

# LE TEXTE d' HÉDI BOURAOUI

*Approche par le « ça »*

Essais



CMC Éditions

LE TEXTE  
d'HÉDI BOURAOUI

*Approche par le « ça »*



Claudette Broucq

LE TEXTE  
d' HÉDI BOURAOUI  
*Approche par le « ça »*

Essais

CMC Éditions

Broucq, Claudette, 1932-

Le texte d'Hédi Bouraoui : Approche par le « ça »

ISBN 978-2-9809692-1-8 (br.)

ISBN 978-2-9812022-6-0 (PDF)

1. Analyse de romans, de poésie, d'essais, le conte.
2. Psychologie

*Oeuvre de couverture : Claudette Broucq - Triade de la Psyché  
Acrylique sur toile - 2006- 55 x 48cm*

**Distribution :**

**CMC Éditions**

Canada-Mediterranean Centre  
356 Stong College, Université York  
4700 Keele Street, M3J 1P3  
Toronto, Ontario  
Tél: (416) 736-2100 x.31004  
Télec: (416) 736-5734  
cmc@yorku.ca  
<http://www.yorku.ca/laps/fr/cmc/index.htm>

Correction d'épreuves : Elizabeth Sabiston

Numérisation : York University Printing Services

Imprimé au Canada

Conception graphique : Claudette Broucq

Mise en page : Claudette Broucq

Dépôt légal : mars 2014

© CMC Éditions et Claudette Broucq

*A mes enfants*

**Jean-Christophe et Soraya**

**Frédéric et Danielle**

**Olivier**



## **Avant-Propos**

« *La psychanalyse dépose les armes  
devant le génie artistique* »

S. Freud

C'est avec un grand plaisir et une certaine émotion que je présente ici un ensemble de critiques sur l'œuvre d'Hédi Bouraoui. Lorsque nous nous sommes rencontrés, en Octobre 1988 aux Rencontres Internationales de Poésie de Saint-Malo, en Bretagne, il pratiquait la poésie avec ferveur. Il venait de quitter ses fonctions administratives à l'Université York de Toronto et, avant de reprendre son enseignement de littérature comparée et de retrouver ses chers étudiants, il était en congé sabbatique pour deux ans à Paris. A l'époque, son œuvre poétique était déjà conséquente et il avait publié un premier *roman-poème*. Sa réputation de critique international était bien établie. A partir de ce moment il a pu commencer à se consacrer aux romans proprement dit. Je les ai vus naître l'un après l'autre à une cadence soutenue. Tous différents, mais tous marqués par son expression si particulière : fulgurante dans ses envolées lyriques, riche en métaphores et surtout inlassablement chargée du même message humaniste : faire se rencontrer les



cultures les plus diverses pour l'amour de l'autre et l'instauration de la paix dans le monde.

Il serait trop long de détailler ici ce qui m'a attirée dans cette écriture atypique, baroque et parfois difficile d'accès. Peut-être ne le sais-je pas moi même ou peut-être le sais-je trop bien : l'inexplicable c'est le *ça*, l'inconscient. L'explicable, l'aura d'une personnalité attachante passionnément liée à son idéal, toujours mue par la rigueur et l'éthique.

Maintenant, rendons à César ce qui appartient à César ! C'est Hédi Bouraoui qui m'a fait découvrir la notion de *psychocritique*, initiée par Charles Mauron<sup>1</sup>, méthode de critique littéraire fondée sur les découvertes de Freud et le postulat de l'existence d'un inconscient. Alors que la critique classique ne s'intéresse qu'au moi conscient, la psychocritique recherche les manifestations de l'inconscient chez l'écrivain. D'abord par la superposition de différents textes qui révèle des « réseaux obsédants » où s'inscrivent, en filigrane, des « figures mythiques et des situations dramatiques », menant elles-mêmes au « mythe personnel » de l'auteur avant de procéder à un « contrôle biographique ». Si j'avais opté inconditionnellement pour cette méthode, j'aurais souscrit à ces quatre points. Or je m'en démarque quelque peu en ce qui concerne les réseaux

---

<sup>1</sup>Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, éditions José Corti, Paris, 1963, 360 p.

obsédants et le contrôle des résultats par rapport à la biographie. Pour les premiers, je préfère le terme « repères récurrents », le terme obsédant faisant par trop référence à une pathologie. Quant au second, pourquoi avoir recours à une vérification des résultats obtenus si l'on fait confiance à son propre inconscient ? Ceci d'autant plus que c'est le texte qui doit être soumis à l'analyse, et non celui qui l'a écrit. On sait que dans *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen*, Freud lui-même a été critiqué pour ne pas y avoir fait preuve de sa rigueur habituelle. Devant le danger d'une telle entreprise (l'étude psychanalytique des œuvres artistiques), il a fait machine arrière et mis en garde quiconque serait tenté par cette expérience. Il est donc étonnant que Mauron se soit engagé dans cette voie. A sa décharge, notons qu'il analyse des textes de poètes et romanciers célèbres et disparus (Baudelaire, Mallarmé, Nerval, Hugo, etc.), tombés pour ainsi dire dans le domaine public, et dont les biographies sont notoirement connues. Il en va tout autrement pour des auteurs contemporains. C'est pour ces raisons que je n'ai pas souhaité sous-titrer cet essai par *Approche psychocritique*, mais plutôt *Approche par le « ça »*. Cependant, là encore, un autre danger se profile, il faut en prendre conscience. Et je partage cette fois sans réserve l'opinion de Mauron lorsqu'il affirme que la psychocritique se heurte à un obstacle de taille, celui justement de la relation constante et vigilante que le critique entretient avec son propre inconscient. Car à travers le texte, les deux

inconscients, le sien et celui de l'auteur, entrent en résonance, phénomène qui nécessite de la part du critique une expérience vécue de la cure psychanalytique. Chose assez rare, ce qui peut expliquer le peu de travaux de ce type. Il faut y ajouter la prévention du monde littéraire et scientifique contre une méthode qualifiée d'empirique et d'irrationnelle qui inspire incrédulité et méfiance. Réaction de défense de chacun qui, instinctivement, craint l'inquisition et la découverte en lui-même de ses ressorts les plus profonds. Mais lorsque la réticence a été franchie, on ressent tous les bienfaits d'une rencontre avec le mystère de soi qui apparaît plus comme un allié que comme un ennemi lorsqu'il a été quelque peu élucidé. En général, la psychanalyse a ses détracteurs, mais comme elle ne s'apparente pas à une démarche intellectuelle, le jugement extérieur ne lui convient pas. Pour avoir une opinion, il faut tenter l'expérience. Alors seulement on est en possession d'un élément de réponse. Pour ma part, je suis persuadée que, sous certaines conditions, cette investigation du psychisme - qu'elle soit thérapeutique ou désir de connaissance de soi - peut changer toute la vie d'une personne et lui faire découvrir des aspects d'elle-même, des autres et du monde, insoupçonnés.

Dans la psychocritique, outre cette approche particulière, reste la part du rationnel dont on ne peut pas faire l'impasse, relatif en particulier au langage, et qui fait appel à la critique conventionnelle basée sur un certain savoir et

certaines capacités intellectuelles. La critique par le *ça* ne peut donc être que partielle, mais son impact est important et peut apporter une nouvelle vision des œuvres de création.

On l'aura deviné, si je me suis lancée dans cette aventure qu'est la lecture empirique de l'œuvre d'Hédi Bouraoui et des réflexions qu'elle m'inspire, c'est munie du garde-fou d'une analyse personnelle approfondie et bien accompagnée. Cette aventure se fait à deux, le thérapeute et le candidat à son auto-investigation psychique. Elle obéit à des règles précises et débouche rapidement sur le constat que, selon Lacan, « l'inconscient est structuré comme un langage ». Partant du fantasme<sup>2</sup>, du phantasme<sup>3</sup>, du rêve, des associations libres et des actes manqués, peu à peu la personnalité évolue vers sa maturation, sans pour autant se renier. Il s'agit de se déconstruire pour se reconstruire avec d'autres valeurs. Démolition qui ne va pas sans secousses mais qui, au bout du compte, permet de rebâtir soi-même sa propre demeure fragilisée dans l'enfance. La page de couverture représente l'un de mes tableaux, intitulé « Triade de la psyché » parce que les trois piliers peuvent évoquer les trois instances de la seconde topique freudienne, le moi, le *ça* et le surmoi. La méthode créative de cette oeuvre est intéressante car elle correspond bien à la démarche de la psychanalyse : déconstruire pour recons-

---

<sup>2</sup> Conscient, rêverie, création.

<sup>3</sup> Inconscient, rêve, etc.

truire. Autrement dit, partir d'une construction quelconque - l'autre en l'occurrence - en dégager des formes, les synthétiser et les organiser différemment en s'appuyant sur la technique picturale. On verra que c'est ainsi également que se pratique l'approche par le *ça*.

C'est ainsi que j'ai abordé certains textes, romans, recueils de poèmes, conte, essais. La liste qui figure dans *Le Texte bouraouien* bien sûr n'est pas exhaustive. Ces critiques sont inédites dans leur ensemble. Quelques-unes, remaniées depuis, ont fait l'objet d'une publication, que ce soit dans le Journal *Le Temps* de Tunis, ou la revue *LittéRéalité* de Toronto. Bien que m'étant limitée à ces textes, je connais l'intégralité de l'œuvre et je suis rôdée, plus que quiconque sans doute, à naviguer dans les arcanes de cette écriture hors du commun. Écriture de l'inconscient par excellence, surtout dans le premier roman, défini comme roman-poème, *L'Îcônaison*, dépourvu de trame narrative. Par la suite s'est immiscée plus de réalité, sans toutefois aller jusqu'à la clarté la plus totale. Nécessité communicationnelle que la tradition réclame à grands cris.

Le but de mon essai est évident : plaider une cause juste, révéler une richesse, faire connaître une innovation et des conceptions humanistes sans faille. L'écriture d'Hédi Bouraoui se lit avec un crayon à la main, pour y pêcher les récurrences et, grâce à elle, tisser sa propre trame. Sans compter celle des valeurs universelles pour un monde plus juste.

Bonne *nomadance*<sup>4</sup> au pays du ça à vous qui voulez faire une incursion dans cette œuvre prémonitoire de la littérature du futur ! Certains critiques, tel Pascal Dupuy, n'hésitent pas à prédire qu'elle « s'inscrit déjà dans le siècle à venir ». En réalité, elle sera ce que chacun en fera s'il consent un instant à se poser et à remettre en question ses certitudes.

---

<sup>4</sup> Néologisme bouraouien utilisé dans *Nomadaime*.



# **Romans**





## ***L'Icônaison***

### **Crescendo iconoclaste d'un poète**

« *Je me révolte, donc je suis* »

Albert Camus

Commencer à lire les premières lignes de *L'Icônaison*<sup>5</sup>, ce premier roman d'Hédi Bouraoui, c'est entrer dans un monde obscur, déroutant. Se lancer dans la quête d'une intrigue relève d'une gageure. Plus la lecture se poursuit, plus se fait jour le sentiment de survoler une forêt impénétrable où, sitôt entrevues, les pistes se brouillent. Mais pour pouvoir aborder cette œuvre, il faudra bien trouver une ouverture, déterminer sa nature, les motivations qui ont présidé à sa conception, son impact. Durant la lecture des cent quinze pages, le lecteur ne cessera de faire le tour de ce texte-forteresse dans l'espoir d'y trouver une issue.

Or, « la lumière de l'art est là » nous dit l'auteur, « dans les arabesques joyciennes, les ficelles jamesiennes ou flaubertiennes » (p.110). Références littéraires certes précieuses, mais qui appartiennent à sa logique propre, celle d'une

---

<sup>5</sup> Hédi Bouraoui, *L'Icônaison*, Ed. Naaman, Sherbrooke, Québec, Canada, 1985, 116 p.

rationalisation à tout prix visant à expliquer l'inexplicable, alors qu'il offre paradoxalement à son lecteur un océan de non-dit où une histoire bien ficelée n'a pas sa place. Il serait vain de chercher ici la tradition du roman français réputé pour ses vertus de clarté. On se trouve plutôt devant un refus des catégories considérées jusqu'alors comme constitutives du genre romanesque, notamment l'intrigue – qui garantissait la cohérence du récit – et le personnage, en tant qu'il offrait, grâce à son nom, sa description physique et sa caractérisation psychologique et morale, une rassurante illusion d'identité. Ici rien du discours suivi que Stendhal a qualifié de « miroir promené le long d'un chemin ». Dans ce roman, *L'Iconaison*, tout comme chez Flaubert en particulier, précurseur du roman moderne, on se trouve dans une transgression des structures formelles traditionnelles. La technique du récit impersonnel à force de transmutations, la fragmentation du réel en scènes discontinues privent le lecteur de points de repères, l'égarant sur des sentiers non balisés. Pour le profane, non rompu à l'analyse littéraire, ce genre de roman semble plutôt ressortir du mode « texte », du segment.

Le titre, métaphore par excellence, est présenté comme référence à « des icônes envoûtantes » en l'occurrence des pronoms faisant office de noms ou prénoms de personnages, narrateurs à tour de rôle. Il apporte ainsi une connotation religieuse, en particulier l'image des vierges à l'enfant de

l'iconographie orthodoxe. Ce qui fait se poser la question d'un éventuel rapport entre le sacré et le profane, qui n'apparaît en aucun cas à la lecture du texte, bien au contraire. L'avancée dans la lecture permet de faire surgir d'autres sens au titre, en apparente contradiction avec le contenu, iconoclaste au plus haut point. Pas de place pour la poésie dans le choix des mots (Pourtant ce serait aller trop vite que de gommer la poésie de l'œuvre, elle est ailleurs, mais néanmoins présente, reste à la dégager de sa gangue). On bute sur un langage érotique, dur, sarcastique, voire cruel, cru et trivial. Ambivalence qu'on retrouve chez Joyce et Flaubert respectivement entre épiphanie et horreurs des mauvais rêves de Saint Antoine. Au moment de cette découverte, le titre se met à tinter autrement. Dans « icônaison » icône cohabite également avec « con » (sic)<sup>6</sup>. Des interprétations contradictoires surgissent et se mettent à défiler : le blanc et le noir, le sublime et le vulgaire, l'idéal et le réel, l'éther et la matière... la mère - la vierge de l'icône - et la putain « elle voulait étudier le comportement des putains » (p. 101), « un vagin cocktailisé (à la Molotov bien sûr<sup>7</sup>) en état de guerre » (p. 78), sexe de la femme désirée et non aimée, voire haïe et méprisée, qui, dans son explosion, ne pourrait que castrer l'amant. Alors, le choix du titre ? Manichéisme réfléchi qui ne veut

---

<sup>6</sup> Con, conne = stupide ; connerie = stupidité ; con = sexe féminin en langage trivial. (d'après le P.L.)

<sup>7</sup> Note de l'auteure.

pas dire son nom ? Ou démarche en partie involontaire, guidée par des critères échappant à la vigilance et rendant le titre particulièrement adapté à la problématique générale, celle d'une ambiguïté essentielle qui fait hésiter entre plusieurs interprétations et laisse au lecteur, comme chez Henry James, le libre choix de sa conclusion ? « On ne sait le tout de rien » écrivait ce dernier pour expliquer son univers régi par le non-dit, la suggestion, le suspens, l'incertitude quant au sort des personnages et à la vision qu'en donne Hédi Bouraoui.

Le second amer du roman se présente comme le jeu des pronoms. Le « je » du narrateur est entré en-jeu et a trouvé son « enjeu » (p. 98). Mais quel « je » et quel narrateur ? Le texte commence par ce « je » trompeur qui appelle le « tu » : « je viens d'embrasser l'innocence... tu es là..., je m'enduis dans ta tendresse et ta projection... tu es figée ». L'accord de l'adjectif est un point de repère : le « tu » serait donc féminin, donc le « je » ne pourrait être que masculin. Mais, très vite, intervient un questionnement, magistralement mis en scène dans une pantomime où les cabrioles langagières n'ont d'égale que la virtuosité du style (p. 11) : qui est ce « je » ? La belle confiance du lecteur s'effrite. Le doute s'infiltré : « l'homme c'est moi » (p. 15). Et si l'homme c'était « lui » qui aurait pris la place du « je » ? Mais voilà que le « tu » s'en mêle : « c'est pourtant **mon** mari » ; c'est lui qui est devenu le « je » etc. Et le « jeu » va se poursuivre à l'infini. On entre dans le fusionnel « il elle apprendra un

jour » (p. 27) ; « qu'ai-je pourtant traversé ensemble ? » (p.36), le spéculaire « des miroirs s'écrasent » (p. 20), la métonymie<sup>8</sup> « le 'je' vient de se déplacer » (p.74), « je dis 'je' et je suis 'tu', un glissement bien voulu » (p. 95). Puis le « il, lui » entre en scène, ainsi que tous les autres pronoms « je m'étends, m'élastique dans le singulier et le pluriel le féminin et le masculin » (p. 96). Finalement, le lecteur est interpellé, invité à entrer dans la danse « tu vois lecteur... point de raisonnement cartésien... je n'ai pas envie de me lire à l'envers... tu ne m'en voudras pas pourquoi me garderais-tu rancune ? » (p. 67). Et de lui donner un conseil pour sa (bonne) lecture « il te suffit de cerner le plaisir des êtres qui ne cessent de déparler » (p. 67). Et voilà le pauvre lecteur désarmé, conquis. Tout cela ne serait donc qu'amusement, humour? Mais alors pourquoi tant de mots amers, durs, désabusés ? Et si moi, qui suis maintenant à mon tour intronisé comme « je », je me retrouvais au cœur de la toile d'araignée d'un auteur génial ? Je n'aurais pas dû lire les premières lignes de ce roman-piège, ni surtout continuer à tourner des pages qui ne mènent à rien, enfin je crois, je ne sais plus. Et si je me retrouvais dans le cheminement vers moi-même en cédant à la rêverie de l'autre, et si nos deux

---

<sup>8</sup> Les concepts rhétoriques de la métaphore et de la métonymie, pôles fondamentaux de tout langage, ont été mis en parallèle avec les propositions freudiennes de « condensation et de déplacement » comme mécanismes de l'inconscient par le linguiste Jakobson. Ces concepts ont été repris et développés par J.Lacan. (voir p. 7).

mondes obscurs se collaient l'un à l'autre par le biais de cette cerbère structurante qu'est la métonymie ?

Impossible donc d'échapper à ce « qui suis-je ? », au cogito. A ce « je pense donc je suis » que Lacan a transformé en son « Je pense : donc je suis », autrement dit : « je pense que je suis, c'est une évidence, mais je ne suis pas parce que je pense, je suis capable d'être autrement qu'en pensant, par exemple en ne pensant pas, moi, parce que c'est un Autre qui pense en moi ». Pour Albert Camus, le sujet n'est que parce qu'il se révolte, affirmant ainsi sa liberté. Et dans *L'Iconaison*, le glissement des pronoms permet de dire : « Je (le personnage « Je » donc en réalité « il » ) pense, donc « Je » (moi le « tu » ) suis (parce que je suis le « je »). Le cogito bouraouien prendrait ainsi le nom de « cogitas ».

Après le titre et le jeu du « Je » reste à s'accrocher à la dernière illusion, celle de trouver dans le corps de ce texte quelques indices révélateurs des anciennes pratiques du roman traditionnel, c'est à dire un semblant d'intrigue, un début et une fin, une structure enfin. Et effectivement, quelques vestiges s'offrent « je viens d'embrasser l'innocence... ; nous ne nous reverrons jamais. » Trois personnages sont repérables à défaut d'être cernables : la femme, l'amant le mari. En somme rien d'autre que le drame ordinaire, le sujet bateau qui nourrit les fantasmes humains depuis la nuit des temps. Reste encore à démontrer que ce qui semble perceptible n'est pas

tout simplement une caricature de ce qui a fait, fait encore, et fera toujours les beaux jours de la littérature, du théâtre et du cinéma. Toi, lecteur, tu refuses de sortir de tes sentiers battus, eh bien, voilà de quoi te satisfaire, mais présenté de telle façon qu'il va te falloir mériter ta lecture. Le véritable intérêt apparaît alors, non comme le don d'une histoire alléchante, mais comme un dialogue, pour ne pas dire un duel, entre deux personnes qui n'ont rien à voir avec les personnages : celui qui écrit et celui qui lit. L'un propose tellement de flou que l'autre ne peut que réagir par le fantasme et construire par sa propre histoire, c'est « l'espace partici-patoire »<sup>9</sup> qui sollicite et, en quelque sorte, programme son lecteur en le forçant à une position de réception-création: c'est à lui que revient finalement la tâche de donner un sens à l'œuvre en parcourant comme il l'entend le jeu de piste à entrées multiples que le texte lui propose.

Ce qui aboutit à l'élaboration d'autant de réactions subjectives et créatives qu'il y a d'individus récepteurs. Et l'on ne peut que s'émerveiller devant l'astuce provocatrice qui sait faire réagir, par le rejet ou l'adhésion enthousiaste, mais jamais par l'indifférence. Qu'on ne s'y trompe pas cependant, le scénario classique précédemment évoqué reste ici à l'état de pointillé, noyé dans un discours clos sur lui-même où le trajet du sens semble rompu par un « mouvement disséminatoire » selon Derrida, qui fait voler en

---

<sup>9</sup> Formule proposée par Hédi Bouraoui



éclats la logique même du signe, tout en gardant lui aussi quelques vestiges formels : ainsi la ponctuation supprimée, mais suggérée par l'emploi de majuscules au début des phrases, les blancs remplaçant les virgules, les paragraphes respectés, etc. Pour parler en termes informatiques, le texte semble miné par un virus qui le parasite, le ronge, le déconstruit, non seulement d'un point de vue formel, mais sémantique. Là se jouent la différence contre l'identité, le féminin contre le masculin, le minoritaire contre le majoritaire, la dissémination contre l'unité, l'autre contre le même. En affirmant en quelque sorte « je ne parle pas d'où je semble parler, mon identité est mobile, plurielle, ondoyante, je suis toujours différent de moi-même » l'auteur introduit la notion de clivage, symbolique d'une révolte iconoclaste héritée des années soixante-dix menant au refus d'occuper la place symbolique du père. Le tout est marqué d'ironie, d'humour, de parodie, dans une langue *caméléonique* avec ses mots-valises, à commencer par le titre, un hermétisme à la Joyce qui lui fait dire « le livre n'a ni commencement ni fin ». Quant aux personnages, ils participent eux aussi de la « déconstruction » : le narrateur est compartimenté, écartelé entre les différentes facettes du « je » dans une expression schizophrénique qui frôle le délire. Le(s) narrateur(s) colle(nt) à l'écriture dans une sorte de transe, et l'on peut dire de l'auteur qu'il **est** le mot, comme Flaubert était « l'homme-plume ». C'est bien connu, le littéraire et celui qui est atteint de désordre mental, chacun à sa façon, cherchent à

résoudre la contradiction qui affecte tout utilisateur de la langue: « c'est moi qui parle la langue » dit le premier, tandis que le second affirme : « c'est la langue qui parle à travers moi.» Il semble bien que dans sa folie écrivante, un auteur en état second d'écriture gomme facilement la frontière entre ces deux affirmations. Mais ce qui différencie cette folie-là de l'autre, c'est bien sa réversibilité et la liberté créatrice qu'elle sous-tend.

Est-ce à dire que cette « schize » est orchestrée, délibérée ? Certes non, il est des accents d'authenticité qui ne trompent pas. L'auteur a simplement obtenu de précurseurs nombreux le feu vert lui permettant de s'exprimer sans crainte de se laisser entraîner hors les limites du raisonnable. Comme Barthes l'y autorisait, il n'a pas hésité à descendre jusqu'au « degré zéro de l'écriture » ce qu'il exprime d'ailleurs dans son poème *Création*<sup>10</sup> : *Je suis annulé par l'Écriture / J'ai atteint ce degré Zéro / Ecrire c'est se trahir / Se dévoiler, crier trop haut...*

Ainsi nous fournit-il ici une explication : si écrire c'est se dévoiler, il faut prendre le masque, endosser la persona. Surtout ne pas dire, mais, poussé par un besoin de catharsis libérateur, dire quand même.

Quelle solution pour un tel dilemme si ce n'est celle d'entrer dans un état maîtrisé de rêve entre folie et « normalité » « il faut continuer à s'enfoncer dans la couche moelleuse du délire » (p. 54) ? On

---

<sup>10</sup> Hédi Bouraoui, *Musocktail*, Ed. Tower Publications, Chicago, USA, 1996, 47 p.

entre alors dans la dimension surréaliste, ce révélateur de revendications inconscientes. Ecriture automatique, activité onirique débordante, exaltation des vertus cognitives du délire ou éclairage nitzschéen des sources pulsionnelles de la connaissance ? Dans ce contexte, les critères de normalité psychique apparaissent fragiles, à moins qu'ils ne soient, comme dans toute œuvre d'art, un formidable moyen d'interprétation comme Dali l'a suggéré dans sa « paranoïa-critique ». Du surréalisme à la psychanalyse les frontières sont minces, à cette différence fondamentale près que, pour le premier, le désir se doit d'être satisfait, tandis que pour la seconde la « source pulsionnelle » est déviée hors d'un but unique impossible à atteindre. Il ne s'agirait donc pas alors d'interprétation, mais purement et simplement de création pure.

En fait, à ce stade de la critique, *L'Iconaison* apparaît comme le fruit d'une écriture déstructurée et fragmentée, au sujet clivé, donc incapable de faire porter à un narrateur bien défini le poids de la narration. Narration elle-même trouée, sans queue ni tête, si ce n'est celle d'une intrigue embryonnaire, l'expression d'un désir pour une femme mariée, mais présentée de façon telle qu'elle supporte la libre interprétation d'un lecteur qui n'est en rien sollicité – il est libre – par un auteur tout aussi libre d'écrire à sa guise. La référence à Roland Barthes ici est patente en ce sens que *l'Iconaison* apparaît surtout comme un roman-plaisir dans sa démarche d'écriture où le lecteur

est invité non à recevoir passivement le texte mais à le re-créer à son image. Pour ce faire, il lui suffit de retourner au « degré zéro » c'est à dire, sous le signe, de décrypter le mythe fondateur de son histoire personnelle.

Et de fait, c'est bien de « degré zéro » qu'il s'agit lorsqu'il faut faire abstraction du sens pour ne garder que le signe générateur d'imaginaire, passer du formel à l'informel, du dessus au dessous, du dit au non-dit, etc.. Qui parle de mythe fait référence au récit des origines, dont les fondations sont constituées d'archétypes, selon C.G. Jung, qui en fait la condition sine qua non de l'inconscient collectif dans lequel prennent racine les inconscients personnels. D'ailleurs, dans la quatrième de couverture, le lecteur est invité à s'identifier au héros « si héros il y a ». Ainsi l'étude du texte atteint la zone plancher du zéro : après l'éclatement, le ressourcement dans les eaux primordiales de l'humanité. Là, se gommant toutes les valeurs connues ou supposées. La quête reprend à partir de la naissance, dans une autre direction. Il faut séparer le bon grain de l'ivraie, l'intentionnel du spontané.

Il est temps de dégager les motifs de l'écrivain et de définir enfin le narrateur. Tout d'abord, *L'Iconaison* est le premier « roman » d'Hédi Bouraoui. Il fait suite à de nombreux recueils de poésie. Il s'intitule d'ailleurs, non sans raison, « romanpo  me ». Il semble donc bien né du désir de l'auteur de passer de la poésie au roman.

C'est l'œuvre de transition d'un écrivain au « crescendo iconoclaste » (p. 90), marqué par les courants de pensée modernes et post-modernes, dont la volonté est littérairement et philosophiquement déconstructionniste.

Enfin le choix de certains mots dévoile une souffrance : « mon existence est dépoétisée » (p.44), ou « si tu crois que je suis heureux, tu te trompes » (p.45) qui ne demande qu'à se dire tout en se gardant, ce qui est paradoxal, et une révolte qui n'a d'égale que la violence avec laquelle elle est exprimée, « orgasme venin » (p.68). Le lecteur est requis comme témoin, voire comme complice, lecteur-spectateur d'une catharsis qui le libérerait de ses passions, la purgation aristotélicienne. On entre ici dans une connotation tragique, la tragédie grecque étant issue du culte de Dionysos, culte engendrant des états de transe et de possession ou, selon les vues platoniciennes les plus obscures, dans un état de purification visant à placer la catharsis comme première étape de la vie philosophique. La troisième signification qui vient à l'esprit, dans *L'Icônaison*, est également celle d'une purgation, non celle du lecteur cette fois, mais du narrateur qui se libère par des mots à connotation anale (au sens freudien du terme) « idées-merdes » (p. 56), « paroles-déchets » (p.62). dans un souci d'abréaction libératrice de tensions insupportables. En somme, une « diarrhée verbale » (p. 68), à la poussée irrépressible. On nous prévient cependant : « Je ne fais point de psychologie » (p. 65), « j'ai enterré Freud » (p. 35), « à bas le

narcissisme » (p. 67). Alors on se tourne vers l'idée de transe, qui n'est pas loin, cette transe du chaman où le sol piétiné serait la page, l'écriture les incantations. Ou celle de l'écriture automatique des spirites qui a tant séduit les surréalistes, ou bien encore les manifestations hystériques des hypnotisées de Charcot dans leurs « vendettas linguistiques » (p. 75). Manifestations d'où la raison est expurgée au profit de l'initiation qui permet la guérison, la métamorphose. Mais, ne l'oublions pas, « le sujet se cache dans un cachet » (p. 13). Alors, une fois de plus, qui est ce « je » qui est le narrateur ?

Si l'on se réfère aux formalistes russes et surtout à Roman Jakobson, tout sujet parlant accompli, pour fabriquer une phrase, deux opérations : l'une de choix sémantique, l'autre syntaxique. Ce faisant, il y retrouve les deux procédures épinglées par la rhétorique classique sous les noms de métaphore et de métonymie. Dans *L'Iconaison*, la métonymie a déjà été développée. Quant à la métaphore, elle est évidente par la présence innombrable des mots-valises en particulier « des mots-incendies » (p. 98), « icônaissance » (p. 108) , et d'expressions poétiques qui subsistent de l'ancienne pratique dans cette nouvelle méthode d'écriture « mon désir réveillé a rompu ses chaînes » (p. 50). Or, la métaphore et la métonymie, qui structurent le langage, ont été définies également comme structures de l'inconscient, d'abord par Freud sous forme de condensation et de déplacement, puis par

Lacan qui a repris les deux termes linguistiques dans sa proposition. Quant à Freud, il se fixa comme but de démontrer, dans son *Délire et rêves dans « La Gradiva de W. Jensen »*, que les rêves inventés par le romancier obéissaient aux mêmes lois que ceux de la vie quotidienne. Ce qui revient à dire qu'outre les deux mécanismes cités, on est en droit de s'attendre à trouver dans une œuvre de création littéraire comme *L'Îcônaison* les autres composantes du rêve, donc de l'inconscient, en particulier l'absence de temporalité, l'absence de réalité, les mots d'esprit qui truffent le langage courant et opèrent une agréable levée du refoulement en demandant à un tiers de l'authentifier, ce qui est ici tout à fait le cas. Mais l'inconscient, nous dit Lacan, « c'est le discours de l'Autre » non celui qui se regarde dans le miroir ou qui a cessé de le faire comme nous l'indique Hédi Bouraoui ici « des miroirs s'écrasent, l'image écartelée perd ses joints » (p. 20), non comme un « je » éclaté en « sept personnages en quête d'un narrateur omniscient » selon François Paré<sup>11</sup> (est-il bien utile de les compter alors qu'ils sont, toujours selon cet auteur, « apparemment abstraits, à peine délinés » ?), mais l'Autre en tant que discours, l'altérité dans ses multiples sens, celui qui donne à la langue du discernable, l'inconscient de l'écrivain, autrement dit le narrateur.

