

# Histoire et mémoire bouraouiennes I



**ABDERRAHMAN BEGGAR**

CMC Éditions

**Collection « Essais Mosaïques » dirigée par  
Elizabeth Sabiston,**

**Directrice du CMC**



Abderrahman Beggar

# Histoire et mémoire bouraouiennes I

Collection « Essais Mosaïques »  
CMC Éditions



Beggar, Abderrahman. 1963-  
Histoire et mémoire bouraouiennes I.

(Essais Mosaïques)  
ISBN 978-2-924319-28-4 (br)  
ISBN 978-2-924319-29-1 (PDF)

Correspondance:

**CMC Éditions**  
Canada-Mediterranean Centre  
York University  
356 Stong College  
4700 Keele Street  
Toronto, Ontario M3J 1P3  
Tél: 416-736-2100 ext. 31004  
Télé: 416-736-5734  
cmc@yorku.ca  
cmc.info.yorku.ca

Correction d'épreuves: Elizabeth Sabiston

Mise en pages: Jessica Abraham

Couverture: Ody Saban 2004 Belle Fugue 130 cm x 195cm

Imprimé au Canada

Dépot légal: juin 2016

© CMC Éditions

## REMERCIEMENTS

Mes remerciements au professeur Elizabeth Sabiston pour sa patience et son aide le long de ce projet. Je voudrais exprimer ma reconnaissance au professeur Victor-Laurent Tremblé pour l'aide précieuse dans la préparation du manuscrit et aux lecteurs anonymes dont les rapports ont enrichi et aiguisé ma perspective.

Je souhaite témoigner ma gratitude à Hédi Bouraoui pour les entretiens qu'il m'a accordés, pour sa bienveillance et sa franchise.



## Avant-propos

L'œuvre de Hédi Bouraoui traite du passé qui y joue un rôle central. Les habitants de l'Égypte pharaonique, de l'Empire romain, de la Grèce antique, de même que les Phéniciens, les Maures et bien d'autres peuples se retrouvent dans un grand nombre des écrits de cet auteur qui se considère "tricontinental" (en référence à ses multiples appartenances: Afrique, Europe et Amérique du Nord). Pourtant, dans ses romans traitant de l'Histoire (notamment *Retour à Thyra*, *La Pharaone*, *Cap Nord*, *Méditerranée à voile toute* et *Les Aléas d'une Odyssée*) n'obéissent pas qu'au principe de retour au passé pour en recréer les ambiances, les décors et les émotions. Le récit n'est pas dicté par un besoin de détachement en vue de se projeter dans une autre dimension, de s'immerger dans un vécu lointain. En fait, temps présent et révolu s'interpénètrent au point de former une même temporalité, un même corps constituant des chronologies hybrides où les périodes s'interpénètrent et se fusionnent, ce qui donne un caractère particulier tant à la narration qu'à l'Histoire.

Bouraoui nomme ce processus en mouvance constante le *TransRéel*. Le monde et soi ne semblent exister que pour servir le dynamisme vital qui crée notre condition. Tout bouge et se métamorphose, et le réel n'est ni donné ni statique. Son existence ne se distingue pas du mouvement. Tout est habité par des forces motivées par l'attraction, la décomposition, la phagocytose et la refonte. L'auteur précise ainsi le terme *TransRéel* :

Dans tout mouvement – voyage dans tous ses états, aller / retour au travail ou chez soi, accomplissement de telle ou telle tâche, ou simplement en parlant d'une chose ou d'une

autre – l'être humain cascade d'une réalité à une autre sans même y faire attention! En effet, toute réalité déclenchée en suscite une autre qui la corrige, la peaufine, la transforme... en un mot, la traite telle matière malléable! Ou, en ce qui nous concerne, tel un texte avec ses diverses moutures pour reprendre une phrase, une locution... en fonction de ce qui précède et de ce qui va suivre. Inévitable donc ce va-et-vient des situations vécues, imaginées, désirées, accomplies, reniées... qui façonnent l'homme, parfois volontairement, parfois à son insu, parfois par obligation plus ou moins consentie... (*Traversée*, 3-4)

“Cascader” réfère à la “fluidité”, un concept que nous développerons au cours de ce livre. Quant à l'humain, avec sa mémoire et son Histoire, il est ici synonyme d'un écoulement résultant d'une synthèse. Comme le fleuve, nous sommes ce que nous charrions. En même temps, en tant conducteurs, nous décidons de la destinée de la charge transportée. Convoyeur et convoyé se soudent malgré leur diversité, courant, flots et autres éléments disparates se soudent dans l'unité alluviale qu'est le fleuve de la vie, l'Histoire et la mémoire. Plus loin, l'auteur ajoute que le: “*TransRéel* consiste en des réalités qui s'interchangent en des traversées insoupçonnées dans des dialogues incessants. La conscience semble régler les élans et les accomplissements. Mais l'inconscient a aussi son mot à dire! Il le fait toujours indirectement!” (4) L'usage des majuscules et de l'italique laisse entendre que ce terme importe beaucoup. Pour Maurice Grevisse, le mot majusculé se réfère à un nom propre qui «se rattache à ce qu'il désigne par un lien qui n'est pas sémantique, mais par une convention qui lui est particulière» (703). L'union entre *Trans* et *Réel* marque bien un rapport dialogique dont, chez Bouraoui, la “convention” particulière réside dans l'art de fusionner, non pas pour greffer un sens sur l'autre, mais pour créer des mots suivant la loi du mouvement.

Cette étude est une exploration du *Trans* bouraouïen appliqué au domaine de l'Histoire et de la mémoire, le tout à partir de l'hypothèse, que chez cet auteur, l'écriture obéit à une stratégie de brouillage des règles. Le nomadisme, dont il se revendique, est spatio-temporel, avec des personnages qui sillonnent le monde et les périodes de l'Histoire, des ancêtres contemporains à leurs descendants, des lieux qui se livrent dans leur verticalité culturelle. Au niveau esthétique, cette même attitude se traduit pour un travail sur les mots dans une volonté de "perversion" qui ne fait que répondre au besoin d'explorer des voies nouvelles de dire les multiples rapports au temps.

L'idée du présent ouvrage provient d'ailleurs de questionnements à propos de ce que peut apporter le travail créatif au débat sur la mémoire. Comment un tel texte littéraire peut éclairer la nature du rapport entre la mémoire, surtout culturelle, et l'Histoire?

Un tel souci invite à une exploration de l'idée de lieu. L'intellectuel est celui qui remet en cause les camisoles mentales propres à son époque. Il refait l'architecture de la pensée, aménage et, parfois, rase ce qui ne peut résister devant le *Trans*. La cible est plurielle: "binarités infernales", "ghettoïsation", "centralisme", "nombrilisme" et bien d'autres enfermements de la pensée. Il s'agit donc de scruter les causes de ces malaises qui ne font que changer de masques le long de l'Histoire de l'humanité. L'un des thèmes récurrents, chez Bouraoui, est la peur de l'autre dont la source est la peur de soi, de sa propre capacité de sortir de son petit cercle. C'est pour cette raison que l'auteur opte pour le rapprochement en créant un monde où les destinées se croisent et où les individus se lancent dans une quête de connaissance de soi qui passe forcément par le filtre de l'altérité.

À notre connaissance, aucun de ses livres n'échappe à cette

règle. Bouraoui amène constamment son lecteur à faire des rencontres peu usuelles, à bouleverser ses convictions, à le mettre devant des faits qui remettent en cause même les bases élémentaires de toute pensée. Pour affronter l'hégémonie, l'intellectuel est, selon Bouraoui, celui qui crée en se créant. Il trouve dans son art la possibilité de se réinventer en ouvrant le monde sur l'infini des possibles. Il importe aussi de garder un œil sur les règles de jeu, afin de les subvertir au lieu de les suivre.

Dans ce qui suit, nous allons explorer la mémoire comme étant au fondement de l'homme même. Après tout qui sommes-nous sinon le produit des histoires que nous nous disons à nous-mêmes et celles que les autres nous racontent? L'humain baigne dans une mer narrative invisible, tantôt d'un calme sûr, tantôt secouée au rythme des vents et marées. Scruter systématiquement les humeurs du temps et leurs traces dans l'espace nous mènera à déceler les continuités et résistances susceptibles de soumettre l'action aux mêmes logiques recyclées.

Au moment où la loi implacable du marché, le cannibalisme financier, le néo-libéralisme froid et la capitalisation de tout, à commencer par la culture, n'importe-t-il pas de se demander quel rôle doit jouer la littérature dans la formation du citoyen de demain? L'Histoire et la littérature ne relèvent-elles pas du même domaine, celui de tisser l'élément de notre essence ontologique : l'élaboration de narrations? Une lecture *TransRéelle* doit donc impliquer l'exploration du *transmémoirel et transhistorique* comme ce qui, citant Bouraoui, relève d'une reconnaissance de l'homme dans sa "densité", ses contradictions, ses inconstances. Selon cette perspective, le sujet historique n'est pas un être informe devant s'adapter au moule. Telle est la critique faite aux structuralistes, eux qui ont cru qu'il suffisait de soumettre tous les phénomènes humains au froid de la structure

pour les comprendre. C'est ce qu'on a aussi reproché au marxisme, obsédé qu'il est par l'explication de tout selon la lutte des classes. Post-structuralistes, post-marxistes, post-modernes, pour ne citer que ces théories, ne font en réalité que révéler l'ambiance de renfermé dans laquelle se trouvaient les disciplines qui les ont précédés. Néanmoins, ont-elles réussi à rendre à l'homme ce que les écoles de pensée antérieures lui ont enlevé? A-t-on vraiment parvenu à explorer son vrai visage, à comprendre sa place dans la société et le monde?

Dans un entretien privé, Bouraoui nous a confié, avec ironie, qu'il était "post-post-moderne", une manière de dire que la solution est ailleurs. Pour lui, elle se trouve dans le *Trans*, transcender le lieu pour mieux le juger. Les divers *post* souffrent d'un vrai déficit, causé surtout par le cantonnement. Le *Trans* est passage, dialogue, négociation, le tout à des niveaux philosophico-esthétiques. De cette manière, la pensée doit se projeter dans un territoire dont la topographie est faite de routes et non de frontières. Chercher comment connecter, fusionner, remanier pour crier l'élément essentiel de notre humanité: notre "nomadanse" (Bouraoui).

L'homme est ainsi ce nomade qui n'a pas besoin de grand-chose pour continuer son chemin. C'est à cette légèreté allègre à laquelle doit aspirer même l'œuvre créatrice. Le "nomader" (dans la conception bouraouiënne), esthétique quant à lui est redéfinition de champs génériques littéraire, comme par exemple sa "transpoétique" qui remet en cause la topographie des genres. On se doit d'imaginer l'intellectuel en train d'abattre les cloisons, de refaire les structures, de réaménager avec l'intention d'offrir à l'homme une nouvelle demeure où s'exerce sa "densité" et sa liberté. Le mot d'ordre est faire tomber toutes les rigidités et assurer ces qualités tellement vantées par l'auteur: "fluidité" et "élan". Tout doit y obéir, à commencer par nos manières d'explorer le passé.

Dans ce sens, le but de notre ouvrage est d'analyser le rapport entre texte littéraire et celui historique. Un tel propos couvre de multiples niveaux. Tout d'abord, celui des frontières entre la littérature et l'Histoire, entre celle-ci et la mémoire collective et individuelle, sans oublier de réexaminer la perspective historique pour voir comment la fiction cherche à la libérer des murailles auto auto-imposées. Ces occlusions seront considérées à partir de la nature du pouvoir qui fonde le discours historique en rapport à la durée et au lieu.

# Chapitre 1:

## L'homme devant l'Histoire

Dans le domaine des études de la mémoire, le rapport entre celle-ci et l'Histoire est, sans doute, l'un des thèmes les plus analysés comme le démontre les nombreux ouvrages publiés par de grands penseurs tels Alexandre Kojève, Jean Hyppolite, Eric Weil, Roland Barthes, Deleuze, Michel Foucault et Paul Ricœur pour n'en citer que quelques-uns. L'histoire se nourrit de la mémoire, qu'elle contrôle en vue de la soumettre au moule des narrations majeures. C'est la nature de ce rapport et de sa critique que nous nous proposons ici d'analyser dans l'œuvre de Hédi Bouraoui. Nous nous attarderons, entre autres, sur ce que peut apporter la littérature à l'Histoire. Comment, par exemple, la fiction peut être en même temps critique d'une historiographie avide de contrôler le fait et la mémoire que l'on veut en garder? Nous nous intéressons au statut que donne l'auteur à l'historien et à son travail. Sans s'ouvrir à la littérature, aussi bien orale qu'écrite, ce dernier ne risque-t-il pas de sombrer dans une sclérose endémique?

Le roman de Bouraoui, *Le Conteur* va nous permettre d'aborder cette problématique. Tout tourne autour du retour de Samy Ben Meddah à Puglia en Italie, en compagnie de son ami Nicola. Ce livre est la suite d'une saga dont le premier volume est *Puglia à bras ouverts*. Samy, un conteur d'origine tunisienne décide d'aller chez le voisin italien lui raconter sa version de l'histoire commune des peuples de la Méditerranée. C'est par la parole prononcée et sa fluidité organique qu'il veut saisir l'âme d'une mer qui, selon Bouraoui, couvre sa progéniture de magnanimité et d'amour.

Cette *fiction* porteuse des sédiments culturels de la région, invite à un débat autour de la question: *Que veut l'Histoire?* En général, chez Bouraoui, elle est soumise à un effort de critique profonde, le plus souvent radical. Si elle existe, c'est pour servir l'homme et non l'inverse. Il n'y a pas de place pour ce que Nietzsche désigne de "l'histoire monumentale", destinée à ériger des idoles, à ne voir dans la vie des peuples que matériau de construction de temples où se délecte l'ego national et s'arrêtent les voies de communication. Ainsi, la question *Que veut l'Histoire?* ne peut-elle avoir de sens sans une autre: *Que veut l'homme de l'Histoire? comment cohabitent-il avec le passé?* C'est grâce à ce questionnement que l'historien, selon Bouraoui, se verra un jour libéré du joug du perfectif, du temps de la moisissure, de la dégradation et de la mort, pour rejoindre la durée réelle, celle du battement des veines, des cris étouffés, des rêves insoutenables, des spasmes, de l'éphémère qui ne veut pas se laisser attraper dans les tables de calcul.

Samy se considère comme un membre d'une "race en voie d'extinction" (18), celle de ces conteurs-poètes qui, jadis, sillonnaient les routes du Maghreb, déferlaient des trésors sur les places publiques, nourrissaient la mémoire du nectar du verbe. Autrefois, ils excellaient dans l'art d'historier, et, maintenant, ils racontent leur propre agonie, comme à Marrakech à *Jamaâ El Fna* (qui veut dire littéralement *Place du Néant*), lieu où l'oralité abdique devant une modernité indifférente au spontané et au naturel, les deux ingrédients qui rendent l'homme libre, celle du mot et de l'histoire qu'il véhicule. D'ailleurs, qu'est cette Histoire stérile sinon celle qui se contente de gérer rationnellement la mémoire? Gérer en vue de gagner, vider la mémoire de sa vitalité pour la soumettre au Néant, telle est la mission du conteur maintenant converti en caricature de l'historien, médium sans message: "Ils ne parlent presque plus. Seul le souffle fait chanter leur flûte qui charme le serpent... le fait se tortiller au gré de l'air et

non de la chanson! Le joueur mord la tête du reptile... pour faire peur à ses auditeurs” (18).

Le dernier conteur-historien est celui qui se laisse attraper dans le ghetto de l’historicisme, d’une science trônant sur le réel, où muséifiant l’institution, momifie la vie, et où l’académisme stérile est érigé en *fin en soi*. C’est pour cette raison qu’au scientisme prenant en otage l’histoire, Bouraoui oppose la création et la liberté. D’où sa conception de l’Histoire de la Méditerranée comme “métaphore vive” qui ne se laisse ni quantifier, ni classer, ni rationaliser. Il préfère plutôt le “plaisir du texte qui transforme l’énoncé historique en une métaphore corporelle et naturelle” (*Transpoétique*, 76). Le “plaisir” est ce que Amin Maalouf qualifie de “gènes de l’âme”, cet élément qui fait la différence, qui assure une place à part et renouvelle le regard porté sur la vie. C’est là une manière de rappeler une réalité fondamentale à la mémoire: “[elle] construit le passé dans le présent”, un présent propre à l’auteur (Radstone 111).

Samy ne peut concevoir le passé sans le présent ; son regard est absorbé par l’actualité qu’il considère dans son rapport biogénique avec le passé et le futur. Concilier le temps avec lui-même anéantit l’angoisse. D’ailleurs, au même titre que d’autres personnages bouraouiens, notamment Zitouna (*Retour à Thyra*) et Hannibal (*Cap Nord, Les Aléas d’une Odyssée et Méditerranée à voile toute*), Samy ne convertit pas les “lieux de mémoire” (Pierre Nora) en réceptacle de lamentations ni de nostalgies. Le “nif maghrébin” (expression chère à Bouraoui quand il se réfère à la fierté de l’origine) consiste, selon lui, en un regard pluriel et total qui ne laisse rien à l’ombre, surtout le plaisir, considéré comme oublié momentanément et transgresseur, un appel à rejoindre l’autre, à fondre dans la beauté, à intégrer le torrent de ces émotions qui font voler en miettes les cloisons et, surtout, oublier que le monde n’est pas seulement à posséder. D’où ces réflexions

d'un voyageur qui ne cache pas la nature du regard qu'il s'apprête à jeter sur le lointain: "La nuit portera conseil: quêter la sérénité qui émane des lieux sacrés. Décoder la pierre sculptée pour rendre à la beauté ses lettres de noblesse" (*Le Conteur* 14).

Il importe de souligner que Samy, Zitouna et Hannibal sont des historiens amateurs ; ils ne font pas de leur activité un gagne-pain, ni n'appartiennent à une guilde ; ce qui les met à l'écart de la sacro-sainte mission de couvrir d'un halo "professionnel" le récit de la vie des hommes et des sociétés. Pourtant, ces personnages sont le fruit d'une recherche rigoureuse. Leur savoir historique est implicite et contenu ; ils agissent avec une discrétion naturelle. Ils saisissent le monde par des idées qui sont le fruit non seulement de l'effort d'abstraction, mais de celui des émotions, des rencontres, des conjonctures et d'une vision de l'homme comme point d'intersection des forces de l'univers. Ce qu'ils veulent de l'Histoire est qu'elle leur permette d'exister dans leur épaisseur alambiquée, comme des êtres faits de sensibilité, contradictions, émois, et de donner libre cours au mot, considéré comme la force première. Ce mot dynamite les idoles et rend aux hommes ce qu'une certaine interprétation de l'histoire a spolié. Samy trouve dans la place publique le lieu qui redonne vie à une parole morte dans la gorge du conteur agonisant. Elle renaît, torrent qui annonce un nouvel ordre. Au lieu de "mordre la tête du serpent" de la défaite et du fatalisme, le révolutionnaire qu'il est trouve dans le corps social l'âme censée habiter les paroles:

Si je considère ce qui se passe sous nos yeux [en Tunisie]: la Révolution du Jasmin a donné naissance à trois gouvernements de transition. Ils n'ont pas pu répondre aux attentes des révolutionnaires, ni aux buts de la révolution... ni endiguer le chômage qui l'a déclenchée... ni le flux des clandestins qui envahissent Lampedusa au risque de leur

vie! Le concret, c'est le mot qui a galvanisé plusieurs peuples. Le mot a encouragé les populations assujetties à aller de l'avant, à revendiquer la liberté d'expression! Et c'est ce qui compte: agir plutôt que se lamenter et languir. Prendre son destin en main au lieu d'attendre le *Mektoub* de demain! (*Le Conteur* 32)

L'opposé de Samy est Nicola Colangelo (il figure aussi dans *Puglia à bras ouverts*), personnage tellement sûr de lui-même qu'il a l'air d'un prêcheur: "le beau hâbleur prend la parole sans se soucier de savoir si on l'écouterait" (*Le Conteur* 32). Sa parole se détache de celle du groupe, et travaille dans la solitude d'une histoire piégée dans le ghetto savant. Son exposé sur le passé de Puglia est l'occasion d'étaler un savoir pseudo-encyclopédique, imprégné par le souci d'impressionner. Il se perd dans des diatribes et des développements qui tournent dans le vide comme quand il convertit le mot "monticule" en "*Dolmen*, du breton *dol* = table et *men* = pierre, *menhir* de *men* = pierre et *hir* = long, monolithiques droits" (*Le Conteur* 33). Historien-paysagiste, pris par le besoin de défricher, arranger, émonder, élaguer, étronçonner, il ne voit dans l'histoire que le moyen de perpétuer l'idée d'une géométrie parfaite où son chez soi se taille une position centrale: "Je ne tiens pas à vous faire une leçon d'histoire... simplement quelques repères pour rappeler à notre invité que la Puglia, terre de contrastes et carrefour incontournable, a aussi son mot à dire dans l'histoire de la Méditerranée, et donc de l'humanité!" (33). Le manque de volonté de dialogue marque un exposé où l'autre trouve sa place seulement pour servir le dessein du parleur. Nicola Colangelo se considère comme la voix déléguée (par le peuple de Puglia et aussi par l'humanité), neutre (par son caractère scientifique), légitime (en association avec l'idée du bien incarné par le savoir en opposition à l'ignorance), légal (dans la mesure où son exposé épouse une certaine territorialité) et nécessaire (il est celui qui sanctionne l'existence de son

peuple).

*Comment l'Histoire est tout d'abord construction de sens?*  
Dans *Le Conteur*, Bouraoui, lui, cherche à remettre à sa place celui qui veut créer ce sens: un historien de la catégorie qui, au nom de l'objectivité scientifique, définit à sa guise l'humanité. L'artiste humaniste vient pour sa part lui rappeler que la position de choix revient à l'homme et non l'inverse. La critique du sens de l'Histoire n'implique pas automatiquement le rejet du travail de l'historien. Dans l'œuvre de Bouraoui, la conception arabe de l'historien fait constamment surface ; il est un *moarrikh*, mot qui signifie celui qui *ajoute des dates*; au lieu de créer quoi que ce soit, il doit tout simplement veiller sur la chronologie. Baliseur du temps, il doit observer sans altérer. Or, chez les héros bouraouiens, l'observation ne se fait pas gratuitement. Si elle existe, l'histoire doit remplir une fonction. Sa fin est de servir son propre objet: le fait dans son actualité et les vivants qui en sont les auteurs. Une telle position affiche clairement son héritage khaldounien<sup>1</sup>.

Dire le monde, soumettre l'action de l'homme à l'ordre de narrations déterminées par une certaine vision du politique est un fait qui touche de près Bouraoui. D'où cette confession au ton ironique:

Tunis a boudé pendant trois décennies mes écrits. Puis un jour la récupération sous la bannière de l'héritage pluriel

---

1 Cette position est celle de Mohammed Talbi pour qui, selon Ibn Khaldoun, l'histoire "est rétrospectivement du moins, intelligible. De ce fait, elle peut être l'objet de considération édifiante (*ibar*), c'est-à-dire de réflexions sur son sens". Il n'y a de lecture de l'histoire qu'active. Dans ce sens, pour Bouraoui, la datation assure une distance critique, une marge pour le lecteur contemporain d'interpréter le passé, de "réveiller l'Histoire de sa léthargie! La revivifier pour ranimer son esprit! Ainsi, les rouages encrassés de la mémoire s'huilent d'eux-mêmes! Et le passé se prolonge dans le présent" (*Le Conteur* 37).

carthaginois. Enfin, le prestigieux patrimoine est venu à mon secours au zénith de ma vie. Mieux vaut tard que d'être de nulle part! Certes, on me reproche et on me reprochera toujours ma mollesse à endosser l'unique noblesse de son histoire punique. Pourtant n'ai-je pas réconcilié les sédiments culturels les plus divers d'un continent qui n'a pas encore eu le vent en poupe? Ça viendra et l'avenir le dira! Quand les *malsaineries* de l'Ego céderont la place aux Phares dont la lumière éblouit déjà les voix aux reflets du poème. (*Transpoétique...* 151-52)

La plus grave des "malsaineries" est propre à un pouvoir capable de cannibaliser la mémoire en vue de renforcer ses propres assises. Même un passé aussi glorieux que le punique devient gênant quand il est récupéré par l'idéologie dominante<sup>2</sup>. La liberté, selon l'auteur, réside dans la volonté d'arracher l'homme à tout pouvoir réducteur. À l'hédonisme politique, celui d'une élite se considérant au cœur d'un projet de vie heureuse collective, où le passé sert de combustible et le présent de terrain plat sans embûches, Bouraoui préfère une plongée inconditionnelle dans la complexité de l'être. Le passé punique ne peut avoir de valeur hors de *ce que veut l'homme*.

Dans *Retour à Thyra*, l'Histoire est traitée à partir de son apport à l'homme actuel, réel, en chair et en os. C'est pour cette raison que Zitouna n'hésite pas à extirper un vestige romain pour l'exposer sur la place publique, une manière de dire que même quand il est impérial, le passé ne peut être une vérité en soi et qu'il a besoin même d'un présent dégradé (en référence à une Tunisie luttant pour se libérer des avatars du colonialisme et victime de mal-gouvernance) pour avoir une valeur. Quant à Hannibal, protagoniste de la trilogie *Cap Nord*, *Méditerranée à voiles toutes* et *Les Aléas d'une*

---

2 Voir dans ce sens le travail de Driss Abbassi sur la nature du pouvoir politique en Tunisie.

*Odyssee*, il est trinité: il est lui-même, le père qu'il cherche, et l'ancêtre qu'il porte en lui-même. Quand il part en Europe, ce n'est pas pour rester fidèle au projet conquérant de celui qui a traversé les Alpes avec des éléphants, mais plutôt dans l'esprit de son temps, celui du Sud méditerranéen et des multiples antagonismes qui le traversent. Il vaut mieux quitter la terre natale, plutôt que s'accrocher à des vérités momifiées qui ne font que nourrir la nostalgie.

*Ainsi parle la Tour CN* reprend le thème de la Tour de Babel, symbole d'un Toronto multiculturel et multilingue. L'auteur y élabore une "contre-mémoire" (Nora) de la ville et aussi du Canada. Les constructeurs de la Tour, ceux qui défient les lois de la pesanteur, sont des Amérindiens, incarnés par Pete Deloon. Ce personnage représente à lui seul un défi à une tendance commune de faire de l'autochtone un perdant historique. En général, sa représentation obéit à une mise en scène aussi vieille que la conquête de l'Amérique ; le "bon sauvage" est pièce maîtresse dans l'iconographie de la victoire des modes de production modernes sur ceux propres aux communautés paysannes et des chasseurs-cueilleurs. Dans cet état d'esprit, la nation ne tolère que des vérités "taxidermisées". Ainsi l'indigène urbain s'éclipse-t-il devant l'impératif folkloriste, et sa culture se voit fragmentée dans les salles des musées. Pourtant, Bouraoui l'invite pour perturber. Et c'est ce même besoin qui est derrière le choix d'une Tour parlante. En prenant la parole, le bâtiment intègre le lieu de communication et appelle à ce que Pete Deloon ne soit pas sacrifié au pied d'un présent croulant sous le poids du passé colonial.

## Chapitre 2:

### Mémoire avant Histoire

Dans les écrits de Bouraoui, la vérité est telle que décrite par saint Augustin quand il parle de *facere veritatem* (vérité qui se fait). Les errances de ses personnages (de même que les siennes) relèvent de cette même volonté constructiviste et heuristique. L'acte porte sa vérité. Celle-ci n'a pas besoin d'une instance autre pour la sanctionner. Hannibal part sans itinéraire précis. Il se découvre en apprenant des vérités sur le destin du père et de l'ancêtre, le tout au rythme des rencontres, des discussions et des lieux. Dans *Puglia à bras ouverts*, Samy le conteur fait de même le long de ses déplacements à travers l'Italie méridionale. Chaque épreuve est pour lui un miroir qui reflète la vraie nature du monde et des hommes fréquentés. Les pérégrinations conduisent à une érosion du ciment du sens assumé, qu'elle crible d'un doute qui ouvre l'appétit sur l'autre.

S'agit-il de rejeter totalement l'Histoire? Il est plutôt question de remettre en cause les modes de production du sens qu'elle véhicule. Comme dit Bouraoui: "Il ne s'agit pas de déshistoriser l'histoire" (*Transpoétique...* 25). D'ailleurs, parmi les rencontres qui ont marqué Samy figure celle avec Leopoldo Benvenuto, un historien peu commun, que le narrateur qualifie de "sage du village" (*Le Conteur* 15). Le dialogue entre les deux hommes tourne autour de leurs différences, l'un incarnant l'oralité et l'autre l'écrit. Pourtant, ils ont en commun deux qualités: l'humilité et la soif de se connaître l'un l'autre. D'ailleurs, notons que Samy ne cache pas sa méfiance vis-à-vis de l'écrit. Dans *Puglia à bras ouverts*, il y a un passage où, dans un ton ironique, il conteste la supériorité de l'écrit dans la description d'une librairie:

Formidables ces centaines de milliards de mots, exposés là sous les feux de myriades d'ampoules... prêts à être ressuscités de leurs tombes... à vous sauter au visage pour être lus en diagonale... puis remis en place... une fois, parcourus les passages essentiels... Samy n'a pas vu les visiteurs lecturants se précipiter vers les nombreuses caisses en attente... Tant d'arbres abattus pour tant et tant de livres... qui finiront au pilon! Tragédie arborescente! D'autant plus qu'il y aura certainement quelques pensées glanées çà et là... pour le besoin d'on ne sait quelle cause... (46)

Ces réflexions du héros rejoignent nos propos au sujet du dernier conteur en tant que médium sans message, veillant sur un système qui tourne autour de soi, sans adeptes, qui marine dans une apathie endémique et rumine dans le vide. Il rappelle étrangement le "dernier prêtre" de Nietzsche. Les deux sont les porte-valises d'un nihilisme qui vide l'événement de son "historicité" qui n'est autre chose que le *facere* augustin. Selon John Caputo (64), comme sujet philosophe, saint Augustin se considère comme créateur de ses propres vérités. Pourtant, cette création ne se fait pas dans le vide total. C'est la confession (en référence à son livre, *Les Confessions*) qui lui donne cette possibilité. L'acte de confesser est pour Saint Augustin accouchement de vérité. Toutefois, pour confesser, il faut une tierce instance qui joue le rôle de confesseur: Dieu. Il est donc question d'une logique circulaire où saint Augustin crée (en vérité transmet) des vérités révélées par Dieu.

Leopoldo Benvenuto est décrit dans des termes proches de la sainteté et de l'hermitage. Chez lui, la vérité doit obéir à un même mandement: "Suivre le chemin de Dieu" (16). Cette sommation revient sous forme d'amour pour l'humanité. Dans *Les Confessions*, la vérité divinisée n'est pas l'aboutissement d'un rapport égal, une situation dialogique, où le Créateur et

le créé sont à pied d'égalité: la vérité humaine ne l'est que si elle est imbibée de transcendance. Comment alors parler de communication si la parole n'est que moyen de concrétiser l'Interlocuteur divin? Au lieu de communication, il vaudrait mieux dire communion par la pensée. C'est cette tendance que Samy a capté dès le premier contact avec l'historien, comme le laisse entendre cette partie du dialogue amorcé par Leopoldo:

– Nicola m'a dit que vous êtes un bon conteur. Vous devez avoir la parole facile! Moi, je m'exprime mieux par écrit... Je suis ravi de faire votre connaissance.

– Moi aussi... je sais que vous avez le talent de faire parler les pierres. Vos travaux d'érudition sont connus du monde des Grands. Parole ou écriture... peu importe, pourvu que l'on communique!

– Heureux de vous entendre parler de communion au lieu de communication! L'enchaînement aux divertissements superficiels détourne les gens de l'essentiel. (16)

“Communion” en vue de quoi? Avant tout, ne perdons pas de vue l'interrogation: *Que veut l'Histoire?* La bonne foi ne cache pas le vrai dessein: l'Histoire est friande d'un “essentiel” qui cherche à mettre les hommes sous son aile: l'amour universel. La communion devient alors le moyen qui réduit au même (quel qu'en soit l'intention), prisonnière qu'elle est d'une pensée réduite à la catégorisation. À la question: “Êtes-vous musulman?”, la réponse de Samy est:

– Vous me casez là parce que je viens du Maghreb! Oui, laïque et pas très pratiquant! Et je participe aux festivités des juifs et des chrétiens... Peut-être ainsi... pourrions-nous vivre en harmonie dans tous les pays?

– Je n'en doute pas! Saint Augustin est bien des vôtres... Il vous appartient en héritage... (16)

Et saint Augustin vient ainsi nous rappeler l'interrogation essentielle: *Que veut l'homme de l'Histoire?* Les héros de Bouraoui prônent une approche de la vérité dépendant de l'action individuelle et/ou collective. Néanmoins, il faut se demander sur comment une action engendre une vérité. Pour Bouraoui, il faut libérer l'Histoire de tout impératif transcendantal. Elle doit être une invitation à l'homme de donner sens à sa vie à partir du récit qu'il en élabore. Ce faisant, il ne doit pas perdre de vue ce qui assure à son action un aboutissement positif, autant pour lui-même que pour l'autre, une éthique. Conformément à cette vision, tout acte est considéré dans son rapport intrinsèque à un devoir d'être. Ainsi, l'historicité ne peut exister sans la valeur comme ce qui assure à l'acte son inscription dans un horizon éthique. D'ailleurs, Samy (au même titre qu'Hannibal et Zitouna) ne cherche pas à enquêter en vue de contrer des "trouvailles" historiques ou d'en contester la vérité ; sa préoccupation majeure consiste surtout à trouver le moyen de remettre l'Histoire à sa place. Il veut notamment lui éviter le risque de tourner autour d'elle-même et d'oublier l'action humaine en soi. L'histoire ne doit être jugée qu'à partir des actions de ceux qui la font.

