



N° 6 Cinesthétique

- **Andrea Schincariol***

Du cinéma au cinématographique.

Etude de la « trilogie de Fabrizio Notte » d'Antonio D'Alfonso

Poète, romancier, essayiste, traducteur et cinéaste italo-qubécois, Antonio d'Alfonso est l'auteur d'une œuvre aussi abondante que diversifiée. Nous analyserons, ici, sa trilogie romanesque constituée d'*Avril ou l'anti-passion*¹, *Un vendredi du mois d'août*² et *L'Aimé*³. Le protagoniste de ces trois textes est Fabrizio Notte, un cinéaste indépendant toujours en panne d'argent et de créativité, dont le rêve est de réaliser une adaptation cinématographique de *l'Antigone* de Sophocle. On pourrait considérer les deux premiers volets de la trilogie comme les deux épisodes d'un long roman de formation : Fabrizio y décrit son rapport difficile avec la famille italienne, son enfance montréalaise, l'éducation anglophone, les amis francophones, ses amours et, bien évidemment, sa passion pour le cinéma. Dans le roman qui clôt la trilogie, ce sont les femmes aimées par Fabrizio qui prennent la parole : sa mère, ses maîtresses, sa fille et ses épouses. A travers leurs voix, chapitre après chapitre, la figure de Fabrizio, porté disparu, se dessine en filigrane.

Ce qui est commun aux textes de D'Alfonso, ce qui revient tel un leitmotiv et donne à la trilogie son unité profonde, c'est la recherche identitaire de Fabrizio

¹ *Avril ou l'anti-passion*, Outremont, VLB, 1990 (AAP).

² *Un vendredi du mois d'août*, Montréal, Leméac, 2004 (VMA).

³ *L'Aimé*, Montréal, Leméac, 2007 (A).

Notte. Son identité est une identité « impure »⁴, instable, sans cesse inquiétée par les différentes langues et cultures qui l'habitent : française, anglaise, italienne, sans oublier le poids de l'héritage culturel transmis par le dialecte de sa région d'origine, le Molise. La quête identitaire de Fabrizio est le véritable centre gravitationnel de la suite romanesque. Un trou noir qui attire à lui et qui influence la trajectoire des autres « planètes » thématiques. Y compris la planète « cinéma ».

Nous ouvrirons une première perspective d'analyse en donnant une idée de la place que prend le cinéma, en tant que motif romanesque, dans la trilogie. Ensuite, nous établirons un rapport entre la thématique cinématographique à la question identitaire pour enfin montrer comment le cinéma, tout d'abord thème, acquiert le statut d'instrument de la représentation. Présent partout dans la trilogie dalfonsienne, le cinéma entre en rapport osmotique avec le système métaphorique de la machine textuelle dans laquelle il s'inscrit. D'objet fictionnel, il se transforme ainsi en modèle ou, mieux, en dispositif de mise en fiction.

La planète cinéma

Cinéma et « remédiation »

Le cinéma se présente comme l'un des motifs fondateurs de l'œuvre dalfonsienne, prose, poésie et essais confondus. Pour se borner à la trilogie romanesque, la figure du protagoniste, Fabrizio Notte, réalisateur indépendant, est la pointe de l'iceberg d'un riche ensemble de références au septième art. Ces références font du cinéma l'instrument privilégié d'un processus de « remédiation »⁵ – selon la formule de Bolter et Grusin – qui travaille de manière systématique les trois textes.

La manifestation la plus flagrante de ce processus est la prolifération de noms de réalisateurs plus ou moins connus, ou la présence des titres de leurs œuvres :

⁴ Voir A. L. Silva Paranhos, *La Trilogie en italique d'Antonio D'Alfonso : un parcours vers le texte rhizomatique*, Tese de Doutorado em Literaturas francesa e francófonas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011. La question identitaire est au centre des essais de D'Alfonso, *In Italics : In Defence of Ethnicity* (Montréal, Guernica, 1996) et *De l'insignifiance* (Montréal, Point de fuite, 2013).

⁵ « [...] we call the representation of one medium in another remediation » (J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999, p. 45). Voir aussi [« Remédier »](#), *Intermédiatités*, n°6, printemps 2006, numéro entièrement consacré à la question.

