigné, étranger à soi, à sa propre culture et en même temps inextricablement lié à sa propre existence.

Cette distance (le fait d'être né *ici* de parents nés *ailleurs*) ne correspond pas aux romans migrants qu'on rencontrait dans les années 1980 où la vie sur un territoire donné se pensait par rapport à un autre territoire. Dans le cas présent, le territoire absent se vit par la médiation des parents. Il y a un inévitable brouillage, une reconfiguration à effectuer qui devient le vecteur d'une vraie crise. Elle s'exprimerait ici, c'est l'hypothèse que je pose, dans l'espèce d'état schizoïde séparant le je/Alain Farah auteur et le je/Alain Farah personnage. L'analyse dans les prochaines pages s'appuie sur cet arrière-plan et ce troublant va-et-vient entre burlesque et tragédie, célébration de la vie et implacable poids de la mort qui irrigue la narration.

2.2 Une plongée dans la famille et son histoire

Au milieu d'une foule parfois bigarrée, le roman se développe pour l'essentiel autour de quelques personnages. Au mariage de Virginie et Alain on retrouve le père (Shafik Elias) et la mère (Yolande Safi) de ce dernier, son cousin Édouard et la grande amie du couple, Myriam. Il y aura aussi de nombreuses références à un amour d'adolescence, presque d'enfance d'Alain, Constance Desmontagnes, ainsi qu'à un ancien ami devenu ennemi juré, Baddedrine Abderramane.

Il importe de savoir que « Alain Farah » est présenté dans le roman comme un écrivain, et de plus un écrivain expérimental. Son cousin Édouard ne cesse de lui rappeler qu'il devrait écrire des histoires avec « de vrais personnages ». De son côté, et notamment à cause de la maladie qui le possède et le brise par moment, le narrateur dira commencer « à réinventer son histoire, à exorciser ses cauchemars par la narration. » (MSMD, 168) Ces informations confirment métatextuellement que nous sommes bien dans un récit, une histoire avec les possibilités, mais aussi les risques d'inventions qui l'accompagnent. J'entends plus précisément « récit » au sens où Gilles Marcotte utilise le mot à propos de *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme : « "récit", c'est la fragilité et l'humilité d'une écriture qui se donne toute entière au présent, et qui accepte de mourir avec lui, s'il le faut. » (MARCOTTE, 1976 : 91) Or, il y a dans le roman d'Alain Farah cette fragilité qui participe de son audace consistant à s'ancrer dans un présent au risque de s'y perdre, de disparaître dans les méandres d'événements qui dépassent le narrateur, d'une immersion dans la grande Histoire jusqu'aux confins de la mort. Le récit est sans cesse fragilisé à la fois par la voix du narrateur et son état, et par la forme même de la narration, instable, précaire. En ce sens, parler d'un « vrai roman » prête à discussion. Balzac n'est pas vraiment passé par là.

Ma lecture plus attentive aux détails du texte se fera maintenant à partir de l'incipit. Ce dernier constitue une des principales frontières du texte, un lieu de passage entre réalité et fiction littéraire. Les premières lignes d'un roman comportent souvent « une surabondance de notations allusives, de détails et d'indices qui, à la fois, circonscrivent un imaginaire, orientent plusieurs possibilités de lecture et font apparaître l'inscription sociale de la fiction qui commence. » (POPOVIC, 1999 : 26) Le roman s'ouvre ainsi :

YEUX BLEUS, JE VOUS VOIS.

Shafik Elias a relevé la tête, sur le point de conclure. Il parcourt la salle du regard, glissant sur les visages connus, les visages inconnus. Silence complet, ardent, presque religieux. L'écoute est à son acmé. Shafik se penche une dernière fois vers le micro. Il tient le lutrin du bout des doigts, prend une grande respiration, puis dit :

- Je m'en voudrai de vous quitter sans citer cette phrase que mon père me répétait chaque soir avant que je ne m'endorme : *Al dounia fania wa al zaman kabass*. Oui, mes amis, profitons de cette belle soirée, car cette vie où nous sommes plongés est un piège, un piège qui sommeille dans la prison du temps.