La différence entre Samy et le "sage du village" est que le premier n'opte pas pour le retrait contemplatif de l'ermite comme voie d'accès à la vérité ni n'inscrit son faire dans un rapport de boomerang avec le divin. D'ailleurs, c'est par compassion qu'il défend cet érudit en demandant à la cité d'accueillir l'enseignement d'un homme auto-exilé:

– Oyez! oyez! bonnes gens. Avez-vous lu les écrits du sage qui vit parmi vous? Avez-vous entendu ses appels de prêtre, de rabbin, de muezzin? Connaissez-vous

ses recherches sur l'origine des peuples, des langues, des ethnies qui fourmillent en vous, comme en moi? Que d'années de labeur qui restera à la postérité! Ses écrits n'égratignent ni vos assises, ni vos convictions... Pourquoi les pensées du maître ne vous poussent-elles pas à l'action? Ne serait-ce que pour ouvrir, en toute plénitude, le petit portail des différences! (18)

Que des questions rhétoriques qui rappellent le sort réservé aux travaux d'un homme, devenu le dernier historien-ermite. Ses écrits sont détachés de leur temps. Parler de "l'origine des peuples, des langues, des ethnies" ne mène à rien dans un monde soumis aux lois du marché et de la gratification instantanée. Il n'a pas non plus le pouvoir du dernier conteur capable de se métamorphoser en roue pour le vide. "Pourquoi les pensées du maître ne vous poussent-elles pas à l'action? Ne serait-ce que pour ouvrir, en toute plénitude, le petit portail des différences!" La tentation de voir en ces paroles le signe d'une certaine supériorité (l'étranger venant donner des leçons de morale à des paysans) est forte. Néanmoins, en les mettant dans le contexte du récit, on se rend compte que le héros obéit à une approche dialogique. Il provoque et attend la réaction de son interlocuteur, dont la vérité est respectée.

Comme dit Caputo: "il faut laisser faire la vérité" (67). Mais comment laisser faire, si ce qui nous est offert (l'histoire marinée dans l'idéologie dominante) est déjà distillé, embouteillé, scellé? De l'avis de Samy, pour se libérer, l'individu ne doit pas se laisser attraper dans son coin. Il faut habituer la pensée à fréquenter des lieux inaccoutumés. À la place de l'étiquette confessionnelle, il préfère le nuancé, le multidimensionnel, l'hétérogène. C'est pour cette raison

que l'auteur prône l'expérimental, l'inédit, le risqué<sup>1</sup>. L'être historique est ainsi celui qui évolue entre la nécessité et la contingence. Il est le produit de facteurs socio-économiques, religieux et géopolitiques. En même temps, il a besoin de garder une marge créatrice qui lui assure sa liberté tout en permettant son ancrage dans le monde de ses pairs. C'est dans et par la conscience du présent que s'opère la critique.

---

1 Cette manière de voir le monde se voit clairement dans les propos de l'auteur: "L'expérimental avant toute chose, et pour cela préfère l'impair! Audace à toute épreuve! Risque à l'appui assumé sur tous les plans! L'hermétisme suit et les copeaux de l'incompris jonchent la terre et le parterre. Briser et façonner dans le simultané et l'intuitif" (*Transpoétique...*149).

## Chapitre 3:

### L'histoire comme épreuve

Il importe maintenant de clarifier ce que nous désignons par Histoire et mémoire. On aura sans doute remarqué les glissements fréquents entre ces deux concepts. Qu'est l'Histoire pour la mémoire et *vice versa*? C'est à travers l'action de l'historien (l'amateur comme le professionnel) que ce problème a été traité. Or, le *faire* à lui seul ne peut capter le vrai visage de *l'être*, l'action ne pouvant pas à elle seule saisir la nature de l'activité. Ce qui veut dire que le travail de l'historien ne peut pas restituer toute la complexité de l'histoire. Pour nous, les deux termes de cette problématique (histoire et mémoire) sont dans un rapport ontologique, l'un ne pouvant exister sans l'autre. Nous avons traité l'Histoire comme matériel narratif en même temps qu'ensemble de forces déterminantes du devenir humain. Quant à la mémoire, elle est le cadre qui rend possible toute construction historique. Rien ne peut exister hors d'elle. Elle est le domaine où toute pensée de soi et des autres se développe. Il est vrai que nous avons traité de la classe d'historiens qui veulent s'en approprier pour la gérer. Or, dans le contexte de l'œuvre de Bouraoui, une telle prétention fait face à une myriade d'obstacles et est contestée dans ses fondements. Mémoire et histoire vont ensemble et peuvent même changer d'enseignes.

Nous avons aussi fait part du travail critique de Bouraoui, surtout sa glorification du doute méthodique et du besoin de créer des vérités nouvelles. On ne vit pas pour celles-ci ; ce sont elles qui vivent pour nous. L'Histoire n'est pas posée, mais revue et réinterprétée en vue de vivre autrement. Il s'agit maintenant d'explorer les fondements de ce positionne-

ment critique, ceci à partir des deux problèmes qui nous concernent: *Que veut l'Histoire de l'homme? Que veut l'homme de l'histoire?* Comment avoir une idée claire sur la volonté et la part de responsabilité sans oublier d'annoncer le besoin de gérer autrement le domaine mémoriel. Toutefois, il vaut mieux auparavant explorer les termes du problème à travers une vision critique de ce qui est prisé (l'idéal) et ce qui dérange (la raison derrière la critique).

La recherche dans le domaine de la mémoire culturelle favorise notamment l'aspect fonctionnel. Le passé est considéré surtout dans son rapport à l'identité, au sens de la communauté, aux stratégies de résistance d'un groupe, aux jeux de pouvoir, aux mécanismes de légitimation ou de délégitimation d'attitudes, pour ne citer que ces cas. Il est même possible de parler de "capital mémoriel" dans la mesure où la mission principale, autant sur le plan individuel que collectif, est de faire usage de tout matériel (narratif, folklorique, culinaire et autres) pour servir une configuration sociologique ou individuelle donnée. Ce capital s'accumule avec le temps, un empilement où se mêlent plus d'un acteur. Les voyages d'Hannibal, dans la trilogie, à travers la Méditerranée sont autant de voies de renouer avec le passé. La trilogie dédiée à ce protagoniste est, avant tout, un récit consacré à des lieux et aux gens qui les habitent. Si leur histoire est évoquée, c'est surtout pour l'inviter à un face-à-face avec la vie du héros. La mémoire de la Méditerranée revient renforcer celui qui la cueille; il s'en nourrit, la convertit en combustible pour le propulser vers d'autres horizons. Quête mémorielle, le récit s'articule autour d'une récupération du révolu pour donner sens au présent. La vie d'Hannibal l'ancêtre, ses heurts et malheurs, ses déceptions et tous les défis qu'il a eu à affronter révèlent le fil de la filiation pour permettre une lecture insolite du départ vers le Nord. La mémoire sert ainsi de boussole au voyageur sans cartes ni destination précise.

L'œuvre de Bouraoui s'articule en partie autour de la nécessité de la mémoire et de l'Histoire. *À quoi bon se rappeler?* est la question qui hante ses personnages. Dans *Paris berbère*, Théo, le narrateur, préfère ne donner aucune raison à sa décision de renouer avec le passé. Il fait l'éloge de la "gratuité de l'acte", sa libération de toute finalité, son respect dans sa fluidité originelle. Or, qu'est-ce que la mémoire? Peut-on en parler comme quelque chose de naturel qui jouit d'une existence propre? Dans les travaux de Pierre Nora, l'accent est mis sur sa nature artificielle dans la mesure où le moment vécu disparaît dès l'instant où il est traité comme relevant du perfectif. Il s'éclipse une fois représenté. L'Histoire, comme insiste Hegel, ne peut exister sans l'appropriation subjective de l'événement par l'historien. Ce qu'Isaac Berlin résume ainsi: "L'histoire de l'humanité est quelque chose que l'on a élaborée à coups de sentiments, pensées et actions. Elle est, par conséquent, l'objet de notre création. C'est ainsi que l'on peut la comprendre. Notre conception de l'histoire dépend d'une vision-du-dedans" (87)<sup>1</sup>. Hannibal réincarné dans sa descendance en est l'illustration. Bouraoui réussit à donner vie au héros carthaginois en le soumettant à une réalité propre au vingt-et-unième siècle. L'action actuelle de l'homme est ce qui donne une raison de vivre au passé et l'histoire n'est plus une référence figée. Elle est soumise à une lecture dynamique définie par les heurts et malheurs du voyageur. D'où le titre tellement éloquent de l'un des volumes de cette trilogie: *Les Aléas d'une Odyssée*.

Dans ce roman, l'idée d'artifice (telle qu'elle figure dans les travaux de l'historien Pierre Nora) peut induire à l'erreur. Comme nous l'avons souligné, la mémoire est usuellement considérée dans une logique utilitariste. Quand Colangelo (évoqué plus haut) rappelle la grandeur du passé, il le fait avec un dessein nationaliste et régionaliste. Une telle approche est le fruit d'un malentendu relatif à une tendance presque

---

1 En anglais dans le texte original.

automatique à oublier le rôle de la mémoire. Même quand on considère les trois volumes de la trilogie consacrée à Hannibal comme des “mémoires” de voyages, c’est surtout le voyage qui attire l’attention. Dans ce récit de faits et détails, le terme “mémoire” réfère surtout à des protocoles d’écritures et à des modes narratifs. Il est, si l’on peut dire, ce que la jarre est pour la confiture. Il est vrai que le contenant est ce qui attire en premier l’attention. Comme tout emballage, sa fonction prioritaire est d’ “emballer”, d’inviter, d’ouvrir l’appétit, de faire pousser la porte et d’entamer la visite. Une fois ces étapes franchies, ce qui importe c’est le monde à venir: l’action et non son étiquette. Mon attention vire autour des détails du voyage et non de la catégorie sous laquelle s’inscrit le fait. Les déplacements d’Hannibal, ses rencontres et les détails qu’ils impliquent sont ce qui fait le livre. Pourtant, avant de parler de voyage, il est question de “mémoires”. Il faut tenir compte que, comme l’affirment les récentes recherches en neurologie, l’homme n’est que “mémoire biographique” (Badgioni 32-33). Hannibal et l’histoire qu’il raconte sont les deux visages de la même réalité. Il est le produit de ce qu’il dit à lui-même et aux autres. Ainsi, la mémoire ne peut être considérée que comme ce qui se fabrique en vue de servir un certain but. Bouraoui est conscient de cette réalité. Son œuvre (tant poétique que romanesque) est un effort constant de réflexion sur le processus créatif et une invitation au lecteur d’explorer le sol même qui voit naître une histoire.

Pour répondre à la question *À quoi bon se rappeler?* il faut pousser le questionnement plus loin. La tâche est avant tout de se concentrer sur la mémoire, non seulement dans sa dimension instrumentale, mais, et surtout, dans sa “gratuité” et, comme dit Théo, dans *Paris berbère*, à propos de son inutilité comme “faisance”: “Cogitations ininterrompues, véritable agonie! Je suis vraiment heureux quand je donne libre cours aux rêveries qui aboutissent à ce que j’appelle ma faisance. Mais qu’est-ce cela? Tout simplement ce que je

fabrique de mes mains (moi qui suis maladroit au possible) et qui ne sert à rien. Si j'y vois une quelconque utilité, je laisse tomber" (12). La vie racontée se fait à partir du chaos, des intempéries émotionnelles, de ces aléas et ces ouvertures sur le hasard qui, pourtant, n'affectent en rien un récit à l'architecture simple, le mode narratif étant influencé par l'oralité et sa fluidité implacable. L'humilité cache l'ampleur de la mission. *Paris berbère* est un livre qui cherche à s'attaquer à des problèmes aussi virulents que la question des Harkis ou Mai 68, ou encore l'institution scolaire et l'immigration. Or, qu'est l'histoire selon le personnage de Bouraoui sinon une "faisance", un lieu d'innocence où le propos n'est pas de conditionner le passé (ni même le présent ou le futur) pour en faire une lecture censée le réduire à une certaine image de la nation.

Nora ne cesse d'attirer l'attention sur la situation de quelques historiens victimes de leur propre histoire. Ce même malaise, que lui et ses collègues abordent dans *Essais d'ego-histoire*, est le résultat d'un scientisme réducteur. Tel qu'il est décrit dans ce manifeste, le problème de l'historien, est qu'il est sous l'emprise d'une discipline qui cherche à tout soumettre et contrôler au nom d'un impératif scientifique qui cache son vrai visage: son centralisme, ses mécanismes de domination, ses exclusions, son esprit paysagiste. Non seulement l'artefact historique élimine alors son référent, mais aussi l'historien lui-même. Le révolté est "ego-historien", celui qui cherche à s'ouvrir sur d'autres champs de la connaissance tout en élargissant sa perspective. En ce faisant, il veut surtout avoir le droit de sortir de derrière la scène, d'abandonner l'impersonnel et la froideur auquel l'a condamné la science de l'Histoire. Il ne veut plus "se barricader derrière [ses] fiches" (5), se soumettre aveuglément à ce que lui dicte les règles d'une profession dont les mécanismes épistémologiques dénie la richesse subjective de l'auteur.

La critique bouraouïenne va par-delà ce besoin, jugé des plus rudimentaires. L'urgence est de chercher un retour au multidimensionnel de l'être. Ainsi, l'auteur fait l'éloge du nomadisme dans toutes ses manifestations. Il se considère lui-même un nomade des temps modernes. Il ne voit pas dans cette forme de vie une certaine forme d'organisation primitive, mais la quintessence de l'humain. Hannibal a abattu l'historien sentant le renfermé. Il part sur le terrain, écoute, partage, chevauche les écumes, se perd dans les plaisirs, confronte les réalités quotidiennes en quête d'un "réel plus surréel que l'enfer", dont parle Bouraoui dans *Haïtuois* (16). Ce réel n'est pas préconçu. Il est le rejeton du hasard et de la roue du temps. Il est porteur de toutes les contradictions, lot de l'homme comme synonyme d'incomplétude, comme projet ouvert sur l'avenir. Si l'histoire est une production narrative, elle doit surgir du fin fond de cette nonchalance nommée "faisance". Elle doit aussi ne pas se laisser enfermer dans l'artifice. Est-ce possible d'atteindre un tel niveau? Bouraoui n'agit pas sous l'emprise d'un certain besoin pressant d'authenticité, d'attachement au moment vécu dans son immaculé originel. Au contraire, l'un de ses propos les plus fameux est: "Je suis annulé par l'Écriture" (*Musocktail* 2). Il faut accepter de renaître autre. Le verbe métamorphose. Pourtant, il ne faut pas que l'artifice élimine. Il peut cacher, mais pas remplacer ni annihiler. Il y a toujours un besoin de rendre hommage à ce moment furtif, délicat, inconstant qui prélude l'avènement d'un récit.

Ainsi s'ouvre *Paris berbère*:

Je dégustais un café crème croissant au Santos Dumont, au sous-sol de l'aérogare de Roissy Charles de Gaulle, quand ma vie s'est présentée en pans houleux, dans sa partie immergée de l'iceberg. Je décidai alors d'écrire tout ce qui me passerait par la tête pour voir clair dans mon arrière-boutique. À

chaque tournant de route, on croit toujours pouvoir canaliser les remous quotidiens, les contrôler comme à la douane selon les lignes d'un barrage raisonnable.  
(11)

Le récit met en scène la volonté de négocier le moule auquel est soumis le fait. La vérité est rencontre plutôt qu'appropriation ; la fiction vient au secours de l'Histoire. Cette dernière élabore d'abord une méthode et des hypothèses auxquelles il suffit de réduire la vie. Les lois de la physique existent d'abord, avant d'être "découvertes" dans le monde. L'algèbre est là avant l'univers. Lévi-Strauss a élaboré en premier des structures avant d'y soumettre le réel de tout "primitif". Depuis Foucault, la conception du pouvoir précède celle d'homme. Tout sert à vérifier des idées posées au préalable. L'écriture selon Bouraoui est ce qui remet en cause cette donne. Même s'il est possible de vivre le moment avant sa soumission à l'emprise mémorielle, il faut garder présente cette "partie immergée de l'iceberg". Elle est l'horizon de liberté porté en soi. C'est elle qui protège du réductionnisme et permet d'atteindre un territoire où il est possible de déjouer le besoin de "contrôler comme à la douane selon les lignes d'un barrage raisonnable". L'"arrière-boutique" est propre à une vie s'opposant à la mémoire sociale, laquelle, de l'avis de Szpocinski, assure une "légitimation des ordres culturels, sociaux et politiques précis, et le fournissement de la matière indispensable à construire l'identité collective" (223).

L'Histoire est au service du public. Néanmoins, pourquoi ne pas faire en sorte qu'elle soit au service du privé? Pourquoi ne pas s'ouvrir à d'autres moyens de lire la destinée humaine, de se définir à partir de "tout ce qui [nous] passe par la tête", écrire une histoire de l'insouciance et de la "gratuité"? Cette quête peut être résumée dans les propos de Théo: "Je reste persuadé que pour mieux comprendre les résonances émotionnelles et le comportement de mon père,

je me devais d'explorer d'abord sa densité historique" (62). Le retour sur le passé se fait au nom de cette "densité". Il faut protéger l'autre du risque de devenir un fantôme mémoriel, si l'on veut donner un sens à son présent. Le protagoniste ne s'arrête pas là, il connecte la vie du père et la sienne à celle de l'ancêtre Théophile Deviau (1590-1626). Ce poète contestataire n'est évoqué que pour illustrer l'impossibilité de broser un portrait précis de soi et du père (ou même du reste des personnages du roman). Deviau est, du moins pour Antoine Adam (cité dans ce roman), l'incarnation de la figure du baroque comme "négation de l'unité essentielle de l'œuvre d'art, négation des exigences de la raison. Négation des rapports nécessaires entre la vérité et la création esthétique" (5). Ces "négations" marquent la vie des êtres qui peuplent ce récit. Rien n'échappe à cette logique, même les événements historiques. La Guerre d'Algérie et Mai 68 sont revisités à partir d'une perspective peu soucieuse de traduire des vérités extrêmes et ultimes, des interprétations catégoriques et sûres d'elles-mêmes.

*Paris berbère* raconte la vie d'un Français, Théophile (Théo), ses fréquentations et amours et, surtout, sa recherche de la vérité autour du mystère de sa naissance. Un jour, son père lui confesse que celle qu'il prenait pour sa mère ne l'était pas. Au fur et à mesure, le protagoniste découvre la vraie histoire, comment sa mère biologique était l'une des maîtresses de son père, comment il lui fut enlevé à la naissance pour être confié à l'amant et sa femme, victime de stérilité. Il s'agit donc d'une recherche des origines et aussi une manière d'explorer la "densité" du présent, de comprendre les tensions et contradictions qui déterminent la vie en Province et à Paris.

Lors de cette recherche, le héros tombe par hasard sur une copie d'un recueil de poésie écrit par son ancêtre Théophile De Viau. Cette lecture remet en question les modes de référence au passé, surtout la linéarité temporelle. Théo

(et avec lui l'auteur) "nie" le compartimentage du temps en périodes. Au même titre que dans la trilogie consacrée à Hannibal, l'objectif est de nuire aux repères usuels de lecture du passé et de faire en sorte que la mémoire ne soit pas exclusivement léguée au domaine perfectif. Il faut imaginer une humanité portant avec soi ses propres archives, son propre patrimoine et que tout ce capital soit lisible à partir du comportement même de tout un chacun, car l'objectif est d'aider à "mieux comprendre les résonances émotionnelles et le comportement" individuel et collectif (*Paris berbère*, 62).

Ainsi, au lieu d'un passé conservé, momifié et muséifié, Théo choisit une destinée où le révolu se mêle activement à l'élément organique de toute vie et au devenir psychologique de soi et du monde. L'ouvrage poétique de l'aïeul est le médium qui crée ce rapport symbiotique. La lecture est, dans ce sens, une sorte de cordon ombilical, et les mots, sève pour l'arbre du temps. D'où le titre du premier chapitre: "Se jeter à l'eau dans l'écrit". Le baroque évoqué auparavant est contre le compartimentage. Au lieu de structurer, le langage sert surtout de plasma mémoriel. De son côté, l'Histoire est le lieu de gestation des vérités qui fondent le monde. Ces vérités ne sont pas prescrites, ni ne sont des grilles de lecture imposées.

La "faisance" est cri de liberté, de retour vers soi et les autres. Théophile est porteur d'un amour qui brouille la distance entre l'idéal et la circonstance. Au demeurant, le choix de ce mot n'est pas gratuit. Dans son *Analyse de l'Évangile selon l'ordre historique de la Concorde, avec des dissertations sur les lieux difficiles*, publié en 1697, pendant ce même siècle qui a témoigné de la vie de l'ancêtre, Michel Maudit en donne l'explication suivante: "Theophile signifie un homme qui aime Dieu, & dans ce sens il n'y a point de vrai Chrétien, à qui ce nom ne convienne". (3) Dans ce contexte, Chrétien veut dire humain. L'espèce est définie à partir d'une qualité (l'amour

chrétien). Il est intéressant que cette même idée trouve son écho dans la couverture de *Paris berbère* avec le choix d'une lettre de l'alphabet amazigh, l'explication étant que: "La lettre Z (Aza ou Yaz) de l'alphabet tamazight (berbère) représente l'*amazigh* ou le *tamazight*, c'est-à-dire l'Homme libre. Dans la cosmogonie amazighe, en particulier chez les Touaregs, le Aza représente l'Homme debout, pieds sur terre, bras soutenant le ciel, point de liaison entre le monde d'en bas et le monde d'en haut" (voir la quatrième de couverture).

Théophile et Tassadit incarnent le sacré. Le premier est épiphanie, manifestation de Jésus par la simple évocation de sa qualité fondamentale, et le deuxième est *Axis mundi*<sup>2</sup>, échelle entre le sacré et le profane. Un tel choix impose une lecture archétypale. Le propos est d'éviter de réduire l'épopée humaine à des faits considérés comme baliseurs d'un certain cheminement narratif. Théo est amour et Tassadit (sa compagne algérienne) est voie entre le Ciel et le monde des mortels. Ceci ne veut dire en aucun cas que le projet narratif soit défini par une quelconque nécessité religieuse ni que l'histoire soit sous le signe de deux dogmes. Au contraire, ni Théo ni Tassadit ne se considèrent religieux. Le sacré joue ici le rôle de fédérateur derrière l'idée que le rôle de la mémoire n'est pas seulement de définir un groupe humain selon des périodes, de faciliter une certaine unité des narrations qui le fondent, de lui trouver une place sous le soleil, un statut, une fonction. Le propos est d'ouvrir les possibilités de lecture du passé et son impact sur le présent et le futur.

La mémoire que Bouraoui défend dans tous ses écrits et qui fonde sa révolution est celle capable de contenir l'humanité entière. Dans les faits, tout homme est *Axis mundi*. L'héritage

2 Ce concept fut lancé par Mircea Eliade qui, dans un effort d'explorer l'architecture cosmogonique commune aux sociétés dites "primitives" concluait: "la communication avec le Ciel est exprimée indifféremment par un certain nombre d'images se référant toutes à l'*Axis mundi*... autour de cet axe cosmique s'étend le 'Monde'» (38).

tunisien de l'auteur peut nous aider à mieux saisir cette vision du monde, l'élément fondateur d'une telle vision est la compassion. La "transpoétique" bouraouïenne est écriture de la passion. En arabe, pour dire compassion, l'on utilise le vocable "rahma" qui vient de "rahm" qui, à son tour, désigne l'utérus. Traiter le monde avec compassion, c'est chercher à le loger dans le sein maternel. D'où l'importance de l'image de la mère dans les écrits de cet auteur. Ce sens est différent de l'origine latine *compassio* qui signifie "souffrir avec". Il ne s'inscrit pas dans l'affect partagé, mais surtout dans l'idée de lieu.

Voici comment Hannibal considère cette mère cosmique qu'est la Méditerranée: "Mare Nostrum *accueillie dans le Sein des seins des croyances et des dissensions. Toujours préfère l'impair au positif, sans négliger les entraves, les frontières, les bâtons dans les roues... qui minent tous les infinitifs*" (*Le Conteur* 26). Dans ce contexte, loin de tout complexe de supériorité et autres sentimentalités, compassion n'a rien à voir avec charité. Elle est dépassement (ce "Trans" qui détermine la "poétique") pour contenir toutes les contradictions. Les "binarités infernales" que mentionne l'auteur ne sont pas rejetées, mais dépassées dans un monde où tout est le bienvenu, même le mal. Car, comment comprendre sans tenir compte de l'opposé? La compassion est derrière une vision de l'Histoire qui cherche à explorer même un tabou aussi lourd que la mémoire des deux rives de la Méditerranée: la question harkie.

La "libre pensée" de Théophile Deviau trouve un écho favorable dans un monde où les cloisonnements et cantonnements de toutes natures sont ignorés et où le multidimensionnel, mentionné précédemment, touche tous les domaines de la création, à commencer par les mots mêmes. Qu'est la "faisance" sinon la bienfaisance et la malfaisance dépouillées de toute connotation morale? Que sont la

“nomadane”, le “nomadaime”, la “transpoétique” et autres concepts forgés par l’auteur, sinon une traduction de ce même besoin d’ouvrir les horizons devant l’art de nommer le monde” (Bouroui), qu’est la poésie. Nommer pour contenir et aimer d’un amour maternel, dans un rapport viscéral où *Je rejoint l’Autre* dans un état de gestation perpétuelle au point que l’écriture devienne une “communion” (comme dans *Le Conteur*).

L’humanisme, selon Bouroui, ne peut se réaliser sous l’égide de la volonté de tout distiller et canaliser. C’est dans le “Sein des seins” que se crée la mémoire. Elle ne peut exister sans adhésion, même au milieu de séismes. Ces “*entraves, frontières, bâtons dans les roues*” sont ce qui constitue aussi la “densité” de l’événement historique. Nora et les signataires du manifeste autour de “l’ego-histoire” luttent au nom de la densité, mais loin de cette conception de la compassion. Pour eux, il faut qu’elle soit du côté du genre d’historien, considéré comme victime de sa profession, tandis que pour Bouroui, le “rahim” doit être le lieu d’élaboration des narrations historiques. Tout doit relever de ce même attachement maternel. Il faut accepter sa descendance, même quand elle a choisi le chemin du mal comme dans ce proverbe maghrébin: “Les enfants sont comme les doigts de la main. On ne peut pas en couper un”.

Cette volonté de brouiller les “binarités” pour les contenir imprègne la vie des personnages de *Paris berbère*. Théo, le seul conscient de la “faisance”, est traversé de contorsions et résistances propres à l’accouchement. Ce mal se traduit par l’insomnie, symptôme d’une mémoire gloutonne qui veut contenir le monde entier sans souci de trier ni de sanctionner au point que le besoin de tout nommer devienne une croix: “Cogitations ininterrompues, véritable agonie!” (12). Il faut souffrir en sentant l’univers grandir en soi. Ce sentiment est ce qui assure le sens d’appartenance à la communauté des

hommes. D'où l'attachement inconditionnel à cet exercice: "je m'adonne à cœur joie à ma *faisance*". Cette activité protège Théo du piège de la conviction que les mots existent exclusivement pour nous servir, qu'ils s'offrent dans une docilité instrumentale.

La compassion, c'est-à-dire loger le monde dans le sein maternel, touche aussi l'art de nommer qui, à son tour, repose sur l'idée d'infini. Le langage n'est pas un moyen pour expliquer afin de dominer. Il est univers en soi, et celui qui pense utilise les mots, oublie que nous dépendons de leur volonté d'exister. Le mal de Théo est le résultat d'une telle évidence. Ainsi, conclue-t-il: "Je ne suis pas très habile avec les mots, je sais que je les malmène, d'où des aléas dans ma communication... dans notre langue dont pourtant il me semble avoir acquis les plus infimes nuances!" (13)

C'est le besoin de nommer le monde qui convertit le héros et son ancêtre en "rahim". Sur la signification que Michel Maudit donne au nom Théophile ("amour de Dieu"), l'auteur ajoute un détail qui peut servir à illustrer ce propos: "il n'y a point de vrai Chrétien, dit-il, à qui ce nom ne convienne" (3). Il y a ici une idée de pacte, celui basé sur la foi: l'amour chrétien fonde ainsi un rapport de filiation spirituelle tout en affirmant que ce nom est associé à toute la chrétienté. Le personnage de Bouraoui partage ainsi un même élément identitaire que tous les autres Chrétiens: l'amour de Dieu que saint Théophile porte dans son sein, dans le sens de "rahim". Mentionnons l'amazigh Tassadit, dont le nom se compose du substantif "tassa" qui exprime l'affection et "dit" qui connote l'appartenance. Tassadit renvoie à l'idée d'incarnation de l'amour. Ce nom se traduit aussi par bienheureuse, mais la racine "tassa" veut dire foie, organe qui, à l'instar du cœur, est considéré comme siège de l'amour.

La mémoire est dans ce sens ce qui relie à ce moment

primordial. Elle dépasse l'événement selon Badiou, elle sert l'Idée, étant "la subjectivation d'une relation entre la singularité d'une procédure de vérité et une représentation de l'Histoire" (2009a, 185). Pour ce philosophe, l'amour est l'une de ces "procédures" qui déclenchent la production des vérités. Il est ici l'énergie qui détermine le rapport à l'Histoire et traduit l'événement en vérité. Cette force précède, et la conjoncture et le sujet qui la pense, au même titre qu'elle fonde toute subjectivation. Comme "procédure de vérité", l'amour et la compassion ("rahma") fondent le moment historique. L'historien n'est plus le maître de la mémoire, celui qui garde la porte des vérités et soumet le fait à l'aune d'une conception précise du vrai. Sans l'idée de l'amour et l'énergie qu'elle suppose, ni le devenir ni celui chargé d'en parler n'ont plus raison d'être.

L'Histoire est portée en soi et n'a pas besoin d'être sanctionnée. D'où cette question philosophique d'un Théo s'interrogeant sur le sens de l'événement historique qui a marqué sa génération: "Je suis né vingt ans avant la révolution fragile de Mai 68. Son germe était-il en moi?" (12) Autrement dit, était-il, à la naissance, gros de Mai 68? En a-t-il accouché? L'Idée et le temps sont les deux termes d'une telle problématique. L'amour préluant la naissance de tout Chrétien, cet amour porté par un homme (Saint Théophile) est devenu d'un coup une demeure pour tous les autres. Ce même amour est porté par quelqu'un d'autre (Théo) et le rejeton a un nom: Mai 68. L'histoire n'est, dans cette logique, que traduction d'une Idée qui trouve dans les hommes ses divers lieux de concrétisation.

*Le Petit Robert* définit le mot "germe" comme étant le: "[p]remier rudiment d'un être vivant (gamète, embryon, graine)". Théo engendre. Masculin et aussi féminin, il est le yin et le yang. La contradiction est vitale. Il ne veut pas d'une vie simple sans entraves. Pour lui, cette dichotomie

change l'architecture du monde qui n'est plus pensé selon les catégories du temps et de l'espace usuels, le tout étant sous le signe du cercle et non de l'opposition comme fin en soi. D'ailleurs, si l'on part de la définition du mot germe comme l'équivalent de "semence", nous pouvons conclure que l'amour dont nous avons parlé est, de fait, le fondateur des actions humaines. En arabe, le mot amour est "hob" qui a la même racine que graine ("habbah"). Badiou aussi rejoint la même idée: "Déclarer l'amour, écrit-il, c'est passer de l'événement-rencontre au commencement d'une construction de vérité" (Badiou 2009b, 42).

Dans *Paris berbère*, Lacan est cité pour donner plus de force à cette conception: "L'amour, c'est donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas" (23). Dans cette vision du monde, il ne s'agit pas du capital mémoriel mentionné précédemment, mais bien d'un état où la valeur, et avec elle la circulation, n'ont pas encore lieu. L'amour est ce qui dépasse le rapport et la réciprocité. Il y a idée de don, mais pas celle de valeur. C'est pour cette raison que Théo se définit comme le révolutionnaire participant à Mai 68. Cela lui prend du temps pour en saisir les enjeux. Au début, il n'a pas les outils pour "donner sens", car comment penser ce qu'on contient? Comment dire le germe sans le soumettre à l'expérience et la vérification? Il faut que les vérités naissent d'abord pour être jugées.

