

# ÉTHIQUE ET RUPTURE

BOURAOÏENNES



ABDERRAHMAN BEGGAR

CMC Éditions





**Collection « Essais Mosaïques » dirigée par  
Elizabeth Sabiston,  
Directrice du CMC**



Abderrahman Beggar

# ÉTHIQUE ET RUPTURE BOURAOUIENNES

**Collection « Mosaïque »  
CMC Éditions**



Beggar, Abderrahman 1963-  
Éthique et Rupture Bouraouiennes

(Mosaïque)

ISBN 978-2-9812022-1-5 (br.)

ISBN 978-2-9813993-0-4 (PDF)

1. Bouraoui 2. Nomadisme 3. Transculture 4. Créaculture 5. Éthique  
6. Rupture 7. Critique 8. Altérité 9. Histoire 10. Langue  
11. Transpoétique 12. Transconcept 13. Nomadanse.

Correspondance :  
**CMC Éditions**

Canada-Mediterranean Centre  
356 Stong College, Université York  
4700 Keele Street  
Toronto, Ontario M3J 1P3  
Tél: (416) 736-2100 x31004  
Télec: (416) 736-5734  
cmc@yorku.ca  
[www.yorku.ca/laps/fr/cmc/](http://www.yorku.ca/laps/fr/cmc/)

Correction d'épreuves : Elizabeth Sabiston  
Numérisation : York University Printing Services

Couverture : Ody Saban, Tableau : Portrait de la Lettre Kousse,  
65x54cm. Collection de l'IPG, 2002.

Imprimé au Canada

Dépôt légal : mars 2014  
© CMC Éditions et Abderrahman Beggar

À Julie, Samira, Younes et Ghislaine,  
Aux petits, Rafiq, Amira, Sami, Ollie et Eleanor

Mes remerciements au professeur Victor-Laurent Tremblay pour avoir lu et aidé à corriger ce volume et au professeur Elizabeth Sabiston, directrice du Centre Canada-Méditerranée pour son soutien le long de cette recherche.

Ma profonde gratitude à Hédi Bouraoui qui a toujours trouvé le temps et l'énergie pour me guider dans le labyrinthe de son œuvre.

*Ce livre a été publié grâce à l'appui généreux du Centre Canada-Méditerranée, Université York.*



## Introduction

L'objectif de cet ouvrage est de démontrer jusqu'à quel point Bouraoui et son œuvre constituent un corps uni et homogène, comment écriture et vie se tiennent la main dans une démarche inventive qui fait de son expression le moteur de son cheminement, comment le verbe se laisse envahir par les élans vitaux suite à son éclosion. Tout rapport causal se voit ainsi volatiliser dans le moment créatif, le tourbillon de la vie déterminant la naissance d'une éthique tournée vers la nature, symbolisée par la Méditerranée. Nous verrons ainsi que cette soif de vie crée des ruptures avec l'esprit du temps et influence le rapport à la langue.

Heidegger considère l'artiste comme l'origine de l'œuvre et vice versa. Ils se créent mutuellement; l'auteur et l'objet appartenant à un même horizon: l'art. Une interrogation s'impose: si l'artiste définit l'objet créé, et celui-ci définit son auteur, qu'en est-il de cet horizon? Est-il un *a priori*, quelque chose qui transcende l'action créative et la soumet à un dispositif normatif? Serait-il un «pacte esthétique» (dirait Baudrillard)? Ou bien, obéit-il à une logique esthétique et historique atomisante, en tant que cumul d'actions individuelles, dans un contexte donné, qui engendrent elles-mêmes leurs propres canons? Surtout, comment concevoir la création à partir du déplacement, de la « migration » (Bouraoui) et de l'errance? Comment le créateur négocie-t-il sa place dans le monde? Comment assume-t-il sa condition de «passeur» de mots et de valeurs? Comment crée-t-il à partir des «interstices» (Bouraoui) culturels, esthétiques et existentiels que suppose une telle réalité?

Avec l'intention de définir l'homme comme être souverain, maître de sa destinée, hors de toute espèce de moule, Bouraoui a inventé le concept de « *créaculture* qui met l'accent sur le côté créateur des valeurs représentant une vision unitaire où le sujet et le monde sont en perpétuelles tensions et créations vers une éventuelle harmonie. » (*Transpoétique... : 30*). Selon Bouraoui, la tendance au dynamisme habite les trois éléments qui définissent le concept de culture: l'espace, le temps et l'élément créateur.

Pour cet auteur l'espace est considéré comme «les divers environnements de notre évolution personnelle». Comme tel, il ne sert que de toile de fond au mouvement existentiel. L'espace où nous évoluons n'a pas, d'après lui, une emprise totale sur nous; nous ne sommes pas des sujets passifs soumis à sa volonté. Son pouvoir se volatilise sous la puissance de fragmentation propre à une identité en devenir, d'où sa «diversité». L'espace est témoin de notre itinéraire personnel, de nos élans vitaux, de nos interactions avec nous-mêmes et les autres. Il participe à notre conditionnement, pas à notre aliénation. L'auteur qualifie cette nature vagabonde, instable et insouciant de « nomatitudo », faisant référence à une « identité transitoire, ouverte et flexible s'adaptant à chaque nouvelle étape du parcours » (*Transpoétique...: 9*). En conséquence, le créateur ne peut, lui aussi, être sédentaire. La pensée se nourrit de ce qu'elle trouve sur son itinéraire, elle ne peut se cloisonner dans une territorialité limitée, et l'œuvre, comme fruit de ce même processus, ne fait que révéler une telle évidence.

Selon Bouraoui, le temps, quant à lui, se voit réserver une place secondaire, il ne sert qu'à « colorer les valeurs » culturelles. Au contraire, normalement, le devenir prend le dessus sur l'être. Les valeurs s'inscrivent alors dans

une dimension atemporelle, ou plutôt dans un temps métaphysique opposé à celui empirique. Cette conception participe à ce que Paulo Freire appelle « domestication du temps, qui transforme le futur en quelque chose de prédéterminé » (20). L'homme est né pour assumer ce que lui offre le temps; d'où ce fond fataliste quand il est question de valeurs. Ainsi, pour déjouer cette pesanteur, Bouraoui privilégie-t-il le temps empirique et, avec lui, l'intérêt porté au parcours, plutôt qu'à la destination. Pour lui, le temps sert seulement de baliseur des étapes parcourues. Ces repères sont les signes qui permettent une lecture symptomatique du parcours. Tout se définit donc à partir d'une perspective en mouvement. Chez Bouraoui, les valeurs, comme l'espace figé, servent de toile de fond. Leur statut secondaire ne s'explique que par la volonté de définir l'identité à partir d'une attitude libre. L'homme donne aux valeurs le visage qu'il veut. Pas seulement les valeurs, l'acte même d'interpréter obéit à cette même logique. Ce qui nous amène à parler du dernier facteur: l'élément créateur.

Selon l'écrivain, l'apport créatif se mesure à l'aune du dynamisme. L'ennemi de l'être humain est l'immobilisme. Pour l'illustrer, rappelons cette anecdote liée à l'un des chapitres les plus tristes de l'histoire du Maghreb, quand en pleine guerre d'Algérie, les Français établirent ce qu'ils appelaient des « camps de regroupement », où pour des « raisons stratégiques » étaient entassés des centaines de milliers d'indigènes. Ceux qui avaient le plus souffert de cette mesure étaient les nomades. Le sédentarisme forcé a causé parmi eux une catastrophe hygiénique. J'ai trouvé fort révélateur ce commentaire de Michel Cornaton pour qui la source du problème est que le nomade « avait l'habitude de changer de place pour fuir les parasites » (Cornaton, 113). On peut aussi végéter, se laisser envahir de parasites idéologiques, esthétiques, politiques, et

autres, si l'on n'a pas une attitude critique envers sa propre culture, si l'on ne « se fabrique pas soi-même la base essentielle et interactive de son identité vitale » et on ne fait pas du temps l'élément qui « colore les valeurs » et de l'espace une mosaïque, des « environnements de notre évolution personnelle ».

Une telle vision du monde suppose une vraie éthique forgée à partir du vécu de l'auteur. Bouraoui, l'écrivain et l'homme, se définit comme un être *tricontinental*. Les espaces de son développement personnel et intellectuel sont l'Afrique, il est né en Tunisie; l'Europe, il s'est installé en France à un bas âge et y a fait ses études universitaires avant de la quitter pour les États-Unis où il a obtenu un doctorat pour, ensuite, se rendre au Canada où il vit jusqu'à présent<sup>1</sup>. Son œuvre est conditionnée par cette appartenance plurielle. Son souci primordial est de concilier la diversité de cet héritage, sans privilégier une composante aux dépens de l'autre ni tomber dans le piège de ce qu'il qualifie de ghettos, qu'ils soient culturels, intellectuels ou esthétiques.

L'œuvre de Hédi Bouraoui traduit cette condition à partir de ce qu'il qualifie de « dimension interstitielle, placée entre des interstices culturels, interstices qui constituent un désert illimité ou, métaphoriquement, une immense page blanche qui accueillerait mon écriture » (*Transpoétique...*: 93). L'« interstice » constitue un territoire non clôturé en même temps qu'un lieu privilégié pour un regard non aliéné, non limité par l'identitaire. L'objet de cette étude est aussi de voir comment ce territoire infini,

---

<sup>1</sup> Il est à noter que nous n'adhérons pas à l'idée que Bouraoui est un exilé (entre autres, voir Chammam). L'exil implique l'idée de non-retour comme rétribution. Or, l'auteur accorde le même degré d'attachement, non seulement à la Tunisie, mais à tous les lieux de son développement. Chez lui, l'idée d'éloignement punitif est totalement absente.

ouvert à la vie dans sa spontanéité totale trouve son expression métaphorique dans la Méditerranée. Cette métaphore n'est pas ici considérée comme ce qui est opposé à la réalité pragmatique. Elle évoque surtout l'élément primordial dans la libération du champ de l'expression, s'ouvrant à l'impossible. Elle est ce qui permet davantage d'ouverture à l'expérience aussi bien vitale qu'esthétique. Il importe de considérer que l'écriture de Bouraoui est celle du déplacement et de l'errance, non seulement à partir d'une perspective topographique, mais surtout, pour dire comme l'auteur, dans sa dimension « scriptuaire ». Le texte est en soi mouvements, élans et quêtes. L'écrivain et l'objet de sa création rejoignent le même horizon constitué par la nécessité qui habite l'œuvre. Cette exigence est surtout « disposition de mouvance » qui se réfère à l'acte même de créer.

Bouraoui ne cache pas son affinité avec le dramaturge polonais Jozef Szajna quand celui-ci, lors d'un entretien, lui confesse: « je dois me renouveler de l'intérieur » (Bouraoui 1993: 50). On voit dans ces propos comment l'art est considéré comme une force qui pousse à aller constamment de l'avant, dans une quête sans relâche de nouvelles préoccupations et formes d'expression, une marche donquichottesque indifférente à toute entrave, un cri destiné à arracher l'homme des serres d'une rationalité à outrance, cette même rationalité qui, selon Szajna, est derrière « l'atmosphère d'anarchie, de nihilisme, d'illogique agressivité » qui affecte le monde moderne (cité par Bouraoui 1993). C'est grâce à cette conception de la création que nous renouons avec le vrai sens de la vie, dans sa spontanéité, sa fugue, son dynamisme absolu: « la vie, après tout, n'est que création » (Bouraoui 1993: 50). L'ordre des mots importe dans cet énoncé: d'abord « la vie » et puis la « création ». Laquelle détermine laquelle? Qui donne sens à l'autre? Pour répondre à cette question,

cherchons le sens de ce oui qui traverse, sous diverses manifestations, l'œuvre bouraouïenne. Le poème « Crucifié » s'ouvre ainsi:

Flûte! Je veux m'appeler  
oui  
Un oui neutre  
Sans rime ni Maison  
Qui nie toutes les fortunes  
les étiquettes  
et les Nations  
Un oui qui nie  
les Nations  
et les Nationalités  
source de haine  
et d'immortalité (*Echosmos*: 28)

Chez Bouraoui, le oui est «dépassement du Moi narcissique», revendication d'une vie libre de l'emprise de la dictature de notions et concepts catégorisants et « ghettoïsants » (*Transpoétique...*: 53). Dans ce poème, aux prises avec ce qui est susceptible de nuire au oui vital, l'auteur opte, comme Nietzsche, pour la rupture avec son temps. Aussi importe-t-il de ne pas loger Bouraoui sous aucune enseigne, qu'elle soit franco-ontarienne, maghrébine, ou canadienne, ou même arabe. Dans *Nietzsche et la philosophie*, Gilles Deleuze prête une attention particulière au oui affirmatif de ce philosophe. À partir de son analyse, nous pouvons conclure que le oui nietzschéen et celui bouraouïen ont en commun l'affirmation de la vie. Ils s'opposent à toute forme de nihilisme, quitte à déclencher des avalanches de ruptures. L'« immortalité » évoquée dans le poème est négation de la vie parce qu'elle nie l'opposé qui donne à celle-ci son sens: la mort. L'œuvre du créateur est écriture dansante (ou « nomadansante ») chez Bouraoui et pensée jubilatoire chez Nietzsche. Cet hédonisme vital s'oppose à l'image du crucifié du poème, lequel symbolise le contraire du désir

d'être soi. Il est la victime de l'ordre social, croulant sous le poids d'une condition imposée, tel Sisyphe sous son roc, roc dont les composantes sont ce qui constitue l'être social: « nation », « nationalité », « maison », « rime », « immortalité », « haine ».

Le oui nie dans le crucifié non seulement un symbole, mais aussi une condition. La croix, comme d'ailleurs le rocher de Sisyphe, s'évanouissent devant la neutralité innocente du oui. Le oui s'oppose au non, jugé comme relevant de la psychologie de l'esclave. C'est dans ce sens que chez Bouraoui la « binarité infernale » — attitude de se définir à partir de la confrontation avec autrui, qui trouve son équivalent chez le philosophe allemand quand il dit que « la morale des esclaves est un non à ce qui est son non-moi » (Deleuze: 11) — se voit réserver le même traitement que la dialectique chez Nietzsche (peut-on imaginer la dialectique hors de toute logique binaire?). Pour Deleuze,

« [L]e « oui » de Nietzsche s'oppose au « non » dialectique; l'affirmation, à la négation dialectique; la différence, à la contradiction dialectique; la joie, la jouissance, au travail dialectique; la légèreté, la danse, à la pesanteur dialectique » (Deleuze: 10).

Dialectique et « binarité infernale » relèvent dans ce contexte du même esprit réductionniste. Il n'y a que le oui pour dépasser tout effort de faire valoir un ego nourri de mythes nationaux, de toutes « rimes et toutes maisons », un oui où peut loger la vie dans sa spontanéité et son indifférence à toute reconnaissance, une demeure paisible et sereine « Par-delà nations et nationalités », « Par-delà le bien et le mal ».

Créer est un acte de récupération du sens premier de la vie, qui repose d'abord sur l'affirmation de celle-ci:

« Métaphysiquement, le verbe du poète a pour fonction de lutter contre la mort, contre le néant » (Bouraoui 1990: 17). Du poème « *Benedictum sum* » se dégage le portrait suivant du créateur:

Cosmos toile d'araignée d'où  
le dernier Nè  
Fugue  
Fusée interstellaire angoissé d'inconnu  
L'ombilic s'ozonise déjà de quête  
Fulgurantes paroles dans le sein ombrageux  
Du silence (*Echosmos*: 26)

Ces mots nous éclairent sur la nature du lieu (dans un sens discursif) de la poétique bouraouiienne: le silence considéré par l'écrivain comme ce qui « assure à l'écrit une prolifération de sens » (*Transpoétique...*: 96). Nous verrons plus loin que cet incommensurable trouve son lieu de projection dans les eaux de la Méditerranée. Le poète s'installe dans l'illimité de son affirmation. Seul dans le mutisme éloquent du cosmos, le créateur peut renouer avec sa sérénité, avec l'infinitude de la vie et de ses possibles, lui le « dernier Nè » qui voyage entre les « interstices », propulsé par la quête de l'inconnu. De quel silence parle le poète? Est-il propre à celui qui évite la société des hommes? Ou bien celui de l'ermite dans sa retraite? Bien au contraire, dans un effort de définir le rôle du poète, Bouraoui le présente comme un acteur principal dans le changement social: « C'est en traduisant son monde intérieur et celui de son milieu que le poète change sa société, lui révélant par la même occasion une nouvelle façon de voir et d'appréhender l'Univers » (*Le transpoétique de l'avenir*: 16).

« Appréhender l'Univers », tel est le but qui détermine les assises de l'action poétique. Le silence est le lieu d'où le « dernier Nè » contemple le monde et le nomme (« ce qui

nous [les poètes] lie c'est l'acte de nommer » [*Le transpoétique de l'avenir*: 15]).

Et la « toile d'araignée » du poème alors? À notre sens, elle est vérité cosmique dans toute sa délicatesse. La toile ne peut supporter le poids de tout ce que le social y met (des notions comme « nation », « nationalité », « maison », « rime », « haine », « immortalité »). Son économie est celle de la parole poétique « par sa forme symbolique condensée » (*Le transpoétique de l'avenir*: 16). Nous pouvons imaginer le créateur comme une araignée dans une toile cosmique friande de «complétude créatrice ». Le silence n'est pas néant, puisque par essence il n'est pas négation. Au contraire, il est ouverture vers l'impossible devenu « créant » (donc possible) grâce à l'acte. Il se faufile entre les «interstices» du réseau de la toile d'araignée.

Le rapport de Bouraoui à l'histoire personnelle et nationale n'est pas teint de nostalgie; tout sauf le mythe du paradis perdu (« mon pays natal ne me manque pas du tout et je n'aime pas la nostalgie » [cité par Collet & Firgiuelle: 40]). Mais, il ne faut surtout pas voir dans cette attitude un rejet des origines. Le passé n'est pas considéré dans son caractère perfectif. Il est vu en tant que substrat qui nourrit une certaine philosophie de la vie. Il se fait présent dans les principes qui déterminent le mouvement créatif. Et ce qui est valable pour le temps l'est aussi pour l'espace. Chez Bouraoui, les cloisons font défaut. Ses personnages se déplacent partout, se moquent des limites de l'ici et du maintenant, de l'ailleurs et de l'autrefois. La patrie est pour lui ambiance, état d'esprit, prédisposition. Ainsi dira-t-il: « La mosaïque canadienne est un écho direct à mon héritage carthaginois » (Collet & Firgiuelle). Carthage et le Canada se joignent, le lieu africain millénaire vit dans le rêve canadien. L'origine est force sans cesse renouvelable et « le passé vit dans le présent »

(Bouraoui 1993: 50). Partir répond au désir de dépasser l'appartenance étroite à une culture pour puiser dans l'humain. Cette conception du chez soi fait que l'« exil » et l'« aliénation à une terre natale » soient caducs.

Cet ouvrage s'articule autour d'une gamme de questions. Une première étape invite le lecteur à se rendre compte comment l'errance –surtout à travers la Méditerranée– et les élans vitaux qui la déterminent obéissent à une éthique visuelle, un désir de voir tout en en allant de l'avant. Dans un second temps, l'objectif est d'explorer les assises philosophiques d'une telle attitude à partir d'une comparaison avec la pensée nietzschéenne, surtout quand il est question de prendre ses distances avec son époque. La dernière partie explore ce qui résulte d'une telle philosophie de vie. Les ruptures, et le vitalisme qui les provoque, relèvent, entre temps, d'une attitude critique vis-à-vis de la langue française.

