

## Hédi Bouraoui. *Bangkok blues*.

Ottawa: Éditions du Vermillon, 1994.

Si la structure romanesque connaît des destins multiples et variés conformes à ses vocations plurielles, c'est bien grâce à des productions textuelles, telles que *Bangkok blues*, (Vermillon, 1994) qui viennent remettre en question les fondements mêmes de la tradition romanesque, procédant ainsi à un renouvellement perpétuel de ses formes. Ce dernier roman de Bouraoui, qui porte une étape plus loin le travail textuel qu'il avait entamé dans son autre roman, *L'Iconaison* (Naaman, 1985), se situe dans un espace intergénérique où plusieurs genres s'interpénètrent pour créer une expression littéraire unique dans son genre.

*Bangkok blues* est non seulement un roman-poème (ou un poème-roman (genre nouveau dans lequel Bouraoui a choisi d'écrire) mais il combine aussi une réflexion sur l'être et le langage, le soi et l'autre, la biographie et l'autobiographie, le roman historique, le journal de voyage, le commentaire, le reportage et le témoignage, etc. En fait, c'est un texte-collage où les genres s'engloutissent, bien que composé, au niveau formel, de quatorze cantos — amplifiant considérablement ce qu'Ezra Pound entendait par cette forme d'expression, lui qui l'accordait principalement à la structure poétique — chacun renfermant une séquence narrative amarrée à un discours poétique qui en établit les paramètres. Ainsi, le roman chez Bouraoui se saisit à l'intérieur du flot poétique qui le borde de part en part; il constituerait une césure à l'intérieur du discours poétique. Et l'événement narratif, par ailleurs, n'est que le fruit d'une recherche formelle qui ne peut jamais aboutir, étant donné qu'il refuse à son roman la quiétude de la linéarité et de la chronologie qui sont les présupposés de base du roman réaliste sous toutes ses formes.

*Bangkok blues* est donc avant tout le roman d'une recherche formelle qui dévoilerait l'inaccomplissement fondamental de tout processus créateur ainsi que son renouvellement perpétuel en l'absence de toute plénitude. Bien que divisé en cantos-chapitres autonomes qui se suivent et nous donnent aussi l'impression que nous évoluons dans le temps de la narration, la priorité y est donnée au fragment et à son (re)commencement incessant. Le recours à la fragmentation, malgré l'illusion de continuité et la rotondité du récit, annule la succession des événements narratifs, et l'on pourrait facilement

entamer le procès de lecture à n'importe quel canto ou chapitre, la pagination étant quasiment secondaire. D'où il résulte que la trame narrative et les événements qui la composent sont presque secondaires à la quête elle-même qui se répète sans cesse dans les multiples fragments.

Il s'agirait bel et bien d'un rituel d'initiation qui ne connaîtrait pas de fin: le protagoniste est d'ailleurs en mouvement perpétuel. Il déambule sans cesse dans les rues, les bus, les rivières, les ruines, l'histoire, etc. de Bangkok à la recherche d'une vérité qu'il ne peut apparemment jamais atteindre. Et la fin du roman est un autre signe de ce manque de finalité et de la suspension narrative. A un premier niveau, il semblerait que la structure est circulaire, puisque le récit commence avec un atterrissage et finit avec un décollage; le narrateur aurait ainsi accompli sa mission et découvert sa vérité. Or nous savons par ailleurs, étant donné le travail du «pinceau volant» du canto XII, que tout est effacé, que ce monde fictionnel dans son intégrité bascule dans le néant et qu'il ne reste en fin de compte que le procès de la recherche. Le sujet énonciateur qui avait assumé un moment le discours est lui-même évacué pour laisser place à une narration anonyme à la troisième personne. Il y aurait donc un manque de continuité dans la séquence narrative, manque de cette continuité séquentielle propre et conditionnelle au genre autobiographique, dont la mise en ordre demeure principalement chronologique.