Gianni Moretti [*sic*]⁶ un cinéaste de ma génération, le seul artiste italien qui m'interpelle aujourd'hui (VMA 32) ;

Marise, tu te souviens de *Faces* de John Cassavetes ? De Godard, Bergman, Fellini, Olmi ? Ce sont mes dieux à présent (VMA 100) ;

Quand on dit « sicaire », je pense au nom du cinéaste napolitain⁷ Vittorio De Sica (A 58).

Disséminées tout au long du texte, ces citations orientent la lecture en direction d'un premier et vaste horizon d'attente dominé par l'imaginaire cinématographique. Cela n'est évidemment pas suffisant pour conclure à une incidence de l'esthétique cinématographique sur les structures narratives de la trilogie. Limitons-nous, pour l'instant, à voir dans cette floraison de références filmiques un premier indice de la mise en place d'un pacte communicationnel voué à la création d'un « effet-cinéma ».

D'autres phénomènes de « remédiation » sont dissimulés dans des bouts de phrases dans lesquelles les références au cinéma sont moins manifestes, moins spectaculaires : « J'étouffe dans la canicule du jour. Je ne veux surtout pas réintégrer le monde du cinéma » (VMA 91). La référence à *Gone With the Wind* est masquée par l'utilisation de la part de Fabrizio Notte du titre en italien : *Via col vento*. Dans les deux passages qui suivent, ce sont les œuvres de Luchino Visconti, *La Terra trema*, et de Jean Eustache, *La Maman et la Putain*, qui font office de références filmiques cachées :

Quand nos tâches ménagères prennent l'allure de vérités profondes, la Terre tremble (A 94) ;

– Un jour, sa mère ; l'autre sa putain (A 107).

⁶ En réalité, Nanni Moretti.

⁷ Vittorio De Sica n'est pas napolitain. Il est né à Sora, dans la région du Latium. Cette imprécision, tout comme celle concernant le prénom de Moretti (voir note 6), est pour ainsi dire symptomatique du rapport que D'Alfonso entretient avec l'univers du cinéma. Aucune distinction nette entre celui-ci et le monde réel ; le premier semble, bien au contraire, influencer l'aperception du dernier. Les erreurs de D'Alfonso représentent ce que l'on pourrait définir un phénomène d'onomastique hybride, présence simultanée du monde réel et de la fiction cinématographique dans le syntagme du nom propre : ainsi, Gianni Moretti apparaît comme la fusion du vrai nom de famille du réalisateur italien, Giovanni dit Nanni, et du prénom d'un possible alter-ego de ses autofictions filmiques. Quant à Vittorio De Sica, l'erreur sur l'origine napolitaine est sans aucun doute attribuable à l'origine d'un des personnages interprété par le réalisateur de *Ladri di biciclette*, le maresciallo Carotenuto, caractérisé, lui, par un fort accent napolitain.

Notons cependant que, contrairement aux citations explicites dont il est question plus haut, ces références, avant même de suggérer la thématique cinématographique, fonctionnent comme de simples foyers métaphoriques qui complètent la signification du texte. Même si le lecteur ne saisit pas la référence aux films de Visconti et d'Eustache, le sens de ces passages ne change pas. Les traces filmiques demeurent, pour ainsi dire, dans un état de latence, endormies dans les profondeurs de la phrase. En multipliant ainsi les niveaux de lecture, D'Alfonso construit son texte à la manière d'un rébus. Dans les exemples cités, c'est seulement à travers un travail de déchiffrement que le lecteur peut accéder à cette face cachée de l'univers dalfonsien, celui de l'imaginaire cinématographique.

Souvent, le texte accueille en son sein des termes liés à la technique ou au jargon propres à la pratique cinématographique :

De la rue Hogan à la rue Langelier, la rue Sherbrooke est à chaque fois la toile de fond d'un magnifique *travelling*, très lent, accompagné de l'*Adagio* (AAP 190. Italiques de D'Alfonso) ;

Chaque soir, après le dîner, nous nous rencontrons pour faire (...) de la musique ou un court-métrage comique en Super-8 (AAP 50) ;

Je suis chez moi (...) devant ma table de montage, seul jury respectable qui décidera quelle scène garder et quelle scène balancer (VMA 38) ;

Depuis longtemps, l'échec inflige en moi un sens accru du rôle de romantique maudit dans le mauvais scénario qu'est devenue mon existence (VMA 140).