# I Éthique et regard

## I.1 Pour une éthique du regard

In ethics as in optics, we need stereoscopy to see the world in all its dimensions (Appiah: 119).

Dans les œuvres de Bouraoui, le portrait du créateur correspond au titre-métaphore d'un recueil posthume de Kateb Yassine, *Le poète comme un boxeur*. S'y dégage, en effet, l'impression d'une lutte sans fin, un rebondissement d'énergie au rythme des rounds, une stratégie et des tactiques constamment mises à l'épreuve et une soif jamais assouvie. À la question philosophique *qu'est l'homme?*, la réponse renvoie à une autre: *qu'est-ce qui fait l'homme?* L'intellectuel est là surtout pour détecter les mécanismes derrière la condition de l'homme, et, au lieu de les changer (car il ne se prend pas pour une puissance divine), il les interprète. De bonne foi, le créateur est d'abord herméneute dont la parole dénude au point de choquer:

Les taupes serrent jalousement la vie  
Sans les ternissures terrestres  
Et le soleil s'épuise à leur vanter  
En Vain sa lumière bienfaisante  
*Mensonge!* hurlent les taupes  
L'Ignorance fleurit dans la farce du Savoir  
(*Tremblé*: 85)

L'homme-taupe est coupé du monde; il est sourd-muet et, de surcroît, aveugle. Il est le fruit d'un ordre implacable qui le livre seul, confronté à la somme de ses ignorances. L'homme dépouillé de tout, livré à des substituts qui le coupent de son essence comme de celle

du monde qui l'entoure, rappelle ces paroles d'Oscar Wilde: « Most people are other people. Their thoughts are someone else's opinions, their lives a mimicry, their passions a quotation » (59). Selon Bouraoui, le penseur est chargé de récupérer ce que l'homme sacrifie à l'autel du social. Les exemples ne manquent pas pour illustrer son rejet de toute existence clonée, soumise aux mêmes rituels, aux mêmes besoins et aspirations. L'écriture est d'abord une éthique de l'intégralité, une bataille pour permettre –dirait Epictetus– de « se récupérer ». L'autorécupération, qui motive d'ailleurs le poème, est tributaire du besoin d'aller vers la « lumière », une lumière qui montre le sujet sous tous ses aspects, qui tient compte de la nature de l'homme dans sa complexité, ses contradictions, ses faiblesses, ses doutes, ses tâtonnements: « Nous sommes bien obligés de choisir et d'accepter humblement notre ignorance » dit Savater (21). Comment ne pas voir dans cette acceptation réconciliatrice une soumission absolue devant le fait accompli, une vision essentialiste désarmante, un narcotique qui invite à l'inaction et au contentement? Ignorance, peut-être, mais pas n'importe laquelle! Tout dépend de l'angle d'attaque. On peut adopter une perspective quantitative, dans le sens où l'ignorance est jugée à partir de la somme des connaissances accumulées, comme on peut considérer le problème à partir d'un point de vue qualitatif. Autant Bouraoui que Savater adoptent cette attitude. Le rôle du penseur n'est pas de nourrir exclusivement des projets encyclopédiques, mais d'inviter à un projet d'une vie meilleure qui ne peut se concrétiser que grâce à une soif de connaissance. Or, pour ne pas rester prisonnière des mêmes impératifs, soutenant, sous forme de connaissances nouvelles, les mêmes structures et évidences, le savoir (de l'avis de Bouraoui) doit être d'abord un besoin de questionnement,

un œil ouvert constamment sur le monde, guettant les pièges, toujours à l'affût, pistant, explorant, zoomant.

Partant de ce constat, l'objectif de toute éthique est de ramener l'homme au bercail, à la substance de son être. L'éthique (du moins dans sa condition aristotélique comme *eudaimonia*) part de l'idée de « devoir être »; elle propose des voies de perfectionnement, des leçons pour une vie meilleure. En revanche, chez Bouraoui, elle n'appartient pas au domaine du « self help », de la formule magique. Elle est plutôt ancrée dans le regard; plus que des recettes pour une vie meilleure, ses écrits se présentent comme des appels à l'homme de diriger son regard vers la vraie nature des choses. L'homme hypnotisé, réduit aux pièges de comforts fallacieux et de vérités ultimes, propres à une modernité indifférente à sa densité alambiquée, a besoin du créateur pour lui rappeler que le « devoir être » ne peut se réaliser sans le « devoir de voir autrement ». Et, pour ce faire, il faut s'intéresser au *comment* des choses plus qu'au *quoi*. Il faut initier le regard à se saisir non seulement de finalités ou d'enchaînements de causalités, mais, de la substance même de ces causalités et finalités pour les interroger et les détourner de leur cours habituel. Il faut se concentrer plus sur la question que sur la réponse, voir si la première a même le droit d'exister et à quelles fins servent les mécanismes qui la légitiment. Pour illustrer ce propos, vient à l'esprit cette anecdote, reprise par Zizek, de ce mineur soupçonné de vol sur des bases bien solides. À chaque fin de journée, ce dernier partait, poussant devant lui une brouette vide. Les gardes le soumettaient en vain à des fouilles régulières, jusqu'au jour où l'un d'eux se posa la vraie question qui donna lieu à la réponse bonne: l'homme était en fait un voleur de brouettes. L'occultation de la vérité, dans ce cas, s'explique par la tendance de l'esprit à donner une réponse à toute question avant

même de la poser vraiment. Les gardes obsédés par le vol du métal précieux étaient incapables de toute autre possibilité. « L'Ignorance qui fleurit dans la farce du Savoir » trouve son siège dans la manière de diriger le regard et cette manière est ce qui nourrit l'intérêt et ouvre les portes au savoir. Le voleur n'aurait pas été démasqué sans la capacité de voir autrement. Or cette possibilité ne peut être envisageable que quand on habitue le regard à ne pas se fier à des bases immuables. L'ignorance, que reproche Bouraoui, recouvre une conception épicurienne dans la mesure où « our beliefs are owed to our being caused to make some discoveries and not others » (Honderich: 253).

Quand ils informent les autres sur le monde, les héros de Bouraoui adoptent tous une attitude teintée d'humilité; autant Hannibal que le conteur Sammy (*Puglia à bras ouverts*) et que Zitouna (*Retour à Thyna*) nous rappellent que le savoir n'est pas omnipotence; il est quête et construction. Cette humilité s'accompagne d'un désir constant d'établir un rapport particulier au monde et aux autres. Il faut toujours voir autrement pour agir sur le monde et le soumettre à de nouveaux impératifs. Le dynamisme du regard se traduit dans celui de l'interaction avec le monde. Les paroles du Capitaine, l'un des personnages de Goethe, illustrent parfaitement cette attitude: « Nous appelons ces sortes d'affinités des *affinités électives*, car il y a eu choix, préférence, élection, puisqu'un ancien lien a été brisé, afin qu'un autre lien, qu'on lui a préféré, ait pu se former » (40). La création est « affinité élective » dans la mesure où elle est acte souverain qui cherche à miner les rapports prescrits. Au lieu d'imposer, l'œil doit proposer et inviter à la découverte. Les paroles du Capitaine se réfèrent à un cas géologique, une discussion sur les qualités du sol, et Goethe en a fait le concept principal dans une autre

tentative d'explorer la nature humaine. Il faut se placer, choisir son lieu d'action pour se considérer comme sujet libre. Le lieu est –comme nous allons voir– ce qui fait la conscience humaine. Bouraoui nous invite ainsi à sélectionner les points de mire, à affiner la perspective et à aller par-delà le conventionnel, quitte à tomber dans la marginalité. Il faut crier haut le droit à «la condamnation à la liberté » (dans son sens sartrien) au prix de se trouver engagé dans mille batailles.

La trilogie consacrée à Hannibal (*Cap Nord*, *Les Allées d'une odyssée* et *Méditerranée à voile toute*) part de ces mêmes soucis. Dans ces trois romans, Bouraoui raconte une odyssée qui recouvre divers espaces et temps, et met en scène une galerie de personnages, chacun représentant des figures de la condition humaine. Motivé par la recherche du père, la volonté de faire face aux difficultés économiques et celle de découvrir le monde, Hannibal, un jeune homme du Sud tunisien, se lance dans un voyage sans retour à travers les îles de la Méditerranée. Ce jeune chômeur rompt avec la vision couramment misérabiliste de l'immigré économique, le plus souvent obligé d'abandonner une terre sans lendemains prometteurs. Le premier livre de la série commence avec un passage où le protagoniste, affichant un orgueil évident, ne cesse de rappeler au lecteur de ne pas juger sa mission à partir d'un complexe lié aux origines:

Je n'irai pas cracher sur la tombe de mon père, plutôt l'asperger d'eau douce pour la dépoussiérer, lui rendre son brillant. Cette pièce montée longitudinale marbrée d'un grisâtre douteux n'a pas fini de livrer ses secrets (*Cap Nord*: 7),

C'est là une glorification du présent racontant l'expérience, un présent qui donne vie au passé. Père et fils portent le même nom que l'ancêtre mythique carthaginois, Hannibal. Le narrateur garde toujours en mémoire ce pacte tripartite qu'incarne le patronyme. En même temps, il est conscient que la gloire ne peut résister à l'idolâtrie. Le père comme l'ancêtre ne retrouveront leur identité que grâce à un regard en mouvement se nourrissant de l'expérience des lieux traversés. Le long du récit, le narrateur livre des leçons d'histoire sur l'ancêtre, en même temps qu'il éclaire le mystère de la disparition du père. Autant la mémoire collective (celle du peuple tunisien en premier lieu et celle des peuples de la Méditerranée en général) que celle individuelle (celle du héros et sa famille) obéissent, dans leur dévoilement, à une logique évolutive qui présente l'histoire comme processus et non comme ensemble complet de données, une histoire où ce qui importe n'est pas le fait en soi, mais sa genèse, une genèse ouverte qui s'accomplit grâce au mouvement, au déplacement à travers les îles et aux rencontres. Hannibal l'ancêtre, trahi, fuyant sa terre natale n'est évoqué qu'en fonction des heurts et malheurs de la quotidienneté de sa descendance. De même, l'histoire du père ne peut avoir de fonction sans celle que lui donnent et le fils et le contexte méditerranéen. Cette manière de voir le réel constitue en soi une volonté de gaspillage fécond. Il faut faire voler, plutôt que garder jalousement. Le regard n'est pas destiné à conserver ni à préserver. Il est surtout une force qui recycle. Tout est soumis au besoin de recontextualiser. Les vies des trois Hannibal n'ont de valeur que pour faire éloge de la loi du changement. Les descriptions, combien baroques dans leur foisonnement de couleurs et tonalités subtiles, constituent autant de cadres féconds pour étaler les rebondissements propres à cette « liberté malade » (*Méditerranée à voile toute*: 20) qui pousse Hannibal à tout

remettre en cause, la géographie en premier lieu. Le pathologique transparait dans la souffrance qui détermine la vie du héros. Tout n'est pas couleur de rose. Hannibal n'est pas toujours le bienvenu, tant chez lui que sous d'autres cieux.

Les trois romans présentent diverses catégories de souffrance. Celle qui nous intéresse détermine la manière de voir. Elle est liée au besoin d'une connaissance *sui generis*, dans la mesure où ce savoir en mouvement sape toute base, à commencer par la sienne, puisqu'il ne croit même pas en la pause. Tout est sacrifié à la mouvance, à la « nomaditude » dirait Bouraoui, à cette volonté de générer soi-même les lieux du déplacement à un point tel que même les monuments n'ont pas le droit au repos comme dans cette description du Passage de Born à Palma, basée sur le portrait qu'en a fait l'écrivain et peintre Santiago Rusiñol: « Tout n'est pas mort, paresseux ou endormi, comme les sphinx aux deux extrémités de la promenade apparaissent à l'écrivain qui les décrit » (*Méditerranée à voile toute*: 20).

L'œil ne s'approprie pas l'objet ni ne cherche à le conserver. Dans la dichotomie vécu / pensé, le premier l'emporte. De cette manière, toute représentation porte en soi les traces d'un rapport dialogique au monde, un dialogue où le référent revendique son droit à transcender le discours et ses limites. Dans *Rose des sables*, poème où la geste, la *mouashaha* et le *romancero* prennent rendez-vous, la diversité des origines et la dynamique qui les habite se traduisent dans une poésie investie d'échos, un monde aux sonorités multiples qui rejoignent l'essence de l'humain comme synonyme de liberté. Le recueil livre une confession, celle du désir inassouvi de voir les mots porter en eux la sève des jours, le souffle du monde, les battements des cœurs, l'enchevêtrement des veines.

L'écriture est « un Rien qui emplit la vie » (Bouraoui 2009b). Le néant habite les mots et, avec lui, une souffrance qui prend un sens dionysiaque. Le poète arrache le feu de sa création à la bouche béante d'une forge qui ne cesse de le consumer. Il s'offre en offrande-cobaye aux mots qui le torturent:

J'offre mon corps au chirurgien  
Pour qu'il le charcute  
Selon les pointillés  
Tracés de ma main sur mon ventre (*Tremblé*:  
39)

Et qu'est le poète sinon, comme le disait Strindberg (dans *Le songe*), celui qui « charrie son bain de boue »?

Revenons à ce rapport au référent, à cette volonté constante de lui reconnaître le droit à la vie. Sur ce point, comment ne pas penser à Schopenhauer? Dans son travail sur l'éthique, le philosophe touche cet aspect à partir du rapport entre la conscience et l'objet. De ses thèses, on peut conclure que l'objet agit sur le regard en ouvrant devant lui un horizon de savoir (qui dépend à son tour de la manière que l'œil arrive à dépasser le déterminisme souligné par Épicure). En même temps, le regard agit sur l'objet en le concevant sous une forme donnée. Chez Bouraoui, cette phase se traduit par une magnanimité doublée d'un sens de sacrifice (d'où ces mots scalpels qui s'amuse à charcuter le créateur). Ce qui dirige le regard est, toujours selon Schopenhauer, la volonté, considérée comme ce qui est lié à la « conscience de soi ». Cette dernière est ce qui détermine la fonction créatrice, l'écrivain étant (de l'avis de Bouraoui) celui qui s'adonne à l'art de se donner. Il suffit de voir comment, tant dans *La Pharaone* que dans *Retour à Thyra*, scribe et écrivain finissent morts, emportés par le tourbillon de mots gloutons qui dévorent même ceux qui les enfantent.

Leur mort entre dans la logique des « affinités électives ». La fin du scribe résulte de la volonté de se mesurer à l'infini, et celle de Kateb (nom qui veut dire écrivain en arabe) d'un déchirement qui rappelle ces zones de conflits psychologiques propres aux tiraillements entre la foi et le doute. Kateb se rapproche à bien des égards des personnages de Dostoïevski (surtout dans *Les possédés*). Il est vrai qu'il n'a ni le charisme d'un Stavroguine ni le courage d'un Kirilov (qui choisit le suicide, péché suprême pour le Chrétien, pour aller au bout d'une conception de l'athéisme). Ce que Kateb partage avec ces personnages c'est surtout une personnalité qui reflète tout un essaim de maux propres à l'âme humaine.

L'écrivain se brûle par son propre feu. Il est « écartelé » (l'un des qualificatifs utilisés par Bouraoui pour se référer au créateur), portant une croix aussi lourde que toutes les frustrations de la société tunisienne postcoloniale. Sa destinée dérive aussi du conflit entre l'individu et la société (le même qui détermine la vie d'Hannibal). Dans ce combat, l'écrivain cherche dans l'aveuglement une adaptabilité qui, par manque de boussole morale, lui coûte la vie. Il sacrifie surtout quand ses actes deviennent porteurs du malaise qui habite une conscience incapable de transcender l'usuel. Le Kateb tenant tête à l'occupation française n'est plus celui adoptant une attitude qui rappelle à bien des égards celle de l'opposant qui agit parfois en porte-valises des nouvelles autorités. Kateb tourne dans un cercle vide. Il est –dirait-on– « confirmé », dans le sens de domestiqué, casé, étiqueté, et ceci est source des plus hautes souffrances. Sa mort est annoncée dès le début du récit. Le choix d'une telle destinée trouve son explication dans ce principe, cher à Bouraoui, qui consiste en ne pas considérer l'écriture comme ce qui est voué à rendre perpétuel l'éphémère. L'écriture est, comme la tauromachie, une mise à mort de tout ce qui résiste

devant le pouvoir esthétisant. Ce n'est pas le matador, en tant qu'incarnation de la vanité humaine qui l'emporte, mais la fatalité faite beauté. Kateb devait jouer le rôle de celui susceptible de donner l'estocade fatale, mais il s'est transformé en force brute et aveugle et, dans son aveuglement, a violé Zitouna. Le viol, comme celui collectif exercé autant par la puissance coloniale que par les autorités de la Tunisie indépendante est associé à la frustration d'être incapable de donner une autre interprétation de la vie, celle vitaliste préconisée par l'auteur.

Parler d'une éthique de l'écriture, chez Bouraoui, c'est tenir compte de son abjection pour la fixité statuaire de la classification, qu'elle soit générique ou ethnoculturelle ou autre, lui qui se décrit ainsi de façon révélatrice: « Mon identité à jamais mouvante ne tenait pas à être à l'étroit, figée par une catégorie, classable à merci... » (*Les Alléas d'une odyssee*: 36). Kateb est tombé dans le piège de celui qui cherche coûte que coûte une place sous le soleil. Le grégaire en lui commence à prendre le dessus. Et rien ne peut résister devant cette évidence. D'ailleurs, ce n'est pas pour rien que sa victime –qui d'ailleurs lui voue un amour incompréhensible– cherche à lui donner ce que la vie n'a pas pu: la sublimation par l'art. Si ses funérailles se déroulent dans le défi total de la société qui l'a privé de donner cours à ses rêves, avec sa victime en tête de la procession funéraire –acte jugé blasphématoire dans une société où ce rituel est normalement affaire d'hommes–, ce qui continue cet acharnement contre la loi sociale c'est surtout le choix du lieu de mise en scène de la vie et la mort. Zitouna cible la Place du Marché où, improvisant, elle mêle ses amis et la cité entière dans une pièce de théâtre où le but est de dire aux hommes d'abattre tout ce qui est susceptible de gêner le pouvoir transcendant de l'art. Voilà un appel à l'homme pour se saisir et prendre sa

destinée en main. Lieu normalement hiérarchisé, selon la loi des transactions et le mouvement des biens, la Place du marché se voit soudain soustraite de sa valeur marchande pour devenir le lieu où la mort est transcendée. Le corps absent de Kateb est « cannibalisé » – dans le sens que donne Baudrillard à ce verbe; c'est-à-dire fragmenter pour servir un autre propos–, soumis qu'il est à de nouveaux dispositifs de dramatisation destinés à l'insérer dans une nouvelle configuration. La mort de Kateb (que le narrateur rapproche du *Maktoub* ou destin) est celle de la main implacable de la destinée. Zitouna, et avec elle l'élément vital derrière tout sens esthétique, se nourrit des cendres du corps sacrifié: « La beauté de Zitouna s'est amplifiée comme par miracle. Les blessures se métamorphosent grâce à la mort de Kateb, cet hymne qui galvanise leur entente. » (*Retour à Thyna*: 165)

« Cannibaliser » et baliser se soudent ensemble. Il faut détruire, non pas pour remplacer un sens par un nouveau, mais pour souligner les marqueurs de la volonté de perpétuer un élan, celui qui habite l'œuvre entière, pour devenir un principe général: vivre pour créer. La destinée de l'humanité entière y est liée. Il suffit d'épurer le regard pour ne pas s'écarter d'une telle évidence. L'éthique prend ici le même caractère que chez Spinoza qui voit en elle l'art de maîtriser les affections. Il prône une âme solide qui ne se perd pas aisément. Telle est la qualité première de Zitouna, dont le nom se réfère à l'olive, plante symbolique du bassin méditerranéen:

Zitouna suit les pistes lointaines tracées par ses aïeux et ses parents, qui la conduisent à son propre mystère où elle puise sa force. Elle ne récite plus des formules apprises, mais crée elle-même les notes de son chant pour mieux les transmettre (164).

