

Hédi Bouraoui : modernisme et tradition

SERGIO VILLANI
Université York, Canada

Dans son essai, *The Critical Strategy* (1983), Hédi Bouraoui définit le commentaire textuel essentiellement comme un procédé de médiation, à la fois critique et créateur, entre « *art and life, creator and audience, text and reader* » (7). M'étant impossible d'être créateur, j'opte dans cette analyse de son roman d'adopter strictement une optique de critique médiatrice entre le texte et son lecteur (tout en restant ouvert, comme le conseille l'auteur, à toutes les approches critiques). Et de commencer tout d'abord par un « frottement » entre le critique et le créateur en déclarant la véracité du paradoxe dans mon titre « modernisme et tradition ». En fait, dans le roman de Bouraoui *le passé est toujours présent*. Dans *La Pharaone*, le scribe Bousiris, une des plusieurs incarnations de l'auteur qui parsèment son œuvre, affirme qu'il est immergé dans le passé : « ma plongée dans l'ancre de l'histoire » (151). D'ailleurs, un autre *alter ego* de l'auteur, la Tour CN, ce phare de multiculturalisme, bien qu'elle se vante à la Rimbaud d'être totalement moderne – « Le passé ne me hante pas [...] » (TCN 136) – est composée de personnages ancrés dans le passé, que ce soit Rocco Cacciapuoti qui part

à la recherche de ses racines italiennes, ou Symphorien, avec sa mentalité un peu fasciste, qui se veut toujours inscrit dans ses souches françaises. Il n'est pas question ici de parler de cet effort de se relier à un passé historique ou géographique, ce qui s'avère être un réalisme faux ou incomplet, ce sera pour une autre occasion – mais, plutôt, d'étudier comment Hédi Bouraoui reprend certaines pratiques de la tradition littéraire française qui remontent jusqu'au Moyen-Âge et, tout en voulant être lui aussi totalement moderne, pratique en fait un modernisme imbu de tradition. Son impossibilité de sevrer les liens avec un passé responsable largement de sa formation littéraire et culturelle est souvent à la source des problèmes de lisibilité présents dans son oeuvre et responsable aussi, peut-être, de l'échec de sa quête de l'altérité. Comment en fait rencontrer l'autre dans le présent en regardant incessamment vers le passé ? Il n'y a pas de vision actuelle réaliste chez Bouraoui, mais une vision d'un modernisme romancé, poétisé par le passé. Ces questions sont abordées ci-dessous en faisant référence à ses romans *Ainsi parle la Tour CN*, *La Femme d'entre les lignes* et *La Composée*.

1. L'emprise du *Grand Meaulnes*

Le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier, publié en 1913, fait au cours du vingtième siècle de nombreux passionnés, tout comme *The Great Gatsby* de Scott Fitzgerald, des « groupies » comparables en ferveur aux adeptes de la saga cinématique de *Star Wars* aujourd'hui. Hédi Bouraoui subit le charme du *Grand Meaulnes* depuis sa première jeunesse, une emprise qui se fortifie à travers ses études de doctorat à l'université Cornell et qui trouve son point culminant dans la publication en 1976 de son essai *Structure intentionnelle du « Grand Meaulnes » : vers le poème romancé*. Ce qui nourrit son intérêt et sa passion pour *Le Grand Meaulnes*, c'est d'une part la constatation que ce texte se livre assez facilement à une analyse structurale, approche critique en vogue à l'époque ; et d'autre part, le fait qu'il reconnaît dans le roman d'Alain-Fournier une résolution admirable de l'opposition poésie-narration. Dans son essai, il présente *Le Grand Meaulnes* comme