Au niveau du contenu, *Bangkok blues* est à la recherche non pas de la Thaïlande telle qu'elle se dessine dans le discours touristique qui ne reflète que la répétition du même pour un sujet occidental, mais d'une Thaïlande *réelle* sous toutes ses facettes, parfois les plus antithétiques. «Cette terre tierce... marie le défaut du manque et l'exaltation du surcroît» (p. 10). Il y flotte un parfum de jasmin et d'égout (p. 23). Et malgré l'économie textuelle, il y défile sous nos yeux les mythes fondateurs de ce pays ainsi que sa culture, ses coutumes, ses pratiques sociales et économiques, son histoire, sa religion, son architecture, ainsi que sa faune et sa flore.

Virgilius, le protagoniste et sujet énonciateur du roman, malgré la latinité manifeste de son nom, incorpore la virgule, la pause, non pas le centre et le territoire, et son roman n'est que le roman d'une pause, d'une espace minoritaire qui permet néanmoins la césure et l'arrêt. En effet, la virgule reflète ce moment évanescents dans le corps du texte, ce silence momentané mais nécessaire à la continuité de l'engendrement textuel. Nécessaire aussi, puisqu'il permet le décodage des éléments variés du texte, faute de quoi il n'y aurait que saturation pure et bruit, ce qui annulerait toute opération de décodage et donc de signification. La virgule, c'est donc l'entité qui relie entre les éléments variés du texte tout en les séparant, leur octroyant ainsi leurs identités respectives. Virgilius représenterait ce sujet particulier, cet espace interculturel dans lequel circulerait des entités culturelles variées:

Mon destin ternaire, africain, européen, américain s'imbrique à merveille dans cet Asie extrême-orientale, carrefour de tant de connaissances séculaires dans leur dispersion (p. 14).

*Bangkok blues*, c'est aussi le roman d'une pause amoureuse entre Virgilius et Koï Thaiï, (le petit doigt en thaïlandais) et, en conformité avec sa quête incessante, Virgilius la conçoit comme «une énigme qui n'épuiserait jamais les ténèbres de mes tâtonnements» (p. 56). Koï Thaiï incorpore la virgule bien plus que Virgilius lui-même. Elle ne s'exprime d'ailleurs que par des sourires et, principalement, des silences, manifestant une absence discursive, car elle ne s'intègre même pas dans le langage de son patrimoine qui a été corrompu par l'infiltration occidentale: à Bangkok on ne parle que le langage de la chair et de son commerce. Or Koï échappe à cette transaction langagière et incorpore un *être-là* quasiment intransitif, comprenant en lui-même ses propres significations, un être-là simple avec lequel Virgilius doit se mesurer sans cesse, puisqu'il se doit de trouver un langage de communication *autre*, pour pouvoir l'atteindre par delà son discours d'adoption. Il n'y aurait que le langage des silences pour rapprocher Virgilius et Koï. Elle reflète de ce fait la négation du discours de Virgilius, ou plutôt la couleur occidentale de son discours. Elle est à l'opposé de Françoise, l'alter ego de Virgilius, cette autre femme qui hante cet espace romanesque et qui coïncide avec la conscience centralisatrice occidentale. Virgilius lui-même est déchiré entre ces deux tendances discursives, conscient qu'il est de l'insuffisance du verbe occidental pour exprimer l'Autre et le différent. «Or, ma danse vitale veut transmettre ce qui résiste aux mots... Comment puis-je narrer ma Thaïlande avec mes mots d'Occident?» (p. 20).

«Vivre cet amour comme une virgule, le temps unique d'une pause sans poser de limites aux cœurs qui s'enlacent.» (p. 144) — une parenthèse qui dure le temps d'une conférence internationale de poètes où le narrateur est invité à participer, un moment cerné, comme je l'ai suggéré, par l'atterrissage d'un avion à Bangkok et son décollage (réel ou fictif). La fameuse «tranche de vie» serait remplacée par la virgule et aurait donc une signification tout à fait particulière dans ce roman. Le roman ne serait pas simplement une forme d'expression pure, privilégiée, une construction artificielle, mais il manifeste l'être-dans-le-monde — la moindre expérience, dût-elle être celle d'une conférence internationale de poètes, — et Virgilius en a des choses à dire sur cette conférence de poètes, voir surtout la description du «Dîner buffet sur lequel trois cents personnes» (tous poètes et artistes apparemment) se ruent et se bousculent (p. 87) — le moindre voyage peut susciter le roman; il est le produit d'une rencontre avec la vie, avec une expérience vitale, dans les deux sens du terme.