---

<sup>11</sup> F. Paré – *L'Îcônaison – Théorie pour une épuration de l'image*. In *Hédi Bouraoui – Iconoclaste et chantre du transculturel*, sous la direction de J. Cotnam, Ed Le Nordir, Ottawa, Canada, 1996, pp. 119-126.

C'est là, dans la mince frontière qui sépare celui qui crée, donc qui rêve, donc qui évolue dans le « ça parle » de son Autre dont il a fait son narrateur unique, un danger se profile : celui d'attenter à l'éthique. Car se livrer à l'analyse d'une œuvre, c'est risquer de se laisser emporter par sa passion pour le mystère d'un être singulier, vouloir l'élucider à tout prix. Freud s'est laissé prendre au piège avec Jensen, il a essayé d'obtenir de l'écrivain, son contemporain, l'aveu que tel événement de sa vie était à la source de son intrigue et de quelques autres. Ce qui revenait à transformer l'œuvre d'art en symptôme et à réduire, pour reprendre les termes fameux de Proust, le « moi de l'artiste au moi de l'homme ». Il s'est heureusement arrêté à temps. On voit ici les dangers d'une pratique analytique sauvage à laquelle pourtant tant de critiques se livrent, au risque d'attenter à l'intégrité d'une personne. Ce qui peut expliquer que des écrivains, tant désireux de se dire, ne le font qu'avec la plus grande prudence, préférant l'ambiguïté à la clarté mais, au nom de cette même ambiguïté, refusent de l'admettre comme pratique inconsciente au profit d'une démarche volontariste et engagée. Heureusement, des gardes-fous existent. D'abord, comme dans tout rêve, une zone reste à jamais inexplorable. Ensuite, l'œuvre offrant son discours, comme le rêve le sien, en guise de matériel, seul le sujet candidat à l'analyse est apte à l'utiliser. Il n'empêche que la dimension éthique se doit d'exister pour introduire dans la relation auteur-



lecteur une dimension autre qu'intellectuelle, basée sur le respect. Car ériger en symptôme une œuvre d'art, qu'elle soit littéraire, plastique, musicale ou autre, n'est pas ce qui importe, mais plutôt l'intention inquisitrice. « *Toute personne ayant lu La Gradiva*, écrit Freud, *a dû être frappée par la fréquence avec laquelle le romancier met dans la bouche de ses deux héros des discours à double sens.* »

Au bout du compte, il est vain de vouloir classer *L'Icônaison* dans un genre littéraire ou d'y chercher une intrigue structurée. On ne peut que se laisser imprégner par un climat, celui d'une écriture neuve, un faisceau de trouvailles néologiques qui surprend autant qu'il désarçonne, séduit ou rebute. Impossible de chercher et de trouver dans ce roman le plaisir rassurant de l'altérité avec des personnages miroirs sur lesquels, faute de pouvoir les cerner, l'on peut se projeter, auxquels on peut s'identifier ou desquels on peut se distancier.

Certes on perçoit le soubassement dramatique d'une histoire triangulaire d'où les pôles d'attraction classiques ne sont pas absents : l'amour, l'adultère, la jalousie, l'érotisme. Mais le style et les mots ne font pas ici leur office de bons serviteurs du sens, ils entendent, comme leur auteur, faire un pied de nez aux conventions. Qu'importe si le lecteur n'entre pas dans le jeu, il a à recevoir un discours, et c'est sans importance s'il ne parvient pas à le décrypter. A lui de recomposer l'histoire à sa guise. Ce qui rend ce roman au plus haut point sélectif et manichéen : ou se déclenche

une réflexion passionnée, aiguisée par l'agacement et la dérobade de l'écrivain, ou s'instaure un rejet global, au mieux, un renoncement à décrypter un langage indéchiffrable. Soit on admire le courage de l'iconoclaste qui s'expose à la critique, soit on s'insurge contre sa désinvolture et son manque d'égard envers son lecteur. Pointe alors le danger de l'intolérance et du jugement, ces valeurs qui sont le fer de lance d'Hédi Bouraoui dans sa pensée humaniste. Et le constat de cette pensée, à lui seul, infirme ce qui pourrait apparaître comme de l'irrespect de la part de cet auteur.

Alors, face à tant d'interrogations, de tâtonnements, de contradictions, quelle autre voie d'approche, si ce n'est celle d'une réceptivité accueillante ? Si l'on parvient à faire abstraction d'une intention quelconque, on se trouve face à l'authenticité d'un scripteur qui n'hésite pas, en confiance, à livrer l'essence même de son être, telle qu'elle émerge des profondeurs de son rêve, donc des zones les plus enfouies de son psychisme. Le scénario, le masque, procèdent d'une dramatique jaillissante, non d'une mise en scène réfléchie et calculée. Ils sont les composantes naturelles d'un phénomène propre à l'homme. C'est pourquoi la lecture entre les lignes s'impose. Parler ici de texte novateur et expérimental est réducteur. Le vrai bouleversement tient moins à la facture textuelle qu'à la complicité entre les êtres. Parce qu'une pareille audace, qui peut apparaître comme de la provocation, ne vise pas à combler le lecteur traditionnellement en attente, mais à l'entraîner

au-delà de ses schémas habituels. *L'Iconaison*, pour qui sait se laisser pénétrer de cette révélation - *épiphanie* dirait Joyce - est un formidable outil de réflexion sur soi. Il oblige à un retournement des rôles, exalte la différence et son acceptation, en somme il apparaît comme le microcosme d'un nouvel art de vivre.

## **Bangkok Blues**

### **La quadrature confluente du Poème**

*« Koï pousse, printemps à fleur de fête,  
dans la quadrature poétique et charnelle  
de mon sixième confluent. » (p.130)*

Contrairement au triumvir Marc Antoine, premier lieutenant de César, arrivé en Afrique en triomphateur pour y conquérir l’Égypte et Cléopâtre, le poète tricontinental Virgilius atterrit discrètement à Bangkok en touriste anonyme pour s’incarner artistiquement dans son quatrième continent, l’Asie. Continent encore inconnu de lui, mais néanmoins présent dans ses fibres «Je suis ici, en Thaïlande, chez moi » ( p. 15), « cette terre qui m’accueille comme un fils né dans son sein.» (p.102). Univers de beauté, de spiritualité, mais aussi de laideur où Virgilius affirme « je ne ferai pas catleya dans cet univers de braise. » (p. 106). Pourtant il en ignore la langue, lui le multilingue qui s’implante dans sa différence et vient clamer haut et fort sa francophonie et son amour des belles lettres françaises dans cette Tour de Babel qu’est Bangkok, noyée d’anglophonie « dans ce palais de la croyance, une seule lingua franca utilisée, l’anglais [...], Tour de Babel à stridence

pseudo-unique [...] confusions de langues dans le va-et-vient de l'ego.» (p. 82).

Ce n'est pas hasard si, dans ce second roman, *Bangkok Blues*<sup>12</sup>, Hédi Bouraoui a nommé son héros Virgulus, faisant ainsi référence au romain Virgile (Publius Vergilius Maro). Celui-ci n'était-il pas le plus grand poète de Rome, au moment même où Marc Antoine en était le maître ? Tout comme ce dernier portait dans son titre « triumvir » la syllabe « vir » *l'homme*, cette même syllabe commence le nom de Virgile / Virgulus. Mais Virgulus c'est aussi la virgule, « vivre cet amour comme une virgule » (p.144), ou bien le sexe au repos, non prêt à la conquête rapide et fougueuse, comme celui d'Antoine, même si, dans *Bangkok Blues*, le prénom de la femme rencontrée et aimée, Koï, évoque l'accouplement.

Commence alors un amour insolite dans les rues de Bangkok entre un touriste poète, venu en Thaïlande pour célébrer les fastes de l'esprit plutôt que ceux du corps, et une autochtone-guide sans culture.

Le roman se présente sous forme de quatorze canti, ou chants, et il est introduit par une citation de Dante définissant l'amour comme celui qui « *mène le soleil et toutes les étoiles.* » Il est intéressant de s'interroger sur cette référence à la littérature médiévale italienne pour parler d'une œuvre d'Hédi Bouraoui qui décrit la Thaïlande

---

<sup>12</sup> Hédi Bouraoui, *Bangkok Blues*, Ed. du Vermillon, Ottawa, Canada, 1994, 162 p.

moderne, et surtout sur cette cathédrale poétique qu'est la *Divine Comédie*<sup>13</sup>, selon Paul Renucci « poème de l'imminence au regard du destin du monde, des chances de l'homme dans cette vie, et non seulement dans une autre, des inquiétudes aussi que fait peser sur la conscience collective l'appréhension d'une fin des temps. » L'allusion à Virgile n'est pas non plus anodine. Dante ne lui a-t-il pas emprunté sa descente aux enfers, elle-même inspirée par l'Odyssée ?

Ainsi, dès le départ, les dés sont jetés. Le poète Virgilius, identifié à ses maîtres antique et médiéval, se rend en Thaïlande pour célébrer la Poésie, rencontrer une nouvelle Terre, une nouvelle Ville, toutes symboles féminins. Il y fera, de surcroît, la connaissance de la Femme, mais n'eut-il point croisé son chemin que les choses n'en eussent guère été autres tant le symbole est prégnant. Le roman certes aurait changé de coloration, peut-être se serait-il fait plus abstrait, plus axé sur l'universel, le voyage, la philosophie. Mais Koï est apparue, qui en a fait une histoire singulière, le calque moderne d'un amour enfantin « L'autre reçoit d'en haut sa Béatrice. » (p. 35). Virgilius, en rencontrant sa Béatrice thaï, a fait d'elle sa muse en consignait leur histoire.

Quel est donc ce poète qui, le temps d'un court voyage touristique, a vu son âme labourée par une rencontre hors du commun, loin des sentiers

---

<sup>13</sup> Initialement *Comédie*. C'est l'admiration de la postérité qui a ajouté *Divin*

battus du sexe tant prôné à Bangkok ? Qui était-il lorsqu'il a atterri, lorsqu'il s'est envolé ? Dans la parenthèse de temps « entre deux virgules » s'inscrit une tranche de vie nouvelle et pérenne, faite de l'émerveillement de l'amour qui transfigure le réel, de la rencontre d'un être avec une partie de lui-même qu'il ignorait encore, et la présence physique d'une œuvre qui a mis au monde des personnages et les a rendus immortels.

Plutôt que citoyen d'un pays ou d'une ville, Virgilius est un homme de la Planète Terre. Il évolue à l'aise entre trois continents : « [s]on Afrique, « [s]on Amérique prospère » « [sa] Garonne (autrement dit « [s]on » Europe, plus précisément la France « ses pères les Gaulois » (p. 155). C'est donc muni de cette triple identité qu'il débarque en Thaïlande. A peine a-t-il mis le pied sur ce nouveau continent qu'il s'y sent chez lui, intégré. Il se meut avec la même facilité dans les cultures, les langues. Il ne parle pas le thaï, qu'importe ? Il sait communiquer autrement, par les mimiques, les gestes, l'amour, la chaleur humaine. La poésie est son sauf conduit, c'est elle qui l'a mené jusque Bangkok. Le voilà *farang*<sup>14</sup> pour quelques jours, mais *farang* qui échappe au stéréotype du touriste avide ou affichant sa suffisance de nanti. Virgilius arrive dans ce pays dichotomisé certes en étranger, mais avant tout en homme qui, durant quelques jours, ouvrira grands ses yeux et ses oreilles pour saisir l'insaisissable de cette Thaïlande qui

---

<sup>14</sup> Etranger en thaï

l'attendait « je suis en terrain familier, cette partie du monde dort en moi. » (p. 20), et le fascine. Il y rencontre la luxure, la perversion par l'argent, la misère, mais aussi la pureté, la religiosité, le pacifisme de l'âme thaï. La référence à Dante évoquant aussitôt sa Béatrice, il lui fallait la chercher, se mettre en état de disponibilité, de vacance, pour l'accueillir. C'est ainsi que, tout naturellement, il l'a trouvée en Koï Thaï, qui, comme Béatrice l'a fait avec Dante, va le prendre par la main pour le guider.

Arpenter les rues de Bangkok, c'est se perdre et se retrouver dans un univers intime encore ignoré, qui se découvre au fur et à mesure qu'il s'élabore avant de s'écrire. Il semble bien que cette plongée au sein d'un monde déjà rencontré ailleurs et dans une autre époque, mais échappé à sa mémoire, ait réveillé en Virgilius, et à son insu, le désir de remonter le temps jusqu'à la *Comédie* de Dante, puis l'*Enéide* de Virgile. Autrement dit remonter de la même manière le cours des langues modernes italienne ou française jusqu'à leur origine commune : le latin « parfois il perd son latin » (p.99). On peut imaginer que le départ du voyage initiatique s'est sans doute produit par le choc du contraste bangkokien, pour aboutir à l'identification de Virgilius à Dante. Sous la conduite de Virgile d'abord (Enfer et Purgatoire), puis de Béatrice ensuite (Paradis), Dante a entrepris un pèlerinage salvateur dans un autre monde, celui du dedans. De même, sous la conduite de Dante, Virgilius, aidé de Koï-Béatrice,



a entamé un périple initiatique en terre d'Asie. L'amour du poète italien et de la *gentilissima* est né dans leur petite enfance. Et Dieu sait si les amours enfantines de cœur sont en tous points semblables à celles des adultes. C'est ainsi également que Virgilius aborde Koï, la « *mignolina* » (p.43), comme un enfant amoureux. Contrairement à Dante qui l'ignorait, il sait qu'il devra perdre sa Béatrice parce que son voyage n'est qu'éphémère, une pause, une virgule. Mal nécessaire pour sauvegarder la pureté de l'amour, le rendre à jamais inaltérable, l'inscrire au Paradis pour lui éviter les affres du Purgatoire et la souillure de l'Enfer.

Et voilà Virgilius qui, après avoir remonté le cours de son histoire culturelle, entre dans un périple jusqu'aux sources de sa naissance. Mais où sont donc ses racines ? Quel est son pays natal, la première langue qu'il a parlée ? Et le voilà en Asie, dont il ne comprend pas la langue, en pleine découverte d'un nouveau continent. Son récit de voyage, mi-documentaire, mi-poétique, à la louange de l'amour, est empreint à son tour de ce «doux style nouveau» de la *Vita Nova* que Dante, le poète italien, revendiquera un jour comme point de départ de la poésie lyrique de toute sa génération. La « Vie nouvelle » c'est la jeunesse de Dante illuminée par son amour pour Béatrice, la révélation primordiale que cet amour lui apporte au tout début de son existence. Mais c'est aussi celle de Virgilius, ressuscitée par son identification au poète. *Bangkok Blues* est écrit en français, et, si Virgilius loue Koï par-dessus tout, il clame aussi

son amour pour cette langue dans un rapport qui n'est pas sans ambivalence.

Dans le dernier chapitre (canto XIV), *l'entabacquée* - la femme qui est dans un nuage de fumée de cigarette - profère un conseil « il ferait mieux de flotter à l'encre de ses pères les Gaulois ! » ( p.155). Voilà qui peut apporter la certitude que la langue maternelle de Virgilius est bien le français. *L'entabacquée*, c'est Françoise, dont le symbole est fascinant « [elle] tire sur sa cigarette l'essence de sa vie, puis jette, arrogante, ses volutes... » (p. 92). Mais surtout Françoise, la bien nommée, est « la langue, la déchirure » (p. 91), de Virgilius avec laquelle il entretient un rapport de force « [elle] est prête à [le] condamner » (p. 91). Elle le sermonne « Françoise n'a pas oublié de me rappeler à l'ordre » (p. 88), le provoque « tu ne pourras pas faire le saut » (p. 39), le maltraite « ton nom, Virgilius, n'apparaît pas dans le nouvel annuaire » (p. 88), le ridiculise « sa carte représentait un petit diable tout nu... essayant d'équilibrer son corps d'enfant sur un fil électrique, relié seulement à un pilori. » (p. 88). Et voilà le pauvre Virgilius piteux, embarqué dans une relation par certains côtés perverse, sous la coupe de cette femme « à qui il confie [ses] moindres gestes et souvenirs » (p. 34) comme un enfant innocent face à elle qui « a le talent le [le] culpabiliser » (p. 92) parce qu'il refuse de lui « remettre une histoire bien ficelée avec cette fin hollywoodienne qui apaise ses soucis » (p. 92). Heureusement, il se rebelle contre son

« nombrilisme de gourou » (p. 92), il refuse de « suivre son tracé d'avance, cette dualité infernale » (p.92) sans pour autant pouvoir s'en défaire malgré la méchanceté qu'elle exerce à son égard. La haine entre eux est profonde, elle n'a d'égale que leur amour, mais un amour de durée dépoétisé par le déshabillage des illusions. Et grâce à ce climat permanent et conflictuel, on sait que leur vieille liaison dénaturée ne cessera jamais « Tu me colles à la peau » (p. 134), lui écrit-elle dans une lettre particulièrement cruelle dans sa familiarité « et toi mon pauvre Vir, mon péché mignon » (p. 134). Voilà Virgulius amputé, castré, réduit au rôle d'un homme ordinaire (Vir), lui qui se veut, comme les plus grands poètes de temps magnifiés, un serviteur zélé de la Poésie. Alors il le lui rend bien « l'entabaquée [...] la blondinasse » (pp. 155, 100).

Ainsi, voir Françoise comme symbole de la langue maternelle de Virgulius, celle qui lui vient de « sa Garonne » permet d'aller plus loin dans la quête d'autres détails. Il semblerait que, par trop de familiarité, d'aisance dans l'intimité avec elle, Virgulius eût maille à partir avec cette langue qui le voudrait conforme à son classicisme et qui s'agace de le voir échapper à son influence. Autrement dit, le poète se sentirait coupable, par rapport à ses principes civilisationnels et culturels, d'évoluer hors les normes requises. Il souffrirait d'être ainsi marginalisé, pour ne pas dire rejeté, parce qu'il a opté pour une expression autre. On peut imaginer que cette déception cruelle, la lettre provocante de Françoise qui est un pivot central du

roman, est à l'origine de l'envolée de Virgilius dans son rêve d'enfant où il a inclus Koï « si je n'avais pas fait ce voyage intérieur avec Koï thaï, j'aurais perdu le contact avec mon être le plus profond, je serais passé à côté de la vie » (p. 134).

S'arrêter à ce constat serait cependant opter pour un choix relativement facile. La *langue française*<sup>15</sup> semble bien n'être qu'un jalon dans l'histoire profonde de Virgilius. Vue sous un autre angle, Françoise se conduit avec lui comme un censeur, mais un censeur intérieur, sa conscience. En fait, elle n'est qu'un aspect de la personnalité de ce poète extraverti, qui aime séduire - mais « pas comme un enfant qui bat de l'aile » (p. 106) - côtoyer de multiples ethnies, fréquenter la tour de Babel. Elle apparaît comme le contre-poids nécessaire à son ancrage dans une réalité qui a par trop tendance à lui échapper, mais qui le ramène toujours, ponctuellement, sur le plancher du concret. Françoise le maltraite, mais c'est un mal nécessaire qu'en toute réflexion il accepte, qui lui permet de partir le plus loin possible dans son imaginaire vivre ses passions parce qu'il sait que grâce à elle, il ne s'égarera jamais et à jamais. La métaphore de l'angelot attaché à un fil relié à un pilori est tout à fait parlante dans ce sens. Françoise est une épine salvatrice à l'intérieur de lui-même, et parce qu'il peut partir loin et en revenir, il sait transformer son fantasme en création, non s'y noyer. La présence de ce

---

<sup>15</sup> Terme de vieux français

personnage hors du commun dans le roman ne nous apprend rien d'autre que l'aptitude de Virgilius à évoluer dans des limites précises, témoins d'une éducation réussie. « Ecrire un poème, a dit Nietzsche, c'est danser dans des chaînes. » Ici il s'incarne. Il n'est pas fait pour cet amour-là, mais plutôt pour une amitié platonique intime et complice avec elle « l'intimité de nos langues tressant savoureusement nos complicités » (p. 54). L'érotisme n'est pas pour elle dans ce rôle, mais comme néanmoins Virgilius est amoureux fou de sa Française langue, c'est par le biais d'un transfert singulier qu'il va le satisfaire dans « le mot [...] le pénétrer [...] en extraire une jouissance inédite et se confondre avec lui pour rivaliser avec les dieux » (p. 54). En fait, il s'agit d'un désir qu'il refuse et refoule au plus profond de lui-même et qu'il englobe dans une sublimation créatrice et onirique.

En fait, Virgilius a un intense besoin de ces deux composantes de lui-même, Française en tant qu'instance impulsive et encadrante, et Koï en tant que libératrice du rêve, comme ces oiseaux thaïlandais desquels on ouvre la cage. Mais Française, la femme, est frustrée dans son amour pour Virgilius, elle se venge en lui montrant ostensiblement qu'elle est, comme lui, capable de séduire, en particulier Dick, l'Américain. Donc parallèlement, Française, la langue française, opte pour la collaboration anglo-américaine. On peut voir là l'influence d'une langue dominatrice sur l'autre qui s'y soumet. Quant à Française en tant

que conscience, elle sait qu'indissolublement liée à Virgilius, puisqu'elle fait partie intégrante de son âme, elle ne le perdra jamais.

Virgilius, lui, veut profiter de son voyage pour échapper, du moins pendant un temps, à l'influence étouffante de sa conscience en se purifiant, en se lavant de ses péchés pour faire taire la culpabilité dont elle ne cesse de le charger. Il est envahi par le doute « ai-je vraiment besoin de Françoise pour me rassurer et affirmer mon existence ? » (p. 89). A Chiang Mai, il s'adonne au « rite qui purifie » (p.113) « je lance ainsi mes péchés de l'an passé, mes mauvaises pensées, sur le flot de la rivière qui les emporte » (p. 114). Purifié, Virgilius se doit de ressembler à l'Eléphant Blanc, le roi des éléphants devenu mythe en Asie du Sud-est. Il remonte aux premiers temps du Bouddhisme. En effet, l'Eveillé a annoncé sa dernière venue parmi les hommes sous la forme d'un éléphant blanc, apparu en rêve à sa mère, la reine Maya, la veille de son accouchement. On lui attribue donc les qualités spirituelles d'un être ayant atteint un très haut degré d'éveil, sa dernière incarnation terrestre avant le Nirvana, quête ultime de tout bouddhiste. « Calme, prestance et silence » (p.109), voilà ce qu'il évoque à Virgilius en mal de pureté, qui se voudrait aussi blanc que lui « je suis comme cet éléphant blanc du Doï Suthep » (p. 108), et aussi sage que lui, cet éléphant qui « s'est arrêté net là ... il ne voulait plus poursuivre la route... il y est mort. » (p.108). Peut être qu'au fond de lui-même Virgilius aimerait faire de la

terre thaï son aboutissement, « conjurer dans l'inconscient l'obscur désir de naître et de mourir » (p. 156), mais il sait qu'il est condamné à l'errance éternelle sous peine de perdre le désir. « Quand on aime, il faut fuir pour ne pas mourir » n'est pas incompatible avec l'amour pour Koï qui est totalement incluse dans l'œuvre et en est partie prenante. Koï en est la littérature « Koï, ma littérature » (p. 47)., même si « le mot poème ne [lui] dit rien » (p. 25). Il faut voir, dans ce paradoxe, la scission existant entre la Koï réelle et la femme virtuelle. Avant de la parer d'une aura sublimatoire, Virgilius a bien rencontré une femme de chair dans les rues de Bangkok, et cette femme-là ne parlait pas sa langue et ignorait tout de la poésie. Cette poésie pour laquelle il a fait ce voyage en Thaïlande, qu'il a incarnée en Koï, à la fois sa différence et son alter ego, génératrice de sa passion amoureuse. En arrivant à Bangkok, il est entré dans un autre temps, « je perds six fuseaux horaires » (p. 9 ) et dans une autre dimension de lui-même. Découvrir une autre terre, la Thaïlande, c'est se mettre en état de réceptivité au principe de plaisir épicurien ou, selon une autre optique, du processus primaire, autrement dit de l'inconscient. Virgilius, « le temps d'une pause » décide de laisser derrière lui toute réalité pour s'abandonner à la captation, par tous les pores de sa peau, de « cette terre qui l'accueille comme un fils né dans son sein » ( p. 105). Aucun déracinement « je suis ici en Thaïlande chez moi » ( p.15) puisque « l'élan, la mobilité, le désir de voyager à la rencontre de

l'étranger» (p. 15), n'en sont pas un. Comment douter que Virgilius, dans « cette région de la terre qui a hanté [ses] rêves » (p. 20), ne soit pas prêt à rencontrer Koï « ce rêve à multiples visages surgi du fond de [son] inconscient » (p. 16) ? Les yeux tournés vers son monde intérieur, il se trouve dans l'état le plus favorable qui soit pour que, comme l'amadou, s'enflamme sa passion pour Koï, cet état de dé-réalité où fleurissent l'illusion, le rêve éveillé, donc la poésie, la déformation de l'objet, l'omnipotence infantile. Et c'est bien par ce retour à « la clé palpitante de l'enfance » (p. 108), que Virgilius s'identifie à Dante. Il « reçoit d'en haut sa Béatrice, elle fond sur lui dans une Divine Comédie » (p.35). Et voilà Koï investie, à son insu et à celui de Virgilius, d'une aura à la fois de pureté et de creuset originaire, elle, «l'innocence du chant maternel» (p. 16), « [son] autobiographie plurielle » car « il est né en elle » (p. 36). Leur passion, bien que chargée d'un intense désir, se démarque de l'attrait érotique frétilant que ne manquent pas de susciter, chez Virgilius, l'approche des multiples femmes de toutes nationalités qu'il rencontre à Bangkok, alors qu'il répugne à se livrer au commerce touristique de la chair thaï. Posséder Koï n'est donc pas son but ultime, puisque la terre de Thaïlande ne le fut jamais et que Koï est comme cette terre, mais plutôt « toujours cette quête de la racine, toujours cette hantise de l'origine» (p. 85). C'est pourquoi il faut retourner à l'enfance pour retrouver le paradis perdu, et seule Koï peut prendre Virgilius par la main pour l'y conduire



parce qu' « elle est de ce monde et n'est pas dans son monde » (p.84), donc pas dans son temps. Ce temps nié par l'inconscient, qui mêle les amours primordiales d'avant la naissance aux nouvelles. Et comme la femme aimée est un tout symbolique, l'amant utilise toutes les voies possibles du « cours de Koï » (p.43) : « A travers toi, je retrouve le cours de mes origines comme je remonte le cours du fleuve de ta ville » (p. 37). Bangkok et la « femme-cité » sont intimement mêlées.

Il semble bien cependant que les canaux de Bangkok, qui mènent au marché flottant, lieu coloré par excellence où vibre la langue thaï populaire, ne suffisent pas à Virgilius. Il vit sa navigation de touriste sur le Chao Phraya en parallèle avec celle qu'il effectue dans Koï où « il court comme un fou dans son ventre, vaisseau des ondes lointaines » (p. 149). Et les voilà confondus, « tous deux à posséder le petit doigt et la virgule » (p. 154), baignant dans la symbolique de l'eau et de la lune, féminines par excellence « ils plongent dans cette eau claire [...], ils nagent sensuellement [...], le jour de pleine lune, le douzième mois du calendrier lunaire » (p. 154).

Dans le dernier canto, un narrateur nouvellement arrivé, le Pinceau volant, entraîne le lecteur dans le ballet fluvial de la Transe des doigts, histoire sans doute de pourvoir « le petit doigt » de ses coreligionnaires pour reconstituer l'Unité. Dans une sorte d'ivresse, le Pinceau, léger comme la plume et porteur de l'idéographie asiatique, esquisse dans l'imaginaire, avec une

grande finesse, les affres du doute : certes, la fusion entre ces deux êtres est totale, l'union intense, bien que seulement suggérée, mais au-delà ? L'envie ne peut que saisir le lecteur de remonter lui aussi le cours de Vir (le héros virgilien ramené par Françoise à sa seule condition humaine, le diminutif Vir), au-delà de Bangkok et du temps présent, au-delà de Koï. Peu à peu, la femme réelle laisse la place et, par son effacement, révèle la soif de Virgilius de s'unir à lui-même « le côté male en elle, le côté femelle en lui, couple de chair qui s'unit » (p.150), puisque « le cordon ombilical n'est pas coupé » (p. 150). Ainsi la fusion devient originelle, les eaux, matricielles, le ventre, maternel et, plus encore, elle se confond avec les retrouvailles du Paradis perdu, celui « d'avant la naissance, de la naissance » (p. 143). Vir ainsi serait né d'une « béance », du silence de Koï, appel du désir générateur du Poème, mais aussi de l'inclusion du poète dans une langue et une terre nouvelles, les mêmes dont il était justement en manque, peut-être sans le savoir.

A ce stade du roman, c'est l'apothéose chantée par le Pinceau volant dans le Journal du Bambou. On imagine bien volontiers Virgilius consentir à laisser s'exprimer une autre voix lui permettant de vivre intensément sa plongée qu'il sait, lucidement, éphémère. Car, puisque tel est son souhait, Koï doit le laisser partir à jamais « pars mon fils, je ne veux pas t'annuler » (p. 154). Mais comme elle est le petit doigt, tout comme lui la virgule, elle ne le quittera jamais. Elle disparaît après avoir

rassemblé « sous l'oriflamme Koï Thaiï » (p.156), toutes les images féminines passées ou à venir qui constituent l'anima<sup>16</sup> de Virgilius « amour qui a goût d'épouse, d'amante, de sœur, de mère, de tante, et de grand-mère » (p.156), tous ces visages de « femme-cité » la Femme-racine aux multiples composantes.

Cette femme justement disparue, inlassablement recherchée, qui a aiguisé sa nostalgie dans le cœur de Virgilius en l'attirant dans les ruines de la cité détruite, Ayhuttaya, « jamais reconstruite » (p. 43). Devant le saccage, la blessure infligée par les Birmans, Virgilius s'interroge. Est-il au paradis, en enfer ou au purgatoire ? Là semble se situer l'origine de la logique du roman : Ayhuttaya, contrairement à la cité moderne, ne fait que « cracher son feu du passé » (p. 44). « Pourtant nous nous tournons vers son visage d'un autre monde pour glaner le feu de nos besoins » (p. 44), ce désir que seul la contemporanéité de Koï peut combler en permettant à Virgilius d'aller à la recherche de son passé. La ville moderne n'est-elle pas née de l'ancienne comme Koï est née de la génitrice de Virgilius pour mieux l'incarner ?