La création est acte de libération qui mise d'abord sur la mémoire qu'elle cherche à alléger. Il faut alléger en même temps que rester fidèle au passé. Ici, la fidélité n'est pas mimique. Zitouna adopte une approche créatrice vis-à-vis du passé, qu'elle épure au point de n'en garder que les baliseurs dont nous avons parlés précédemment («les pistes» selon le narrateur). Et ce « chant » qu'est-il sinon un hymne à la vie? En se métamorphosant en chant, la vie est sublimée afin d'éviter les vérités dominantes d'un réel dégradé. Autant la mort que la violence subie sortent épurées.

## I.2 La Méditerranée «mouvance» et création

Mais qu'en est-il du rapport entre la conscience de soi – génératrice de la volonté qui dirige le regard, une conscience issue d'une expérience de l'écriture consacrée à capter selon l'auteur « la fluidité de l'élan vital » – et son objet, la Méditerranée? En général, l'objet, d'après Schopenhauer, relève de « la conscience de choses autres que soi. » Soulignons dès maintenant que, pour l'auteur, la Méditerranée n'est pas exclusivement ce qui se situe aux franges de soi. Au contraire, en « écrivant la Méditerranée », il s'agit pour lui d'une communion, un phénomène de synthèse, où la mer participe de cette même « fluidité vitale » qui va par-delà les dichotomies qu'implique le langage comme le lieu d'échange où l'être se fait social:

Montagnes phalliques qui font l'amour à force de posséder l'enveloppe charnelle de l'eau, d'agresser la mer née des langues maternelles. Mais la jouissance est faite d'étreintes si douces, si veloutées qu'elles éloignent le viol, déportant ainsi le signifié. Ne reste que le signifiant toujours prêt à moduler ses phrases de pudeur dans l'aura de l'érotique. N'est-ce pas là la transgression de l'intériorité qui défigure le sens pour le disséminer (*Transpoétique...*: 78) ?

Le référent recouvre une dimension anthropotellurique qui transcende les lieux communs de la conscience de soi et de l'autre. Le créateur dionysiaque, féérique, léger et « nomadanseur » (Bouraoui), ouvert à toutes les contradictions, dépouille la souffrance de ce qui lui donne sens, son statut de « ce qui n'est pas soi ». Il l'adopte pour la convertir en matière esthétique. Et pour réussir, Eros et la mer se joignent dans une étreinte cosmique qui donne

aux lieux un sens autre que ce que dictent les rapports conflictuels propres à une histoire tourmentée.

De cette étreinte, la Méditerranée sort nantie de la capacité de donner un sens nouveau à sa souffrance. Cette redéfinition se fait en deux étapes: d'abord à partir d'un regard délogeant le commun (le sens collectif du « viol »), et ensuite grâce à une esthétisation tous azimuts qui gage absolument sur le « signifiant ». Le réel sublimé, pétri, affiné, rhapsodié, fécondé est soumis à ce que Bouraoui désigne de «oui neutre», ce oui affirmateur à la nietzschéenne, dont nous avons parlé, qui ne redoute ni n'évite, un réceptionnaire du réel, tout le réel, qu'il soumet au même impératif de « défiguration et dissémination ». L'artiste est celui qui crée sa propre métaphysique. L'« arrière-pensée artiste » est « ce qui se débarrasse, en fabriquant des mondes, du tourment de sa plénitude et de *pléthore*, qui se délivre de la *souffrance* des contrastes accumulés » disait Nietzsche (*La naissance de la tragédie*: 39). Il faut refaire le monde pour mieux l'interpréter. Hannibal et le Dionysos nietzschéen sont des figures d'une même loi, celle dictée par une mer qui lave les résidus, fait éclater les niches, fond les viviers et rend le temps gros de ces frères jumeaux que sont l'Un et le Divers, alliés par ce que Nietzsche qualifie d'« identification mystique » et Bouraoui d'« élan vital de l'identique qui s'avérait, au cours des années, multiple, divers et dynamique » (Bouraoui 2009a: 36). « Identique » et « multiple » sont les fondements d'une éthique combattive qui ne va par-delà la définition de « ce qui n'est pas soi » que pour s'ouvrir sur le monde et le contenir.

Cette ouverture se traduit par un dépassement de tout effort dichotomisant pour se situer par delà ce que l'auteur désigne de « binarités infernales ». Au lieu de se concentrer sur les objets en soi, comme autant d'éléments

peuplant un espace, il préfère l'infinité du vide. Le pouvoir métaphorique dont il entoure la Méditerranée implique une libération des arcanes de l'architecture que sous-tend l'agencement propre à un regard réducteur. L'infini, le vide, habite la Méditerranée, ce palimpseste insondable. Et c'est cette contagion qui fait que dans *Ainsi parle la Tour CN*, l'espace de choix soit le sommet de la tour. Le monde est considéré, jaugé et senti par des personnages tel le Mohawk, Pierre de Lune, lui qui « court le ciel » et « évolue dans le ciel laiteux comme un aigle enivré d'espace » (15). La ville se présente à partir de la conscience de l'infini qu'implique un regard perché à des centaines de mètres. Ce regard habite la tour, convertie en narratrice. Bouraoui donne la parole à ce « fruit en béton et en acier au bout d'une colonne classique et cylindrique qui se termine par un chapiteau aux lamelles en forme de feuilles luxuriantes » (137). La tour-œil se convertit en symbole du « centre des centres » –dirait Borges–, une sorte de force magnétique qui contient les regards pour les soumettre à l'épreuve des hauteurs. D'où ils sortent épurés pour raconter le monde.

L'esthétisation à l'extrême, dont nous avons parlé plus haut, est ici mouvement de négation créatrice. Négation de tout ce qui peut nuire à la création, à savoir ces arrière-plans destinés à déterminer la perspective. L'architecture favorise une impression d'ouverture. Elle est porte sur le vide, sur le désert, espace tant prisé par le nomade, dont Bouraoui fait l'éloge. Une ouverture saisie et vécue par des personnages immunisés contre le vertige. L'absence de malaise est décrite comme une qualité génétique, dont sont dotés les premiers peuples du Canada, un bien qui protège même de la loi, comme dans cette scène où le Mohawk, déguste un narcotique sous l'œil indifférent d'un policier qui savait que sans l'Amérindien, le travail ne serait pas fait. L'extase remplace le vertige, et avec lui se

dissipe le malaise devant les hauteurs. La Tour CN est ce lieu privilégié d'où naît l'inspiration, épicerie de la forge, énergie qui habite la danse des flammes, souffle de la fournaise qui éclate les veines du métal pour le liquéfier et le servir à la main experte chargée de le confier au moule. Le souci qui hante l'auteur dans son rapport au langage se fait encore présent.

Nous sommes toujours devant cette même angoisse face au besoin de transmettre au monde l'esprit qui précède la mise en forme de l'objet d'art et, par conséquent, de sa circulation. Il s'agit de ce prélude qualifié avec justesse par Spinoza d'« incréé », ce moment embryonnaire, où les formes ne sont pas encore claires, où les choses sont –comme Bouraoui dit en parlant de la Méditerranée– autant de « métaphores vives », des présences et « élans » (Bouraoui) qui ne se détachent pas encore clairement du vide. Pour Spinoza et pour Bouraoui, l'« incréé » ne devient créé –la création étant ce qui porte l'empreinte indélébile de son créateur– qu'à condition d'« exclure toute cause, c'est-à-dire que l'objet ne doit avoir besoin pour s'expliquer d'aucune chose en dehors de son être propre » (Spinoza: 214). Autant la Tour que la Méditerranée se détachent du monde pour exclure les rapports de causalité qu'elles transcendent et cherchent à submerger dans le même bain, ce qui fait de l'écriture une genèse et non une tautologie. L'existence (équivalent de définition chez Spinoza) est devenir. L'identité est traversée de cet « élan vital », seule constance primitive, qui allie identique et devenir. L'idéal de Heidegger (voir l'introduction) d'une fusion entre l'artiste et l'objet de son art se réalise ici sous forme de vitalisme<sup>2</sup> esthétique.

---

<sup>2</sup> Tel qu'il est utilisé dans ce travail, vitalisme correspond à la conception développée par Nietzsche, Bergson et Dilthey: "Life, and reality in so far as it is living, consists in movement and becoming, rather than in static

Ce vitalisme est d'abord souci non seulement pour la tâche, mais, surtout, pour le lieu de son exécution. Ainsi, la Méditerranée recouvre-t-elle un caractère archétypal qui la situe hors des limites géographiques, la dégage de l'étreinte des montagnes (Bouraoui) pour en faire essentiellement un principe, une avidité de se propulser vers l'infini, une force qui cherche surtout à créer à partir des cendres de ce qui lui est offert. L'une des définitions qu'il donne de cette mer est: « Icône à la recherche d'un *Sartorius* pour tailler la sculpture de son destin » (*Transpoétique*: 82). Qu'est cette icône sinon une image qui sert un autre objectif que celui qui lui est assigné en principe? Et qu'est le rôle de l'œil qui cherche à capter l'essence de cette métaphore? Capturer seul ne peut pas suffire; il faut dupliquer l'exercice oculaire dans le temps pour saisir non seulement des moments dans le processus général, mais, notamment, la fluidité connective qui met en commun ces moments et les convertit en tant de parties prenantes dans le corps iconique. Cette genèse, propre au fameux « incréé » chez Spinoza, est une préoccupation centrale dans toute l'œuvre de Bouraoui. Si elle ne fait pas objet de tout un livre (comme le roman intitulé *Icônaison*, titre que l'on peut interpréter comme raison d'être de l'icône), elle est substrat dans la philosophie de la création: «Creative inspiration [...] the lightning perception of an aesthetic whole before it can be shaped, modulated, and articulated in concrete terms» (*The Critical Strategy*: 18).

Cette « perception illuminante », propre au temps de la révélation, transcende la raison, et détourne l'œil de la création de ce qui est susceptible de le piéger dans les

---

being. Reality is organic, not mechanical [...]. Life is objective and transcends the knowing subject. Vitalism stresses the diversity of life and tends towards pluralism, and occasionally retivism, rather than monism" (Honderich: 948).

frontières de la perception, à savoir le temps, l'espace et la causalité. La création se nourrit ainsi non pas de ce qui lui est offert, mais d'un élan qu'elle engendre et qui ne trouve de place que hors des limites de l'acte de créer. L'artiste n'a pas besoin d'un territoire, mais d'un lieu, dans le sens d'une dimension qui assure un certain positionnement. La Méditerranée comme lieu se définit par une nature qui dépasse la géographie et ses cartes (comme autant d'effort d'inscrire l'homme et la civilisation dans une configuration épistémologique, un savoir interprétant et fixateur) pour englober la vie tout court. D'où le besoin pour l'icône (ici celle se référant à toute la mythologie du sacré lié à la mer) de quitter la coquille de sa propre représentation pour atteindre l'essence de ce qui est normalement une menace, un poison, un dissolvant, une substance qui précipite l'usure de l'édifice du sacré: le mouvement. Une image ne recouvre le statut d'icône que pour échapper aux limites qu'impose le contexte, le temps en premier lieu. L'image « icônisée » est destinée à habiter le corps du temps. Elle ne répond pas au besoin de s'offrir à ses caprices, mais de lui rappeler la blessure du contrôle, telle la lance dans le dos de Moby Dick. Elle le chevauche et le tourmente à chaque tournant.

La Méditerranée est tout cela et plus; elle a le pouvoir de s'attirer d'autres formes de vie. Elle est un corps hybride, où tout ce qui permet à l'icône d'avoir plus de force pour sortir de son immobilisme est le bienvenu. Ainsi, l'icône se voit-elle délogée de son sens éternel, de sa religiosité, pour rejoindre le mouvement. D'où le besoin d'une greffe, d'un *Sartorius*, muscle de la cuisse, le plus long du corps. Par cette image, le monde se renverse, et c'est l'icône qui devient mobile et se lance dans une quête. Ce déplacement de la fonction du sacré, en tant que pouvoir centralisant, est destiné à l'ouvrir sur le profane, et, tout particulièrement, à remettre en cause son essence

d'achevé. Rien ne peut éviter l'incrédible. Pour cette raison, l'être et l'essence (dans le sens d'*a priori* définissant la nature des choses), s'ouvrent sur le devenir. Au lieu d'obéir à une logique circulaire, où l'un aboutit au même, l'icône accepte de « tailler la sculpture de son destin ». Le temps s'offre ainsi non comme force invisible, habitant les jours, mais comme matière première pour l'icône, qui y inscrit un saut (d'où le besoin du *Sartorius*). Mais pourquoi alors cette perversion de l'icône? Pourquoi greffer un organe à ce qui dépasse la vie? Pourquoi jouer avec le temps dans son rapport à l'éphémère? C'est parce que même le mythe, comme englobant d'icônes, est lui aussi soumis à la même loi qui habite les flots: « Un mythe qui en crée d'autres au fur et à mesure que chaque inspir et expir se décline, que chaque flux et reflux réapparaît » (*Transpoétique...*: 82). Au lieu de servir d'assise au temps, de fond interprétatif pour ce qui advient, le mythe est un être vivant, nourri de milles greffes (l'auteur utilise ce même mot quand il parle de la « greffe de l'unité »).

La tentation d'une interprétation technologisante n'est pas à écarter. L'icône peut relever aussi du monde de l'informatique, en tant que baliseur du virtuel qui se loge dans l'écran d'un ordinateur. D'ailleurs, plus loin (dans la même page), évoquant les rapports Nord / Sud, l'auteur décrit le voisin européen comme celui habitant « les terres inventant logiciels et matériel pour contrôler les âmes, et les îles fluidant le temps du dire et du conté rien que pour enchanter la galerie ». Comme toute dictature, le virtuel n'a de souci que celui de contrôler. Afin d'assurer le consentement des masses, la technologie mise sur le temps. Ce dernier se voit, sous le poids de la métaphore de l'icône, dépouillé de tout pouvoir cloisonnant, avec le virtuel, il est tout simplement domestiqué. Il est tout d'abord cloisonné dans des micro-espaces (« îles ») qui coupent et isolent de la société globale. La modernité a ses

propres narrations, ses propres manières de dire l'événement. Ce pouvoir « fluidant » agit en narcotique qui ne protège plus contre le vertige des cieux. Il n'a de valeur que celle de muséfier en douceur un éthos figé dans une hypnose narrative, où le temps événementiel se voit dilué dans la loi du Même. Tout se reproduit, loin des conflits et des dissidences. Un monde douillet, fait de toutes pièces pour l'homme moderne grégaire. Rien à voir avec l'image du nomade des mers incarné par Hannibal.

### I.3 Éloge à la démesure

Le rappel des dangers existentiels qui hantent l'homme, ce risque de se voir amputé de la faculté de vivre autrement (car la conscience du changement ne peut naître que grâce à une opposition au temps « fluidant » ) sert surtout à souligner que toute création doit partir du principe selon lequel le réel n'est qu'un prétexte dans la perpétuation du principe vital, un champ de réalisation de celui-ci, et que, par conséquent, la connaissance est l'effort constant dans la marche vers la différence: « Nous devons chercher par-dessus tout la connaissance des choses particulières », disait Spinoza (214). La soif du particulier est ce qui marque le regard d'un Hannibal scrutant l'horizon en même temps qu'il pénètre les couches sédimentées de l'histoire méditerranéenne pour montrer aux hommes combien, croyant en l'identité comme une construction homogène, ils ne font que refléter un malaise profond, celui propre à une conscience blessée et perdue dans les dédales d'une intériorité où soi-même est étranger. Ce mal d'être est, selon Bouraoui, lié à un regard qui charcute ce qui lui est offert pour le soumettre à des catégories conceptuelles: « Que des divagations dans l'ici et l'ailleurs, dans l'intime et l'étranger » (*Transpoétique...*: 82). Autant de catégories qui ne servent qu'à brouiller une unité qui loge dans les profondeurs abyssales, et que seul l'œil épris de vie peut atteindre.

Le Bouraoui bravant autant de « béances », celui qui va jusqu'à mettre l'objet de sa création dans la gueule béante de la mort, est le même qui compare l'écrivain à un kamikaze. Dans *Ignescent*, recueil de poèmes qui met en scène, en cinq actes, la destinée tragique de l'homme, l'on trouve une poésie enfantée dans la douleur primordiale, douleur d'accouchement et d'écartèlement: le « poète

boxeur » se lance encore une fois dans un face-à-face virulent avec la vie (et la mort). La quatrième de couverture de ce livre le présente d'une manière fort révélatrice: « Le titre même du recueil *Ignescent* suggère tout un programme de destruction / construction par le feu de l'amour et du mot, la flamme du verbe et de la vie: igné et naissant [...] » Qualifiés de « prosèmes », ces compositions hybrides, où la frontière entre prose et poésie perd toute son étanchéité, nous livrent une vision contestataire, une invitation à redonner tant au vécu qu'aux mots qui le traduisent la force primitive fondamentale qui prélude l'appropriation par le sens commun. Le regard est attiré par l'œil du cyclone, là où agissent en profondeur les forces vitales qui rappellent le fameux *Sartorius* dont l'icône cherche à se doter.

Dans ce livre, le regard est invité à soumettre le corps du militant au même pouvoir métaphorique qui fonde la Méditerranée. Réduit en miettes, le corps vient dire ce que la parole n'a pas pu transmettre: le sens absurde de l'existence. L'absurde est considéré à partir de la conception qu'en a Camus: tout ce qui échappe à l'explication, ces zones broussailleuses et ténébreuses qui résistent encore devant l'assaut de la raison. Mort, le corps est là pour livrer un message: l'Histoire n'est plus le lieu d'exploration du possible. La mort violente invite le regard à considérer le corps comme un symptôme du mal qui ronge le social. Mais qu'est devenu le social? Qu'a-t-il pu conserver devant le triomphalisme ravageant de la technologie? Qu'est le social sinon ce qui donne à l'action le pouvoir de s'orienter vers un sens collectif? Et ce collectif qu'est-il une fois écarté de tout souci de justice? Qu'est un regard qui ignore les mécanismes de la domination sociale? À ces questions est offert le spectacle du corps individuel converti en lieu de projection de la fin du social: « Il jeta comme contrat social son corps à

déchiqueter. Avec le suicide joyeux, il n'y a plus d'argument » (*Ignescent*: 15). L'auteur invite le regard à adopter une éthique qui s'oppose à un discours à-plat-ventriste et sectaire –« le discours produit des découpages de lien », selon Bouraoui– pour installer le particulier dans le total (« à la limite, le tout revient au même »).