Virgilius, tout en faisant le procès de cette Thaïlande de chair commercialisée en la démythifiant, est à la recherche d'une signification *autre* qui dépasse le national et le régional pour s'ancrer non pas dans la méméité mais dans la différence pure. Et pour ce faire, point n'est besoin de s'anéantir, point n'est besoin de disparaître soi-même pour rencontrer l'autre, différent.

Non, pas soustraire, s'additionner en restant soi-même, pour être sans cesse changé, modulé... ce désir virulent et vertigineux de quitter notre peau, non pour l'inverser ou la masquer, mais pour lui insuffler d'autres tonalités (p. 14).

Nous sommes bien loin ici du sujet cartésien, empirique et rationnel. Il ne s'agirait pas d'un moi individuel, auto-suffisant, psychologique, autonome, responsable, institutionnalisé et centralisé qu'incorpore Françoise dans le roman, cet être qui coïncide indéfiniment avec lui-même et qui ne connaît que le pouvoir du discours. En témoigne la lettre qu'elle lui écrit :

*Et pourquoi parle-t-on de marasme du tiers monde en Occident? Sans doute parce qu'on ne vient dans ces pays qu'en touristes blasés, comme toi qui ne sait pas voir le bout de ton nez. Encore une fois comme tes frères, jamais vous ne vous en sortirez! Pourtant nous sommes là pour vous aider... (pp. 132-3).*

Virgilius, c'est donc la décentralisation et désinstitutionnalisation du sujet énonciateur qui disparaît en fin de compte, puisqu'il ne détient pas le pouvoir de son discours. La définition même de l'autobiographie occidentale et du sujet qu'elle dégage, ne saurait être compatible avec ce sujet virgulien. Le pouvoir solipsiste du sujet énonciateur est évacué dans ce roman qui dénote la négation du sujet autobiographique néo-classique. De là la discontinuité du pronom «Je» à laquelle j'ai fait référence plus haut, et l'apparition de ce fameux pinceau volant qui balaie tout, et les objets de ce monde fictionnel et ses sujets.

N'étant pas sui-generis, le sujet autobiographique que nous propose Hédi Bouraoui est caractérisé fondamentalement par sa non-appartenance à soi, par son manque de sédentarité, par sa liquidité et sa mouvance. C'est pourquoi d'ailleurs il n'accumule pas de mémoires, son moi n'étant pas un produit de ses souvenirs, ou la somme totale de ses mémoires; il se forge un nouveau *moi* à mesure qu'il avance. Ce qui voudrait dire que les racines ou les origines pourraient être déposées, en quelque sorte *après coup*, dans le sujet autobiographique, comme si elles ne ressortissaient pas à un travail de la mémoire mais plutôt à celui de l'imagination ou de la fiction. Si l'on conçoit que le roman comprend deux centres d'intérêt, la conférence internationale des poètes et artistes auquel le narrateur est convié, d'une part, et Bangkok, espace de la quête et de l'exil, de l'autre, la question du pouvoir discursif s'articulerait de manière dialogique sinon antithétique. Ces «colleurs, racoleurs, et décolleurs de verbes» (p. 81) partagent «toujours cette hantise de l'origine dont la majorité pluraliste ressasse la déchirure qui a détruit, à leurs yeux, l'unité enrobée de méfiance entretenue» (p. 85). Quant à Bangkok, c'est l'espace de la liquidité et de la mouvance, par excellence. D'ailleurs, les fleuves et rivières sont mentionnés de façon répétitive. D'une part donc, la mémoire, de l'autre, l'imaginaire.