La première phrase est assez mystérieuse. Puis nous avons droit au nom du protagoniste qui a une connotation arabe. Pour cette raison, en associant le nom à celui qui s'exprime, on imagine un homme au teint plutôt basané, aux yeux foncés, et que par métonymie il s'adresse aux Occidentaux en s'adressant aux « yeux bleus ». Ironiquement, le roman s'ouvre alors qu'il est sur le point de conclure. Les 500 pages s'amorcent par l'épilogue d'un discours.

Le locuteur cite ensuite une phrase en arabe, qu'on suppose incompréhensible pour la plupart de ceux qui la lisent. Premier effet d'étrangeté, d'altérité, mais la suite du propos (la réflexion sur le temps), ramène à la berceuse en ouverture de *Quelque chose se détache du port*, citée plus haut. Adressée d'un père à son fils, cette phrase a un aspect rassurant et met à nu ce qui sera un des fils conducteurs du roman, la relation entre père et fils. Nous ne le savons pas encore, pourtant ce premier paragraphe offre une piste de lecture. D'ailleurs la première partie va se clore, 145 pages plus loin, par cette phrase qui amorçait *MSMD*, mais on comprend cette fois que le contact a lieu entre le fils (Alain) et le père :

« À sa table, mon père – le regard clair et anxieux de mon père, tourné vers moi.

Il est 20h45.

Yeux bleus, je vous vois. »

(*MSMD*, 158)

Elle reviendra encore plus loin, à un moment où le narrateur se sent mal (physiquement et mentalement) : « Le voilà [le père] qui m'aperçoit enfin. Mes yeux noisette plongent dans ses yeux bleus, et une puissante et terrible angoisse monte en moi, la pire peut-être aujourd'hui [...]. » (*MSMD*, 393) On comprend que ce père, d'origine libanaise qui a grandi en Égypte, a bel et bien les yeux bleus.

Ajoutons que le deuxième paragraphe fait appel au sommeil, associé au temps, deux motifs constants du roman. Le sommeil, et surtout son absence, modifie pour le narrateur le rapport au réel et particulièrement au temps. Ainsi, les passages

fréquents du passé au futur à partir du présent que constitue la journée de mariage se superposent à un état mental qui, pour le narrateur se trouvant dans un état de fatigue extrême, s'associe au rêve et à un temps non maîtrisé. Si on ajoute que le premier chapitre s'intitule « Vie du père » et qu'il est sous-titré « la noce », on voit que plusieurs éléments (aussi bien sur le plan diégétique que comme motifs) sont présentés d'entrée de jeu. Et si, dès la septième page du texte, on mentionne « le mariage du fils », ce qui situe le cadre dans lequel s'énonce ce discours d'ouverture, quelques pages plus loin on mentionne la maladie qui lie père et fils, annulant ainsi, par un effet délétère, la gaité du moment : « Il a mal au ventre. L'inflammation ronge la paroi de ses intestins, comme elle ronge la paroi des intestins de son fils. » (MSMD, 27)

Il est difficile (et sans doute inutile) de départager ce qui relève de la réalité biographique ou non dans le roman. Il est clair du moins que l'hyperbolisation de certaines scènes relève de l'invention et provoque des effets comiques. Comme je l'écrivais plus tôt, déjà, l'idée d'un mariage à l'Oratoire Saint-Joseph tient de l'hyperbole. Comme le sont certaines colères du narrateur ou le souvenir de certaines d'entre elles. Quant aux échanges entre Alain et Édouard, ils rappellent souvent les meilleurs films de Laurel et Hardy. Il faut dire que la journée du mariage relève d'une véritable course à obstacles, un parcours de combattant : la nuit qui précède, le narrateur ne parvient pas à dormir et vit de terribles angoisses, il se brise une dent le matin en s'accrochant bêtement, il est pris dans les embouteillages lorsque Édouard vient le chercher (pas dans une voiture mustang comme prévu, plutôt dans une remorqueuse !) et arrive à la dernière minute à son propre mariage, le garçon d'honneur perd les anneaux de mariage et les retrouve *in extremis* et en plus, l'ennemi juré qu'il n'a pas vu depuis dix ans, Baddedrine Abderramane, débarque à la réception en fin de journée. Tout cela sans compter qu'il apprend, en signant le registre du mariage, que « Alain » n'est pas son vrai prénom, mais qu'en réalité il se nomme « Youssef Charbel Safie Farah » !