Pour recouvrir son humanité, l'homme doit poser un regard froid sur ce qui dépasse les limites de son identité en tant que construction aux antipodes de tout sens de responsabilité individuelle. Il faut se débarrasser d'une mémoire minée, investie par les mécanismes de contrôle, pour baigner dans un oubli actif. L'individu n'est, selon Nietzsche, que « limite de la personnalité ». Pour jeter un regard souverain sur sa condition, il faut qu'il abandonne les limites d'une fausse individualité. La démesure est le propre de l'état dionysiaque. Et c'est elle qui donne le courage de juger une opération suicide à partir d'un lieu qui s'oppose aux impératifs dictés par le discours social, lequel obéit à des mécanismes de domination chargés de censurer la mort et d'en extraire le sens. Le regard choisit une perspective située par-delà le bien et le mal. Il faut se dégager de tout pour se concentrer sur ce qui a poussé l'individu à choisir une mort violente. Par delà le spectacle du corps du militant git le social agonisant. La mort est avant tout celle du « pacte social ». Or, pour se maintenir, ce pacte doit sortir de la vision dichotomisante qu'impose la « conscience de choses autres que soi ». En même temps, la connaissance doit abandonner toute économie, car « on ne peut s'approvisionner qu'au raccourci. On ne comprendra que lorsqu'on offre le trou de son corps à l'absorption complète » (*Ignescent*: 16).

Cette invitation à revoir les cloisons qu'impose le sens commun, à faire de l'art l'« interstice » –aurait dit Bouraoui– d'où l'homme peut jeter un regard affranchi sur

lui-même, ne peut se réaliser sans la conscience du « Je comme un autre ». C'est-à-dire un état où la volonté suppose une conscience de soi non comme sujet détaché et délimité, mais en relation au monde. Le lien avec celui-ci (dans un rapport de communion) fait que le vouloir corresponde à la volonté de générer soi-même le sens. Ici, générer correspond à une qualité vitale qui dépasse le contexte (social ou autre) pour se soucier de la vie tout court. C'est là la condition *sine qua non* dans tout lien dialogique aux autres. Et qu'est la vie dans ce contexte? Elle est le champ de l'incommensurable « polyphonique », dit Bouraoui. Et la mort en est l'opposé, là où le pouvoir d'interprétation ne sert plus à rien, où l'argument meurt dans un rictus funèbre (« il n'y a plus d'argument »). L'impossibilité pour l'argument de survivre est liée à celle de dialoguer: « La résistance, une impossibilité. Rien à faire. En face, une vie à prendre ou à laisser sans le moindre procès » (*Ignescant*:15). La différence entre Hannibal et le suicidé est que le premier déloge le contrat social de l'étroitesse d'un temps étouffant pour plonger corps et âme dans un voyage destiné à arracher le possible de la gueule de l'impossible.

Après vingt-neuf ans, ce recueil demeure d'une actualité frappante, surtout si on le rapproche de l'histoire actuelle de la Tunisie, celle où Mohammed Bouazizi, un jeune homme humilié par l'état policier, décide de s'immoler par le feu. Son acte déclencha des émeutes qui mirent fin aux 31 ans de règne sans partage du président Ben Ali. Bouazizi oppose le choix de mourir dans l'horreur au mur de l'absurdité policière. Et ces paroles –combien actuelles!– de Bouraoui: « Il s'octroie le don de soi ». Ce sacrifice est liberté qui va par-delà la situation historique. Il est appropriation (« s'octroyer ») de soi. Le sujet aliéné cherche dans la mort l'élément qui dépasse les limites du discours. Il faut imaginer le suicidé regardé même

furtivement les flammes dévorer son corps. De derrière celles-ci, la stéréotypie liée à la mort se dissipe. La mort ne possède plus le corps. Au contraire, c'est lui qui la possède et la maîtrise pour la convertir en matériau destiné à alimenter la volonté de résister: «Son corps, le seul croisement effectif devant les entrelacs de l'Injustice.» Seul l'anonymat de la mort peut contenir celui de l'injustice. La mort investissant le corps devient une force qui, en boomerang, revient vers le monde des vivants pour en faire voler en éclats l'élément de sa subjugation. Il faut imaginer le « suicide joyeux » pour atteindre à ce niveau de perception.

En s'infligeant la mort, le sujet passe de l'autre côté pour rejoindre l'Autre dans sa conception lacanienne, comme ce qui n'existe pas tout en existant en même temps. Cet Autre invisible, océan qui entoure l'existant, joue ici le rôle du membre fantôme. Il est comme le bras amputé qui survit dans l'imagination et maintient sa présence pour rappeler l'ablation. Cet Autre est en soi absence dans la présence. Il est constitué de « montagnes de désirs ». La conscience de la séparation se traduit par une blessure qui se jauge à la mesure du désir inassouvi. Et le créateur invite le regard à arracher à l'Autre des pans d'un territoire enfoui dans l'indicible. Or pour traduire – dans le sens de faire vivre– le désir, il faut trouver le mot juste, et disposer de « rouages syntaxiques » (Bouraoui) capables d'assurer aux mots une existence organique. Les mots sont l'autre corps, celui qui soutient le biologique. La mort violente, exposition de viscères, est celle du tissu des mots, de l'idée de ce qui les maintient, ce pacte qui se transforme en dialogue. C'est à partir de ce moment que le créateur est introduit comme substitut du cadavre. Il le fait par la médiation des mots: « 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 » (Bouraoui). Qu'est la langue dont parle l'auteur, sinon celle qui sert à assurer le dialogue? Et qu'est le dialogue à son tour sinon cet échange où chaque interlocuteur cède une partie de soi, pour construire un lieu commun, un « entrelacement », fruit de ce qui peut constituer une communion? Cet échange, cet « autoarrachement » ne se fait pas sans douleur.

La langue est « articulation fulgurante » (Bouraoui), explosion vive en même temps que révélation. Sa genèse repose sur une apocalypse. Chercher à la contenir et à l'arracher à sa nature sismique correspond tout simplement à l'anéantir. Le regard artistique est celui qui vit l'explosion et s'en échappe. Taxidermée, la langue est soumise à une éthique opposée, celle qui cherche à la soumettre à une icônisation forcenée. L'icône linguistique cherche à mécaniser le vital en le soumettant à un regard « neutre, mais moribond ». Le contrôle s'oppose à la vie. L'invisible de l'Autre et son champ infini de possibilités se voient déterminés par le divin, non comme célébration de la vie, mais surtout comme immobilisation de ce qui est mouvement en essence. Icônisée, la langue n'est plus lien, mais éclatement d'îlots d'une solitude asservissante. D'où l'absence de toute entente, celle-ci étant aboutissement du mouvement de soi vers l'Autre, un mouvement qui ne se fait pas sans qu'on tienne en compte toutes les pièces du puzzle. Comment expliquer si ce qui s'offre au regard n'est qu'une galerie de trophée? Vidée de sa résistance, la langue offre le spectacle de l'impossibilité. Au lieu d'une célébration de l'événement dans son devenir, elle en devient le barrage. Ce barrage est amarre, « fil de chicanes » (Bouraoui). Atomisée et asséchée, la langue devient langage, c'est-à-dire un lieu d'exercice du discours dans sa dimension sectaire: « Le langage, une pure fumisterie » (Bouraoui). Ce substantif renvoie au métier

de fumiste, celui dont le métier est lié à la fumée. Le langage est ce qui brouille, ce qui cherche à extraire l'homme de sa propre nature. Le fumiste est celui qui manque de sérieux et de crédibilité, car, en cherchant à posséder la langue, il ne fait que « se pencher sur son nombril pour voir les oiseaux du prestidigitateur! » (Bouraoui). Aussi faut-il chercher à « récupérer la langue », à dompter l'indomptable.



#### I.4 Voir par-delà les mots

Si le suicidé « s'est octroyé le don de soi », le fumiste octroie la langue aux moules étroits de l'égo, du national ou de l'histoire. Son regard est ce mur de l'impossible qui l'a poussé à choisir la mort, mais le fumiste n'est-il pas aussi un suicidé? Chez lui, l'explosion est centrifuge et contenue, et il devient un zombi aux entrailles réduites en bouillie. Il est le dernier arrêt dans l'itinéraire des langues: « Les têtes mortes ne lubrifient point l'imagination et le refuge de la parole dans le terrain vaseux des vocables ne fait plus couler le sang communicationnel » (Bourauoui). Quoi faire devant un tel constat? Comment peut-on concevoir une pensée libre? Comment se reconnecter aux forces vitales qui sous-tendent la langue? Comment faire exploser le cocon du langage et rendre à la langue sa nature première? Il n'y a qu'une réponse, devenir tous des kamikazes:

Se jeter corps et âmes, écrous et nerfs, chair et tonnerre de l'esprit, vision et fournaise dermique... se jeter vivant contre la mort, se jeter mort pour la vie se jeter mort-vie contre la vie se jeter vie pour la vie se jeter sans pouvoir contre le pouvoir se jeter divergent pour converger se jeter contre et pour le sens dans tous les sens se jeter Pas de grève Pas de long discours Pas de revendication Pas de chantage Pas de marchandage Pas le moindre détour Pas la moindre hésitation

Pas la moindre trêve Un silence  
Un corps offert (16)

Comme volonté, l'acte créatif se définit par rapport à ce fond indéterminé qui fait l'Autre. Cet Autre, comme visage enfoui dans les zones incertaines de l'infini, est à

dénicher. Et, pour ce faire, il ne faut pas hésiter d'aller vers lui, dans ces zones « béantes », obscures, amorphes et loin des pièges du discours. Il faut avoir un courage surhumain pour braver le Néant –celui-ci considéré non comme négation de la vie, mais comme dépassement de la limite. La non-existence n'est pas ici ontologique. Elle est plutôt sélective. Elle est jugement de ce qui fait l'essence et de ce qui joue dans les sphères parasitaires.

Il faut concevoir la vie et son Autre: la mort. Il faut que le regard épouse la totalité comme horizon de toute éthique. L'écriture est ainsi envisagée comme allégorie de la volonté d'aller plus loin, de mourir et revenir à la vie pour rapporter l'expérience d'un au-delà dont les visages sont ceux de l'impossible qui niche par-delà le possible devenu ordre social. Qu'est la poésie? Une « mort-vie », un domaine qui dépasse les « binarités » (Bouraoui). Et que sont les mots qui constituent un poème? Un saut du sommet de la Tour, une volonté de vivre la « fournaise dermique ». Le poète est celui qui démasque toutes idoles terribles, les dépouillant de ce que leur donne le sens commun. Pour illustrer cette idée, il n'y a pas mieux que ce dicton azerbaïdjanais: « Demandez à un chien pourquoi il aboie, et il vous dira que c'est pour faire peur. Demandez-lui pourquoi il bouge la queue en aboyant, et il vous dira que c'est parce qu'il a peur. »

Le suicide n'est pas désespoir. Il est l'acte par lequel on « se jette mort pour la vie ». Écrire, c'est se jeter. Pour qu'elle soit célébration de la vie, l'écriture doit être cet effort perpétuel de l'impression de l'écrasement éminent. Suicide gratuit? Non, plutôt incarnation de ce désir inclusif qui s'oppose aux exclusions propres à une psychologie qui se meut entre deux « béances » (toujours selon la conception bouraouïenne), celle de la naissance et celle de la mort. Il faut dépasser les pôles de cette

antinomie, vivre dans le « oui neutre » ouvert à ceux qui redoutent l'immobilisme et la pause, au prix de tout sacrifier sur leur chemin, même la promesse du relais. D'où, dans le poème, l'absence des virgules (à partir de « se jeter mort pour la vie »).

Non content du contrat social, Hannibal le délaisse pour le retrouver dans les abysses de la mémoire de la Méditerranée. La mort dans *Ignescent* est celle du faux compromis. L'écriture est d'abord acte de courage. Elle contient la force à laquelle participe la mort annoncée. Dans tous les écrits de Bouraoui, il y a toujours un éloge souvent explicite de l'oralité. Le conteur sur la place publique, comme celui célébrant la futilité des mots, agit à tous les niveaux. Bouraoui vit mal le pouvoir indiscutable de l'écrit; il ne cesse de remettre à sa place l'auteur qu'il perçoit comme célébrant officiel de l'écriture, comme agent déterminant dans la sphère du public. Dans *Puglia à bras ouverts*, il a choisi comme héros Sammy le conteur, venu en terre italienne célébrer le lien viscéral qui unit les peuples des deux rives de la Méditerranée. La structure narrative du livre est d'une fluidité qui rappelle à bien des égards ces scènes typiques de ce Maghreb d'avant l'assaut de l'audiovisuel: il s'agit d'un conteur emporté par le flot des mots qu'il régénère à chaque fois qu'il raconte différemment la même histoire. Il meurt dans ses mots pour renaître ensuite, tel un phœnix qui ne cherche à perpétuer que la nécessité de reproduire la logique vitale qui engendre le mot. Sammy et le suicidé sont les oubliés de l'Histoire, car, comme l'auteur dit à propos du dernier dans *Ignescent*: « Son action décime à jamais l'imprimerie. Il n'y a plus de message ou de messenger. » Le poète-suicidé ne fait pas partie de l'équation discursive. Et l'imprimerie alors? Bien entendu, elle symbolise l'appropriation sociale et économique de la création. En même temps, de par sa nature mécanique, elle est surtout répétition du même.

Avant l'imprimerie, le copiste jouissait d'une marge créative. Il suffit de voir comment des manuscrits anciens, sensés être conforme à l'original, sont altérés et que, souvent, leurs marges portent des notes qui disent beaucoup sur la vie de celui chargé de les copier. Le scribe dans *La Pharaone* est célébration de cette liberté, présentée non pas comme un privilège, mais comme une condition *sine qua non* dans l'acte d'écrire.

Depuis la publication de son premier livre, Bouraoui est hanté par ce sentiment de mener une destinée où il ne cesse pas d'affronter les épreuves, de multiplier les assauts sur des forteresses qui tombent en écrasant l'assaillant. Dans le jeu de la mort et de la vie, ce qui importe c'est de se maintenir dans ce « lieu originel » dont parle Éric Gans, celui où la conscience de soi prend forme, lieu d'une genèse liée au pouvoir de transcendance. L'homme est celui qui dépasse le monde dans sa dimension pragmatique; il est celui qui fait sens. Chez Bouraoui, il y a toujours cet appétit pour ce lieu originel qui, bien entendu, n'est pas localisé sur une carte. Le lieu est plutôt un support destiné à s'investir de valeurs, sentiments, attitudes, rappels, regrets, le tout dans le flou absolu. Ce lieu est propre à l'Autre lacanien (comme nous l'avons signalé précédemment); c'est-à-dire ce présent absent qui n'existe que par le pouvoir de la conscience. La Méditerranée est là pour nous le rappeler. En évoquant ce lieu par-delà le lieu socialement investi (c'est-à-dire hiérarchisé, segmenté et valorisé), la conscience créatrice cherche surtout à rappeler à l'homme qu'il mérite mieux.

Lao Tsé parle de la « grenouille des puits » comme l'animal dont la perspective est limitée par les fonds humides et ténébreux, ceci pour évoquer l'homme dont la perspective est liée à son temps, liée voulant dire: faite, bricolée de toutes pièces pour le contenir. Et le ciment

dans tout cela est la peur de s'assumer, d'assumer l'angoisse que suppose la vie comme point de tension avec la mort. Mais qu'est-il de la transcendance? À quoi sert-elle quand le créateur se compare à celui qui se lance dans une opération suicide? Là encore, il faut donner raison à Gans quand il évoque le pouvoir premier du langage qui est celui de la mimique. Par la magie du langage, l'homme sacrifie sans sacrifier. Il feint la mise à mort. Le poète nous invite à témoigner de sa mort sur une scène autre, la seule à pouvoir contenir même l'idée de *locus* originel. Les mots, toujours selon Gans, ne sont que des jetons pour accéder au sens. Le poète les utilise tout simplement. Il ne les glorifie pas ni cherche à les farder. Ces mots ne servent qu'à frôler l'indicible qui couvre les mondes étendus par-delà les limites de la vie et la mort. Et, de cette expérience, le mot se convertit en voix de l'absolu. Dans un poème intitulé *Pablo Neruda in memoriam*, le mot –devenu voix– est comme une sorte d'hameçon qui atteint des fonds inimaginables pour en tirer quelque présence étrange:

Des voix qui interrogent  
Des voix qui prient dans le brouillard  
Des voix... des voix... des voix...  
Des voix qui clouent parfois (*Ignescent*: 21)

Que des « voix », murmures, présences, mouvements, émotions dans le tableau de la vie, qui, parfois, deviennent dangereuses: « elles clouent »! Le pouvoir premier de la poésie n'est pas référentiel; il est plutôt volonté de création d'impressions d'un monde que l'œil de notre conscience ne laisse pas exister. Les mots concourent à aider l'homme à sortir de sa réclusion pour rejoindre l'absolu<sup>3</sup>. La fonction poétique consiste à donner au regard une portée qui va

---

<sup>3</sup> Dans ce sens, Igonetti démontre judicieusement comment chez Bouraoui la poésie est transcendance des réalités individuelles et collectives.

par-delà le perceptible et le concevable. Et le poète est celui qui doit faire sortir le mot de sa fonction de « jeton » dans le jeu des échanges. Il doit restituer les contours flous de ce *locus* originel dont les mots se laissent imprégner. Ainsi, au lieu de servir de médium dans une communication socialisée, les mots sont considérés comme des comètes faites de la poussière de l'univers. Là encore, la comparaison ne doit pas être prise au sens premier. De la comète, ce qui s'offre n'est pas le corps, car une fois expliqué et soumis à l'enchaînement du sens, le mot rejoint le commun et le domestiqué. En réalité, la fonction poétique consiste à rendre le mot porteur de l'idée de l'inassouvi. Pablo Neruda se convertit en mots. Comme le suicidé, il se laisse vaporiser et de l'explosion d'un corps sacrifié naît l'impression comme seconde vie. Neruda n'est qu'un « éclair ».

Revenons, une fois de plus, à l'anthropologie générative de Gans. L'un des concepts qui lui est cher est celui de « prehuman epistemology of appetite ». Cet appétit demeure dans le lieu qui précède la naissance du discours. Il est Autre. Or cet Autre détermine le sens que recouvre chaque mot. Celui-ci, sans ce sens n'est qu'« un jeton renvoyant à un universel » pour utiliser les mots de Gans. En tant qu'appétit, cet Autre renvoie à un fond thymique. Le désir derrière l'appétit est la source du langage. C'est en s'attaquant à celui-ci qu'on précipite le suicide violent. Dépouillé de ses « montagnes de désir », l'homme ne trouve aucune raison d'être. Il y a encore un détail à prendre en considération puisque l'appétit est lié à une « épistémologie pré-humaine ». Cette connaissance qui précède l'humain est ce que le mot essaie d'arracher. Dans le poème précédent, l'auteur qualifie Neruda d'« éclair ». Il est le sacrifié à l'autel de mots chargés de fragments du lieu originel de la prise en conscience qui définit l'humain. Le poète est, dans ce sens, celui dont le regard est tourné

constamment vers le palimpseste. Neruda est celui qui cherche à draguer les fonds de l'humain pour en extraire quelques débris de la glaise originelle. D'ailleurs, cette référence constante au pré-ontologique, à ces présences qui précèdent la naissance de la connaissance comme acte d'appropriation du réel, est chez Bouraoui derrière la dimension métaphorique de la Méditerranée, une mer qui se convertit en *locus* originel transcendant les limites du discours.