Par ailleurs, la trilogie est globalement traversée par un discours – dans la plupart des cas polémique – sur l'industrie du cinéma :

Hier, j'ai essayé de vendre un projet de film à des représentants de grandes compagnies américaines ; le résultat n'a pas été réjouissant (VMA 28) ;

C'est le genre de cinéaste que je rêve d'être. Libre. Indépendant. Contrôlant la vente de mes films (VMA 80) ;

Les médias n'ont pas envie d'attacher trop d'importance à des produits indépendants ; ils mettent tout le système sens dessus dessous (VMA 110).

Cinéma et médiation

Si, d'une part, le travail de remédiation du septième art contribue à la lisibilité globale de la trilogie, en assurant la cohérence thématique ainsi que la crédibilité de la figure de Fabrizio – en fondant la « vraisemblance et la motivation » de l'œuvre, pour reprendre Gérard Genette⁸ –, d'autre part, le cinéma assume un rôle d'élément médiateur entre les personnages. A travers le cinéma – sa pratique et sa fruition – le protagoniste tisse des liens d'amitiés. C'est le cas de Mario Berger :

C'est avec lui que je découvre, en 1968, ce qu'est l'art cinématographique en assistant à la projection de *Persona* et *L'Heure du loup* d'Ingmar Bergman. (...) C'est lui qui est le caméraman de mon film *Le Choix* (AAP 68).

Symétriquement, le cinéma fait écran – il dissimule et révèle à la fois – à des sentiments qui n'ont rien à voir, ou presque, avec le septième art. Thomas, ami de longue date de Fabrizio, se lance dans une critique au vitriol d'*Antigone Pacifica*, l'adaptation filmique de la tragédie de Sophocle, pour en réalité exprimer tout son mépris à l'égard de Fabrizio, l'homme :

On dirait que c'est du Hollywood *made in Canada*. (...) Ces paroles, pleines de méchanceté, me frappent comme un poing sur la gueule (VMA 62-63).

Encore, les histoires d'amour de Fabrizio ont pour décor l'univers cinématographique : ses amoureuses font partie du milieu, elles ressemblent à des actrices, ou elles tombent dans les bras de Fabrizio grâce à la médiation du cinéma, qui joue le rôle – dirait Dante – de « Galehaut » entre les personnages.

Surtout, le cinéma apparaît comme un instrument de médiation vital au sein de la relation entre Fabrizio et sa fille Rasa :

En rentrant hier soir, Rasa, qui a la varicelle, voulait pour se distraire que nous regardions ensemble le film où Charlot mange son soulier. La ruée vers l'or. Rasa riait à gorge déployée, assise là, entre mes jambes pendant que nous mangions une assiette de fusilli aux rapini. Rasa à mes côtés. C'est nouveau chez elle, ce désir de rester auprès de moi. (...) Elle découvre que papa est davantage que l'ombre de maman (VMA 29-30).

Le cinéma met en contact Fabrizio et Rasa, en revalorisant la figure du père. Aussi se charge-t-il de la fonction de « substitut langagier » lorsque la langue fait faillite :

⁸ G. Genette, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, n°11, 1968, pp. 5-21.

Ces jours-ci, elle me parle en anglais, en italien, en portugais (...) et en français (...). Rasa rigole si je la supplie de traduire en italien les phrases portugaises. Quel plaisir de voir cette jeune fille de cinq ans danser ainsi entre les langues. Un vrai ballet. Un soir, elle s'évertuait à trouver le mot français pour *bark*. Sur le coup, le mot *écorce* ne m'était pas venu à l'esprit. J'ai dû vérifier dans le dictionnaire. Rasa s'est esclaffée : « Papa, tu ne connais pas le français ».

En effet, avec toutes ces langues qui virevoltent dans ma tête, je ne sais plus quelle langue parler (VMA 29-30).