On comprend que ces événements n'aident pas le narrateur qui vit une véritable dissociation de personnalité. On ne s'étonne pas plus qu'il perde conscience à la suite d'un choc vagal au moment où la fête est à son climax, immédiatement après les discours des parents et du garçon et de la fille d'honneur (Édouard et Myriam). Plus on avance dans la journée, plus les problèmes de santé du narrateur, qui prend depuis l'adolescence une multitude de médicaments, ne cessent d'empirer.

La dimension parfois chaplinesque des scènes décrites cohabite avec une grande mélancolie que l'humour vient colorer. Certes, le tragique ne manquera pas, mais s'énonce souvent de manière débridée, au cœur d'un joyeux désordre qui ramène sans cesse aux différentes étapes de la journée du mariage, en passant par la vie du père, du grand-père que le narrateur n'a pas connu, narrateur qui se projette dans l'avenir où il apprendra le cancer de Myriam, etc.

Les souvenirs, télescopés, donnent l'impression fréquente de surgir à travers une torpeur propre au demi-sommeil et d'une certaine façon le roman est structuré par ce climat onirique. La vie apparaît comme une forme de songe éveillé où les souvenirs se mêlent au fantasme. Le songe appelle le souvenir, qui « réveille » la

mémoire. Mais savons-nous toujours si nous sommes dans un songe ou non ? Par exemple, à la page 263, commence une longue scène où Virginie et Myriam sont seules dans une voiture puis entrent dans un salon de coiffure. Soudain intervient le narrateur, comme si la scène surgissait de l'un de ses rêves. Le titre de la célèbre pièce de Pedro Calderón, *La vie est un songe*, sied bien à ce roman.

Cependant, il importe de rappeler que le temps s'ouvre aussi à l'histoire, et même sur une époque presque immémoriale. On recule jusqu'au VII^e siècle de notre ère pour comprendre comment le père du narrateur a pu se retrouver dans une position difficile sous le régime de Nasser en Égypte, sa famille étant d'origine syro-libanaise. Les Chawams, dont il fait partie, seront marginalisés pendant la vague nationaliste du régime nassérien. Remonter aussi loin dans le temps est une manière de souligner à quel point il apparaît absurde de se perdre dans les méandres du temps pour justifier la xénophobie ou le racisme à partir d'événements qui remontent à plus de 1000 ans !

Qui sont les Égyptiens de souche ?

Les Nubiens ? Les Coptes ? Les Arabes qui ont émigré depuis la péninsule arabique pendant le califat d'Omar quand, au septième siècle, a eu lieu la conquête ? Les Ottomans venus sous Méhémet Ali ?

Et si on s'entendait sur la vraie origine ethnique des vrais Égyptiens, si on parvenait à établir que ce sont ceux-ci plutôt que ceux-là qui seraient arrivés en premier, et que ceux-ci par exemple étaient les Nubiens, seraient-ils les seuls à pouvoir revendiquer l'Égypte comme leur pays ?

Est-ce une bonne question ?

Une *vraie* question ?

Même s'il fait chaud sur les berges du Nil, peut-on qualifier les vrais Égyptiens de *pure laine* ?

(MSMD, 23)

Cette question posée ici pour l'Égypte est celle posée, de toute éternité, aux migrants – d'où cette référence à la fin aux « pures laines », expression utilisée pour parler des Québécois considérés comme étant « de souche », c'est-à-dire présent sur le territoire depuis de multiples générations.

Dès lors, la remarque du cousin Édouard à sa compagne apparaît assez juste dans sa concision. Alors qu'elle lui demande si c'est son père ou le père de son cousin qui vient d'Égypte, il répond : « Libanais, Égyptien, c'est la même chose. » (MSMD, 20) Manifestement, pour les pouvoirs politiques, cette réponse n'est pas si évidente ! Pourtant, cette phrase lancée sans réfléchir a aussi une dimension politique. Il n'y a pas de raison de dissocier les gens pour en faire deux classes de citoyens, comme c'est trop souvent le cas dans de nombreuses sociétés – et, on le voit, pas seulement occidentales. Ainsi, les temps biographique et historique se confondent souvent, au point où on apprend que les funérailles de Myriam ont lieu le jour de l'attentat islamiste contre le journal *Charlie-Hebdo*, le 7 janvier 2015.