Ainsi, tout est imbriqué, superposé, confondu, avec l'art inimitable d'Hédi Bouraoui. Difficile de s'y retrouver, mais lorsqu'on y parvient, quelle illumination ! Une voie s'ouvre, un chemin se précise, celui que tout être profond se doit de suivre pour se trouver lui-même. En se fondant

---

<sup>16</sup> Principe jungien.

dans la dialectique de ses deux personnages, Koï et Virgilius, l'auteur développe non seulement sa conception de l'amour, mais celle de la relation à l'autre, à toute langue et à toute terre avec une maestria dont il a le secret.

On pourrait à l'infini partir à la recherche des multiples rôles de cette autochtone thaï, que l'amour d'un poète enrobe de merveilleux. Il est touchant, dans le climat de luxure bangkokien, de voir éclore un tel amour, certes non platonique (il sera célébré – ou tout au moins fantasmé – à la fin du voyage), mais où tant de composantes paradisiaques se côtoient. La tendresse, comme l'enfance, apporte sa fraîcheur « accueillante Thaïlande aux couleurs subtiles et douces » (p.94), dans un émerveillement tout parental « Je la trouve tellement enfantine ! » (p. 50). Dans sa critique de *Bangkok Blues*, Christiane Ndiaye<sup>17</sup> prétend que « *le salut n'est pas dans un ailleurs hypothétique, un paradis perdu ou à gagner, mais dans la relation* ». Or, une relation passionnelle n'est rien d'autre justement qu'une reconstitution du paradis que bien des poètes, comme Baudelaire ou Michaux, pour ne citer qu'eux, ont tenté de retrouver artificiellement. La citation précédente vaudrait dans un contexte secondaire, marqué du principe de réalité, pas ici où tout se joue sur le mode inconscient. C'est l'Autre<sup>18</sup> qui mène la danse,

---

<sup>17</sup> In Hédi Bouraoui, *La Transpoésie* (coordonné par Mansour M'Henni), Ed. l'Or du Temps, Tunis, 1997, pp. 81-99.

<sup>18</sup> L'inconscient au sens lacanien du terme.

comme le poème dont la logique doit être rapprochée de celle que Freud attribue au processus primaire, qui ignore selon lui la contradiction et la succession temporelle et qui s'apparente au principe de plaisir. Que la création poétique soit pour une part inconsciente en témoignaient déjà les multiples traditions qui faisaient de l'inspiration une folie, douce ou furieuse, n'ayant rien à voir avec la folie psychopathologique. Quant à la passion, elle est elle aussi une défaillance du raisonnable, elle entraîne le psychisme vers des zones inconnues de lui-même. Il semble qu'il faille bien se garder de confondre le mythe nitzschéen de l'Eternel Retour, évocateur de nostalgie, avec celui de l'âge d'or où prévaut l'utopie.

Et Koï, que nous dit-elle ? Rien ! Elle est pur mutisme, mais non pour autant pur silence « elle explose,[...]elle fend le fleuve d'un éclat de rire » (p.38). Et c'est « lèvres contre lèvres que [leurs] visages resplendissants miroitent la constante remise en cause du vide autour duquel le  $\zeta a$ <sup>19</sup> dialogue » (p.130). Autrement dit, aucun besoin de mots dans cette communication irrationnelle d'inconscient à inconscient. Donc, pour Virgilius, le champ est libre, il a tout loisir de percevoir son amante uniquement à travers sa subjectivité. Comment pourrait-il nous la présenter dans son altérité, lui qui la fait passer par son prisme

---

<sup>19</sup>Inconscient dans la seconde topique freudienne (le moi, le ça et le surmoi).

déformant ? Comment pourrait-il offrir au lecteur leurs dialogues, puisqu'ils ne parlent pas la même langue ? Et aussi comment pourrait-il ne pas la désirer, elle qui est chargée d'interdit par son mariage, de flou par son anonymat et la barrière des langues, de charme séducteur vis à vis de Pierre, le « frère siamois » ?

Virgilius, en effet, n'est pas venu seul à Bangkok. Si la présence de Françoise reste hypothétique — ne relève-t-elle pas plutôt du pur fantasme ? — celle du « frère siamois » par contre apparaît bien réelle. Curieuse expression qui évoque la gémellité attachée, celle de deux frères physiquement inséparables. Il semble qu'il faille plutôt opter pour la facétie qui donne à « siamois » son ancien sens, du temps où la Thaïlande s'appelait encore le Siam. A moins que — choix délibéré ou involontaire ? — l'auteur ait voulu signifier que la gémellité n'était ici rien d'autre que la face cachée du même. Bien sûr, une grande différence d'âge sépare Pierre, l'octogénaire, de son jumeau quadragénaire<sup>20</sup>. Mais, encore une fois, dans ce contexte de création poétique le temps ne joue pas. Pierre peut tout à fait endosser le rôle du père, voulu par l'auteur, et en même temps se distancier de son intentionnalité pour émerger comme le verso de la médaille Virgilius. Ce qui justifierait parfaitement l'adjectif « siamois ». Pierre

---

<sup>20</sup> Une lecture attentive du texte révèle en effet qu'ils sont "nés ensemble et séparément à dix ans d'intervalle", (p. 55), et que Koï est "au tournant de la trentaine", (p. 16). Vu le contexte, la différence d'âge inversée paraît des plus improbables.

et Virgilius ainsi ne feraient qu'un, sorte de "Dr Jekyll et Mr Hyde» l'un brimé par sa conscience, l'autre faisant fi de l'interdit, cet impossible qui nourrit le désir et le canalise dans l'oeuvre. Virgilius est révolté, il a honte « J'ai honte » (p. 102). S'il aspire tant à être purifié, c'est peut être parce qu'il craint par-dessus tout d'être entraîné dans le péché par Pierre, son mauvais génie mais aussi sa tentation. Et l'on mesure bien là tout le poids de Françoise qui se glisse entre eux pour imposer sa loi de cohérence.

Car Pierre démérite aux yeux de Virgilius à deux titres : celui de l'alter ego entraîné par ses pulsions et en lutte contre l'influence de Françoise, et du père (phonétiquement, Pierre et « père » se ressemblent). Pour approcher Koï, objet du désir de Virgilius, il n'hésite pas à jouer de son aura de patriarche « Koï [...] adore se blottir contre la barbe soyeuse du père » (p.36), il s'interpose, s'impose « nous sommes deux à nous disputer Koï [...], à avoir ouvert [son] livre complice » (pp. 39, 35), allant jusqu'à susciter chez le poète troublé un rêve révélateur « Je n'ai fait que t'annoncer » (p. 78), dit-il à son père, en lui rendant la femme qui l'attendait et qu'il avait prise dans ses bras.

Le frère/fils finit par abdiquer, renoncer à toute prérogative « qu'il ne réclame plus. Moi, le scribe, je ne l'aurai peut-être jamais » (p. 56). C'est incontestable, l'aîné abuse, « s'orgasme, collé, comme un timbre sur une enveloppe par avion à Joy » (p. 47), tandis que le cadet refuse « d'incendier la bibliothèque d'Alexandrie » (p.47). Car courtiser

la sœur, c'est aussi courtiser Koï, puisque les deux femmes sont tout autant des alter ego à la manière contrariée que le sont les deux hommes, « Joy est plus jeune, moins belle, [qui] parle mieux anglais qu' [elle], [...], légère et court vêtue » (pp. 37, 47), tandis que Koï est vêtue de « chemisiers austères et de jupes noires » (p.17). Les voilà donc quatre, et « le père du désir » (p. 105), s'en donne à cœur joie dans la Bangkok prostituée, tandis que Virgilius « contemple la scène, le cœur révolté » (p.105). Tout comme les fils de la horde primitive<sup>21</sup> devaient assister, impuissants, à la possession de toutes les femmes par le père. Selon le mythe freudien, l'envie de son meurtre leur serait venue, puis sa mise à mort, puis la consommation cannibale afin de s'en incorporer les pouvoirs. Ce mythe imaginaire contesté serait sans intérêt dans ce roman si l'auteur n'avait pas pris soin de venir au secours de son personnage tellement frustré. Il s'interroge en effet sur la relation Pierre (père)/mari « Pierre [...] s'est-il substitué au mari disparu ? » (p. 55). Or Koï est mariée, puis rapidement veuve, Chowarit, le mari, ayant perdu la vie dans un accident. Ainsi le désir de mort, puis son accomplissement, sont présents et remontent jusqu'au père par le biais d'une logique incontestable. Ceci pour permettre à Virgilius d'avoir le champ libre, mais surtout pour assouvir sa haine du père dans sa « foudre incestueuse » (p. 36), autrement dit tuer symboliquement son frère

---

<sup>21</sup> S. Freud, in *Totem et Tabou*.



siamois qui, lui aussi, lui barre la route de Koï. Il faut encore aller plus loin : tuer le frère, c'est aussi tuer en soi le côté obscur, lutter contre les forces du mal, celles de l'Enfer, accéder au Paradis, seul lieu où se trouve Béatrice.

Cinq personnages viennent d'être circonscrits, qui semblent bien en fait n'en faire qu'un : Virgilius, dans une envolée poétique. Or, c'est bien connu, la poésie tend à effacer la distinction entre le moi et l'autre, qui s'y trouve souvent évoqué ou invoqué comme alter ego: le « semblable » auquel s'adresse Baudelaire, le double cher aux romantiques, l'être aimé ou Dieu, objets d'une identification amoureuse ou mystique. Cinq personnages enserrés dans la parenthèse thaïlandaise, aussi unis que les doigts de la main puisque ne faisant qu'un, ou plutôt une, la main qui se met à danser comme celles des danseuses thaïlandaises. Le canto intitulé *Mahori<sup>22</sup> du fleuve aux cinq variations* évoque donc cette main gracieuse. Elle peut également métaphoriser les canaux de Bangkok alimentés par le Chao Phraya sur lesquels s'installe le marché flottant. La main en exige cinq, tous confluent, pas un de plus. Alors quelle est donc la signification de « la quadrature poétique et charnelle du sixième

---

<sup>22</sup> L'ensemble musical pi phat, du groupe thaï-kmer, accompagne les drames dansés. Ses instruments vont par paires, l'un pour le registre aigu, l'autre pour le grave. L'orchestre mahori, du même groupe, comprend de surcroît des instruments à cordes.

confluent » de Virgilius dans laquelle « pousse Koï » (p.130) ?

Le sixième confluent est au-delà de la main, hors de la problématique du roman, de l'action, de la psychologie des personnages. Il appartient au domaine de l'irrationnel, celui-là même où puise la poésie. Koï n'en est-elle pas justement l'essence, n'est-elle pas la poésie même que Virgilius célèbre de sa langue maternelle sur le sol même qui est le sien – à elle – et celui qu'il a fait sien, ce quatrième continent qui, avec les trois autres, boucle la quadrature dans un équilibre parfait ? Et lui, n'est-il pas « l'enfant royal, le poème » (p.136) nourri de terre d'Asie, mélange détonnant de passé et de présent, qui plante sa langue pour en laisser la trace et l'inscrire dans le cœur de la Cité, du pays thaï, de Koï. ? Il se dégage de *Bangkok Blues* une aura si secrète qu'elle rend le lecteur insatiable de découvertes. Mise à part la poésie, d'autres thèmes s'en dégagent, comme ceux de l'identité, la nostalgie, l'altérité.

Dans un article intitulé *L'autre dans l'œuvre poétique et romanesque d'Hédi Bouraoui*<sup>23</sup>, Giuseppina Igonetti indique que « *l'identité, tout comme l'altérité, est une donnée variable.* » En effet, les deux concepts s'opposent et s'inter-définissent difficilement. Comme Platon l'a souligné, les choses sont mêmes et autres; il y a inclusion réciproque de l'altérité et de l'identité. La différence ne fait

---

<sup>23</sup> In *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, coordonné par Mansour M'Henni, Ed. l'Or du Temps, Tunis, 1997, pp. 11-37.

jamais différer totalement; la ressemblance ne fait jamais ressembler totalement. Les réalités sont des mélanges, des mixtes de « même » et d'« autre ». On peut affirmer que, si l'identité était pure, tout serait indistinct, ou plutôt il n'y aurait pas de tout (le tout est l'unité d'une pluralité). Tout serait dissocié, dispersé, séparé: la multiplicité ne serait pas plusieurs, car rien ne ferait nombre avec rien. La thèse platonicienne est ainsi confirmée : altérité et identité sont des termes relatifs ; elles entrent en composition (selon des proportions diverses) pour qu'il y ait un tout, des tout, un monde différencié, un univers.

Il serait donc illusoire de penser que « Je est je » ou que « Je est un autre » l'identité étant en fait une quête continuelle et illusoire, en même temps que nécessaire, tout au long de la vie. Tel est le paradoxe : le « je » ne peut être que par la médiation du souhait de devenir « autre » en vue de combler un manque. Cet autre – idéal du moi à son tour rejoint – se projettera dans un autre projet, et cela dans un renvoi sans fin, cherchant à défier la mort même par des œuvres. L'identité n'est jamais acquise, elle trouve sans cesse appui sur de nouvelles identifications.

C'est muni de ce constat qu'il convient de revenir une fois encore à la question de l'identité de Virgilius, de l'altérité de Koï et des autres personnages. Le personnage de Virgilius n'est pas sans rappeler son auteur, Hédi Bouraoui, dont les essais ont permis de cerner le profil. Ils sont en effet tous deux amoureux de poésie, de voyage, de

découverte, ils appartiennent à trois continents, l'Amérique, l'Afrique, l'Asie. Ce sont des francophones dont le français est la langue maternelle, des extravertis sociables, enthousiastes et enjoués, sachant reconnaître la différence et l'accepter, en un mot, des humanistes. Leur récits de voyage les situent dans la sphère des écrivains, mais plutôt dans le genre iconoclaste que classique. Et il en va de même pour tous les autres personnages qui portent en eux, selon toute vraisemblance, un support de réalité sur lequel l'auteur s'est appuyé pour les créer. A partir de là, ils évoluent pour leur propre compte et, comme tout être humain, se construisent à partir de l'autre. Par exemple, Koï se laisse approcher par Pierre parce qu'il endosse le rôle du père, qu'elle vient justement de perdre. Virgilius accepte la censure de Françoise qui brandit l'interdit salvateur et pose les limites dont il a besoin. Les frontières entre les deux concepts sont donc étroites parce qu'ils sont sans cesse remis en cause l'un par l'autre « Mon hétérogénéité reconnue dans son étrangeté complexe, insaisissable, me donne l'apparence d'un spectre que tout un chacun veut épingle pour identification aux frontières de nos nations » (p. 53).

D'où la nécessité pour l'individu de se référer en priorité à l'*idem*, ou «sentiment d'identité» lui permettant de se percevoir comme restant le même dans le temps par son nom, son appartenance à un ou des terroir(s), sa filiation, son histoire personnelle, autrement dit des

éléments d'une réalité intangible, celle du « moi-réalité »<sup>24</sup>. En fait, on peut parler d'un *noyau identitaire* dense et fixe, mais réduit à seulement quelques éléments granitiques et incontestables, et d'une *pulpe altéritaire*<sup>25</sup> aléatoire et plastique, sans cesse en mouvement.

*Bangkok Blues* est, nul ne pourrait le contester, un roman hautement poétique, empreint de vie, de couleur locale, de désir, d'émotions, et pour paraphraser Hédi Bouraoui, une pure *créance*<sup>26</sup>, une « fantaisie » littéraire. Or on sait que la « phantasie » « conscience malheureuse » de Hegel, élargie à la quête de l'unité magique de Novalis, est nourrie du regret des amours enfantines et, plus loin encore, de la nostalgie de la Terre mère dans l'absolu du lien fusionnel. Cette quête incessante « tout tend vers la quête, non d'un Graal, coupe concrète, mais d'un nirvana auquel aspirent les bouddhas » (p. 28). qui porte Virgilius à revenir sur les traces d'un passé révolu, « nébuleuse aventure qui jette parfois un regard douloureux sur son passé » (p. 37), n'est que le prémisses anachronique d'une jouissance impossible, exprimée dans l'interdit qu'il instaure entre lui et Koï par la mise en place de barrières : l'incommunicabilité de la langue, la rivalité avec Pierre, le mariage de Koï, la décision de laisser au voyage thaïlandais sa vocation de parenthèse, le flou du

---

<sup>24</sup> Notion freudienne

<sup>25</sup> Proposition de l'auteure de cet essai

<sup>26</sup> Proposé par l'auteure, par référence à celui de « béance » bouraouienne.

fantasme qui fait s'interroger sur la réalité de l'union charnelle, etc. Par ailleurs, notre voyageur est venu en Thaïlande à la recherche d'une nouvelle terre d'accueil où, tel un cosmonaute lunaire, il entend bien planter le drapeau de sa langue. Il nous offre ainsi l'image romantique de l'aspiration nostalgique à l'harmonie universelle, liée au fantasme des origines de la psychanalyse, qui n'est rien d'autre que le mythe de l'éternel retour dont il a déjà été question précédemment. Certes, ayant approché au plus près l'objet convoité, Virgilius est heureux, mais d'un bonheur teinté de réalité – il en connaît lucidement les limites et il vit l'instant intensément – et surtout parce qu'il se sait pourvu du don de faire dériver sa nostalgie vers les canaux de la création. Peut-être faut-il voir ici le sens de ce sixième confluent mystérieux qui intrigue. Grâce à cette consolation sublimante, il sait qu'il pourra affronter la nostalgie de la perte de Koï puisqu'il la rendra immortelle, elle qui l'était déjà par le symbole qu'elle représentait. C'est pourquoi *Bangkok Blues* entre dans des genres mêlés, roman poétique, poème en prose, carnet de voyage, et peut s'inscrire dans un nouveau romantisme néo-germanique où un « *objet investi en nostalgie* » : « à travers toi je remonte le cours de mes origines » (p. 37) pour reprendre l'expression de Freud, demande qu'autour de l'objet soit encore inclus une sorte de contexte, de « paysage » au sens romantique du terme, dont les expériences vécues, directement associées à l'objet, forment la trame. C'est là toute

la démarche et la satisfaction du poète qui jouit de son art de recréer le paradis perdu « le cordon ombilical n'est pas coupé » (p. 150), grâce à son désir issu de la privation et de la nostalgie « notre mal de vivre » (p. 153), et de transmuter le réel en rêve, le laid en sublime, le mauvais en bon, ce qu'a illustré magistralement Baudelaire : « *Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or* ».

En conclusion, l'analyse de cette œuvre n'est qu'une approche limitée par la profondeur dont elle est constituée. Il reste bien des points obscurs, non élucidés, des phrases, des descriptions, des non-dits - ou dits à demi-mot - qui instaurent le doute et le questionnement. Et c'est tout ce qui en fait le charme en créant autour d'elle un halo de mystère. Personne n'a le droit, ou le pouvoir, de le percer. Il est *l'Insondable* si particulier à l'auteur, qui attire ou effraie, parce que, dans tout insondable, nichent les mondes qui nous habitent et qui participent aussi bien de notre mythologie que de notre histoire singulière. Et, comme l'exprime si justement Giusippina Igonetti, « *on ne peut pas sortir indemne[s] des effets de ce voyage initiatique<sup>27</sup> dans le monde des miroirs vivants* ».

Dans *Bangkok Blues* en effet, Hédi Bouraoui a emmené son lecteur très loin dans son voyage intersidéral, l'infini de lui-même. Cet univers entre écritures poétique et romanesque. Par rapport à

---

<sup>27</sup> Constat partagé « si je n'avais pas fait ce voyage intérieur avec Koï thai, j'aurais perdu le contact avec mon être le plus profond, je serais passé à côté de la vie. » (p. 134)

l'œuvre, ce livre apparaît comme une transition éprise d'esthétique pour dire l'humain, le voyage, la rencontre, mais aussi la misère et la beauté du monde, et souligner à quel point la plongée en soi et en l'autre est régénérante et source de transformation.



## ***Ainsi parle la Tour CN***

### **L'invraisemblance, fil d'Ariane vers quel réel ?**

Roman de l'invraisemblance, *Ainsi parle la Tour CN*<sup>28</sup> est un choc perpétuel entre le rêve et le réel. Du frottement de ces deux silex, pour qui a la patience d'attendre la flamme, peut naître la lumière qui illumine ou le feu qui détruit. Renoncer à "faire le tour des tours de la Tour" c'est refuser la plongée dans le silence, éclatant de réalité dans le dernier chapitre, où réside l'infini des vérités.

*Originalité, performance, marathon* sont les mots qui s'imposent pour qualifier cette oeuvre unique en son genre, apparemment dépourvue d'action, de rencontres, de dialogues sur fond paradoxal d'hyper communication. Car au Canada, la Tour CN de Toronto, l'une des plus élevées du monde, est un lieu de haute réceptivité herzienne. Mais tout au long de ses 24 chapitres (tours) - et le dernier est particulièrement inattendu -, un seul jour va s'écouler. A partir d'une réalité - la "tête" de la Tour CN effectue bien un tour complet sur elle-même en 24 heures -, le roman va peu à peu se

---

<sup>28</sup> Hédi Bouraoui, *Ainsi parle la Tour CN*, Ed. L'Interligne, Vanier, Canada, 1999, et Ed. L'Or du Temps, Tunis, 2000, 364p..

construire dans un mouvement concentrique qui évoque le regard circulaire que l'être porte sur lui-même. Près du miroir du lac Ontario, cet immense désir que représente ce monument gigantesque va pousser l'homme à accéder à l'amour de soi, première étape qui le mènera tout naturellement à l'amour de l'autre. On assiste ainsi à la naissance d'une humanité à partir de l'inanimé, de la matière, d'autant plus authentique qu'elle restera inachevée, comme tout psychisme humain. Et cet inachèvement, tout entier contenu dans la dernière page, blanche, signera dans une touchante humilité le renoncement au statut divin, à la toute puissance. En effet, au 24e tour, à l'instar de Pete, le premier parachutiste de la Tour, on tombe de haut, de plain pied dans le *silence*. Seuls ceux qui savent ce que *silence* veut dire sentiront en eux monter l'essence du vide, du non-écrit, seuls capables de susciter l'Esprit Orignal, cette aspiration à la spiritualité que génère l'inachèvement et que la Tour confie à l'un de ses enfants, l'Indienne Twylla.

L'original est cet élan du grand nord canadien que Chateaubriand a décrit ainsi : *"L'original a le mufler du chameau, le bois plat du daim, les jambes du cerf. Son poil est mêlé de gris, de blanc, de rouge, de noir ; sa course est rapide."* On peut l'imaginer totem du clan de Twylla. Or, d'après les lois totémiques, Pete, le premier mari de Twylla, n'appartient pas au même totem, contrairement à leur fils Moki. Et cette distinction se retrouve bien dans le comportement des personnages concernés

par l'Original. Si Twylla, séparée de Pete, réussit sa vie spirituelle et amoureuse, c'est bien parce qu'elle est habitée par l'esprit de son totem, alors que Pete va d'échec en échec, à commencer par son licenciement pour son exploit : descendre de la Tour en parachute après l'avoir édiflée. Et Moki, habité par le même esprit maternel, tentera et réussira l'escalade de la Tour pour réhabiliter son père. L'Esprit Original semble correspondre à l'Eveil bouddhique dont Twylla, à partir de la Tour, se fera l'initiatrice. Trait d'union entre deux mondes, le primordial et le moderne, elle fera découvrir aux visiteurs l'œil de l'Original à partir de l'œil de bœuf de la Tour d'où la vue s'étend à plus de cent soixante kilomètres jusqu'au cœur de la forêt canadienne, symboliquement le sanctuaire, l'inconscient.

Ainsi tramé, le roman ne manque pas de fils de chaîne qui viennent s'entrecroiser pour lui donner sa texture. Ils sont constitués d'une grande quantité de thèmes qui se calquent sur la complexité humaine. Malgré un style volontairement haché, aux phrases raccourcies, où perce l'influence télégraphique, l'écriture apparaît mosaïquée, de type "opus incertum". L'auteur excelle à passer avec virtuosité de l'amour à la haine, d'un sexe à l'autre (androgynie, bisexualité, homosexualité) de l'inanimé à la vie, du néant au créant. Il cultive le paradoxe ( dans ce lieu de haute communication, les personnages ne font que se frôler sans se rencontrer), le volte-face (changements d'optique politique), le symbolisme,

l'hétérogénéité, l'instabilité (les couples se font et se défont).

Si Freud, dans son étude sur le mécanisme du rêve, a parlé de "l'ombilic du rêve" ce noyau qui résiste à toute analyse, il semble bien que la Tour soit l'ombilic de ce roman. Nombriil du monde par son record de hauteur et par son sentiment légitime d'importance et d'immortalité, elle pose un défi au lecteur : celui de forcer son imagination à l'extrême pour la voir pensante, parlante et écrivante. Buttant sans cesse sur l'impossible question : « où finit l'inanimé, où commence la vie? » il ne peut que se sentir dépassé par l'invraisemblance. Car cette créature mutante, née de la technique de l'homme, mais privée de ses bases fondamentales, agace à plus d'un titre par sa manière de se poser en censeur et en donneuse de leçons. "Qui est-elle celle qui ose parler ainsi » ? Elle a vingt ans, mais n'a pas eu d'enfance, donc pas de géniteurs. Elle n'a donc ni passé, ni histoire personnelle ou civilisationnelle. Elle s'érige en mère tout en affirmant qu'elle est « privée de tout désir sexuel et donc de descendance », ses personnages apparaissant ainsi comme des enfants virtuels. Elle est androgyne, féminine par le genre de son nom et la douceur de ses sentiments, masculine par son apparence phallique, sa solidité, sa puissance. On peut l'imaginer puisant sa complémentarité dans le Skydome, ouvert et arrondi à ses pieds.

Mais l'invraisemblance, ce manque dans le réel, est, elle aussi, contenue dans le Tour 24. C'est elle qui nous pousse à créer la vraisemblance en nous,

à colmater les innombrables brèches de notre réflexion qui est ici aiguisée et non gavée. Ainsi le renversement de rôles dans la relation Tour/Pete. Du rôle d'édificateur de la Tour, donc de père, il est passé à celui d'enfant puisque devenu l'un de ses personnages. Tout père fut d'abord un fils. Et Pete le fils mal aimé, devenu renégat, ne pourrait-il pas être aussi le père tué, puis réhabilité par son propre fils Moki ? On voit bien là l'abolition de la temporalité qui prévaut dans l'inconscient, et l'ébauche de l'un des grands thèmes tardifs de la psychanalyse, celui du meurtre du père. Il se pourrait alors que le Père, dans l'esprit de Moki, accède au rang divin, donc à l'Esprit Orignal, rejoignant ainsi à son insu le totem de sa non-appartenance et devenant le frère de Twylla.

Quant à la Tour, elle apparaît comme une mère gigantesque entourée de sa progéniture. Le fantasme de toute puissance ressenti par l'enfant est ici rendu d'une manière tout à fait frappante, ainsi que le besoin de contact. Quatre d'entre eux établissent un contact "de corps à corps" pour reprendre l'expression de Françoise Dolto, grimant à ses flancs (Pete, Souleyman, Moki), la parasitant de l'intérieur (Symphorien) ou l'entourant de leurs bras (Twylla). L'amour-haine, inhérent à la relation primitive mère-enfant ne manque pas (Symphorien). L'homme est absent, ce qui la confine dans un rôle phallique de mère adoptive et confirme l'androgynie.

La femme proprement dite est incarnée à la fois par Twylla et Kelly, indissociables. D'ailleurs ce

sont elles, et elles seules, qui se rencontreront, fusionneront par la mise à plat de leurs différences et rassembleront les parties sécables et dispersées de ce qui manquait à la Tour. Double clivage du féminin et du masculin, du sacré et du sexuel. Rassemblement des contraires, la paix, la tolérance, la maîtrise de soi, et l'exaltation, la déviance, le pulsionnel.

L'homme apparaît soit paternel et parfaitement sécurisant (l'Africain Souleyman), soit arriviste (l'Italien Rocco, et l'on est en droit de penser qu'il s'identifie au côté masculin de la Tour), soit "animal malade" selon Nietzsche, ou névrosé de type obsédé selon Freud (le Français Symphorien), soit atteint par le syndrome d'échec (l'Indien Pete). On accède ainsi à la mosaïque culturelle torontoise où apparaît un second clivage, non significatif d'une différence entre les nationalités, mais plutôt de l'appartenance à la terre : autochtones et immigrés, et parmi ces derniers: de souche ou non.

Les personnages secondaires sont absorbés par la Tour et ses personnages principaux. Ainsi la mère de Symphorien se confond avec la Tour, se substitue à elle, et en se dévoilant dévoile bien la genèse de la maladie de son fils qui mêle dans son délire les deux symboles maternels pour n'en faire qu'un. L'amie gay de Kelly apporte un réalisme à l'homosexualité de celle-ci bien mieux que ne l'aurait fait une simple relation des faits, le malais Zinal souligne l'aptitude de Twylla à réussir sa vie, etc.

Cette réflexion, élaborée après une seule et première lecture du roman, est une approche non exhaustive. Elle correspond à un point de vue, une sensibilité qui en ont extrait les émergences lui apparaissant les plus parlantes. Bien d'autres fils dépassent de la pelote, qui sont à tirer avec le même bonheur. Car cette oeuvre dense, voire touche à tout, a pour mérite premier d'offrir une multitude de routes susceptibles de conduire au nœud du dilemme sans espoir de le dénouer. L'in vraisemblance érige ses lois propres qu'il serait sacrilège de vouloir violer. En effet, ici traduire l'in vraisemblance selon l'optique choisie, c'est se référer à la conception freudienne, d'une part de l'oeuvre en tant qu'équivalente du rêve (rêve diurne, fantaisie), obéissant tous deux aux mêmes mécanismes, d'autre part de l'impénétrabilité offerte par le rébus que le rêve représente. L'in vraisemblance apparaîtrait donc comme l'aspect brut de la matière onirique (« contenu manifeste») cohabitant avec les « pensées du rêve » (« contenu latent »), qui restent inconscientes, donc appartiennent en propre à l'écrivain. Libre à lui, et à lui seul, de les décoder ou non. Or, chercher la solution d'un rêve, c'est justement l'aborder à partir de ces pensées latentes. On comprend donc bien qu'ici, ce qui est offert au lecteur ne peut que rester du domaine du manifeste. Manifeste qui n'est rien d'autre qu'un scénario où l'in vraisemblance s'en donne à cœur joie, où le sens est bousculé. Où alors trouver la logique, la structure rassurantes dont le lecteur a tant besoin? Car s'il a

des devoirs, entre autres celui de respect, de discrétion, il n'en a pas moins des droits. A partir de cette histoire, comment réagira-t-il ? Là, à son tour, réside son mystère, émergeant du mystère de l'autre. Ainsi prend forme ici la finalité de l'in vraisemblance, celle de faire naître le rêve du rêve puisque le réel tel que nous l'avons défini, pourtant au bout du fil d' Ariane, lui est inaccessible.