*Que veut donc l'homme de l'Histoire?* Selon Bouraoui, il veut qu'elle soit l'expression d'un amour inconditionnel et viscéral, un amour maternel, une "rahma". Saint Augustin et son principe de "vérité qui se fait" qui nous ont guidés un moment, est convoqué encore une fois dans *Paris berbère*: "La vérité est tant aimée que ceux qui aiment autre chose qu'elle veulent que ce qu'ils aiment soit la vérité" (41). Ce qui accepte et contient la contradiction a un nom: la vérité. Or pour l'atteindre, il faut l'amour (même quand ce dernier donne

l'impression de se tromper d'objet). La nature qui présente deux visages de la vérité (aimée ou non), ne se laisse définir que par l'action menée consciemment ou inconsciemment au nom de l'amour. La vérité est utérus et l'amour est plasma. Il faut y nager ("nomader" dirait Bouraoui) pour en saisir les contours. L'aboutissement n'est pas le repos que procure la réponse définitive. En même temps, rien ne fait peur. Théo est étranger à l'angoisse. Il est comme un marsupial qui porte dans sa poche abdominale et le passé et le futur. Le présent est pour lui un temps de pure action et de "gratuité".

## Chapitre 4:

### La densité temporelle et spatiale de la mémoire

À quoi bon jouer avec les coordonnées du temps et de l'être tel que présentés dans les narrations usuelles? En réponse à cette interrogation Bouraoui propose ce qui deviendra pour lui la clef de voûte de sa création: la transpoétique, considérée comme ce qui ouvre le monde sur le possible. L'esprit transpoétique veut tout explorer, même le néant. Il appelle à contaminer, pervertir, fragmenter et recréer. Ce poème tiré de *L'Iconaison* est, dans ce sens, fort éloquent:

Je viens d'embrasser l'innocence dans les lieux sacrés  
du savoir

Je tourne sur-le-champ la page du baiser fantastique  
et je débouche sur le néant qui harcèle

Secousses instantanées...

Des ponctuations à perdre haleine

Une admiration se cache dans l'impatience et le  
sourire

Comme des châtaignes grillées les idées éclatent sans  
crier garde

Un cahotement dont l'aventure fait perdre le gouffre

Un acquiescement et des sourires font fleurir l'élan

On s'accroche

Une poursuite effrénée

Où passe le temps?

Où se blottit l'espace? (9)

Ces vers explorent le rapport à la mémoire du moment créatif. En premier lieu, notons la “négation” de la conception du temps et de l'espace (“Où passe le temps? / Où se blottit l'espace?”). Il ne reste qu'un état de préscience qui rappelle l'état foetal. En deuxième lieu, ce même état est couvert d'une “innocence” propre au “rahim”, ce “lieu sacré du savoir”, là où soi-même et le monde reposent dans une étreinte fraternelle. Et la naissance se produit soudain sous le signe de l'amour, scellée qu'elle est par un “baiser fantastique”. Ce “rahim” est un lieu capable de contenir “le néant” et l'infini qu'il suppose. La mémoire qui lui est attachée est aussi profonde que le vide qui habite l'univers. Au lieu d'angoisse, de sentiments d'écrasement devant ce gouffre (ou “béance” comme l'auteur aime l'appeler), la passion se traduit par un “sourire”. En même temps, l'accouchement est douleur, explosion d'idées qui “éclatent sans crier”. Le reste traduit la marche vers la communion entre créant et créé. La leçon en est que la progéniture (la vérité accouchée) est une rencontre avec la destinée propre.

D'après le poète, l'on ne peut pas exister loin des vérités que l'on porte en soi. La mémoire de leur naissance contient le vrai visage de celui qui les a mis au monde. C'est dans la manière de traiter le passé que la vraie identité de Théo s'inscrit, ce qu'il exprime déjà en évoquant la douleur que suppose l'emploi des mots. Ce malaise est symptomatique de l'ampleur de la mission. Le héros, au même titre que le poète, veut récupérer le temps où les idées baignaient encore

dans la quiétude utérine comme dans ces vers cités par son amante Ariane: “Lorsque mes ardeurs sont passés / La raison change mes pensées “ (19). Avec ses mécanismes de saisie du réel, la raison introduit l’idée d’oubli et de rupture avec le temps de la compassion. De là un hiatus où se produit la métamorphose, un “interstice” dans les termes de Bouraoui. L’artifice propre à la mémoire entre alors en scène avec l’intention de concilier le sujet avec la nouvelle réalité. Le “changement” est une deuxième naissance qui introduit, chez Théo, l’idée de mort: il meurt pour renaître sous une forme “raisonnable”.

Le long du récit, il ne cesse d’afficher la mélancolie que suppose cette rupture. Il veut tout savoir sur une mère, dont il n’a jamais vu le visage et qui pourtant le marque à jamais ; il qualifie de “mort” l’incapacité de renouer avec elle. Nonobstant, il est légitime de se demander s’il est vraiment en quête d’une femme qui ne l’a jamais tenu dans ses bras, ou bien le mal est autre, celui de quelqu’un qui veut augmenter la portée de la mémoire dans une logique qui rappelle le “réel surréel” dont parle le poète. Ainsi décrit-il cette situation: “Donner naissance à celle qui m’avait engendré serait un juste retour des choses” (25). Auparavant, Théo disait du futur (Mai 68) qu’il était le “germe” qu’il portait déjà en lui-même, maintenant, il fait de même avec des souvenirs d’une vie hors de la conscience du temps et de l’espace. Cette conception de la mémoire aide à avoir une idée claire sur l’objet dont elle veut se saisir: “la densité humaine”. L’humain est pour Bouraoui ce possible qui brave l’im-possible en lui rappelant qu’il le devance en même temps qu’il remet en cause sa négation.

Il reste quand même un point qui mérite plus d’attention, à savoir la conception du temps et de l’espace, les deux supports de la mémoire. Le Théo, qui est gros de sa propre mère et aussi du futur du pays (Mai 68), est une figure qui

rend perplexe. L'explication se trouve dans la conception peu typique du temps dans les travaux de Bouraoui. Dans *La Pharaone*, *Retour à Thyra*, la trilogie consacrée à Hannibal et *Paris berbère*, on ne peut que noter le traitement exceptionnel réservé à la durée. Par exemple, l'Égypte ancienne est en même temps contemporaine, le passé romain occupe le centre de la vie, Hannibal est parmi les vivants et erre partout en Méditerranée ; un poète décédé il y a trois siècles revit et détermine même la vie de ceux qui lui sont liés par le sang. Dans son traitement du temps, Bouraoui opte pour une approche qui relève du ludique. Or cette légèreté (que le poète préfère appeler "nomadanse") peut s'expliquer par le besoin incessant de "nuire" et de contaminer les normes en usage, de même que les manières de penser l'homme et ses rapports au monde. Le créateur s'attaque à l'élément qui donne sa raison d'être à la mémoire qu'est le temps pour le vider de l'angoisse qu'il génère.

Ses héros (surtout dans les livres ci-haut mentionnés) ne peuvent être considérés loin du rapport à l'Idée que l'amour est l'élément vital qui assure la possibilité de la concrétisation de l'être, la précède et l'anticipe en même temps. Cet "éternel retour" à la Nietzsche n'est possible que grâce à l'"élan" (mot que l'auteur utilise à plus d'une reprise). Théo et Hannibal sont investis de cette énergie (ou élan) reliée à une certaine Idée, celle d'une révolution qui se définit non seulement par la confrontation (comme dans *Ignescent* par exemple), mais, et surtout, par la "faisance" comme éloignement vis-à-vis du savoir partagé, volonté de se trouver un lieu pour s'arracher du contexte afin de le juger. D'où cet autoportrait d'un Théo indifférent à la tentation d'élaborer un récit destiné à déclencher une certaine réaction sociale qui puisse aller de la solidarité ou l'engouement au rejet et à la déception. Rien de tout cela ne tente un héros qui ne veut même pas parler au nom d'un groupe. Il ne se considère pas capable d'épouser autres voix que la sienne: "Depuis ma prime enfance, j'ai une

autre notion de moi ou des autres. Mais à chaque fois que j'ai essayé de cerner le 'nous', j'ai commis gaffe sur gaffe. D'où des retours de bâtons mémorables" (12). Ceci donne à entendre que l'autre n'est pas facile à contenir dans le filet du "nous", pronom creux qui introduit le risque de vider les individus de cette densité qui motive la quête. Ces "gaffes", Théo ne les cache pas. Cette "histoire" en fourmille comme nous le verrons.

Revenons à la question du temps et de la mémoire, à cette approche de Bouraoui peu orthodoxe quand il traite de la durée. Pourquoi ces va-et-vient, surtout entre le passé et le présent? Comment expliquer que la mère vit grâce au fils? Ou que l'ancêtre rode parmi les vivants? Bouraoui est un poète. Comme tel, il se définit comme un faiseur de "mots-concepts", un artiste chargé de dire le monde différemment. Dans sa création, il questionne sans cesse les modes de perception et de jugement. Théo décrit ainsi son expérience de l'écriture: "Cogitations ininterrompues, véritable agonie! Je suis vraiment heureux quand je donne libre cours aux rêveries qui aboutissent à ce que j'appelle ma *faisance*. Mais qu'est-ce cela? Tout simplement ce que je fabrique de mes mains (moi qui suis maladroit au possible) et qui ne sert à rien." (12) D'où une fidélité extrême au concept de création comme étant ce qui connecte le créateur à l'objet et au monde autour de lui. Toute création doit apporter du nouveau et rompre le cercle du déterminisme qui mine toute originalité. Il faut éviter tout ce qui est susceptible de limiter ce pouvoir, à commencer par les mécanismes d'interprétation de l'action humaine, en premier lieu la notion de valeur. Ainsi, Théo poursuit-il:

Pour peu qu'un profit financier se profile à l'horizon, je tourne le dos pour toujours. Le plaisir réside dans la gratuité, ce coup pour rien qui comble de bonheur! Ce qu'un certain philosophe français a appelé "une

tricherie salutaire” en parlant de littérature. Je ne suis ni misanthrope ni dédaigneux des biens de ce monde. Je tiens seulement au travail qui permet de gagner son pain, à l'équilibre d'une vie raisonnable. Je me complais donc dans la faisance pour la pure joie de voir sortir de mes mains non pas un objet mort qu'on enterre à peine terminé, mais cette chose palpitante de vie qui projette un rayonnement sans limites. (13)

L'aversion pour la valeur marchande peut s'expliquer par une conscience marxiste du travail considéré comme une “commodité” que l'ouvrier vend au patron. Il en résulte une aliénation, une obligation de brader un *faire* censé être en rapport organique avec *l'être*. L'artiste est celui dont la création libère de ce cercle infernal. Il est celui qui résiste devant la dépossession. L'objet d'art (comme la mère d'ailleurs) représente pour Théo la réalité dont il est imprégné. Il est “germe”, devenu un être capable de trouver une place sous le soleil et de se tailler une place entre les hommes.

L'antipode de Théo est Bob Maraviglia, l'époux d'Ariane. Il est, sans doute, le seul des personnages de ce roman à qui le droit à la densité est nié. Il sert tout simplement d'arrière-plan, de fond destiné à créer un contraste, surtout pour mettre en valeur les traits de la personnalité de sa femme. Bob est le symbole de l'“American Dream”. Il s'est laissé décomposer, éclater, désosser jusqu'à fondre dans le “melting pot”. Au lieu de concilier ses diverses appartenances et vivre dans la richesse culturelle que suppose une identité transatlantique, ce Sicilien d'origine s'efforce d'effacer tout ce qui l'attache au pays de ses parents. Il cherche même à oblitérer son âge, déterminé à conserver une jeunesse éternelle. Son bureau (“*American Legal Consultants Inc.*”) est situé sur Wall Street. Il essaie de “dompter” le temps par le pouvoir du rituel, en répétant les mêmes gestes, même dans l'intimité conjugale. Il s'est créé un monde aseptisé où tout est à posséder, même

la mort. D'où les étalages taxidermiques qui envahissent le monde domestique: "une ménagerie d'animaux empaillés avec un immense lion à l'entrée, deux tigres féroces postés dans l'escalier, des singes accrochés aux poutres des plus hauts étages, des panthères et des loups qui encombrant les couloirs" (18).

Dompter la peur qu'inspire le monde sauvage, exposer les cadavres d'une nature terrassée par la "culture" de consommation sont les visages de cette même angoisse que Bouraoui traque dans ses écrits, une angoisse qui brouille la vision et fait du temps une monstruosité. Dans le cas de Bob, elle sert surtout à mettre en scène le manque de discernement et de distance. La faisance et ses possibilités inédites n'ont pas de place dans une vie où le contentement que procure le profit protège contre une "densité" jugée source de malaises. Le nom de Bob Maraviglia ("Merveille" en italien) n'est pas un choix gratuit. Il révèle le caractère d'un personnage qui se considère un rejeton d'un rêve ("The American Dream"). Or, ce rêve cache un cauchemar. Le passé que cet homme a coupé de sa vie remonte sous une forme hideuse, les animaux empaillés étant ces revenants habités par l'origine qui vient le hanter. Et, devant ce mal, Bob "le merveilleux" ne se pose pas de questions, mais choisit la solution rapide des médicaments, celle que dicte une modernité avide de contrôle, même du temps. Bob est un mort-vivant. Ce constat prend plus de force si l'on considère cette scène de funérailles, relative à la mort du père d'Ariane:

La messe des morts chez les catholiques suit un rituel effarant. Le prêtre tourne autour du cercueil au milieu du chœur, sur un catafalque noir et blanc. Balancements d'encensoir et marmonnements de prières. Tout autour, des fleurs en couronnes attendaient là de suivre celui qu'elles étaient censées célébrer. Je ne pouvais m'empêcher de comparer leur

sort à celui des familiers des morts chez les Égyptiens ou chez certaines peuplades primitives – épouses, serviteurs, animaux domestiques – qu'on sacrifiait pour qu'ils accompagnent celui qui les avait quittés. (137)

Le passage vers un ailleurs évoqué par les rites funéraires en Égypte ancienne et dans des régions d'Afrique sert à donner une idée de l'angoisse que déclenche le point final, non pas comme un arrêt de la vie, mais surtout comme "béance" (Bouraoui) qu'il faut combler coûte que coûte. D'où un départ vers l'au-delà accompagné de possessions: "épouses, serviteurs, animaux domestiques". Bob convertit son chez-soi en un monde d'une ambiance funèbre et macabre. D'où le malaise de sa femme et sa volonté de le quitter: "Comment respirer dans cette maison bondée de bibelots, de machines, d'ordinateurs, de télés, de radios..." (17).

Cette scène permet de revenir à un sujet qui nous intéresse, à savoir la volonté de soumettre la mémoire aux "faisances" de la création. Le véritable "revenant" n'est pas l'ancêtre Théophile De Viau, mais Bob Maraviglia. Ce dernier est cet être qui, en essayant de nuire à la loi implacable du temps, re-vient (dans le sens de répéter ce qui ne se passe normalement qu'une seule fois). Son retour n'est pas "élan", comme dans le cas de l'aïeul de Théo, mais temps vidé de tout, sauf de l'angoisse qui l'habite. Ce sentiment est relié au lieu sépulcral et à la claustrophobie qui en émane. Il est aussi symptomatique de ce qui fait le monstre: l'impossibilité de son insertion dans le monde des vivants. Le "revenant" n'est pas vie, mais existence mécanique, répétition des mêmes gestes. Il fait peur parce qu'il incarne l'impossibilité de vraiment vivre. Or, dans le cas de Théophile De Viau et d'Hannibal le Carthaginois, il ne s'agit pas d'un re-tour, mais d'une Idée qui transcende le reste, surtout la durée. L'ancêtre est, à l'instar d'Amazigh, *Axis mundi*, Idée qui attire l'énergie

de l'amour, principe révolutionnaire.

Quand Théo parle de sa création, il la qualifie de “palpitante vie qui projette un rayonnement sans limites”. Ainsi nous invite-t-il à considérer la vie, comme ce qui appartient à ce “réel surréel” dont Bouraoui parle. Ce réel va par-delà ce que nous avons conçu pour élargir nos manières de “faire du sens”. Selon Bouraoui, le mot a la même existence que le monde que célèbre l'ancêtre Amazigh: “Secousses instantanées... / Des ponctuations à perdre haleine.” Ces “secousses” renouent le contact aux mouvements cosmiques et aux contorsions sismiques qui ont vu naître le monde. Quant aux “ponctuations”, elles remplacent le temps pour le vider de l'angoisse que suppose la fin. Elles ne sont que des marqueurs de l'instant de résurgence de l'élan. Au lieu de succession temporelle, il est question de continuité où les marqueurs servent tout simplement à rappeler. C'est aussi simple et vital (en référence à la “faisance”) que l'acte de respirer. Avec chaque bouffée, le monde est contenu (l'air étant chargé même d'éléments galactiques, à commencer par le pouvoir du soleil) et avec chaque expiration, il est invité à revenir chargé d'autres éléments qui connectent l'être à l'univers autant dans son horizontalité contextuelle que dans sa verticalité mémorielle (un débris de poussière peut contenir un enchaînement de vie s'étalant sur des millions d'années). Y a-t-il meilleur remède contre l'angoisse que de se redéfinir à partir d'un horizon aussi vaste que l'univers?

Hannibal n'est pas seulement lié à une circonstance historique donnée. Il est en rapport utérin (comme nous l'avons vu précédemment) avec la Méditerranée. La mémoire des faits ne peut pas contenir l'Idée que ce personnage incarne. Il y a besoin d'une autre, plus profonde et plus obscure, celle que le texte historique a du mal à saisir. Le poète est là pour offrir le spectacle engendré par une telle nécessité. L'idée de redéfinir au nom de la densité ouvre le

temps sur d'autres possibilités, surtout celle qu'offre l'être multidimensionnel de celui qui le pense. Considérons qu'en arabe, le poète est appelé "shaa'ir", mot dont la racine est le verbe "sha'ara" qui veut dire "sentir". La poésie est le domaine qui permet notamment de sentir le monde autour de soi. Elle est aussi l'expression de l'infini. Ses règles de composition sont du nombre de seize "mers" ("bihaar") et le vers est considéré comme une demeure ("beit"). Vivre dans la poésie, naviguer dans les horizons qui lui sont propres, tel est le travail poétique chez Bouraoui.

Celui qui "brave seize mers" est capable de courber même le temps et la mémoire comme dans ces vers tirés de *Rose des sables*: "Advint et adviendra / dans le vieux temps d'aujourd'hui / il était une fois" (7). Ces mots traduisent fidèlement l'expression arabe du conteur qui entame un récit. Il s'agit d'un "advenir" qui habite un temps à la nature oxymoronique ("le vieux temps d'aujourd'hui"), juste comme le "réel surréel". Ceci est une manière de dire que le "Raoui" (le conteur, comme le suggère bien le patronyme Bouraoui) est maître du temps, qu'il peut manier grâce à son propre pouvoir créatif. Le "Raoui" n'est pas seulement celui qui se met au service de la mémoire, mais il est aussi la voix qui exprime le besoin de la reformuler autrement. Pour cela, il faut agir sur le moment où l'énonciation est prise en charge, à savoir un présent qui habite le futur ("advendrá"). En même temps, ce présent est "vieux" du fait qu'il porte en lui-même le passé.

Pour mieux explorer cette philosophie du temps, voyons comment s'exprime le rapport entre l'être et le temps. La non-distinction entre futur et présent trouve son explication dans la langue arabe. En effet, l'idée d'être au présent en est absente. Ainsi pour dire "je suis", on dit "anaa" (je). Pour exprimer un état, comme "je suis heureux", on dit "ana sa'id" (littéralement: je, heureux). Bien entendu, l'idée de

l'être dans le présent est dégagée du contexte. Revenons à ce présent où il n'y a pas besoin d'utiliser le verbe pour exprimer l'ancrage du sujet dans le temps: une chose est sûre, le présent sort du cadre du moment pour épouser l'infini. L'idée d'être, exprimée par le verbe "kaana" (être) est en rapport direct, non pas au sujet (exprimé par le pronom personnel "anaa"), mais à l'univers ("kawene"). L'idée d'être se fait automatiquement en rapport avec l'univers. Et le temps se présente comme ce qui concrétise cette idée même. Dire "je suis" implique automatiquement l'entrée en rapport avec l'univers. Et que dire du passé? Il est expression du "vieux présent". Pour dire "Bourouai écrivait", en arabe, il faut d'abord exprimer l'idée d'être dans le passé ("kaana": il était), suivi de la phrase au présent: "Bourouai yaketobo", littéralement: "il était, Bourouai écrit". Ce qui ne correspond en rien à l'expression du passé en français (et, pourtant, il n'y a pas besoin de rappeler que la poésie de Bourouai est écrite en cette langue).

Le rapport au passé ne se fait pas à travers l'action d'écrire, mais de l'image de celui qui écrit. Tout se passe comme dans une scène de film. Nous pouvons regarder une production audiovisuelle datant de la Première guerre et dire: "Les soldats s'ennuient dans les tranchées" ou bien "il vente", etc. Et pourtant, nous sommes à une distance de presque un siècle. Ignorons-nous le passé? Pas du tout. Il est tout simplement dans l'idée que nous nous faisons des actions représentées dans le document par rapport au moment de l'observation. Tout est présent, même le passé, considéré "vieux" par rapport au temps actuel. Le même s'applique au futur. Il n'est que présent, accompagné du préfixe "sa". "Bourouai écrira" se traduit par "Bourouai sayaktobo" ("et yaktobo" par il écrit).

En réalité, chez Bourouai le temps est de nature plastique, dépouillé du souci du contrôle chronologique, de la

segmentation rigoureuse. Tout est présent, le passé est un “présent qui était” et le futur, un “présent qui sera”. *Rose des sables*, le titre de ce recueil, réfère à une pierre faite de cristaux arrachés au désert qui se sont joint dans un corps forgé par les éléments à travers les siècles. Chaque cristal s’étale dans sa présence devant l’œil. En fait, le temps n’est pas du côté de la roche, mais de celui de la subjectivité qui cherche à la saisir. Dans le monde, hors de portée de la pensée, tout existence se définit par rapport à l’univers. Ainsi, pour parler des gouttes des rosées qui annoncent le matin, le poète sort l’action de la pure temporalité pour la mettre dans la densité de l’univers: “Rose s'attendrit lèche ces larmes de vie / surgies / par miracle de l'Infini” (12).

Ce “surgissement de l’Infini” (qui rappelle le verbe “advenir”) est ce qui fait la mémoire. En lisant ce poète, on est devant le spectacle de l’homme devant l’épreuve d’un infini qui ne fait pas peur. L’antidote contre l’angoisse de la mort réside dans cette conception du temps, où les éléments fondamentaux sont la célébration du présent et celui de l’idée d’être dans l’univers. Les gens comme Bob sont ceux qui agissent autrement et que le poète qualifie dans les termes suivants: “les chercheurs de trésors / et autres modernités / sont occupés à grignoter / le temps / à courir / après l’or / croyant ainsi allonger / leur vie de quelques ans” (7). Chez Zitouna, Théo et Hannibal, l’envie d’“allonger la vie” est totalement absente. Ils ne cherchent pas non plus dans les autres des miroirs amicaux qui protègent contre la fatalité ni ne font des louanges à un “trésor” convoité. Au contraire, comme le dit le poète: “Quand le monde parfois calomnie faut-il / savoir brandir l’oubli?” (13). L’“oubli” et non la volonté de reconnaissance. L’oubli est ici désir d’exister à partir de ce qui échappe aux serres de la mémoire. C’est comme si le poète nous invitait à considérer tous les faits des hommes, à travers l’histoire, comme un point dans l’univers. Il faut savoir se détacher, même de l’idée de sa propre humanité. Il

faut expirer avant d'inspirer pour ne pas exploser. Qui peut contenir le monde? Celui qui regarde les contours, qui ne cherche pas à étiqueter ni à peser.



# Chapitre 5:

## La mémoire et ses lieux

Jusqu'à maintenant, nous avons surtout traité d'une mémoire de l'infini, propre à un homme ne se définissant que par rapport à l'univers. Pourtant, qu'en est-il des choses plus "pragmatiques", les détails de la vie quotidienne, les soucis économiques, les heurts et malheurs du commun des mortels? N'est-il pas aussi légitime de se demander comment dire la Guerre d'Algérie ou Mai 68 à partir de ce qui peut paraître comme une attitude métaphysique, dans le sens de dépassement de la réalité historique? Voilà ce qui nous renvoie à la définition de l'intellectuel au sein de la cité et le rôle qu'il se doit d'assumer. Est-ce que Bouraoui correspond à la définition de l'"intellectuel organique" tel que le présente Antonio Gramsci (Karabel), à savoir celui dont l'activité théorique ne l'éloigne pas de l'action spontanée du prolétariat? Est-ce que la conscience révolutionnaire de classe et le besoin de conceptualiser vont de pair? Est-il celui qui se rallie à la lutte sociale? Dans des livres comme *Ignescant* ou encore *Tremblé* ou *Haituvois*, le fond militant est omniprésent, même si le poète ne crie pas haut une certaine appartenance idéologique. *Paris berbère* est de sa part une réponse à un problème politique. Il traite, entre autres, du colonialisme, de la violence d'État, de la lutte révolutionnaire. Il fut d'ailleurs publié en 2012, année marquée par les commémorations du cinquantième anniversaire de la fin de la Guerre d'Algérie.

Quant à la trilogie consacrée à Hannibal, elle est le produit de l'engagement de l'auteur vis-à-vis des sans-papiers. Ce projet fut inspiré d'un fait divers. Des pêcheurs tunisiens ont répondu aux appels de détresse d'un bateau avec à

bord plus d'une quarantaine de réfugiés (Beggar, 2015). L'"assistance à personne en danger" devint d'un coup un délit puni par un juge italien, et les pêcheurs tunisiens, et avec eux l'humanité, se trouvèrent devant un dilemme: comment concilier la juridiction nationale avec les droits de l'homme? Est-ce qu'il faut sacrifier l'humanité au nom de la lutte contre "l'immigration clandestine"? Est-ce qu'au nom des lois et du souci de contrôle, nous pouvons aller jusqu'à rejeter l'autre hors du domaine du droit humanitaire? Ces questionnements sont propres à "l'intellectuel organique", version bouraouïenne, c'est-à-dire transculturel et internationaliste.

Le rapport de l'intellectuel à la cité (surtout sa mémoire) contient et dépasse l'événement et les ruptures qu'il produit. Même s'il s'y oppose, Théo est le produit de sa classe ; il est, après tout, le petit bourgeois provincial qui, malgré toute résistance, veut se frayer chemin dans la configuration sociale propre à son temps. Dans un souci de conserver sa liberté, il s'oppose à toute valeur marchande du travail. Or, il ne fait pas de même devant l'aide parentale quand l'heure est arrivée de partir pour Paris et faire ses études à la Sorbonne. Est-il pour autant un "intellectuel traditionnel" comme chez Gramsci, c'est-à-dire quelqu'un qui est conscient du devoir d'assurer une continuité historique capable de reproduire ses intérêts de classe tout en gardant un œil froid sur les mécanismes de pouvoir? Est-il cet individu qui veut rester autonome et évoluer loin des tensions sociales? Est-il plus intéressé par la théorie que par l'action sociale? Tout est relatif. La "densité" dans les écrits de Bouraoui est célébration de la contradiction. C'est ce qui s'applique aussi à Hannibal. Au début, il est présenté comme un rebelle, quelqu'un dont l'inadaptation sociale et économique ne fait qu'affirmer cette même "faisance" tant vantée par Théo. Il est allergique au cumul et évite le gain matériel. Ce qui ne l'empêche pas de devenir un entrepreneur, un vendeur d'huile d'olive, un

défenseur de l'échange commercial et de la libre entreprise.

Pourtant, il y a un détail dans la vie de ces deux héros qui relativise cette perception. Théo trouve dans son père la même qualité qu'Hannibal apprécie chez son ancêtre: l'esprit stratégique. Or, qu'est un bon stratège sinon celui qui adapte l'action à l'Idée? Il est à l'opposé du tacticien qui ne prend en considération que ce que la conjoncture lui offre. "L'intellectuel organique" semble être Kateb (*Retour à Thyna*). Il s'est distingué par la lutte anticoloniale et a mis son travail de journaliste et d'écrivain au service de la Tunisie postcoloniale. Pourtant, il finit assassiné, non par les représentants d'un certain contre-pouvoir révolutionnaire, mais par quelqu'un comme lui, qui a fait des mots son gagne-pain: un conteur. Cet acte est une revanche de la mémoire dans sa fluidité, incarnée qu'elle est par l'oralité, sur l'écriture et son besoin de la contrôler. Kateb (nom qui veut dire écrivain) est victime de ses propres tactiques. Le long du roman, il est présenté comme quelqu'un qui n'arrive pas à gérer ses propres contradictions, un défenseur de la dignité humaine qui viole celle qu'il aime, un tueur d'innocence, un représentant d'une partie de l'intelligentsia tunisienne qui s'est éloignée de l'idéal révolutionnaire, imbibée qu'elle est par la donne conjoncturelle en oubliant l'être-à-l'univers et ce présent qui prend les masques du passé et du futur.

Rappelons que la conception du temps et sa prise en charge par la mémoire est derrière le rejet du compartimentage historique. Comme déjà souligné, dans les travaux de Bouraoui, les périodes historiques n'ont de valeur que secondaire au point que l'histoire s'offre comme un fromage suisse, dont les galeries facilitent les déplacements entre époques que l'historien lègue habituellement dans un passé impossible à revivre. Or, la question implicite qui ne cesse de revenir est qu'est-ce qui légitime un tel compartimentage? Qui a donné à l'historien le droit de décider où commence

ou finit une période historique? Le livre, peu importe lequel, suscite ces mêmes questions. Que sont les chapitres sinon une représentation de cette même attitude, une réponse au primat de la configuration narrative propre à l'Histoire? Selon l'auteur, il importe plutôt de subvenir au besoin de complétude organique. Par exemple, celle-ci détermine la structure narrative de *Retour à Thyna*. Ainsi, au lieu de chapitres, Bouraoui a choisi le mot "bab" (porte en arabe). Le livre est comme une demeure (tout comme le poème dont les vers sont des "beits" ou lieux de résidence) dans laquelle le lecteur est invité pour un séjour explorateur. Pour découvrir une ou plusieurs vérités, il suffit de pousser une porte. Chaque chapitre-demeure est une galerie d'images, un lieu de rencontres, une invitation à la pause pour mieux goûter la vie.

Cette conception de l'expérience de l'écriture détermine le rapport à la réalité. Le narrateur n'est pas pris totalement par le fil narratif et le besoin de la succession chronologique. La pause lui fait oublier parfois même le projet narratif. Il quitte l'obligation diégétique première et les soucis d'intrigue pour dire le monde autour de soi avec une richesse de détails parfois ordonnés selon un sens "factographique". Ainsi, adopte-t-il parfois une perspective qui rappelle l'œil de la caméra. Il rapporte en se déplaçant sans interférer comme il le fait dans cette description d'un musée dans *Puglia à bras ouverts* (27-29). Si le chapitre d'un livre est considéré comme une porte, ici, la description est reliée au monde sur lequel elle donne chacune des "salles" du musée. Le héros se déplace parmi les artefacts et les décrit un à un selon un ordre qui reproduit le mouvement du regard. Ensuite, en italique, il revient au temps psychologique, le sien, celui où le monde prend un autre sens. La description qui suit éclaire efficacement le rapport entre le temps et l'être mentionné ci-dessus:

L'ultime salle met en scène le buste de Giovanni Jatta Senior, fondateur de la Collection, et le fameux vase de Talos. Personnage légendaire gigantesque, préposé à la garde de la Crète. "Il fait trois fois par jour le tour de l'île... brûle les étrangers clandestinement introduits, en les étreignant de son corps métallique... Neveu et apprenti de Dédale qui le surpasse en ingéniosité... il invente le compas, la scie... Jaloux de son habileté, son oncle l'assassine...."

*Pas d'atterrissage clandestin sur les rives italiennes... ou les côtes sentimentales zigzagantes de Chiara... L'étranger n'est venu chercher ni asile, ni travail, ni eau miraculeuse pour revenir à la vie... En toute légalité... en toute connivence... en toute concordance... il est tombé amoureux de la Pugliese... comme celle-ci a été subjuguée par ses sentiments inédits...  
(29)*

"L'étranger" (Samy) est en présence de ce qui se dit des gens venant d'ailleurs comme lui. L'important n'est pas l'humour qui sous-tend sa prise de position, mais comment l'Histoire ancienne devient contemporaine, au point que le personnage entre en dialogue avec Talos, l'ancien tueur d'immigrés clandestins". À noter que, tant au niveau temporel que spatial, il y a ubiquité. Elle est dénotée par l'usage du présent historique: "Il fait trois fois par jour le tour de l'île...". En même temps, le "vieux" et nouveau présents se mélangent simultanément. Samy s'adresse directement au personnage mythique pour lui expliquer la raison de sa présence en Italie. Le révolu est ainsi absence qui se fait présence. Il suffit d'ignorer l'idée de l'être dans le temps (passé) et de rejoindre le présent du conteur, un présent synonyme d'une étreinte avec l'univers.

Il faut prendre aussi en considération le fait que le temps

est vidé de sa valeur référentielle au point de se convertir en arrière-plan pour laisser toute la place à l'espace. Qu'est le passé pour Samy? C'est une présence dans un autre lieu (la Crète ancienne). L'action passée est liée à cette place. Une fois l'action, changée de lieu (Pugliese comme lieu relatif au présent), l'idée d'être dans le passé n'a plus de raison d'être. Le guerrier et son temps rejoignent l'espace qui leur offre une présence. Ce dernier se convertit en lieu de dialogue. Les points de suspension connotent parfois l'idée d'échange implicite (quand il ne s'agit pas de cogitations propres à Samy) et dénotent la participation à la discussion par le personnage mythique.