un texte de genre mixte qu'il nomme « poème romancé ». Avant Alain-Fournier, de nombreux poètes comme Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Claudel, avaient aussi relié la poésie et la prose dans leur pratique du « poème en prose ». De sa part, Hédi Bouraoui aussi se voit tiraillé par une tension conflictuelle entre la tentation de la poésie et celle de la prose. Il pratique pendant longtemps, pendant sa longue phase que j'appelle « néologiste », un genre hybride qu'il appelle soit « prosème », soit « narratopoème ». L'insatisfaction créatrice qui en résulte coïncide aussi avec sa période de créativité colérique, furibonde, anarchique même, une agressivité qui se traduit dans les titres explosifs, de ses premiers recueils de poèmes, la triade *Tremblé* (1969), *Éclate-Module* (1972) et *Vésuviade* (1976). Après ces effusions « anti-structuralistes », « déconstructionnistes », Hédi Bouraoui aborde dans les années 1980, toujours avec un esprit de rénovation, la pratique du roman. Il envisage un genre mixte où narration et poésie s'entrecroisent et s'échangent de nouvelles énergies créatrices. À partir de *L'Iconaison* (1985), son premier roman-poème, avec chaque tentative fusionnelle de la poésie et de la narration, la structure intentionnelle poétique l'emporte sur la structure intentionnelle narrative ; c'est-à-dire, le développement à travers une série d'images domine toujours la genèse du texte. Le résultat, somme de vingt années de pratique de ce genre, 1985-2005, un roman « poétique » accessible à un lectorat circonscrit, intellectuel pour la plupart, qui seul peut pénétrer l'hermétisme de ses images, les tournures de sa pensée inhabituelle, et en savourer les jeux habiles langagiers.

2. La métaphore filée

Dans une étude du recueil de poésie *Transvivance* (1996)¹, je souligne l'emploi et la fonction de ce que j'appelle la métaphore « baroque ».

1. Sergio Villani, « *Transvivance* d'Hédi Bouraoui : une descente aux enfers », A.P.L.A.Q.A. conference proceedings (Saint John, New Brunswick), in Louis Bélanger, ed., *Métamorphoses et Avatars littéraires dans la francophonie canadienne* (Ottawa : l'Interligne, 2000) 27-33.

Je me suis rendu compte à cette époque que l'esthétique de Hédi Bouraoui, tout en voulant se donner une allure moderniste, s'apparente étroitement à celle de l'époque baroque. Hédi Bouraoui est doué d'une imagination un peu excentrique ou « farfelue ». Il adore l'abondance de détails, le détail qui se ramifie en arabesques et se multiplie en motifs et variations. Poète, il se laisse emporter par les mots dans des envolts lyriques où foisonne l'image. Celle-ci se file, se multiplie dans des formes tentaculaires multiples, comparable à l'emploi de la métaphore filée dans certains poèmes de John Donne, par exemple, ou chez certains poètes *concettisti* italiens.

Examinons quelques exemples de ses structures foisonnantes tirées du roman *Ainsi parle la Tour CN*. En fait, dès la première page de ce roman se révèle un emploi débridé de l'image, l'image qui va à la dérive.

Exemple 1 :

Moi, le *cygne triomphant* du *béton armé* érigé par la *puissance financière* de la *majorité silencieuse* ? (TCN 11)

Notons dans cette phrase, assez courte, la présence de quatre images (relevées ici en italiques) totalement différentes. La phrase est admirablement équilibrée, ce qui suggère un contrôle attentif de l'intention créatrice. Chacune des images est composée d'un nom suivi d'un adjectif. Cependant, ces images posent un défi rationnel et sémantique incontournable. Que veut dire l'auteur ? La difficulté naît non seulement de l'agencement de quatre images disparates, mais aussi par le jeu de mots *cygne*/*signe* et, en plus, par le non-sens inhérent dans les expressions la « majorité silencieuse », c'est-à-dire le peuple, la masse, qui aurait une « puissance financière ». Normalement, la réalité sociale est l'envers ; c'est-à-dire, la « majorité silencieuse » n'a pas la « puissance financière ». L'auteur fait-il de l'ironie ici ? Ou bien est-il séduit par ses mots et il s'abandonne sous la force esthétique de l'équilibre structural de sa phrase et de la suite assonancée *puissance*/*financière*/*silencieuse*. L'intention poétique contrarie et subjugué, nie même, la raison d'être sémantique des mots.

Une phrase comme celle-ci pose un défi pour le lecteur intellectuel, le littéraire professionnel habitué à confronter un certain hermétisme littéraire, l'intangibilité d'une pensée abstraite et la finesse de jeux verbaux. Imaginons, cependant, le désarroi devant une telle phrase suscitée chez le non-littéraire, chez un plombier, par exemple, ou chez une femme de ménage, qui tenterait de lire ce roman. L'effet de ce langage figuré poétique, est de contrarier l'intention narrative de l'auteur ; c'est-à-dire, raconter un récit et le communiquer à un lectorat le plus large possible. Le lecteur est forcé de s'arrêter. La narration est coupée, brisée, suspendue. On pense à l'envol du cygne de Mallarmé qui, malgré son désir et sa volonté, demeure pris, figé dans un lac glacial de stérilité.