Précédemment, nous avons défini l'éthique comme besoin de voir autrement pour ramener l'homme au bercaïl qui est ce moment qui précède l'éclosion du besoin d'appropriation collective du réel par le signe. Or, pour voir autrement, donc créer du sens différemment, il faut prendre en considération les univers où se développent les mots. Qu'est le discours, sinon une appropriation collective selon un certain objectif? Tout discours cache derrière lui un appétit d'agir selon un certain modèle. Le modèle est en soi projet d'action qui habite l'anatomie même de la pensée. Celle-ci se voit altérée, orientée, canalisée selon des impératifs précis. Bien sûr que la pensée obéit à des universaux –comme l'espace, le temps et les rapports de causalité– qui en sont la base commune. Universaux et données contextuelles –déterminées le plus souvent par la croyance, l'idéologie, l'appartenance sociale– constituent un deuxième *locus* pour le développement de la pensée. C'est dans ce lieu que s'élabore le discours. Le poète est celui qui garde une distance vis-à-vis de ce lieu, qu'il cible pour pervertir. Plus que le mot pris dans sa singularité, ce qui importe c'est le lieu où il prend sens.



## I.5 Une «nomaditude» à la recherche de sens

Considérer le monde comme *motus vitalis* détermine la manière de le raconter. Dire la vie ne peut se faire sans prendre en considération l'élément moteur qui l'habite. Ainsi, derrière l'histoire transparaît en filigrane le besoin de représenter surtout les lois d'un devenir qui transcende toute représentation. La Méditerranée dévoile ses visages le long de la narration. Derrière chaque révélation, un hommage à l'emboîtement et agencement des forces vitales qui l'habitent. Tant les faits que les événements ne sont qu'illustrations d'une telle loi: un vitalisme épuré de toute tendance essentialiste, chargé de la spontanéité première. Cette manière de voir le monde se traduit, chez Bouraoui, par une éthique de l'écriture qui s'oppose aux lois et aux limites du genre, créant des œuvres-archipels qui se distinguent l'une de l'autre au point de n'avoir en commun que cet impératif d'avancer et de ne pas se contenter de ses acquis. C'est ce que l'écrivain appelle « nomaditude », prédisposition au mouvement, au renouveau et au dialogue. Appliquée à l'esthétique, cette éthique suppose un effort de «déterritorialisation» dans le sens où elle dépouille la création des amarres que lui dicte l'esprit de ce que nous pouvons qualifier d'intellectualisme communautaire, cette tendance à inscrire l'écriture dans autant de « ghettos » stylistiques, ethno-linguistiques, nationalistes (Bouraoui). Avant tout, la création est cumul ouvert. Bouraoui peut être considéré Franco-ontarien, mais aussi Maghrébin, Africain, Canadien, Tunisien, transculturel, « transpoète », « nomadimant »: écrivain tout court. Il suffit d'explorer les visages de cette redéfinition de l'appartenance, surtout dans sa dimension nationale –dans des livres comme *Ainsi parle la Tour CN*, *Bangkok Blues*, *Haïtuois*, *Struga* suivi de *Margele d'un Festival* – pour voir combien la pratique de l'écriture est

un effort de dépassement et d'adaptation. Dépassement des cloisons et adaptation du divers. Si l'éthique est tendance à soumettre le vécu à un idéal, à une manière d'être susceptible d'assurer une vie meilleure, l'œuvre de cet écrivain trouve l'idéal non pas dans un monde où l'action et son fruit se voient soumis à des principes qui en assurent un rapport de causalité implacable.

Le hasard, l'errance, la nonchalance, l'ébriété, l'innocence presque enfantine caractérisent un Hannibal réincarné dans un jeune revendiquant un droit mythique à la Méditerranée, droit qui dépasse en premier lieu la logique de l'acte prescrit. Ce qui explique une psychologie rappelant à bien des égards les univers mythiques méditerranéens, où les destinées des dieux et des hommes entrecroisent, où cosmos et hommes s'entrelacent. La Méditerranée ne garde pas ses distances. Elle n'est pas, à l'instar du divin monothéiste né de ses rives, une entité qui se définit par contraste. Partant de cette conviction, Hannibal affiche son inadaptabilité, cette fois vis-à-vis l'une des idées majeures de la philosophie morale, à savoir cette nette distinction entre les directions que prend une action; externe elle n'apporte pas de bonheur puisque celui qui en profite est l'objet, interne, surtout quand elle vise à assurer « un état permanent de repos moral » (Rickaby: 7). Pour voir le monde ainsi, il suffit de couper le cordon ombilical. Or, pour le héros, tout ce qui est raconté n'est que l'écho de cette volonté de s'attaquer à tout ce qui constitue la charpente d'un vécu donné et assumé, et de ces « binarités infernales » (Bouraoui), ces béquilles offertes à un homme tâtonnant devant les mystères de l'univers. Il n'y a que les eaux de la Méditerranée pour dissoudre de telles cloisons: « Dans les profondeurs de la mer, les pans de sable se feuilletaient, comme ma destinée, par une lumière floue, mêlant l'imbroglio de la

famille à celui de la patrie. De loin, tout semblait couvert du bleu de la concorde » (*Cap Nord*: 14).

Le biographique s'organise au rythme du cosmique au point de rejoindre l'unité primordiale de l'univers incarnée dans le « bleu de la concorde ». Pour arriver à une telle conclusion, il faut que le regard sache s'ouvrir sur l'immensité maritime. La mer l'habite pour le faire sortir des cubics d'une condition dictée par la famille et la patrie, deux éléments qui entrent dans la constitution de la « farce » dont parle l'auteur. Si l'œil se laisse hypnotiser par ces deux facteurs, c'est parce qu'il zoome trop. À partir de la mer, l'œil soumet la réalité à la loi du tout. Il devient méfiant et se pose plus d'une question avant de faire le moindre pas. Le projet du voyage est criblé de questionnements qui inscrivent l'expérience individuelle dans un cadre plus large, celui des rapports Nord-Sud:

Et moi, qu'apporterais-je à ces Européens? Une main-d'œuvre à bon marché qu'ils exploitent déjà dans mon pays à travers nos propres requins financiers. Allais-je prendre part à ces longues files de demandeurs de visas devant les consulats étrangers? Une force incroyable s'abattait sur mes épaules, comme si la volonté de la pierre en face de moi m'exhortait à solliciter le sésame pour l'Eldorado d'outre-Méditerranée. Au loin, le miroitement de la chaleur sur la sebkha semblait charrier le fantôme de ma mère. Se dissolvant dans l'horizon, non sans m'avoir fait le signe d'adieu qui suscita en moi l'espoir de mettre les voiles à la première occasion (*Cap Nord*: 40).

Toujours ce même jeu de plans, d'une part, une réalité dégradante (celle de l'immigré économique), et, de l'autre,

une dimension médiatisée par la mer, où toute particularité rejoint le tout (« se dissolvant dans l'horizon ») pour renaître grosse d'une sérénité irréversible. Pour mieux interpréter, il faut inviter la mer à aider le voyeur à trouver un motif autre que celui dicté par la réalité socio-économique. Le déplacement ne peut se faire sans ce « signe d'adieu qui suscita en moi l'espoir de mettre les voiles à la première occasion ». Le médium maritime déplace la perspective et détourne le regard des lieux habituels. La « sebkha » substitue les lieux d'exploitation et d'injustice pour appeler le héros à se reconnecter avec la douceur d'un esprit maternel qui dépasse la famille pour englober le cosmos. Devant le peu d'alternatives qu'offre le réel dans sa dimension sociale, le créateur se voit obligé d'ouvrir son monde sur d'autres.

C'est ce même besoin qui a poussé James Joyce dans *La veillée de Finnegan* à sortir ses personnages, gérants d'un bistrot dublinois, de l'étroitesse de leur monde pour les projeter dans un univers onirique aux atypies intarissables. Des lieux réels (Phoenix Park, Lilley River et Chapelizod) et de multiples personnages s'y dédoublent et se métamorphosent dans un foisonnement de tableaux délirants où les lois de l'usuel sont constamment bravées. Chez Hannibal, l'ouverture sur d'autres mondes et l'enrichissement de la perspective fait partie de la vie même. L'homme est domaine de possibles. Il est projet ouvert non seulement sur le futur, mais aussi sur le présent et le passé. Il suffit de bien regarder et de chercher en soi les possibilités d'un tel élargissement. D'où ces paroles en évoquant le père: « J'ai ramassé, comme une pierre qui roule, la mousse géniale de cet être exceptionnel » (*Cap Nord*: 19). L'accumulation est celle des forces qui agissent en vue de réaliser un projet vital. La mousse et la pierre forment un même corps, et celui-ci ne peut exister sans le monde qui l'entoure. La mousse ne

peut subsister sans l'humidité et les minéraux qu'offre le contexte. La simplicité de ces mots, doublée d'une nature métaphorique, est un hommage à la simplicité qui habite le monde. La métaphore sert à déjouer les attentes habituelles. Elle donne à la filiation un visage qui l'inscrit dans la perpétuation du mouvement vital. D'ailleurs, même la métaphore et les images qu'elle suppose doivent se soumettre à la vie comme nécessité qui transcende tout, l'écriture en premier lieu. Bien entendu, la perversion du réel, chez Bouraoui, tient à garder un certain degré de vraisemblance. Néanmoins, ce qui est commun aux deux écrivains, Joyce et Bouraoui, c'est de remettre en cause l'identique. Tout, sauf la monotonie des paysages.

Pour vivre autrement, il faut voir autrement. La Méditerranée est l'instance qui légitime une telle nécessité. Sous les yeux du narrateur, elle se dépouille souvent de toutes les limitations que lui imposent les descriptions courantes. La perspective défie souvent l'impératif géographique ou géopolitique; elle concerne une mer chargée d'un sens de filiation qui, parfois, l'humanise. Souvent, dans ses trois incarnations, Hannibal se considère comme la Méditerranée dans une logique qui rappelle l'essence même des eaux: la goûte participe en même temps à la totalité. Ce qui peut être jugé comme un penchant narcissique est, en réalité, une revendication d'un droit d'appartenance d'ordre cosmique. Le personnage sent la déchirure de l'atomisation qu'impose une société peu soucieuse de ses idiosyncrasies. Il est un avec la mer et, en elle, il trouve son élément vital. La Méditerranée n'est pas un corps étranger. Elle est Hannibal. Par sa taille, elle correspond au stéréotype de l'homme méditerranéen (« de taille moyenne »), et par sa disposition psychologique (l'appel de la mer se traduit dans les yeux du père sous forme d'« aventure qui pétille

dans le regard »). Ce regard où « pétille l'aventure » est liée aux flots et retrace une aventure millénaire. D'où le divorce entre le personnage et le reste de la société, une rupture exprimée dans une gamme d'histoires attestant de son inadaptabilité tant sociale qu'économique.

Dans un humour enrobé de résignation, il décrit les deux institutions qui rendent l'homme social, l'école et le monde professionnel, comme sources de l'impossibilité de toute ascension. Le « lot de mer » hérité ne lui rapporte presque rien, et personne n'en veut quand il l'a proposé à la vente. Quant à son travail de cordonnier, il ne lui sert qu'à survivre:

Du jour au lendemain, nous, artisans du cuir et des clous, en avons été réduits à réparer les chaussures des pauvres qui étaient incapables de se payer même celles proposées au rabais. Quant aux riches, ils jettent les leurs dès qu'elles sont écornées (*Cap Nord*: 10).

Le travail devient le miroir qui reflète le fossé social, et le cordonnier se convertit ainsi en témoin privilégié de l'écart entre les classes. L'objet (la paire de chaussures) est fétichisé. La chaussure connote dans ce contexte l'idée de cloisonnement social et d'immobilité. Tant la fonction esthétique que celle utilitaire de la chaussure sont éliminées de la scène. Détournée de sa valeur marchande, elle recouvre un pouvoir significatif qui mine même l'idée d'échange et expose l'étanchéité des cloisons entre pauvres et riches. Ce passage met encore une fois en valeur l'originalité du regard. Tout est détourné au service d'une lecture peu soucieuse du lieu commun.

Le départ est présenté comme le point paroxysmique dans cette marginalité de l'inadaptable poussé à l'esseulement. La substance qui constitue le savoir

commun –qui à son tour fonde le social–, la fameuse « farce » dont parle Bouraoui, a quitté les lieux pour laisser derrière elle un vide existentiel qui invite à la réflexion et à la volonté de trouver dans l'ailleurs une autre substance:

Une sensation de vide me torpillait le bas-ventre. Une nausée me prenait de temps à autre, surtout lorsque je pensais à cette 'inutilité baveuse' que j'incarnais malgré moi, ou lorsque j'étais assailli par cette impression d'être excavé de l'intérieur sans avoir la moindre force d'avancer et de reculer (*Cap Nord*: 11).

Le « vide torpillant » et son émanation (la « nausée ») donnent l'impression d'une conscience trahie par les mots. Le langage déclare, dans un sens lacanien, son incapacité à saisir l'Autre, celui qu'on sait qu'il existe et qui, pourtant, reste indicible. Et qu'est cette « inutilité » sinon l'incapacité pour la « taupe » de trouver le chemin vers la lumière? Partir n'a d'autre objectif que celui du besoin de clarté pour lire le monde et peupler le vide. À quoi bon remplir le vide? Que peut avoir de plus une vie peuplée? À quoi bon déranger les fantômes de l'inconsistance?

Le vide n'est pas en soi le problème premier (Hannibal affrontera bien des situations de vacuité implacable). C'est le sens qui cherche à y loger qui lui fait peur. Loin de vouloir détourner le voyageur de sa mission ni de mettre celui-ci sous une quelconque enseigne idéologique, l'on peut dire qu'Hannibal a ceci de commun avec W. Bush, ex-Président des États-Unis, leur obsession par les « guerres préventives ». Pour ce dernier, le Mal est ce qui loge dans le vide et ses recoins ténébreux. Ainsi, les caves de l'Afghanistan, sont-elles devenues l'espace idéal d'une conception de l'ennemi (le « terroriste ») comme le visage

d'une « altérité radicale » –aurait dit Baudrillard– qu'il faut déloger du vide, autant moral que stratégique, qui l'abrite. Il faut lui donner sens pour l'éliminer. Pour Hannibal, le problème est le même, mais l'objectif est différent: déloger de son vide le monstre de la banalité. Le « poète boxeur » se lance dans des frappes préventives (le recueil intitulé *Tremblé en regorge*) contre bien de fausses idoles, qu'il déloge de leur obscurité chtonienne. Haussé en fétiche dans la société de consommation, le banal devient un autre miroir qui impose une lecture commune où le personnage ne trouve pas de place. Obsédé par l'ancêtre, venté surtout pour son sens stratégique, Hannibal fait du voyage autant d'étapes dans cette guerre préventive.

Nous ne pouvons pas nous empêcher de comparer cette trilogie avec le travail d'Heinrich Heine, *Reisebilder. Tableaux de voyage*. Ce qui les rapproche c'est surtout cet acharnement presque obsessionnel à trouver des mots pour décrire les défilés de paysages à couper le souffle, et aussi ces émotions renouvelées devant la Beauté. Le tout entrecoupé par des réflexions philosophiques. Chez Hannibal, le vide ne se comble pas avec le rejet de sa propre culture. Partir répond au besoin de s'enrichir, de multiplier les expériences, d'absorber autant que possible. Le voyage n'est pas soustraction, mais accumulation. Ce qui crée un sentiment de noblesse, comme chez Heine quand il disait:

Pour ce qui est de moi, je ne crois pas qu'on doive traduire le sauvage allemand en français apprivoisé, et je me présente ici moi-même dans ma barbarie native, à l'instar des Charruas, à qui vous avez fait l'été dernier un accueil si bienveillant [...]. Et moi aussi je suis un guerrier [...] Ce livre est un théâtre d'exhibition. Entrez, n'ayez aucune crainte (II).

Cette fierté, que Bouraoui traduit par l'expression « Nif maghrébin », s'illustre chez Heine par l'image du penseur comme « guerrier ». Chez Bouraoui, l'archétype de la pensée belliqueuse est Hannibal l'ancêtre. Dans ses trois incarnations (comme aïeul, père et fils), Hannibal prône la différence, non l'« apprivoisement ». Le vide de la banalité est derrière la confession du personnage: « J'entrais de plain-pied dans la civilisation du gaspillage, même si je n'en avais pas les moyens » (*Cap Nord*:10). Ce face-à-face avec une réalité mesquine fait d'Hannibal un nouveau Zarathoustra, un critique qui a besoin du déplacement non seulement pour « aérer ses valeurs » mais aussi pour en créer d'autres. Ce qui ne se fait pas toujours dans la joie. Bouraoui n'hésite pas à mettre son personnage dans des situations minées de contradictions. Il veut juste le montrer sous diverses lumières, parfois même l'approchant du antihéros lorsque, devenu passif devant les défis du voyage, il trouve dans les narcotiques le moyen d'adoucir la dureté de la mission. Parfois, Hannibal ressemble à bien des égards à Willems, protagoniste d'un autre livre consacré au voyage, *Un paria des îles* de Joseph Conrad. Les deux personnages partagent cette attitude peu rigide vers la morale de leur époque, et leurs créateurs trouvent un plaisir explicite d'exposer l'élément de leur révolte: la contradiction. Celle-ci nourrit la guerre existentielle entre soi et les modèles qu'offre la société de l'époque. Hannibal est tellement conscient de l'éventualité de retomber dans les mêmes modèles qu'il évite le schéma ulyssien; il décide de ne pas rentrer dans son Ithaque et, comme son père abandonnant sa famille, il se révolte contre l'institution du mariage et de la filiation pour continuer tout seul ses errances. On aurait dit que Bouraoui a donné à son protagoniste ce que Zola a nié à l'abbé Mouret.

Dans *La faute de l'abbé Mouret*, nous retrouvons un intérêt similaire pour les mêmes problèmes. Lors d'un séjour au Paradou, Serge Mouret, un jeune prêtre, découvre la sensualité et l'amour grâce à sa rencontre avec Albine. Encore une fois, le voyage ouvre les portes et invite à la découverte de soi. Reste cette question éthique qui ne cesse de poursuivre tant Hannibal que l'abbé: que faire devant le devoir, surtout quand il est dicté par une vie laissée derrière? Le clerc trouve dans le père Archangias l'instance qui lui rappelle le devoir de chasteté. Quant à Hannibal, il a devant lui tante Souad (une mère adoptive) qui « avait le chic pour me noyer dans une culpabilité aussi tenace que la colle à semelles » (*Cap Nord*: 11). Entre la tante Souad et le père Archangias existe la différence qu'Appiah souligne judicieusement, celle entre l'acte et l'action. Dans la bouche de la tante, les valeurs qui nourrissent le sentiment de culpabilité sont présentées comme autant d'actes dont vit le quotidien. Ils sont lamentations, reproches et remords qui trouvent leur racine dans une existence vouée à la solitude et aux méfaits de l'âge. Dans le cas du père Archangias, la culpabilité relève du registre de l'action. Celle-ci ne favorise pas le moment actuel, le contexte étant tout simplement prétexte à la réalisation de l'idéal de chasteté. L'action est plutôt un cadre pour l'acte, celui-ci n'étant qu'abacule dans la mosaïque. Les paroles du père Archangias viennent renforcer un cadre actionnel qui dépasse le conjoncturel et trouve son miroir dans la personnalité même du religieux. De l'autre côté, le caractère néfaste des paroles de la tante Souad n'est enraciné que dans des moments précis et ne refait surface que rarement. Hannibal ne prend d'ailleurs pas au sérieux les paroles de la tante. Implicitement, ces propos agissent tout simplement comme stimulateur pour faire sortir un désœuvré de son inaction. La différence entre acte et action se voit aussi dans le profil psychologique des

personnages. L'action s'enracine dans la personnalité et trouve dans le contexte une projection de ce qui loge dans la psyché. Chez l'abbé Mouret, la culpabilité trouve une assise dans la conception qu'il a du religieux. D'où cette attitude: « N'être rien, être damné, rêver l'enfer, se débattre stérilement contre les monstres de la tentation, cela était bon. De Jésus, il ne prenait que la croix » (364). Après un court moment de liberté, le héros reprend le crucifix. Quant aux paroles du père Archangias, elles n'auraient aucune importance si elles ne trouvaient pas, dans la psyché de l'interlocuteur, une prédisposition à perpétuer le programme contenu dans l'action du repentir. Ceci dans une logique circulaire où tout part et revient au péché.