Pour plus de clarté, reprenons l'idée de passé dans la langue arabe; nous avons comparé la représentation du perfectif à une scène figurant dans un documentaire datant de la Guerre de quatorze. Le présent s'y étale devant nos yeux, l'action se déroule au moment où nous regardons la scène. Quant au passé, il est du côté de l'être, précisément de la conscience de la scène comme corps logé dans le perfectif. Par conséquent, ce qui est dans le passé n'est pas l'action (par exemple, le soldat en train de manger), mais l'idée de sa place dans un temps absolu où le présent a une valeur centrale.

Pourquoi privilégier le présent? Tout simplement, surtout pour celui qui glorifie l'action, il est le seul temps que l'on peut contrôler. Le passé est assumé et le futur est une béance impossible à combler. Pour examiner de plus près, l'originalité d'une telle perspective, tournons-nous du côté de la période historique couverte dans *Paris berbère* (autour de Mai 68) et son impact sur l'historien. Ainsi, Nora traite-t-il de la période 1965-75:

Devant cette mutation du modèle social et national, j'ai eu, moi aussi, le sentiment aigu d'un achèvement d'histoire, de l'effacement rapide d'une France

demeurée longtemps une puissance militaire, chrétienne, paysanne, étatique, impérialiste et messianique devant un autre type de France qui se cherchait, et se cherche encore dans la douleur. Métamorphose qui faisait à l'historien un devoir d'inventaire et l'obligeait à modifier du tout au tout son regard, son approche, sa méthode. (Nora, 2002, 28)

Bien entendu, tel que décrit dans ce passage, l'historien s'affiche comme celui en charge de déterminer la géométrie du temps, en l'organisant en périodes, chacune délimitant des changements profonds, comme si la société avec son "modèle social et national" était un esprit hanté par la durée, dont le mal ne peut être étudié et accepté que quand l'historien respecte le "devoir d'inventaire". L'image de l'historien renvoie à celle d'un médecin avide de symptômes et celle de la société à un corps mutant sous le poids d'un germe au visage encore inconnu (comme dans cette "France qui se cherchait, et se cherche encore dans la douleur"). Le temps est donc ce qui tourne sans cesse, où rien ne se répète, où le point final marquant une étape est source de souffrances. D'où le détachement du regard de l'historien afin d'élaborer au bout de chaque étape une nouvelle "approche" et une autre "méthode", le tout pour, comme dit Théo "structurer le chaos" (33). Notons que Nora a utilisé le mot "méthode" et non méthodologie. Si la méthode renvoie à l'idée d'action ordonnée selon des règles et procédures, la méthodologie est plutôt une manière de penser hors du domaine du fonctionnel, de zoomer davantage au point de sortir du cadre même d'une pensée afin de la juger.

Pour Nora, penser le temps ne peut se faire en ignorant le principe suivant: "L'histoire fait l'historien plus que l'historien ne fait l'histoire" (Nora, 2011, 13). Ce qui renvoie à l'idée d'hierarchie et d'interaction. L'histoire comme principe

donne statut à celui qui s'en charge. En même temps, elle ne peut pas exister sans ce dernier. Chez Bouraoui, on note, sans aucune difficulté, l'absence de ce sentiment de confrontation avec l'Histoire. Ses héros répondent à ce même besoin qui anime le travail de Nora: le champ d'étude de l'Histoire ne doit pas se limiter au passé, il faut aussi prendre en considération "l'intelligence du présent" (Nora). Et pourtant, le rapport à l'Histoire n'a rien de sisyphien. En fait, ses héros ne se laissent même pas juger par elle et le passé, tel qu'il est restitué dans les discours normatifs, est contesté pour mieux l'inscrire dans des réalités historiques souvent niées. Ainsi, Théo se moque des manuels d'histoire: "Qui a cassé le vase de Soissons? Quelle est la couleur du cheval blanc de Henri IV? 'Qui a dit: 'Nous sommes ici par la volonté du peuple et nous n'en sortirons que par la force des baïonnettes? Ralliez-vous à mon panache blanc, à cœur vaillant, rien d'impossible?" (28). L'intention est ici de libérer la mémoire du boomerang dans lequel l'école l'enferme. Ces interrogations appellent à contrer la tentation de la fixité et la complétude, alors que dans les mondes bouraouiens tout est projet, à commencer par la nation qui advient et accouche. Il ne faut pas oublier que Théo porte en lui-même sa mère et qu'il est né gros de Mai 68. Selon cette conception, l'individu qu'il est se trouve, en quelque sorte, être le parent de la France qui l'a vu naître. La parenté chez lui repose surtout sur la nécessité de cheminement partagé et de dialogue permanent. Même le père n'arrive pas à échapper à cette logique ; malgré la dureté disciplinaire qu'il affiche, il lui arrive d'ôter le masque pour laisser libre cours à ses propres contradictions. C'est cette "faisance" contagieuse qui remet tout en cause et appelle à une deuxième naissance selon ce que Bouraoui qualifie d'esprit nomadansant". Temps, hiérarchies, devoirs, dichotomies de toutes sortes perdent de leur pesanteur pour intégrer un monde dont l'essence plastique permet à la pensée une liberté extrême. Et, l'idée de "réel surréel" revient encore une fois à la surface.

Si on y regarde de près, Théo et Hannibal ne se considèrent pas comme des êtres hors de l'Histoire. Celle-ci, de son côté, n'est pas perçue comme ce qui les dépasse, donnant sens à leur vie, les effrayant ou les rendant heureux. Leur attitude est teintée d'une indifférence bienveillante envers les événements historiques. Les vers suivants: "Advint et adviendra / dans le vieux temps d'aujourd'hui / il était une fois", nous ont éclairés dans notre effort d'examiner la nature du rapport entre la conscience de l'être dans le temps et le temps lui-même. Il reste pourtant un autre point à explorer: l'usage du verbe "advenir" et non pas être. Avec le premier, le poète veut surtout mettre l'accent sur sa conception de l'existence dans son déroulement événementiel, comment les faits surgissent, envahissent la scène peu à peu. Son regard n'est pas destiné à identifier les actions humaines pour leur trouver une place dans le temps, mais plutôt à assister à leur genèse, tout comme dans un documentaire (en référence à celui sur la Première Guerre mondiale précédemment mentionné) où le spectateur assiste à l'émergence d'un fait et à son déroulement.

En même temps, ce surgissement habite le courant de la vie qui traverse des êtres dans des temps et lieux différents les uns des autres. Ainsi, à propos d'Hannibal et son rapport au père et à l'ancêtre. Il ne s'agit pas de réincarnation ni de métempsycose (comme dans le rapport entre Théophile et Théophile De Viau). Hannibal est son propre père et ancêtre. Il est vrai que les trois ont vécu dans des temps différents et ont traversé des lieux communs physiques et psychologiques. En se déplaçant à travers la Méditerranée, ils ont goûté à la déception, la joie, la mélancolie, le succès et en sont devenus le visage, tous traversés par les mêmes élans. Ce sont ces mêmes élans qui font de l'unité une trinité et vice versa. Il est légitime de se demander comment la mélancolie ou la déception peuvent relever d'une conception vitaliste de la vie. Dans la vision du monde de Bouraoui, l'auteur se doit

d'être capable d'arracher des larmes de rire et de tristesse en même temps ; la vie est un oui absolu et il ne faut pas trop la juger, car le juge a besoin de distance. Or, il n'y a que la mort comme lieu permettant cette distance. Même quand il convoque des personnages d'une ère aussi distante que les temps pharaoniques, ces êtres ne sont pas des fantômes croulant sous le regret ou des saint Lazare revenus parmi les vivants pour supplier la grâce divine. Il faut garder à l'esprit que le grand Hannibal, fierté de l'Afrique, est sous sa plume un immigré économique.

Comment expliquer cet emboîtement? Le divers devient un grâce, au pouvoir de la mémoire. Pour l'Hannibal actuel, le jeune errant à travers la Méditerranée, la filiation se traduit surtout par l'action. La vie des trois n'a d'existence que grâce au faire. Tout suit le mouvement dans une logique bergsonienne ; ce qui compte n'est pas la chose, mais l'action au point que l'œil ne trouve que rarement le repos. Le récit manque d'ailleurs de descriptions minutieuses relatives au corps ou au vestimentaire du père comme de l'ancêtre. En même temps, la trilogie sur la Méditerranée regorge de verbes d'action. Bouraoui cherche à hypnotiser le lecteur, à le mener à oublier les cloisons entre trois destinées grâce à un fil invisible qui pousse à relier des histoires différentes pour en faire une seule. Pour rendre plus évidente cette idée, il n'y a pas mieux que le fameux exemple du marteau dont le manche se casse. Si l'on change ce dernier, peut-on dire qu'il s'agit toujours du même marteau? La vérité est qu'il reste toujours le même. Si, avec le temps, la tête connaît le même sort, il s'agit toujours du même instrument, même si tous ses composants ne sont plus originaux. Dans ce sens, ce qui assure sa continuité, c'est la mémoire de valeurs qui lui sont liées.

Les trois personnages sont dans ce même rapport. Ils existent en agissant, et leur faire transcende une histoire

organisée au gré de la force derrière l'événement. Mai 68 ou l'expulsion des Juifs d'Espagne ou le nationalisme corse ou la violence politique en Tunisie ne sont que des supports d'une histoire animée surtout par les élans qui déterminent l'advenir. Théophile De Viau le poète aime, et son amour traverse le temps pour vivre par et pour Théo. La vie est tout ce qui compte malgré le fait que les deux hommes ont habité deux France distinctes: ils sont comme le marteau, l'esprit transcendant le physique. L'Histoire ne dépend pas chez cet auteur de la succession, mais de la force agissante qui s'approprie son référent. La conscience de l'être-à-l'univers enjambe les périodes pour, comme dans cette fresque, atteindre l'essence des choses:

Une pleine lune illumine les vagues d'un argenté nouveau. Mon regard s'aventure au-delà de l'imposant promontoire qui domine le golfe d'Alghero. La silhouette rocheuse d'un être géant gît sur le dos [...]. Le monticule esquisse au loin les courbes sensuelles d'une femme enceinte, reposant dans son lit. De ses cuisses émerge un nouveau-né, la tête la première. [...] Figures humaines sculptées par le flux et le reflux d'une Méditerranée mystérieuse qui refuse de livrer leurs assises. Peu de personnes sont capables d'en révéler les secrets (*Cap Nord* 149).

Il s'agit ici de la Méditerranée telle qu'elle se révèle à Hannibal. Elle "advient" sous les rayons du soleil et la sensibilité de l'observateur. Ce passage illustre bien les modes de subjectivation de la durée. Si la mer livre ses secrets, c'est parce qu'elle a affaire à quelqu'un dont la conception du temps ne se laisse pas soumettre absolument aux critères sociaux et historiques pour ne laisser de place qu'à cette soif de communication qui annule toutes les distances. À noter aussi la primauté de la compassion dans sa dimension utérine. La Méditerranée contient et accouche d'un temps

“nouveau” à chaque lever du soleil, de la même manière que Théo porte en lui-même une mère qui advient selon les aléas de l’existence. Elle n’est pas léguée au passé, n’est ni réduite en fantôme ni en être exemplaire, mais se fait et se refait au jour le jour. De même, la mer quitte soudain son être propre pour devenir la force centrifuge qui contient l’humanité qu’elle redéfinit selon “le flux et le reflux” des eaux. Il suffit de bien la regarder pour en “percer le secret”. Advenir et genèse sont synonymes. C’est pour cette raison que Théo devient en accouchant sa propre mère. Il faut imaginer la Méditerranée se saisissant du marteau du temps pour forger l’histoire de l’humanité. Peuples et nations périssent pour laisser place à d’autres, et pourtant rien ne change, radicalement ou si peu, car le forgeron a la vie aussi longue que la Terre, et son outil (l’humanité) répète *ad infinitum* le même hymne de renouveau.

Une telle manière de concevoir le temps valorise le présent. Or, la différence entre cette vision et celle de l’historien (décrit plus haut), comme étant le miroir qui reflète les maux de société, est que maintenant le temps n’est pas jugé. Il est pris dans son advenir. Il faut imaginer la filiation comme le chemin pris par l’ancêtre pour renouer avec le présent qu’il traverse pour aller vers le futur. Cette voie transtemporelle est qualifiée par Hannibal de “fil qui traverse l’épaisseur du cuir” (*Cap Nord* 12). De cette manière, l’actuel ne peut s’assurer de densité que s’il porte en lui-même toutes les durées ; il est aussi confectionné du même fil qui fait de la durée un habit et non une croix.

Une telle vision dépouille l’Histoire de toute limitation dogmatique, surtout que le dogme s’appuie sur le présent pour reproduire un même perfectif. Chez les héros de Bouraoui, l’aïeul ne sert pas de figure pour perpétuer un principe, une manière de se considérer et de déterminer les conduites. En fait, il est lui-même tout en partageant les mêmes heurts et

malheurs que sa descendance. Il est héros entouré d'une aura mythique en même temps qu'immigré fuyant le pays natal. Son autorité est loin d'être absolue, et l'on s'identifie même avec son ennemi comme dans cette réflexion tirée de *Les Aléas d'une Odyssée*: "Ma situation était semblable à celle des Romains lorsqu'ils apprirent qu'Hannibal avait traversé les Alpes" (14). Le guerrier ne correspond en rien à un *exemplum*, dont la conduite est figée dans une temporalité autre que celle des personnes en chair et en os. La traversée des Alpes à dos d'éléphant n'est pas exaltée et ne détermine pas de manière absolue la définition du rapport de filiation. D'ailleurs, dès le premier volume, le propos de la présence en Europe est lié au contexte socio-économique actuel.

Il importe aussi de prendre en considération que la figure historique est vidée de sa valeur iconographique. Comme nous le savons, toute icône est destinée à convaincre, à annihiler le doute, à soumettre la raison à la foi. Or, dans la trilogie (comme dans l'œuvre de Bouraoui en général), les actions recouvrent un sens pluriel dans une sorte d'éclatement sémique qui amène le mot à être un réceptacle de tous les possibles. D'où, par exemple, cette analogie avec la nature dans son foisonnement et sa luxuriance: "fluidité de la 'parole rentrée' des insulaires, les lubies des rivages capricieux, sans parler du chant des palmiers par beau et mauvais temps. Quand c'est la brise, leur lyrisme prend la forme de caresses, et quand le vent est violent, le chant devient hurlement de loups affamés." (*Cap Nord*, 13).

Le doute et le tâtonnement marque la vie du héros carthaginois, notamment quand il est question de sa vie amoureuse, des trahisons, de la fuite, au point que l'*exemplum* s'annule par l'émotion dans une sorte de retour en boucle sur soi-même pour récupérer ce que les manuels d'histoire ont saccagé: la densité qui traduit le réel propre. L'objectif est de faire perdre à la figure mythique sa force suggestive ; elle

n'est plus ce présupposé qui détermine les actes et les couvre de grâce. L'absence du désir de vengeance peut s'expliquer par cette manière de voir le passé. Dans *Cap Nord*, l'une des raisons principales du départ est la quête du père. Ainsi, s'ouvre le récit: "Je n'irai pas cracher sur la tombe de mon père, plutôt l'asperger d'eau douce pour la dépoussiérer, lui rendre son brillant" (7). À la fin, le héros découvre les assassins présumés. Au lieu d'afficher une quelconque volonté de vengeance, il continue son chemin. On aurait dit que la découverte de cette vérité soit une autre faisance comme chez Théo. Le mort a tout simplement rejoint cette "pièce longitudinale marbrée d'un grisâtre douteux" (7) dans une attitude qui, encore une fois, vide la vie et la mort de toute angoisse.

### **Abolir le néant et la mort**

Le deuil n'a pas de place dans la vie de celui indifférent au passage des jours. Bien plus, le néant est même convoité. Ainsi, comme quand, dans *Le Conteur*, Nick Zambrotta dit: "J'ai besoin de voir la mort en contemplant ces pierres tombales d'un autre temps" (41). N'est-ce pas là la preuve que l'acceptation du néant passe par la conception du temps dans son unité organique? Cette unité est assurée par "le fil" qui traverse l'épaisseur du destin ; il est celui d'Ariane (nom de l'amante de Théo). Mais, peut-on vraiment parler d'acceptation quand le rapport n'est pas propre au don, mais à l'identité? Chez Nick mort et vie constituent, dirait Badiou, un même "corps de vérité" dans la mesure où ils sont chacun manche et tête de marteau. Nick n'est pas un zombie, une monstruosité, mais une synthèse de tout ce qui advint et advient. Il a neutralisé toutes les binarités et les mirages qui leur sont propres. Qu'est la mort sinon la conscience du fil rompu, qui rappelle une vie terminée?

Le néant, comme béance prête à happer, est pour Bouraoui

incapacité de nommer, donc de tisser. Il suffit de regarder surtout du côté de sa poésie pour voir combien, la figure du “crucifié” est synonyme de l’incapacité d’accoucher des mots pour traduire le pluriel. Le néant est le propre de l’oubli de la densité. La différence entre Nick et Bob (avec son soi “émincé”) est que le premier fait de sa mémoire le moyen d’évacuer le néant de l’angoisse en cherchant à le contenir. Un tel homme ne peut être intimidé par le passé individuel ou collectif et ne s’intéresse qu’au mouvement des doigts du tisserand. Bien évidemment, un tissu aussi immense que l’existence humaine est fait d’un enchevêtrement de fils, quand l’un est cassé ou épuisé, l’autre autre vient assurer la relève. Et pourtant, tous les fils se rassemblent. Ils sont tous déterminés par leur valeur, celle d’extraire l’homme du labyrinthe du temps comme Ariane sauvant Thésée du Minotaure.

Réexaminons l’attitude de Nick dans *Le Conteur*. Il est clair que pour lui, mort et vie constituent un même corps de vérité qu’il cherche à pénétrer à travers le monde sépulcral. Encore une fois, l’idée d’ubiquité revient. L’être non seulement se rapporte à un espace physique, il a surtout une importance psychologique. Il est propre à une réalité interne, une volonté de “faire des vérités” (comme dans le *facere veritatem* de saint Augustin). Ce faire, déjà expliqué, est art de dresser la toile qui connecte les événements, de réduire la dispersion et la fragmentation pour assembler le tout en un même corps. L’amour de la mort” est aussi amour de toute vérité, même quand elle est dangereuse. À noter que cet amour n’est pas devoir (comme dans “devoir de mémoire”), mais attitude simultanée et désintéressée. Sous le pouvoir de la “faisance”, personne n’est obligé de se rappeler un événement et de le traiter d’une manière précise selon une certaine configuration de l’histoire.

Pour Nick, par la magie de la mémoire, la pierre tombale

est ce fil qui assure à l'homme d'intégrer le fond même de toute vérité: la "multiplicité" qu'elle suppose (comme nous dit Badiou). En même temps, le fil d'Ariane arrache de l'étroitesse d'un présent enclavé pour permettre de regarder de haut le labyrinthe. Dans les mondes fictifs de Bouraoui, personne ne cherche à se sauver de son passé. À quoi bon traverser la vie avec un tel fardeau quand son idéal est surtout du côté nomade? La mémoire chez cet auteur n'est pas faite que de matériaux factuels. Il s'agit, comme il l'a dit de la faculté d'interconnecter indifféremment et aussi de rendre utile la mémoire, d'en faire un combustible pour le vivant, de l'intégrer à soi pour mieux avancer.

Tenons à préciser que chez Bouraoui, la mémoire n'est pas un capital, une somme de biens, elle est surtout capacité de saisir les vérités dans leur multiplicité. Elle est le don de dresser des voies de communication. À ce point, comment accepter la dichotomie mémoire / Histoire, surtout quand la première est vue avec dédain, comme ce qui est le propre de l'oralité par exemple, et la deuxième comme autorité entre les mains d'une élite historienne? L'intellectuel ouvrier" (comme chez Nietzsche), est celui qui se consacre à emmagasiner au lieu de s'assurer que le fil traverse l'"épaisseur du cuir". Dans cet esprit, l'accès au passé ne passe pas par exemple par les archives. Samy ne perd pas son temps dans les bibliothèques à lire des manuscrits anciens. Il se déplace parmi les gens, pose des questions et considère la ville comme un "musée à ciel ouvert" sans conservateur.

Et que dire du sens historique? L'idée d'être et sa place dans l'univers jouent un rôle central chez Bouraoui. L'historien, incarné par Leopoldo Benvenuto, est celui dont la mission est (au lieu de la binarité passé / présent) de baliser les pauses qui marquent l'étendue suprême qu'est ce présent éternel (tel que décrit dans *Rose des sables*). Hannibal, l'ancêtre, évolue dans le présent à travers les actions de sa descendance

qu'il rejoint ainsi chaque fois que l'immigré arrête d'agir, la mémoire se saisit de la pause qu'elle investit de signes de la conscience dans le temps. Le plus souvent, la Méditerranée sert de miroir où se projette une subjectivité avide de profiter de la pause pour penser la nature de l'advenir, du hasard et de ses multiples figures.

Pour ce faire, le regard historique doit se détacher de toute volonté centraliste pour constituer des corps de vérités, pleins de vie, participant à la fois des vivants et des morts. Ceux-ci s'entremêlent pour constituer un présent qui ne peut être sans regard critique. Cette manière de voir l'histoire influence notamment le sens de la responsabilité. Théo assume l'histoire de son peuple et celle de l'humanité. Il n'a pas peur du passé ni ne cherche à le dompter, ni à l'évacuer des monstres qui l'habitent. Il n'a pas non plus peur du présent, ni ne s'adonne à la tâche de le rendre vivable, ni d'en "structurer le chaos". De cette manière, même quand le passé n'est pas glorieux et qu'il est jonché de tabous, le héros le vit et l'assume. Ainsi, la Guerre d'Algérie que d'aucuns considèrent comme terrain glissant, ce conflit que la France a niée longtemps et qui n'a eu de statut définitif qu'en 1999, est-elle partie prenante de la vie de celui qui ne l'a pas vécue.

Pour Bouraoui, la critique ne peut avoir de sens sans s'opposer au dogmatisme. N'est-ce pas le propre du dogme que de limiter tout à l'exemple et aux mythes qui le fondent, de tout définir en fonction de lui, à commencer par la responsabilité? Il est entouré de murailles tellement épaisses que le "fil" ne peut pas les traverser. Dogme et amnésie vont de pair. Définis à partir d'une telle conception, le Bien et le Mal sont détachés de leur contexte historique pour servir de support à une idéologie dominante qui déforme l'Histoire en dévorant les vérités qui dérangent. Au lieu d'éviter une telle réalité, Théo préfère tout assumer, s'offrir en crucifié:

Impossible de m'installer dans une position ferme et éclairée à partir de laquelle j'aurais pu déjouer les pièges, briser les entraves, résoudre les énigmes... Bref, être à la hauteur de ces temps de guerre larvée qui, comme des mites, rognent les feuilles de parchemin. Je me sentais moi-même troué par ces bestioles affamées qui se nourrissaient de ma chair pâte à papier.” (17)

Le dogme perd son socle: la certitude. Ces paroles rappellent celles de l'historien, selon Nora, aux prises avec une réalité à laquelle il doit donner sens. Différemment, Théo n'est pas attiré par les symptômes ; les maux qu'il mentionne, ceux qui rongent le “parchemin” de la mémoire, ne sont pas liés à l'incapacité de “conceptualiser” le présent. Son malaise est aussi ressenti par son ancêtre et par son père. Devant une telle évidence, il adopte une profonde sérénité qui éloigne la “faisance” de toute tentation frivole. Le protagoniste de *Paris berbère* ne s'arrache pas au temps pour le juger. Il le contient et l'assume. Comme Hannibal, il ne cherche pas non plus à le catégoriser ni à le ranger ni à le capitaliser: l'existence étant sous le signe d'une “inutilité baveuse” (*Cap Nord* 11).

# Chapitre 6:

## Dire la mémoire

Une même question revient sans cesse: *Que veut l'homme de l'Histoire?* Théo et Hannibal veulent se l'approprier en vue d'y introduire des ruptures profondes. Celles-ci ne s'inscrivent pas dans un effort de "contre mémoire" comme dit Nora, s'efforçant à remettre en cause les faits historiques afin d'imposer une nouvelle lecture du passé ; elles consistent plutôt à questionner notre rapport au temps et aux autres. L'homme, selon Bouraoui, doit provoquer l'advenir. Nous sommes tous des "roses de sable", faits de cristaux assemblés par la main du hasard. Ignorer une telle évidence ne peut être que source de douleurs castrantes.

En même temps, chacun est le carrefour de ses propres actions et de celles qui l'ont précédées puisque "les traces de nos aïeux sont inscrites en nous" (*Cap Nord* 12) comme les humeurs des éléments dans la constitution des roses des sables. Éviter les pièges d'une exemplification du passé qui brouille le sens de responsabilité et fait de la mémoire un lieu éthique où l'autre occupe une place centrale. Chacun des personnages de Bouraoui est le fruit des interactions avec le monde. L'ermite n'est pas toujours le bienvenu, et quand il est présent, son regard, d'une patience ancestrale, est en quête de toutes les voix du temps. Dans *Le Conteur*, Samy présente l'historien Leopoldo Benvenuto comme quelqu'un qui évite le commerce des hommes, mais qui "fait parler les pierres" (17). Bien entendu, il se réfère à son travail archéologique, mais aussi à une sensibilité extrême qui, se moquant de tous les registres sociaux, cherche plutôt à communiquer avec l'inanimé: "Leopoldo avait l'air tellement malheureux! Il aurait fait pleurer les pierres qu'il ne cesse de déchiffrer..." (17). La

pierre est ce médium qui cache des messages laissant des traces d'un temps révolu. Elle renferme une réalité millénaire qui "pleure" à travers elles. Comme tout archéologue, Leopoldo jette un regard avide d'horizontalité contextuelle et de verticalité temporelle<sup>1</sup> dans un effort d'assurer toute sa fluidité à la durée. Les artefacts arrachés au sol italien s'offrent au regard avec une rare éloquence. Il suffit de voir comment Nick Zambrotta fait allusion à "ces pierres silencieuses qui parlent la langue du cœur des miens" (42) ou encore "pierres qui allument leurs voyelles pour chanter la gloire divine" (97)

Ainsi, les métaphores sont-elles le lieu de projection d'un idéal de complétude. Elles ouvrent le champ d'interprétation à diverses connexions pour rendre possible une communion intemporelle. Dans *Le Conteur*, pour illustrer la nature du rapport de la mémoire à l'histoire, l'auteur se sert d'une légende albanaise (145-46). Trois frères étaient en charge de la construction de l'enceinte d'une forteresse. D'un seul coup, sans aucune explication, leur tâche devint impossible: "Leur travail du jour s'effondrait la nuit" jusqu'au jour où le "sage de la région" leur prodigue ce conseil: emmurer vivante l'une de leur femmes. Il leur demanda ensuite, sous serment, de n'en souffler mot à leur épouse et de choisir celle qui leur apportera la première le déjeuner. Néanmoins, les deux aînés décidèrent de trahir leur cadet et de faire de sa femme la victime émissaire. L'épouse, donnant encore le sein à son enfant, accepta son sort à une seule condition: "qu'on lui laisse à découvert la jambe droite, le bras droit, l'œil droit et le sein droit car, dit-elle: 'Si mon fils se mettait à pleurer, je pourrais le voir, avec ma main je pourrais le caresser, avec le pied je pourrais le bercer, et avec le sein je pourrais l'allaiter. Il faut que le mur et la forteresse soient construits et que

---

1 Selon Leroi-Gourahan: "les archéologues au sens large ont disposé des deux moyens nécessaires pour saisir la totalité du fait archéologique: la vision verticale de la stratigraphie et la vision 'horizontale' des surfaces sur lesquelles les événements du passé ont eu lieu" (92).

la bravoure de mon fils lui permette de devenir roi et de régner” (145). La fin de l’histoire est fort ambiguë: le lecteur n’apprend pas si le souhait de la mère fut ou non exhaussé. Pourtant, elle est toujours prisonnière du mur, et: “on voit encore aujourd’hui les pierres suinter les larmes de la mère pour son fils.”

Il est évident que le thème de la compassion maternelle y est explicite. Cette légende est aussi, à notre avis, une allégorie du rapport de l’Histoire à la mémoire, cette dernière étant représentée par la muraille qui pleure. Qu’est donc la mémoire? Elle est du côté de la “fluidité”, dans la conception bouraouïenne, à savoir ce qui n’est pas encore dompté, ni soumis à des critères autres que ceux que dicte l’acte “dans sa gratuité”. L’image de l’historien comme celui en charge de “construire” les narrations qui assurent l’identité et créent un sens d’appartenance (d’où la forteresse en construction) saute aux yeux. L’identité est ici séparation, conscience d’un espace clos qui protège du monde extérieur. Elle est aussi, comme dirait Amin Maalouf, “meurtrière” en excluant tout autre qu’elle-même. L’Histoire est identité qui se nourrit non seulement de la mémoire, mais lui donne forme. Dans *Les Lieux de mémoire*, Pierre Nora et les contributeurs à son projet, n’ont fait que construire une muraille, la Nation française, composée de lieux autant physiques que symboliques. C’est pour ce même but que les trois frères travaillent. L’enceinte (représentant l’Histoire) est formée de la mémoire emmurée. À noter que le sage a demandé aux trois ouvriers historiens de sacrifier une femme (symbole de la mémoire) pour que leurs efforts aboutissent. Ce qui revient à la question qui nous concerne depuis le début: *que veut l’Histoire de l’homme?* Elle veut être, en transformant la mémoire en une forme nouvelle, l’Histoire. Pour se convertir en vérité historique, on doit imposer à la mémoire une forme. Notons toutefois qu’une fois le corps de la mère est intégré à celui de l’enceinte, cette dernière ne l’a pas totalement

assimilé; il est même resté en vie et a gardé quelques-unes de ses fonctions.

Le propos, ici, est de démontrer comment Bouraoui cherche à brouiller les frontières entre forme (l'Histoire comme corps narratif) et fond (une mémoire en attente de se faire intégrer à l'Histoire). L'auteur ne rejette pas l'histoire. Bien au contraire, ses livres en sont le terrain fertile. Elle est considérée à la base même de la vie des sociétés. Le mur est fondamental pour la cité comme ce qui assure les délimitations vitales à son existence, territoriales et autres. De même, tant pour Théo que pour Tassadit, les cultures françaises et algériennes jouissent de leurs différences. Personne ne cherche à nier une telle évidence, et aucun de ces deux personnages n'affiche un attachement particulier à des idéaux cosmopolites. La question centrale n'est pas le mur, mais le statut qu'il s'arroge. Telles que considérées par Bouraoui, Histoire et mémoire sont dans un rapport organique. Le fil d'Ariane les traverse et les assemble. Elles se valent ; la mémoire faisant l'Histoire et l'inverse. Cette équité fait que, pour continuer à exister, les vérités historiques doivent accepter de se négocier et de se remettre en cause, valorisant la mémoire, même quand elle est orale. L'existence du mur en dépend. La mémoire en est partie prenante dans un rapport organique.

Il est évident que c'est à partir d'un manque que naît toute vérité. Sans le besoin de vie et de sang, l'Histoire est incapable de considérer la mémoire comme ce qui porte en soi des vérités dignes d'existence. C'est ce qui fait de la mémoire une monnaie, une pièce dans le réseau d'échanges qui, à leur tour, s'inscrivent dans des jeux de pouvoir donnés. De cette manière, la fonction de l'histoire se convertit, comme le soulignent Pierre et Françoise Chandernagor, en chasse aux "mémoires sauvages", celles aux antipodes du mur idéal: "L'heure est à une dangereuse radicalisation de la mémoire

et à son utilisation intéressée, abusive et perverse.” (Nora et Chandernagor, 15) Mais qui est l’auteur de cette corruption de la mémoire? Les auteurs innocentent l’historien, considéré lui aussi victime d’une situation où “la mémoire a mangé l’histoire” (19). Si dans la légende albanaise, l’histoire se nourrit de mémoire, chez Nora et Chandernagor c’est bien de l’opposé qu’il s’agit. Le cri d’alarme s’explique par une mémoire gloutonne qui n’épargne rien. Faut-il rappeler que l’Histoire est la raison chargée de contrôler tout ce qui est susceptible de dominer la manière de dire le rapport au temps. Dans *Le Conteur*, la mémoire, bénigne, remet en question la limite imposée par le mur. L’objectif n’est ni la destruction ni la reconstruction ; l’intérêt réside dans une composition organique de l’Histoire ; la mémoire doit revendiquer son statut de matériau qui jouit de la même valeur que le corps qu’il constitue, à tel point que toute hiérarchie devienne injustifiable.