Exemple 2 :

L'homme m'aurait-il greffé à ma base le rameau du fruit défendu ?

Je suis l'arbre géant qui produit les mots, ces fruits empapillottés de billets verts. Pas besoin de m'arroser. [...] mes antennes. Pareilles aux nids d'oiseaux sur des branches solitaires. (TCN 106)

[...] pluie verglaçant [...] Mon bulbe acquiert la blancheur scintillante du papier glacé. Au lieu de se faner, il fleurit de plus belle et retrouve la couleur naturelle du pays. (TCN 181)

La métaphore hybride dans cet exemple est composée de deux séquences, une nominale et concrète (tour, arbre, branches, rameaux, bulbe, feuilles, fleurs, fruits, papier), l'autre verbale et active (greffer, produire, arroser, acquérir, se faner, fleurir). D'après le dynamisme créateur de la *transpoétique* de Bouraoui, la Tour subit ici une **transformation** multiple de substance minérale ou solide en substance végétale, puis en substance verbale, image ou symbole. Cette transformation, qui est essentiellement un procédé d'abstraction, est rendue possible grâce à une « greffe », c'est-à-dire, une sorte de manipulation génétique opérée par l'homme qui change une essence stérile en essence féconde et créatrice. Le fil narratif, brisé dans cette opération, s'arrête ici. L'écrivain exploite cette pause, le développement de la métaphore filée, pour représenter figurativement sa poïétique, le « faire » dirait Valéry, de

son « roman-poème ». Hédi Bouraoui suggère ici que l'acte créateur est le résultat d'une volonté créatrice chez l'écrivain. Il n'y a pas d'inspiration ou de motivation qui vient hors de lui pour inciter ou justifier la création. D'ailleurs, son acte créateur est solitaire et ne dépend pas d'autrui. « On produit mieux quand on est seul, » dit la Tour (TCN 50). En somme, l'acte créateur est autosuffisant ou autofécondé. La Tour-arbre-fleur-papier n'a pas besoin d'être « arrosée » pour produire. Pourrait-on dire, aussi, que cette image de femme qui paraît dans les derniers romans de Bouraoui, composée de fragments, **transformée** elle aussi d'essence humaine en essence verbale, abstraite, représente elle aussi un refus de l'autre, du principe féminin, et l'affirmation d'une procréation du moi totalement auto-suffisante ?

Exemple 3 :

Le troisième texte choisi, où s'articule une double métaphore filée, focalise l'attention sur le personnage Symphorien, incarnation de l'écrivain de souche française et symbole de l'acte créateur stérile, dont le nom désigne la « symphonie du rien » :

Je le vois à l'instant se faufiler dans la foule, rejoindre, sa propre salle de concert, *La Scala* de son *Milano* qu'il a inventé dans mes aisselles. Il arrange ses bouts de papier : rectangle près du rectangle, carré après carré et les boules selon leur grosseur. En chef d'orchestre, il place les instruments de musique qui s'animent, lève sa baguette phosphorescente et stabilise l'autre main au niveau des yeux. Des profondeurs de mes entrailles parviennent, en vagues successives, la mélancolie des violons, la gravité austère des basses, la stridence des trompettes joyeuses, la fraîcheur pastorale des flûtes, le tendre ruissellement du piano, les caresses jouissives de la harpe, la clarté serpentine des clarinettes, les blues des saxophones [...]. Puis les deux mains de Symphorien marquent le silence, et dans un déchirement soudain qui fait secouer mes parois en verre, explose la colère des batteries, la violence éjaculatoire des cymbales. La foudre tombe du ciel.