Ce que l'auteur a fort bien compris en nous offrant finalement une plage de silence, de non-dit intégral. Chacun a loisir d'y écrire sa propre fin, où inéluctablement s'inscrira aussi sa propre histoire, même à son insu. Et c'est bien là que se trouve la gageure qui rend dérisoires les anecdotes, les querelles de clocher ou les secrets d'alcôve : celle d'oublier le pseudo-réel auquel nous accrochons pour, à partir d'une invraisemblance majeure, celle d'une anthropomorphisation aberrante, plonger dans un monde singulier à découvrir.

Autrement dit aller à la quête du rêve par le biais de cette écriture hors du commun, celui de l'écrivain Hédi Bouraoui, « voie royale » d'un « ça » pour y arrimer le nôtre. Ainsi se bouclera la boucle d'une illumination, celle d'une lecture nouvelle qui a pris racine dans cet extraordinaire roman qu'est *Ainsi parle la Tour CN*. Cette même Tour à qui rien n'est impossible, même d'infuser sa parole prophétique et prémonitoire qui fera date dans le dernier siècle du dernier millénaire.



## ***La Femme d'entre les lignes***

### **Au Pays du Migramour, la transfusion des mots sans visage**

Personne ne nous y a préparés ! Alors d'emblée, lors de l'ouverture des premières pages de ce roman d'amour insolite<sup>29</sup>, on subit le choc du désir, comme cet air chaud qui nous suffoque lorsque s'ouvre, sur le dehors torride, la porte d'une maison fraîche. Pendant dix ans elle a lu ses livres, et voilà qu'enfin ils se rencontrent.

Peu importe le sens, ce sont les mots qui comptent. Il n'en peut plus de manque, de fantasme, d'attente, d'érotisme, de sensualité. Il éclate, allant même jusqu'à construire de toutes pièces la relation d'Ali / Anna pour mieux écouler son poison, sa violence. Ali ce sera lui, Anna, elle. Avec les mots il fait tout ce qu'il veut, ils sont son instrument sexuel, il perfore, il viole et « Lisa reçoit les coups comme des caresses forcenées » (p. 38)<sup>30</sup> Mais ils sont aussi son rempart contre la sauvagerie, le velours, le miel où vient se coller la tendresse. « Là, elle se sent en sécurité comme dans un cocon de soie, douillet à merci » (p. 33).

---

<sup>29</sup>29 Hédi Bouraoui, *La Femme d'entre les lignes*, Ed. du GREF, Toronto, Canada, 2002, 150 p.

<sup>30</sup> La pagination est indiquée en référence à cette édition du roman.

Elle, c'est la femme qu'il a placée non seulement entre les lignes, mais entre les mots eux-mêmes, entre les lettres et dans les lettres elles-mêmes. Autrement dit dans tous les blancs, vides, « béances » si chères à l'auteur, pour vivre « un amour rare qu'on extrait des livres pour combler un manque réel et lancinant » (p.11). Ces vides, non creux stériles, « c'est ce vide du milieu qui donne naissance à la vie » (p. 7), mais creuset où brûle le feu du désir. Foyer où rien ne se consume mais où tout se transmute.

Il se souvient : sa longue correspondance avec Lisa et comment, avant qu'elle ne l'invitât à venir la rejoindre en Italie, elle s'est lentement construite en lui. Décorporalisée, elle a attiré vers son âme « amantine » (p. 79) et aimantine toutes les scories, résidus d'amours enfantines de son auteur favori, dont les souvenirs le brûlent encore aujourd'hui. D'eux-mêmes ils se sont écrits des siècles plus tôt à même sa peau d'animal, sur ce support archaïque qu'est le parchemin, rebelle à tout gommage. Tel est donc le socle de cette première partie : le témoignage irréfutable qu'avant de l'écrire, elle, il a d'abord été écrit de la manière la plus sûre qui soit : « Lisa se nourrit de mes mots comme jadis maman me nourrissait de son amour » (p. 54). Voilà l'une des questions qui se posent : identifié à la mère nourricière, à son tour n'offrirait-il pas l'amour, mais dans l'absence puisque « [celle] de Lisa n'arrête pas de [le] séduire » (p.61 » ? Il refuse le corps à corps, « j'ai toujours su que la chair nue n'excite pas » (p.

107) , alors il fait don d'un substitut, l'objet tout imprégné de lui, son œuvre, pour que, faute d'être autorisée à l'aimer, Lisa aime ce qu'il aime par-dessus tout, « [elle] se réfugie dans [ses] écrits qu'elle prend pour une caverne d'Ali Baba » (p. 35). Et là, il ne fait rien d'autre que de lui offrir ce qui lui a été autrefois offert par sa mère : « un lieu de repos où sont à la fois séparées et reliées à l'autre, réalité intérieure et réalité extérieure » autrement dit un « objet » un « espace transitionnel »<sup>31</sup>. Cette douceur compensatoire panse la blessure de l'enfant qui a perdu la totalité maternelle et lui permet d'entrer dans l'aire culturelle. Elle le fait accéder à une zone d'illusion où il peut exercer une omnipotence imaginaire en créant l'objet apporté par l'environnement. Ici, c'est Lisa qui, pourvoyant au désir, alimente l'œuvre créatrice. Chacun des deux amants fait donc pour l'autre office de cette « mère suffisamment bonne »<sup>32</sup> celle qui, pour retrouver l'altérité et permettre ainsi à l'enfant de grandir, lui donne sa chance en le dotant d'un substitut consolateur. Sans lui, le manque ne serait que le gouffre sans fin du désespoir et de la mort. Mais ici, l'illusion fait place à la révélation, l'« épiphanie » de Joyce : la vie n'est pas faite pour être vécue mais réinventée par l'écriture. Peu importent alors les valeurs réelles qui la constituent, c'est leur insuffisance qui est la source de toute création.

---

<sup>31</sup> D.W. Winnicott

<sup>32</sup> Principe winnicottien

Si le « parchemin de la mémoire » est gravé par le désir, donc par le manque et l'incomplétude primordiaux, le « migramour » c'est l'amour migrant jusqu'à la mort, l'« amourir<sup>33</sup>». La fuite de Lisa rend le parchemin stérile. Pour vivre, « il faut bien détruire pour reconstruire » (p. 137), effacer pour écrire de nouveau. S'en vient alors le temps du palimpseste puisque, à peine l'un disparu, l'autre prend sa place. Réécrit, le parchemin ne renie pas la mémoire, il est toujours possible de lire l'ancien texte sous le nouveau. Mais le pays du « migramour » c'est aussi celui d'un foisonnement de thèmes, non seulement « ceux de l'amour, de l'adversité et de la mort « migramourir » (p.132), mais d'autres plus spécifiques, telle une définition inédite de l'amour, la fusion, la condensation des personnages, l'androgynie, pour ne citer que ceux-là. Enfin, le « migramour » est essentiellement un chant d'amour et de mort - mais « une mort nécessaire pour toujours alimenter [les] désirs créateurs » (p. 129) - dans une relation qui, quels qu'en soient les protagonistes - restera indéfiniment duelle par le biais du palimpseste à la Julien Gracq.

Qui sont donc ces protagonistes ?

Le narrateur n'est jamais nommé, même si l'on suppose qu'il s'apparente à son personnage Virebaroud, apparaissant tardivement dans le

---

<sup>33</sup> Ce concept a été introduit par Hédi Bouraoui dans son roman *La Pharaone*. Il est rappelé ici par les néologismes, sous forme de participes présents, « amourant » et « amouriant ».

roman. On sait qu'il a des amis canadiens, lui, l'« animiste africain » appartenant à trois continents : l'Afrique, le Nouveau Monde, et l'Europe puisqu'il s'exprime en français. Qui plus est, il arrive par « Québec Air ». Ce poète « androgyne en perpétuel changement » (p. 59) se dit un « caméléon qui s'obstine à n'être personne » (p.100), un « nomade dans le désert des mots » (p. 126).

Lisa, c'est ainsi qu'il appelle Margarita Felice. Et, par le miracle de la métaphore, c'est tout un monde latin qui s'impose sous le sourire de Mona Lisa. Son pays, c'est Vérone, celui des amants éternels, mais aussi celui d'Aïda, « drame d'un trio hors du commun » (p.132), comme celui que Lisa forme avec son narrateur et son (sa) Palimpseste. Elle a lu tous les livres de son écrivain, elle est « la critique aimante qui réfléchit, [son] processus créateur..., son autre en [lui] » (p. 131). Ils se connaissent depuis dix ans, mais ils ne s'étaient jamais rencontrés et il a seulement vécu deux jours d'hiver en Italie avec elle lors d'un congrès de journalistes. Et pourtant, ils s'aiment. Comment ? De « migramour » ! une nouvelle façon d'aimer qu'il invente et qu'il propose : à partir de « cette joie du rien qui [le] comble » (p. 148), de la séparation, du manque, du silence. Mais « ce vide, ce néant, contrairement à ce que l'on croit, n'est pas froid. Il est au contraire chaud par les mots qu'il exprime » (p. 68). Est-ce un amour platonique ? Oui et non, puisqu'il est inaccompli et cependant chargé de désir. Selon lui, il ressortirait plutôt d'une « fidélité

matrimoniale sans acte de mariage...où s'installe l'intimité des époux » (p. 91), dans laquelle le mot « je t'aime » est banni puisque « une fois nommée, toute chose perd sa force et son mystère » (p. 92). C'est pourquoi le « migramour refuse de décliner son nom » (p.92). Et comment parler de fidélité alors que Lisa « s'inscrit en toute femme pensée, désirée ou rencontrée » (p.82) , toutes ces Béatrice, Pia – l'amie de Lisa- , Palimpseste la bien nommée, ou des inconnues comme l'hôtesse de l'air ? Nous évoluons en plein paradoxe, mais paradoxe qui détient en lui-même l'explication : si toute femme prend aisément la place de Lisa, c'est qu'elle s'identifie à elle, elle devient elle, elle la rend immuable et éternelle. Sans cesse réécrite, Lisa ne peut pas mourir. Qu'importe alors si elle part, le palimpseste arrive à la rescousse et le parchemin est de nouveau écrit. Ainsi jamais la mémoire ne cessera d'être gravée.

Mais que seraient-ils sans l'œuvre ? Elle n'est pas entre eux, elle est en eux. Ils s'y meuvent avec leur migramour à tel point qu'ils finissent par ne plus savoir non seulement qui ils sont, mais qui est qui. Ils sont prêts à mourir pour elle puisque, grâce à elle, ils ont le pouvoir de créer, indifféremment l'un ou l'autre, l'un avec l'autre, l'un pour l'autre, des personnages de papier qui viendront se substituer à eux. C'est pourquoi il n'est pas possible de dire que Lisa est l'égérie ou la muse de l'écrivain, « Je ne dis pas que tu m'inspires, mais tu es dans toutes les langues » (p. 145), elle n'est ni sa conseillère, ni son inspiratrice,

mais beaucoup plus que cela, elle « s'articule poème » (p. 89), elle est l'œuvre. Commence alors le jeu de l'érotisme et de la mort, allant de celui du chat et de la souris « le chat jouit du plaisir de ce jeu sans fin qui côtoie la mort » (p. 67) à la fête dans la forêt - qui n'est pas sans faire revivre dans nos mémoires l'atmosphère du *Grand Meaulnes* d'Alain Fournier - où, dans un flou total, Lisa disparue se transformera comme par magie en Palimpseste. On se trouve à ce moment face au rêve éveillé, ou plutôt à la rêverie créatrice où s'exerce la pensée magique de la toute puissance infantile. Là se rejoignent le créateur et l'enfant que tout créateur n'a cessé d'être. Et l'on a ici la confirmation de ce qui peut bien se cacher sous l'œuvre, sous Lisa et sous toutes les femmes « images-Lisa » autrement dit la Femme, la femme mythique, la femme éternelle, elle-même palimpseste d'une autre femme plus réelle mais totalement symbolisée et métaphorisée : la mère « revêtue de [ses] mots, errant incessamment dans [ses] veines, qui [lui] manque comme l'air qu'on respire » (p. 88).

On entre alors dans un monde étrange, le monde du passé, du dedans. On plonge directement dans la mémoire, dans l'inconscient du narrateur, où il n'a de cesse de nous entraîner. Ce monde des racines du migramour. Mais Lisa n'est pas dupe, « elle ne cesse de [lui] reprocher l'égarément de [sa] flamme pour [sa] mère » (p. 87). Et voilà qu'émerge l'enfance par la magie de Lisa qui « éveille un passé lointain et proche » (p. 130).

S'impose alors l'image d'un autre trio que celui évoqué par le narrateur « mon moi narrateur, Lisa et sa Palimpseste » (p. 133) dans le féminin : la Mère, l'Oeuvre, la Femme. Indifféremment confondues, ces trois figures symboliques représentent l'origine, la mémoire qui reste « tatouée » « gravée dans la chair vive » (p. 95) du narrateur malgré les aléas de la vie qui mènent à la réécriture et au palimpseste. Entre la Mère et la Femme, l'œuvre s'inscrit comme un espace intermédiaire qui permet de maintenir en vie la mère disparue « je la fais ressusciter par cette parole condamnée à l'errance » (p. 130). Quant à Lisa, par son statut de lectrice elle devient le « récepteur souhaité pour maintenir [le] migramour » (p. 136) mais plus encore, elle est invitée à entrer, à se fondre dans l'œuvre et dans l'écrivain « l'œuvre se mire en [elle] » (p.131). On se trouve alors face à une entité fusionnelle primaire où les êtres se confondent et les frontières s'abolissent, puis à un processus fusionnel secondaire avec apparition fugace et disparition de personnages où s'exerce à fond l'art du palimpseste. Là, on constate que, si le socle est fixe, les personnages se font et se défont à une vitesse vertigineuse. C'est ainsi que naît Virebaroud, (l'homme baroudeur), ce clone du narrateur « il n'y a aucune frontière bien délimitée entre la personne réelle et le personnage » (p. 141), qui apporte une touche humoristique dédramatisante. On peut donc dès maintenant nommer le narrateur ainsi.



La première entité se compose donc du trio que nous avons défini, Virebaroud, la mère-œuvre, Lisa. Mais très vite Virebaroud, d'enfant deviendra mère et génitrice, Lisa passera de lectrice à créatrice, « elle se débarrasse de l'auteur et, s'y substituant, elle devient elle-même l'auteur » (p. 135), d'amante à la mère, aussi bien celle de son amant que de l'enfant de lui qu'elle porte - elle en personne - (le tout symboliquement cela va sans dire), réintégrant ainsi le narrateur dans sa virilité manichéenne « le mâle incarne le pouvoir tandis que la femme est création » (p.135). Cette incroyable alchimie semble convenir parfaitement à Virebaroud. Aucune concurrence n'est à craindre puisque Lisa est lui, aucune crainte de la perdre puisqu'il a le pouvoir de la réincarner dans toutes les femmes.

Puis Lisa se conduit en être de chair et, se lassant du narrateur, crée elle-même Virebaroud, juste pour laisser vivre à ses côtés le père du livre qu'elle a ainsi tué. Mais celui-ci n'en est guère affecté. Qu'importe ? Palimpseste, « l'autre vérité de Lisa » (p. 139) surgit. Et l'on se trouve alors dans un quatuor où s'exerce avec dextérité et talent l'art de la permutation. Tout devient ainsi possible dans cette « forêt de symbole<sup>34</sup>», l'auteur nous entraîne dans la farandole joyeuse de son « monde du dedans », dans sa « belle échappée » régénérante.

---

<sup>34</sup> Evocation baudelairienne

On pourrait à l'infini poursuivre l'analyse de ce roman qui n'est en fait que le reflet d'une histoire singulière surgie non du rien, stérile, mais du manque, créateur de désir. Les mots ici ne sont que prétexte matériel à faire vivre les blancs où, c'est bien connu des graphologues, l'inconscient vient pointer son nez. Et rien n'existant que par son contraire, l'écriture ici n'a pas d'importance en soi, elle est en priorité génératrice d'un autre sens. Elle tente simplement de démontrer qu'au-delà du tangible existe un monde parallèle à la fois unique et universel, certes sémantique, mais qui reste à découvrir et qui n'appartient qu'à celui qui le détient. A l'autre de s'en saisir, s'il le souhaite.

Ainsi l'auteur affirme sa liberté en respectant celle de son lecteur. Cette démarche s'illustre merveilleusement grâce à la métaphore du palimpseste. Le mot, sous forme de prénom, est amené sur l'échiquier du roman inopinément et comme relevant du hasard, d'un certain attrait pour l'originalité. On peut en rester là. Ou bien l'on s'étonne et se contente de sourire, ou l'on saisit la balle au bond : effacer l'intrigue du roman pour y plaquer la sienne. Le livre devient ainsi un corps-livre, comme Lisa est un « corps-texte » (pp. 83, 123), il peut donc être mentalement réécrit dans une altérité créatrice. Cette notion corporelle est d'importance : sans le corps, le désir n'a pas d'aboutissement, il est condamné à l'errance et à la frustration. Mais ce que souhaite nous démontrer le narrateur ici, c'est qu'il importe peu que le corps soit de chair, pourvu qu'il ait une réalité matérielle

sublimée. A partir de là, nous pouvons poursuivre l'aventure en allant traquer le palimpseste où qu'il se trouve. Et l'on découvre alors qu'il est partout, dans l'Histoire, dans notre histoire, dans nos amours, nos haines, notre relation à l'autre, l'essence même qui nous constitue. Chacun de nous est né parchemin et devient palimpseste. A nous de découvrir, à défaut de la décrypter, l'inscription de notre première imprégnation par l'encre de la vie.

Cette démarche de l'évasion hors et par le livre, nous avons tout loisir de l'appliquer à toutes les traces indicielles qui nous sont offertes, dans ce roman initiatique, de la façon la plus discrète, la plus naturelle, la plus anodine qui soit. Par exemple ce parapluie d'homme dont est armée Lisa qui nous mène au thème de l'androgynie. Il ne reste plus qu'à aller traquer d'autres mots révélateurs pour confirmer notre impression première, puis oublier cette androgynie-là, qui n'appartient qu'à son narrateur, pour nous plonger dans une réflexion qui nous mènera à la nôtre. Et le jeu peut se poursuivre à l'infini, la quête n'avoir pas de limite.

Il en va de même des autres thèmes prégnants du roman, qui se fondent les uns dans les autres, se confortent et se confirment l'un l'autre. On ne peut par exemple quitter celui du palimpseste sans passer à celui de la métamorphose, de la transformation. Le palimpseste, c'est la réécriture, la superposition, tandis que la métamorphose, elle, procède plutôt du gommage, de la fusion de deux

entités entre elles. On peut donc, à juste titre, se demander si le narrateur / Virebaroud, dans son avidité amoureuse, est apte à se contenter de réécrire sans cesse, ne pas se lasser de voir « le plâtre gribouillé à force d'être sur-écrit » (p. 103). La solution, c'est de supprimer le peu d'altérité qui reste au parchemin sans cesse réécrit pour faire sien le support. Virebaroud ne se contentera donc plus de noircir le parchemin, il deviendra le parchemin, il s'écrira lui-même, et du même coup, il écrira Lisa. On passe alors au mythe de Narcisse, mais plutôt à la version des *Métamorphoses* d'Ovide remaniée par Pausanias, puisque, dans *La Femme d'entre les lignes*, Virebaroud-Narcisse n'est pas seul, mais confondu avec la Femme. Dans cette version en effet, Narcisse voit son amour révélé pour sa sœur à travers son image, d'une ressemblance troublante avec elle et il meurt lui-même de l'avoir perdue. Le narrateur n'a-t-il pas créé « le personnage de Lisa – 'mon autre en moi' – (p.131), non pour le violer mais pour le posséder une fois écrit par [lui]-même » ? (p.92). Cependant, contrairement à Narcisse, Virebaroud ne perdra pas la vie en perdant Lisa, il lui laisse une part d'altérité qui le sauve lui-même, il ne fait que la réécrire et continuer à l'aimer.

C'est alors que, avec beaucoup plus de force que les autres thèmes, celui de Pygmalion s'impose. Et Lisa d'en être interpellée : « Et toi, mon écrivain, dis-moi maintenant qui est en train de fabriquer mon existence à mon nom, comme un potier étranger qui pétrit l'argile avec laquelle je

suis faite ». (p. 102). A l'autre en soi, la chose créée, la chance, en germe, de se libérer est-elle laissée ? Et, ici, que va faire Lisa de sa révolte ? Elle qui est son écrivain, son amante, sa mère et celle de son œuvre-enfant, son enfant même, elle va le quitter, « tuer le père du livre » (p. 135). S'est-elle mise pour autant sous la protection d'Aphrodite ? Certes non puisqu' « elle le ressuscite en Virebaroud, juste pour le laisser vivre à ses côtés » (p. 135). Ainsi, croyant se débarrasser de l'auteur, elle ne fait que le recréer, elle se fond en lui et devient lui-même. Et lui de constater qu' « à son tour, elle me crée elle-même de mes propres mots » (p. 87) et de s'interroger « suis-je en train de naître sous les yeux de Lisa ? » (p. 87). On se trouve donc ici devant un mythe nouveau, celui de Pygmalion inversé, autrement dit dans un processus fusionnel inextricable et, comme le désir souffle, dans un amour passionnel qui se révèle auto-érotique dont les composants restent à définir.

Ce que, justement, l'auteur nomme « un amour pas comme les autres, hors norme et hors catégorie » (p. 92). Et de proposer la définition d'une nouvelle façon d'aimer, d'une manière péremptoire : « Tu lis ma poésie avec le cœur car l'amour qui s'approprie les amours de l'autre et les fait siennes... c'est ça l'amour ! » (p. 48). Et dans cette « forêt de symboles », voilà le pauvre lecteur perdu. Comment s'y retrouver dans ce « labyrinthe boisé et touffu » (p.118) ? Il lui faut chercher l'orée de la forêt, la trouée où pointe la lumière, la faille. Est-il dans une évidence, une nouvelle réalité ou,

au contraire, dans une illusion totale ? Veut-on l'aider, ou le berner ? Comment, dans ce contexte, parler de « fidélité matrimoniale » (p. 91) ou de « l'intimité des époux » (p. 92) de deux êtres qui ne se connaissent pas ? « Elle n'a aucune idée de [mon] apparence physique » (p. 9) et « mon but n'est pas de [la] connaître » (p. 101). dit-il. Nous nageons en pleine invraisemblance, et le doute ne peut que nous saisir : ne serions-nous pas tout simplement conviés à entrer dans le rêve d'un homme par ailleurs parfaitement inséré dans une banalité routinière, qui voudrait nous faire partager son fantasme, son échappée vitale et salvatrice ? L'ultime tentative d'un Monsieur Tout-le-Monde enfermé dans son enfer conjugal et qui, voulant le fuir, révélerait néanmoins, à son insu, son existence ?

Ainsi ce roman offre-t-il au lecteur le loisir de se plonger en plein cœur d'un univers onirique et poétique à la profondeur insoupçonnée hors du commun , mais peut-être aussi de trouver réponse aux questions qui le taraudent : qu'est-ce que l'amour, comment le trouver, le vivre, le garder ? Et si, dans sa *Femme d'entre les lignes* Hédi Bouraoui ne lui offrait rien d'autre qu'une nouvelle façon d'aimer ? Et si, dans les outrances de la fiction, se cachaient des clés nouvelles ? Le désir s'aiguise à l'absence pour célébrer les retrouvailles somptueuses de deux êtres libres (lui la veut sans la posséder, tandis qu'elle se donne à lui tout en sachant se reprendre) ; leur silence fait office d'aveu ; lorsqu'ils se retrouvent, ils vont l'un vers

l'autre au lieu sacré de leurs échanges, où règnent en maîtres complicité, confiance et fidélité ; ce sont des époux sans contrat que même la mort ne saurait séparer. Parce qu'ils savent attendre, aller à l'essentiel, vivre l'instant, s'unir et se désunir sans crainte de se perdre. Parce qu'ils savent refuser la tentation, dire oui à la tendresse, rire dans l'attente de pleurer, plonger ensemble dans les eaux de leur naissance. Parce qu'il est elle, comme elle est lui, tout en restant chacun. Voilà ce qui perle « entre les lignes » de ce roman prophète, comme une rosée qu'on n'attendait plus.

Saurons-nous déceler dans la démarche créative d'Hédi Bouraoui sa générosité à vouloir partager une découverte, un bonheur, ou nous arrêterons-nous sur ce qui pourrait apparaître comme de l'impudeur ? Nous laisserons-nous toucher par la sincérité du récit ou nous mettrons-nous à douter ? Tenter par une aventure initiatique au pays du Migramour, sans crainte de nous enfoncer dans ses eaux profondes, ou bercer par le chant des mots, négligeant ce qui les fait exister : les vides de la page, comme l'absence de Lisa qui met en exergue sa présence ? Nous voici en face d'un livre rare, écrit d'un autre langage que celui que nous connaissons. Certains n'auront de cesse de le décrypter, d'autres de se laisser transfuser par des mots porteurs d'un autre sens, des mots sans visage.

## ***Sept portes pour une brûlance***

### **Un séisme passionnel dans tous ses états**

*Sept portes pour une Brûlance*<sup>35</sup>, au titre évocateur, commence par un premier chapitre écrit à la première personne. A moins que sa brièveté, ne le fasse plus ou moins plutôt s'apparenter à une nouvelle. Le corps du roman est constitué des écrits hétéroclites et bigarrés d'une narratrice destinés à un lecteur ciblé et connu seulement d'elle. Finalement, peu importe la terminologie employée pour qualifier ce livre, l'essentiel étant d'admettre qu'il s'agit de l'imbrication de plusieurs genres, sorte de montage de *babushkas*, ou poupées russes.

D'autres emboîtements renforcent également la métaphore. Ceux d'éléments d'une certaine réalité narrative, renseignements sur la vie du *narrataire*<sup>36</sup> et d'Albert, le destinataire des écrits. Et ceux du spectaculaire non-dit des documents collectés, rassemblés dans une sorte de ville close possédant sept portes, à la manière des médinas du Maghreb. Et l'on s'interroge : ces portes sont-elles ouvertes

---

<sup>35</sup> Hédi Bouraoui, *Sept portes pour une brûlance*, Ed. du Vermillon, Ottawa, Canada, 115 p.

<sup>36</sup>Le terme, qui apparaît en particulier sous la plume de Roland Barthes dans la seconde moitié des années soixante, est théorisé en France dans le travail narratologique de Gérard Genette, et sous la plume des anglo-saxons, par exemple chez Gerald Prince



ou fermées ? Quand s'ouvrent-elles ou se ferment-elles ? Enserrent-elles l'enfer intérieur de cette inconnue, écrivaine et poète talentueuse, amoureuse aliénée ou libre, ou s'ouvrent-elles sur une délivrance esthétique et sublimatoire ? Problématique centrale qui mérite d'être méditée.

A la fin de l'introduction *Clés du Hasard*, on remarque que celui qui a commencé par prendre la parole signe *Le Narrataire*, celui auquel on rapporte un récit. Par cette distinction avec le terme *narrateur*, Hédi Bouraoui manifeste son intention de différencier celui qui raconte de celui à *qui* on raconte, même si ici, en fait, les deux rôles sont liés. Nous voici donc en présence d'un *Je* au nom ignoré mais qui délivre cependant quelques renseignements biographiques, et qui se pose comme un intermédiaire au double rôle : celui de recevoir, donc de se faire second lecteur après Albert d'un manuscrit désordonné, puis de le donner à voir au lecteur réel - celui du livre.

C'est ensuite au tour d'une narratrice, aux contours flous, de prendre la plume. Non d'une manière délibérée, certes, mais en quelque sorte imposée. Quelqu'un, en l'occurrence le narrataire, lui a *emprunté* ses écrits pour les divulguer. Elle n'a pas écrit pour des lecteurs, mais pour un seul - son amant - et pour elle. Petits papiers griffonnés dans la fébrilité, dans un but de libération.

Depuis la nuit des temps la passion a fait couler beaucoup d'encre, elle est au centre de l'humain et lui est propre. Elle revêt de multiples sens, attire ou rebute, apporte la vie ou induit la mort, change

de sens selon qu'elle est employée au singulier ou au pluriel, etc. Elle contient en elle l'extase et la souffrance, dans une dualité épuisante, elle est à la source de la création ou mène l'homme à sa perte lorsqu'elle est associée à la dépendance. Toutes les sciences humaines, y compris la récente psychobiologie, en apportent leur propre définition. Elle s'oppose à la raison. Elle est entretenue par la frustration, l'imprévu, la découverte, tuée par réalité, la satiété et la sécurité.

L'auteure de ces écrits offre très peu d'éléments sur elle, si ce n'est son prénom, Marie-France qu'un regard attentif parvient à dégager des textes. L'espace réservé aux textes proprement dits est divisé en sept parties, *Sept Portes* par lesquelles transite la communication, non entre la scriptrice et le lecteur, mais entre l'auteur et le destinataire final du livre terminé. Car les ouvertures apparaissent bien voulues par celui-ci dans le but de mettre de l'ordre dans le bouillonnement d'une âme en proie à la fièvre, celle d'aimer, celle d'écrire. Tous ses mots, ses idées, ses images, ses émotions jetées en vrac dans un discours haché et hétéroclite, à la limite parfois du compréhensible, ne sont pas sans évoquer un état second, une sorte de délire, mélange brut de divagations du cœur, de l'âme et des sens et de jets d'imagination créatrice. Délire, fantasme, rêve constituent à un degré plus ou moins intense l'arrière-fond de la conduite passionnelle et de la production artistique lorsqu'elle répond intégralement à l'appel de l'inconscient. Ignoré du sujet lui-même, frappé par

la foudre, l'amour fou ignore son objet pour ne s'imprégner que de sa représentation. Plus les contours se précisent avec le temps et l'inéluctable impact de la réalité, plus la folie décroît. La passion ne saurait aller sans l'illusion. On imagine mal cette femme douée organiser ainsi ses petits papiers en six chapitres (livrets, portes) d'égale importance, le dernier, plus court, tenant lieu de point final interrogatif.

Dans ce flou caractérisé, pourquoi Hédi Bouraoui ne se serait-il pas immiscé davantage ? Quel serait alors la part de l'apport original, celui des ajouts ? Pourquoi n'aurait-il pas glissé ça et là le mot, la phrase indispensables à une certaine cohérence du récit ? D'où vient le titre de l'ouvrage ? Sous la plume féminine on trouve les mots *porte*, *brûlance*. Ont-ils inspiré le titre ou ont-ils été introduits délibérément dans le texte pour lui apporter sa justification ? Et d'autres questionnements surgissent : pourquoi ne pas avoir regroupé les textes selon leur nature ? Fragments de lettres, aphorismes, fragments de nouvelles, poèmes disparates ? Peut-être se serait-il dégagé de cette compacité une appréhension plus réelle du problème, une ébauche de vérité.