2.3 Faire face à la mort et habiter à nouveau son nom

Ces funérailles sont l'acmé d'une narration où la mort se manifeste de nombreuses façons. On apprend que la mère de Shafik meurt au moment où Nasser arrive au pouvoir ; que son père meurt quelques jours après son arrivée à Montréal ; que le professeur préféré d'Alain au secondaire, monsieur Cho, qui l'a initié à la littérature, se suicide. Il y en a d'autres, mais surtout Myriam, dont la mort est annoncée tôt. Alors que Shafik voit Myriam s'éloigner le jour du mariage dans une robe magnifique, la noire prophétie est explicite : « [il] ne sait pas que son fils, dans le silence d'un deuil à venir, au plus noir d'une nuit d'insomnie, la ressortira de la housse où Virginie la conserve encore aujourd'hui. Cette robe, il la serrera entre ses doigts, jusqu'à voir apparaître, à travers le tulle [...], le souvenir de sa présence, la présence de Myriam. » (MSMD, 34-35)

On le constate : la mort de Myriam ne sera pas une surprise, elle s'inscrit dans les premières pages du roman et on ne peut la séparer du mariage. Cette scène essentielle annonce celle de l'insomnie du narrateur lors de la nuit suivant les funérailles, à la fin du roman. Il s'agit d'une scène clé, puisqu'elle se lit en parallèle de celle qui précède la journée du mariage, où quelques phrases forment soudain une cristallisation des rapports du narrateur avec les autres que nous découvrons au long du roman. Un passage qui se termine ainsi : « Je les voyais tous les deux, [Myriam] et mon père, pris dans ce passé qui ne reviendrait jamais, fondus, scindés, et je me voyais, moi, égaré dans la forêt des signes, aveuglé par ma foi en la littérature, qui caressais l'espoir naïf de les sauver. » (MSMD, 482)

Les sauver, à savoir en garder la trace, les faire advenir par cette littérature en laquelle le narrateur a foi. Ce moment décisif le décide à suivre le conseil d'un de ses médecins et à suivre une psychanalyse. Il se projette alors dans l'avenir, annonçant ce qui lui arrivera quelques années plus tard, concluant ainsi ce passage : « Ce travail de tant d'années, ce travail d'écriture et de lecture de moi-même par la parole m'aidera à comprendre comment, prisonnier de la colère, de la honte et du déni, j'ai construit un récit où me cacher, où me mettre à l'abri de la vérité. » (MSMD, 484)

Dans un ouvrage récent, *À la rencontre de Chronos*, l'historien François Hartog revient sur le concept de présentisme développé dans un de ses ouvrages qui a fait date en 2003, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Il explique que l'idée centrale lui en est venue lors de la lecture de la scène dans l'*Odyssée* au cours de laquelle Ulysse, invité à la table du roi, entend le barde Démodocos chanter avec beaucoup de précision des épisodes de la guerre de Troie à laquelle il a participé. Il se met à pleurer, ne sachant lier le guerrier rusé qu'il était auparavant à l'homme qu'il est maintenant, ayant perdu jusqu'à son nom. « Cet instant, écrit Hartog, représente la prise de conscience d'une irrémédiable distance de soi à soi, que j'appelle justement *historicité*. » (HARTOG, 2022 : 33-34) Après avoir entendu l'histoire chantée par un autre, comme s'il était littéralement un « personnage » fictif, Ulysse peut se « retrouver » et « habiter, à nouveau, son

nom. » « À partir de cette “reconnaissance”, tout le mouvement du poème se mue en un récit qui relie l’homme qu’il était à celui qu’il est aujourd’hui. » (HARTOG, 2022 : 34)

On retrouve un phénomène semblable dans le roman d'Alain Farah, une expérience existentielle de non-coïncidence de soi à soi, vécue à de multiples reprises. Ces moments par exemple où le narrateur parle de lui à la troisième personne, accentuant son impression de scission de la personnalité : « Je me sentais vivre à côté de mon corps » (186) ; « quelque chose se détachait de moi, dérivait » (187) ; « Ton nom n’a pas disparu. Il n’a pas disparu. Il va revenir. Il revient toujours. Reste ici, mon frère, attends-le. Respire. » (230) C’est bien son nom qu’il s’agit de retrouver, comme Ulysse le sien : faire coïncider son propre nom avec la fiction qu’on crée à partir de soi. Et que ce nom soit aussi celui de l’auteur vient accentuer la dramatisation de cette « historicité », cette difficulté à reprendre contact avec soi-même, au-delà des fabulations et du temps. Face à la mort, parvenir à se réapproprier soi-même.