Dans la légende, la mémoire fortifie le mur parce qu’il a “accepté l’autre dans son altérité” (Bouraoui) au lieu d’y voir tout simplement un bien utile, une propriété qui se livre dans sa passivité sinon, il affiche sa frustration. Encore une fois, une lecture symptomatologique est à prendre avec précaution. La “mémoire dévorante”, selon Nora et Chandernagor, peut être déterminée par une volonté revancharde comme elle peut être indifférente au monopole de la vérité par l’historien. Elle est celle de l’extrême droite, des fanatismes, de tout ce qui constitue “la part maudite de soi” comme disait Georges Bataille, comme elle peut être celle de secteurs de la société qui disputent l’autorité de l’historien: certains juges ou journalistes, ou associations des droits de l’homme pour ne citer que ces cas. Toutefois, on ne peut pas s’empêcher de demander: qui a donné à l’historien ce privilège moral de préparer l’Histoire? Dans la légende, se trouvent deux catégories d’historiens: les trois frères d’un côté et, de l’autre, le sage qui leur a donné conseil.

Qu'est ce dernier sinon l'incarnation de la mission suprême à laquelle se réfèrent Nora et Chandernagor, celle de donner sens à la vie dans la cité. Par-delà cette figure, il n'y a aucune autre autorité. Cette personnification du pouvoir, dans sa conception foucaldienne, est le point auquel tous les enjeux sociaux renvoient, l'élément par excellence dans toute lecture de l'Histoire. Hors de lui, le social ne peut être conçu. Comme tel, il se justifie par lui-même.

Mais comment la mémoire peut-elle devenir un monstre si menaçant? Elle atteint un degré de nuisance quand l'Histoire perd de son sens critique, quand elle est le lieu de sacrifice de vérités destinées afin de renforcer une certaine vision de la nation. Le père de Théo est l'illustration fidèle d'une telle attitude, concevant l'Histoire comme un filtre au service de l'image idolâtrée de la France. Cette manière de voir le monde a besoin d'un sujet rassembleur de toutes les vérités susceptibles d'ériger la muraille, un sujet consensuel, avide d'ordre. Rien de mieux que la figure du Général de Gaulle, présenté comme la personne dont l'être contient les coordonnées de l'existence de la nation. Dans ce contexte, l'usage fréquent du mot "chienlit", en référence à la discorde entre le chef et une partie de la population pendant les événements de Mai 68, devient symbole de répression et de solitudes, surtout quand le "Je vous ai compris!" gaullien est repris de façon ironique: "Quel beau poème! Personne n'a pu en tirer de conclusion... *claire et distincte*, comme le stipule notre belle langue" (16-17).

"Chienlit" est porteur du drame que peut causer l'appropriation extrême de la mémoire. Ce mot n'est pas dans la même position que la mère dans la légende, dans la mesure où il n'est pas vie qui donne la vie. Il n'est pas "rahma" (compassion), invitation à intégrer la paix et la chaleur utérines. Ce vocable est maintenant associé à ce que l'on peut appeler une "mémoire zombifiée". Qu'est le zombie

sinon un être amnésique se nourrissant de l'humanité? Il est hors de l'enceinte de la compassion, et son étrangeté de mort-vivant est menace pour les autres. Ses gestes sont vidés de tout sens et ne font qu'exécuter des mouvements machinaux sans le moindre souci de créativité, n'étant que médium pour le néant. "Chienlit" est un mot arraché et asséché comme un pétale devenu marque-page dans le livre de l'Histoire. Mais, quel est le point commun entre le zombie dans son absurde et ce mot? Le "mort qui marche" (*the walking dead* en anglais) est aberrant parce qu'il défie le bon sens. Il n'est qu'engrenage dans la machine de la mort, en dévorant les vivants, tout comme "la mémoire qui mange l'histoire". En l'imaginant en pleine action, l'on ne peut que se demander comment se fait-il qu'un cadavre ambulante parfois dans un état de décomposition avancée puisse arracher des lambeaux de chair, broyer, déglutir et digérer. Et cette nourriture où va-t-elle? *L'à quoi bon?* et l'incapacité de la raison de saisir la réalité, de comprendre sont les éléments fondamentaux dans l'absurde.

Bourauoi résume le mal propre à une telle mémoire dans ces vers:

Tes gestes refroidis ont anéanti  
Ce que j'avais de plus sacré  
Et lorsque tu m'as mis à la porte  
Après ta bise du soir  
Je me suis senti vide comme un os  
Qui a perdu sa moelle  
Tout le pouvoir qui me tenait debout

fut sucé par un entonnoir de rêve

A présent ma guerre s'est déclarée

Ma coquille sèche mutilée a soif de trêve

Mais la sève que tu m'as soufflée

est devenue obus tournés

Vers mon cœur en train de crever. (*Tremblé*, 112)

La parole du poète se “zombifie”, vidée de ce qu’elle “avait de plus sacré” pour devenir “vide comme un os / Qui a perdu sa moelle”. Une telle situation ne peut qu’engendrer violence et autoannihilation. Bouraoui est convaincu que la mémoire devient nocive lorsqu’elle est privée du droit de dire ses propres vérités. La dichotomie mémoire (contenu à exploiter) / et forme (narration historique en charge de la mémoire) n’a aucun sens quand dans son essence (avant d’intégrer le corps des vérités historiques) le mot est vidé de sa propre “sève”. Pour détecter le danger mémoriel, le poète ne considère pas seulement les faits, mais, et surtout, de la nature des vérités. Celle-ci, pour ne pas se laisser “zombifier”, doit respecter le principe d’une “densité” qui ne peut avoir lieu qu’en se distanciant de la volonté d’aliénation des modes de “nommer”. Dans le cas contraire, la vérité sera toujours unijambiste comme quand, en se référant à la volonté de son père de contenir et d’orienter, Théo pense: “Marcher sur une seule jambe la fortifie. D’où sans doute de ma part une inflation de fierté et d’arrogance. J’y voyais là les effets du chauvinisme de mon père qui prenait les autres nationalités à rebrousse-poil et faisait se dresser les cheveux sur les têtes étrangères les plus chauves!” (34).

Rappelons qu’il existe deux mémoires: l’une propre aux

mots avant de se laisser attraper dans le jeu des références, et l'autre à l'histoire telle que racontée. Les propos de la mère (dans la légende albanaise) avant l'emmurement sont distincts de ses larmes, parce qu'ils servaient à dire un monde différent. Devenue l'emmurée, elle n'est plus qu'un souvenir, une métonymie de ses pleurs. Avec le temps, le langage disparaît, remplacé par des sanglots qui ne disent ni la densité ni la multiplicité renvoyant à des imbrications propres à la logique des jeux de pouvoir. N'oublions pas que cette légende est évoquée dans le contexte d'un débat sur le féminisme. En réalité au lieu de métamorphose, il s'agit de passage vers une solitude accentuée par le manque de communication entre le mur et l'être vivant qu'il a englouti. Ce même cannibalisme mémoriel est à la base du malaise du genre d'historien obsédé par la chronologie. Ce qui le rend indifférent à la nature du réel et l'éloigne du besoin de prendre une pause pour prêter attention à la vie étouffée dans les mots. Il importe de voir comment le ciment aide à construire le mur, comment une mauvaise répartition entre la forme (propre à un discours historique pris par le besoin de contrôle des mécanismes de correspondance entre le fait et une certaine idée de la vérité) et le fond (celui d'une mémoire encore non revendiquée par l'autorité historique) peut écarter de l'essentiel, d'où l'importance des mots utilisés dans la constitution de tout récit historique.

Disons que si l'historien favorise le fait, qu'il examine en vue d'en déterminer la valeur historique, l'écrivain, fidèle au TransRéel, cherche d'autres voies d'expression de la marche de l'humanité. Il faut garder en mémoire que son domaine est le mot.



## Chapitre 7:

### Ouvrir le sens de l'Histoire

Précisons que Bouraoui ne tient pas essentiellement à remettre en cause les vérités historiques évoquées dans ses récits. Il ne fait pas ce que Nora appelle “contre mémoire”, une réécriture de l'Histoire comme chez Thomas King ou Eduardo Galeano. Son objectif est surtout de valoriser l'élément de base pour celui qui se pose la question qui n'a cessé de nous hanter: *Que veut l'homme de l'Histoire?* D'après Bouraoui, une lecture honnête de l'Histoire n'est guère possible sans retour sur les mécanismes de son expression. Il est nécessaire de se réapproprier les modes de dire le monde. Or, l'essentiel pour lui est de se livrer à cet exercice sans se soucier du résultat. Il est comme le Sisyphe d'Albert Camus: on ne peut le comprendre sans l'imaginer souriant sous le poids de la pierre, car, pour lui, ce qui compte c'est de monter et non d'arriver. Son rocher est une rose des sables géante qu'il chérit dans toutes ses composantes. Une telle manière de considérer le monde épargne de l'angoisse dans la mesure où l'esprit de la “faisance” est indifférent au passé et au futur, qu'il considère comme prolongement du présent de l'action. Celui qui s'écarte d'une telle voie est du camp de Bob, dont l'angoisse vient de l'idée du temps comme lieu où le présent se voit menacé par deux béances: le passé et le futur. C'est ce que Nora explique ainsi: “La condamnation à la mémoire vient de l'obscurcissement du passé, dont nous sommes à jamais coupés. Nous ne savons plus où nous allons et, du même coup, nous ne savons plus d'où nous venons.” (2013, 25). La mémoire devient une “condamnation” quand elle tombe dans le piège du monoïdéisme, c'est-à-dire de l'attachement obsessionnel à la même idée, celle d'un temps

linéaire porteur de toutes nos vérités. Au contraire, la rose des sables symbolise la vie en mouvement. Cette roche est l'Histoire idéale, car résultant d'un travail vital fossilisé et intégré à un corps multiple. Le fossile est combustible en même temps que tableau de toutes les actions.

Le malaise de l'historien, selon Nora, peut s'expliquer par sa tendance à considérer le temps comme une route. Pour servir le conducteur, celle-ci doit avoir une surface parfaite, sans nids de poules, procédant d'une maîtrise technologique coordonnée. Elle devient menaçante quand elle ne donne plus satisfaction. Nora se veut le traducteur de la psychologie du Français post-moderne, dépouillé de sa mythologie nationale et de ses fondements idéologiques, un individualiste errant dans un désert social, où la solidarité de classe et le réconfort de la foi font défaut. Mais, sa critique échappe-t-elle à toutes ces contingences? Existe-t-il réellement une différence entre ce type de récit de la nation tel que vécu par des individus? Autrement dit, pouvons-nous inscrire son faire dans une macro-vision de l'existence de la nation française? Est-il vraiment ce qu'il prétend être, le scientifique en charge de dresser le tableau de symptômes susceptibles d'éclairer les métamorphoses de la société?

D'après Bouraoui, un tel statut est contestable. Il y manque un ingrédient: le doute absolu; ce même doute propre d'ailleurs à la postmodernité. La souffrance devant le passé et le futur est le résultat du désir d'une histoire confortable et sûre comme une demeure où tout ce qui nuit est "condamnabile". De cette conception résulte une Histoire monumentale à la Nietzsche (celle dont nous avons parlée) une instance qui juge. Bien entendu, elle est critiquée, écartée de l'avant de la scène, et, pourtant, elle continue d'agir dans les coulisses. Mais, comment un historien avant-gardiste comme Nora peut-il tomber dans un tel piège? Pour Bouraoui, c'est à cause de l'effet hypnotique de la connaissance. Qui dit

historien, dit temps. Il faut que tout s'explique par la durée et ses étapes. C'est à condition de se poser des questions sur les composantes de ses récits que l'historien entamera la marche vers la libération de l'Histoire de la mainmise du calendrier pour explorer d'autres visages de l'expérience humaine.

En revisitant la légende albanienne précédente, on se rend compte que l'Histoire est un corps vivant aux veines regorgeant d'un sang qui ne cesse de circuler et irriguer aussi bien le mur que le ciment. Soumettre ces vérités à des choix qui moulent la narration ne peut se faire sans inconforts. À cette contrainte, Bouraoui préfère le mouvement des eaux de la Méditerranée et leur fluidité extrême. Hannibal a une attitude vis-à-vis de l'advenir qui rappelle le mouvement des vagues dans leur indifférente monotonie. Le même habite le multiple, chaque vague étant différente de l'autre, tant dans sa force que dans les éléments qu'elle charrie. En réalité, il est ces mêmes vagues, il est lui-même tout en renaissant différent. Quand quelqu'un commence à parler d'Hannibal à Samy (dans le *Conteur*) et de son savoir guerrier qui défie le temps et est enseigné de nos jours dans des académies militaires à travers le monde, le héros rejette une telle vision. Il préfère donner une seconde vie au personnage historique en remettant en cause la lecture belliqueuse usuelle de sa vie.

Plutôt que d'adhérer inconditionnellement à une certaine conception de l'Histoire, l'aérer grâce à une lecture critique peu portée sur la distance dans le temps. Hannibal n'est pas mort. Il est présent par la volonté dialogique qu'il suscite tout en gardant présent le devoir de rendre plus "dense" sa vie et celle de Samy. Cette mission n'est possible qu'en déjouant l'obsession de la durée en valorisant les mots. L'auteur préfère parler de "mots-concepts" qu'il crée lui-même pour sortir des chemins battus et exprimer distinctement. "Nomadanse",

“narratoème”, “romanpoème”, “arc-en-terre”, “ignescence” sont autant de manières de “nommer”, comme il préfère qualifier son activité créatrice.

L’“originalité”, dans *Ainsi parle la Tour CN*, est l’un de ces néologismes créé à partir du besoin de faire du mot un lieu pour assurer une lecture pluridimensionnelle de l’homme, à partir d’une verticalité historique et aussi d’une horizontalité communicationnelle. Ainsi, le vocable est-il en soi l’histoire de ce qui le précède dans la mesure où il appelle à prendre en considération la portée d’une mémoire englobant sa propre évolution. En même temps, cette plongée dans le passé ne peut avoir de valeur que dans le contexte actuel auquel elle doit s’adapter. L’original, animal emblématique, sert de concept pour dire l’essence de la mosaïque canadienne. Rien qu’en l’évoquant le lecteur est invité à entrer dans le labyrinthe de l’œuvre bouraouïenne où les visages de la rencontre, du métissage et du dialogue se concrétisent dans des lieux aussi éloignés que le Carthage historique ou le Toronto de nos jours. Cette “attitude” traduit le rapport du mot au temps. L’original est un animal que l’on peut considérer comme assemblage organique rappelant d’autres animaux déjà connus dans le Vieux monde. Ce n’est qu’en s’élançant (d’où son deuxième nom: élan) qu’il “digère”, convertit en *patchwork* ses hétérogénéités pour enfin être ce qu’il est. Il se crée soi-même chaque fois qu’il entre en mouvement.

Le comportement d’Hannibal l’immigré relève d’une telle vision. L’expérience vécue du voyage le pousse à travers des espaces multiples qui ne font que confirmer la volonté d’adhérer à la verticalité plurielle. Chaque lieu est pris en considération dans ses métamorphoses à travers les âges et les rencontres entre les gens qui lui ont donné sens. L’“originalité” est, de ce point de vue, la capacité d’aller par-delà la définition figée et le sens clos. Elle est une fenêtre

sur des temps variés à la nature plurielle du sujet dans ses interactions avec les autres. Le mot “originalitude” désigne cet échange communicationnel. Comme concept, il sert de synthèse et de généalogie, synthèse de tous les substrats du sens dans son évolution, et généalogie des faits qui ont conduit à la naissance du besoin de nommer différemment.

Pour dire sa résistance, Zitouna (*Retour à Thyna*) arrache de la terre des vestiges attestant de milliers d’années d’histoire pour les exposer sur la place du marché. Son acte montre clairement que, pour se faire entendre efficacement, le message doit dire son Histoire, s’exposer comme un “mille-feuille” (Bouraoui) et s’offrir même à ceux qui le refusent: au lieu de chasser les “marchands du temple”, il faut, bien au contraire, que ce dernier s’offre à eux. À quoi bon parler histoire si elle est convertie en espace d’exclusions, même quand le banni est du camp dominant? La densité est aussi de nature sociale dans la mesure où Zitouna est la voix érigée contre l’oubli. Elle est aussi celle qui veut soumettre l’histoire au projet de création d’une Tunisie indépendante loin de la conception postcoloniale: il faut aller par-delà l’occupation et les mutations qu’elle a provoquées. L’héroïne cherche à assurer le lien social, à partir d’une vision trans-classe, tout en l’ancrant dans sa dimension mémorielle ; elle ne cesse de rappeler aux habitants que le mot Thyna est pacte vis-à-vis de tous les âges de la cité (le Sfax de nos jours). Les vestiges ne sont pas à interpréter (elle n’en parle pas et se contente tout simplement de les étaler), car chacun est porteur de cette même verticalité propre aux mots. Quant à l’horizontalité, elle est spécifique à ce qui est contemporain, surtout dans sa dimension éthique: l’histoire est en nous et son sens doit prendre en considération l’autre.

Une telle démarche repose donc sur la nécessité de lier la mémoire à la responsabilité. Dans *Paris berbère*, la Guerre d’Algérie est évoquée pour contrer l’amnésie d’une manière

peu commune. Même paru lors de la commémoration du cinquantième anniversaire de la fin de cette guerre, ce roman ne relève pas de l'écriture de circonstance. Sur le plan diégétique, "l'originalité" s'impose comme positionnement éthico-théorique. Bouraoui n'a cessé de répéter qu'il ne croit pas en une littérature sans propos: à quoi bon écrire, si l'objectif n'est pas de donner naissance à un monde meilleur? L'homme de lettres est armé de mots. Or ceux-ci ne sont pas de simples moyens: ils dépassent tout, à commencer par leur créateur. Ils sont un vecteur de vie évoluant dans une liberté insoupçonnée. Le signe (linguistique ou autre) dépend du hasard, du geste dans sa désinvolture. Zitouna ne soumet pas son acte au seul impératif communicationnel. Elle agit comme tout être, poussée par une loi implicite, celle qui habite la nature des choses, comme le dit le poète: "Il suffit d'un rien pour rendre la vie au sillon qui attend le signe." Ensemencer, provoquer, déclencher et faire grossir, telle doit être le sens de la responsabilité chez l'historien.

Dans un travail sur la mémoire dans le contexte de la Bosnie de l'après-guerre, Hariz Halilovich attire l'attention sur la "mémoire effacée" ; celle qui l'est à cause de la volonté de l'ennemi d'anéantir l'autre sur le plan symbolique, psychologique, géopolitique, dans sa "densité" aurait dit Bouraoui. L'on peut se demander ce qu'aurait apporté "l'originalité" à ce sujet. Une résistance à l'effacement se manifeste. Il existe un "devoir de mémoire", même en l'absence d'une volonté étatique d'aider à contrer l'amnésie et à défendre une certaine interprétation du passé. Or, le fait et le lieu ne sont pas les seuls éléments à prendre en considération. Si l'Histoire d'une guerre (en Algérie ou en Bosnie ou ailleurs) détermine ses modes de lecture et si l'agent belliqueux attaque l'autre et ses symboles, la mission de récupération s'avère d'une difficulté extrême. Ainsi, Zitouna ne parle pas de faits historiques ni ne cherche dans les archives ou les musées les prémices à un certain

argument historique ; elle se contente tout simplement de chercher à voir autrement, à éviter le lieu commun et, notamment, à marquer l'élan dans une attitude qui rappelle ces vers déjà énoncés: "Advint et adviendra / dans le vieux temps d'aujourd'hui / il était une fois" (*Rose des sables*). *Retour à Thyra* raconte "l'effacement" cyclique de la mémoire de la cité, les constantes violences auxquelles elle a été soumise, et pourtant, Zitouna (comme Hannibal d'ailleurs) semble incarner une mémoire hors limites. Un détail saute aux yeux: elle ne cherche pas en historienne soucieuse d'accumuler les faits et les détails, parce que, selon Bouraoui, "l'originalité" est l'opération par laquelle "il s'agit de recadrer les perspectives, d'affiner les approches, de réévaluer les notions opératoires" (*Transpoétique*, 131). Ainsi, pour contrer le risque d'effacement, il faut adapter ses manières de penser l'histoire tout en gardant un œil sur le dense et le multiple: on n'a pas besoin de savoir la couleur du "cheval blanc d'Henri XIV" pour s'armer contre l'amnésie. Au lieu de se concentrer sur le fait et d'en discuter la validité, les personnages de Bouraoui préfèrent plutôt adopter une attitude critique qui consiste à travailler sur les modes de penser.

Devant l'effacement des "lieux de mémoires", Asiya Malik parle de cette attitude commune d'en créer d'autres (acte qualifié de "place-making"). Ceci est un comportement communautaire propre à des formations diasporiques comme, dans le contexte de Toronto (qui intéresse tellement Bouraoui) où existe, entre autres, "Little India", "Little Italy", "Chinatown". Il est question de recréer l'espace laissé derrière, par la force de la "mémoire nostalgique" d'un lieu et d'un temps qui n'existent plus. "L'originalité" se distingue par un rapport spécifique. Au lieu de recréer, il s'agit de "quêter un espace" (*Transpoétique* 131). Hannibal n'a pas laissé derrière lui son île pour en élaborer des copies le long de ses déplacements. Elle n'a pas cessé de l'habiter

au même titre que toute la terre méditerranéenne. Les lieux de ses expériences sont ce même assemblage organique qui fait l'original, et c'est la "quête" qui réduit l'hétérogénéité. La mémoire est ainsi à l'abri de la nostalgie, l'appartenance étant définie non pas par rapport à l'espace physique et les valeurs qui le définissent, mais en fonction de la volonté d'aller de l'avant. L'homme contient le chemin parcouru, il n'a pas besoin de regarder derrière pour comparer.

Toute l'œuvre de Bouraoui est une glorification de la verticalité historique de tout un chacun, ses multiples parcours, le cumul d'expériences et de connaissances. Toute cette richesse n'a de sens que si elle sert le présent: ni Hannibal, ni Théo, ni Zitouna ne montrent le moindre penchant nostalgique pour la simple raison que pour eux c'est l'horizontalité du moment de la rencontre qui compte ; c'est l'épreuve du face-à-face avec lui qui sanctionne le parcours.

Selon "l'originalité", la mémoire assure le sens de soi. Quand Théo évoque ses ancêtres, notamment Théophile Deviau et Pierre Loti, le rapport au passé l'aide à explorer son propre caractère. En même temps, au début de sa relation avec Tassadit, le lien avec le futur est sous le signe de la force de changement: soi-même veut devenir autre. Cette mutation atteint son paroxysme avec la naissance de leurs enfants, considérés comme ce qui assure la synthèse entre deux êtres tirillés par leurs différences. L'opposition se concilie dans l'être même d'une descendance qui promet un lendemain meilleur. Ce sens (au même titre que la densité qu'il présuppose) dépasse la verticalité. Inspiré par les événements de Mai 68, révolutionnaire à sa manière, Théo cherche à revisiter la mémoire sociale pour la remanier selon l'horizontalité du moment historique. C'est alors qu'il a l'idée de donner une nouvelle interprétation à un chef d'œuvre de l'art européen, *Guernica* qui, sous l'impératif de la révolution sexuelle de l'époque, devient *Fornica*.

C'est là une manière de s'attaquer à l'art de son époque, de le questionner sous la lumière de l'actualité et des nouvelles exigences d'une jeune génération aux antipodes d'un ordre jugé anachronique. Ce qui nous intéresse est surtout l'évocation du tableau de Picasso, particulièrement quand le personnage essaie de trouver des manières de dire la rupture historique contemporaine. Théo essaie de dévier la platitude des mots. Il inscrit son faire dans ce que Bouraoui lui-même décrit ainsi: "[L]'interprétation [...] doit être fidèle au *souffle* du poème qui a besoin d'oxygène pour survivre. Éviter la respiration artificielle autant que possible" (*Mutante la poésie* 119). Ainsi, Picasso n'a-t-il fait qu'interpréter une violence, celle subie par la population de Guernica. Pour ce faire, il a opté pour une technique, un moyen censé permettre à son œuvre de rester "fidèle au souffle" qui habite l'art. Porté qu'il est par le courant de vie qui motive l'acte de créer, le tableau se met au service d'une vie sublimée esthétiquement. Sur le plan de l'écriture, l'évocation du peintre est en soi une ouverture du mot sur le signe pictural.

Les modes d'interprétation doivent se réévaluer, se reformuler et s'autogénérer pour sortir des limitations imposées par les normes en usage, les cloisons génériques, les styles. Picasso est pour le narrateur une porte sur le cubisme appliqué aux mots. La verticalité mémorielle n'est plus le seul moyen de faire sortir les vocables de la platitude que leur impose le jeu des références. Le souffle dont parle Bouraoui échappe aux limites formelles du mot dans son usage courant. La mission du créateur est de le soumettre aux exigences vitales qui habitent l'objet de sa création. Il est ce que le lit est pour les eaux. Il faut imaginer le texte comme un fleuve où les éléments sont autant de contenants qui s'offrent au courant en même temps qu'ils l'orientent pour éviter tout débordement. Clairement, le torrent et le lieu de son exercice font un même corps. Le souffle est forme et *vice versa*. L'art est, en même temps, ce qui multiplie

les possibilités et ouvre les horizons devant celui qui lance cet appel: “Écoute le poème crépiter son feu / Comme un gage qui subjugue la nuit / Aux aguets, l’armée des mots / Déclare sa victoire” (*Mutante la poésie* 119). Le fleuve est d’une nature changeante, tout comme ses eaux où “l’on ne se baigne jamais deux fois” comme disait Héraclite. Chaque mot est déconstructeur et constructeur en même temps.

Pourquoi évoquer Picasso? Quel lien avec cette conception du vocabulaire en rapport à la mémoire? *Guernica* relève de cette même soif de travailler les modes d’expression (“interprétation” dit Bouraoui) et de repousser leurs limites. Cette conception du monde pictural a trait au même dialogue intergénérique qui détermine le travail de Bouraoui. Plusieurs de ses textes sont accompagnés de créations picturales d’artistes comme Micheline Montgomery, Gérard Sendrey et bien d’autres. Ce ne sont pas de simples illustrations destinées à servir de relais pour l’œil, mais des échanges entre deux manières de dire le monde: la peinture et l’écriture. Le poète est conscient de la limite du vocable, de son invisibilité, de son passage furtif ; même imprimé, le mot dépend de l’abstrait et d’un enchaînement linéaire d’unités de signification qui se joignent les unes les autres au cours de la lecture. Quant au tableau, il s’offre aux yeux en une pause éternelle. Son sens est dans les limites du cadre. C’est pour cette raison que la peinture est pour le poète une manière de rappeler que le mot peut avoir d’autres visages que ceux imposés par l’enceinte textuelle. Dans *Guernica*, l’homme et l’animal revendiquent le droit de dire autrement leur angoisse, traduite par des bouches de forme cubique. L’organe de la parole se voit détourné de sa mission: le contenir prime le dire. C’est comme si le peintre voulait dire qu’interpréter (dans le sens qu’en donne Bouraoui, comme communion avec le sens vital qui habite le poème) exigeait tout d’abord de contenir la capacité de dire la densité et l’hétérogénéité qu’il suppose. L’œuvre, au lieu de s’adresser

à l'organe de réception (l'œil), c'est le spectateur / lecteur qui est interpellé par elle.

La forme cubique exprime aussi l'idée de contenir l'infini du silence. De même, le mot n'est jamais complétude. Il n'y a que l'échange et son horizontalité qui puissent lui donner vie. Comme dit Bouraoui en évoquant l'attitude du poète devant le monde: "Reste bouche bée devant / L'Ogresse qui consomme l'Absence" (*Reflet pluriel* 6). Voilà une preuve de ce dialogue implicite entre le poète et le peintre espagnol. Le poétique trouve un interlocuteur dans le plastique: "bouche bée" d'un côté, bouche-cube de l'autre. L'organe de la parole doit faire face à la même évidence, que la vie est comme cette "Ogresse qui consomme l'Absence". Les concepts de la "mémoire effacée" et de la solution par "l'originalité" renvoient à une stratégie qui se place du côté du sujet au lieu de l'objet. C'est dans ce même esprit que Picasso a réagi devant le martyr de la ville de Guernica. Son tableau ne cherche pas à traduire, par exemple, une scène de bombardement, un acte "d'effacement mémoriel", une attaque contre des "lieux de mémoire". Il a préféré, en réponse à la destruction, se concentrer sur le comment résister. Il s'agit d'élargir le domaine de l'expression, de comment dire les violences subies. Quand le lieu est rasé, il n'y a d'espoir que du côté des survivants. La mémoire est portée en soi, elle est attitude ("d'originalité") devant la vie. L'anéantissement n'a lieu que quand l'homme abandonne le devoir de mémoire comme ce qui fonde un positionnement critique vis-à-vis des modes de commémoration. Au lieu de ne penser qu'au lieu dans son extériorité, il vaut mieux se concentrer sur le sujet qui le pense. Il faut interroger les fondements des modes de saisies du passé. Aussi traumatisant soit-il, l'événement est en soi une occasion de se réinventer.

De son côté, en évoquant Picasso, Théo veut traduire l'idée de la naissance de sa conscience politique grâce aux épreuves

endurées et aux violences subies. La première victime de l'amnésie est la mère. Autant le père que le milieu où il est né lui ont caché la réalité derrière sa naissance, et, pourtant, il a fini par connaître la vérité. Mais, ce qui intéresse le plus l'auteur n'est pas la découverte d'une vérité, mais son élaboration. D'ailleurs, tel que nous l'avons démontré, Théo est déjà, à la naissance, gros des vérités qui vont déterminer sa vie, y compris celle concernant sa mère. C'est dans la "quête de l'espace", tant affectif qu'intellectuel, que réside sa mission. Le héros fait de la récupération de la mémoire un acte d'autoconception ; à quoi bon fouiller du côté des morts si ceux-ci ne nous aident pas à renaître? À quoi bon parler d'Histoire si elle ne nous rend pas plus fort? Chez les Grecs, Mnémosyne, la déesse de la mémoire, est associée au travail de la création comme celle qui a donné naissance au langage. Elle prend forme chaque fois que l'on ouvre la bouche ou écrit un mot. Mère et Mnémosyne jouent le même rôle chez Théo. Celle qui l'a vu naître ne renaît que sous la magie des "faisances", comme autant d'actes de réinvention de la mémoire et non de son idolâtrie. Celui qui est tombé dans le piège est le père, surtout quand il évoque les traumatismes de la Guerre d'Algérie, un sujet sur lequel nous reviendrons.

## Chapitre 8:

### De la mémoire ailée

La “philosophie de composition” chez Bouraoui et son rapprochement au cubisme est à développer davantage. Nous avons vu que “contenir plus que dire” est l’idée maîtresse. Or, l’image de Mnémosyne aux prises avec une “Ogresse qui consomme l’Absence” remet en question l’idée même de contenir. Le pouvoir heuristique propre à la mémoire ne se mesure qu’à l’infini de l’absence. Nous sommes davantage devant l’idée de débordement, avec un objet qui dépasse la capacité de celui qui veut le renfermer dans un moule. Les mots sont à *dé-finir* selon Bouraoui. Il faut les revoir pour les ouvrir sur le champ illimité de ce qu’ils n’ont pas encore dit (cette “Absence” dont le poète parle). La littérature est, d’après lui, l’art de réinventer même le dictionnaire considéré comme relevant d’une topographie sémantique. L’esprit créateur n’a pas besoin de cartes pour établir des coordonnées, déterminer, niveler et domestiquer le monde (comme dans le cas de l’historien paysagiste). Tout sauf l’enfermer entre des murs, surtout ceux de l’expression. La pensée active opte pour la plasticité nomade il faut aller là où l’on peut “planter sa tente” comme aime répéter Bouraoui. Ce qui compte, c’est de faire du lieu une demeure, à savoir un endroit destiné à rendre possible l’être ensemble, l’hospitalité, la compassion (dans le sens déjà mentionné).

C’est dans cette lutte sans merci que réside la mission du créateur. Picasso confronte avec son pinceau les bombes nazies et Bouraoui avec ses mots une Ogresse avide de Néant, qui peut s’affubler de tous les masques, du fascisme au doute existentiel. Contenir ne s’oppose pas à déborder. Au contraire, ce sont les deux visages de la même réalité.

Théo essaie de contenir le visage de sa mère en accumulant les détails le long de ce qui prend l'allure d'une enquête policière. En même temps, il est débordé par l'objet de sa quête qui prend les visages de sa vie, à commencer par les femmes qu'il aime. Tout renvoie à la métaphore du fleuve et à une troisième tâche, assurer le débit des flots. Contenir, déborder et assurer le déroulement, telles sont les valeurs fondamentales du travail de la mémoire et de l'Histoire selon Bouraoui.

Le rapport dialogique avec *Guernica* témoigne de l'exigence de faire de la mémoire non pas un endroit où l'homme emmagasine des faits et détails, mais, surtout, un lieu de liberté révolutionnaire. Il suffit de regarder comment dans ce tableau, la technique cubiste privilégie surtout la bouche comme pour nous dire que l'histoire du drame est du côté de celui qui peut énoncer des vérités d'une nature peu commune. La communication n'est pas une simple émission de messages envers un destinataire, mais une conscience du poids de la parole. Les mots, comme le sens qu'ils portent, ont besoin de faire de l'organe de leur émission un médium sculpté dans l'opacité de la chair. C'est comme si Bouraoui voulait faire de cette fresque une scénographie de la force implicite qui détermine l'art de nommer. Les mots sont autant de fluidités et les bouches cubiques des conteneurs de passage, car ce qui est créé ne peut avoir de valeur qu'en épousant les circonstances qui déterminent l'échange. Pour mieux éclairer cette assertion, il faut imaginer Théo devant l'Histoire de son temps. Il est là non seulement pour dire un passé illustratif d'une certaine idée de la nation, mais pour contenir les lourdes vérités qui gisent déjà dans les mots avant leur usage. Son rapport à ses propos est le même que celui qu'il nourrit envers la mère ; ils sont liés par un lien de filiation où tout se joue à tour de rôle: Théo enfante tout en étant enfanté par les mots, il était gros de l'événement qui le porte en même temps: Mai 68. Quant au cubisme buccal,

quelle valeur a-t-il? Il est l'utérus universel, dont nous avons parlé, cette vie qui nourrit le mot et son référent et nous met en garde contre toute "respiration artificielle". Somme toute, il est questionnement du lieu langagier. L'expression est une demeure pour celui qui s'en sert. D'ailleurs, Bouraoui se définit comme celui qui "vit dans les mots". Ceux-ci doivent contenir ou, du moins, inviter à contenir le monde.