Virgilius est chez lui *partout*; pareil à un caméléon, il s'identifie tour à tour à tous les espaces qu'il projette de narrer. Le signe dans le texte du rejet de la mémoire cumulative est l'emploi massif du présent de l'indicatif au détriment des temps du passé qui sont les temps de l'autobiographie et du sujet centralisé. La déambulation incessante de Virgilius coïncide avec le renouvellement de son être. Et le renouvellement de son être est aussi le produit de l'interchangeabilité des temps et des lieux qu'il connaît.

Mon hétérogénéité reconnue dans son étrangeté complexe, insaisissable, me donne l'apparence d'un spectre que tout un

chacun veut épingler pour identification aux frontières de nos nations. Je vogue à l'aise. J'enlève mes chaussures à l'entrée des temples, comme à la mosquée, ou comme j'ôte mon chapeau à l'église. Je me suis agenouillé devant des bouddhas colossaux et dorés. J'ai fait brûler des cierges d'encens, collé des paillettes d'or sur leurs visages déjà surchargés de collages, tenté de deviner mon avenir, comme tout le monde (p. 15).

Répétitives sont les visites des temples bouddhiques, des églises ou des mosquées. Chemin sans retour toujours évoqué. Formes, graphies, visages, sourires, couleurs, or, bronze, terre cuite, céramique, icônes, cierge, reliques, cendres, parfums, encensoir, libations, oboles (p. 32).

Mais si ce sujet *s'étale* sur tous les espaces qu'il côtoie, il ne disparaît pas pour autant en tant qu'entité individuelle avec une biographie propre. Non qu'il n'ait pas un destin individuel et des événements biographiques qui ressortissent à une idiosyncrasie particulière, mais il est ancré de tout son être au contexte socio-historique dans lequel baigne sa conscience. En fait, l'identité propre à un héros individuel, à une subjectivité donnée, est quasiment absorbée par les considérations collectives et historiques débordant la scène narrative particulière. Le sujet narratif, Bouraoui semble nous dire, est avant tout un sujet de l'Histoire. «Je veux être le sismographe de l'époque que je vis aujourd'hui» (p. 88), «Heureux de dégrapher par mes mots ce tournant de siècle,» (p. 89) nous dit le narrateur.

Virgilius ainsi que le narrateur qui le relaie sont des témoins de l'Histoire. Ils vivent par épousailles de toutes les vies qu'ils narrent, c'est-à-dire, les vies qu'ils connaissent et qu'ils incorporent. Virgilius, ou le poète, est témoins des autres et de leur être-dans-le-monde: il se laisse envahir par les voix auxquelles il octroie le pouvoir de la parole. Et son histoire à lui passerait par toutes ces autres histoires qui l'habitent, par la biographie de Koï, cet être qui ne parle pas et qui ne s'exprime que par des silences et, à travers elle, par l'Histoire de la Thaïlande — berceau de l'autre civilisation ou plutôt de la civilisation *autre*. D'ailleurs Koï, en tant que signe régénérateur du discours, explose en des ramifications multiples et variées pour manifester la plurisignification de la culture de l'Autre.

Voyager dans le coeur de Koï thaï, femme citée aux excroissances planétaires, à l'invisible aventure que seule la fin des mots dérivant à l'infini peut narrer (p. 91).

Cette dérive des mots à l'infini, qui seule peut narrer le récit de Koï thaï dans toutes ses ramifications, est la seule stratégie à suivre si l'on refuse de retomber dans l'exotisme et la mystification de l'autre et de sa culture. Pour nous lecteurs, *Bangkok blues* est une leçon d'humilité, car si c'est à partir de l'identité occidentale centralisatrice que l'autre est saisi comme objet ou sujet narratif, il n'en demeure pas moins que ce discours qui nous permet de l'appréhender est mystificateur et donc falsificateur. Et ce n'est qu'en

poussant les mots à la dérive, en les portant à la limite extrême de leur signification par delà tout assujettissement discursif, que nous pouvons récupérer l'autre et nous récupérer nous-mêmes dans un processus de communication dialogique.

Robert Elbaz  
Université de Haifa