L'approche thématique permet d'isoler un discours amoureux sans début ni fin. Une sorte de grande lettre décousue, sans introduction ni signature, écrite au gré de l'inspiration et des aléas de l'aventure. Dans ce désordre, on s'interroge sur la nature de l'amour, à l'instar de l'intéressée qui ne semble plus elle-même s'y reconnaître tant son

ambivalence est grande. On navigue en pleine hétérogénéité, voire contradiction, passant de la prostitution au *Cantique des Cantiques*, de la possession à la liberté, de la poésie à un érotisme des plus crus. La seule chose dont la narratrice soit sûre, c'est qu'elle est habitée par une *brûlance* sous-tendue par l'amour, mais traversée par tant de courants contraires qu'elle en est aliénante, déchirante. D'abord la haine, indissociable de l'amour, la violence, l'animalité « nous allons réinventer la tauromachie » (p. 65). On y trouve la peur, la jalousie, la possession, l'aliénation, mais en même temps la revendication de la liberté qui explique l'alternance des pronoms Tu et Vous. Et puis les moteurs essentiels à la persistance de l'état passionnel, par définition destiné à s'éteindre ou à se transformer : le manque, l'interdit - l'amant n'est pas libre -. Bénéfiques barrières sans lesquelles viendrait s'immiscer le confort douillet et l'habitude dont l'amoureuse se défie et qu'elle rejette. Ce qui fait comprendre que, de toute manière, cette histoire est vouée à sa perte, puisqu'elle ne risque ni de durer dans sa forme actuelle, ni d'aboutir à un amour différent et complémentaire porteur d'autres valeurs.

Alors, face à tant d'éléments négatifs fondateurs d'une souffrance, on ne peut que s'interroger sur ce qui attire tant cette femme dans cette situation si particulière. Masochisme ? Probablement. Ou tout au moins acceptation nécessaire de maux pour des bénéfices non négligeables : d'abord

essentiellement la manifestation de la vie, puis la force de l'amour, d'où l'emploi d'un langage érotique, aux mots crus, choquants, au milieu desquels surgit parfois une jolie métaphore « Vous êtes tombé à pic, avec l'élégance de la fleur de baobab » (p. 113). Mais aussi peur du vide, de se retrouver face à elle-même. Et là, il semble bien que réside la problématique centrale de cette femme qui, tout simplement, ne s'aime pas, elle se ravale elle-même au rang d'objet « il faut que tu me prennes comme ta mobylette » (p. 93). Quoi d'étonnant alors à ce qu'elle craigne par-dessus tout de perdre son amant ? Face à cette fragilité, elle en devient touchante, parce qu'en même temps elle est digne et courageuse, généreuse. Pourtant certains éléments portent à penser que, passée l'ouragan, elle retrouvera quelque peu ses esprits. Elle est lucide, la réalité l'abandonne mais elle ajoute : « c'est ça le rapport à la mère ? » Questionnement important s'il en est, car si cette femme a tant besoin viscéralement du regard de l'autre pour exister, n'est-ce pas parce que ce regard lui a manqué jadis avant l'apparition de la raison ? « Je ne me supporte pas sans toi » (p. 50) est une phrase fondatrice et universelle.

Ainsi cette passion et toutes les autres ne seraient-elles pas que cet appel niché dans les yeux des enfants et qui n'a pas été entendu ? *Peur-passion* mais passion-addiction dont il est difficile de se défaire, manque essentiel qui transcende le désir et tous les désirs.

Hédi Bouraoui a choisi de mettre en pages ce texte particulier, sans l'édulcorer. Car ce langage violent et une certaine vulgarité font partie du personnage. C'eût été l'amputer d'une partie de sa vérité que de le modifier, l'adoucir. Il a choisi d'introduire une trame romanesque par l'introduction d'un narrataire. Et le lecteur de s'interroger : celui-ci a-t-il dit la vérité, a-t-il fait preuve d'autant d'authenticité que l'héroïne qu'il présente ? N'a-t-il pas inventé toute une histoire pour ne pas se sentir impliqué, ledit Albert et lui ne feraient-ils pas qu'un ? Et tant d'autres questions qui forcent le lecteur curieux à un jeu de piste. On n'en veut pour exemple que le prénom Marie-France qui apparaît à la fois sous la plume du même narrataire et sous celle de la scriptrice « François m'a dit que tu t'étais coupé les cheveux. Je savais bien que ça t'irait. Marie-France a un visage pour les cheveux courts » (p.41). On notera, quant à cette dernière, qu'elle ne dénote pas dans un contexte littéraire. Son style, bien que décousu, laisse entrevoir un talent qui allège bien des choses. Et lui, cet Albert tant aimé mais néanmoins jugé ? Il s'est désinvesti, et on peut le comprendre... Elle le pressentait, et flotte dans l'air une pudique allusion à la mort .

Ce roman-récit ne laissera personne indifférent, ni les amoureux de l'amour, ni les féministes, ni les puritains, ni ceux qui s'interrogent sur les mystères des élans des sens et du cœur. Il a pour grand mérite de dire beaucoup sans explications oisives, il va droit au but comme la vie qui

transperce l'humain de sa fulgurance et de son insondabilité. Le livret VII fait office de conclusion sous la forme d'un questionnement poétique. La dernière phrase est une ouverture : *Découvrant la beauté nouvelle, tel un nouveau ciel peint, maintenant*, un vœu pieux d'un autre poète (le narrataire ou Hédi Bouraoui en personne ?). Mais nul ne peut dire sur quoi débouchera l'aventure de cette femme dans son au-delà intérieur. Il reste au lecteur à apporter sa pierre à l'édifice, ainsi ce livre-proposition trouvera sa vocation véritable, celle de point de départ d'une réflexion profonde et collective sur les turbulences de l'âme auxquelles nul n'échappe, quelles qu'elles soient.

# Conte





## **Rose des Sables**

### **Entre thèse et antithèse : le sixième continent**

*Rose des Sables*<sup>37</sup> se présente comme un long poème en vingt séquences, aux vers irréguliers. Il est illustré par dix dessins d'Adam Nidzgorski, naïfs et frais, aux couleurs éclatantes et à la facture iconique. Celui de la couverture évoque une mère et son enfant pouvant faire songer à la Vierge à l'Enfant de la tradition chrétienne.

On y distingue trois parties, la première occupant plus de la moitié du texte. On nous y présente le désert et ses mystères, où naît Tar, le héros. Puis viennent l'arrachement et l'errance, et enfin l'aboutissement dans une antithèse de l'origine qui néanmoins la souligne, la rappelle et la rejoint. On assiste donc là à un parcours circulaire, en forme de roue ou de rosace, qui n'est pas sans évoquer le mandala hindou, cette représentation du monde à connotation spirituelle, avec son centre et sa périphérie. Sa contemplation est censée inspirer la sérénité. Pourtant cette roue est loin d'être statique. Comme le désert qui sans cesse bouge et se déplace sous les assauts du chergui, vent violent des immensités arides,

---

<sup>37</sup> Hédi Bouraoui, *Rose des Sables*, Ed. du Vermillon, Ottawa, Canada, 1998, 117 p.

l'histoire se met en marche, inexorablement, et la roue à tourner, entraînant le char d'un imaginaire qui se plaît à approfondir le symbole. « *Trente rayons convergent au moyeu / mais c'est le vide médian / qui fait marcher le char* » nous dit Lao Tseu. Séduisant appel, non du vide, qui serait néant stérile, mais de la vacuité, du non-dit, du silence, où vient se nicher la vie et son mouvement. Cette vie jaillie du cœur de la Rose, centre du monde et de l'être, sœur de la roue par sa stylisation en une rosace que les bâtisseurs de cathédrale appelaient *rota*.

« Toute chose vivante porte en elle sa mort » enseigne à Tar, en sa sagesse, le Père Caravanier. Bipolarité symbolique, vision héraclitéenne des contraires où cohabitent le « Même et l'Autre » dans un contexte imprécis, laissant au lecteur le choix du sens. C'est nanti de cette optique qu'il convient, semble-t-il, d'aborder le socle du latent sur lequel est bâti ce conte et qui touche à la dimension ontologique

Ainsi apparaît la rose au cœur du désert, tous deux représentatifs du principe féminin. Ils ne feraient donc qu'un, immense corps de femme prêt à enfanter. La rose des sables ressemble au sexe, les dunes offrent leurs formes arrondies. De la rose et de la sueur de l'homme caravanier naît l'enfant, après que le Corbeau prophète en ait fait la prédiction, nouvel Archange Gabriel dans son Annonciation à la mère du Christ. Et la naissance est célébrée par de nouveaux Rois Mages, les animaux du désert. Or, ce même Archange, dit-on,

aurait dicté à Mahomet les versets coraniques. « Tu es l'oracle des mutations, mon enfant » annonce le Corbeau. Tar ne serait-il pas plutôt le nouveau Messie, toujours attendu du peuple juif ? Les mythes religieux apparaissent ici mélangés, indistincts de leur origine commune, l'Égypte. Cette terre de la naissance civilisationnelle du monde occidental, mère de l'univers, qu' Hédi Bouraoui a célébrée dans son roman *La Pharaone*<sup>38</sup>.

Tar se défend d'être ce Messie. Pas plus qu'il ne se reconnaît maudit. Il se veut homme tout simplement, mais un homme des temps nouveaux : nouvelle parole, nouvelle écriture pour délivrer son message, celui de la fraternité au-delà des frontières et des différences. Et l'on pourrait bien revenir là au cœur de l'Histoire, dans ce désert d'Égypte ou de Mésopotamie, pour y voir renaître une graphie autre après les tracés hiéroglyphiques et cunéiformes. Tar ne se vit-il pas comme « hiéroglyphe d'atmosphère » né sur un sol mouvant qui garde puis efface toute trace ?

Trace du passage du chamelier qui féconde la rose des sables. Trace de son chameau qui dépose l'antithèse de la rose, sa bouse malodorante, molle et destinée à sécher et à finir en poussière. Deux faces différentes de l'identique : beauté et laideur ; dureté et mollesse, angulosité et rondeur, et surtout pérennité et précarité. Mais aussi

---

38 Hédi Bouraoui, *La Pharaone*, Ed. L'or du Temps, Tunis, Tunisie, 1998, 260p.

immortalité de la trace qui, pourtant éphémère, laisse dans les esprits et les cœurs son empreinte indélébile. Rose ne se réincarne-t-elle pas dans le Corbeau ? Et Tar, comme le serpent, n'inscrit-il pas sur le sable « un destin à lire » ?

Mais le désert, c'est aussi le silence « à cent lieues à la ronde, on peut s'écouter », l'espace du passage, de la traversée. Et le vent du désert n'évoque-t-il pas la force des passions, modelant et remodelant sans cesse nos paysages intérieurs comme il le fait des dunes ? Ce vent qui emporte Tar loin de sa mère et de son sol nourricier.

Déjà sur le même continent, à l'opposé du silence, le bruit du monde habité. Sur l'autre versant de l'aride : l'eau, la nature et l'ombre. Les teints blancs contrastent avec les peaux basanées, rappelant l'intrusion du civilisateur qui s'est converti en touriste, et préfigurant déjà l'étape suivante du voyage de Tar.

Et tourne la Roue de Fortune, qui laisse loin le départ pour se rapprocher du terme. Entre les deux, le Pays de Fleur de Lys, facilement identifiable mais qu'il convient de ne pas nommer, histoire de ne pas voler au conte sa vocation de merveilleux. « Apprends, petit, apprend » dit Maman Rose à son fils, et Tar ouvre grands ses yeux sur un monde nouveau. De l'alphabet, il passe à la grammaire. De figures parentales en figures parentales (Tonton Corbeau, le Père Caravanier, Marraine Belleau), il revit son enfance. Ainsi se forge-t-il sa qualité d'homme cultivé et épanoui, ainsi trouve-t-il sa maturité amoureuse,

avec ses délices et ses aléas, ainsi y rencontre-t-il la mort capable de donner vie à la vie à travers les floraisons d'un cimetière.

Troisième et dernière étape : le Pays Mosaïque, foisonnement de différences. Selon les caprices du destin, Tar y rencontre tous les symboles du Nouveau Monde. On a volé la terre de l'Amérindien, comme on lui a autrefois volé la sienne. Et lui, l'homme basané, devient cet autochtone à la peau rouge bafoué et frustré. Comme lui, il se heurte au mur du rejet du dissemblable. Ainsi s'ancrent fraternité et égalité, ces deux valeurs universelles puisées au Pays de Fleur de Lys, que Tar a exportées jusqu'aux antipodes dans l'expansion de sa liberté. Et de l'homme des prairies et des forêts à l'écureuil, de la nouvelle femme de sa vie, qui lui « ouvre les portes de l'univers » aux fleurs, Tar découvre la poésie « qui n'a jamais nourri personne ». Ainsi de la trace primordiale à la transcription esthétique - Tar est l'anagramme de « art » - s'est fait tout un cheminement parallèle à l'évolution de l'être. Qu'importe alors les Mal-Lunées, Monsieur de Pure Laine ou autres grincheux ! Tar n'en a cure, il est « plein de joie à craquer ». Le pays de la finalité ne fait plus qu'un avec celui du commencement, il y fondera à son tour sa propre famille et n'oubliera pas d'y transporter Rose, sa mère, transformée en « bonne femme de neige. »

A son tour, fondue dans son contraire, la rose des sables deviendra fragile et périssable sous les rayons de ce soleil qui l'a vue naître, rejoignant

ainsi son double, sa sœur Bouse dans son immatérialité. Et l'on voit bien ici les deux pôles de la destinée qui, dans un geste d'osmose, se rejoignent pour former cette *rota* sans queue ni tête puisque tout commencement contient sa fin et toute fin son commencement.

Incontestablement, on est tenté, en lisant ce conte, d'y superposer un autre texte, tout aussi poétique. Car il s'agit bien ici, comme dans « Le Petit Prince » de Saint-Exupéry, de célébrer un enfant roi qui part, seul, à la conquête de l'univers. Même atmosphère magique du conte, même clin d'œil à la fable - les animaux qui parlent -. Les thèmes de la communication, de l'écriture, de la trace, des rapports entre les êtres et les choses constituent une base commune. Ils partagent aussi le thème de la Rose, en ce qu'elle représente l'amour inconditionnel d'une femme, amante ou mère, qui se languit de l'absent. Néanmoins, ils se démarquent l'un de l'autre esthétiquement et culturellement.

L'auteur s'inscrit ici, en effet, dans un post-modernisme qui lui est propre : le paradoxe du poème prosaïque, présenté dans ce texte d'une façon tout à fait informelle ; texte accompagné par l'iconographie qui emprunte sa facture à l'art brut.

Par ailleurs, si les deux histoires retracent un parcours initiatique, les sources du voyage diffèrent l'une de l'autre. Certes la métaphore de la roue s'applique à l'un comme à l'autre conte puisque, dans les deux cas, causalité et finalité se rejoignent. Donc le Petit Prince, venant du ciel, ne

peut qu'y retourner. Tar, lui, vient du sable, donc de la terre. Sa planète, comme le désert, a vocation à être traversée. peu importe le point final du non-retour puisque le symbole se veut trait d'union entre l'identique et le différent. La neige n'est rien d'autre que le sable, le nord égale le sud. Entraînées par un courant généreux, les frontières s'abolissent. Si la démarche du héros de Saint-Exupéry s'inscrit dans la solitude paradoxalement avide d'une communication absolue, toujours déçue, celle du fils de Rose se fond dans une réalité : la rencontre de soi à travers le monde et l'autre, et dans l'idéal constructif d'un humanisme à trouver. Car, comme l'affirme fort justement Vladimir Jankelevitch : « L'autre est *un-autre-que-moi* parce qu'il est relativement le même, parce qu'il est à la fois semblable et différent ».

On ne peut enfin introduire la notion d'*autre* sans inclure le lecteur dans sa bipolarité avec l'auteur. Interrogeons-nous donc sur la particularité du couple. Apparemment, l'un propose, l'autre dispose. Sauf si celui qui offre garde pour lui des plages de non-dit, de silence - comme le désert - ou ne se dévoile qu'épisodiquement - comme la rose des sables -. On en vient alors à s'interroger sur la question du latent, masqué par les débordement de l'imaginaire. Ou le lecteur se laisse emporter par la magie et la poésie du récit, ou il soupçonne les lacunes de la logique, contenues dans le tout-permis du conte, de brandir le symbole pour masquer le sens. Il lui reste alors à sortir de sa



passivité pour combler le manque, nommer l'allusif, se faufiler dans la vacuité pour faire tourner la roue de la perception de sa vérité. Autrement dit, en bon Sherlock Holmes, repérer les indices pour dénouer l'énigme.

De la frustration naîtra le désir, de l'interaction l'action et la réflexion. Ainsi le lecteur pourra-t-il peut-être, comme Tar, entamer son propre périple, voler de ses ailes et découvrir à son tour les terres vierges du sixième continent.

# Essais



## ***La Francophonie à l'estomac***

### **Non assistance à langue en péril**

*La Francophonie à l'Estomac*<sup>39</sup> ... titre qui frappe comme un coup de poing ... à l'estomac, et reprend à son compte le refus de la facilité qui a caractérisé Julien Gracq. Boyla Baenga, dans la quatrième de couverture, plaque sur cet essai des mots aussi forts que « pamphlet » « incisif » « hors norme » et « corrosif » après avoir posé la question d'un différend dont l'éventualité, apparemment, n'a encore effleuré l'idée de personne « Francophones contre francophones ? »

Voilà le lecteur intrigué au plus haut point : en matière de francophonie aujourd'hui, en sommes-nous là, ou allons-nous aller jusque là ? Perspective inquiétante qui le pousse à vite obtenir réponse. Existe-t-il, au sein de la même communauté, une lutte fratricide et, dans l'affirmative, comment y porter remède ? Quel est donc ce projet francophone que propose Hédi Bouraoui, « moderne, absolument moderne » pour tous les « parlants français » ?

Pour rester dans ce contexte subversif qui donne sa coloration à l'essai et en fait la nouveauté et l'originalité par rapport au nombre d'écrits suscités par le sujet, interrogeons-nous

---

<sup>39</sup> Hédi Bouraoui - *La Francophonie à l'estomac*, Ed. Nouvelles du Sud, Paris, 1995, 94 pp.

une fois de plus et en priorité sur le titre de la première partie de l'ouvrage, qui met *la Francophonie en question*. Dans un style dense, fouillé, par un travail d'analyse précis qui ne laisse rien au hasard, de nombreuses références à des auteurs multiples et différenciés soit par l'époque, soit par la nationalité, soit par les conceptions, l'auteur se livre à une véritable dissection du « parler français », allant parfois jusqu'à le soumettre à « la question » et par ce biais déranger au plus haut point les idéologues. Il nous faut donc aller à la quête de ce qui, telle une écharde, harcèle la francophonie dans ce qu'elle montre de plus détestable, ses tendances hégémoniques, impérialistes, particulièrement dans les pays africains. Au Sénégal, l'Eurafricain Léopold Segar Senghor a prôné le « dialogue des cultures », mais il n'a pas placé le levain de sa « négritude » au sein de la pâte francophone. Son sérère, « mis en veilleuse » continue certes à jouir, sur son sol, du statut privilégié de langue mère, choyée par la tradition et l'histoire, mais il n'a pas encore accès à l'enseignement officiel où le français est enseigné comme seconde langue indispensable à la technique et à la culture universelles. « *Il est vrai, écrit Claude Hagège, que les situations de bilinguisme sont favorables à l'amour des langues. Du moins quand elles ne sont pas créées par une nécessité politique ou sociale comme celle qui, sur le marché des valeurs linguistiques, déprécie la langue maternelle et pousse l'usager à payer le prix*

*nécessaire à l'apprentissage d'une langue de prestige, plus chère mais plus rentable. »*

Nous débouchons ainsi dans un champ multi paradoxal. D'abord, dans le cas cité, la langue maternelle, bien qu'idôlatrée, reste enkystée, et en même temps formidablement expressive grâce au parler quotidien et à la tradition orale qui la perpétue. Donc, pour Hédi Bouraoui, la notion senghorienne de « dialogue des cultures » ne peut que déboucher sur une « symbiose » une « homogénéisation » un « complexe d'ambiguïté » qui noie littéralement tout particularisme linguistique originel.. Ce qui ne signifie pas que ce dialogue soit impossible mais, précise l'auteur, qu'il est indispensable de procéder avant tout au « retour sur soi » avant d'aller à la rencontre de l'autre, tout comme la notion d'ambiguïté peut être source de créativité.

Ensuite, on note que l'anglais, considéré comme langue dominante dans le monde, par sa politique de colonisation contraire à celle de la France, a favorisé le processus inverse. Donc ici c'est bien la francophonie qui apparaît minoritaire, à la fois par la seconde place qui est la sienne sur la scène internationale et par son attitude idéologique rétrograde

Enfin lorsque, à son tour, elle fait figure de langue maternelle, elle retrouve la place royale qui devrait être celle de tout parler primordial. Langue majoritaire par la conception qu'en ont les Français eux-mêmes, dont ils valorisent les qualités de

finesse, de pureté par rapport à l'anglais américain, langue plutôt « économique ».

Nous avons eu affaire jusqu'ici au constat de la supériorité de la francophonie qui "bombarde" le tiers monde du nord au sud, alors qu'étonnamment chacun s'accorde à s'apitoyer sur le sort défavorisé de la langue française et clame bien haut qu'elle est à défendre. Si nous remontons aussi bien en France même que dans les pays francophones de proximité, tout comme dans les endroits du monde où la francophonie est littéralement enfermée dans des « ghettos », nous constatons que Paris représente un pôle attractif tout à fait significatif, aussi bien pour les pays étrangers francophones que pour les provinces françaises. Le mot « région » semble plus adéquat en raison de la connotation péjorative qui traîne encore sur ce mot « province ». Il n'est pas encore si lointain le temps où toute provinciale débarquant à Paris n'avait de cesse, pour y séjourner, d'aller renouveler sa garde robe à Passy à la maison F., d'où elle ressortait délestée de son complexe d'infériorité. Car le parisien était facilement repérable, où qu'il aille, par son parler gouailleux et son aplomb. Il avait tout simplement, lui aussi, « de l'estomac ». Les femmes, elles, étaient enviées pour leur élégance, leur minceur, leur vivacité à la marche, leurs jambes fines et bien faites. Enfin les parisiens en province faisaient sensation, les provinciaux à Paris longeaient les murs. Cette anecdote, si elle fait sourire aujourd'hui, a cependant quelque chose à voir avec ce qui se

passé dans le monde littéraire à l'aube du troisième millénaire : être édité à Paris, quel chic !

Pour en revenir à la conception d'Hédi Bouraoui sur le dialogue des cultures, trois néologismes semblent particulièrement choisis pour l'évoquer et la circonscrire : « binarité infernale » « créaculture » « originalité ». Le premier et le dernier figurent dans l'essai, quant au second, il est défini dans un texte annexe de présentation de l'œuvre par son auteur. Nous reviendrons sur « originalité » qui synthétise la dernière partie, pour nous attarder plus spécialement sur les deux premiers. Et ce qui apparaît aussitôt, c'est que ces deux mots expriment, par leur juxtaposition, le mal et le remède. « la *binarité infernale* qui oppose la source distributrice des cultures homogénéisées et ses branchements récepteurs incapables d'insuffler leur propre contribution et la *créaculture* qui définit la culture comme « une constante tout en étant en perpétuel dynamisme (...) c'est à dire la création constante de valeurs culturelles qui traduisent l'identité d'un milieu donné et la configuration d'une langue et sa culture. » Autrement dit, l'originalité de la pensée bouraouienne en matière de dialogue des cultures repose sur le socle *créa* qui ose prendre en compte l'homme moderne en tant que créature culturée et créante, c'est à dire socialisée par l'apport de sa langue, puis « cultivée » par celui d'autres idiomes appris. Mais créature capable aussi de tirer parti de l'ambiguïté mise en évidence pour exploiter toutes les ressources de sa créativité, imaginer pour des-



serrer le carcan, introduire souplesse, « fluidité » dans un contexte langagier à l'échelle planétaire. Tout en restant elle-même dans l'échange, à l'écoute des diversités des pays, cette « mosaïque culturelle » apte à la faire entrer dans l'humanisme. « Rechercher le spécifique dans la pluralité et l'unité dans la diversité. »

Il ne suffit donc pas de parler en idéaliste, en poète, plutôt se nantir, se lester d'un idéal, pour que celui-ci s'insère dans une réalité. Et, dès la fin de cette première partie, en effet s'esquissent des suggestions, dont : chaque pays porte la responsabilité du développement de sa propre culture, d'où modification des habitudes, tant dans la pratique des éducateurs que dans celle des médias qui devraient respectivement veiller à inclure dans leurs programmes des œuvres ou des informations émanant de pays francophones divers. Ecrire « dans la langue où l'on se sent le mieux. »<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Citons le cas, en Bretagne, de Per Jakez Hélias, disparu en 1996, auteur du célèbre "Cheval d'orgueil" traduit en plus de vingt langues. Il "conta" d'abord l'histoire à sa page en breton (il réfutait l'appellation "roman" imposée par son éditeur), puis se fit son propre traducteur en français, sa langue apprise. Ne racontait-il pas d'ailleurs avec humour comment, au collège, il se faisait "moquer" pour parler un français châtié, ignorant qu'il était des libertés du français familial. Pour paraphraser le poète mauricien Edouard Maunick (cité par l'auteur) ne peut-on imaginer que P.J. Hélias ait pu dire lui aussi, en remplaçant le mot "créole" par celui de "breton" : "Je ne pense pas en breton, je dis en français ce que j'imagine en breton" ?

Quels remèdes ? Souplesse, flexibilité, complémentarité, circulation des influences avec l'introduction d'un médiateur pour alléger le schéma de la communication « émetteur-récepteur » apparaissent comme des notions clés du second chapitre. Recenser les nombreux modes relationnels au sein des pays francophones aboutit à une conclusion à peu près identique à la première : certes des prises de conscience existent, des efforts se manifestent et parfois paradoxalement dans des pays hors francophonie, des tentatives se mettent en place par des rencontres internationales, des festivals, des sommets francophones qui laissent espérer une mondialisation du problème. Mais, pour l'instant, force est de constater que le bât blesse toujours au même endroit : la surpuissance française, et surtout parisienne, copiée au Canada par le Québec qui se veut image de référence des minorités francophones en milieu anglophone contraintes à exercer une « francophonie sauvage » ainsi doublement marginalisée.

Ce constat tautologique incite à chercher des responsables à l'échelle individuelle. Car nous sommes tous partie prenante du devenir humain. Si nous regardons du côté des « nantis » en littérature, ceux qui réussissent leur percée dans les tractations politiciennes éditoriales, force est de constater que chacun tient à son ancrage à Paris, ville des privilèges (et pas seulement sur le plan littéraire). Et le lecteur de se poser la question : comment dilacérer les mailles du filet qui enserre à

la fois les auteurs à succès, les éditeurs, les lecteurs ? Peut-être par la création de prix littéraires prestigieux dans tous les pays francophones, avec des jurys autochtones incorruptibles jugeant sur manuscrit et non sur œuvre éditée, avec possibilité de choix par l'auteur de son éditeur, d'où qu'il soit, et non l'inverse. Il est révoltant de constater que la littérature obéit davantage aux impératifs de la société de consommation plutôt qu'à ceux de la qualité artistique d'une oeuvre, ce qu'Hédi Bouraoui indique ainsi : « la francophonie est inféodée aux lois de la rentabilité, ce qui revient à dire que les valeurs esthétiques et culturelles sont indubitablement assujetties aux valeurs marchandes ». D'où l'intérêt des sommets de la francophonie qui pourraient sensibiliser davantage les chefs d'état au problème.

Ceci nous amène tout naturellement à passer à l'écriture, cette « mise en conserve » du langage, de la francophonie à la francographie qu'Hédi Bouraoui veut calquée sur la notion de « village global » de Marshall MacLuhan, en la souhaitant plurielle. Les écrits ont donc à suivre le même « paradigme géo-culturel ». Tout d'abord, la France se doit d'être francophone au même titre que les autres pays de la communauté. Intra-textes, inter-textes qui « transcendent le local pour atteindre l'universel. » Ainsi les frontières s'abolissent, tout écrit s'inscrit dans l'héritage culturel de l'humanité. Mettre « en exergue l'apport de chacun pour que s'illumine le Tout ». Ici également nous

sommes ramenés aux valeurs personnelles « être soi-même, convaincu, conscient de propre apport culturel, apport qui devrait être tout autant accepté, assimilé chez soi ». Il faut une « acceptation de la différence radicale » « favoriser les contacts multiples de l'échange et du dialogue », l'acceptation de sa responsabilité « autrement dit se positionner soi-même pour mieux atteindre l'idéal de paix. La francographie plurielle ne représente rien d'autre que l'élan de l'homme vers l'homme, qui en fait s'inscrit dans toute démarche ordinaire de toute relation humaine réussie . »

Avant d'aborder la dernière partie de l'ouvrage, une réflexion s'impose sur ces trois chapitres. La question de l' « originalité », néologisme intrigant s'il en est, se pose dans le titre du post-scriptum *La Francophonie à l'Estomac*, récemment ajouté au premier texte après plus d'une décennie. Ce qui rend le texte légèrement anachronique par rapport à notre époque actuelle, mais montre bien par contre que le problème est loin d'être obsolète. Le texte aurait gagné sans doute à une mise à jour qui pourtant n'aurait en rien modifié le fond. Ce décalage en outre fait s'interroger le lecteur sur le destin d'un manuscrit sans doute victime, lui aussi, de la ségrégation éditoriale précédemment dénoncée. Autre interrogation concernant la biographie de l'auteur. Il se dit né en Tunisie, instruit et éduqué en France, puis anglophone par son émigration au Canada. « Quelle est donc sa langue maternelle ? » est-on en droit de se demander. Dialecte tunisien, berbère, arabe,

français ? Heureusement l'on sait par ailleurs qu'il s'agit de la quatrième supposition, ce qui nous éclaire sur sa lucidité et son objectivité.

La quatrième partie apparaît comme une mise à jour débouchant sur le constat que rien n'est changé à la production culturelle francophone, à sa circulation, sa promotion. Et pour cause, les récents sommets francophones de Chaillot, du Québec, de Dakar ou de Maurice n'ont pas eu accès aux nombreuses suggestions qui foisonnent dans l'essai, parce que celui-ci n'a pas été édité en son temps. Il est à souhaiter que s'enclenche désormais un processus non de « S.O.S. dans le désert » mais d'échos. Qu'en Ontario, par exemple, soit acceptée la poétique et originale création d'*originalitude* (ou *souchitude*), en référence à l'animal aux quatre couleurs, l'original, qui symbolise ici « la pratique linguistico-culturelle de la population francophone ontarienne ».

« Tant de livres ont été écrits sur la francophonie ! » nous dit Hédi Bouraoui, mais qui tous reprennent à leur compte la langue de bois. Reproche qui n'est pas à faire à cet essai d'un francophone convaincu et engagé qui ose mettre le pied dans la fourmilière, avec courage et détermination.