Dans son travail sur la symbolique de l'eau dans la littérature afro-américaine, Anisa Janine Wardi souligne que l'eau essaie toujours de "remonter la mémoire" (5). Hannibal a ce même rapport à la Méditerranée. Il lui suffit de la regarder pour se lancer dans un voyage à travers le temps pour tout ramener au présent. Dans ce sens, l'eau habite l'homme et le traverse. Le héros adopte plusieurs attitudes ; tantôt, il est buvard s'imprégnant de tout ce qui ne peut servir à l'écriture courante de l'Histoire, tantôt il est débordé par les visages d'une mer-ogresse qui l'attire vers des réalités abyssales difficiles à cerner, tantôt il crie son incapacité à contenir le tumulte de pensées qui l'assaillent. Cette même attitude détermine le rapport de Bouraoui au langage. Il suffit de lire sa poésie pour se rendre compte comment il a choisi d'écrire à partir des "interstices", ces lieux qui rappellent toujours les "béances" et qui évoquent l'Ogresse. Et pourtant, il ne faut pas voir dans sa manière de considérer le monde un aveu d'échec, une manière de dire à *quoi bon essayer?* C'est, croyons-nous, dans cette métaphore aquatique du mot lourd de mémoire et des épreuves qu'elle suppose que réside le sens de son faire esthétique.

Notre parallélisme avec le cubisme chez Picasso nous a conduits à la conclusion qu'il faut d'abord exprimer la capacité de contenir. Pourtant, nous avons vu que sont mises en jeu d'autres valeurs fonctionnelles rattachées à la métaphore des flots. Comment arriver à tout cerner, de l'idée du souffle à celle de flot, en passant par celle de contenir et déborder?

Encore une fois, le fond culturel vient au secours. Dans quelques régions du Maghreb, il est commun de voir un bol moulé dans la dalle tombale, destiné à accueillir l'eau de la pluie. Les vivants se chargent aussi de le nettoyer et de le remplir, surtout en absence de précipitations. Ce détail relève sûrement d'une tradition préislamique, vu que l'eau est destinée à abreuver les oiseaux considérés comme incarnant les âmes des enfants. Le volatile-enfant, l'animal-homme, l'esprit-corps annulent le visage du revenant. L'enfant-oiseau rappelle l'image de la mère-enfant chez Théo. Dans les deux cas, la mémoire échappe au pouvoir de l'oubli du fait qu'elle n'est pas écartée du monde des vivants, qu'elle ne relève pas d'un révolu récupéré exclusivement par le pouvoir d'évocation.

La même intention de faire de l'animal une synthèse de contraires se trouve dans ce vers d'André Chénier: "*Pleurez, doux alcyons, ô vous, oiseaux sacrés*" (cité dans *Le Conteur* 36). D'après Ovide, Alcyon fut changée en oiseau en pleurant son mari mort noyé (Angelo De Gubernatis, 285). Au Maghreb comme en Grèce ancienne, l'oiseau traduit l'essence même du mythe dans son rapport à la durée: il défie la chronologie en inscrivant un geste primordial dans un présent, à l'abri de la succession chronologique. L'alcyon et l'oiseau venu s'abreuver dans un cimetière ont ceci en commun: l'esprit qui les habite, les extrait du temps. Dans les deux cas, la mémoire ne relève pas de l'effort de récupération d'un perfectif, mais, et surtout, d'une attitude envers le temps comme corps organique non compartimenté. D'où la possibilité d'un regard capable de le contenir dans sa totalité. C'est là la raison pour laquelle, selon De Gubernatis, les marins attribuent à ces oiseaux la faculté "d'indiquer le temps" (285). Ce pouvoir est lié à cette fluidité dont parle Bouraoui. Alcyon trouve dans l'élément liquide la source de son malheur. En même temps, ce même élément lui donne une vie éternelle. Larmes et eaux s'amalgament. De son côté, l'enfant converti en oiseau est vie

ininterrompue. Quoi de mieux pour dépouiller le temps de l'angoisse de la fin et la nostalgie du passé?

Cette libération ne peut se faire que grâce à une perspective qui assure un positionnement sémiotique privilégié. Dans une logique actantielle, la durée est dépouillée de son pouvoir absolu grâce à une valorisation du sujet par rapport au temps. Les larmes (de même que ceux de la mère dans la légende albanaise) sont en réalité un acte traduisant un choix converti en identité. Alcyon est le nom du personnage mythique et, en même temps, celui de l'oiseau. Les deux se confondent. Dans une "logique de places", en termes sémiotiques, l'acte n'est pas dans une position de subordination par rapport à la durée ; au contraire, il la domine et l'annule même. Aussi bien l'alcyon que l'oiseau-enfant n'agissent pas en fonction d'un quelconque souci de datation ou de mesure. Leur acte déborde tout cadre. La liberté de leur envol prend force dans leur anonymat: l'Un (Acylon pleurant son mari et l'enfant mort) est Multiple (tous les acylons, tous les oiseaux).

La mémoire est encore une fois un contenant pour une réalité aussi incontrôlable que le mythe. C'est cette attitude (comme dans "originalité") qui se dégage de cet aveu du poète:

*J'ai choisi de vivre dans les mots / Au coeur*

*d'alphabets inconnus / Là où les oiseaux chantent*

*/ Leur silence immémorial / (Mutante la poésie 104-05)*

Autant les mots que les oiseaux incarnent l'anonymat, ce territoire hanté par l'Ogresse qui donne une raison d'être à la gent ailée, à ces êtres chargés d'annuler la conscience du rapport au temps et de l'annihilation, des hérauts d'un silence qui échappe aux serres de la mémoire (d'où la référence à un "silence immémorial"). L'anonymat est ici cet inconnu

qui pousse à l'invention, comme si la peur de la mort et le silence "monstrueux" (en référence à l'Ogresse) étaient le moteur essentiel derrière une volonté de créer sans limites. Cette soif inassouvie s'explique aussi par une conception de l'atemporel basée non pas sur une négation du calendrier, mais des fondements communs de l'identité du sujet.

Le terme "oiseaux" réfère à l'espèce et non à un organisme particulier. Même renvoyant au personnage mythique, l'alcyon n'est pas considéré sous des traits individuels. Cet anonymat renvoie aussi à l'idée de table rase. Ce que nous appelons identité est pour le poète un lieu de projection de modes d'objectivation communes. Elle est la base de la grammaire sociale. Elle régule les échanges, lègue des fonctions et statuts, détermine les manières de l'être et du faire, et reproduit un certain ordre. Le lecteur de Bouraoui se rend compte facilement du positionnement critique de ce dernier vis-à-vis de l'identitaire. Pour effectuer une critique révolutionnaire de ce phénomène, le poète-critique s'attaque à ce qui donne une consistance organique à l'identité: la mémoire. Il préfère l'oiseau dans sa liberté et son anonymat au monument comme exemplification d'un commandement. Ainsi, par exemple, Hannibal, Théo et Zitouna ne prêtent aucune attention aux monuments aux morts).

Pour mieux saisir la raison d'un tel choix, prenons cette autre référence: "Les oiseaux de ton crâne dégarni / L'élan égaré" (*Arc-en-terre* 38) où il est question de la naissance d'une idée. Qu'il s'inscrive dans le domaine poétique ou qu'il désigne la proposition de lieu, le mot "vers" vient de la même racine latine *versus* qui veut dire "dans la direction de". Ce qui évacue l'idée d'achèvement. Dans ce sens, comment parler d'identité quand nous sommes devant une figure de l'incomplétude ontologique? De son côté, la poésie arabe s'appuie sur deux disciplines: a- *Al 'oroude*, où l'art de la composition rythmique d'un poème (métrique), dont les

normes furent établies au huitième siècle par Al Khalil Bin Ahmed Al Farahidi, et b- *Al balaghah* qui est la rhétorique. *Al 'oroude* vient du verbe *ârada* qui veut dire exposer et aussi proposer. Le vers (*beit* ou maison en arabe) étant l'espace intime (*shi'r* ou poésie renvoyant, comme nous l'avons expliqué précédemment, aux émotions et aux sentiments) où l'hospitalité repose sur un charme de nature acoustique. Rappelons que l'unité de base dans le domaine rythmique est le *bahr* (mer). Ce qui confirme encore l'importance des métaphores aquatiques chez le poète. Quant à la conception arabe de la rhétorique, elle part de l'idée que le poème-demeure(s) est aussi un lieu de confession de *masha'ir* ou sentiments. L'évocation de saint Augustin remonte à nouveau à la surface. Nous avons traité de la vérité née à partir de la confession et se présente comme une incomplétude marquée d'apories et de contradictions. Ce qui intéresse n'est pas l'objet mais une quête qui consiste en atteindre (du verbe *balagha*) l'autre.

La table rase est-elle alors possible? Selon Bouraoui, elle est justifiée par un sentiment de *desiredatum*, un regret de ne pas être cet alcyon qui n'a pas besoin du langage et ses limitations pour faire régner la loi du "réel surréal". Devant un tel constat, il est légitime de se demander sur la possibilité d'écrire de la poésie hors langage? Pour l'auteur, le *desiredatum* est "réduction à zéro" par les mots, une annihilation qui annonce une genèse au terme de laquelle l'homme renaît "crâne dégarni", feuille blanche ouverte sur toutes les "béances". Cette régénérescence n'implique pas une existence post-apocalyptique. Il est plutôt question d'inclure l'idée de silence, de présence de l'Ogresse et de sa nourriture. Il faut aussi sublimer l'empire du silence et du vide au point d'en faire l'élément prépondérant dans le texte. Ainsi, nous éclaire Bouraoui:

Du point de vue poétique et métaphysique, il est clair

que ces espaces béants créés par les trous de la dentelle brodée, les blancs de la page écrite sont chargés de ce que j'appellerais des "zones de suggestions", conférant au poème des possibilités interprétatives plus vastes que celles fixées (figées?) par le langage. (*Mutante, la poésie* 80)

Et Ariane qui revient non pas pour aider à sortir du labyrinthe, mais pour en rappeler les potentialités. La course, le coup d'aile, la légèreté aviaire est ce qui est choisi, même quand on est poursuivi par le Minotaure. C'est dans l'idée de "quête d'un espace" que réside le salut. Le poème est ainsi un lieu qui se nie par le vide qu'il contient et glorifie. Ces vides sur lesquels il s'ouvre appellent à l'allègement et à l'envol. Ainsi, la mémoire se vide de son contenu sécuritaire: le poète ne se rappelle plus au nom du cocon ni du vivier. Il ne cherche pas non plus à consolider des convictions, ni à se trouver un territoire solide, ni d'agir au nom de l'instinct identitaire ou communautariste (d'où la distance qu'il ne cesse de marquer vis-à-vis de la négritude considérée comme l'opposé de "l'originalité" vue qu'elle n'arrive pas à sortir du ghetto de la couleur). Au contraire, le poète cherche dans l'inconnu et le vertige des hauteurs la raison d'être de son art: "L'élan égare".

Ne dit-on pas qu'il faut oublier pour mieux se rappeler? L'oubli qui marque la lutte bouraoïenne est du genre positif. Il relève de l'interstice comme lieu de retrait pour la pensée, pour se regarder en pleine action et porter un œil critique sur elle-même et le monde qui l'entoure. La comparaison de la création (et, bien entendu, du travail de la mémoire) à la dentelle laisse entendre que le vide n'est pas imposé, mais voulu. Il n'est pas celui de l'effacement, comme nous en avons déjà parlé, mais il est de nature structurelle, une composante de l'anatomie de l'esprit de "l'originalité". Le vide ne s'inscrit pas dans le domaine du fait (le malheur propre à l'amnésie qui empêche de

recupérer et assembler), mais dans l'attitude de celui qui veut atteindre l'implacable complexité de l'homme. Il est intéressant de voir comment en arabe, homme (*inesane*) rime avec oubli (*nisyane*). L'homme est cette "dentelle" dont parle Bouraoui. Ce qui rappelle, encore une fois, la légende albanaise: le mur de l'Histoire a besoin de porosités causées par les larmes ; elles lui permettent de mieux "respirer" au lieu d'être pris pour une relique. Ce qui nous éclaire sur la cause des malheurs qui rongent l'histoire-symptomatologie (évoquée auparavant). Le poète y voit le résultat néfaste du trop de mémoire. Au lieu de broder, de considérer Mnémosyne armée d'un fil et d'une aiguille (et non d'une pelle), l'histoire – celle, par exemple, dormant dans ces archives et leur officialité – de ces "lieux" tant répertoriés et idolâtrés pour garder les fondements de la nation (comme le dit Nora), est prise avec distance. La perspective aviaire ne cherche pas à accumuler des faits en vue d'imposer une certaine vision du passé, mais à appeler à se concentrer surtout sur le travail qui aboutit à leur rétention en même temps qu'à leur représentation. L'Histoire monumentale, dont parle Nietzsche, et ses mythes ne tiennent plus la route. Les dieux tombent sous un regard qui les dépasse en conférant à l'œil critique une autorité suprême. Ceux-ci devenus nains se cachent, tels des roitelets, sous l'aile de l'idée. Et le poète revient à la charge pour prévenir son audience: "Vigile la mémoire refuse / De se perdre dans l'humanité" (*Traversées* 68).

Bouraoui déplace la problématique de la mémoire. Au lieu de penser en termes de capital mémoriel, c'est-à-dire de cumuler les détails sur le passé, il vaut mieux pour lui de réaliser une radioscopie de ce que nous en disons. Un tel examen ne peut se faire sans un doute systématique motivé par la question qui nous occupe depuis le début: *que veut l'homme de l'Histoire?* La réponse est claire: qu'elle lui rende son humanité. Mais cette humanité, comment la définir si Mnémosyne contrôle nos manières de dire? Le

poète trouve la source du problème dans l'obsession de la mémoire par l'objet. Pourquoi ne pas chercher ailleurs et regarder autrement? La mission principale de l'intellectuel doit être de développer une archéologie de l'humain, à savoir creuser sous les décombres des discours pour dégager des pièces du puzzle et restituer le visage de cet autre qui est en nous-mêmes. Il faut donc s'attaquer aux assises du travail d'objectivation, examiner les lieux communs, le savoir partagé, l'usage des mots. En conséquence, l'Histoire réécrite selon cette perspective sera totalement différente. Elle sera faite de ce même "souffle" qui habite les mots selon le poète et qui "se perdra dans l'humanité".

Un tel projet ne peut se concrétiser sans considérer le lieu d'exercice de la pensée. Les oiseaux dans leur légèreté portent un regard dominant sur le monde à partir du vide des cieux. Cette mouvance et cette vacuité permettent d'injecter l'impossible dans le possible, de regarder la vie et ses modes d'expression à partir d'un lieu distinct: "*Les yeux, comme des oiseaux moissonnent / Des caresses volubiles qui font / Rougir le Jour*" (Poésie, 112) Cette perception est allergique à tout réductionnisme. Ainsi l'oculaire devient-il tactile et le cosmique humain, et *vice versa* comme dans un tableau surréaliste. Dans *Méditerranée à voile toute*, il y a un passage qui rend plus évident ce rapprochement. Il s'agit d'une réflexion par Hannibal sur la peinture de Miró: "À la fin de sa vie il a été touché par la grâce de l'art brut, faisant sienne la pensée de Matisse qui affirmait: *Il faut regarder toute la vie avec des yeux d'enfants*" (31). Par la suite, il mentionne la série de tableaux de Miró appelée *Femme et oiseaux la nuit*. Observons que l'avifaune est pour ce peintre ce que la fourmi est pour Dali: une présence flottante qui revient sous diverses formes. Que des têtes, des yeux aux formes exagérées et aux pupilles éclatées comme sous l'effet d'un narcotique, occupant la scène et s'intégrant parfois à des formes humanoïdes! Le tout participe d'un monde où

tout est elliptique, démembré, disloqué, déconnecté et, où le vide, tellement valorisé par Bouraoui, est maître. Les “yeux de l’enfant” et ceux de l’oiseau ignorent les modes communs de lecture de l’espace et de la logique qui les déterminent. Ils évoluent dans une spontanéité déroutante. La communication peut buter sur des obstacles infranchissables, et, pourtant, l’action suit son parcours dans une indifférence souveraine: “*Ignorant les promeneurs du soir, les oiseaux altèrent les rythmes*” (*La Pharaone* 239).

Rappelons qu’avec cette configuration du rapport du mot à la mémoire, Bouraoui cherche à remettre en question les modes d’interprétation du monde et de la mémoire qui les habite. Notre analyse repose sur l’idée d’élargissement des modes d’expression du mémoriel, grâce à une analogie entre le cubisme et le mot, cherchant ainsi à contenir un monde destiné au débordement, pour ensuite montrer que l’essentiel est de se concentrer plutôt sur l’anatomie de la mémoire et son fonctionnement. Dans leurs diverses manifestations, les oiseaux expriment l’idée d’allègement grâce à un amenuisement de l’objet en faveur de la perspective. Ainsi remet-on en cause le concept de lieu de mémoire, considéré comme un catalogue des places où la mémoire collective prend forme. Plutôt que de se borner à élaborer des listes et annuaires, il vaut mieux zoomer, à partir d’un regard éloigné, susceptible d’assurer l’intégration de ce qui assure le dépassement, le vide qui, à son tour, joue un rôle primordial dans la définition de l’humain, l’inscrivant dans le dépassement. D’où la métaphore de la dentelle qui rappelle qu’il faut regarder surtout du côté de l’individu et de ses capacités créatrices.

Ne sommes-nous pas, dans cette logique, devant le piège que l’auteur lui-même cherche à éviter, celui de l’art pour l’art, de la parole tournant autour d’elle-même, se réinventant pour se réinventer? Au contraire, la prise de position de Bouraoui

n'est pas écho d'un syllogisme à n'en plus finir. Elle est motivée par la même question: *que veut l'homme de l'histoire?* L'auteur cherche plutôt à identifier celui qui *veut*. La question de la mémoire relève d'une série d'épreuves d'où l'on sort redéfini. Dans *La Pharaone*, le narrateur donne le vrai visage de cette quête: "Étrange étrangeté de l'être qui fait basculer les frontières pour qu'identité éclate, nouvelle constellation, s'installant dans la douloureuse et jubilante orfèvrerie d'un humanisme nouveau" (114). Au lieu de s'attacher au lieu, la mémoire doit retracer les degrés "d'étrangeté". Elle remet constamment en cause l'identité de l'homme produit d'un élan nommé "créaculture" (Bouraoui), de la mémoire "se perdant dans l'humanité". Elle est également au service de la douleur de l'accouchement d'un "humanisme nouveau".

Le sceptique ne peut que se demander si, malgré toute la bonne foi de l'auteur, une telle manière de voir le monde est susceptible de conduire à perpétuer les mêmes mécanismes de domination. Ne sommes-nous pas devant un autre "melting pot" qui célèbre le pluriel pour le réduire en fin de compte au pouvoir de la minorité? La réponse du poète s'appuie sur deux données. Premièrement, l'homme ne peut pas ni ne veut pas se laisser définitivement définir, étant celui qui a créé l'outil de définition, le langage, qu'il doit chercher à dépasser en regardant du côté de ce "silence", dont raffole l'Ogresse du temps. Dans ce sens, ce qu'il faut célébrer est, en premier lieu, ses possibilités de création. Dans un tel exercice, l'art joue un rôle primordial. Deuxièmement, à partir du oui affirmatif à la nietzschéenne, la soif créatrice ne peut permettre à l'exercice intellectuel de se limiter au lieu commun, même quand le motif est la lutte des classes.

*Retour à Thyna* illustre la lutte anti- et postcoloniale à partir d'attitudes de classes. Pourtant, il y a toujours cette idée que l'humain n'est pas défini à priori et que ses visages ne se

laissent voir que grâce à l'action. La mémoire est ainsi une scène où se joue le drame de celui qui fait de l'acte un miroir. Comme souligné précédemment, elle ne contient que pour se laisser déborder. Une telle exigence n'épargne pas non plus celui qui veut l'écrire, comme dans cette pensée du scribe dans *La Pharaone*: "Si Hatchepsout incarne la magie qui crée la vie sublime, moi, né de l'argile du verbe créateur, me charge des projets que son amour suscite." (178) L'Histoire se trouve ainsi détrônée. Elle n'est plus ce corps discursif aux assises bien claires qui ne cause de mal que quand il ne correspond pas à nos attentes. Quoi de plus honnête que cette confession de celui qui incarne un intellectuel étranger au désir de dominer son art, un être "né de l'argile du verbe créateur", traversé par le même souffle que l'objet qu'il essaie de saisir?

Il reste toutefois un autre point à éclaircir: comment dire que Bouraoui n'adhère pas à l'art pour l'art, quand le débat prend des allures qui rappellent l'enfermement dans des questionnements philosophiques qui évitent la conjoncture et les jeux de pouvoir qu'elle suppose? Revenons au domaine métaphorique, à ces oiseaux éparpillés dans l'œuvre. Il y a un passage dans *La Pharaone* qui montre combien, même une divinité égyptienne, n'est pas épargnée dans cette réflexion du narrateur autour du couple Imane la Muslmane et Ayman le Copte:

Mue par l'énergie immanente, définie par sa matière inventée, Hatchepsout décide de pacifier le couple aux religions inversées. Imane/Ayman n'engageront plus de guerre, ils développeront des relations diplomatiques avec le monde entier. Ainsi, elle fait renaître les nouveaux amoureux: oiseaux du jour qui libèrent l'enchaînement des foules, ressuscitent la splendeur des morts et modulent le chant au diapason du rêve cosmocratique. (72)

Deux mémoires, deux mouvements. L'une est immanente, celle qui prélude la décision ("Hatchepsout décide") et définit ainsi le futur. Mémoire proche, elle est celle de cette Égypte considérée comme "Mère de l'Univers", donc, comme ce qui dépasse la définition de la nation dans son cantonnement territorial et ethno-politique. C'est là une mémoire anticipée, ancrée sur un projet de société pacifique. À noter que ce pouvoir gestationnel est plus grand que la déesse même, venue à son tour "se défini[r] par sa matière inventée". L'advenir, dont nous avons parlé, refait surface pour montrer que son détachement du temps et de ses traces ne peut s'assurer que grâce à son pouvoir d'invention. Autrement dit, la révolution ne l'est que si elle ne devient statu quo. Le révolutionnaire est générique dans la mesure où il n'est au service que de la cause de perpétuer le mouvement.

La seconde mémoire est celle rétroactive, celle propre à la "ressuscitation" du passé, du rêve de la Mère de l'Univers. C'est là que les oiseaux réapparaissent sous un aspect qui rappelle la croyance maghrébine en ce qu'ils "ressuscite[nt] la splendeur des morts". Est-ce là une négation de l'identité? Sûrement pas. L'auteur souligne plutôt qu'il faut sortir des moules identitaires pour les penser selon le projet de société qui nous anime. L'Égypte est présentée dans sa différence, et son peuple dans ses antagonismes. Le livre traite donc de problèmes liés au quotidien comme la pauvreté, la condition de la femme, les clivages religieux. Il y a toujours cette invitation à creuser des "béances" qui font de l'interprétation une épreuve. Cependant, les oiseaux viennent rappeler qu'une Histoire momifiée du pays des pharaons ne sera que perte de temps. Le moment est venu pour une relecture de l'Histoire de la Mère de l'Univers telle que l'œuvre bouraouïenne la conçoit. Mère compassionnelle, dans un rapport utérin à l'univers, elle peut incarner l'esprit de la Charte et créer une société où la *Rahma* (compassion) prime le reste.

Qu'est une mémoire *cosmocratique*? Elle est l'esprit de l'Égypte ancienne injecté dans son actualité. Elle est définition de l'homme comme "écho du cosmos" (tel que perçu dans le recueil *Échosmos*). La *cosmocratie*, comme doctrine humaniste opposée à l'idée d'Empire, sert à rappeler le projet humaniste derrière l'œuvre bouraouiënnne. Elle a aussi une valeur critique. Elle vient remettre en cause la position prônée par les adeptes d'un certain darwinisme historique ; à savoir ceux qui regardent l'évolution des sociétés humaines comme des entités dont la force est déterminée à partir de leur pouvoir créatif. Selon une telle vision, si l'Égypte est devenue ce qu'elle est, un pays en proie aux problèmes typiques de son continent, c'est parce que le passé pharaonique l'a quitté à jamais. Les Égyptiens existent toujours, mais dépouillés de la capacité de se réinventer.

Une telle idée est courante dans le débat sur la modernité dans le monde arabe. Pourtant, chez Bouraoui, elle ne tient pas la route du fait d'un optimisme qui garde un œil sur les possibilités infinies qui s'offrent aux hommes. Se réinventer n'est pas question d'un bilan collectif, mais d'une volonté de s'élancer dans le vide qui contient toute les possibilités. Ce qui ne peut se faire qu'au niveau individuel. Avant de s'opérer au niveau collectif, le changement doit se faire à partir d'un positionnement philosophique qui prône la rupture avec des manières de penser sensées reproduire le même. Théo n'est pas la réplique fidèle du révolutionnaire et, pourtant, ses discussions avec le père dérangent bien des vérités considérées comme absolues. Hannibal n'est pas le révolutionnaire parti avec un programme clair d'émancipation des gens de sa classe, et, pourtant, il cherche à questionner les binarités, y inclus celle de peuples qui se réinventent / peuples qui stagnent.

Éviter un tel manichéisme est derrière ce que Chakravorty Gayatri Spivak qualifie de cet "autre domestiqué destiné

à renforcer le moi impérialiste” (130). Si je suis défini en termes essentialistes comme un être de seconde catégorie, c’est parce qu’il y a un autre dominant qui se définit dans son opposition à moi. Appliqué au niveau social, dans *Retour à Thyna*, le riche n’existe que parce qu’il y a des pauvres. Cette même pauvreté affecte l’Histoire par exemple quand le narrateur parle des nantis qui éventrent la terre, et avec elle le patrimoine archéologique, pour construire des villas qui trônent sur ce que Spivak appelle “l’ignorance-sanctionnée” (même si le terme est appliqué au domaine de la traduction) (165).

Cette méconnaissance est celle évoquée auparavant quand le poète annonce: “Vigile la mémoire refuse / De se perdre dans l’humanité”. La binarité et la confrontation sans espoir de synthèse résident dans ce détachement de l’homme de ce qui le fait: son humanité. Le nouveau riche, l’impérialiste et autres figures du pouvoir, ne répondent à la question *qui êtes-vous* qu’avec des fonctions qui renforcent un statut. *L’autre*, réduit dans sa densité, n’existe que pour renforcer sa propre image. Et quand il affiche un visage qui rappelle des traces de subjectivité, il est légué à la monstruosité. Il devient menaçant de cette même image. Pire encore, il peut même rendre pauvre comme quand Eric Zemmour parle de “l’abandon” de De Gaulle de l’Algérie à cause de ces “dix millions d’arabes pauvres” (27). L’on peut conclure que l’indigence de ceux-ci commençait à franchir la ligne de séparation et à brouiller les différences. Selon lui, elle devenait aussi contagieuse que celle des Indonésiens pour la Hollande.

Voilà une manière de lire l’Histoire, selon des lignes séparatrices entre la magnanimité coloniale et le misérabilisme arabe qui exclut toute responsabilité dans l’un des conflits les plus meurtriers de l’Histoire de la région. On peut voir comment le colonisé est représenté dans des termes qui

assurent une continuité sémantique, particulièrement quand il devient immigré. Les métaphores dominantes d'une France "menacée d'invasion" ou condamnée "à accueillir la misère du monde" sont derrière une telle conception de l'autre. Hannibal essaie de s'en extraire grâce à sa soif de connaissance. En autodidacte, avant de se lancer dans son voyage, il a appris des langues étrangères et tout ce qu'il pouvait sur les mœurs et les usages des sociétés visitées. Il importe de revoir l'anatomie des "binarités infernales" (comme aime les appeler Bouraoui) qu'on identifie comme des "identités meurtrières" (Amin Maalouf). Aussi faut-il revenir à l'image du tisseur, en optant pour une lecture qui va par-delà les idéologies de domination. Le Nif (signe de fierté) n'équivaut pas chez lui à une tendance idolâtrante du passé de la terre natale, mais à la recherche d'une base de respect mutuel dans la rencontre.

Au lieu de la confrontation, il vaut mieux se concentrer sur l'urgence de voir ailleurs, par-delà ces hiérarchies auto-proclamées comme dans *La Pharaone*:

Et c'est la symphonie de chants d'oiseaux blancs, aux noms inconnus! Elle remplit les lieux de leur musique douce et céleste, énigme magique qui grave les mémoires. Ainsi les esprits se libèrent des tensions et autres stress de l'extérieur. Ayman et Imane flottent sur ces notes surprenantes qui les emportent dans le ciel anonyme des renommées (163).

Le déplacement fait l'oiseau, comme l'élan l'original. Ce qu'il faut éviter, c'est, avant tout, l'immobilisme statuaire. Nous l'avons souligné maintes fois, l'homme se fait en agissant. Ces "oiseaux blancs" et "inconnus" symbolisent la blancheur du vide et de l'ignorance qui motive la rencontre. Si le travail de Zémour est une lamentation sur une France qui se "suicide", celui de Bouraoui est un envol allègre

d'une humanité qui se dote d'ailes pour quêter "l'autre dans son altérité". Si Zémmour annonce la mort d'une certaine idée de la nation, Bouraoui prédit l'avènement de l'humain pluridimensionnel. Si l'un a besoin de l'opposé pour le stigmatiser et le cannibaliser, l'autre en a besoin pour affirmer sa propre humanité.

Dans *Méditerranée à voile toute*, Hannibal, arrivé à Majorque, est "invité" par un inspecteur au nom fort révélateur de Miró (comme le peintre) à "donner les raisons qui l'ont amené à visiter" l'île. Au début de cet entretien, l'agent de police adopte l'attitude typique de celui pour qui l'identité est réduite à des fonctions relatives à une certaine pratique professionnelle. Il classe son interlocuteur dans des catégories (ethnique, juridique et bureaucratique), attitude qui éclaire sur son travail policier. Ces catégories n'ont rien à voir avec l'expectative, l'ouverture de celui se revendiquant d'un territoire plus large. D'où cette question: "Est-ce défendu de faire du tourisme en Méditerranée pour le Méditerranéen que je suis?" (29), ce qui semble dérouter l'agent de l'ordre qui donne cette explication: "les étrangers qui entrent dans notre île sont étroitement surveillés." Cette scène rappelle la conception du pouvoir chez Foucault, avec panoptique, biopolitique et autres modalités de surveillance et contrôle.

Avec l'intention de lui faire perdre son calme, l'inspecteur Miró continue à bombarder Hannibal de questions et à parsemer cet interrogatoire de remarques typiques et biaisées sur les Maghrébins. Il va jusqu'à ignorer son innocence suite à un malentendu juridique en terre crétoise: "Est-ce une affaire personnelle, sentimentale, politique... d'intégrisme?" (29). Le stéréotype qui annule toute possibilité de communication refait surface quand, enfin, le motif de l'examen est révélé: "Nous devons vérifier les activités des étrangers d'origine maghrébine pour éliminer tous les terroristes et les immigrants illégaux" (30).

Le principe selon lequel l'acte fait l'homme n'est plus opérationnel, étant donné que le portrait du Maghrébin annule l'action. Le "personnel", le "sentimental" et le "politique" n'ont rien à voir avec l'agir. À première vue, il semble que ces catégories de mobiles déterminent le comportement collectif. Néanmoins, dans le cadre d'une procédure judiciaire, il est impossible de parler de motif quand le suspect a été innocenté. L'innocence est la sanction par laquelle le lien entre motif et acte est brisé. Si, en Crète, Hannibal est, pour un moment, soupçonné du meurtre de "l'ex-époux de sa partenaire d'entreprise", son innocence résulte de la réponse aux questions: A-t-il commis ce meurtre? Pourquoi? D'abord, l'acte et, ensuite, le motif. Or, chez l'inspecteur Miró, l'acte est annulé pour ne laisser place qu'au supposé. Ainsi, la culpabilité dépend plus du présupposé motif que de l'acte même. Avoir commis un délit ou ne pas l'avoir commis n'est pas ce qui importe. Il s'agit plutôt de confirmer un motif valable qui arrache le sujet de sa réalité pragmatique (de sa "densité" dirait Bouraoui) pour l'associer à des groupes qu'il faut "éliminer": "les terroristes et les immigrés illégaux". Il est à noter que la surveillance précède la vérité: au lieu de rechercher, le policier est maintenant l'agent d'une sentence, se substituant au juge et au geôlier / préjugéant que tout Maghrébin est censé prouver son innocence.