Rasa danse entre les langues. Les langues virevoltent dans la tête de Fabrizio. L'échange linguistique semble impossible. Pourtant, le rapport entre ces deux personnages n'est pas compromis. Le père et la fille communiquent par le biais du chef-d'œuvre de Charlie Chaplin, pellicule muette qui parle à travers des images en mouvement. Le cinéma se fait langage « autre », il supplée le manque de mots, les défaillances linguistiques dont Fabrizio est souvent la victime.

Le cinéma comme langue « autre »

La question de la langue, c'est-à-dire l'impossibilité de la manier, de la maîtriser, de se l'approprier, de l'appriivoiser pour qu'elle devienne l'élément stabilisateur d'une identité foncièrement « impure » ; cette question traverse d'un bout à l'autre l'œuvre d'Antonio D'Alfonso. Elle figure à l'origine même de son expérience poétique, comme on peut le lire dans un passage de *L'Autre rivage*, recueil de vers publié en 1987 :

J'écris pour saisir et décrire l'expérience de n'avoir jamais eu, en moi, de langue solidifiée. La fluidité de la langue. La langue comme liquide⁹.

A la fois point de départ, sujet et objet de l'acte scriptural, la problématique langagière – qui renvoie, bien évidemment, au centre de gravité de l'écriture dalfonsienne, à savoir sa quête identitaire – engendre ce qui a tout l'allure d'un paradoxe insoluble : comment saisir cette langue liquide si l'outil de saisie *est* la langue liquide elle-même ?

Voici notre hypothèse : on pourrait voir dans l'univers complexe du cinéma – autant dans son imaginaire que dans son langage, dans son imaginaire qui se fait

⁹ Poème # 13, *L'Autre rivage. Poésie*, Montréal, VLB, 1987, p. 129.

langage – la solution potentielle pour sortir de cette impasse. En effet, si le septième art envahit littéralement la surface du texte sous la forme de thème, il apparaît aussi, chez D'Alfonso, comme un modèle, comme un point de fuite ; ou mieux encore, comme un aiguillage pour l'écriture (comme les aiguillages qui se trouvent sur la voie ferrée). A travers le cinéma, l'écriture change de voie(x). Elle contourne l'impasse linguistique-identitaire où elle se trouve enfermée et emprunte les chemins du visuel. C'est l'une des lectures possibles du poème « L'Amour panique », contenu dans le recueil *L'Apostrophe qui me scinde* :

Je chante le bien-être. La tranquillité. L'amitié.
Le cinéma dans les mains, les poèmes dans l'iris des
yeux, le repos retrouvé, l'avenir de notre poésie.
Images de fertié¹⁰.

Ce passage met en place un véritable programme d'écriture : il faut tenir le cinéma dans les mains, comme l'on tient une plaquette de poésies ; la poésie doit trouver son origine dans l'œil et rayonner, se projeter à même l'écran blanc de la page. Cette espèce de « chiasme médial » détermine une réorientation radicale de l'horizon d'attente du lecteur. Les deux formes expressives (filmique et poétique) sont liées par un rapport de médiation réciproque : l'une est l'« interprétant »¹¹ de l'autre. Programme d'écriture, le passage cité est aussi une prescription que le poète adresse à son lecteur : le poème doit fonctionner selon les habitudes de fruition de l'image en mouvement, et vice-versa. Il ne s'agit pas, ou pas seulement, de « lire le cinéma » comme si c'était du texte ni de « regarder le texte » comme si c'était du cinéma. Il s'agit, de manière bien plus spectaculaire, de *faire faire* au texte quelque chose qui est de l'ordre du cinématographique. Autrement dit, de concevoir le cinéma comme l'une des instances organisatrices de l'univers fictionnel : comme un dispositif de la représentation¹².

¹⁰ « L'Amour panique », *L'Apostrophe qui me scinde. Poésie*, Montréal, Editions du Noroît, 1998, p. 30.

¹¹ Dans la sémiotique peircienne, l'interprétant est une représentation mentale de la relation entre un signe matériel (le *representamen*) et son objet. Voir N. Everaert-Desmedt, *Le Processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, chapitre III : *Le processus sémiotique*, Liège, Pierre Mardaga, 1990, pp. 39-101.

¹² Philippe Ortel définit le dispositif une « matrice interactionnelle » capable d'articuler les trois niveaux de la représentation : technique, pragmatique et symbolique. Voir Ph. Ortel, « Avant-propos », dans *Discours, image, dispositif*, sous la direction de Ph. Ortel, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 6.