## ***Transpoétique - Eloge du Nomadisme***

### **A l'épreuve du troisième œil**

Tout au long de son œuvre poétique et romanesque, Hédi Bouraoui a habitué ses lecteurs, pourvu qu'ils soient fidèles et attentifs, à entrer dans un univers particulier qui n'a pas son équivalent dans la littérature. Il faut du temps pour comprendre que, sous la trame textuelle, les métaphores des poèmes, se cache une vision du monde très personnelle, et une soif insatiable de découvertes dans les domaines les plus variés. De la parution du premier recueil *Musocktail*, en 1966, à celle de cet essai *La Transpoétique - Eloge du Nomadisme*<sup>41</sup>, en 2005, quarante ans se sont écoulés. Sans doute l'auteur lui-même n'imaginait-il pas le futur chemin à parcourir lorsqu'il a écrit son premier poème *Création*<sup>42</sup>, ni quelle serait l'évolution de sa pensée au cours du temps. La fougue de la jeunesse, l'énergie de la maturité et la sagesse de l'âge mûr impriment leur marque différente mais « d'après la psychanalyste Anne Clancier[ ], le premier poème d'un écrivain contient en germe l'essence et l'ensemble des thèmes

---

<sup>41</sup> Hédi Bouraoui, , *Transpoétique, Eloge du Nomadisme*, Ed. Mémoire d'encrier, Montréal, Canada, 169 p.

<sup>42</sup> Hédi Bouraoui, *Musocktail*, Tower Publications, Chicago, USA, 1966, 47 p.

fondateurs de toute l'œuvre, représentant inconsciemment la source et la genèse de sa poétique'. » (p. 31). Reste donc à rechercher ces thèmes immuables dans le foisonnement de l'œuvre sous leurs formes les plus diverses.

D'abord, tout naturellement, le regard se porte sur ce premier poème fondateur. Vu le titre de l'essai, *Transpoétique - Eloge du Nomadisme*, on est en droit de s'attendre à ce que les thèmes de l'errance y soient profondément inscrits. Apparemment il n'en est rien. Ce qui ne doit pas inciter à infirmer l'hypothèse d'A. Clancier, pas plus qu'abandonner la recherche. Simplement s'imprégner de l'idée que, puisque poésie il y a, mystère il y a et nécessité de déchiffrement du sens, ou du moins de *l'un* des sens. Il faut entendre par là l'intention du poète sous la poussée du besoin de dire sans dire, et l'intention de son propre *ça* qui est de lui faire dire tout autre chose que ce qu'il a consciemment à dire et qu'il ignore peut-être lui-même. Surtout ne pas aborder les vers de front, mais les accueillir dans notre interrogation, les méditer et partir à leur rencontre par les chemins de traverse.

*Création* surgit soudain dans la vie du poète comme un cataclysme. Il n'est en fait que le microcosme du big-bang qui a donné naissance à l'univers. Si le lecteur ordinaire reste sur sa faim - les circonstances originelles ne lui seront pas dévoilées - le lecteur bouraouien, lui, plonge avec son auteur jusqu'au « degré zéro » du poème, là où

se trouve son mystère, la quintessence poétique<sup>43</sup>. Il se trouve devant un « abîme » qui imprime son empreinte en négatif : « la ruine, la remise en question, la séparation, le vide, le silence », en un mot une « béance ». La béance est différente de la blessure qui, elle, se referme et cicatrise, tandis que la béance ne peut qu'être comblée. Il semblerait donc que, contrairement à ce qu'affirme Hédi Bouraoui, elle ne saurait donc être du néant, stérile par définition, mais plutôt du vide<sup>44</sup> générateur de plein, son contraire. Alors le « créant » s'apparenterait-il à la plénitude ? Rien n'est moins sûr. Opter pour cette solution, ce serait faire abstraction du dynamisme du manque chargé de désir. Car le processus créatif, comme l'amour, est à ce prix : pour être pérenne, il ne doit jamais être satisfait. On comprend mieux pourquoi ce premier poème n'a que faire du voyeurisme d'un lecteur affamé de sensationnel. La pudeur, la souffrance, la modestie qu'il exprime n'ont d'égal que son rôle capital de déclencheur de l'œuvre de toute une vie, qui n'aura de cesse de s'enrichir et progresser. Il faut dire que, dans le désastre émotionnel du poète, de son aveu même se cachent des germes prometteurs : « la métamorphose, la remise en question » - toutes deux ayant à voir avec la sublimation et la résilience - « le

---

<sup>43</sup> Voir ici ma réflexion sur *Livr'Errance*

<sup>44</sup> Hédi Bouraoui, *Rose des Sables*, Ed. du Vermillon, Ottawa, Canada, 1998, 120 p.



palimpseste » préparé pour accueillir une nouvelle écriture.

Reste maintenant à comprendre comment l'écrivain Bouraoui est passé de ce premier poème foudroyé et foudroyant à son essai *Transpoétique - Eloge du Nomadisme*, du vécu à l'idéal, du singulier à l'universel. L'homme est nomade par nature. Aux temps les plus lointains, c'est poussé par la faim qu'il s'aventurerait toujours plus loin, d'abord pour chasser, puis pour suivre ses troupeaux en quête de pâturages ou fuir des conditions de vie extrêmes, comme pendant les périodes glaciaires. Les moteurs de son nomadisme sont donc bien l'insatisfaction, le mal être, l'instinct de survie. Plutôt partir que mourir ! Nous sommes ici dans ce cas de figure. Le nomadisme d'Hédi Bouraoui découle tout naturellement de ce même fait, l'insupportable qui mène à l'errance. Mais quel nomadisme ? La fuite pure et simple, le sursaut vital, la curiosité, l'amour de l'autre ? Tout cela à la fois probablement. Le voyage vers soi-même en tant que remise en question prépare au voyage vers autrui, l'inertie de la pulsion de mort prépare à l'explosion des forces vives. Tout dépend cependant du socle de la personnalité, du terrain. On peut quitter le campement en emportant ses valeurs, c'est le cas du nomade qui démonte et remonte sa tente, évoluer vers le dénuement clochardesque ou s'envoler vers un horizon délirant sans limite comme dans la folie. L'œuvre représente un capital, une somme de biens incommensurables avec un arrière-plan solide qu'on porte en soi et qui

s'enrichit à chaque voyage. C'est pourquoi, en ce qui concerne Hédi Bouraoui, on peut parler de nomadisme fécond. Il peut donc, à juste titre, en faire l'éloge.

Partir du degré zéro de la béance, c'est prendre conscience que l'éclatement ne peut qu'être suivi d'une réorganisation, la création d'un monde nouveau sans limite pour permettre son expansion. L'expansion ne va pas sans dynamique : le parcours, le trajet, le voyage. Le sur-place mène vite à l'encombrement, la saturation. La circulation doit s'écouler dans la fluidité. Si l'on reprend la métaphore du big-bang fondateur d'un univers en expansion, on comprend mieux pourquoi la création doit rester ouverte « cette esthétique est surtout basée sur l'ouverture de la création » (p. 41). Hédi Bouraoui souligne que « la déconstruction, selon Derrida, est inhérente à la notion du transpoétique » (p. 43), ce qui induit son concept de « transpoiétique de la béance », la poiétique étant par définition « ce faire de la création qui s'auto-génère d'une manière itérative » (p. 94).

Dans ce contexte logique et évolutif, la poésie apparaît donc comme un miracle surgi du vide, une propulsion dans un espace créateur. Mais en réalité, elle est chargée de « ça », l'inconscient personnel et collectif du poète qu'elle lui révèle avant de s'envoler librement vers l'autre « Poésie, oiseau sauvage / [ ] tu es seule à refaire le monde » (p. 57), survolant les frontières géographiques, linguistiques, raciales, culturelles, etc. Les moyens

de communication modernes permettent sa diffusion planétaire en faisant se rencontrer des poètes de tous horizons n'ayant parfois en commun que son essence même. L'Indien Seattle, lorsqu'il chante sa terre, ne partage rien d'autre avec l'universitaire Bouraoui, qui honore sa ville natale dans *Sfaxitude*, que la métaphore de l'origine, mais leur expression découle de la même charge émotionnelle. Les voyages ont apporté au poème une vocation communicationnelle qui le fait sortir de son narcissisme. Il devient un moyen d'échange, le porte-parole des différences, le reflet d'un ailleurs bigarré. Mais qui est arrivé à ce degré élevé de conception poétique ? Qui sait comprendre que les mots et leurs sens ne sont pas tout ? Les intonations, la musicalité d'une langue, même - et peut-être surtout - si elle n'est pas comprise, l'apparence, la personnalité du poète, constituent la richesse inhérente à sa présence. La transcendance ainsi se charge d'immanence. Dans ma critique de *Struga suivi de Margelle d'un festival*, j'ai souligné la conception novatrice et « post-moderniste » d'Hédi Bouraoui dont tout poète et lecteur de poésie devrait s'imprégner aujourd'hui dans un souci d'évolution de sa pensée, mettant l'accent sur le fait qu'il existe maintenant un avant et un après *Struga*. Comme il existe des poètes axés sur l'ancienne praxis : la forme primant sur le fond, le clinquant sur l'authenticité, la supériorité sur l'infériorité. A savoir l'attitude d'un certain cercle poétique parisien vis-à-vis de l'expression colorée de

francophones non français<sup>45</sup>. Il existe donc bien une ligne de démarcation entre le passé et l'avenir, le présent se contentant d'alerter les esprits sur le danger d'un enfermement passéiste de la poésie et sur l'ouverture transpoétique universelle, base de la poésie de demain.

L'essai est composé de plusieurs chapitres traitant des conceptions novatrices de l'auteur, chacun évoluant pour son propre compte. Mais parce qu'ils sont tous reliés implicitement par une pensée identique, il convient d'en dégager les liens entre eux. Par rapport à ce qui vient d'être développé, il m'a semblé plus logique de commencer ma réflexion par « La poétique de la béance » au lieu de « Nomaditude et transculturalité », objet du premier chapitre. (On peut comprendre le choix différent de l'auteur qui avait à justifier le titre *Transpoétique - Eloge du Nomadisme*.) Cette béance est double : celle du poète qui a déclenché le départ de l'œuvre et impulsé sa vie avant de déterminer la vocation de son créateur, et celle contenue dans le non-dit du poème initial (*Création*) qui permet à ma critique de s'exercer - le mot critique étant à relativiser dans le contexte de l'approche par le *ça* où l'analyse consciente du texte est réduite -. En somme, la liberté contenue dans le poème m'est offerte. A mon tour je ne peux que devenir créatrice à part entière puisque je ne peux que me nourrir de manque, de béance. Le vide offert, pour le critique,

---

<sup>45</sup> Voir dans cet essai : *Livr'Errance, la quintessence du poème*.

fait office de la page blanche pour l'écrivain, ou de la toile blanche pour le peintre. Il génère tant d'angoisse qu'il ne peut que pousser à le remplir. « zone blanche qui sollicite d'être comblée » (p. 34). Le moi conscient, faute de contenu manifeste, ne peut que laisser la place au travail de l'inconscient. Et là, que se passe-t-il ? Soit l'écriture est trop polysémique ou déstructurée et l'inconscient s'en détourne, soit il fusionne avec celui de l'écrivain et il devient subjectif, exposant dangereusement le lecteur critique à être déstabilisé, soit il sait établir ses distances, sauvegarder sa différence et son intégrité et accéder ainsi à l'empathie avant de rebondir pour son propre compte.

C'est cette troisième proposition qui, selon moi, convient le mieux à l'approche d'un texte par le *ça*.. Le père de la psychocritique, Charles Mauron<sup>46</sup>, pense qu'il peut être utile, voire nécessaire, de tenter de déceler ce qui oriente le travail créateur de l'auteur. Ce peut être une vision du monde, comme le pense Goldmann, mais aussi un vécu individuel à cerner grâce aux moyens d'investigation mis à disposition par la psychanalyse. Non de tenter une psychanalyse de l'auteur lui-même, - comment le pourrait-on ? - mais bien de rechercher dans l'œuvre ce qui en fait le sens. Il y a donc dans la psychocritique une composante investigatrice ayant en particulier pour

---

<sup>46</sup> Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Librairie José Corti, 1963, 380 p.

but la mise à jour de thèmes *obsédants* témoins du travail de l'inconscient. L'approche par le *ça*, que je propose, fait une moindre part à ce genre d'analyse pour favoriser l'échange complice entre l'auteur et son critique. Certes, il s'agit de faire confiance à son intuition, mais pas à n'importe quel prix, sous peine de dérive. Les garde-fous de la culture et d'une préparation psychologique sont indispensables pour entreprendre le voyage au cœur d'une œuvre. Je partage tout à fait le point de vue de Charles Mauron lorsqu'il affirme qu'un psychocritique doit s'être soumis à la cure psychanalytique et que si la pratique psychocritique est si rare, c'est tout simplement parce que peu de personnes se sont livrées à une cure freudienne ou lacanienne. Mais je m'en distancie un tant soit peu dans ma pratique par l'importance que je donne à la rencontre par le *ça* après dès l'approche du texte. Donc si le psychocritique est rare, le lecteur propulsé par le *ça* l'est encore plus. Il doit en effet se préparer sans crainte à une expérience transfusionnelle. Il est ainsi aisé d'en déduire qu'on ne s'improvise pas lecteur par le *ça*, ce sont les inconscients qui décident. Et si l'écriture approchée ne suscite pas d'attirance inconsciente, le type de critique est à reconsidérer.

Je viens de tenter de faire la démonstration empirique de ce que j'ai interprété comme la « créativité critique »<sup>47</sup> bouraouienne où le critique ne se contente plus de se référer à son capital culturel mais implique son propre *ça*, creuset de toute création. Hédi Bouraoui, en fait, met en pratique pour lui-même sa vision de la littérature de demain en impulsant dans le monde littéraire actuel, au risque d'être taxé d'*iconoclaste*, ses conceptions révolutionnaires. Il participe ainsi au courant francophone post-moderniste hors hexagone, en particulier africain « la littérature d'immigration a changé ses références et ses processus créateurs » ( p.26).

Hormis la béance, la seconde source de création est la culture, non la somme de connaissances acquises par l'étude, mais ce qu'Hédi Bouraoui a appelé « Créaculture », « l'interaction de l'homme et de son milieu est productrice de valeurs culturelles reflétant cet échange incessant de la nature humaine et de la nature naturante. Elles se façonnent réciproquement tout en secrétant les idées-forces qui s'enracinent dans la mémoire collective d'une société » (p.60). On pense aussitôt au mythe qui, à partir d'un événement réel, s'enrobe au fil du temps de la tradition orale chargée d'un imaginaire propre à la création romanesque et à la poésie. Et l'on constate que l'approche par le *ça* et la *créaculture* ne sont pas

---

<sup>47</sup> Hédi Bouraoui, *The Critical Strategy*, ECW Press, Toronto, Canada, 1983, 146 p.

sans avoir entre elles des similitudes, en particulier celle d'un retour aux sources naturelles tant de l'être que de son environnement. Je compléterais ainsi la citation ci-dessus : « l'interaction de l'homme et de son milieu est productrice non seulement de valeurs culturelles reflétant cet échange incessant de la nature humaine et de la nature naturante, mais également du plaisir de l'échange dans sa dimension hédoniste : nouvelles saveurs, nouvelles sensations, désir amoureux fustigé par la découverte, etc. »

A ce stade on voit donc bien comme, à partir de la béance, le processus de *nomaditude* s'est mis en marche jusqu'à rencontrer l'autre dans une contamination créative. Mais dans ce livre dense, bien des thèmes restent encore à explorer, indissociables d'autres métaphores séduisantes comme le désert et la Méditerranée pour le Maghreb, l'original pour le Canada.

Le désert procède lui aussi de la béance. Comme elle, il est une vaste plage de silence et de solitude, aride et desséchée donc susceptible de provoquer des souffrances à celui qui le traverse. Le désert des dunes est essentiellement africain. Pourtant il n'est pas stérile, la vie y foisonne, mais entre surface et profondeur, et la moindre goutte d'eau révèle sa beauté. On ne saurait oublier qu'aux temps les plus anciens il était irrigué et source de vie pour sa faune, sa flore et ses habitants. A part quelques oasis où la vie peut se sédentariser, on ne peut s'arrêter nulle part, c'est pourquoi il est voué à la migration, à la traversée.



Le désert ne pouvait donc qu'être la métaphore par excellence non seulement de l'écriture post-moderniste, en particulier celle d'Hédi Bouraoui, mais aussi celle des écrivains maghrébins par les « horizons d'attente » qu'il offre et qui ne font que souligner la soif de l'avancée, le rêve de l'apaisement par la halte régénérante. Il adopte ainsi une connotation mythique, au sens du rêve vers un ailleurs paradisiaque, qui prend par trop souvent le pas sur la réalité. Ce qu'en métaphore parfaite il fait savoir par ses mirages.

L'approche linguistique de Robert Elbaz situe le désert comme paradigme d'une page vierge où, comme les dunes sous l'effet des vents du désert, les signes avancent ou reculent, se font ou se défont, avec des interstices. Hédi Bouraoui, lui, tient à souligner que cette notion d'interstice a été lancée par lui il y a une trentaine d'années, mais dans un sens plus philosophico-littéraire. L'interstice, au même titre que les autres composantes, fait lui aussi partie intégrante du désert, d'autant plus qu'il est invisible. Les grains de sable en effet, contrairement à la roche, sont autonomes, ce qui leur permet de se déplacer en masse pour former les dunes, mais séparés les uns des autres par des interstices minuscules favorisant la circulation de la moindre goutte d'eau et l'enfouissement protecteur de toute vie soumise à des conditions dangereuses. Même dans le granit le plus compact, ce sont dans les interstices que se nichent les graines des plantes, mais ils diffèrent de ceux du sable par leur plus grande

superficialité. Dans le désert, les micro-interstices permettent une pénétration en profondeur. On voit bien là que cette problématique de la pénétration correspond à la dimension transcendante de l'écriture bouraouienne qui descend à la verticale puiser la vie dans ses entrailles. Mais aussi, pris dans son horizontalité, l'interstice permet le cheminement vers le plus lointain. C'est le cas des oueds asséchés qui s'immiscent dans des massifs rocheux inhospitaliers et qui reprennent vie à la moindre goutte d'eau. Et grâce à ces trouées providentielles, l'eau passe d'un endroit à l'autre, les met en relation et abreuve les troupeaux. Ainsi en va-t-il de l'écriture du désert, de l'écriture interstitielle.

La seconde métaphore maghrébine indissociable de celle du désert, est la Méditerranée. Si Hédi Bouraoui se revendique comme écrivain maghrébin et déclare son écriture comme écriture du désert, on sent une grande différence dans son approche du désert et de la Méditerranée. Tant du point de vue émotionnel que du style. Le chapitre traitant de ce dernier sujet est profondément différent dans son genre, plus apparenté au poétique et à la prose poétique que l'autre. C'est que s'y joue là une différence de taille, l'apparition d'un vécu transcendé. En effet, la métaphore du désert et des interstices est inhérente à une vision intellectualisée de l'écriture, tandis que celle de la Méditerranée procède d'une fusion avec l'élément. Ce n'est sans doute par hasard si le poète ici se livre fougusement, érotiquement, amoureux-

sement à « sa mer ». Dans toute son œuvre, tant poétique que romanesque, Hédi Bouraoui célèbre le féminin sous toutes ses formes « étreintes si douces, si veloutées » (p. 78), à commencer par ses personnages aux multiples symboles dont l'œuvre est truffée : la langue française, la ville, la littérature, la poésie, pour ne citer que ceux-là. Et bien sûr la Méditerranée, chargée d'une passion percutante où l'érotisme bascule de la sensualité « montagnes phalliques qui font l'amour à force de pénétrer l'enveloppe charnelle de l'eau » (p. 78), à l'amour maternel intense « Mère Médit, je t'aime au-delà du possible et de l'interdit » (p 81). Il n'existe pas à proprement parler d'écriture méditerranéenne car les rives la mer touchent plusieurs nations. Mais en ce qui concerne l'écriture bouraouienne, il conviendrait de lui apporter un complément de définition par rapport à l'écriture du désert. Non pas par l'origine géographique de son auteur, mais parce qu'elle est chargée de « mythe personnel », selon la proposition de Charles Mauron. C'est au cœur de la Méditerranée que cette écriture a pris forme, parce que c'est là que se trouve la ville de naissance<sup>48</sup>, que l'histoire d'une vie a commencé et que s'est forgée une personnalité. On peut parfaitement comprendre cette différence entre le sable et l'eau par l'inhospitalité du désert dont il faut se protéger, et l'attrait tiède et matriciel de la

---

<sup>48</sup> Hédi Bouraoui, *Sfaxitude*, Les Amis de la Poésie, Bergerac, France, 2004, 36 p.

mer qui a marqué de son empreinte une peau enfantine.

Les deux métaphores, toutes deux appartenant au Sud, sont intéressantes à comparer. Elles présentent des similitudes, des oppositions et des complémentarités. D'abord ce sont des immensités, des déserts. On peut mourir de soif dans l'un comme sur l'autre. Il est donc juste de parler pour les deux d'« horizons d'attente », ce manque qui fait désirer l'oasis ou l'escale dans les îles. Les dunes ressemblent aux vagues et sous l'apparente nudité se cache la vie. Il reviendrait au linguiste de faire le parallèle entre l'avancée et le recul du signe sur non seulement sur les dunes mais aussi les vagues. Ces immenses étendues incitent à « la traversée », donc au voyage. Et effectivement, mis à part les désirs des candidats à l'émigration et les voyages des touristes, du sud au nord et vice-versa, aller d'une rive à l'autre dans les quatre axes permet les échanges linguistico-culturels, tandis que la traversée du désert à dos de chameau ne convient qu'aux nomades menant leurs caravanes de sel d'un point à un autre.

En définitive, avec les deux métaphores, on se trouve là devant une écriture bipolaire, le pôle communicationnel de l'interstice et le pôle de la création, du mythe, du rêve, de l'inconscient.

Il peut sembler difficile de passer des espaces du Sud à ceux des « arpents de neige » canadiens, plus exactement ontariens. Pourtant il s'agit toujours de la même errance de l'écriture, métaphorisée cette fois par le néologisme

*originalitude*, mythe fondateur du Nord « une nouvelle création conceptuelle qui retient l'origine pour y ajouter les différences » (p. 135). Ici c'est la nature, représentée par l'original, animal typiquement canadien, qui fournit le paradigme du moi par formé par « diverses altérités qui le traversent de fond en comble ». Le moi devient ainsi un patchwork richement nuancé, fait de morceaux altéritaires « bricolage du moi », comme l'original qui emprunte ses composantes physiques à d'autres espèces. Il n'y a plus qu'à plaquer le modèle sur la littérature « le référent réel se transpose aussi dans la représentation métaphorique du corps textuel » (p. 135). La thèse d'Hédi Bouraoui est idéale pour rendre compte de la force d'une telle alliance de composantes qui donne à la littérature franco-ontarienne - puisque c'est d'elle dont il s'agit - une richesse inégalée dans le monde du transculturel.

Ainsi, malgré les légères différences inhérentes au changement d'hémisphère qui donne au nord une « écriture très épurée » (p. 96), on constate ici que les mêmes valeurs perdurent : la béance, représentée par la soif de rencontrer l'autre différent pour se construire, la nomaditude en tant qu'errance dynamique, l'horizon d'attente qui permet le rêve et l'émergence du mythe, etc.

Les autres chapitres du livre traitent des problématiques existentielles de la littérature à travers le monde, où l'humain se pose toujours en priorité. On retiendra la tolérance et l'accent mis par Hédi Bouraoui sur « la troisième solitude »,

celle des autochtones laissée traditionnellement de côté, à côté des peuples fondateurs et des néo-Canadiens.

En conclusion, *Transpoétique - Eloge du Nomadisme* est un livre-clé dans l'œuvre bouraouienne, la synthèse de toute une vie. Composé de plusieurs genres, critique, poétique, humoristique, satyrique, etc. il rend bien compte de la diversité de pensée de son auteur. Preuve vivante de l'authenticité des thèses avancées par Hédi Bouraoui puisqu'elles font corps avec elle. Chaque lecture d'un de ses recueils de poèmes, d'un de ses romans, devrait être précédée d'une mise en condition du lecteur par l'étude approfondie de ce texte initiateur qu'est *Transpoétique*. Morceler la découverte en ne lisant pas l'œuvre dans son entier, c'est rester en surface et risquer de se satisfaire d'éléments fragmentés qui ne rendent pas compte de la richesse du soubassement. Mais se munir d'un viatique tel que cet essai, c'est au contraire découvrir que le texte littéraire, les mots, les idées conscientes et clairement exprimées ne sont pas tout. Plus, qu'elles sont à considérer avec circonspection puisque toujours susceptibles de cacher une seconde lecture. Le lecteur doit sans cesse se livrer au jeu du décryptage, mais lorsqu'il y parvient grâce à son second sens, il acquiert le privilège d'entrer dans le monde d'une philosophie personnelle qui ne dit pas son nom. En effet, Hédi Bouraoui se définit toujours comme poète,

romancier, essayiste, conteur, critique, etc. mais jamais comme philosophe, ce qu'il est en réalité et peut-être plus que tout. Le second sens de lecture correspond, il me semble, à la troisième oreille de l'écouter psychanalytique. Pour paraphraser cette proposition, on pourrait parler de « troisième œil ». Il doit être en éveil pour repérer, sous la surface, le bouillonnement intérieur des pensées oniriques de la poésie, la fraîcheur des émotions enfantines qui font la grâce de l'art. Apprendre à écouter, voilà il me semble une vocation nouvelle dont pourrait se doter le lecteur, traditionnellement passif. Il en retirerait une somme de découvertes plus enrichissantes les unes que les autres, car toute la vie l'humain se nourrit d'humain pour se constituer dans son entité et son particularisme, ce qui n'est pas un moindre paradoxe. A son tour ce lecteur ouvert serait élu pour transmettre la bonne parole, en l'occurrence la sienne après qu'il en eut extrait l'essence. Voilà ce que le texte bouraouien porte comme message. C'est pourquoi la narration y passe au second plan, quitte à apporter à la critique critiquante de quoi alimenter son moulin. Mais le lecteur par le ça y trouve grandement son compte, malgré l'effort qu'il lui faut fournir. Comme le nomade du désert qui jouit de l'oasis ardemment désirée et enfin atteinte.

Il faut lire cet essai pour connaître les propositions novatrices du texte bouraouien, voir la littérature en marche, sentir en soi la griserie de la création, se ressourcer aux valeurs originelles, faire la part des choses entre la pureté du monde premier et la

complexité de notre époque troublée. Mais aussi pour s'imprégner des valeurs qu'il contient concernant l'émigration/immigration des hommes qui choisissent de quitter leur pays pour aller en habiter un autre. Chacun, immigré et hôte, a des devoirs et des droits. L'immigré le devoir de prendre conscience de sa propre culture pour mieux intégrer celle du pays d'accueil. Sans renier la première, se couler dans le moule législatif et établir des ponts de communication pour devenir un citoyen à part entière. L'autochtone doit ouvrir ses frontières à la différence sans discrimination. Le temps est venu du brassage ethno-culturel qui demandera du temps, de la bonne volonté, de la générosité de part et d'autre, mais aussi le développement d'une nouvelle culture née de la hauteur de vue et apte à la développer. L'homme du futur aura à devenir un multimétis empreint de modernité, capable de s'ouvrir sans peur sur des horizons nouveaux, mais aussi de puiser dans ses racines spécifiques de quoi alimenter sa force et son humanisme. Dans l'actualité brûlante que vit aujourd'hui le monde, c'est cette vision nouvelle des rapports humains qu'Hédi Bouraoui tente inlassablement de transmettre par son écriture tissée dans sa chair. Il ne tient qu'à chacun de lui donner raison.



# Poésie



## ***Nomadaine***

### **Un chant de vie et de paix**

A pensée diserte, présentation diserte pourrait-on dire de ce nouveau et élégant recueil de poèmes d'Hédi Bouraoui, au nom évocateur et judicieusement choisi de *Nomadaine*<sup>49</sup>.

Placés en effet sous le signe du voyage, les poèmes dans leur ensemble n'ont de cesse de propulser le lecteur d'un univers à l'autre : du Nouveau Monde à l'Afrique, de la ville au désert, de la genèse à la noèse, de la solitude à l'amour, du rêve à la réalité.

Les titres des six parties rassemblés forment à eux seuls un poème, une synthèse parfaite du message esthétique et émotionnel de l'œuvre.

*Les mots investissent les anémones*

*Autour des sources vives*

*Caravaniers de l'éphémère*

*Migration noétique*

*Transhume la pensée diserte*

*De mirages en pâturages*

Est-ce à dire qu'il s'agit ici d'errance ? Plutôt semble-t-il d'un survol cosmique de la planète, où toute terre attire, toute source désaltère, tout

---

<sup>49</sup> Hédi Bouraoui, *Nomadaine*, Editions du Gref, Toronto (Canada), 1995, 95 p.

« mirage » mène à un « pâturage » par la transhumance et la migration de la pensée qui « passe par le senti ». La véritable errance, elle, n'inciterait-elle pas plutôt l'auteur à se fixer dans la « pulpe du mot » où il se réincarnerait dans une « douillette nativité » ?

Chaque poème est un écrin ouvert par l'écriture, puis offert à la contemplation de l'autre dans sa splendeur au couvercle clos, car vite refermé par le poète. Parfois ce « sobre des sentiers » tente une invite par un pudique épanchement du cœur où pointe la tendresse, à moins que n'explose une passion trop longtemps contenue que les mots n'ont plus pouvoir d'érotiser dans la seule métaphore.

Ensemble coloré, chatoyant comme ces fleurs aux multiples couleurs que sont les anémones. De « l'évidence d'un ciel couvert » où « le Saint-Laurent coupe la pomme » à « l'orageuse et sensible mer Méditerranée (qui) nous métisse » notre corps de lecteur « se paysage » à l'image du « corpoème » de l'auteur.

Dans tant de mouvance, où rencontrer l'Être occupé à « (aligner) des mots dans l'interstice des ethnies » au rythme du balancement du chameau ? Sans doute dans la pureté et le dépouillement du sentiment: « Coulent larmes à t'aimer / cet arc-en-terre de ton regard / où je m'assource. « Je t'écris des versets de confiance / lettres dépaysantes que tu ne liras jamais. » Ou bien encore dans un érotisme contenu « les yeux comme des oiseaux moissonnent / des caresses volubiles qui font /

rougir le jour» ou avoué : « ta vulve hurle son désir prismé » pour revenir à la soif d'authenticité « je pars pervertir le naturel / du sourire démaquillé.»

« Ont-ils passé le Test de l'absence ? » s'interroge le poète au sujet « des amants après la séparation ». Quel fil invisible relie en effet les deux parties du néologisme du titre ? Comment le poète parvient-il à concilier les turbulences de son nomadisme et les nostalgiques brûlures et douceurs de l'amour, « mystère et arrimage / cette splendeur royale du nomadisme ».