Toutefois, le héros n'a pas cédé à la logique policière ni n'a endossé le rôle de victime que l'on veut lui assigner. Au contraire, cette intervention mène le fonctionnaire à mieux identifier, à faire sortir le sujet de la masse de préjugés, à l'atteindre "dans son altérité". Miró n'a pas la tête à partager ni à connaître l'autre; il veut tout simplement faire son travail dans la clarté: tout ce qui compte est d'établir la correspondance courante entre une culpabilité présumée et l'acte qui la confirme.

C'est à partir du moment où le mot "kamikaze" est évoqué

que la présomption de culpabilité cède devant la volonté de connaître un sujet qui résiste devant les modes usuelles d'interprétation. Interrogé à ce propos, Hannibal répond, avec ironie, qu'il connaît un "kamikaze intellectuel", en référence à un certain Olivier Rolleur, membre d'une «sorte d'Al-Qaïda qui terrorise auteurs et éditeurs » (213). À partir de ce moment, son interlocuteur commence à perdre du terrain et à accepter qu'il a devant lui un être civilisé. Hannibal a intégré tout d'abord la sphère culturelle et intellectuelle (quand il a commencé à parler du peintre Juan Miró) pour ensuite aborder le juridique ; d'où cette exclamation: "Monsieur connaît la loi européenne!" Finalement, le héros explique la raison de sa présence sur l'île:

Que fait-il ici dans cet interlude majorquin à feuilleter le millefeuille de sa *Mare Nostrum*? Venu dans ces parages en éclaireur, il sillonne les lieux pour prendre la température, capter les échos de sa propre culture et celle de ses voisins méditerranéens. Saisir les nuances et atténuer les différences des altérités qui, au fond, nous mènent tous à notre mosaïque humanité. (138)

Même devant quelqu'un qui cherche par tous les moyens à l'inculper, Hannibal n'abandonne pas l'idée de la "mosaïque humanité". La Méditerranée utérine pour lui transcende l'action. Elle est "métaphore vive" selon Bouraoui. Le héros rejoint la verticalité de la mémoire pour dépasser le moment<sup>1</sup>. C'est là que le thème de la compassion revient quand le présumé coupable évoque les origines *chuetas*, ces Juifs

---

1 Ce présent est défini ainsi par le narrateur: "Avant, l'Arabe occupait le centre, fascinait par ses amours secrètes et son hospitalité légendaire. À présent, il est renvoyé à la périphérie, honni, acculé à être un preneur d'otage, un criminel djihadiste, un kamikaze. Avant, c'était un passeur de savoir et d'éthique. De nos jours, le perturbateur de l'ordre moral, le déclencheur du *choc des cultures!*" (131).

sépharades victimes de l’Inquisition après leur expulsion (conjointement avec les Maures) d’Espagne. Ainsi commence la connaissance, une prise de conscience qui protège l’homme de ses tendances violentes: “je veux découvrir et comprendre pour vivre en paix avec les miens, avec les Européens, avec tout le monde”, affirme Hannibal (31). D’abord un homme soupçonné, il quitte les lieux avec la certitude d’avoir “conquis un nouvel ami”.



## Chapitre 9:

### ***L'idéologène et le mémoriel***

Bouraoui a forgé le mot-concept "idéologène" dans son recueil *Ignescent*, lequel fut publié en 1982, au début d'une décennie marquée de turbulences, de la crise de la dette aux diverses invasions (Grenade, Panama) et autres conflits sanglants. C'est aussi une époque marquée par de nombreux régimes dictatoriaux et d'innombrables violations des droits de l'homme. Le titre "Idéologène" regroupe d'ailleurs des poèmes invoquant un engagement basé sur une critique systématique des violences qui ne cessent de secouer le monde.

Par exemple, le poème "Lacère-cœur", comme le titre le suggère, traduit la douleur de celui qui fait de la "transgression" son "nouveau langage", celui qui a choisi de faire un "voyage intérieur qui [le] confirme dans la voie du sacré sans existence de Dieu" (39). On y retrouve l'image de l'humain chassant le divin pour redéfinir le sacré. Soulignons que le poète ne cherche pas dans "le désert des déserts" et le vide pesant qui le peuple la réponse ultime à ses préoccupations. Il est aussi conscient que Dieu peut prendre plusieurs masques. C'est au pouvoir d'interpréter que revient la mission de le déloger, car "il faudrait déchiffrer la géométrie complexe des lettres, des sens cachés que ne peuvent trouver que deux âmes en peine" (39). Et le sacré, alors? Il est "certitude éclatante qui effraie". Il est ce qui dérange. Dieu se définit comme l'instance qui impose le nom dès la genèse: "ton Adam t'a assigné la limite, t'a laissé choir dans l'ignorance". Toute déité est maîtresse du sacré comme porte donnant sur l'infini. Et c'est de ce dernier dont il faut se saisir. Le poète le revendique pour en faire le lieu d'exercice de la pensée libre et non le terrain réservé

au rite et au dogme. Il cherche à démasquer “l’excuse qui se présente comme une raison” (39).

Ce poème en rappelle un autre “Ouverture” (même s’il ne fait pas parti de la catégorie “idéologène”). L’auteur y attire l’attention sur le désert intellectuel d’une époque qui s’attaque au travail de mémoire: “L’amnésie, seule prouesse” (37). D’où sa volonté d’éroder la charpente du bouclier qui empêche l’homme de renouer avec son humanité: “Comment pénétrer ce son de flûte désertique une voix / Dans le désert des déserts angoisse mélancolique”, “Le sel de mon verbe mord sans laisser de sillon sur ta peau / Perdue dans l’île de tes pensées nocturnes” (37). Le poète refuse le repos, car la pause effraie. Elle est la porte par laquelle le dieu menaçant revient introduire la plante des ignorances meurtrières qui secoquent le monde. Le but est de “se sacrifier dans la progression de la marche et des démarches” (41). Il faut aller de l’avant et ne point éviter les portes du hasard. Il importe de propager le message que la douleur et la mélancolie n’ont rien à voir avec le pessimisme ni l’abandon (communs à l’idée de l’homme post-moderne comme étant “l’abandonné de Dieu”). Elles sont le prix à payer pour accéder à un “nouveau langage”, capable de réaliser le désir d’émancipation.

Bouraoui laisse au lecteur le soin de saisir le sens “d’idéologène”, synthèse entre idéologie et gène, tous deux dans un rapport fusionnel. Le concept d’idéologie de Destut de Tracy en 1796, depuis toujours relève de deux branches de la philosophie, soit il se réfère aux théories de la connaissance, soit à celles relevant du champ politique. Pour sa part, Bouraoui traite l’idéologie surtout dans son rapport au pouvoir, qu’il soit politique ou autre, quoiqu’il choisisse comme terrain de prédilection les manières de penser de l’homme. “Idéologène” veut dire pensée au service de la vie. C’est un rappel du rôle de l’intellectuel, lequel doit adopter une position critique, quel qu’il en soit le prix. Appliqué à

la mémoire, ce “mot-concept” est, plus qu’autre chose, invitation à la légèreté. Au lieu d’imaginer l’Histoire comme le lieu d’emménagement d’expériences, il est préférable d’en faire singulièrement l’exploration de l’anatomie des ruptures. Ce qui compte ce ne sont pas les faits et les détails, mais comment naît l’idée dans les sillons de la vie et comment elle affirme notre humanité. Même le concept de Dieu, dans son rôle de Contrôleur de toute interprétation, est remis en cause. Le poète présente le “désert” comme le lieu privilégié qui invite à la table rase. “L’idéogène” nécessite de faire du ménage dans nos pensées, de redéfinir les lieux de mémoire en les remettant en cause dans leurs finalités. À quoi bon voir dans tel monument ou tel bâtiment le lieu d’ancrage de notre vision du passé? Ne constitue-t-il pas une limite à la pensée, en imposant des cloisons? Ne soumet-il pas à l’impératif d’un *religere* prédéterminé par le pouvoir symptomatique de la mentalité moutonnaire?

En fait, Bouraoui s’inscrit dans la lignée de critiques radicaux qui invitent à reconsidérer quelques conceptions largement partagées de l’Histoire. Le but, selon Franco Berardi, est de réexaminer “l’espace de notre préfiguration historique avec l’intention de sortir du cadre conceptuel selon lequel l’histoire doit être liée à l’idée de progrès” (9)<sup>1</sup>. L’anti-“intellectuel kamikaze” dont parle Hannibal est l’artiste “ignéscant” selon Bouraoui. Dans “Une olive à la bouche d’un fusil” (poème faisant partie du groupe intitulé “idéogène”), il préfère “se déchiqueter” que de se laisser domestiquer dans un monde où le darwinisme social nie toute idée de “contrat social”. Il meurt par ses propres mots, quand ceux-ci se voient figés dans un rictus morbide. L’auto-annihilation plutôt que la vie dictée, s’offrir en spectacle macabre plutôt que ne rien dire ou être le porte-valise de mots-zombies, vidés de toute vie. Le rôle de l’intellectuel est également de servir de voix à la masse opprimée. Pour ce faire, il fait du mot le lieu de

---

1 En anglais dans le texte.

prédilection. Berardi parle de “sémio-capital” en référence à la conversion du mot en bien marchand qui se vend et aide à vendre. Or, que sommes-nous hors du langage? Bouraoui propose comme réponse l’acte “ignéscant” pour montrer que l’on ne peut exister hors de notre humanité. Paradoxalement, il présente la mort symbolique comme un acte d’espoir. Elle ouvre la porte à la possibilité de tout remettre en cause pour réinventer l’homme. La preuve en est que la parole n’a pas cessé d’exister ; même après la mort volontaire, le monde continue à habiter les mots. Toutefois, la libération ne peut se faire qu’en procédant à une purge, une sémio-libération si l’on peut dire. Il faut revoir les mots, les soumettre à l’œil inquisiteur de l’intellectuel allergique aux idoles, pour les vider du contenu qui leur est imposé.

Nommer est, une fois encore, lié à l’idée de compassion utérine. Comment dire la violence, si l’on ne la vit pas dans sa chair? Comment sentir son impact, si on ne convertit pas son écriture en champ de bataille? Comment sentir la douleur de l’apatride, si on ne se sent pas soi-même étranger dans un monde fondé sur des bases indésirables? La création artistique devient ainsi le champ de communion entre le pensé et le pragmatique, l’esthétique et le stratégique, l’action intellectuelle et celle martiale. D’où cette explication de la source de la violence dans un contexte colonial: “On lui a volé son pays, on a écrasé ses montages de désirs et ses rouages syntactiques. Plus de langue. Pas d’articulation fulgurante. Des mots. L’ère de l’explication est révolue et l’acte se niche dans le confort du regard neutre mais moribond d’un Dieu visible” (15). Le “pays volé” est restitué par un autre: celui de la parole. Le colonialisme, en gênant les liens au lieu d’appartenance (le colonisé étant toujours le bienvenu chez lui à condition d’accepter son sort), se traduit au niveau de l’expression par la même tendance à s’opposer à la liberté du sujet. À propos du rapport au langage, l’objectif est de remettre en question la topographie du désir et des manières

de le dire. Est-ce que cette situation est exclusivement propre au colonialisme ou bien est-elle appliquée à l'humanité dans sa totalité? Ne sommes-nous pas tous auteurs ou objets de violences qui rappellent l'essence primordiale de l'hégémonie ; c'est-à-dire, un état d'humiliation et d'intolérable injustice, d'exploitation de l'homme par l'homme et de domination du fort au faible?

Levinas nous apprend que le visage de l'autre est celui de l'infini et que de son contact naît toute conscience éthique. Il faut ajouter aussi qu'il est le miroir qui reflète notre propre condition. Celui qui choisit de mourir, le fait pour nous rappeler cette réalité que nous nous forçons d'ignorer: notre propre aliénation comme sujets soumis au "totalitarisme bioéconomique" (Berardi, 9). La distinction entre société "libre" et celle coloniale réside dans la nature du corps sociale. Si dans le premier cas, il est considéré comme association de volontés collectives libres à travers des mécanismes institutionnels, dans le deuxième cas, ce même corps a ses rejetés, ses hors-caste, ses souffre-douleurs. Lorsque les institutions manquent à leur devoir de représenter le corps social avec toutes ses composantes, le colonisé devient le synonyme de l'opprimé, même hors de la condition d'occupé. Le corps, comme la force de travail et le langage, deviennent la propriété du plus fort de sorte que la "bioéconomie" devient le maître absolu. L'acte suicidaire est ainsi l'expression souveraine du guerrier qui veut priver le conquérant de l'objet désiré: le corps et les mots.

Ainsi, la mort symbolique est-elle spectacle de remise en cause de mécanismes de soumission, tellement ancrés dans la psychologie de l'homme moderne, mécanismes aujourd'hui incarnés par une nouvelle divinité : la main implacable du marché. De la même manière, dans un geste qui traduit "la fin de tout contrat social", nous considérons, dans un fatalisme absolu, la ruine, la nôtre comme celle du voisin,

comme l'œuvre d'une force incontrôlable nommée "crise économique", ou "récession", ou "fluctuations du marché", ou "nouvelle donne", ou "nouvel ordre". C'est cet aspect de la société américaine (dont le visage est Bob) qu'Ariane critique farouchement (*Paris berbère*). Ce mort-vivant, hypnotisé qu'il est par le consumérisme, est pour sa femme le miroir qui reflète la partie de soi à rejeter. En fait, ce qu'Ariane redoute est de se voir convertie en copie conforme de son mari. D'où son acharnement à se différencier de lui, à tracer des lignes séparant deux êtres vivant sous un même toit, au point que l'on peut se demander si la définition latine de l'identité comme *identitas* la hante. La "mêmeté" et la conformité sont derrière le rejet.

Notre docilité dirait l'intellectuel "idéologène", s'explique par les divers masques d'un dieu effroyable et anonyme. Il n'y a que dans le spectacle de l'écriture que s'offre la possibilité d'en exposer le vrai visage. D'où la différence entre Bouraoui et Adorno pour qui, devant l'horreur extrême, la poésie n'a de choix que de mourir. Dans *Mutante, la poésie*, l'auteur analyse des vers du poète argentin Juan Gelman, où ce dernier paraphrase le philosophe allemand: "On a dit qu'on ne pouvait plus écrire de poésie après Auschwitz" (62). Il est vrai que le traumatisme propulse l'homme dans un *no man's land* émotionnel et intellectuel, une pause absolue où tout s'éclipse, la parole en premier lieu. Malgré tout, Bouraoui n'accepte pas d'arrêter là. Pour lui, la violence ne doit pas confisquer à jamais la parole. Il faut au contraire se réinventer: "se faire parole dénonciatrice des déboires de l'histoire. La poésie doit donc parler autrement, parler au nom de ces morts qu'elle a tenté d'empêcher de mourir" (62). Accuser ne peut se faire sans un regard capable d'atteindre et d'englober son objet.

La figure de l'oiseau s'avère utile: la valeur première de l'envol est de permettre à l'œil d'observer le monde. Il faut

imaginer l'oiseau dans les cieus, ou entre des rangées d'arbres, ou devant des murs ou des bâtiments. L'œil ne doit pas seulement se concentrer sur l'animal, mais aussi sur les lieux traversés. En réalité, le volatile sert à assurer la connexion entre toutes ces composantes. Ce qui revient à dire que, dans le contexte de cette analyse, l'Histoire est lieu de traversées. Une définition qui remet en cause toute lecture fragmentatrice: il faut regarder l'ensemble pour saisir le motif, la "quête du lieu" (Bouraoui). L'oiseau n'est pas considéré hors du trajet et des éléments qui l'entourent, de tous les détails. Son voyage est, en réalité, celui de l'œil qui observe l'ensemble. Une telle position permet une lecture englobante qui envisage l'Histoire comme un corps organique et non un ensemble d'éléments servant à une lecture déterminée du devenir humain. Il y a bien sûr diverses étapes à suivre par l'observateur.

S'il faut dénoncer les "déboires de l'histoire", c'est que l'on est responsable de l'humanité. Il est bien d'avoir une vision globale, de garder un œil sur les suites logiques, mais à quoi bon, si l'on est submergé dans une solitude apathique. Si le traumatisme est un pavé dans la marre, quelque chose qui suspend le calme des eaux, les ride et les perturbe, la poésie est ce qui permet aux flots de se ressaisir et de revenir à leur état premier. Ainsi, Bouraoui invoque-t-il ce vers de Gilman: "*La poésie est chargée d'un surplus de vie*", lequel contient les moments suspendus pour ensuite les ressouder ; il est fluide vital, sang qui reprend son mouvement dans un naturel qui rappelle la reprise de la forme première des eaux perturbées par le pavé jeté. Chez Bouraoui, cette capacité de la poésie à réparer la mémoire et en assurer la continuité repose sur une conception éthique de la parole comme lieu d'échange, où l'autre participe à la "[description] d'autres alternatives à écrire et à dire la Poésie" (*Mutante* 9).

"L'idéologène" est l'œil obsédé par des vérités simples et

substantielles. Le véritable intellectuel ne se perd pas dans le dédale magnétisant des modes de “l’ingénierie du consentement” (Chomsky). Au dire de Bouraoui: “Il faudrait une pensée autre qui changerait de fond en comble les structures mentales des sociétés sous n’importe quel régime” (63). La critique, de ce fait, travaille sur la manière de considérer le monde. D’où les mots, déjà mentionnés, de Matisse: “*Il faut regarder toute la vie avec des yeux d’enfants.*” La conscience de ceux-ci n’est pas aussi attachée aux jeux de pouvoir que celle de l’adulte. N’étant pas encore conditionnée, elle a ses propres manières de dire le monde, ses “rouages syntaxiques”. La résistance consiste tout d’abord en une conscience de soi en marge des mécanismes d’une domination qui nie la langue comme lieu d’échange, ceux pour qui il n’y a rien à partager. Le poète attire l’attention sur le signe qui tourne dans le vide dans le “confort du regard neutre mais moribond d’un Dieu visible”. Il n’y a que la voix du révolté qui déchire le silence de ce monde de zombies, “colmatés contre toutes les intempéries” (15), des hommes qui se nient par leurs propres créations. “Une accumulation absurde d’objets.”, voilà ce qui définit cette catégorie d’hommes qui prennent en assaut la mémoire et veulent la soumettre à de nouveaux impératifs. Nous avons parlé précédemment de la verticalité des mots, de leur pouvoir de contenir plus que ce que le dictionnaire consigne, de leur enracinement dans le temps, qu’ils polissent et raffinent. Ce travail est incarné par rose des sables, la pierre qui porte les empreintes des éléments qui l’ont marquée et qui est le cumul de cristaux arrachés à d’autres constructions géologiques dans une logique qui rappelle l’original. Cette verticalité agissante et plurielle peut comporter des destructions cycliques. Le capital mémoriel devient gênant quand il est immuable. Alors, il faut le faire sauter grâce au scepticisme méthodique, lequel marque l’œuvre bouraouïenne. Ainsi, les artistes “ignéscents” reconsidèrent-ils les narrations hégémoniques, celles qui légitiment les violences dont nous

avons parlées: "Ils essaient de se créer une histoire." (15) "L'idéologène" est ainsi rupture qui vise à imposer une lecture de l'histoire basée exclusivement sur le jeu de forces dialectiques. D'où le besoin d'un nouveau langage capable de dire la tension et l'opposition présentes mais cachées, dans une sorte de conquête herméneutique, une marche qui ouvre l'interprétation sur des territoires inconnus, ceux que seuls éclairent des mots créés pour la circonstance. Toujours en rapport avec la métaphore aviaire, il y a un passage dans *Bangkok blues* qui relève de la même préoccupation:

\_ "Des vendeurs offrent, dans des cages triangulaires en bambou, des oiseaux à libérer.

— Achetez la liberté d'un oiseau pour vous porter chance et éloigner vos péchés.

*Set me free and you'll be lucky*, dit l'écriteau. Tout se marchande, la beauté du geste et l'horreur de la pensée, le sublime et l'éternel au rabais." (25)

L'oiseau ici est devenu objet, commodité soumise à la loi mercantile dans un monde où "[t]out se marchande" "L'horreur de la pensée" définit l'Histoire. Le volatile rabaisé est relié à une mémoire stérile et arrachée à l'infini des cieux. Il est "béance" sans espoir de se voir comblé. Une telle pensée tue l'élan qui fait "la beauté du geste". Elle fige toute possibilité d'advenir. Revoyons encore une fois ces vers de *Rose des sables*: "Advint et adviendra / dans le vieux temps d'aujourd'hui / il était une fois." (7) Bouraoui nous dit que dans toute lecture de l'Histoire, le présent de l'action doit être élevé au rang d'épicentre, ainsi l'oiseau vendu dans un marché de Bangkok est du côté de la logique du cercle fermé, des vérités qui ne peuvent trouver aucune possibilité d'existence hors d'elles-mêmes. Le présent de l'action est maintenant enfermé dans une cage en bambou. Le plus

curieux est qu'à Bangkok, selon les rumeurs, ces oiseaux sont entraînés par le vendeur pour revenir au bercail et se soumettre, *ad infinitum*, à la loi de l'emprisonnement et de la vente.

Cela nous rappelle l'anecdote de "la couleur du cheval blanc d'Henri IV" et du boomerang qui mine la pensée historique et la soustrait à la possibilité critique. Bouraoui choisit ce pseudo-adage qui rappelle le "Discours du cheval blanc" du philosophe chinois Gongsun Long. Si nous l'évoquons, c'est parce qu'il est aussi animé par le désir de montrer les paradoxes qui rongent habituellement la pensée. "La couleur du cheval blanc d'Henri IV" rappelle ce que le philosophe a dit à propos du même animal: "Un cheval blanc ne peut être un cheval" (Yu-Lan, 54). L'objectif, commun pour le philosophe chinois et l'auteur, est de montrer comment en définissant l'animal par sa couleur (la blancheur), on annule sa nature chevaline. Les deux qualités sont séparées et ne peuvent pas impliquer l'une l'autre: n'est pas chevaline toute bête blanche. En même temps, n'est pas blanche toute bête chevaline. Autrement dit, la couleur et l'espèce ne peuvent être synonymes. Ce qui montre que la pensée est susceptible de tomber dans des contradictions, qu'elle nourrit à jamais. Dans l'exemple choisit par Bouraoui, le paradoxe détermine la réponse (le cheval d'Henri IV est blanc), et, la question qui, dès qu'elle est posée, invite à perpétuer une telle attitude en l'inscrivant à jamais dans les esprits: et Henri IV et sa monture, sans oublier la partie de l'Histoire de la France qu'ils représentent, sont ainsi niés dans leur "densité" (comme dit Bouraoui) pour se laisser restituer par une qualité qui, non seulement ne les définit pas dans leur nature pragmatique, mais vide de toute substance la mémoire que nous avons d'eux.

Reste quand même à se demander s'il est possible de dire le révolu et le présent sans se référer à certaines

caractéristiques (couleur ou autre)? Comment évaluer et juger en leur absence? On ne peut pas faire une critique de l'itinéraire traversé sans prendre conscience de la somme des constructions qui ont déterminé notre manière de voir le monde. La mission de celui qui veut donner sens et évaluer est, notamment, de faire l'inventaire des particularités en montrant leurs fonctions. Bouraoui effectue cette opération d'une manière originale. Par exemple, en parlant de la visite de Samy à un musée pugliese exposant des objets d'autrefois et de ses réflexions devant le souvenir d'un héros mythique chargé de protéger l'île des "immigrés clandestins", nous avons remarqué que, pour lui, le passé existait dans un lieu présent. Il importe ici de rappeler cette idée. L'on peut comparer la valeur du présent dans la langue arabe à une création cinématographique, tout y est concomitant et actuel, et la seule distance temporelle ne se fait que grâce à la conscience du spectateur. Autrement dit, hors de notre subjectivité, rien ne dit que l'action décrite est passée. Cette qualité est un ajout fait par celui qui regarde la scène.

Dans la tête de Samy (de même que chez Hannibal), tout se passe comme dans un dessin animé. Le récit s'organise en vignettes, et celles-ci en contiennent d'autres. Sa description de l'expérience du voyage est, en effet, une organisation de ces images, l'une après l'autre. Ensuite, il invite le lecteur à assumer le rôle de celui qui, par sa propre mémoire, crée une illusion de mouvement en reliant, dans leur succession, les vignettes. Pour éclairer cette procédure, Samy s'offre en lecteur de l'Histoire de la Crète étalée dans des objets qu'il classe. À partir d'eux et aussi de sa situation actuelle, il élabore des tableaux qui illustrent des motifs allant de la Crète ancienne à sa situation en tant que visiteur de Puglia. Ariane lui tend son fil pour relier avant de tourner les pages et exposer la succession. Ainsi, l'Histoire ne doit pas être considérée comme un amas d'événements isolés, que l'on peut annuler ou restituer à sa guise. Sa lecture exige de

mettre du mouvement dans les images qui fondent les divers vignettes-histoires. Elle doit assurer le flot, selon Bouraoui, obéir au mouvement vital afin de déterminer le sens.

Quand l'inspecteur Miró s'apprête à juger Hannibal, il agit en "signifiant-maître", un concept développé par Badiou (2010, 102). Il obéit à une force qui le supplante, celle d'un pouvoir essentialiste, draconien et xénophobe. Ce comportement n'a plus raison d'être à partir du moment où il est confronté à une donne historique qui dérange: le traitement réservé à ses ancêtres, ces Juifs qui, des siècles auparavant, ont été traités de la même manière que les Maghrébins le sont aujourd'hui. Pour Hannibal, ce sont "des juifs *malgré eux*. Uniques au monde, convertis de force au catholicisme en 1435. Ces crypto-juifs, ou juifs cachés, n'existent plus depuis 1691, date des derniers autodafés. Ou bien un acte de foi ou bien relaxés au bras séculier pour être brûlés vifs. Je te raconterai cela en détail un peu plus tard." (*Méditerranée à voile toute* 25) Hannibal invite ainsi son interlocuteur à introduire le mouvement dans les vignettes de l'histoire pour avoir une vision intégrale qui changera sa perception. Le "signifiant-maître" s'éclipse, devant la révélation que son jugement a priori défavorable dépendait d'une construction imposée. Miró prend conscience de son statut de "*Juif malgré lui*", qui lui montre comment son verdict fut construit par ce même pouvoir qui veut faire de lui l'instrument de décider de l'altérité de quelqu'un d'autre. Il est significatif que Samy choisisse la matrice légale à laquelle il se voit soumis.

On considère le droit comme la voix neutre qui ordonne, trace des lignes entre des catégories de gens, les récompense ou les punit. Il installe une muraille isolatrice invisible qui s'élargit avec le temps pour, actuellement, couvrir la Méditerranée et la partager en deux: le Nord, identifié par la Communauté européenne, et le Sud, surtout l'Afrique et

le Moyen-Orient. Ainsi, la législation, au lieu de s'exercer selon les circonstances et en rapport avec des démarches de "vérité qui se fait" (en référence à l'enquête policière), elle tranche dans le corps même de l'humanité, isolant les uns des autres. Sans doute, l'Inquisition n'est plus là, et la défense des droits de l'homme a mis fin à "l'autodafé". Pourtant, Bouraoui veut souligner que la méfiance envers l'immigré, comme autrefois les mécanismes de légitimation de l'Inquisition, repose sur le rapport entre deux points: le pouvoir et la transgression. Que veut faire la société globale de ses marges? Quel rôle doit jouer la matrice juridique devant cette différentiation? Si Hannibal et Samy provoquent des discussions autour de ces mêmes points, il n'est pas difficile de cerner l'intention derrière leur insistance: défendre la primauté des droits de l'homme, la transcendance de l'intérêt national, surtout quand ce dernier s'oppose au respect de l'autre. Le "signifiant-maître" de Badiou est remis en cause chez Bouraoui, grâce à une philosophie de l'Histoire peu soucieuse du point final. Il est présent partout et veut trôner sur la mémoire. Son vouloir s'exprime à travers les multiples formes d'un centralisme implacable. Au contraire, si les deux héros adoptent une vision globale de l'Histoire de la Méditerranée, c'est, surtout, pour dresser des digues devant les crues de ce *vouloir* implacable. Ils aspirent à attirer l'attention de leurs interlocuteurs sur la nécessité d'adopter une perspective plus large où l'autre est considéré "dans son altérité" (Bouraoui).



## **Chapitre 10:**

### ***Idéologène et pouvoir***

L'analyse de l'"idéologène" a permis surtout d'aborder des questions méthodologiques remettant en cause les fondements mêmes du discours historique, ses insuffisances et aussi ses mécanismes de domination. Par exemple, en poésie, l'essentiel est de choisir et de créer des mots qui encouragent à la réflexion sur d'autres, et aussi à trouver inspiration même dans l'impossibilité de dire. À propos de Guernica (invoquée par Théo et objet d'analyse dans ce travail), il y a un détail dans ce tableau qui corrobore l'idée que la création est la meilleure réponse à la terreur. Picasso traduit le bombardement horrible sans couleurs, en noir et blanc et sans lumière, sauf une ampoule et une lampe à pétrole qui permettent de révéler la brutalité et l'obscurité résultant du nazisme, du fascisme, de toute guerre.

Théo et Hannibal se caractérisent par ce que l'on peut qualifier de mémoire générique. Elle ne sert pas exclusivement le national, l'identitaire ou le communautaire. Ils inscrivent leur action dans une logique cognitive: ils veulent comprendre plus qu'imposer du sens. En ce faisant, ils gardent un œil sur les franges de la condition humaine pour inviter à dépasser les limites. Aussi, évoquent-ils l'être humain dans sa spontanéité et ses multiples inadaptations. Ce ne sont pas des personnages destinés à illustrer une idéologie et en être les marionnettes. Le récit de leur vie est marqué de contradictions, parfois déroutantes. En fait, dans leur monde, rien n'est invariable. Ainsi, Théo, qui critique le racisme propre à son environnement, ne peut même pas se rappeler le nom de son premier amour, dont l'identité rappelle la discrimination et la banalisation: une "Beurette"

dit-il (27). Ce terme dégradant renvoie à l'anonymat de la foule et étouffe l'affect<sup>1</sup>. De son côté, Hannibal, qui se targue de défendre la diversité culturelle, se moque des lycéens corses manifestant pour la reconnaissance de leur spécificité culturelle et politique. En un moment de faiblesse, il s'adonne aux drogues. Même Ariane, ex-copine et amie de Théo, n'arrive pas à atténuer son anti-américanisme virulent. *Grosso modo*, Bouraoui nous livre des êtres humains dont la fictionalisation n'a pas voilé le naturel.

Dans la constitution mémorielle de Théo, la contradiction est l'élément de base. En réalité, sa conception du monde est dictée par deux mémoires, l'une paternelle et l'autre maternelle. La première est associée à l'endossement, à ce qui est assumé, et la deuxième à la construction et à la quête. La contradiction est propre aux dynamiques et interactions entre les deux. L'image du père est brouillée surtout quand celle de la mère entre en scène. À noter aussi que cette dernière relève de l'absence et qu'elle ne se fait voir qu'à cause de son impact. D'où cette réflexion de Théo sur son caractère: "je sens que mon ambigüité me vient de mon père" (17).

Ce dernier se présente dès le début comme la caricature des "derniers romantiques" (dans le sens colonial), des nostalgiques qui trouvent dans les guerres la référence ultime pour définir la nation, considérée surtout dans ses deux dimensions: foncière (comme territoire) et martiale (lieu à défendre). Elle est aussi, de l'avis de ce Directeur de collège, fondée sur l'esprit cartésien, la discipline et le règne d'une raison qui ne tolère aucun égarement. Il est significatif que le narrateur définisse son père comme celui

---

1 Belarouci va plus loin dans son interprétation de ce mot, considéré aussi comme équivalent d'illégalité, puisque "the somewhat derogatory 'beur' and 'beurette' implies the illegal status of their presence" (9).

né entre les deux Guerres ou que la famille nourrisse les mythes héroïques autour d'un grand-père parti combattre à Verdun. Au caractère rigoureux de l'éducateur paternel (il est directeur de collège) s'oppose l'esprit dissident du fils qui lui lance: "– Papa, tu es trop sévère! Ne crois-tu pas que tes valeurs ont fait leur temps?" (33)

La rigidité nourrie par l'anachronisme explique une vision manichéenne du monde. Il suffit de voir comment il explique la Guerre d'Algérie, un conflit auquel il a participé comme sous-officier dans l'Armée française. Le colonisé, comme celui qui risque de nuire à la vision harmonique de la République française, est considéré comme relevant d'une sous-humanité. En analysant les diverses constructions de la figure de l'ennemi, Umberto Eco conclut que le danger réside dans la confusion entre "bon" et "beau", et aussi que la beauté (comme synonyme de qualités morales) s'appuie depuis le Moyen-Âge sur la même qualité: *integritas* (17). Complétude *vs.* déficience est alors ce qui détermine la représentation, de telle manière que même le handicapé devient ennemi. L'Arabe est considéré comme celui qui manque de tout, à commencer par son humanité: "les Arabes vivent par terre, ils couchent n'importe où ; ils sont sales et fainéants" (15). Comparés aux "macaques" (17), ils ignorent ce qui fait le civilisé: l'esprit de la cité. Ces hordes qui vivent dans des *douars*, "une sorte de tribu" (15), ignorent les lois de la guerre et la discipline: "Les terroristes lâches n'ont pas le courage de nous faire face... Ils attaquent toujours par derrière..." (15).