Mettre le père Archangias sur le même pied que le personnage de la grand-mère d'Hannibal paraît tentant à première vue. Aigrie, d'un sarcasme venimeux, crachant mépris et humiliation, la grand-mère l'emporte sur les autres en méchanceté. Elle peut être de la même nature que le curé, une incarnation pouvant réduire les velléités d'indépendance et d'auto-estime. Ses paroles semblent s'inscrire dans une action qui cherche ses assises dans le destin, l'histoire et la famille. Ce passage donne une idée de l'impact négatif qu'elle a sur son petit-fils:

La voix basse de ma grand-mère me ramena désastreusement à mon enfance.

- Sais-tu, toi... fils de chien, pourquoi ton père t'a donné le nom d'Hannibal? Tu le portes si mal, car tu ne ressembles en rien au Grand Général.

Courbée en deux, on aurait dit qu'elle tenait à ce que la terre lui renvoie l'écho de sa voix. S'appuyant de toutes ses forces sur mon bras droit, elle me fustigeait même lorsque je me

précipitais pour la conduire aux latrines nauséabondes qu'on appelait ironiquement «toilettes», au fond de la grande cour, tout près de la cuisine. L'odeur d'épices et d'excréments me poursuit jusqu'à aujourd'hui! (*Cap Nord*: 15).

La différence avec le personnage balzacien réside dans la non-adhésion au cercle vicieux. Pour son créateur, Hannibal incarne l'idéal nomade. Il est celui dont la psychologie est habitée d'un courant qui emporte et drague en même temps. Une âme limpide qui ne trouve d'équivalent que dans les eaux de la Méditerranée. D'où ces paroles méfiantes: « Le temps passe. Il rapproche chaque vivant de sa mort certaine, sans oublier de le noyer dans de futiles illusions » (*Méditerranée à voile toute*: 47).

Dans le domaine de l'éthique, selon Appiah, l'action est plutôt du domaine du caractère dans le sens de dispositif de traits servant à perpétuer une certaine manière d'agir. L'abbé Mouret (dont le nom rappelle étrangement le verbe mourir) est condamné d'avance. Son escapade ne lui a procuré que quelques plaisirs que le caractère, en attente d'un catalyseur, a chassé dans un assaut victorieux. Dans le cas d'Hannibal, même le caractère change selon les étapes de son parcours. Il adopte une attitude critique vis-à-vis de lui-même et des autres. Ses traversées sont motivées par une purification de soi qui ne résiste devant rien, même la famille. Sur ce plan, surtout quand il est question de la grand-mère, le personnage nous rappelle les fameuses paroles de Gide, « Familles, je vous hais! ». Chez Hannibal, une telle attitude s'explique non pas par une coupure totale du cordon ombilical, mais par un désir de revanche qui use de la même stratégie que celle adoptée par le bourreau. L'Hannibal adulte use de la

même ironie, avec des moyens plus sophistiqués, dans ce qui semble une purge. Il parle de mémoire et de comment celle-ci trouve dans les odeurs nauséabondes ses points d'attache. Une mémoire hantée qui, en même temps, sert de catalyseur pour de futures actions. Le héros se trouve de temps en temps dans un face-à-face avec des émanations de ce passé, mais sans en faire une demeure. L'abbé Mouret est rattrapé, terrassé, enchaîné. Il est –pour Bouraoui– un grégaire, un grégaire dont la demeure est le sens du négatif. Faute de volonté agissante, sa rébellion n'est que temporaire, une parenthèse en attente de fermeture, un sursaut.

La raison derrière l'absence du sens du péché chez Hannibal s'explique par un sens particulier du droit et du juste qui, par indifférence envers le cercle vicieux, ne tombe pas dans le piège de la dette. De l'avis de Calder, « debt is an economic concept. It is also a moral state [...] a balancing of desire » (74). Hannibal est étranger à toute volonté de maîtriser son désir. Au contraire, l'amour –et avec lui le désir charnel– est chez lui l'énergie suprême. Ainsi, révèle-t-il:

Les cristaux de l'amour scintillent encore en moi. Leur feu d'artifice illumine mon cœur et le garde sur le qui-vive. Ce cœur abandonné à lui-même et qui revit le bel après-midi dans une extase fervente (*Méditerrané à voile toute*: 65).

Il ne doit rien à personne et ne demande rien aux autres. Il plonge dans la vie avec une envie enfantine. La Méditerranée est toujours là pour lui répondre d'oublier toute économie, surtout celle qui implique le repentir. Il a goûté aux mêmes délices qu'un autre héros méditerranéen, le célèbre Zorba de Nikos Kzantzakis. Les deux personnages participent de la même éthique de

l'action. Leur projet consiste en une purification constante de l'agir des avatars de la moralité. Le héros bouraouïen nuit à ceux qui se déclarent d'un certain puritanisme « négationnel ». Autant Zorba qu'Hannibal sont des héros dionysiaques. Ils ont en commun cet attachement au tellurique qui s'oppose à toute tentative de questionnement du désir.

Posons-leur la même question: *qu'est l'humain?* Et tous les deux ne donnent aucune réponse. Leur conception de l'homme n'est même pas soumise à la logique du langage. Hannibal le laisse entendre clairement, son rapport au langage est des plus conflictuels. D'ailleurs, dans sa totalité, l'œuvre de Bouraoui ne fait que crier une telle vérité. Les pièges, surtout de l'écrit, ce « mal-aimé » selon l'expression baudelairienne, sont régulièrement dénoncés. Ce qui dérange est ce même sens de l'économie sous-jacent à la dette. D'où une volonté de toucher à d'autres dimensions par-delà le lieu commun, les mêmes gîtes, les mêmes viviers stylistiques. Bien entendu, la Méditerranée est toujours présente. En elle se reflète ce sens d'un infini qui n'a de pendant que dans la création. La mer devient un *alter mundus*, une sorte de monde platonicien où le réel se retrouve, hors d'un temps où l'accidentel et l'usuel n'apportent qu'usure et réduction. Les eaux vont par-delà le moment présent pour saisir l'essence des mondes traversés. Ils sont gros de ce qui assure pérennité, le symbole, de manière à ce que tant les objets que les êtres et les sentiments rejoignent une sorte de toile « transtemporelle », semblable à Hannibal qui, pris d'assaut par la conscience de son échec professionnel et social, lave les jours dans les eaux de la Méditerranée. Le souvenir de cette même grand-mère, signe de la conscience de la petitesse, rejoint le règne du symbole et s'imbibe de sa force. Ainsi, même le malheur perd de son contenu et devient chargé d'une tolérance cosmique.

## I.6 Une éthique d'ouverture

Chez Hannibal, la filiation ne réduit pas l'autre au même. Quoique nous ayons parlé d'un Hannibal qui incarne à la fois le moi, le père et l'ancêtre, il ne faut pas oublier que ce personnage souligne dès le début son rejet de toute confusion entre les trois. Ce qui apparaît comme une filiation sanguine est plutôt accumulation que mimesis; une accumulation de nature optique comme dans les paroles d'Appiah, citées auparavant: « In ethics as in optics, we need stereoscopy to see the world in all its dimensions ». Un tel regard relève du multidimensionnel. Le héros souligne que voir autrement et exister autrement renvoient l'un à l'autre, ce qu'il explique à partir de son rapport à la langue de l'autre:

Paradoxalement, j'étais plus fort en français qu'en arabe. Je n'ai d'ailleurs jamais su pourquoi. Je me suis laissé emporter par l'élégance des sons qui m'ont permis de me mouler dans le corps de l'étranger, non pour quitter le mien ou m'en débarrasser, mais pour l'amplifier, me sentir quelqu'un d'autre tout en restant moi-même (*Cap Nord*: 8).

« Être autre » renvoi encore à l'idée de fétiche. Les trois Hannibal forment une trinité. Ils trouvent dans le fils la voix et l'incarnation. Bien entendu, leur identité n'est pas réalisée au niveau pragmatique dans le sens où les trois ne font qu'un au présent. Or la fétichisation s'opère au niveau d'une appropriation qui assure la réincarnation. Tout au long du récit, nous avons l'impression que le protagoniste agit de la même façon que, jadis, les Shuar, Indiens vivant en Amazonie péruvienne et équatorienne, connus par leur art de réduire les têtes de leurs ennemis. La tête miniaturisée est considérée comme un objet aux

propriétés magiques qui intègre l'identité du guerrier et sa descendance. Non seulement le Shuar la garde jalousement, avec la conviction qu'il en contient l'énergie, mais il donne aussi le nom de sa victime à son prochain enfant. Dans le cas d'Hannibal, l'accumulation d'énergie comme besoin d'aller plus loin est d'une constante présence. Il se considère comme celui qui a hérité du nom de ceux qui ont nourri chez lui le besoin de partir, le père et l'ancêtre mythique.

Cette énergie passe d'abord par le regard. Le monde est scruté par trois paires d'yeux. La description des lieux suffit pour se rendre compte que celui qui parle n'est pas l'élève raté, mais celui qui a hérité de tout un savoir encyclopédique nourri d'une perception différente du monde. L'autrement, l'original, l'immaculé trouvent dans les paysages les lieux de leur ancrage. Le récit est parsemé de semblables descriptions relevant d'un enchantement qui invite à une autre comparaison, cette fois avec le chef-d'œuvre de Thomas Mann, *La montagne magique*. Chez les deux auteurs, l'enchantement recouvre son sens étymologique, le « incantare » latin qui renvoie à l'idée d'ensorcellement. Le jeune Hans de Thomas Mann et Hannibal ont ceci en commun: sous leurs yeux les lieux se dépouillent de leur nature usuelle pour laisser percer la magie qui les habite. Autant les Alpes que la Méditerranée possèdent celui qui les regarde. L'enchantement est prélude à la lucidité. Hans et Hannibal portent tous les deux un œil critique sur le monde. Tous les deux trouvent dans l'amour l'énergie nécessaire pour pervertir les lectures communes de leurs époques.

Jusqu'à présent, notre analyse est restée fidèle au principe de la « créaculture » chez Bouraoui qui définit l'homme comme esprit en action. Pour réaliser un tel idéal, il faut remettre en cause les bases du savoir. Chez

l'auteur, une telle mission trouve son lieu d'exercice dans une Méditerranée ouverte au mouvement, lequel sert surtout à en recréer la topographie cognitive pour en assurer une connaissance apte à libérer l'homme de multiples constructions imaginaires. Dans le prochain chapitre, nous tournons notre regard vers l'élément ontologique de cette pensée, à savoir le fond conceptuel qui en détermine les lieux d'exercice. Une telle préoccupation servira surtout à broser les contours du portrait de la pensée active. En même temps, nous verrons que si l'art est horizon chez Heidegger (dans le sens de lieu de transcendance), il est ce qui invite à être transcendé dans l'allégresse chez Bouraoui. Mais, comment évite-t-il la fixité pour se situer par-delà l'idéal, comment se définit-il comme un principe qui se laisse transcender par ce qu'il enfante?



## II Penser la Méditerranée

### II.1 La pensée créatrice et ses lieux

Ce qui nous importe c'est de changer de ciel, c'est-à-dire de détruire d'abord ce lieu où se dessinent et s'articulent, comme autant de figures peintes et familiales, les images de nos actions et les formes de nos savoirs. Pour cela, il faut 'faire violence', et le ciel qui est au-dessus de nos têtes, le mettre sous nos pieds (Desanti, 75).

Desanti prône une pensée qui se fait par elle-même, délogeant l'éthique de tout sens pratique et détrônant l'idéal qui perpétue des modes de raisonnement inscrits dans un «devoir être» déjà précisé. Le ciel est ce qui relie la pensée au comportement. Il est ce fond qui soumet le mouvement de l'esprit à un programme pré-existant. Seule l'action tournée vers soi, non imbibée de ce fond, légère et vivace, peut rendre à la pensée son essence qui n'est autre qu'une liberté sans limites. Il faut imaginer la pensée sans sol ferme et le penseur en albatros égaré. Hannibal trouve dans la conscience de son insularité la source d'une telle libération:

Quant à la mer, néant infini. Qui semble nous gober d'un seul trait, on a envie de s'y enfoncer davantage et en même temps de la fuir pour mettre le pied sur une terre ferme. C'est ainsi que nous ballottons entre corps et pensée, imagination et réalité. Sous la houlette d'un Allah toujours présent par son absence. C'est ainsi qu'au fur et à mesure, j'avance dans mes déambulations paradoxales (*Cap Nord*: 36).

Le héros pose la même question que Kant: « Comment est possible l'acte de penser lui-même » (36)? La réponse est dans la table rase, la rupture, l'oubli actif. En posant la question, Kant a voulu arracher la philosophie de la tyrannie de la conjoncture. La possibilité de penser est une revendication de l'être dans son positionnement devant le devenir. Le credo cartésien qui relie l'existence au sujet dans son activité pensante se voit dépassé d'un cran. La question est d'aller plus loin pour explorer d'où vient la possibilité de la pensée et celle de l'être. Ce lieu est chez Hannibal La Méditerranée, laquelle assure la relation entre l'être et la pensée. Sans elle, aucun des termes de cette dialectique ne se réalise. Il faut épouser l'être même des eaux, s'imprégner de sa substance, lover dans ses univers chromosomiques avant d'aspirer au statut de sujet pensant donc existant.

Comme Zarathoustra, Hannibal erre à la recherche d'une dimension par-delà tout territoire conquis et connu, celle d'où émerge tout positionnement existentiel. Cette dimension est le fruit du hasard. Elle est la fille de la création et du déplacement. D'où une idée de l'écriture qui va dans ce sens. L'écrivain se présente comme celui qui naît de son art:

Oh! Palmier de mon enfance et de mon île, tu me guides dans mon attachement à la famille et à ce journal de bord dont je ne sais jamais où il va me mener. Un peu à la façon dont tu chatouilles le ciel, je découvre les archives de ma pensée (*Cap Nord*: 52).

Le rapport être / penser se voit renversé. C'est la pensée qui assure la naissance (donc, l'être). Créer prélude être. Hannibal sartrien? Sans doute. Son

attitude correspond tout à fait à la révolte de Sartre contre la primauté de l'essence. C'est là une réalité qui renvoie à la fameuse métaphore du coupe-papier –une comparaison que Sartre utilise dans *L'existentialisme est un humanisme*–, dont l'essence, incarnée par toute la gamme de fonctions reliées à l'objet, détermine l'existence. La liberté consiste donc à inverser cet ordre: d'abord l'existence. Quant à l'essence, elle n'en est que la conséquence. Et qu'est la pensée dans son statut de moteur de la conscience d'être? Elle est surtout ordre. Derrière l'errance, il y a besoin d'ordonner. D'où la référence à l'existence comme une sorte d'«archive de la pensée». Penser le vécu veut dire en être le serviteur chargé de la double mission d'archiver et d'ordonner. Le penseur n'est pas le gardien armé d'un trousseau de clefs qu'il fabrique lui-même au fur et à mesure qu'il découvre les mondes dont il est censé être en charge. Il est l'égaré qui suit un seul principe: agir (ici « archiver ») pour exister. Le créateur se définit ainsi comme projet, ouverture, incomplétude, soif d'horizons. Ces vérités sont liées à la vie même au point que le verbe devient vital sublimé, transcendance qui ne dépasse pas le vital, mais le sert de façon que le texte soit « régime de dattes *nour* qui étanchent et nourrissent plus qu'ils n'éblouissent. » *Nour* (lumière en arabe) est ce qui nourrit la tendance organisatrice.

Les mots sont tout d'abord vie, et c'est cette vie sublimée qui se traduit en récit. Chez la Tante Souad, conteuse talentueuse, raconter est ce même fil qui unit des vies pour les convertir en un corps hybride unissant l'individuel et le collectif:

S'écoulaient les mots de la tribu, tel le nectar de palmier, goutte à goutte dans une gargoulette qui pend à l'incision de sa cime. Rythme naturel

scandé par l'arbre découronné de son diadème végétal. C'est le cœur qui parle. La langue n'est là que pour être recueillie comme le lait de brebis au retour du pâturage (*Cap Nord* 94).

Les mots, ces fameux « jetons » dont parle Gans, sont maintenant imbibés de la matière qui leur donne leur raison d'être: la vie, une vie qu'ils charrient. Il faut les arracher de leur rôle servile, de l'ambiance de moisissure et renfermé non seulement pour les ouvrir sur les « pâturages », mais, et surtout, pour en faire un élément de ces mêmes étendues. Les mots participent dans l'objet qu'ils connotent au point d'en devenir une composante anatomique. S'écarter d'un tel chemin rend la langue, source de handicap:

Et moi, que puis-je faire pour éviter les maladresses d'une langue que je crois maîtriser? Je suis corseté par une grammaire étrangère, handicapé dans mes moindres mouvements! Je chasse le naturel, mais il ne revient pas au galop. Le boomerang reçu n'est rien d'autre qu'une malédiction, une tare insurmontable [...]. Parfois, je m'acharne à vouloir ne m'habiller linguistiquement que chez Christian Dior (*Cap Nord*: 94).

Loin d'un rejet de la langue française (Hannibal aime toutes les langues), le héros compare l'écrit à l'oral. L'étiquetage linguistique (en référence à Christian Dior) est acte d'une appropriation donquichottesque désespérée. Les mots se convertissent en moulins à vent qu'il faut prendre d'assaut. De cette lutte maladroite et malmenée, le sujet sort ridiculisé et blessé dans son amour propre. Si Hannibal se compare à sa tante, c'est surtout pour montrer combien le sublime traduit une volonté d'aller

par-delà le référent comme lieu de partage de connaissances. Il est ce qui se cache derrière le mot, une lumière (le narrateur parle de « lumière extra-céleste » : 74) qui guide celui qui cherche à aller plus loin, à transcender l'humain. Ainsi quand Hannibal « rencontre » pour la première fois la Méditerranée sur les rives de la Sardaigne, la scène est présentée sous forme d'une révélation mythoreligieuse. Voir autrement aboutit enfin à saisir l'objet dont l'existence dépasse l'essence en tant que lieu commun de configuration:

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. Ou est-ce un phallus crépusculaire qui s'active avant la levée du jour? Parfois, comme si j'hallucinai, je devine la carrure d'un Roi dont les contours se liquéfient dans une mer en attente. À ses pieds, l'autre figure semble projeter le portrait d'une admiratrice naine qui lui offre son corps à l'envers.

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).