La scène des funérailles de Myriam relève du morceau de bravoure sur le plan littéraire comme le sont, d’une autre manière, certaines scènes entre le père et le fils. Il existe toujours un aspect tragique dans le fait qu’un père et un fils puissent se parler, que le mur qui bloque les affects s’écroule. Parvenir à traduire ce face-à-face de manière nuancée ne va pas de soi. *MSMD* apparaît aussi comme un grand roman sur l’adolescence, dont le mariage marque la coupure définitive sur le plan symbolique, même si le narrateur est à la fin de la vingtaine à ce moment. Mais n’est-il pas jusque-là un éternel adolescent, ce que sa crise lors de la journée du mariage semble corroborer ?

Cette crise relève peut-être justement d’une peur de passer « à l’âge adulte », selon l’expression consacrée. Un âge adulte dont personne au fond ne veut, car qu’est-ce, sinon la certitude que la mort arrive à grands pas ? Cela ne correspond pas à la peur de notre propre mort, on s’en moque puisqu’on ne sera plus là pour la constater. Il en est autrement de la mort de ceux qui nous entourent. Ce vide, cette solitude ne se disent pas explicitement dans le roman, mais elle suinte de partout dans la narration. En ce sens, le mariage (comme passage à l’âge adulte) conduit naturellement Myriam à la mort, à la mort de l’Amie par excellence, celle par qui le vide deviendra le plus douloureux. Un vide d’autant plus grand qu’il s’accompagne d’une gaffe qui a valeur de trahison. Alors que Myriam se sait condamnée, cette mère d’une jeune enfant de quatre ans entend le narrateur lui dire de ne pas s’en faire alors qu’il lui déclare, se rendant compte seulement par la suite de la portée de ses mots : « Regarde mon père, il avait cinq ans lorsque sa mère est morte, et il s’en est sorti. » (*MSMD*, 475) Il s’agit d’une trahison mineure, une phrase déplacée : une erreur, qui n’en fait pas ? Mais un écrivain peut-il se pardonner une erreur de langage ? Est-ce que le roman n’a pas été conçu pour réparer cette erreur, s’en confesser ?

Au cours de la scène où il décide de prendre rendez-vous avec un analyste, la nuit qui suit l’enterrement de Myriam, alors que le jour se lève (encore cette impression de se trouver entre le rêve et l’éveil, les univers nocturne et diurne),

le narrateur affirme : « J'arrive au seuil d'une lucidité nouvelle. » (MSMD, 484) Ce qu'on pourrait interpréter comme une nouvelle coïncidence avec lui-même. Le roman peut maintenant s'achever. Contrairement à Ulysse, c'est à la fin et non au début du récit que le personnage parvient à se retrouver.

L'exil est en soi, par la maladie qui isole l'individu et le forme, car la maladie fait partie de nous ; l'exil est malgré soi, par la vertu de ceux qui nous ont précédés ; l'exil enfin existe par ceux qui nous sont arrachés. Et voilà ce qui fait de *Mille secrets mille dangers* un roman de migration d'une exceptionnelle originalité.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

FARAH Alain (2021), *Mille secrets mille dangers*, Montréal, Le Quartanier.

Corpus secondaire

FARAH Alain (2004), *Quelque chose se détache du port*, Montréal, Le Quartanier.

(2008), *Matamore n° 29*, Montréal, Le Quartanier.

(2013), *Pourquoi Bologne*, Montréal, Le Quartanier.

Autres textes

BARTHÉLÉMY Claude (2006), Le roman familial et son expression littéraire. René Crevel, *Imaginaire et inconscient*, n° 18, p. 55-70.

CHASSAY Jean-François (2014), Spectres de la filiation, postface à *Matamore n° 29*, Montréal, Le Quartanier, 2014[2008], p. 195-225.

HARTOG François (2022), *À la rencontre de Chronos*, Paris, CNRS éditions.

MARCOTTE Gilles (1976), *Le roman à l'imparfait*, Montréal, La Presse.

NEPVEU Pierre (1988), *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal.

POPOVIC Pierre (1999), Le différend des cultures et des savoirs dans l'incipit de *Bonheur d'occasion*, in : BEAUDET Marie-Andrée (éd.), Québec, Nota Bene.