Vers le cinéma comme dispositif de la fiction

Cinéma : objet, modèle, effet

Il importe de préciser, tout d'abord, que le dispositif cinématographique ne semble pas posséder, dans les trois romans traités ici, le même poids.

Dans le premier volet de la trilogie, *Avril ou l'anti-passion*, D'Alfonso raconte l'histoire de la famille Notte, l'une des nombreuses familles italiennes émigrées après la Deuxième Guerre Mondiale. Au centre de l'ouvrage – nous citons ici l'introduction de Pasquale Verdicchio à l'édition italienne – est la « conceptualisation d'un film qui représente [cette] histoire familiale ; une enquête sur l'identité et sur le dépaysement »¹³. Le cinéma est donc l'objet d'un discours, d'une « conceptualisation ». On en parle beaucoup dans le roman et il demeure, pour cette raison, à la surface du texte en tant que thématique. Nous ne nous attarderons donc pas sur cet ouvrage sinon pour souligner l'insertion, à même le texte, de plusieurs morceaux du « scénario » du futur *Antigone Pacifica*. Le passage qui suit en est un exemple parmi d'autres :

Le Coryphée, un journaliste, annonce l'entrée du Premier ministre : – Voici notre maître... Créon, devant un grand mur de verre d'un des deux bâtiments du Village olympique, porte le corps de son fils mort. Vêtu de lin blanc. La caméra, silencieuse, le suit (AAP 197).

Le passage clôt le dernier chapitre d'*Avril ou l'Anti-passion*. Le chapitre, intitulé d'ailleurs « Mise en scène », se caractérise par une juxtaposition systématique du récit du mariage de Lucia Notte, la sœur de Fabrizio, et du scénario du film à venir. Fiction filmique et réalité romanesque apparaissent donc dans leur co-présence textuelle, et dialoguent sur un même plan qui est celui de l'énoncé. Incrusté dans le texte, le cinéma est alors moins un dispositif qu'une matière fictionnelle précieuse.

Dans *Un vendredi du mois d'août*, deuxième volet de la trilogie, le projet d'*Antigone Pacifica* a finalement pris corps. Le rêve de Fabrizio Notte, qui gagne sa vie en tournant des documentaires sur les tueurs à gages, est devenu réalité. La création filmique n'est plus l'objet d'une conceptualisation, mais plutôt un modèle concret qui

¹³ *La Passione di Fabrizio*, avec une introduction de Pasquale Verdicchio, Isernia, Cosmo Iannone, 2002, p. 10. Nous traduisons de l'italien.

sert de base à toute une série de réflexions méta-discursives sur l'acte scriptural. On retrouve ainsi, dans le roman en question, plusieurs indices qui suggèrent, de manière plus ou moins évidente, ce « chiasme médial » dont on a illustré la logique peu avant :

Je me marre toujours au cinéma (...). Je ris comme on souligne les passages d'un livre qui bruissent significativement en soi (VMA 31) ;

Le cinéma, et pas seulement le cinéma, est une question de montage. Comment joindre les morceaux disparates dans un tout harmonieux ? (VMA 61)

Le dernier extrait suggère l'appartenance de la technique du montage à une catégorie extra-cinématographique, et potentiellement littéraire. Aussi remarquons que cet agencement de « morceaux disparates dans un tout harmonieux » qu'est le montage n'est rien d'autre que la métaphore de la quête identitaire de Fabrizio Notte. La question identitaire réapparaît, une fois de plus, par la médiation du cinéma.

Modèle qui aide à penser la pratique scripturale, le cinéma joue aussi le rôle de réservoir de situations fictionnelles toutes prêtes, qui n'attendent que d'être adaptées à l'espace blanc de la page écrite. Par exemple, certains passages de *Un vendredi du mois d'août* parodient des scènes cultes du grand écran :

– Il y a un problème, monsieur Notte. Un problème assez grave. Vous êtes bigame.
Le *carabiniere* tira victorieusement sur sa moustache (VMA 71).