L'objet observé se distingue par une existence plurielle; il est tantôt féminin, tantôt masculin, tantôt les deux. L'aspect mythique de la scène sert à renforcer une

plasticité qui libère la représentation de l'exclusivité du lieu commun. Cette stratégie sert invite à une lecture ouverte de la Méditerranée qui, sculptant le paysage terrestre, renferme des possibilités d'existence inépuisables. Ce foisonnement de figures de ce qui fait le mythe: la transcendance. La Méditerranée n'est pas seulement étendue aquatique, rochers et vagues. Elle est surtout ce qui gît derrière, l'infini et la totalité. Dans ce sens, aux prises avec la mer, la pensée se débarrasse de sa lie pour renaître à chaque fois du « néant infini ». Le néant n'est pas opposition à la vie, mais fidélité à son essence qui est en même temps existence qui évolue hors du domaine du langage. Ce néant ne peut être que connoté. Il est surtout réalisé dans et par les affectes générés par la conscience du rapport et n'existe que dans la psychologie de l'insulaire.

La Méditerranée, aussi bien que tout pensé, est le produit d'un tel éthos. Hannibal évite au langage d'être exclusivement au service de ce qui assure la connectivité entre la conscience et l'objet en privilégiant la médiation par des impressions secondes. Dépouillée de son sens géographique, loin du cantonnement cartographique, la mer, créatrice de paysages terrestres, redevient encore une fois ce fameux lieu originel dont parle Gans, celui qui sert de point focal pour la conscience humaine. Ce qui compte, ce n'est pas la dimension descriptive –la mer ayant perdu tout caractère physique–, mais, particulièrement, la force des impressions que procure l'absent. Dieu et la mer sont de la même nature: ils sont « présents par leur absence ». Autant le Dieu monothéiste, enfui sous l'abstraction, que la Méditerranée sentie et vécue comme preuve de l'infini, résistent devant l'appropriation et la détermination.

Dans son errance, le héros nous rappelle le sens tragique de l'existence, comment tout échappe au

contrôle. Il fait part du désarroi de l'homme devant les deux « béances » que sont la vie et la mort<sup>4</sup>. Devant cette détresse offerte en spectacle, le héros ne voit d'autre issue que celle de soumettre le quotidien à l'infini, source d'une spiritualité servant de soupape devant l'angoisse du trop réel. Sur ce point, Bouraoui et Jasper partagent la même conception de l'homme comme l'être qui a besoin de la conscience de l'infini pour affronter le poids écrasant de la conscience de l'existence. Il faut retourner vers la Méditerranée pour rejoindre une liberté immaculée. S'y imbiber génère un sentiment de plénitude et d'harmonie. L'Hannibal qui prône l'unité méditerranéenne est celui qui revendique la maternité cosmique pour y trouver refuge contre les « aléas » du temps. Cet état d'esprit rappelle la description du religieux par Freud comme émanation d'un « feeling of something limitless [...] 'as it were oceanic' [...], a purely subjective fact, not an article of faith » (3-4).

La médiation thymique (ici, le sentiment océanique) fait exploser les mécanismes de sens dictés par le contexte. Le sentiment que procure le contact avec les eaux transcende les limites spatio-temporelles pour s'ériger en essence. Celle-ci, étant mouvement vital, détermine la vision du monde. Ce vitalisme se veut à la marge de tous les mécanismes d'appropriation et d'exploitation. Le sentiment océanique dont parle Freud n'est pas le même que dans les écrits de Bouraoui. La différence est dans les modes de subjectivation. Si, chez Freud, l'océan n'est pas une forme de transcendance –dans le sens de dépassement–, mais, plutôt, une manière de déléguer toute responsabilité qu'implique le fameux « être-au-monde » –le *Dasein* heideggerien–, chez Bouraoui, il est lieu de libération des limites qu'impose toute conscience

---

<sup>4</sup> Ce concept est d'une importance séminale dans la poésie bouraouienne (voir Beggar).

d'un contexte englobant. L'être-au-monde se substitue par l'être-avec-le-monde. Les héros de Bouraoui incarnent tous l'idéal d'une humanité accompagnant le monde dans son devenir. Ils jettent sur le vécu un regard imbibé de l'infini et des possibilités qu'il cache. Hannibal se définit comme multitude d'identités; il est le jeune immigré essayant de recoudre une mémoire familiale criblée. Il est aussi porteur des vies (avec leurs heurts et malheurs) du père et de l'ancêtre. Bien plus, il se considère comme l'incarnation de l'esprit méditerranéen, héritier des deux rives, lui qui se nomme aussi Ben Omer (en référence à Homère).

Chez Hannibal, le sentiment océanique marque le lieu du discours et la perspective de celui qui se donne comme mission de nommer les choses. Le monde est raconté à partir de l'infini des eaux qui régénèrent la vie. La perspective est en mouvement dans un espace infini. Nommer est un acte de libération tant de soi comme du référent. La parole créatrice est souffle constant de renouveau. Dans sa préface à *LivrErrance*, Bouraoui donne au poète le rôle de celui chargé d'assurer le rôle d'assurer la médiation entre l'homme et son humanité, une humanité que le social, et les pouvoirs qu'il suppose, cherche à masquer. Il est

branchement au réel existentiel à travers le poème qui deviendrait le médiateur entre l'homme et son milieu. Passeur donc de ce qui fait notre essence existentielle et notre coloration culturelle. En un mot, notre Humanisme (*Transpoétique...*: 6).

Des « passeurs » de mots traduisant l'être et ses « colorations culturelles », voilà ce que sont en réalité les héros de Bouraoui. Ses poèmes le sont aussi. Mais le

« passeur » est aussi celui dont le regard ne reste jamais attaché aux mêmes grilles? Le regard du passeur est plein de renouveau, il « se succède à soi » comme disait Lope de Vega. Il « nomade », dit Bouaoui. En « nomadant », il traîne avec lui une mémoire transculturelle et transnationale, ouverte et auto-transcendante au rythme des aventures<sup>5</sup>.

Dans sa synthèse trinitaire, Hannibal (l'ancêtre, le père et le fils) lit l'histoire de la Méditerranée pour y puiser l'élément moteur d'une émancipation qui remet en cause les fondements des constructions nationales. Le sentiment océanique est avant tout lucidité qui dépasse l'étroitesse que suppose une ignorance et une angoisse de vivre dont les conséquences sont derrière les clivages Nord / Sud et colonisateur / colonisé. L'idéal d'une Méditerranée sans conflits, ouverte et respectueuse des différences, ne peut se concrétiser qu'au niveau de la parole. Il n'y a que dans le texte poétique que l'idéal s'actualise. La lecture devient ainsi un substitut pour une Histoire spoliée et détournée de ses fins logiques. Le poète est celui qui, selon l'auteur, fait de ses mots l'objet d'un «partage qui mène à l'étonnement, au rêve, à la réflexion» (*Transpoétique...*: 5). Dans l'esprit d'une concrétisation de l'idéal heideggérien d'une fusion entre l'artiste et le fruit de sa création (voir l'introduction), Bouraoui œuvre pour une communion dans le « rêve » et la « réflexion ». L'homme est dompteur de mots, qu'il relâche chargés de la plus fine subjectivité. Ils sont libres d'atteindre qui elles veulent et qui en veut. Dans leur spontanéité, ils vont par-delà l'esprit du temps: « Le poème est tout sauf ordre. Ordre mondial, moral, politique ou autre » (*Transpoétique...*: 6). L'auteur rappelle

---

<sup>5</sup> Pour avoir une idée claire de l'auteur sur la valeur du déplacement dans l'espace et entre cultures et son impact sur son écriture, voir l'interview qu'il a accordé à Adriana Falcicchio. Voir aussi Sabiston (1982), Abdel-Jaouad (1984), Pavlovic et Triki.

qu'il ne faut pas se contenter de réaliser la communion; il faut aussi se poser des questions sur le statut du créateur (ici le poète) et la nature de son faire.

Le travail poétique ne se définit pas comme ce qui sert un but convenu. Il est avant tout acte libérateur. Rien ne peut résister devant cette force qui ignore toute lecture proposée. Parole nomade, elle ne peut survivre sans le souffle qui habite les mondes traversés, qu'elle nourrit à son tour d'une évidence qui va par-delà les limitations du contexte. Ces mots se convertissent en topographie de mondes récupérés, libérés de la main mise de tout ordre. Derrière cette volonté, il n'y a que le pouvoir du désir et le charme qu'il dégage. Ces mots-cartes sont pour l'auteur des « avenues d'une pensée qui ravive les sens physiques d'abord ». Chaque « avenue » est une voie arrachée à l'art comme horizon prédéterminé. Il faut défricher, casser de la roche, forer, déblayer, creuser des tunnels pour marquer le paysage de l'humain. À la question: quel rôle doit jouer le créateur dans une société moderne marquée par le fer de la consommation? Bouraoui répondrait en quelques mots qu'il doit être indifférent à la territorialité, et que sa pensée doit prendre des chemins non battus.

## II.2 La *nomadanse* comme transconcept

L'œuvre de Bouraoui rend hommage à la volonté de créer à partir de sa condition de nomade des temps modernes. C'est de sa Tunisie natale, son Maghreb idéal indifférent aux frontières étatiques, sa Méditerranée maternelle, son Paris et son Toronto adoptifs que son inspiration se nourrit au fil des ans. *Puglia à bras ouverts* est fidèle au même souci de célébration de l'esprit nomade, de l'errance et de la méditation au fil des déplacements. Ce roman raconte l'histoire de Sammy et ses périple à travers « Puglia, charnière et pont entre Orient et Occident » (2).

Ce personnage est un conteur maghrébin, une espèce en voie d'extinction: un *meddah*, troubadour qui voyage partout où il y a une oreille accueillante. La partie la plus australe de l'Italie lui remémore le pays natal: « Puglia lui rappelle tant de traits méditerranéens semblables au lieu où sa tête a vu le jour. Son pays vit en bon voisinage à quelques nœuds de la Péninsule » (3). L'adoration qu'il nourrit envers cette terre traverse le récit consacré à son séjour parmi les D'Alema, et aux rencontres qu'il fait au gré de ses déplacements.

À première vue, il semble exagéré d'accorder à la « nomadanse » le statut de concept. D'ailleurs, elle ne fait figure qu'une fois lors d'une discussion entre le héros et un certain Nicola Colangelo à propos de « la façon d'errer dans le monde » (10). C'est l'occasion pour le conteur de parler de cette philosophie du déplacement. Il qualifie son existence d'une « nomadanse [qui] transporte avec elle toutes les racines qu'elle a acquises sur son chemin ». À notre connaissance, ce terme est utilisé pour la première fois par Bouraoui. Le lecteur habitué à ses travaux trouvera sûrement normal l'usage de ce néologisme,

l'auteur étant connu pour son art de butiner les mots (surtout dans le sens de polliniser), d'agir sur eux pour les soumettre aux circonstances de la création et les recréer à sa guise. Une telle action d'ailleurs ne se limite pas au seul plan lexical, les écrits de Bouraoui étant des plus difficiles à soumettre à tout dessein critique systématisant; chaque livre étant une pièce dans un foisonnement rhizomique où formes, structures, modes et styles se distinguent d'un lieu à l'autre. Sammy, conteur-voyageur, est défini comme « un jouisseur de mots-concepts » (6). Ce « jouisseur », adepte de la *gaya scientia*, incarne les bases de la philosophie bouraouïenne.

Revenons à la question déjà posée: pourquoi accorder le statut de concept à la *nomadanse*? Plutôt que de partir du plan quantitatif –à savoir les récurrences de ce mot dans l'œuvre –, nous optons pour le critère qualitatif, surtout fonctionnel, en partant de la philosophie de Hegel pour qui le concept est ce qui « définit, articule et met en ordre les propriétés d'une chose » (Le Ru, 131). Le concept est lié à l'être même du savoir. Il est le terroir des idées, ce que Desanti qualifie de «sol natal de la vérité » (99); il est en somme cette « dimension cachée » qui se trouve par-delà les couches explicitées de la connaissance, ce point où se situe leur élément vital. Et pour avoir cette valeur, il est l'un qui gère le divers, propre à la profusion créatrice des idées; il est « représentation générale ou réfléchie de ce qui est commun à plusieurs objets » (Le Ru, 131).

Il importe, croyons-nous, de saisir le fil conducteur entre les diverses manifestations de la « nomadanse » chez Bouraoui, de voir comment celle-ci est une forme de résistance aux « modes universels de subjectivation qui caractérisent l'autoritarisme » (Sedgwick, 153); il faut considérer le concept de « nomadanse » dans une dimension qui dépasse le politique pour couvrir surtout

les modes d'expression, de sublimation, d'interaction avec le référent et de positionnement de soi vis-à-vis de l'autre et du monde. Mais comment le « nomadanseur » nous apprend-il à désapprendre l'usuel et à remettre en cause la topographie de nos modes de pensée, ces régions d'où émerge la matière de nos convictions, de nos rapports à nous-mêmes et aux autres? Sammy a comme mission de « changer de ciel » comme dit Desanti. Par conséquent, il cible des domaines aussi coriaces, aussi difficiles à « violenter » que le langage, la culture, l'idéologie.

Rappelons que l'origine étymologique du mot « concept » est le verbe latin *concepere* qui veut dire contenir. Les concepts sont ces barrages érigés pour contenir et gérer les idées. Cette métaphore aquatique renvoie à la notion d'amont. Dans leur fluidité, les idées se succèdent pour arriver à constituer un corps homogène (les *flots-idées* contenus par le barrage conceptuel). Eaux et barrage constituent en réalité un même corps, car que serait le barrage sans les flots? Le concept est tout d'abord une sédimentation d'idées, idées en quête d'un moule qui les contienne, lequel étant du même matériau. Tout ce qui le distingue c'est son pouvoir de soumettre la diversité à l'unicité. Il est, de l'aveu du héros, « la graine qui revitalise l'humain de la condition humaine » (5). Cette graine ne peut avoir de valeur que dans le « jardin humain ». « Graine » et « jardin »: idée et concept. À partir de la perspective de Sammy, le discours est « une démarche inaugurale qui encourage tout un chacun à cultiver le jardin de son humanité ».

La « démarche inaugurale » renvoie à ce début, au moment de l'éclosion de l'idée, de sa sortie du cocon de l'indicible et de son détachement de l'impénétrable opacité du silence. Ce silence, fleuve que le courant de la pensée veut remonter, est le lieu d'où naît la parole du conteur:

Airain agile, sa parole vient de loin... Elle fend la nuit des temps et bafoue par sa partition aux multiples couleurs. Il n'est pas prophète, mais sa multi-voix reprend l'écho des sans-voix et se propage en délices de connivence... (24-25).

« Airain agile », force qui « fend la nuit des temps », la parole transcende tout et ne se laisse pas saisir: elle vient d'un lieu imprécis, un lointain aux contours anonymes qui se propage par-delà les points de suspension. Ce territoire immaculé est celui de la liberté propice à une volonté agissante. Sammy –qui en arabe veut dire Sémite– incarne l'idée de cette errance historique, celle des premiers peuples de la Méditerranée (Séfarades, Phéniciens, Bédouins, Berbères, tribus subsahariennes et autres). S'il préfère l'oralité à l'écrit, c'est pour bien incarner la « multivocité » et l'anonymat. La parole ne s'approprie pas; elle nous habite et nous emporte dans son tourbillon. Ce qui se transmet, ce ne sont pas des mots mais des « échos ». Ces échos ne sont pas des vérités puisqu'ils renvoient à l'idée de mutisme (« les sans-voix »)<sup>6</sup>.

C'est dans ce sens que Bouraoui se distingue de l'idée foucauldienne des « jeux de vérités », puisqu'il n'y a qu'une seule vérité, celle maternelle qui enfante le reste, vérité qui habite le mouvement créatif et qui se nourrit de la pluralité qui s'offre à elle. On est plutôt du côté du principe de Badiou selon lequel les vérités sont enfantées par la contingence<sup>7</sup>. Néanmoins, si on va par-delà l'idée de

---

<sup>6</sup> De cette manière l'œuvre ramène sur la scène ce que l'histoire nie: « Toute l'œuvre de Bouraoui s'inscrit ainsi dans la stratégie d'une lutte globale où l'image littéraire servirait à changer l'image historiquement et culturellement déformée, de tout un continent. » (Badr)

<sup>7</sup> Nous nous appuyons ici sur les conclusions de Zizek à propos de Badiou: « la Vérité est contingente, elle s'articule à une situation historique

la pré-existence –ou même de l’existence parallèle de la vérité par rapport à l’événement–, nous nous rendons compte que le conteur bouraouïen donne à la vérité une autre définition; celle-ci ne relève pas de l’exercice d’une judicature, mais plutôt du renforcement d’une métaphore, cette même métaphore aquatique dont nous avons parlé en traitant de la définition du concept. La vérité habite l’élan qui enfante le mot. Elle est « Saammyyah » (en arabe, distinguée ou transcendante) dans la mesure où elle rejoint l’élément génératif de toute action. Cet élément est le signifié qui « bafoue » le signifiant qui n’en capte que des contours flous. Ce signifié indomptable est le territoire d’où vient Sammy. Il s’agit d’un espace à la topographie changeante au gré des vérités qui l’habitent. Pour assurer cette ouverture, cet espace ne peut être accessible qu’à ceux qui l’apprécient, les nomades.

Revenons à cette discussion entre Sammy et Nicola Nolangelo, ce dernier incarne le rôle du sédentaire: le conteur nous éclaire sur le sens de son mode de vie nomade et nous dit que « l’errance est une exigence intérieure » (10). Par-delà ce *locus*, quel est le sens de cette exigence? Quel est la nature du faire qui en émane? Pour l’auteur, elle habite la figure du nomade, dont l’existence se résume ainsi:

Il s’agit toujours de planter sa tente ou son igloo au fur et à mesure des parcours accomplis. Il est l’antithèse du mot sédentaire. La population nomade évoque toujours l’errance, l’instabilité, la mobilité, autrement dit un vagabondage

---

concrète, elle est la vérité de cette situation, mais dans chaque situation historique concrète et contingente, il n’y a qu’une seule et unique Vérité qui, une fois exprimée, fonctionne comme indice d’elle-même et de la fausseté du champ qu’elle a subverti » (174).

continuel qui gomme l'idée d'arrêt définitif ou de domicile fixe (*Transpoétique...*: 6).

L'exigence consiste à privilégier l'être sur l'avoir. Le nomade n'est pas celui qui accumule des biens dans un effort de contrer l'angoisse qui hante le sédentaire. Au contraire, il se tient aussi léger que possible afin d'éviter tout ce qui est susceptible de nuire à l'«agilité». Nomadisme ne veut pas dire seulement dissoudre les frontières physiques; il est surtout prédisposition à l'intériorité, au «vagabondage» spirituel. D'où la définition du verbe «nomader» comme «concept d'errance qui incorpore deux notions, celle du besoin vital correspondant au terme classique, et celle de l'aventure idéologique ou intellectuelle» (*Transpoétique...*: 6).