Symphorien joue sa vie. Ses mains évoluent en gestes lyriques, font vibrer les doigts pour extraire des trémolos, adoucissent les contes-altos. Sa baguette valse et fait trembler le chœur des notes musicales. Il prend un immense plaisir à rendre vie à chaque note, à l'extirper

de ces objets collés et repartis sur vingt-quatre escaliers. Son imaginaire active les instruments de musique en chœur. Rayonnant de bonheur il leur prête ses voix qui passent sans transition d'un Pavarotti débitant *La Traviata* puis *Carmen* à un Duke Ellington extirpant des blues en mal de continent. Symphorien regarde autour de lui et voit une salle comble. Il arrête la musique. En un solo, sur l'air de rien, il entame la chanson de tous les jours : *Only you* [...] (TCN 201-02)

Symphorien habite la Tour CN tout comme, dans le roman de Victor Hugo, Quasimodo est abrité dans la tour de la cathédrale Notre-Dame. Quasimodo, damné par la nature et les hommes, attire toute la sympathie, et les larmes parfois, du lecteur. Cependant, le lecteur d'*Ainsi parle la Tour CN* ne ressent pas un brin de sympathie pour la condition misérable de Symphorien. On retrouve ici les signes de l'explosion colérique et sarcastique des premiers recueils de poésie de l'écrivain. Hédi Bouraoui, écrivain francophone qui se voit, au sein de la francophonie canadienne de souche, marginalisé et exclu, fait éclater sa vengeance contre l'opresseur en lui imposant la loi dantesque de rétribution. D'après ce principe de justice, Symphorien, celui qui exclut et marginalise, est lui-même marginalisé et fortement humilié. Caché dans la base de la Tour, comme un animal dans son antre, Symphorien pratique le solipsisme, un exercice stérile, « l'air du rien ». Manipulation scripturale (« arrange ses bouts de papier »), musicale (« chef d'orchestre ») et sexuelle (« lève sa baguette ») se confondent. Dans le texte, la série de références musicales (première métaphore filée) s'accumule et monte vers un point culminant qui coïncide avec l'éjaculation masturbatoire (deuxième métaphore filée : *lève la baguette, vagues successives, caresses jouissives, violence éjaculatoire*) de Symphorien. L'humiliation accomplie, le désir de vengeance (*foudre*) est satisfait. La performance de Bouraoui dans le développement de ces métaphores est celle d'un virtuoso du langage. Cependant, bien que l'intention de vengeance soit accomplie, celle-ci subvertit la narration. La poésie l'emporte et, pendant cette pause, cette « béance », le lecteur perd le fil de la narration.

3. Le texte-femme-amour et la poïétique du Moyen Âge

L'emploi de la métaphore filée est amplifié dans deux romans récents d'Hédi Bouraoui, *La Femme d'entre les lignes* et *La Composée*. En fait, tout le texte de *La Femme d'entre les lignes* constitue une immense métaphore filée de la poïétique du « roman-poème » et de plusieurs autres aspects associés à l'art d'écrire : stérilité, désir, lecture, réception, critique, etc. Il est donc question dans ce roman du processus de la création littéraire ou artistique et en particulier de la narratologie. En lisant le roman, on assiste au développement du texte et de ses deux personnages principaux, la genèse de l'homme-amant-écrivain et de la femme-amante-lectrice. L'écriture de l'un stimule la lecture chez l'autre et inversement. Le désir chez l'un comme chez l'autre est nourri et aiguisé par l'inachèvement, le manque de satisfaction, et la distance qui les sépare. Une fois qu'il y a une rencontre et que l'amour est enfin consommé, le désir diminue et puis disparaît. Lisa-Palimpseste-texte devient domaine public, la femme de Virebaroud qui représente *Everyman*. L'écrivain séparé de sa création, abandonné, seul, doit retrouver un nouvel objet qui va déclencher de nouveau son désir créateur.

On dirait très moderne cette préoccupation chez Hédi Bouraoui de représenter à travers la figure d'une femme plus ou moins abstraite sa poïétique et sa narratologie. À vrai dire, il s'agit d'un faux modernisme, d'un modernisme imbu de tradition. En fait, on retrouve cette pratique narratologique et les motifs de la femme-amour-texte dans la poésie lyrique du Moyen Âge. La femme-amour-texte s'élabore dans la suite de sonnets de Petrarca, aussi bien que dans les recueils de ses imitateurs. Lisa n'est-elle pas une cousine de Laura ? Il y a plusieurs indices dans ces trois romans récents d'Hédi Bouraoui, *Ainsi parle la Tour CN*, *La Femme d'entre les lignes* et *La Composée*, qui dirigent notre attention vers cette époque, le Moyen Âge, où se développe la poésie lyrique occidentale.