La figure du *carabiniere* moustachu ne peut que rappeler celle du personnage du maresciallo Carotenuto, interprété par Vittorio de Sica, dans le chef-d'œuvre de la *Commedia all'italiana* : *Pane, amore, e...*¹⁴. Plus loin, la référence à l'un de films incontournables de la *Commedia all'italiana* est tout à fait explicite :

Il a fallu plus de six ans de va-et-vient par courrier avant que je n'obtienne finalement mon divorce à l'italienne (VMA 72).

Le film de Pietro Germi, *Divorzio all'italiana*, histoire d'un adultère et d'un délit d'honneur ratés, dessine l'horizon de lecture de la scène.

Tout au long de son ouvrage, D'Alfonso puise allègrement dans le réservoir des scènes-clichés du cinéma hollywoodien. Parmi celles-ci figurent la scène du « vol

¹⁴ *Pain, amour, ainsi soit-il*, 1955.

à main armée » (chapitre 10, VMA 39), la scène du « dialogue en avion avec la voisine de siège » (chapitre 12, VMA 48) ou la scène de la rencontre à la gare dont nous donnons un court extrait :

Parmi une foule entassée et les bagages, Lina [mère de Fabrizio] se détache au milieu des vapeurs des trains stationnés à la gare. Guido [père de Fabrizio] se presse pour la rejoindre. Les amoureux s'immobilisent l'un devant l'autre, se fixant sans se parler (VMA 107).

En d'autres occasions, le texte ne se limite pas à la parodie d'une situation cinématographique donnée. La parole entre en compétition avec la logique de l'image en mouvement et l'univers de la représentation semble se soumettre aux procédés filmiques. Un premier exemple de ce phénomène est la longue séquence où Fabrizio parcourt d'un bout à l'autre le boulevard Saint Laurent à la recherche des lieux qui ont marqué sa vie :

Il est environ treize heures.
Je hèle un taxi. (...)
– Où allez-vous ?
– Même si je n'ai pas vécu sur le boulevard Saint-Laurent, la rue représente pour moi un sillon qui traverse mon existence de bord en bord. (...) Ce boulevard se constitue en onze sections émotives.
La première section, que je nomme *La Vieille*, [avec ses] *pannsbops* (...). On allait y acheter sa première caméra (...) [cinquième section] *La Hip* [avec le] le cinéma Parallèle, qui grossira pour devenir l'Ex-Centris. [Dixième section] *La Fabrique*. Le dimanche, après le repas familial, mon père m'amenait au cinéma Rivoli où l'on projetait des films en italien [...] (VMA 91-98).

Le texte simule ici les caractéristiques visuelles d'un *travelling* latéral où le taxi fait office de *dolly*. De même, la suite des onze sections émotives semble évoquer une longue séquence filmique montée à partir de onze plans. Chacun de ces « plans » est introduit par un intertitre numéroté : première séquence, *La Vieille* ; cinquième séquence, *La Hip*, etc. Lieu stratégique où s'opère un basculement du régime de lecture à un régime de visualisation de la matière narrée, le passage semble actualiser le pacte communicationnel annoncé par la richesse de la thématique cinématographique.

Un autre exemple illustre la manière dont le texte fabrique cet « effet-cinéma ». La scène se déroule dans le parloir de la prison où Peter, le beau-frère de Fabrizio, est détenu :

Je me lève pour lui caresser les cheveux. Aucun mot de consolation ne sort de ma bouche. Nous nous asseyons et nous comptons les nervures du bois de la table à manger.

Des gouttes de pluie cognent contre les fenêtres. On dirait un mauvais film (VMA 137).

La séquence, qui relève une fois de plus du cliché cinématographique (la scène du parloir), est muette. Gestes et décor prennent la relève de la parole. Le sens de la scène – sa tonalité dramatique, pathétique – est entièrement contenu dans les images qui la constituent : la caresse, les nervures du bois, les gouttes de pluie. La tentation est forte d'articuler toutes ces images en suivant la logique du champ-contrechamp et du zoom-in/zoom-out, c'est-à-dire de « faire parler » la séquence à travers le langage filmique.

Or, ce réflexe de lecture, qui n'est peut-être qu'un simple mirage dû à l'omniprésence de la thématique cinématographique dans les deux premiers romans, devient dans le dernier volet de la trilogie une revendication de l'écriture.