Même quand l'Arabe combat du côté de l'Européen, la stigmatisation est son pain quotidien: "le mot *Harki* s'est répandu en France, venant de l'arabe *harka*, mouvement. On avait donné ce nom aux militaires indigènes d'Afrique du Nord qui servaient dans une milice supplétive au côté des Français" (142). D'ailleurs, le flou sémantique du mot

*harka* le rattache à “*razzia*” qui veut dire, concrètement, mouvement désordonné d’armées irrégulières. Le même s’applique à la définition du mot *douar* qui, extrait de son registre architectural, renvoie à la même idée de horde, de clan ou de “tribu”. Dans les faits, un *douar* est l’enclos qui entoure un groupe de maisons et non l’organisation sociale des occupants. L’habitat devient ainsi le lieu privilégié associé à la laideur, la médiocrité et la méchanceté: c’est “un taudis, une petite hutte malsaine qui sert d’habitation aux Arabes pauvres. Ne t’imagine pas des maisons comme les nôtres!” L’insalubrité est un manque qui se transforme en identité.

Le premier chapitre de *Paris berbère* présente le père dans son premier contact avec l’indigène. Si la culture est ce qui distingue de la nature, dans ce cas, l’autre est marqué par son incapacité de se définir, d’assurer son essence propre. Même le patronyme qui lui est donné se détache du registre humain pour rejoindre celui des éléments: “– En Algérie, le Mohamet tape si fort! On est tout l’temps en nage!” (15). Évidemment, il est question ici du soleil. Une telle référence rappelle des passages typiques des fameuses *Crónicas*, des lettres que les conquistadors envoyaient au Roi d’Espagne pour le tenir au courant de leur progression. Le plus souvent le *sauvage* est décrit dans la même confusion, faisant d’une tribu un *douar* ou d’un homme l’astre du jour. La clarté cartésienne et son amour de la précision cèdent devant l’instinct de la généralisation au point que l’Algérie devient un territoire d’où émanent toutes les phobies. De telles convictions, surtout quand celles-ci dépassent tout souci éthique, peuvent même se retourner contre soi-même quand le soldat évoque sa deuxième rencontre avec Mohamet. Tout se passe à un moment de faiblesse, où celui qui détient le pouvoir se rend compte qu’il a besoin de l’opprimé. Pris dans une embuscade, il aurait perdu la vie, sans l’intervention d’un enfant indigène:

Soudain, j'ai senti une petite main qui me tirait... celle d'un garçon, à peine plus âgé que toi. Désorienté et abasourdi, je ne sais pas pourquoi je me suis laissé faire. Un état de panique effrayant! Comme si on allait me conduire à mon exécution.

– Je m'appelle Mohammed (martelant bien les deux m, aspirant le *h* et retombant sur l'*ède* final) je vais te cacher chez ma grand-mère. (15)

L'autre sort ainsi de l'opacité pour rejoindre le statut d'individu comme l'indique la façon qu'il prononce son nom. Son moi émerge et s'impose. Or, il arrive que s'identifier ne fait pas suite à une invitation au dialogue. La preuve en est que, dans son silence, la grand-mère est identifiée par des termes dénués d'empathie: "une vieille dame au visage ratatiné" qui offre du couscous au militaire. Cette hospitalité et les risques qu'elle suppose ne trouvent aucune reconnaissance, ni ne change la manière de concevoir *l'exogène*. L'enfant et l'aïeule respectent le principe moral, qui transcende celui légal, précepte qui consiste à "porter assistance à personne en danger" même quand cette dernière est le conquérant.

Soulignons que le choix de ces deux personnages n'est pas gratuit: ils dérangent doublement. Tout d'abord, parce qu'ils nuisent à la dichotomie pouvoir / transgression. Ils vont à l'encontre de la volonté collective en protégeant l'ennemi. Ensuite, de par leur âge, l'enfant et l'aïeule, agissent hors de la portée de la loi, leur statut provoquant la caducité du dispositif punitif, même en situation de guerre. Et, pourtant, l'homme de troupe reste attaché aux catégories usuelles qui définissent le rapport aux autres. Ainsi explique-t-il la raison de sa présence en terre africaine:

Je te dis que j'ai failli y laisser ma peau, et tu me demandes quelles étaient nos méthodes. Elles

consistaient à tuer l'Arabe terroriste où qu'il soit pour libérer les territoires français d'outre-mer. Du coup, on s'est trouvé coincé entre les indigènes et les Pieds-Noirs... Aussi mauvais les uns que les autres! Une race à part, ces colons et ces colonisés..., Nous, Français métropolitains, étions complètement dans le cirage, dépassés dans ce voyage au bout de l'enfer. (16).

La binarité et les violences qu'elle dicte (d'où l'adjectif "infernale" choisi par Bouraoui), est derrière une pensée peu intéressée à chercher des ponts de dialogues, des points communs, un terrain d'entente. Il est intéressant de voir comment l'indigène et le Pied-Noir sont rejetés, comment la carte de la France (dont l'Algérie faisait partie pourtant) est compartimentée à partir de ce que Bouraoui qualifie de "nombriisme hexagonal", au point que la géographie est "racialisée" même la géographie. L'ailleurs devient le lieu de redéfinition même de la composante ethnique. Il est aussi le point qui introduit la contradiction au sein de l'identité propre. Si autant le Français hexagonal, que le Pied-Noir ou l'indigène sont, d'un point de vue légal, citoyens de la République, la réalité est ici autre.

Le paradoxe prédomine dès le moment où l'on parle de l'Algérie comme d'une colonie, sachant qu'elle était un département français. Cette confusion est celle du père. Elle n'a pas seulement conduit à la discrimination contre l'autre à partir de l'élément racial, mais ce "francocentrisme" (Bouraoui) va au-delà pour atteindre même le Pied-Noir, considéré dans sa divergence avec l'hexagonal, et, étrangement, mis dans la même catégorie raciale que ceux qu'il opprime. Voilà une critique des antinomies propres au comportement du père. Le contre-pied de l'expression "l'Algérie c'est la France" réside dans l'attitude qui fait des "territoires d'outre-mer" un lieu où les valeurs qui fondent le contrat social et l'esprit de la Révolution française (notamment *liberté, égalité, fraternité*)

se voient annulées. Cette contradiction est derrière le statut particulier de l'indigène. Ainsi s'explique, par exemple, comment les Algériens sont restés sous le régime du "Code de l'indigénat" jusqu'à l'indépendance, même s'il fut aboli dans les colonies en 1946. Non seulement l'Algérien était sous ce régime dans son propre pays, mais aussi quand il partait vivre en France (Montagnon, 76). Du reste, la démocratie française s'arrêtait aux portes de ce département, où il y avait deux conseils électoraux, un pour les Blancs et l'autre pour les Arabes. Une voix blanche équivalait dix Arabes (Tassadit, 3).

L'illogisme propre à la mémoire paternelle rappelle la conclusion de Berardi quand il parle de "l'intellect général" (ou commun) comme étant ce qui est "fragmenté" et "dépossédé" (8). La dépossession attaque l'élément essentiel de l'identité du père, l'esprit cartésien qui, par définition, repose sur la raison, une qualité que la langue française assure à celui qui la parle. Devant un tel constat, le père ne peut pas nier que sa mémoire est minée d'ambigüités propres à la nature même du pouvoir: "Nous ne comprenions plus rien à leur barbarie, à leur chaos, jusqu'au moment où Charles de Gaulle a clamé haut et fort 'Je vous ai compris!' Quel beau poème! Personne n'a pu en tirer de conclusion... *claire et distincte*, comme le stipule notre belle langue" (16-17). Le manque de "clarté" de Charles de Gaulle provoque une crise identitaire. Curieusement, les paroles du Général menacent les bases de ce qui fait le "vrai français": la capacité de maîtriser les mots et en distiller le sens. À l'instar d'une divinité, la langue "stipule" des inhérences qui déterminent les comportements. Le Dieu que l'artiste "ignéscant" abjecte, celui qui détermine l'interprétation du monde, est vénéré par le père et ses compatriotes.

La critique "idéologène" met ici à nue la fragilité des mécanismes de domination. La désambiguïsation consiste à

présenter le dominant comme victime de sa propre langue. Il est sous le pouvoir de mots qui l'aliènent. Sa marge créative est réduite à zéro. D'où sa confusion, surtout quand la clarté n'est plus du côté de l'énonciateur, notamment quand il incarne le pouvoir. Ce qui rappelle la question *Que veut l'Histoire de l'homme?* Le père se voit soumis à des pouvoirs qui le façonnent. Son histoire est apriori ; elle le crée, et il s'en trouve orphelin quand elle ne tient plus sa promesse (entre autre de clarté). Cette optique est aux antipodes de "l'homme créaculturel", que Bouraoui aime décrire comme étant la personne qui nourrit un rapport critique et dynamique à sa propre culture.

Il y a aussi l'idée d'abandon sur laquelle il faut revenir. Rappelons que Zemmour traitait de l'indépendance de l'Algérie au moment même où de Gaulle a décidé d' "abandonner" ce pays d'Afrique du Nord. Ce terme est d'ailleurs employé en exergue dans *Paris berbère*: "De Gaulle a abandonné les harkis: c'est son crime –et le nôtre." On retourne à une vision paternaliste de l'Histoire, non seulement celle de l'opprimé, mais aussi de l'opresseur, dans une logique qui fait du leader le porte-drapeau de contresens collectifs. Le Président a abandonné son peuple, en manquant à l'exigence d'assurer la clarté, et il a fait de même avec l'Algérie parce qu'il ne voulait plus des "plus misérables" (y inclus les harkis) parmi ses rejetons (du moins selon Zemmour). Le mot "abandonner" à lui seul change la lecture du conflit. Le colonisé n'a pas résisté et ce qu'il a eu n'est pas une indépendance, mais un vide historique créé par un père parti à jamais.

Bouraoui cherche plutôt à transcender l'événement de la guerre, tel qu'il est représenté pour l'aborder à un niveau structurel et montrer comment le colonisateur est tombé en proie à ses propres mythes. C'est aussi une façon de revenir sur le thème de la figure de l'historien paysagiste, chargé de remodeler et tailler une mémoire sur mesure. Dans ce

contexte, la violence se situe surtout à un niveau cognitif ; elle est hiatus, vide amnésique, suspension du fil logique. Ainsi, tout se décontextualise et se déterritorialise au point que ce qui reste n'est rien d'autre que l'esprit qui a fondé le colonialisme et ses brutalités. Même le Pied-Noir devient le visage du colonialisme exercé en France hexagonale, comme le laisse entendre l'un des personnages de *Paris berbère*: "Mais que penser des Pieds-Noirs qui ont abandonné l'Algérie française pour venir s'installer chez nous et nous faire travailler comme des Algériens? Alfred me disait l'autre jour que ces nouveaux ouvriers traitent les nôtres comme des Arabes. Venir nous exploiter sur notre propre sol... C'est le comble, ne crois-tu pas?" (51) L'ambiguïté reprochée à de Gaulle habite la conscience collective au point que la lutte des classes est moralisée et ethnicisée.

Mohamet devenu soleil n'est qu'un symptôme de ce comportement qui persiste depuis la "théorie des climats" de Montesquieu quand il classe les races et les peuples selon l'élément climatique, le tout en comparaison avec le nombril de l'Univers : la France hexagonale. Ces continuités renvoient surtout à une imagination jacobine de la nation. Ce centralisme implacable *cartellise* non seulement les peuples, mais l'Histoire nationale qui entre dans le jeu de boomerang évoqué plus haut. Elle sert à renvoyer à soi une image taillée à coups d'exclusions. Ce qui explique pourquoi toute une période fut exclue officiellement, la Guerre d'Algérie n'a eu ce statut qu'en 1999. Pendant trente-sept ans, on ne parlait que de "guerre sans nom" ou des "événements d'Algérie". Bouraoui montre les risques d'une telle idée de la nation, où tout est sacrifié en son nom, à commencer par la vérité historique.

Plus qu'une description des torts commis pendant ce conflit, l'auteur veut, surtout, faire le point sur les faiblesses de la mentalité qui pousse aux violences. La première victime étant

la démocratie. Rancière traite de son opposé, l'*arkhè*, qui est considéré comme "commencement et commandement" (69). Ce que l'on peut synthétiser ainsi: *J'étais ici avant toi, donc je suis ton supérieur*. Le Mohamet est l'État-nation mis à l'envers, puisque la nation (comme unité mono-culturelle qui repose sur une certaine idée d'appartenance) détermine notamment l'État de droit. L'ici exclut l'ailleurs du domaine légal au point que les Algériens deviennent tous coupables. Pour les uns, leur culpabilité vient de leur misère et pour d'autres de leur "violence". Une telle conviction fait de la mémoire un support de narrations qui protègent des menaces d'un extérieur redéfini au rythme des menaces qu'il représente pour le centre. L'esprit dominé par cette vision du monde est le même qui motive l'action politique de Théo durant Mai 68. L'*arkhè* n'est que l'un des masques des solitudes engendrées par les exclusions que même la langue française et sa "clarté" ne peuvent contrer. Les mots perdent de leur efficacité, et la France, telle que décrite dans *Paris berbère*, manque de spontanéité communicationnelle. En fait, la tâche est devenue tellement compliquée qu'il vaut mieux parler de traduction au lieu de communication. Dans les confrontations entre la police et la jeunesse rebelle, le narrateur ne voit que "[j]ets de pavés centenaires sur des C.R.S. casqués de certitudes" (83). Encore une fois, les substrats culturels remontent à la surface. Lancer des pierres est *rajama* en arabe, dont la racine est *tarjama* (traduction). Le jet de pierre est aussi celui de mots en absence d'entente. *Rajm al alfad* veut dire vociférer sans espoir de se faire entendre. Bouraoui a usé de ce sens pour exprimer la défaite de la langue française dans toute sa mythologie, telle que décrite, à plusieurs reprises par le père.

La mémoire paternelle est le point qui sert à dénoncer une insuffisance intellectuelle marquée par la volonté de sacrifier la vérité sur l'autel d'une image idolâtrée de la nation. Bouraoui veut par la même occasion attirer l'attention de son

lecteur sur les dangers que représente l'Histoire comme lieu de réaménagement et de nettoyage. Elle n'a rien à voir avec celle maternelle, compassionnelle et utérine. Cette dernière est accueillante et bienveillante. Au lieu des manichéismes et exclusions, elle tend plutôt vers un rapport d'une vitalité viscérale.

Le TransRéel revient encore une fois à la charge pour rappeler que les hommes, quel qu'en soit leur lieu de naissance, sont constitués de la somme d'expériences accumulées dans une logique qui brouille toute pureté. Malgré les problèmes et les épreuves, le ton est à l'optimisme et à la croyance en l'homme comme ouverture et promesse.



## Conclusion

Hédi Bouraoui a le mérite d'avoir développé une théorie de la mémoire et de l'Histoire inspirée de son humanisme transculturel. Il a, en premier lieu, œuvré à redéfinir les fondements de la pensée historique actuelle en s'attaquant à ce qui sur-légitime son rôle de contrôleuse de vérités. Sa critique vise d'abord à redéfinir la vérité à partir d'un élément essentiel, la vie elle-même qui, de l'avis de l'auteur, doit déterminer toute réflexion sur le devenir humain. Il s'est ensuite penché sur la nature de l'Histoire comme étant le lieu de traitement rationnel de la mémoire, là où elle se soumet à des exigences protocolaires propres à la discipline. Aussi a-t-il été amené à questionner les rapports entre la forme (récit historique) et le contenu (substrat mémoriel destiné à être enserré dans l'étau du *véridique*). L'approche bouraouïenne cible les termes de cette dichotomie. Le "doute systématique", dont le poète-romancier-essayiste, conduit à se demander si la forme n'est pas en soi vérité. Autrement dit, jusqu'à quel point le récit peut-il assurer une existence *sui générique*. Ce qui amène à vérifier comment la production de la vérité loge dans son esthétisation. Bouraoui remet en question la polarité contenu / forme grâce à sa conviction que la compassion est, par excellence, le lieu utérin où le Divers rejoint l'Un. Ainsi, la nature maternelle de la mémoire permet de contenir les antipodes et de les respecter dans leur opposition, au point que la figure mythologique d'Ariane est subvertie puisque le Minotaure poursuivra le Thésée, prisonnier du labyrinthe.

La cible de Bouraoui est l'Histoire que certains appellent "décaféinée", un *locus* où se domestique la vérité. Comment parler de responsabilité ou même de conscience historique quand, dans cet esprit de contrôle, l'amnésie et les apories

dominant? Pour contrer ce risque, il faut révolutionner les manières de dire le temps. Dans ce contexte, la valorisation du présent permet une lecture intégrale du passé et son rattachement au futur. Une conscience singulière de responsabilité est donc nécessaire. Elle est définie à partir de ce que l'auteur désigne par "densité" humaine, à savoir le multidimensionnel, l'incontrôlable, le fluide. De même, y participent les actions individuelles et collectives sans souci de les soumettre à un certain mode de lecture. Pour cette raison, la vraie conscience historique doit être une perspective qui domine le paysage des actions humaines et les contient.

Les "lieux de mémoire" sur lequel s'est penché longuement Pierre Nora, cette topographie de la mythologie nationale, se voient aussi remis en cause. Bouraoui opte pour la "quête de lieu" et non la reproduction de sa valeur sémiotique, comme champ d'exercice de pouvoir. L'Histoire est, en conséquence, ce qui est déjà dit, mais qui, en même temps, doit être abordé autrement. L'esprit révolutionnaire aide à penser un futur articulé selon les exigences d'une humanité en devenir. Il s'appuie sur un regard qui cherche à identifier le fil qui traverse les vérités historiques assumées pour les convertir ensuite en un tissu fait d'enchevêtrements et de connexions. Pour verbaliser ce labyrinthe, il faut faire appel à de multiples registres d'expression, se lancer dans une aventure transgénérique et recréer même les dictionnaires. Le "narratoème", le "poème-essai" ou "la transpoétique" sont autant de créations bouraouiennes destinées à élargir un champ esthétique avide de découvrir de nouvelles manières d'appréhender l'advenir. Tout est à refaire, à commencer par le sens.

Cette volonté remet en question l'organisation du perfectif, selon les périodes historiques. Hannibal, Sami, Théo et Zitouna ne découpent pas la durée pour imposer une lecture évolutionniste de la Méditerranée. Au contraire, le

passé est présent déguisé. Des pans de ce qui est considéré comme “révolu” continuent à marquer la vie quotidienne des personnages. Les ancêtres rôdent toujours parmi leur descendance. Il en est ainsi parce que le sens de responsabilité, selon Bouraoui, consiste en garder l’œil sur l’antériorité afin d’assumer l’actuel. Un tel positionnement rend difficile l’adoption de la “théorie de choc de Naomi Klein”. Selon elle, un événement violent est toujours une opportunité pour le pouvoir de réaliser son agenda. Les traumatismes collectifs, causés par des guerres par exemple, sont des moments où le sens critique s’éclipse et l’homme devient docile et consensuel. Néanmoins, pour Bouraoui, les horreurs sont en soi un “heureux hasard” pour se réinventer. Il faut agir en artiste “ignéscient”, capable de se sacrifier pour sauver l’art de “nommer”. La conscience historique bouraouiënne est intégrale. Elle fait sienne tous les heurts et malheurs de l’humanité au point que tout fait est considéré comme un pas infime, une goutte dans l’océan infini de notre existence. Au moment de confusion et de choc, l’intellectuel doit s’engager à partir de “l’interstice”, un lieu qui invite à la pause, l’autocritique, la réadaptation et le ressourcement avant de renaître autre, nanti d’un regard chargé de compassion utérine.

La littérature est là pour sauver la classe d’historiens victimes du mal qui les rongent depuis la Grèce antique, tiraillés qu’ils sont entre deux conceptions de leur travail: comme l’autorité qui contrôle le passé par la connaissance et qui, en même temps, considère le futur. Depuis la révolution post-moderne, en général, l’historien vit un déchirement causé par l’évanescence des deux pôles: le divin (comme vérificateur du passé) et l’oracle (comme prophète de l’avenir). Ce qui offre un spectacle navrant. Bouraoui reproche à l’Histoire, dans son état actuel, de tomber dans le piège du symptomatique, faute d’avoir une vision globale de l’humanité. Il montre comment une telle attitude constitue une infraction éthique.

L'historien critiqué est celui victime d'un ego incapable de se transcender et d'aller vers l'autre, n'offre pas seulement le spectacle misérable des limites de la discipline où il s'est enfermé, mais, au nom de celle-ci, il ne fait que creuser davantage le fossé. D'où l'emphase sur les risques d'une pensée qui n'arrive pas à sortir du cercle fermé et des dangers que cela implique. Orienter le débat vers cette insuffisance permet surtout d'adopter une attitude critique vis-à-vis du dogme comme ce qui vide l'action de toute vitalité pour la convertir en rituels destinés à perpétuer des gestes extirpés de leur contexte. L'esprit nomade bouraouiën et sa "quête de lieux" viennent déraciner le dogmatique, aérer les idées, revoir les certitudes.

Le long de cet essai, nous avons vu combien l'auteur inscrit sa démarche dans une stratégie de résistance. Le propos, rappelons-le, n'est pas de nier le travail de l'historien, mais de rappeler que l'homme compte plus qu'une idée donnée de l'Histoire et que le risque majeur réside dans la croyance que l'on doit être tous moulés pour la servir. "L'idéologène" est un concept créé pour répondre à un tel besoin. La vie et son "flot" doivent tout déterminer, à commencer par la nature même de nos idées. L'idéologie est partout, et, pour la dénicher, Bouraoui adopte une vision "agnostologique" ; il s'attaque au problème de l'ignorance non pas en terme de déficiences numériques dans nos connaissances (en référence à la quantité d'information), mais, comme anomalie structurelle<sup>1</sup>. Dans cette situation, il ne fait pas une "contre-mémoire" (Nora) en remettant en cause le degré de vérité de certains faits. Il choisit, plutôt, d'explorer les paradoxes qui conduisent à des situations absurdes, en premier lieu la violence guerrière. La mentalité coloniale est dévoilée dans ses contradictions et son incapacité de se conformer même à ses

---

1 De l'avis de Robert Proctor et Londa L. Schiebinger: "Agnotology is the study of ignorance making, the lost and forgotten. One focus is on knowledge that could have been but wasn't, or should be but isn't" (vii).

propres mythes. De plus, la critique “idéologène” démantèle la charpente de l’ordre colonial, en premier lieu la dichotomie oppresseur / opprimé pour, dans un effort de discernement de continuités, montrer comment les mécanismes propres à la domination n’épargnent personne, à commencer par l’opprimeur.

La cible à viser est donc la structure mémorielle. C’est par sa critique radicale que l’on peut sauver l’Histoire des démons qui l’habitent. En premier lieu, la critique a besoin de se concentrer sur son lieu d’exercice. L’œuvre de Bouraoui est en soi une poétique du lieu, une invitation à explorer l’enchevêtrement des *locus* aussi divers que les psychoses ou les réalités géopolitiques, autant de dimensions fictionnelles, structurées dans des récits qui reflètent la nature des interactions avec soi et les autres. La critique bouraouïenne consiste en scruter ces fictions à partir de segmentations collectives (la nation en premier lieu) que personnelles (soi-même aux prises avec l’autre). Le but est de “décapitaliser” l’Histoire, c’est-à-dire d’en faire des “faisances”, autant “d’actes gratuits” qui traduisent la créativité spontanée et la liberté d’action, le tout à partir de l’interstice comme lieu permettant la distance critique vis-à-vis de tout, à commencer par soi.

Cet auteur a opté pour “l’interstice” comme lieu d’exercice de la pensée dans sa dimension esthétique-culturelle. Cette décision permet une distance critique vis-à-vis de tout, à commencer par soi. Cette étude ne peut s’achever sans une analyse de cet élément clef dans l’œuvre bouraouïenne.



# Bibliographie

## Sources principales:

- BOURAOUI, Hédi. *Mutante, la poésie*, Toronto: CMC Éditions, 2015.
- . *Le Conteur*, Ottawa: Vermillon, 2012.
- . *Paris berbère*, Ottawa: Vermillon, 2011.
- . *Méditerranée à voile toute*, Ottawa: Vermillon, 2010.
- . *Traversées. Poèmes*, Toronto : CMC éditions, 2010.
- . *Puglia à bras ouverts*, Toronto: CMC éditions, 2007.
- . *Les Aléas d'une Odyssée*, Ottawa: Vermillon, 2009.
- . *Transpoétique. Éloge du nomadisme*, Montréal, Mémoire d'Encrier, 2005.
- . *Reflét pluriel*, Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 1986.
- . *Échosmos*, Toronto: Mosaic Press, 1986.
- . *Ignescent*, Paris: Silex, 1982.
- . *Haïtuvois. Suivi de Antillades*, Montréal: Nouvelle optique, 1980.
- . *Tremblé*, Paris: Éditions Saint-Germain-des-Près, 1969.
- . *Musocktail*, Wheaton, Ill. : Tower Publications, 1966.

**Sources secondaires:**

ABBASSI, Driss, *Entre Bourguiba et Hannibal - Identité tunisienne et histoire depuis l'indépendance*, Préface de Robert Ilbert, Paris: IREMAM - Karthala, 2005.

ADAM, Antoine, *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, Réimpression de l'édition parisienne de 1935, Genève: Slatkine Reprints, 2008.

BADIOU, Alain et Alain FINKIELKRAUT, *L'Explication*, conversation avec Aude Lancelin, Paris: Lignes, 2010.

BADIOU, Alain, *Éloge de l'amour*, entretiens avec Nicolas Truong, Paris: Flammarion, coll. "Café Voltaire", 2009.

BADIOU, Alain, *L'Hypothèse communiste*, Paris: Lignes, 2009.

BAGGINI, Julian, *The Ego trick. What does it mean to be you?*, London: Granta Books, 2011.

BEGGAR, Abderrahman, "Hédi Bouraoui, olivier planté en Ontario", Rafik Darragi, *Hédi Bouraoui. La parole autre*, Paris: L'Harmattan, coll. "Approches littéraires", 2015,: 173-175.

BELAROUCI, Latifa, "Islamism: The Process of Identity Formation", *Home-grown Terrorism: Understanding and Addressing the Roots of Radicalisation Among Groups with and Immigrant Heritage in Europe*, Thomas. M. Pick, Anne Speckhard, and Beatrice Jacuch (Ed.), Amsterdam / Berlin / Tokyo / Washinton DC: IOS Press, 2008.

BERARDI, Franco, *The Uprising. On poetry and Finance*, Los Angeles: Semiotext(e) Intervention Series (14), 2012.

BERLIN, Isaiah, *Freedom and Its Betrayal: Six Enemies of Human Liberty*, Princeton UP, 2003.

CAPUTO, John, *Truth: Philosophy in transit*, Westminster: Penguin, 2013.

CHOMSKY, Noam, *Power systems. Conversations on global democratic uprisings and the new challenges to U.S. empire*, interviews with David Barsamian, New York: Metropolitan Books, 2013.

DE GUBERNATIS, Angelo, *Zoological mythology or the legends of animals*, London: Trübner & Co., 1872, vol. II.

ECO, Umberto, *Construire l'ennemi et autres écrits occasionnels*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris: Grasset, 2014.

ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris: NRF/Gallimard, Coll. "Idées", 1963.

GREVISSE, Maurice, *Le bon usage. Grammaire française*, refondue par André Goosse, Paris / Louvain-la-Neuve : Éditions Ducot, 13<sup>ème</sup> édition, 1993.

HALILOVICH, Hariz. "Reclaiming Erased Lives: Archives, Records and memories in post-war Bosnia and the Bosnian diaspora." *Archival Science* 14.3/4 (2014): 231-247.

KARABEL, Jerome, "Revolutionary contradictions: Antonio Gramsci and the problem of intellectuals", James Martin, *Critical assessments of leading political philosophers*, London / New York: Routledge, 2002.

KURTOVITCH, Ismet, "Sortir de l'indigénat: Cinquantième anniversaire de l'abolition, du régime de l'indigénat en Nouvelle-Calédonie", *Journal de la Société des océanistes* 105.2 (1997): 117-139.

LEROI-GOURHAN, André, "Les Voies de l'histoire avant l'écriture", *Faire de l'histoire. Nouveaux problèmes*, sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora: 92-105.

MALIK, Asiya. "Remembering colonial pasts: nostalgia, memory, and the making of a diasporan community.", *American Review Of Canadian Studies* 44.3 (2014): 308-320.

MAUDIT, Michel, *Analyse de l'Évangile selon l'ordre historique de la Concorde, avec des dissertations sur les lieux difficiles*, Paris: Jean De Nully, 1697.

MONTAGNON, Pierre, *La Guerre d'Algérie. Genèse et engrenage d'une tragédie*, Paris: Pygmalion/Gerard Watelet, 1998.

NORA, Pierre, *Présent, nation, mémoire*, Paris: Gallimard, coll. "Nrf", 2011.

NORA, Pierre et Françoise CHANDERNAGOR, *Liberté pour l'histoire*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

NORA, Pierre, *Discours de réception de Pierre Nora à l'Académie française et réponse de René Rémond. Suivis des allocutions prononcées à l'occasion de la remise de l'épée*, Paris: Gallimard, coll. "Nrf", 2002.

NORA, Pierre, *Présent, nation, mémoire*, Paris: Gallimard, coll. "Nrf", 2001.

NORA, Pierre (Ed.), *Les Lieux de Mémoire*, Paris: Edition Gallimard. Collection "Quarto", 1997. 3 tomes.

NORA, Pierre (Ed.), *Essais d'égo-histoire*, Paris: Gallimard, 1987.

PROCTOR, Robert N. et Londa SCHIEBINGER, *Agnology* (Ed.), *The Making and Unmaking of Ignorance*, Stanford: Stanford UP, 2005.

RADSTONE, Susannah, "What Place Is This? Transcultural Memory and the Locations of Memory Studies", *Parallax*, 17:4 (2011), 109-123.

RANCIÈRE, Jacques, *Moments politiques. Interventions 1977-2009*, textes rassemblés et anotés par Martin Jalbert et Claude Rioux, Montréal: Lux Éditeur, 2009.

SPIVAK CHAKRAVORTY, Gayatri, *A critique of postcolonial reason. Toward a history of the vanishing present*, Cambridge: Harvard UP, 1999.

TALBI, Mohammed, "Ibn Khaldūn et le sens de l'Histoire", *Studia Islamica*, 26 (1967): 73-148.

WARDI, Anissa Janine, *Water and African American Memory: An Ecocritical Perspective*, Gainesville: University Press of Florida, 2011.

YACINE, Tassadit. "Pierre Bourdieu in Algeria at war. Notes on the birth of an engaged ethnosociology." *Ethnography* 5.4 (2004): 487-509.

ZEMMOUR, Eric, *Le suicide français*, Paris: Albin Michel, 2014.



## **Table des matières:**

Avant-propos . . . . .	7
Chapitre 1: L'homme devant l'Histoire . . . . .	13
Chapitre 2: Mémoire avant Histoire . . . . .	21
Chapitre 3: L'histoire comme épreuve . . . . .	27
Chapitre 4: La densité temporelle et spatiale de la mémoire . .	43
Chapitre 5: La mémoire et ses lieux . . . . .	57
Chapitre 6: Dire la mémoire . . . . .	75
Chapitre 7: Ouvrir le sens de l'Histoire . . . . .	85
Chapitre 8: De la mémoire ailée . . . . .	97
Chapitre 9: <i>L'idéologène</i> et le mémoriel . . . . .	119
Chapitre 10: <i>Idéologène</i> et pouvoir . . . . .	133
Conclusion . . . . .	145
Bibliographie . . . . .	151



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



Cet ouvrage de A. Beggar est bien étoffé, riche d'enseignements et son écriture vivante, agréable à suivre. Bien plus, comme il traite à la fois de poésie, de littérature, d'histoire, d'art, de philosophie et même de politique, le regard que son auteur porte sur la pensée critique de Hédi Bouraoui, sa force créatrice, et son analyse de

« *l'ignorance... comme distorsion des structures* », peut fort bien s'inscrire dans la tradition de la critique théorique. A cet égard, la démarche est louable à plus d'un titre car non seulement elle témoigne d'une vision éminemment humaniste – puisque l'intolérance se nourrit de l'ignorance – mais elle a également le mérite de faire appel à des comparaisons, des parallèles et des rapprochements, voire des convergences avec d'autres écrivains. Nous recommandons chaudement la lecture de ce livre.

— Rafik Darragi (Université de Tunis)

**Abderrahman Beggar** enseigne au Département de Langues et Littératures de l'université Wilfrid Laurier au Canada. Il est l'auteur de *La Transition au Nicaragua vue de Paris et Madrid dans la presse quotidienne* (2001), *Le chant de Goubi* (2005), *L'Amérique latine sous une perspective maghrébine* (2007), *L'Épreuve de la Béance. L'Écriture Nomade Chez Hédi Bouraoui* (2009), *Éthique et rupture bouraouiennes* (2013) et *L'œil du chien* (2015). Il a aussi dirigé un numéro spécial sur *Hédi Bouraoui et l'écriture pluriculturelle*, CELAAN (Revue du Centre d'Études des littératures et des Arts d'Afrique du Nord) 11.1 (2013).