"Dans le ciel brouillé, poivré, « de l'absence, l'éclatante solitude.... / l'essentiel s'effritant en nomadance » semble bien être le trait d'union révélateur, comme le sont ces ponts virtuels, ces arcs si souvent évoqués : en ciel, en terre, en mer, en âmes. Qu'importe si « Judas a trahi Jésus », le poète refuse de quitter le livre « même le septième jour » pour rester fidèle à ce qu'il est, à ce qu'il écrit dans ce chant de vie et de paix.

## ***Illuminations autistes*** ***Pensées éclairs***

### **Constat d'amour, leçon d'humanité**

L'autisme étant un grave trouble du comportement qui déstructure la personnalité et pousse, entre autre, celui qui en est atteint au repli sur soi et à l'isolement, il peut paraître étrange que le mot « illuminations » lui soit associé. Et pourtant ! N'est-ce pas parce que Naoufel était, non pas « un illuminé » mais un être illuminé de l'intérieur, que le Poète s'est mis à son service pour transcrire un discours qui ne sera jamais celui du jeune homme malade, pas plus que le sien ? Car sans Hédi, Naoufel n'aurait pas été saisi sur le vif et transcrit littéralement et littérairement parlant dans ses propos, sa conception personnelle des choses et de la vie, sans Naoufel, Hédi n'aurait pas touché du doigt la Différence entre toutes les différences, celle qui sépare le « dit normal » du pathologique. Donc les poèmes de ce recueil ne sont écrits ni par l'un ni par l'autre, mais en même temps par l'un et par l'autre : *ce n'était donc ni lui avec ses mots, ni moi, avec les miens, taillés sur mesure, que se composait une cohérence qui nous dépassait. Alors, qui parle lorsqu'il est dit : Y veut être comme moi ? / C'est pas possible / et moi qui voulais être comme lui... j'peux pas être comme lui /*

*j'veux pas être comme lui* (p.80). Lequel refuse de se perdre en l'autre ?

*Pensées-éclair*s, oui, tant l'autisme aiguise la perception. *Né handicapé*, certes, mais sans arriération mentale. L'autisme est une maladie psychique (selon la terminologie proposée par une association française d'aide aux familles de personnes psychotiques et adoptée dans la législation) qui frappe dès le plus jeune âge, comme la déficience intellectuelle, mais ne lui ressemble en rien. Pas plus qu'elle ne saurait être incluse dans les psychoses, car l'enfant ne déforme pas le réel après se l'être représenté, comme dans la schizophrénie - par ailleurs spécifique du début de l'âge adulte - elle ne le construit pas. Certaines bizarreries liées à des conduites de réassurance donnent parfois l'impression du délire mais, en fait, il n'en est rien.

Ce recueil<sup>50</sup> est composé de trois parties : une introduction, le corps du texte, et l'« historique d'une rencontre ». Dix-neuf ans plus tôt, celle-ci a donné naissance à ces 22 poèmes, auxquels il faut ajouter les 15 dessins, colorés ou non, d'Adam Nidzgorsky, représentant tous des personnages. Ainsi parle Naoufel »<sup>51</sup>, le jeune homme atteint d'autisme que le poète Hédi a pris dans ses bras, celui du passé (1984) que sous-tendent l'émotion, l'intérêt, la tendresse, la découverte, et celui du

---

<sup>50</sup> Hédi Bouraoui, *Illuminations autistes - Pensées éclair*s, Ed. Aoulédouna, Sfax, Tunisie, 2003. 102 p.

<sup>51</sup> Pour faire référence, bien sûr, à un titre de roman d'Hédi Bouraoui *Ainsi parle la Tour CN*.

présent (2002) qui explique, clarifie. Deux textes, deux époques, deux langages pour enserrer une parole imprévue, inspirée, née d'un état second fusionnel, et la transmettre avec ferveur, émotion. Par la magie de la transmutation poétique, Naoufel, *né pour être sourd et muet*, se met à parler par la bouche de son ami. L'eut-il été que, bien sûr, les poèmes n'eussent jamais vu le jour car, s'ils sont bien écrits par un autre, ils sont impulsés par Naoufel, miraculeusement épargné par le mutisme autistique. Réciproquement, sans Hédi, Naoufel aurait peut-être pu dire ou écrire ses propres poèmes, mais ils n'auraient en aucun cas été ceux-là. « Ainsi parle Naoufel » certes, mais aussi « Ainsi parle Hédi Bouraoui » qui nous offre une expression poétique inédite incluant son propre mode d'emploi dans l'écriture même. Le cédérom annoncé est désormais disponible, avec la voix de l'auteur et une agréable musique de fond. Ces poèmes sont à lire en même temps qu'être entendus, à dire à voix haute selon leur propre rythme. Dans un tel constat de symbiose, au-delà de la sympathie, de l'empathie, de l'amitié, n'est-on pas entré dans un phénomène exceptionnel, celui d'un mixage de deux psychismes, l'un atteint de désordre, l'autre non ? Cette imbrication, pour ne pas dire imbibation, de deux inconscients, celui d'un être souffrant de désordre psychique, et celui du créateur ? *J'veux pas être comme lui!*, comme on comprend celui qui jette ce cri préliminaire à une certaine forme de noyade, et pourtant quelque chose en lui m'attire, me fascine, cette chose qui a



à voir avec certaines choses en moi. Mais lequel des deux le jette ?

« Lorsque l'enfant paraît » est une épreuve de vérité à nulle autre pareille. Tout va bien ? On respire... Mis à part le handicap mental visible dès la naissance, comme dans la trisomie 21, les autres apparaissent un peu plus tard, comme dans l'autisme, parfois beaucoup plus tard, comme dans la schizophrénie ou autres psychoses adultes. Le bouleversement qu'il entraîne pour l'intéressé et pour son entourage est considérable. Qui saurait rester indifférent à la souffrance d'une famille entière, vouée toute sa vie à cohabiter avec l'insoutenable ? Confrontée aux difficultés matérielles de tous ordres, au jugement, au regard des autres, ceux qui ont peur, qui parlent de « normalité » comme on parle de « pureté » les manichéens qui mettent en boîtes bien ficelées leurs idées sur les races, les religions, sur ce qui est bien et mal, bon ou mauvais, sur ce qui doit être gardé ou écarté ? Les troubles mentaux terrorisent et incitent au rejet (*le social ne tolère que la norme, le moyen, le pliant*, p.10). Seuls les humanistes, les poètes, les innocents, ceux qui les vivent et cohabitent avec eux, et les animaux, s'en approchent sans peur. Les mères, parce qu'elles souffrent trop, protègent, surprotègent, étouffent parfois (*et ma mère veut encore me protéger*), (p. 86), les pères se sentent blessés dans leur narcissisme : « j'ai conçu un fou ». Ce mot qu'on bannit et qui blesse quand on l'entend, à tort et à travers, dans le langage ordinaire. Ce mot pourtant

chargé de tant de fantaisie (le fou du roi), d'amour (je suis fou de toi) mais si dur à exprimer et à recevoir quand il se rapporte à sa réalité : le handicap ou la maladie.

Comment, dans ce désastre, oublier ce que vit une mère ? En rencontrant Naoufel, Hédi a aussi rencontré sa mère, une femme blessée. Lorsqu'elle porte son enfant, la femme participe du plus près qui soit à une « construction » et, parallèlement, elle l'imagine, elle « le parle » avec l'entourage. Dans un contexte ordinaire, entrer en maternité c'est changer de statut, devoir faire le deuil de son état antérieur, puis celui de l'enfant qu'on a rêvé et qui forcément naît autre. S'adapter aussi au nouveau venu. Ainsi s'expliquerait la période dépressive qui suit l'accouchement, en plus des effets du bouleversement hormonal. Puis, quand tout va bien, le rêve reprend pour l'avenir de l'enfant : il fera telles ou telles études, il sera grand, beau, il se mariera, etc., et les réajustements avec la réalité doivent se faire au fur et à mesure des découvertes, des échecs parfois. Alors que dire lorsque tous ces renoncements, ces retombées sur terre, doivent s'appliquer à un enfant né handicapé, à un adulte délirant que la maladie frappe sans crier gare ? Il faut y ajouter les mille et une blessures difficilement imaginables, la culpabilité<sup>52</sup>, la honte

---

<sup>52</sup> Entretien par les théories du psychanalyste et spécialiste de l'autisme, Bruno Bettelheim, qui rendait les mères responsables du

aussi. Les fêtes familiales, avec leurs rejets, les mariages qui poussent au constat, à la prise de conscience : « il (elle) ne fondera pas un foyer, n'aura pas d'enfant » etc.. Cette souffrance-là est tenaillante, permanente. L'angoisse est présente, les couples se désunissent, les dissensions surgissent. Et l'avenir : « que deviendra-il (elle) quand je ne serai plus là ? » Ils sont jeunes, ils peuvent nous survivre. Il nous faut « vivre avec » pour vivre tout court, du mieux possible jusqu'au bout. C'est tout cela qu'a bien capté Hédi Bouraoui lorsqu'il se penche sur les états d'âme de la mère de Naoufel : *la mère angoissée ... tourbillons dont le vertige n'accède pas à la lumière, ténèbres au sein de l'aurore (p.9), des angoisses à fendre le ciel, des corps meurtris que baignent quotidiennement les larmes, les mots échouent lamentablement, ne pouvant dire la douleur (p.11).*

Alors, parce qu'il faut bien vivre en dépit de tout, s'installent les luttes : *luttés intérieures pour s'insérer dans le social, lutte dramatique pour obtenir l'approbation, lutte pour vivre sa différence (p. 10).* Et, à partir de là, le cours du destin peut s'inverser. Sublimation, résilience, réalisme, sagesse, deviennent des phares, des mots

---

handicap de leurs enfants. Idées encore admises aujourd'hui chez le profane pour toutes les psychoses, cependant soupçonnées de comporter une fragilité génétique, moins prouvée cependant que dans la trisomie 21.

ressources. L'accessoire est minimisé au profit de l'essentiel. Une force morale se forge, les soucis ordinaires s'affadissent au profit du but à atteindre : éloigner le drame, la souffrance, par tous ces investissements nourris d'une expérience douloureuse mais riche. Et surtout l'amour est exalté (*une mère tente de reprendre son fils dans ses bras ..., la mère s'esquive pour des auréoles qu'elle offrira à l'enfant, seul à retenir son attention* (p.11). Naoufel crie « son Œdipe » *Maman je veux t'épouser, je veux te faire un fils*, (p.12).

Et le père, *toujours absent, perdu dans sa forêt paperassière* (p.11) ? Le voilà finalement, comme dans toute construction infantile réussie, mis à sa place *entre lui et sa mère* (p.12). Reconnu par son fils parce que, sans doute, il l'a reconnu lui-même dans son intégralité. Ce fils qui *veut être lui* (p.11).

Parce que l'authenticité est peut-être la plus grande des compensations à la maladie psychique, ou au handicap mental. « Eux » ne trichent pas, ils s'expriment selon ce qu'ils vivent, ce qu'ils sont, sans s'occuper du vernis social. On les imagine faits sur un modèle unique, le langage courant caricature leur mal pour se l'approprié et l'utiliser à tous vents : l'introverti qui parle peu est un autiste, l'ambivalent un schizophrène, le méfiant un paranoïaque, le lent un retardé mental. On les voit comme des êtres dénués d'affectivité, ne souffrant pas parce que ne se rendant pas compte, tous figés dans le même moule. Ce qui est faux ! Naoufel est *un puits inépuisable d'amour*, il a *une soif insatiable d'affection*. Il n'est pas le seul. Et, il

faut le crier bien haut, il n'y a pas d' « autistes » de « trisomiques » de « psychotiques » seulement des **personnes** atteintes d'autisme, de trisomie, de psychose. Prendre conscience de ce fait, c'est déjà faire un grand pas vers la reconnaissance de semblables différents, certes, mais si peu. Leur pathologie n'est qu'une exagération invalidante des traits habituels de caractère que chacun porte en soi, mais avec lesquels, grâce au principe de réalité et d'adaptation, il compose, voire qu'il utilise. N'oublions pas que Platon qualifie l'homme d' « animal malade » ce qu'a repris Freud en « animal névrosé ». Et voici une seconde leçon d'humanité que nous apporte cette souffrance-là : après le respect, l'humilité. Il y en a bien d'autres pour qui sait la décrypter et, surtout, qui peut la dépasser.

Quant à la facture poétique, elle est tout empreinte de la même authenticité, faite d'écoute, d'empathie. Les citations de l'auteur, dans la quatrième de couverture du recueil, parlent en ce sens : *je me perdais sciemment, j'oblitérais ma façon d'écrire, rien que pour faire émerger l'authenticité de sa voix...son handicap devenait la logique du texte.* Elle a pour mérite d'être unique, parce qu'alimentée par des tourbillons souterrains d'eau pure, pour ne pas dire purificatrice.

Qui peut lire ces poèmes sans émotion ? Celui qui connaît s'y retrouve, celui qui ignore, donc qui craint, s'y rassure. Les handicaps et maladies de l'esprit touchent un pourcentage non négligeable de personnes dans le monde. Les

ignorer, c'est fermer les yeux sur l'humanité. Les élever au rang d'une différence digne d'intérêt, sans tomber dans la pitié qui avilit, c'est les ouvrir sur une forme d'expression non conventionnelle, chargée d'une souffrance qu'il incombe au plus chanceux de soulager par une écoute attentive et affectueuse.

C'est ce qu'a réalisé ici Hédi Bouraoui, mais bien plus encore. Pour mieux aider et comprendre, pour mieux aimer aussi, il est entré au cœur de l'autisme, il est devenu autiste lui-même. Bien sûr, sa démarche a été facilitée par la forme de la maladie de Naoufel, qui, contrairement aux idées reçues, parle et évolue dans une sorte d'extraversion, mais, qui plus est, lui a procuré des mots basiques. Lui, le poète, n'aurait su laisser passer sa chance, la magie de la poésie a opéré. Ils se sont rencontrés sur le non exprimé, le dit autrement, le jamais dit encore et leurs modes iconoclastes. Quand Naoufel dit : *je suis ouvert, moi, ouvert / l'enfer est en... fermé en moi*, (p. 86)), n'est-ce pas ce qu'affirmait Victor Hugo « l'homme est une prison où l'âme reste libre » ?. N'est-ce pas aussi la définition qu'on pourrait appliquer au poète Bouraoui, lui dont *la liberté retrace le monde* ? Plus que de longs discours, de tels poèmes peuvent changer bien des choses en nous, ces choses nécessaires à notre évolution vers un monde plus juste. Ils sont à méditer !

## ***Sfaxitude***

### **De la Sfaxitude à la Négritude ou : le lien primal érigé en valeur universelle**

Ce recueil<sup>53</sup> d'Hédi Bouraoui est composé de dix poèmes, tous adressés à la ville natale du poète, Sfax, en Tunisie. Poèmes en forme de harangues où le tutoiement ne peut que toujours être de mise tant la complicité, l'intimité avec la ville natale s'imposent comme des évidences. Seulement dix poèmes, et pourtant...

Le prologue à lui seul contient, dans les deux sens du terme (synthèse des thèmes et extrême concision) l'essence même de ce poème unique en fait, nommé *Sfaxitude*. *Ecrire sa ville natale*, c'est la tricoter du fil du souvenir, *lui rendre les honneurs* en la texturant (le texte n'est-il pas une texture, un tissage homogène où les *brèches* sont *colmatées* ?). Puis, en quelques lignes seulement, que de thèmes majeurs et inépuisables abordés ! La troublante nostalgie – ici remise en question – le choc du réel face au passé englouti et magnifié, l'ambivalence

---

<sup>53</sup> Hédi Bouraoui, *Sfaxitude*, Ed. Les Amis de la Poésie, Bergerac, France, 2004, 36 p.

des *entre-trois créateurs*. Et cette « *itude* » qui vient de loin, rien d'autre que l'origine de l'homme et la pérennité de la culture par la créativité. Tous ces projecteurs qu'il convient de braquer sur le texte des poèmes pour en retirer, ça et là, les principes de base d'une philosophie personnelle. Car, pour l'auteur, il s'agit bien de proclamer haut et fort non seulement son attachement à sa ville de naissance, mais aussi la distance qu'il veille à mettre entre eux pour mieux la retrouver, sans complaisance, avec lucidité.

Le néologisme *sfaxitude* n'est pas sans rapport avec un autre mot, passé dans le langage courant, *négritude*. Et l'accolement du suffixe *itude* avec Sfax, la ville natale, n'est pas sans rappeler les deux principaux fondateurs de ce courant de la fin des années trente initié par les poètes noirs, Senghor et Césaire. L'un hanté par ses souvenirs d'enfance et la nostalgie du pays natal (*Chants d'Ombre*), l'autre par le déracinement de l'exil (*Cahier d'un retour au pays natal*). Chez Hédi Bouraoui, rien de semblable : *je ne ressens point de nostalgie/ [ ] je me baigne dans sa truculente culture/ et ça suffit*. Il annonce la couleur : toute *nostalgie de pacotille fait ramer dans la guimauve*, pourtant il porte sa ville natale comme une *incurable maladie*, dont le sens paradoxal est à chercher entre les lignes.

A la fin du XVIIe siècle, le médecin suisse Johannes Hofer introduisit le concept de *nostalgia* comme une maladie proche de la mélancolie mais exclusivement réservée au mal du pays que



ressentaient à l'époque les jeunes Suisses qui quittaient leur sol. Aspiration lancinante du retour dans la patrie, quête portant un individu à retrouver un passé révolu, le paradis des amours enfantines, mythe de l'éternel retour. Sfax, dans ce recueil, inonde toutes les pages dans une pluralité de sentiments, bien souvent contradictoires. Ville mère – celle qui a enfanté son poète – ville amante aimée entre toutes, ville soumise aux féroces tractations commerciales, à la pollution, au gommage de son passé. Ville-famille où tendresse et méfiance cohabitent (*une tendre sœur, une famille corrosive*).

De nos jours, du fait des moyens de communication interplanétaires, la définition du mal du pays a sans doute évolué. Le philosophe de Königsberg en voit le remède dans le retour de l'expatrié, moins déçu de retrouver un lieu transformé que de n'avoir pu y ramener sa jeunesse. Aujourd'hui, il conviendrait sans doute de distinguer la nostalgie de l'émigré qui revient définitivement dans son pays natal, et qui, de ce fait, y met fin. Mais aussi celle, plus atténuée, sinon absente, de celui qui y retourne régulièrement depuis son pays d'adoption (*Je reviens !* prévient notre poète). Enfin le mal du pays d'adoption pouvant surgir lors du retour définitif sur la terre originelle.

Mais voilà que le poète clame : *et si je garde pour moi / souffrance absence et abstinence / qu'ai-je alors besoin de nostalgie ?* Le mot étant lâché, à quelle blessure se trouve-t-on confronté ? Dans les

dix poèmes présentés, Sfax apparaît comme une ville double, Janus africain aux deux visages opposés, dont l'un empiète de plus en plus sur l'autre, pour ne pas dire que l'un dilacère l'autre. D'un côté, l'ancienne, ressuscitée dans le roman *Retour à Thyna*<sup>54</sup> en tant que Taparura, de l'autre la cité sulfureuse, outrageusement moderne et arrogante, matérialiste à souhait. Il s'agit ici d'un clivage, d'un déchirement, qui laisse loin derrière la nostalgie, trop mièvre, pour s'apparenter plutôt à un travail de deuil. On entend d'ici le poète, enferré dans son ambivalence (amour de la ville de naissance et rejet de la nouvelle), refuser vigoureusement d'admettre qu'il est entré dans cette mouvance par crainte de perdre son *objet d'amour* encore incorporé en lui, en rompant le lien qui les relie. Il lui faut progressivement y renoncer en tant qu'entité originelle, autrement dit le perdre pour mieux le retrouver, mais différemment, l'aimer en l'incluant dans l'amour pour la vie. Donc Hédi Bouraoui a raison en déniait sa nostalgie, qui serait sans fin, tandis que le deuil avance vers sa résolution par un réinvestissement dans l'écriture, Sfax en dix poèmes où l'on peut capter sa joie de vivre, sa sensualité, son épicurisme de Méditerranéen. Réaction compensatoire, reconstruction face à la déception d'une réalité douloureuse, qui mène à l'élargissement de l'attachement au pays natal à celui du continent

---

<sup>54</sup> Hédi Bouraoui, *Retour à Thyna*, Ed. l'Or du Temps, Tunis, Tunisie, 1996, 228 p.

africain tout entier. Cette terre primale entre toutes où l'espèce humaine a pris forme, ancêtre commun à tous à vocation nomade, toujours tourné vers le jour à venir et l'horizon pour sa survie. Et les poèmes de cette *Sfaxitude* moderne, non seulement emmènent le lecteur à la découverte d'une ville tunisienne, mais à la prise de conscience de son origine tout en le rendant témoin d'un processus psychique dynamique et fécond.

Comme d'habitude, les thèmes chers à Hédi Bouraoui sont présents dans ce recueil. Ils offrent non seulement les facettes multiples de la cité originelle de son enfance, mais surtout un foisonnement d'images où les couleurs de la Méditerranée prennent le pas. Ils amènent aussi à se questionner sur la nature de l'homme en ce qu'elle a de paradoxal, ses déchirures, ses contradictions, ses questionnements aussi. En somme deux silex qui s'entrechoquent pour faire jaillir l'étincelle de la raison et de la connaissance que la poésie reprend à son compte. Et finalement qu'importe, ville natale ou terre d'origine, il a bien fallu les quitter un jour pour faire son périple. Y revenir physiquement n'a guère d'importance, ce qui compte c'est le Lieu initial identique qui est ancré dans la mémoire collective. Et cela, ni le modernisme, ni le gommage des traces du passé ne saurait l'affecter car il est sublimé dans le manque, source de toute création.

Le titre de ce chapitre, *De la Sfaxitude à la Négritude*, n'est en rien le témoignage d'une régression. Il n'évoque ni un retour du présent au

passé, ni une similitude portée par le même suffixe. Il ne faudrait pas passer d'un deuil douloureux certes, mais fécond et porteur d'avenir, à une nostalgie ancrée et inhibitrice, donc castratrice de liberté. Il convient plutôt de reprendre le néologisme initial de Senghor en le chargeant d'un sens élargi et nouveau, celui d'*omnitude*<sup>55</sup>, intéressant par ce qu'il a d'homophoniquement évocateur. Car le lien primal et le lieu primal appartiennent au domaine de la *négritude*, plus générale puisque touchant à l'homme noir, à l'Afrique étendue à toute la planète. Tandis que *sfaxitude* est plus personnelle. Donc aller de la seconde à la première permet de converger vers l'élargissement de l'origine. L'exemple singulier de la *sfaxitude* montre que le deuil de la négritude doit être accompli pour aller vers l'homme universel, toutes différences confondues.

Ainsi, ce qui est remarquable dans ce recueil, c'est qu'en quelques vers il parvient à diffuser, pour ne pas dire infuser, un message majeur : *tous les hommes en un et un dans tous*. A la limite, le titre seul y suffirait, mais qu'est-ce qu'un titre sans poèmes porteurs ? Senghor et Césaire n'en sont pas pour autant reniés, simplement reconnus dans leur différence. Et Bouraoui s'impose une fois de plus comme celui qui va toujours plus loin, poète *phrématique* par excellence, chercheur de vie.

---

<sup>55</sup> Dans son dictionnaire latin-français, Quicherat (1799-1884) indique : « omnis, omne : tout, chaque, chacun, tout entier, quelconque, de toute espèce », définition moins réductrice que celle qui assimile l'omnitude au « on ».

## ***Struga suivi de Margelle d'un festival***

### **Le chant poétique comme art de vivre**

Struga est une ville de Macédoine où se tient chaque année un festival international de poésie. C'est aussi le titre du dernier recueil de poèmes d'Hédi Bouraoui<sup>56</sup>. Comme ce pays, libéré du joug totalitaire, le poète se veut authentique, lucide et sans concession, voire iconoclaste, le poème *Ceci n'est pas un poème* en étant un exemple éclatant.

Après un court prologue, clair et concis, les poèmes sont présentés selon une classification qui n'est pas sans rappeler celle d'une pièce de théâtre. Trois actes pour une introduction, *Prélude*, – la prise de contact avec le pays –, *Hôtes et Invités* – le festival proprement dit – et *Exit*. On peut aussi évoquer la métaphore du puits, avec son centre, et la *Margelle* qui habille le tout par l'apport de poèmes choisis. Malgré l'apparence, on y relève

---

<sup>56</sup> Hédi Bouraoui, *Struga suivi de Margelle d'un festival*, Ed. Mémoire d'Encrier, Coll. Anthologie secrète, Montréal, Canada, 2003, 114 p.

une cohésion par les thèmes et le style si particulier du poète.

Avant de pénétrer dans *le global du poème*, Hédi Bouraoui fait le point sur sa conception de la poésie moderne qu'il veut doter d'une *fonction*, en faire un médium communicationnel permettant de passer de l'individuel à l'universel. Peu importe alors que les langues soient comprises ou non, ce qui compte, c'est la rencontre, la *communion* entre pays, représentés par leurs poètes. Idéal esthétique, certes, mais éthique aussi au sens où il est, pour ce faire, nécessaire d'accueillir la différence, donc de cultiver la tolérance. Egalement idéal de paix où l'on se laisse bercer par la musique des mots plus que par leur signification, à l'instar de la jouissance qu'apporte la musique gommeuse de frontières. Les mots *prélude, ouverture, diapason, symphonie, variation*, parlent en ce sens.

Le *Prélude* souligne l'arrivée, ponctuée de rencontres fortuites, de découvertes sous le signe de l'imaginaire, du rêve, propices à l'inspiration poétique (le Dream Hôtel, la rivière Drim).

Le corps du recueil commence, comme il se doit, par un hommage à l'*Hospitalière Macédoine*, dédié au public de Struga. Poème raffiné, au ton courtois, *pour chanter la liberté son et lumière*, cette liberté offerte dont le poète va jouir tout au long du récital. Approche émotionnelle certes, soulevée par les difficultés du monde, mais aussi journalistique par l'observation critique, tant des récitants que de la problématique dont ils sont les représentants.

*Hôtes et Invités* comprend une trentaine de poèmes ayant chacun pour titre un pays. Difficile d'entrer dans ces textes pour en décrypter le sens, qui reste sauvegardé. Comme à son habitude, Hédi Bouraoui les saupoudre de ses mots forts dont l'assemblage crée des images irréelles où l'imagination se perd (*amidonner son tabouret, livre qui sort de ses lèvres écarlates, etc.*). On notera l'abandon des néologismes et des mots valises abondamment utilisés antérieurement, ce qui donne une impression d'épuration. Le jeu cabriolant est abandonné au profit d'un style plus sobre recelant des trouvailles étonnantes (*A quoi sert de piller / Les tourtes du ciel / Quand la lune offre / Sa meule de gruyère ?*). De même l'érotisme, la passion, cèdent la place à un intérêt scrupuleux pour tout ce qui se dit hors frontières, au sens propre certes, mais aussi au figuré si l'on entend par là les frontières des langues. Reste cependant l'ironie (*Allure monacale et barbichée / Le Letton / Prit le ton douloureux de la prière*), l'humour (*la Mecque des artistes Rome / [] Aujourd'hui atteinte de berlue*), la compassion (*Un tremblement de terre survient / ... A présent un SDF notoire*), l'amertume soulignée dans les poèmes traitant de la francophonie, où les thèmes de maltraitance de la langue sont ravivés<sup>57</sup> (*Pourquoi l'Amérique me vole-t-elle l'avant-scène / D'un pays où je m'époumone en bon français ?*). Ci et là, on n'échappe pas au

---

<sup>57</sup> Voir : Hédi Bouraoui - *La Francophonie à l'estomac*, Ed. Nouvelles du Sud, Paris, 1995, 94 pp.

stéréotype (*L'Américain arbora un blue-jean*), l'actualité fait recette et l'Histoire ne manque jamais de venir redorer son blason (*il suçà la substantifique moelle d'un pharaon*) tandis que surgit la révolte de la domination des forts sur les faibles (*à l'absente Palestine*). Dans cette optique, la langue française est largement représentée par le Canada francophone, la Belgique et l'Hexagone. On retrouve, en filigrane, la problématique développée dans les essais d'Hédi Bouraoui, en particulier *La Francophonie à l'Estomac*<sup>58[3]</sup> et les nombreux articles écrits sur le *Transculturalisme*, selon laquelle il existerait une réelle discrimination du Sud par rapport au Nord et de la périphérie par rapport au centre. Selon lui, il faudrait y voir une hégémonie des anciens pays colonisateurs qui continuent d'adopter une politique de supériorité hautaine vis à vis du tiers monde, et une mainmise de la capitale française sur la littérature francophone. Le poème *Canada (Québec)* est tout à fait parlant dans ce sens : *En chantant la victoire du Centre / Elle nia tout de go la périphérie / Adieu Ontario Manitoba Acadie*. Tristesse de l'injustice qui relègue le Canada francophone en anglophonie : *L'Ontario français refusa de jouer / A l'appendice de la Belle Province / Il préféra se noircir dans son ghetto*. Rivalité linguistique qui sera l'un des

---

<sup>58</sup> Hédi Bouraoui - *Ainsi parle la Tour CN*, Ed. L'Interligne, Vanier, Canada, 1999, et Ed. l'Or du Temps, Tunis, 2000, 364p.



thèmes du roman *Ainsi parle la Tour* CN<sup>5960/4</sup>. Quant au parler français proprement dit, quelle constat, quelle amertume ! *La voix française ne se fit entendre qu'à travers Métèques et Canadiens / Ce parler en déclin barbare fut / Poussé sous un tapis global / D'un Chantecler américain.*

Il ne s'agit pas, pour autant, de donner des leçons, plutôt faire défiler une pensée internationale, « transculturelle » pour, à partir d'échantillons représentatifs, brosser à grand traits les problématiques mondialistes actuelles. Peu importe que le poète soit lu, écouté, compris, loué ou non, l'important réside dans son particularisme, son empreinte culturelle. Jalon vers la globalité, pierre apportée à l'édifice commun sur un sol symboliquement libre. Ainsi, naturellement, se constitue le terreau de la paix.

Le troisième et dernier acte, *Exit* (*Izlaz* en macédonien) amène le lecteur dans un champ de calme et de bien-être, un aboutissement. Si l'on compare les deux poèmes inspirés par la paix, *Symphonie de Paix*, de l'*Exit*, et *Paix meurtrie*, de la Margelle, donc écrit antérieurement, on note une évolution, une prise de distance due à la foi en l'homme, *L'Homme s'achemine vers son salut.*

Le contenu de *Margelle d'un Festival*, est un complément utile pour étoffer le recueil. Il présente avec le premier une homogénéité manifeste sur le plan de l'écriture et de la pensée.