Le cinéma en puissance

Voici un extrait de la quatrième de couverture de *L'Aimé*, troisième et dernier volet de la trilogie de Fabrizio Notte :

A travers les yeux et le cœur des femmes – ses amies d'aujourd'hui et d'hier, ses amoureuses célibataires et mariées, sa fille, ses épouses, sa sœur, sa psy... –, la vie de Fabrizio Notte défile en vingt-cinq courts métrages sur l'écran d'un cinéma-vérité qui pourrait s'intituler *L'être aimé est porté disparu* dans la maison de l'amour (A, quatrième de couverture).

Avant même d'entrer dans l'univers de la fiction, le paratexte déploie les bases d'un pacte communicationnel bien précis. L'objet que le lecteur tient dans ses mains n'est pas un roman « cinématographique », c'est-à-dire un ouvrage qui fait du motif cinématographique l'un de ses thèmes centraux. Le septième art semble avoir abandonné l'univers fictionnel de *L'Aimé*¹⁵, « porté disparu », comme Fabrizio. On devrait plutôt comprendre cet ouvrage comme une œuvre-cinématique, un texte qui cherche à produire un effet dynamique, un texte qui veut montrer la vie de son protagoniste en mouvement (« la vie de Fabrizio Notte *défile* en vingt-cinq courts

¹⁵ Fait exception le chapitre 13, « Pensée-1989 », où il est question des formes de scénario et de l'importance du *midpoint*. Bien évidemment, le chapitre 13 est le *midpoint* du roman *L'Aimé*.

métrages sur l'écran d'un cinéma-vérité »). La fiction romanesque assume de plein gré le cinéma non pas – ou pas uniquement – comme modèle à exhiber, mais comme expérience visuelle à laquelle le lecteur est invité à faire constamment référence. Entre le textuel et le filmique, s'instaure ce qu'Audrey Vermetten définit comme une « relation de modélisation » :

[...] on considérera que le romancier accomplit une modélisation de l'esthétique filmique ; c'est-à-dire qu'il n'abstrait pas seulement, à partir d'une réalité concrète, un schéma d'action sous-jacent qu'il réinvestit dans la fiction. Il bâtit en outre, de manière en quelque sorte seconde, un modèle implicite des formes de représentation et de signification filmiques capable de déterminer par endroits l'aspectualité du monde fictionnel. On dira donc que le roman, en certains de ces passages et de ces dimensions, modélise un trait ou l'autre de l'esthétique filmique. Cela revient à dire à la fois que l'auteur prend cette dernière pour modèle, et qu'il en découvre et n'en garde que les principes de fonctionnement¹⁶.

Cela revient à dire, si l'on se positionne du côté du lecteur, que celui-ci n'est plus appelé à effectuer un travail de simple reconnaissance et de compréhension du ou des modèles filmiques auxquels fait plus ou moins directement allusion le texte, mais qu'il est invité à « faire fonctionner » le texte selon des principes cinématographiques. Ce qui est sollicité, chez le lecteur, est moins de l'ordre d'un savoir, d'une compétence, que de l'ordre d'un vouloir (et d'un croire aussi), d'une collaboration à la construction de l'univers de la représentation.

Revenons à l'ouvrage d'Antonio D'Alfonso. Le modèle explicite de son roman est, à en croire la quatrième de couverture, le court-métrage documentaire. Comment l'auteur utilise-t-il ce modèle ? Ou pour être plus précis, quels sont les aspects de ce modèle qui se trouvent actualisés dans le monde fictionnel ?

Nous croyons déceler dans le dispositif d'énonciation du roman la réponse à cette question. L'ouvrage se présente sous l'aspect d'une série de témoignages des femmes aimées par Fabrizio Notte. Ecrit en régime de focalisation interne, chaque chapitre se caractérise par la présence d'une voix féminine qui, à la première personne, raconte sa relation avec le protagoniste de la trilogie. A quelques exceptions près¹⁷, le destinataire de ces récits est un destinataire anonyme et muet :

¹⁶ A. Vermetten, « Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans *Au-dessus du volcan* de Malcolm Lowry », *Poétique*, n°144, 2005, p. 498.

¹⁷ Voir notamment les chapitres 4 et 7.