D'abord les trois femmes ou voix féminines, la Tour CN, Lisa et Héloïse, sont des femmes *composées*, c'est-à-dire femme-texte-paroles, des figures assemblées, construites, faites. Le mot *composé*

évoque le métier de la typographie, machine à composer inventée au Moyen Âge, qui marque donc le début de la technologie et de l'industrie de l'imprimerie. Puis, la Tour CN se relie aussi à cette époque lointaine car elle a une jumelle dans la tour de la cathédrale de Notre-Dame, structure médiévale. D'ailleurs, Héloïse, la « composée », rappelle son homonyme littéraire, l'amante d'Abélard, et leur histoire d'amour impossible et tragique, « amourir » dirait Bouraoui. Et enfin, dans *La Composée*, on apprend qu'Héloïse préfère pour ses lectures les poètes du Moyen Âge : « Villon, Rutebeuf, Guillaume de Machaut, etc. ».

En effet, la pratique poétique et narrative de Guillaume de Machaut, poète et compositeur, peut bien se comparer à celle d'Hédi Bouraoui. En particulier, on peut rapprocher *La Femme d'entre les lignes* et le texte lyrique, poème romancé, de Machaut, *Le Voir dit*, texte qui allie le vécu et l'écrit.

- a) Les deux sont des textes hybrides, composés de poésie et de prose. Dans *Le Voir dit*, les amants s'échangent 60 poèmes lyriques, des ballades, et 46 lettres en prose.
- b) Dans les deux textes, l'amour ou le désir naît de la lecture de poésie. Bouraoui et Machaut renversent donc le motif commun dans la poésie lyrique médiévale du coup de foudre. Le désir pour la femme est généré de l'écriture/lecture et non pas d'une rencontre visuelle fulgurante.
- c) Dans les deux cas, les écrits échangés constituent la genèse du livre.
- d) Dans les deux textes, la tension narrative résulte de la passion que les amants s'expriment et de la distance qui les sépare et les isole.
- e) Dans les deux textes, on retrouve les mêmes éléments d'un complexe pathologique de la passion.
- f) Dans les deux textes, les passages qui décrivent cette pathologie sont répétés plusieurs fois.

- g) Dans les deux textes, la rencontre qui suit la phase écriture/lecture apporte le coup de foudre. Mais une fois l'amour consommé, le feu de la passion s'éteint.

Citons ici un texte tiré du *Voir dit*² pour illustrer ce complexe existentiel, pathologique, suscité par la contemplation de la femme-amour-texte :

Nes qu'on porroit les estoilles nombrer
Quant on les voit luire plus clèrement
Et les gouttes des pluïe et la mer
Et la greve seur quoi elle s'estent
Et compasser le tour dou firmament
Ne porroit on penser ne concevoir
Le grant desir que j'ay de vous vëoir.

Et si ni puis par devers vous aller
Pour fortune qui le veut et deffent
Dont maint souspir me convient estrangler
Quant a vous pense et je sui entre gent,
Et quant je sui par moy secretement,
Adont me fait tous meschies recevoir
Le grant desir que j'ay de vous vëoir.

Car il me fait complaindre et dolouser
Et regreter vostre viaire gent
Et vo bonté souveraine et sans per
Et la tres grant douceur qui en descent.
Einsi me fait languir piteusement
Mon cuer esprent et estient mon espoir,
Le grant desir que j'ay de vous vëoir.

(*Le Voir dit*, ballade 33, 1696-1716)

Les motifs de cette pathologie de l'amour-écriture (distance-désir, espoir-désespoir, plaintes, regrets, languissements, etc.) et son expression à travers un langage figuré se retrouvent dans le poème romancé d'Hédi Bouraoui. Cette poétique de l'absence et de la présence de la femme-

2. Voir Ardis Butterfield, « The Art of Repetition : Machaut's Ballade 33, Nes qu'on porroit, » *Early Music* (August 2003) : 347-361 ; et Margaret Bent, « Words and Music in Machaut's Motet 9, » *Early Music* (August 2003) : 363-388.

amour-texte est surtout évidente dans les pages d'ouverture de *La Femme d'entre les lignes* :

Que suis-je en train de me construire sous ces cieux si froids, si glacés qui figent la moindre souplesse ? (9)

Mais aurais-je la chance de vivre sur le tranchant de l'émotion tant recherchée dans la quête la plus inouïe de la communion ? Le fil d'un rasoir me taillade sans merci. (10)

Me voici faisant l'amour à l'absence (11)