---

En conclusion, ce nouveau recueil poétique d'Hédi Bouraoui s'affirme, une fois de plus, comme un vibrant hommage à la *Transculturalité*. Mais, bien plus, il propose une conception nouvelle de la poésie, celle qui l'investit d'un rôle actif à tenir dans le monde. Chargée de mission, *fonctionnelle*, elle se découvre à la fois traditionnelle, conceptuelle, et en même temps délivrée du sens selon son mode : visuel ou oral. Traditionnel, le premier est incontournable pour donner sa raison d'être à la parution du livre, le lecteur n'a d'autre choix que celui de se concentrer sur son contenu. Quant au second, il porte en lui le genre d'un comportement nouveau visant à trouver un remède au *malaise des civilisations*, pour paraphraser Freud. Le poète qui dit dans sa langue est invité à *communier* plutôt que *communiquer*, c'est à dire à donner avant de recevoir ; celui qui écoute, parfois sans comprendre la langue, à jouir plus de la rencontre que du concept. Un festival international est une chance pour la paix, à saisir sans tarder.

*Struga* fera date ! Une fois de plus, Hédi Bouraoui s'y révèle provocateur et iconoclaste. Au risque de choquer, il souhaite secouer les consciences en ne craignant pas de remettre en cause le poète, qui doit faire éclater son ego. Quant à la poésie, elle doit devenir, au même titre que la musique, universelle par la modulation des voix, l'échange des regards, la gestuelle des corps. Il s'agit en fait de prendre les problèmes du monde à *bras le cœur* pour, peut-être, le changer en se changeant soi-même.

Il faut lire *Struga*, pénétré de l'universalité de l'être, et le suivre comme le fil conducteur qui doit mener le monde pour les siècles à venir.

## ***Livr'Errance***

### **La quintessence du poème**

Comment aborder *Livr'Errance*<sup>61</sup>, d'Hédi Bouraoui, ce recueil de poèmes qui s'offrent sans pour autant se livrer, avec des trouées sur une réalité banale et décevante, des clartés tendres et simples, des abandons émotionnels touchants ? A chercher dans un univers magmatique avec des fulgurances qui parfois forcent l'admiration par l'élan esthétique qu'elles suscitent. Le poète prévient : « le poème est tout, sauf ordre », fantaisie reprise par la composition du livre en cinq parties évoquant la main, où index et pouce sont inversés dans l'ordre de la description. (Cette confusion n'aurait-elle pas à voir avec la manière de compter à l'américaine qui fait commencer par l'index ?

---

<sup>61</sup> Hédi Bouraoui, *Livr'Errance*, Ed. D'Ici et d'Ailleurs, Mareuil-sur-Ourcq, France, 2005, 112 p.

Dans ce choix, le pouce devrait apparaître en dernier. Ici il vient en second, comme dans une sorte de repentance). Qu'importe, la main est bien là, rassemblant les cinquante et un poèmes dans l'unité symbolique des cinq doigts indis-sociables. A noter que le pouce, qui joue les troubles dans le recueil, est le seul élément *fonctionnel*<sup>62</sup> capable de former une pince avec les autres, ce qui permet une nouvelle définition de la main : quatre doigts qui se ressemblent, plus un *à part et différent*.

Selon son habitude dans ce genre de publication, Hédi Bouraoui présente ses poèmes par un court prologue où chaque paragraphe, chaque mot valent leur pesant d'or. Sa lecture attentive permet au lecteur de se préparer à l'accueil des poèmes et à une interprétation du titre *Liv'Errance*. Son thème récurrent de la migration affine ici son sens véritable, se révèle comme un aboutissement parfait. Certes, le poète a préparé de longue date ses lecteurs à le suivre dans ses voyages, tant réels que virtuels (*Transvivance, Nomadaine, Transculturalité, Transpoésie, Transpoétique - Eloge du Nomadisme, etc.*), nous amenant ainsi au point d'orgue d'une révélation, la *quintessence* de toute langue, autrement dit, la Poésie.

Ceci dit, des questions se posent : dans quel état d'esprit entrer dans les textes, par où commencer, lequel privilégier comme fil

---

<sup>62</sup> Notion bouraouienne appliquée à la poésie (Prologue de *Sruga suivi de Margelle d'un Festival*).

conducteur, quels thèmes en dégager ? Le néologisme du titre *Livr'Errance* donne le tempo abordé par l'écrivain, celui d'impressions multiples aléatoirement rassemblées, si ce n'est dans la dernière partie plus particulièrement réservée à des éloges posthumes. L'errance n'est-elle pas en effet ponctuée de *ça et là*, d'hétéroclite, de hasard, de curiosité, d'aventure ? Ne se veut-elle pas une quête angoissée de la découverte du monde, de l'autre, de soi ? Dans leur grande majorité, les poèmes sont dédiés à d'autres poètes, intention laissant supposer qu'ils sont connus, ont été lus et élus par celui qui, à son tour, les donne et se donne à lire à son lecteur. Dans l'ignorance du poème initial écrit par les premiers poètes, qui a suscité l'étincelle créative d'Hédi Bouraoui, le lecteur ne peut que réinventer, imaginer la trame puis le processus alchimique qui l'a transmutée en une autre matière. Puis, à partir du texte neuf, rebondir sur lui-même en y introduisant sa propre subjectivité, comme un parchemin sous cette réécriture. Le palimpseste est l'un des composants majeurs du roman *La Femme d'entre les lignes*<sup>63</sup>. Ainsi va la rencontre, s'organise la communication dans un enrichissement tripartite.

Lorsque Hédi Bouraoui m'a offert *Livr'Errance*, j'avoue qu'après le vif intérêt porté à son prologue, dont on trouvera ci-dessus le résultat de ma réflexion à son sujet, j'ai longuement cherché

---

<sup>63</sup> Hédi Bouraoui, *La Femme d'entre les lignes*, Editions du GREF, Collection Le beau mentir n° 3, Toronto, 2002, 157 p.

ensuite un fil conducteur pour aborder le corps des poèmes. J'aime aller au fond des choses et je me trouvais confrontée à un manque de taille : la présence des poèmes initiaux ou, à défaut, des éléments biographiques sur leurs auteurs. Je me suis égarée sur l'idée du voyage, de la migration, de l'ailleurs lointain, thèmes récurrents de l'œuvre du poète où il me semblait que tout avait été dit.. Lui ayant fait part de cette difficulté, j'attendais de sa part un indice, une ouverture me permettant de mieux comprendre non seulement ses poèmes mais sa démarche. Alors qu'avec du recul, la clef était bien là : « *Pourquoi ne méditerions-nous pas sur un recueil de poèmes ? Comme si nous contemplions le paysage d'une région donnée. Ou comme si nous nous lovions dans le paysage intérieur d'un être, d'une société... le paysage d'un tableau artistique ou sonore d'une ville ou d'une forêt ! Ce faisant, notre réaction sera fonction de cette contemplation. Ce qui gratifie le moi du lecteur, tout en faisant advenir l'autre dans un plaisir d'altérité de l'écrivain en un seul acte de liberté réelle.* » Sans doute avais-je soif de plus de métaphores. Il se mit alors à me réciter ces vers de Baudelaire<sup>64</sup> :

*La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;*

---

<sup>64</sup> *Correspondances*

*L'homme y passe à travers des forêts de  
[symboles]  
Qui l'observent avec des regards familiers*

et à m'en confier son interprétation personnelle :  
« *Il est clair dit-il que, dans ce poème, Baudelaire évoque une promenade qu'il a faite en forêt, dont les 'vivants piliers' sont les arbres, les 'confuses paroles' le chuchotis du vent dans les branches et le bruissement des feuilles. Et si le promeneur jouit de la nature, le poète, lui, partant du monde tangible, transmute la réalité en symboles. Le lecteur du poème a ainsi tout loisir de rebondir. Laissant au poète Baudelaire l'émotion primale qui n'appartient qu'à lui, il se saisit des mots chargés d'anthropomorphisme. Son imaginaire passe ainsi tout naturellement des éléments naturels à l'humain.* » Et Hédi d'ajouter : « *Je suis comme ce promeneur solitaire, mais ma forêt est le monde, les 'vivants piliers' d'autres poètes, et les 'confuses paroles' leurs mots. Mots enchâssant leur pensée poétique, mais suffisamment imprécis, métaphoriques, pour permettre de multiples interprétations. C'est ainsi que je me suis promené moi aussi parmi les autres, dans notre forêt à tous - le monde - pour recueillir leur parole en les écoutant religieusement.* »

Vue sous cet angle, la poésie prend une autre dimension. Elle ne plaque pas sa suffisance, au contraire elle est sous-tendue par une attitude

altruiste. Le poème de l'autre nourrit celui de soi tout en restant lui-même et différent. Voilà, s'il en était besoin, une démonstration irréfutable de la notion de *poésie fonctionnelle*, thème majeur du recueil *Struga suivi de Margelle d'un Festival*<sup>65</sup> dont le but est de rassembler et non de sacraliser le singulier. Il ne s'agit pas ici de juger si tel ou tel poète se complait ou non dans son nombrilisme, mais de faire passer une conception nouvelle, sorte de planche de salut pour les créateurs de bonne volonté. On peut pousser plus loin le raisonnement et se demander si le narcissisme littéraire (ou autre) ne serait pas tout simplement une démarche désespérée face à la question de savoir à quoi, à qui, sert la création, une espèce de motivation par défaut en quelque sorte : on dialogue avec soi faute de savoir avec qui et comment dialoguer. Et lorsque la vérité apparaît, le dialogue peut se transformer en communication.

La première partie : « l'Index scrute peint l'horizon » est celle qui comporte le plus grand nombre de pages. L'index désigne (met le doigt sur) les problématiques dans lesquelles le lecteur / poète, c'est à dire le promeneur, évolue. Difficile de le suivre tant il privilégie son introversion.

---

<sup>65</sup> Hédi Bouraoui, *Struga suivi de Margelle d'un festival*, Ed. Mémoires d'Encrier, Montréal, Canada, 2003, 114 p.

<sup>65</sup>[<sup>6</sup>] Hédi Bouraoui, *Bangkok Blues*, Les Editions du Vermillon, O



L'absence, le silence, l'attente constituent le terreau d'un cheminement phréatique propre à l'émergence de la poésie. N'est-elle pas d'ailleurs célébrée à Paris dans la « Crypte » de la Madeleine ? Il faut donc creuser le sens des poèmes pour trouver réponse à la question qui se pose : sous l'hermétisme, quelle vérité ? Certes, le constat est amer : « la vie est une corrida » où se déchaîne « l'idiotie des hommes ». Le poème « Déjà en 1991...puis en 2003 » se démarque des autres par ses allusions non voilées au drame irakien. Le poète laisse éclater sa colère, sa tristesse et sa compassion. Il brûle, certes, mais la poésie salvatrice est là « l'haleine du poète : brasier qu'attise la terre mot », ce feu qui génère aussi l'amour dans le premier poème, le désir, l'érotisme. Et pour voyager dans « l'infini des êtres et des choses » il existe des bases sécurisantes et régénérantes : l'enfance, la nature, le pain chaud. Le poète peut donc prendre son élan sans risque, dans sa dimension silencieuse : écrire mais sans dire vraiment, laisser s'exprimer l'intuition qui puisera le mot juste dans la rivière souterraine du non-dit.

Les autres parties du recueil sont plus brèves et comportent les mêmes thèmes, auxquels en sont ajoutés d'autres. Dans la seconde, si « le pouce arrondit les angles », c'est sans doute qu'angles il y

a. Effectivement on y trouve *roc, bistouri, l'arête du vivant, mur à angle droit, blessure, souffrance*. Mais aussi, à titre de compensation, la *forêt* et *l'espoir*, le mot forêt apportant, dans ce dur constat, la note de fraîcheur et de paix qui rappelle la promenade initiale.

La troisième, correspondant au majeur, commence par un hommage poignant « A quatre poètes tunisiens » auxquels « on a volé la voix », la Maison de la Poésie de Paris ayant en quelque sorte aseptisé leur expression sous prétexte de lecture parfaite. Il fallait rendre les poèmes purs de toute scorie risquant d'attenter à la langue française, en oubliant que l'imperfection est partie prenante de la vie « on leur a volé toutes les dissonances » et que les couleurs d'un terroir rendent compte, mieux que quiconque, de l'âme d'un homme et d'un peuple. Le poème de l'indignation d'Hédi Bouraoui en hommage à ces quatre poètes est particulièrement percutant. L'humiliation est passée dans ses veines, il a honte « je suis l'épouvantail de la Tour Eiffel » De même l'hommage à I. Célestin Tcheho : « je porte en bandouillère ta souffrance et celle de notre Continent musclé » ou à l'Angolais Agostino Neto. Ce qui peut-être peut apporter une explication au titre « le majeur parfume sel et poivre », le blanc et le noir.

« L'annuaire à l'écoute des voix » est lui aussi très court. Le fleuve fait son apparition, en complément de la forêt « ce fleuve prolonge le voyage des mots pour que l'arbre cesse de parler non-sens ». Et le promeneur se fait pêcheur « et l'on se reconnaît soi-même pêcheur de métaphores », comme si la forêt ne suffisait plus. Mais où se rend donc le fleuve si ce n'est à la mer ? La mort rôde « la mer agonisante est en train de mourir », le climat se fait lourd « le cendré des terres ». Puis elle fait son œuvre. Dans « le petit doigt inspire la main », tous les poèmes sont des hommages posthumes.

Et voici dégagés les thèmes principaux du recueil, tout du moins ceux que ma sensibilité a retenus et qui vont permettre de reproduire à l'infini le phénomène. Rien à voir avec la poésie pourvoyeuse de nourriture, comme le lait maternel qui coule de source dans la gorge de l'enfant. Ici elle affame, elle bouscule, elle incite au défrichage et à l'exploration archéologique. Elle se révèle non seulement *fonctionnelle*, mais aussi éveilleuse de conscience. Il s'en dégage de multiples leçons, non seulement par le sens lorsqu'il est offert, mais aussi par les moyens. Nouveaux outils, nouvelle manière qui parent le poème d'une certaine coquetterie, il se mérite, il se fait désirer. Parfois il agace, on ne le comprend

pas, alors comme on a soif de métaphores, il ne reste plus qu'à en inventer de nouvelles.

Dans son roman *Bangkok Blues*<sup>66</sup>, Hédi Bouraoui a consacré son dernier chapitre (Canto XIV) à la main, « Transe des doigts, Mahori du fleuve à cinq variations ». La main qui danse à l'appel de la page blanche n'est-elle pas celle du romancier, du poète ? Ici la main, les cinq doigts, prennent possession du recueil *Livr'Errance*. « La poésie est la quintessence de toute langue » précise-t-il dans son introduction (p. 5). Or, le cinq est signe d'union, d'équilibre, d'harmonie et de centre. Il est aussi le symbole de l'homme bras écartés, (Léonard de Vinci s'en est sans doute souvenu lorsqu'il a choisi d'inscrire l'Homme dans un diagramme à cinq branches qui est devenu l'un de ses dessins les plus célèbres de l'ordre et de la perfection). Il est le nombre de Shiva, principe de la transformation, de la Vie. Les êtres vivants, contrairement aux minéraux, sont capables de s'organiser sur un modèle pentanaire. Pour les Pythagoriciens, le pentagramme, figure géométrique à cinq branches, était non seulement le symbole de la Vie, mais aussi celui de la Perfection, de la Beauté et de l'Amour. Chez les Musulmans, la main de Fatma (et par extension le chiffre 5, *khamsa*, est le symbole de la Providence et la

---

<sup>66</sup> Hédi Bouraoui, *Bangkok Blues*, Les Editions du Vermillon, Ottawa, Canada, 1994, 164 p.

synthèse de la loi du Prophète. Elle contient en effet cinq dogmes ou préceptes fondamentaux correspondant aux cinq doigts. C'est une protection infailible contre le mauvais œil.

Du cinq à la quintessence il n'y a qu'un pas. Elle est actuellement définie comme « l'essence d'une chose dans sa forme la plus pure et la plus concentrée .» Mais elle émane aussi « du latin médiéval quinta essentia, la cinquième essence, le cinquième élément supérieur de la nature qui compose les corps célestes ». Si aujourd'hui les théories scientifiques, faute d'avoir pu la définir, l'ont abandonnée, le mot n'en garde pas moins son mystère. A chacun de lui donner un sens sachant qu'il provient d'un éventuel cinquième élément qui complète les éléments de base (eau, feu, air et terre)<sup>67</sup>.

Tout s'éclaire alors : ici la main mène au symbole du nombre cinq, puis à la quintessence, puis au mystère, au non dit, au silence, à la nature, à la vie, à la mort. Finalement à tout ce qui fait le monde et l'homme. Autant de thèmes, de points forts, de roches résistant à l'érosion qui parsèment un paysage transformable à merci par les quatre éléments, mais qui deviennent éternelles

---

<sup>67</sup> Le cinéaste Luc Besson en a d'ailleurs fait un film, *Le Cinquième Élément*.

grâce au cinquième. Autant de points de repères immuables trouvés dans les poèmes de ce recueil, magistrale démonstration que nous fait Hédi Bouraoui du défrichage du silence, du non-dit - ou du moins du pas tout dit -. Ici, mais aussi dans toute manifestation d'écriture émanant d'un « ça » captée par d'autres « ça ». *Fonctionnelle*, la poésie est un ciment social et relationnel, dans *Livr'Errance* elle stimule la conscience où chacun peut puiser une méthode permettant une meilleure adhérence au sens. *Livr'Errance* s'impose comme un paradigme de ce que la poésie moderne peut offrir dans un monde où règne l'obscur : les trouées d'une forêt dense sur les prairies d'un avenir meilleur.

# **Conclusion**





Pour conclure, peut-être serait-il utile de s'attarder sur cette notion d'*approche par le ça*, déjà développée dans l'avant-propos. Il ne s'agit ni d'une méthode, ni d'une technique, chacun restant décideur dans l'art d'aborder un texte. La rencontre de celui-ci avec son critique se fait naturellement sous condition que les ingrédients nécessaires à la symbiose soient présents de part et d'autre.

Dans toute écriture, le degré de rationalité est variable. Il décroît de l'essai au poème. Entre les deux, le roman possède l'irrationnel et le rationnel en quantité égale ou inégale. Dans ce dernier cas l'un l'emporte sur l'autre et vice-versa.

Le critique, jouissant d'un espace de liberté créatrice a tout loisir de s'adapter au contenu textuel qu'il aborde. Mais c'est ce même texte qui induit le mode critique. Plus il est habité par le *ça* (l'inconscient) de son créateur, puis celui du lecteur est sollicité. Au contraire, plus il est soumis au moi conscient, plus la raison prend le pas sur l'imaginaire de celui qui le lit. Dans le cas de l'écriture d'Hédi Bouraoui, on aboutit ainsi à ce premier constat : c'est elle qui est créatrice de

l'approche par le ça de l'autre. On y relève en effet des composantes irrationnelles si prégnantes qu'on peut parler à son sujet de facture hautement soumise à l'inconscient de son auteur : a-temporalité, onirisme par les nombreux récits de rêves des personnages, mots d'esprit. Mais aussi : flou, imprécisions, non-dits, autant de creux qui ne demandent qu'à être comblés. Pour mémoire, citons en graphologie l'exemple des blancs qui font lire l'inconscient à livre ouvert dans une écriture, à condition qu'elle soit manuscrite : équilibre, lettres et mots isolés ou, au contraire, texte resserré sont parlants de la relation que le scripteur établit avec ses forces les plus profondes. Donc à écriture du ça, lecture par le ça, et tout naturellement à écriture du moi, lecture par le moi.

En réalité tout n'est pas aussi simple ; celui qui pratique cette approche inédite proposée ici doit se mettre en position de réceptivité particulière. L'irrationnel s'apprivoise et le contact établi, une créativité autre, fille de la première, peut donner libre cours à son besoin d'expression.

Je ne voudrais pas pour autant prétendre, dans cette option novatrice, détenir un monopole d'originalité. Ce qui compte, ce sont les ouvertures du texte qui sont autant d'appels à la pluralité des points de vue. L'écriture d'Hédi Bouraoui est fascinante parce que, dans le paradoxe le plus total, elle s'offre à force de se garder. Elle est ouverte parce qu'elle est riche et généreuse. Il faut donc encourager ceux qui veulent y découvrir des voies nouvelles, dont elle ne manque pas, je pense

en particulier à celles de l'inconscient collectif, du mythe, etc. Approche par le ça ou non, peu importe, ce qui compte c'est la rencontre et la transmission des valeurs qui nous fondent pour le mieux-être de notre futur.

## BIBLIOGRAPHIE

### POÉSIE

- Musocktail.** *Tower Publications*, Chicago, 1966. 47 p.
- Tremblé.** *Ed. St-Germain-des-Prés*, Paris, 1969. 198 p.
- Eclate-Module.** *Ed. Cosmos*, Montréal, 1972. 126 p.
- Vésuviade.** *Ed. St-Germain-des-Prés*, Paris, 1976. 104 p.
- Haïtuois**, suivi de **Antillades.** *Ed. Nouvelle Optique*, Montréal, 1980. 112 p.
- Tales of Heritage I.** Illustr. Saul Field, *Upstairs Gallery*, Toronto, 1981. 48 p.
- Vers et l'Envers.** *ECW Press*, Toronto, 1982. 70 p.
- Ignescent.** *Ed. Silex*, Paris, 1982. 118 p.
- Tales of Heritage II.** Illustr. Saul Field et Jean Townsend, *Univ. de Toronto Press*, Toronto, 1986. 80 p.
- Echosmos.** *Mosaïc Press*, C.S.C.S.C. Toronto, 1986. 238p.
- Reflet Pluriel.** Illustr. Gérard Sendrey, *Presses Universitaires de Bordeaux*, Bordeaux, 1986. 50p.
- Emergent les Branches.** Avec 13 eaux-fortes de S. Stoïlov, *livre bibliophile*, Varna (Bulgarie), 1986.
- Poésies**, Anthologie personnelle. Illustr. Raouf Karray, *Assoc. Tunisie-France*, Sfax (Tunisie), 1991. 128 p.
- Arc-en-Terre.** Illustr. Micheline Montgomery, *Ed. Albion Press*, Toronto, 1991. 102 p.
- Emigressence.** *Ed. du Vermillon*, Ottawa, 1992. 96 p.
- Nomadaime.** Illustr. divers artistes, *Ed. du GREF*, Coll. *Ecrits Torontois*, Toronto, 1995. 95 p.

**Transvivance.** Vingt dessins de Gérard Sendrey, Livre bibliophile, *Ed. Hervé Aussant*, Rennes, 1996. 62 p. (non paginées).

**L'Ange pervers**, livre bibliophile. Illustr. Micheline Montgomery, *Ed. Pearangel*, Toronto, 1998.

**Illuminations Autistes (Pensées-Eclairs).** Illustr. A. Nidzgorski, *Ed. Aoulédouna*, Sfax, Tunisie, 2003. 102 p.

**Id°:** Illustr. Micheline Montgomery, *Ed. du GREF*, Coll. Athéna N° 7, Toronto, Canada, 2004. 86 p.

**Struga**, suivi de **Margelle d'un Festival**, *Ed. Mémoire d'encrier*, Coll. Anthologie secrète, Montréal, 2003. 128 p.

**Sfaxitude**, *Les Amis de la Poésie*, Bergerac, 2005, 38 p.

**Liv'Errance**, *Ed. D'Ici et d'Ailleurs*, Mareuil-s/Ourcq, France, 2005, 112 p.

**Quête d'un Homère macédonien- Hommage à Pricèv :** (Edition bilingue), *Musée national-Ohrid*, Macédoine, 2005, 60p.

## POÉSIE TRADUITE

**Zemna Daga**, traduction du français en bulgare. Illustr. S. Stoïlov, *Narodna Cultura*, Sofia (Bulgarie), 1987. 106p.

**Struga**, traduction du français au macédonien par Magda Apostoloska (traduction noire) et par Eftim Kletnikov (version finale et post-face). *Ed. Soirées de Poésie de Struga*, Coll. Pléiades, 2005, 120p.

## ROMAN

**L'Icônaison.** *Ed. Naaman*, Sherbrooke, 1985. 116 p.

**Bangkok Blues.** *Ed. du Vermillon*, Ottawa, 1994. 16 p.

**Retour à Thyna.** *Ed. l'Or du Temps*, Tunis, 1996. 228p.

**La Pharaone.** *Ed. l'Or du Temps*, Tunis, 1998. 260 p.

**Ainsi parle la Tour CN.** *Ed. l'Interligne*, Vanier, Canada, 1999. 354 p. et *Ed. l'Or du Temps*, Tunis, 2000. 364 p.

**La Composée,** *Ed. l'Interligne*, Ottawa, Canada, 2001. 100 p.

**La Femme d'entre les lignes.** *Ed. du GREF*, Collection « Le Beau Mentir », Toronto, 2002. 160 p.

**Id° :** Sous-titré **Etrange Amour.** *Ed. l'Or du Temps*, Tunis, 2002. 150p.

**Sept Portes pour une Brûlance,** *Ed. du Vermillon*, Ottawa, 2005, 108p.

## **ROMANS TRADUITS**

**Rückkehr nach Thyna.** Traduction allemande par Una Pfau, *Ed. Donata Kinzelbach*, Mainz, 1998. 200 p.

**Ritorno a Thyna.** Traduction italienne par Maria Michela Scamardella, introduction de Giusepina Igonetti, *Ed. Dora Marcus*, Palermo, 1998. 208 p.

**Return to Thyna.** Traduction anglaise par Elizabeth Sabiston, *Ed. CELAAN*, Collection & Translations of the Maghreb, Saratoga Springs, N.Y., USA, 2004. 220 p.

**Frammenti di Donna,** traduction italienne et introduction par Nicola D'Ambrosio de **La Composée**, *Ed. Specchio del Mediterraneo*, Napoli, Italie, 2005, 100p.

## **A PARAITRE**

**Le Destin de Théo**  
**Cap Nord**  
**Corsades**

## NOUVELLES

Plusieurs nouvelles parues dans :

*Contreciel*, 1984 ; *Nouvel Art du Français*, 1988-94 ;  
*Indigo*, 1991 ; *Moebius*, 1992, *Virages*, 1999-2003.

## CONTE

**Rose des Sables.** Illustr. Adam Nidzgorski, *Ed. du Vermillon*, Ottawa, 1998. 120 p.

**Zahrat-el Sahari.** 24 dessins noir et blanc et couleurs d'Adam Nidzgorski, traduction arabe par Abderrahman Ayoub, *Ed. l'Or du Temps*, Tunis, 1997. 104 p.

**Rosa delle Sabbie**, traduction italienne et introduction par Marco Galiero, *Coll. I poeti di Smerilliana*, Casta Diva Editore, Roma, 2004, 108 p.

Mise en scène théâtrale au Caire, Egypte, septembre-octobre 2001.

## ESSAIS

**Créaculture 1.** *CCD, Philadelphie et Didier-Canada*, Montréal, 1971. 332 p.

**Créaculture II.** *CCD, Philadelphie et Didier-Canada*, Montréal, 1971. 227 p.

**Structure intentionnelle du "Grand Meaulnes" : vers le poème romancé.** *Libr. Nizet*, Paris, 1976. 224 p.

**The Canadian Alternative.** Sous la direction de H. Bouraoui, *ECW Press*, Toronto, 1980. 110 p.

**The Critical Strategy.** *ECW Press*, Toronto, 1983. 146p.

**Robert Champigny : poète et philosophe.** Sous la direction de H. Bouraoui, *Slatkine* (Genève), *Champion* (Paris), 1987. 272 p.

**La Francophonie à l'Estomac.** *Ed. Nouvelles du Sud,* Paris, 1995. 94 p.

**La Littérature franco-ontarienne. Etat des lieux.** Sous la direction d'Hédi Bouraoui, Série monographique en Sciences Humaines, *Université Laurentienne,* Sudbury, 2000. 280 p.

**Pierre Léon : Poète de l'Humour.** *Ed. du Vermillon,* Ottawa, Canada, 2003. 170 p.

**Transpoétique : Éloge du Nomadisme,** *Ed. Mémoire d'Encrier,* Montréal, Canada, 2005, 170p.

#### **TEXTE D'APRENTISSAGE DE LANGUE**

**Parole et Action.** *CCD, Philadelphie et Didier-Canada,* Montréal, 1971. 280 p.

#### **ANTHOLOGIES**

**Ecriture Franco-Ontarienne d'aujourd'hui.** Sous la direction de H. Bouraoui et J. Flamand, *Ed. du Vermillon,* Ottawa, 1989. 440 p.

**Ecriture Franco-Ontarienne 2003.** Sous la direction de J. Flamand et H. Bouraoui, *Ed. du Vermillon,* Ottawa, 2004. 560 p.

#### **TRADUCTIONS**

J.-H. Bondu, **Sables des Quatre-Saisons.** *Ed. Emergences,* Angers, 1989.

Wole Soyinka, **Idanre** et **Ogun Abibiman,** *Ed. Nouvel Art du Français,* Paris, 1990.

#### **TEXTES PUBLIES DANS DES ANTHOLOGIES**

G. Toso-Rodinis, **Le Rose del deserto, 2.**



- G. Toësca, **Itinéraires et lieux communs - poésie du Maghreb.**
- M. Bauer et P. Dakeyo, **Poésie d'un continent.**
- F. McNeil, **Here is a Poem**, (Canadian Poetry).
- J. Dejeux, **Poètes tunisiens de langue française.**
- M. Umavijani, **Poets from Six Continents**, Thaïlande, 1988.
- H. Khaddar, **Poésie tunisienne d'expression française.**

#### **DIRECTION DE NUMEROS SPECIAUX**

**Dérives**, Voix maghrébines, Montréal.

**Europe**, Littérature tunisienne, Paris.

**The Maghreb Review**, Maghrebian Literature, Londres.

**LittéRéalité**, Poésie française contemporaine, Toronto.

**Estuaire**, La Poésie franco-ontarienne (avec introduction), Luxembourg. 1998.

Fondateur et co-rédacteur en chef (avec J. Flamand) de la Revue canadienne trimestrielle **Envol** (1993-2000).

Rédacteur-adjoint (Poésie) : **LittéRéalité.**





Imprimé au Canada à York University  
4700 Keele Street  
Toronto, Ontario M3J 1P3  
<http://www.yorku.ca/printing/index.htm>



***"Il serait trop long de détailler ici ce qui m'a attirée dans cette écriture atypique, baroque et parfois difficile d'accès. Peut-être ne le sais-je pas moi-même ou peut-être le sais-je trop bien: l'inexplicable, c'est le ça, l'inconscient ; l'explicable, l'aura d'une personnalité attachante passionnément liée à son idéal, toujours mue par la rigueur et l'éthique."***

---

Claudette Broucq est née en 1932, en Lorraine. Elle vit à Rennes, en France. Elle a été Secrétaire des Rencontres poétiques internationales de Saint-Malo, en Bretagne, et membre du jury du Grand Prix du Mont Saint-Michel et du Prix Brocéliande. Poète (elle a publié deux recueils de poèmes, *Le Peigne de Bois* et *Rêverie du Rien*), elle pratique aussi la peinture à l'huile et acrylique. Elle a fait des études en Sciences humaines à l'Université de Rennes II, et surtout s'est livrée à l'expérience d'une cure analytique lacanienne pendant une dizaine d'années. Elle en a retiré une nouvelle vision du monde, des autres et d'elle-même qui lui permet aujourd'hui un recul nécessaire à une critique littéraire particulière dont elle tente ici de définir l'originalité : *l'approche par le ça.*