Ne voyez-vous pas que je suis occupée? Des clients m'attendent. (...) Vous m'excuserez, je dois aller servir les clients. Et pour ce qui est de Notte, cherchez-le là où je l'ai laissé, il doit sûrement y être, avec sa guitare sous le bras (chapitre 5, « Esther », A 38 et 41) ;

Attendez, maringouin c'est féminin, attendez que j'écrase ma cigarette, la fumée me monte aux yeux. Je viens de vérifier dans le dictionnaire, « un » maringouin, et non, je ne vous dirai pas le nom du dictionnaire, car le dire serait en quelque sorte en faire la publicité, et si je dois faire de la publicité, je veux qu'on me paie pour prononcer le nom d'une compagnie (chapitre 18, « Willa », A 121).

Dans ces deux extraits, le récit fait son apparition à travers la médiation d'une instance « auto-raturante ». Au moment où il laisse la parole à l'autre, le destinataire intradiégétique s'efface pour n'apparaître qu'indirectement dans les passages dominés par ce que Jakobson définit comme la fonction conative du langage¹⁸ (« Ne voyez-vous pas que... », « Attendez (...) attendez »). Le destinataire intradiégétique disparaît donc de la scène, ou mieux encore il prend place « en-deçà » de l'espace scénique, là où le lecteur ne peut le voir ni l'entendre¹⁹. Et le témoignage de chaque femme, destiné en principe à ce personnage qui appartient à la fiction, parvient au lecteur dans toute son immédiateté et dans toute son authenticité. L'impression qui se dégage de ce dispositif d'énonciation est celle d'un entretien filmé ou, si l'on veut, pour reprendre les termes utilisés dans la quatrième de couverture, du cinéma-vérité.

Inscrit dans le texte « à titre de référence, mais aussi à titre de potentialité »²⁰ selon la belle formule d'Isabelle Raynauld, le cinéma devient le moteur d'une dynamique intermédiaire complexe qui s'instaure entre les trois volets de la trilogie d'Antonio D'Alfonso, et qui intéresse ses différents niveaux fictionnels. Présent d'abord sur le plan de l'énoncé, le cinéma est absorbé progressivement par et dans l'énonciation. Il disparaît de la surface pour imprégner les couches profondes du texte en manifestant sa présence sous forme de « matrice », de « moule creux », qui donne une forme déterminée à l'objet textuel. Ce travail d'absorption – qui se fait

¹⁸ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

¹⁹ Pareil dispositif d'énonciation est mis en œuvre dans *Bruco*, réalisé par D'Alfonso en 2005, soit deux ans avant la parution de *L'Aimé*. Sorte de docu-fiction filmique, *Bruco* est la véritable matrice filmique du dernier roman de la trilogie.

²⁰ « Le spectateur étant la condition de possibilité du film, à la fois sa cible et son point de fuite », écrit Raynauld, « le film, réalisé ou non, devient l'horizon d'écriture et de lecture du scénario. Le film s'inscrit dans le texte non seulement à titre de référence, mais aussi à titre de potentialité » (« Le Lecteur/spectateur du scénario », *Cinemas : revue d'études cinématographiques/Cinemas : Journal of Film Studies*, vol. 2, n°1, 1991, p. 29).

entre la publication du premier volet, en 1990, et la sortie du dernier, en 2007 – change le visage de la trilogie de Fabrizio Notte : alors qu'elle est le récit d'un homme en quête de soi et qui fait du cinéma la métaphore de sa recherche, l'œuvre dalfonsienne devient par la suite une sorte de documentaire sur l'histoire de cet homme. Mieux encore, elle prend la forme d'un *behind the scenes* des deux premiers romans.

Plutôt que d'absorption, il serait juste de parler du cinéma comme du précipité de la trilogie dalfonsienne. Précipité, au sens chimique du mot : le cinéma se dépose sur le fond de cette solution liquide qu'est la langue, l'écriture, l'identité d'Antonio D'Alfonso et de son double Fabrizio Notte. Une fois la substance du cinéma dissoute dans le texte, il ne reste que sa partie la plus insoluble et pure : le cinématographique.

* Récipiendaire d'une bourse de recherche postdoctorale du gouvernement du Canada.