[...] je me plonge dans un paysage nordique (20)

[...] l'espoir s'allume et s'éteint (20)

[...] la sève monte en moi comme le baromètre dans l'eau bouillante (21)

[...] cette absence continuelle qui me fait pénétrer dans les royaumes d'une jouissance éternelle inédite (22)

Et l'envie de recommencer la prend. D'intimes caresses **voguent** sur sa **peau de miel**, **attisent le feu** du désir rien qu'à l'écoute de mes **forêts de symboles**. C'est son sexe qui **s'épanouit en fleur** bien éclos pour accueillir les **flèches ardentes** de mes envies. Elle les laisse **sillonner** à leur guise. De l'infini de son corps en **transe** échappent des **hirondelles folles** pour **assiéger** l'azur. Des bribes de phrases, en **lambeaux de nuit**, **patrouillent** une nudité consommée. **L'aube trébuche** à l'angle même de notre épuisement. (23)

Tous les motifs et toutes les images de la poésie lyrique du Moyen Âge sont articulés dans le texte de Bouraoui : absence, séparation, douleur, isolement, froideur, ardeur, espoir, désespoir, etc. L'écrivain, comme le lecteur, est emporté dans un envol d'images disparates qui forment un dessin arabesque. Bouraoui pratique une *transpoétique*, le transfert vers notre époque de cette pathologie de l'amour créée au Moyen Âge. En plus, ce transfert comporte aussi certains éléments de l'expression de cette pathologie, surtout ce qu'Hédi Bouraoui appelle « l'imaginaire flamboyant » (F 27), c'est-à-dire, une riche prolifération d'images comme exemplifiée dans la « forêt de symboles » du texte cité ci-dessus (F 23) : *voguent, miel, fleurs, flèches, sillonner, transe,*

hirondelles folles, lambeaux de nuit, patrouillent, etc. Dans cette « forêt de symboles », le lecteur subit un dépaysement, une sorte de *transivance*. Mais il s'y égare. Cette abondance de structures imagées brisent le fil narrateur et fragmentent l'intention narratrice de l'auteur.

L'écrivain lui-même demeure dans l'enfer du voyageur de *Bangkok Blues* qui se demande d'une manière rhétorique : « Suis-je l'image inquiétante de mes réflexes méticuleusement inscrits dans les torsions fragmentées du multiple ? » (BB 10) Dans cette phrase, en fait, l'écrivain se définit comme une forme verbale, une « image inquiétante ». En même temps, il désigne son écriture comme des « torsions fragmentées du multiple ». Ne fait-il pas allusion ici à son propre défi d'écriture, l'effort de réconcilier, d'harmoniser la poésie et la prose ? L'opposition n'est pas résolue. La poésie va à l'encontre de l'intention narrative et le lecteur se perd dans « l'imaginaire flamboyant » de la « forêt de symboles ». Le « poème romancé » dont la forme idéale est *Le Grand Meaulnes* reste au-delà de l'attente, sujet d'une quête future, lorsque le désir flambe de nouveau grâce à un autre « organisme de langue » (C 97), une autre femme-amour-texte.

Le modernisme donc d'Hédi Bouraoui s'inscrit toujours dans la tradition, se nourrit du passé mais y reste enchaîné, figé dans son envol, pour reprendre l'image du cygne mallarméen. C'est le dilemme de sa *transpoétique* et de sa *transculture* : vouloir se donner une identité en se rattachant à un passé historique et culturel, et, en même temps, vouloir fondre son modernisme dans le rejet de toute contrainte nationaliste, idéologique ou temporelle. Ce modernisme impossible, parce que trop idéal ou, peut-être, trop irrationnel, est défini dans le recueil d'essais *Transpoétique, éloge du nomadisme* comme une quête d'une mentalité, de valeurs, d'un mode de vie, propres aux gens errants du désert. « Le désert se pose donc bien comme un microcosme sans frontières du macrocosme qu'est la mondialisation, » écrit-il. (12). Il est évident que même dans les essais d'Hédi Bouraoui la poésie l'emporte et l'argument est donc subverti. Enfin, c'est la poésie du passé, du désert, de l'oasis, celle de l'image « flamboyante » qui l'attire comme un chant de Sirène et lui, cet Ulysse transplanté au vingt-et-unième siècle, il n'arrive pas à se libérer de son charme.