À ce niveau, nous tenons à souligner que, chez Bouraoui, le nomadisme n'a rien à voir avec l'a-culturel ni le contre-culturel; le nomade n'est pas là pour rendre ses comptes à la culture. Sammy ne nourrit pas de complexe d'infériorité vis-à-vis de ses origines ni de supériorité vis-à-vis du voisin italien. Bouraoui, précise ainsi les deux « notions » qui entrent dans la définition de l'acte de « nomader »: l'« acte vital » et « l'aventure intellectuelle et idéologique ». Au niveau propositionnel, cette binarité revêt une importance paradigmatique; le couple « vital » et « expression intellectuelle » constituant les ingrédients premiers de la philosophie de la création. La pensée – comme « expression intellectuelle » – est avant tout « acte vital ». Ce nomadisme se nourrit de la même nécessité que chez Deleuze dans la mesure où l'idée n'est que le pendant des élans vitaux qui déterminent les actions. Cette binarité est aussi celle de l'être et du devenir. Le premier est immuable, il est silencieux et amorphe, il est le centre de l'indivisible, le Tout totalisant qui fonde la nature. Quant au « devenir-nomade » (tant chez Bouraoui que chez

Deleuze), il est ce qui rend possible la constellation d'expressions de l'être (Braidotti, 114). Sur le plan de l'être, l'humain bouraouiën est proche du concept grec de « anatomus » en référence à l'atome comme indivisible. Sur le plan de l'étant, l'homme est celui dont la pensée est constamment aux prises avec des « successions de devenirs » et de contingences. Dans cet esprit, l'identité du créateur n'a pas besoin de crier haut son élément statique –qu'il soit ethnique ou religieux ou national–; elle se présente au contraire dans le dynamisme d'un devenir ouvert sur l'imprévu. D'où, dans *Tremblé*, cette métaphore de l'acte de créer:

L'Inconnu et le connu  
Se calment  
Tu retrouves cette paix  
projetée  
Sur les fleurs blanches  
Le Délice d'une simple phrase  
Déçoit  
L'Amant dans le Désarroi  
Mais ce lotus sacré  
qui pousse  
Dans tes vases flottants  
Régale le poète  
de poèmes qui s'écrivent  
en chantonnant (10)

La paix entre l'« Inconnu » sacré, absolu voire divin (d'où la majuscule) et le « connu » profane et usuel trouve dans sa synthèse (le mot) le tremplin vers l'unité par-delà les opposés. Voilà encore cette idée chère à Bouraoui d'inviter l'humanité à la perfection du cercle, par-delà les déchirements causés par ce qu'il appelle « binarités infernales ». L'écrivain-nomadansant est celui pour qui l'appartenance identitaire n'est pas une source d'affrontement; il est celui qui fait de son art une glorification de l'innocence qui habite la nature, et de ses livres des vergers –« fleurs blanches » au lieu de feuilles

blanches- où se nourrit l'âme. Et la « nomaditude » alors? Elle est la main invisible qui détermine toute aventure « idéologique ou intellectuelle » et joue un rôle rédempteur, car

le village global court droit à sa perte... et ça fait peur! Il faut se préparer. Plus que jamais un peu d'idéalisme pour réactiver les cellules engourdies de l'univers. Les lois du marché ont figé la solidarité jusqu'à sa disparition. Finances à outrance dont les pas crochues ont du mal à rectifier leur cadence. Tout le monde ne peut que gagner lorsque les gerbes d'amour fauchées sont offertes aux passants des quatre saisons. Elles seront utiles pour tout imprévu telle 'tempête du désert' et autres Tsunamis (*Transpoétique...: 6*).

Le nomade a de son côté deux éléments: la perspective et l'ignorance du cumul matériel. Le regard qu'il jette sur le sédentaire est extérieur –Sammy nous apprend qu'il est le *Meddah* (conteur ou troubadour) qui habite hors des murailles entourant les cités. Cette distance assure surtout un détachement qui permet d'évoluer hors des « murailles » du social et de toutes les contraintes qu'il suppose.

La « nomadanse » entre dans la catégorie que Bouraoui appelle « mots concepts » – « nomaditude », « nomadaine », « livrErrance », « prosème », « transpoétique » n'en sont qu'un échantillon. D'après l'auteur, « ce ne sont pas des néologismes fabriqués en toute hâte, mais plutôt des concepts opératoires présupposant une philosophie existentielle, une vision de la vie, dans la plus grande liberté du passage» (*Transpoétique...: 8*). Plus qu'un besoin de sortir de l'ordinaire (Habib), ces néologismes

entrent dans une stratégie plus profonde. Ils sont plutôt transconcepts dans la mesure où ils portent en eux la nécessité de dépasser. Selon leur créateur, au lieu de prendre un concept tel qu'il est, il faut le soumettre à des exigences liées non seulement au besoin de contrôler une tranche de savoir, mais surtout à celui de sa soumission à un cadre vital qui dépasse tout, même la pensée. Si nous optons pour le statut de transconcept, c'est pour rendre compte de la volonté de remettre en cause le pouvoir hégémonique d'un savoir donné en remettant en cause sa base organique. Celle-ci est constituée en premier lieu de concepts. Quant au trans, il est principe révolutionnaire, énergie destinée à donner vigueur au principe vital. Comme nous l'avons déjà vu, le concept n'a de poids que fonctionnel en tant qu'élément chargé –selon Hegel– de « définir », « articuler » et « mettre de l'ordre ». En raison de cette valeur, il se considère d'abord comme un pouvoir dont la base et la portée sont diffuses. Son contrôle n'est pas seulement situationnel, borné à la circonstance de sa production, mais englobant et a-contextuel.

Un concept est avant tout essence pour les idées qui en découlent. Il est le propre d'une pensée qui veut contenir plus qu'autre chose. Avec le transconcept, des opérations qui paraissent neutres (« définir », « articuler » et « mettre de l'ordre ») se voient elles aussi soumises à l'élan vital qui loge dans l'enceinte de l'acte créatif. Dans « nomadanse », le concept est chargé de la volonté d'autodépassement. La légèreté de la danse rappelle que « la liberté du passage » n'est jamais assouvie même quand celui-ci est l'œuvre du nomade. Ce dernier peut goûter au repos, contempler sa propre image et rester prisonnier dans le miroir qui la retient. Il faut alors mettre en jeu l'élément susceptible d'assurer la perpétuité de la possibilité d'assumer cette liberté. D'où la danse. La tautologique menace toute pensée prisonnière de son instrumentalité conceptuelle.

Pour cette raison, elle a besoin de s'approprier la légèreté qui habite le corps d'un danseur. La pensée dansante, féerique et peu soucieuse de se soumettre à un « ordre » n'a de destination que le ciel de Desanti. Une pensée qui se satisfait du mouvement vital qui l'habite. Voilà ce que Sammy le conteur cherche à mettre en valeur.

### **II.3 L'espace méditerranéen contre l'unidimensionnel**

Jusqu'à présent, nous avons considéré la Méditerranée comme un lieu de concrétisation d'un idéal de liberté tant au niveau de la perspective qu'à celui de l'acte. Néanmoins, ceci ne doit pas cacher l'autre face qui consiste en tout ce qui entrave cette même liberté. Dans ce contexte, pour explorer la nature des interactions entre l'homme et son milieu, il faut analyser l'espace qui détermine l'énonciation. Dans un roman, la nature de cet espace est liée au réseau de regards que les divers personnages et narrateur(s) portent sur eux-mêmes en même temps que sur tout ce qui constitue le monde de la fiction. Il faut donc prendre en considération les réalités propres aux interactions entre individus et groupes, celles-ci étant le fruit de configurations de classes, de rapports de production et de circulation de biens, de variantes psychologiques liées à un contexte historique donné.

L'espace « unidimensionnel » correspond au lieu propre à « l'homme unidimensionnel ». Chez Herbert Marcuse, il s'agit de l'espace mental propre à celui dont la complexité et la densité sont sacrifiées à l'autel de la modernité. L'unidimensionnel correspond surtout à une pensée prisonnière de la contingence et incapable de transcender une réalité aliénante.

Dans l'œuvre de Bouraoui, *Retour à Thyna* occupe une place particulière pour celui qui veut explorer les visages de l'unidimensionnel spatial. Le narrateur, fin connaisseur de la psychologie humaine, raconte la vie de la ville méditerranéenne de Taparura (Sfax, où est né l'écrivain, qui se trouve dans le Sud tunisien). Les personnages évoluent dans une période allant de l'ère coloniale à nos

jours. En fin connaisseur de l'histoire ancienne, le narrateur parsème le monde diégétique de références à l'histoire ancienne de la cité.

Le mécanisme essentiel engendrant l'homme unidimensionnel est la violence. Tout commence par l'entrée en scène de ceux censés initier la société locale aux modes d'exploitation capitalistes: les colonisateurs français. Pour préparer l'homme à la modernité, il faut tout d'abord commencer par inscrire cet impératif dans le milieu. La ville se voit assaillie et son architecture réduite par la loi du canon. Le projet d'une humanité unidimensionnelle, prête à troquer sa liberté contre des biens manufacturés, dépasse la nature du référent. Le muet devient éloquent de même que les murs des textes où s'inscrit la douleur collective, comme dans cette description de la prise de Taparura: « Ces hommes de l'ordre, implantés dans sa chair vive depuis la fin du XIXe siècle, sont aujourd'hui en train de la violer dans un dernier spasme de possession. Pour la marquer du fer rouge du colonialisme, ils lui ôtent son parfum et l'atteignent dans son intimité » (11). Nous assistons ainsi à un effet de miroir où la psyché collective se reflète dans l'espace urbain. En parlant de viol, cette scène en rappelle une autre: celle du viol de Zitouna, la protagoniste, par Kateb.

L'espace et l'homme qui l'habite se voient réduits. Ce sont le souci stratégique, les visées géopolitiques, le besoin de voir couler sans cesse des flots de marchandises qui fondent l'entreprise coloniale. Taparura s'ouvre sur le monde par ses portes, et c'est à travers de celles-ci que s'inscrit la volonté des envahisseurs, Français ou autres. Citons comme exemple « Bab Ed-diwane, Porte du Conseil qui s'ouvre sur la mer puisque, dans les temps immémoriaux, elle abritait les bureaux de la douane et du

conseil du Pacha » (18). L'identité de la ville change au rythme des vagues d'occupants. Pour transmettre cette réalité, le narrateur transcende tout, même le subjectif nationaliste. La résistance est perçue non pas par des yeux déterminés par un discours assoiffé d'idéaux anticolonialistes, mais par une passion à l'âge de pierre qui rend les murailles de la cité indifférentes à la couleur de celui qui veut la prendre. L'« introjection », mécanisme psychologique qui « évoque les démarches plus ou moins spontanées par lesquels l'Ego fait passer l'extérieur' dans l'intérieur' » selon Marcuse (35), est tellement forte que le narrateur s'efface souvent devant la cité. Ses prises de position sont parfois aux antipodes de la norme sociale, du « dire vrai », des manières, des sensibilités partagées, des intérêts déterminés par la société globale, comme l'illustre sa réaction quand une bande de jeunes s'attaque à l'un des symboles de l'occupation, la statue de l'officier français Philippe Thomas: « Le carrefour névralgique où était plantée la statue offre aux regards un amas de pierres comme après un bombardement. Le cœur de la ville semble arraché de son corps mutilé [...] » (21).

La conscience presque cosmique de la ville est contagieuse. Il est intéressant de voir comment les teneurs du pouvoir n'agissent pas en accord avec un agenda déterminé, à une rationalité dictée par un intérêt bien défini. Le soldat français est présenté comme un zombi entre les mains de l'« ordre », ce même ordre qu'il doit renforcer. La jeunesse qui résiste n'arrive pas à saisir le sens de sa révolte. Mais le soleil aidant –dans un passage qui rappelle étrangement l'attitude de Mersault dans *L'étranger* quand il tua l'arabe–, le narrateur parle du sentiment d'étouffement chez Mansour, un sentiment propre à la conscience du colonisé: « Son esprit violenté par une autre façon de voir le monde le fait adhérer au projet de libération. Le soleil écorche les têtes. La sueur

dégouline sur les fronts. L'indépendance à tout prix » (11-12).

Dans ce roman, l'histoire de la ville porte en elle les symptômes des heurts et malheurs de l'aventure humaine. Chaque période historique affecte la planification de la ville. Avec l'ère moderne, l'architecture porte les signes d'une violence surtout psychologique. Dans cette nouvelle conception de l'espace, la clôture renforce le besoin de domination<sup>8</sup>. Selon Marcuse: « La société close sur l'intérieur s'ouvre vers l'extérieur par l'expansion économique, politique et militaire » (Marcuse, 8). Par le fait de l'unidimensionnel qui le fonde, l'espace est dépouillé de sa complexité pour ne conserver que les rapports agressifs de l'homme envers ses semblables. L'espace est ainsi destiné à servir les sentiments d'appropriation et de sujétion, encourageant la voracité plus que l'exploration. Rien des sentiments de surprise et de jouissance propres aux premières rencontres. Tout y est déjà balisé, défriché, organisé, usuel. Aller vers l'autre c'est en fait continuer à évoluer dans ce même espace considéré comme propre au Même. D'où le besoin de se l'approprier par tous les moyens. Chez l'autre, je suis chez moi puisque son espace n'existe qu'investi de ces mêmes valeurs que je suis sensé incarner.

Cette manière de penser détermine aussi les tenants de la société postcoloniale. La Tunisie indépendante assiste à l'avènement d'une petite bourgeoisie avide de gain, dont le seul souci est de soumettre l'environnement aux mêmes intérêts qui fondaient jadis la mission coloniale; ce que le

---

<sup>8</sup> Appeler la ville de Sfax par son nom romain est une manière d'imposer une autre lecture au lieu. Le besoin est de récupérer le temps où la ville échappait aux clôtures. De l'avis de Kateb ses « ancêtres ont changé Taparura en Sfax, un lieu 'ceint, entouré de remparts, protégé'. Ce qui correspond bien à l'aspect physique et moral de notre ville » (69).

narrateur qualifie de « griffes puissantes de l'administration et du commerce » (29). L'espace de la cité s'organise en couches textuelles. Les actuelles nient les anciennes. Il n'y a que Zitouna, l'amoureuse d'archéologie, qui cherche à donner sa juste valeur à l'ancien en le traitant de sous-texte précieux, qu'elle cherche à soumettre aux regards des habitants peu soucieux de leur histoire et à l'arracher aux « gueules industrielles encore assoiffées de charogne » (65). Le produit de cette montée en force de l'esprit lucratif se lit, du côté des classes diminuées, dans un paysage presque postapocalyptique et, du côté de celles aisées, dans un urbanisme où le snobisme est prépondérant: des villas à perte de vue qui nuisent à l'harmonie du panorama et qui sont, de l'avis du narrateur, des signes d'un masochisme collectif: « les habitants souffrent d'une claustrophobie étouffante dans leur couscoussier cloisonné dont ils ne peuvent s'échapper » (82) . Dans cet espace, symbole de faste et de modernité, la négation de l'individu passe par celle d'Éros. Le couple Fatiha et Sadok est exemplaire de cette réalité. La femme est chargée de construire des villas dont le nombre augmente au fur et à mesure que le désir diminue. Là où Éros s'éclipse, une villa pousse. La propagation de ces demeures atteste du degré de solitude des habitants de la cité. L'Éros déchu loge dans un espace dépouillé par tous.

Cet espace unidimensionnel, qui arrache l'homme au désir, est destiné à être peuplé d'objets. Tout le monde est friand de gadgets, de voitures, de téléviseurs, au point que le Marché central devient le cœur de la ville, l'endroit où les marchandises donnent l'impression d'une dissolution des classes, « un îlot de vie intense par excellence », un lieu qui incarne l'identité collective; « coiffé lui aussi d'une chéchia » (82). Dans ce temple de la consommation, tout est à vendre, à commencer par la liberté. L'espace saturé

d'objets est symptomatique de l'aliénation de l'homme. Comme la ville désaxée, ceux-ci servent à révéler une histoire marquée d'un immobilisme gangrénant. Ce sont des abacules dans la mosaïque constituée par les malheurs de la modernité. Dans *Le capital*, Marx dit que

métamorphosés en *sublimés* identiques, échantillons du même travail indistinct, tous ces objets ne manifestent plus qu'une chose, c'est que dans leur production une force de travail humaine a été dépensée, que du travail humain y est accumulé. En tant que cristaux de cette substance sociale commune, ils sont réputés valeurs (43).

La scène des noces de Fatiha et Sadok est fort révélatrice: « Sadok a décoré sa Mercedes d'une tour Eiffel illuminée placée sur le toit de la voiture avec ses flashes intermittents qui émerveillent les passants » (121). L'ensemble est là pour étancher la soif d'un voyeurisme dont l'ampleur se voit dans la fièvre d'accumuler. La boutique de Sadok est un tableau de chasse, chaque pièce est une victoire contre le désœuvrement. Les objets constituent des remparts contre l'improductivité. Il en désire tellement, qu'il n'hésite pas à remplir la moindre parcelle de son magasin avec des boîtes que seul il sait vides. Toujours selon Marx, la valeur d'un objet est liée au temps de sa production: « La valeur d'une marchandise est à la valeur de toute autre marchandise, dans le même rapport que le temps de travail nécessaire à la production de l'autre » (43). Le temps dont parle Marx est celui social, réglé par l'horloge et le calendrier, celui qui n'existe que pour être mesuré et saisi. Temps domestiqué et capitalisé, il devient support de la loi de la machine de production.

À l'instar du trophée de chasse, pour Bouraoui l'objet est muet et n'est qu'une expression figée d'une tranche de vie déjà assumée. Comme le regard vitré de l'animal taxidermisé, il est pause dans l'infini, îlot artificiel qui veut contenir le temps et nous en faire oublier l'implacable réalité. Il est épitaphe au temps qui passe, aux gestes de l'ouvrier dans une usine chinoise ou bengalaise.

En se laissant emporter par la magie de l'objet dans sa prolifération effrénée, l'homme moderne divorce d'avec la vie. Il se convertit en faussaire. Il vaut mieux regarder le temps de travail des autres (temps volé de leur temps de vie) plutôt que de se voir aux prises avec la mort. Il faut éviter le rapport du temps à soi pour se retourner vers celui du «sublime identique», temps dont la linéarité est indifférente au même, machine qui broie, décompose et vaporise. D'abord, il faut le piéger, lui, visage de l'Infini non-thématisable, et ensuite le convertir en une pure monotonie dont le masque est le produit en série. Ainsi l'objet se convertit-il en enceinte qui protège contre ce qui rappelle l'évidence de la mort. S'y attacher ne fait que répondre au besoin de se protéger, à tel point que l'espace, peuplé d'objets, devient le support contre l'effroi existentiel. L'offensive, dans ce contexte, est la meilleure défense. Survivre suppose élargir son champ d'influence, son espace vital; un espace qui porte l'évidence d'une avidité de dominer.

Ce besoin de contrôler n'épargne même pas le livre. Dans *Puglia à bras ouverts*, Sammy se demande: « Pourquoi investir dans l'écrit? Les éditeurs mettent vite au pilon tout livre qui n'est pas vendu par milliers... » (62). En tant qu'espace saturé d'idées en cours et soumis à la logique de la consommation, le livre devient ainsi un autre objet. Apprendre est ainsi réduit à la même loi de production excessive qui ne fait que creuser le fossé entre

l'homme et ses vrais besoins. Le livre se convertit en témoin de la solitude et de la désolation qui règne dans un espace intellectuel menacé de stérilité et d'ostracisme. Rendre au livre sa valeur qui est celle de servir la vie équivaut à en faire un moyen de libération de l'aliéné. Cet affranchissement permet au lecteur de jeter un regard critique sur la société, surtout sur les mécanismes de domination et de domestication qui assurent la reproduction des mêmes modèles et schémas de pensée. Quand Levinas dit que « lire, c'est se tenir au-dessus du réalisme » (12), il définit la lecture comme le processus par lequel l'homme rejoint l'essence de la pensée, à savoir cette même force qui dissout le pouvoir hypnotisant de toutes sortes de déterminisme, qui n'est autre que le penchant nourri par le besoin de voir autrement. Lire et penser c'est tout d'abord une affaire de perspective. Le « réalisme » dont parle Levinas est celui qui mine le rapport à la vie, aux autres, à l'environnement. Il est la somme de ces artefacts remplissant une modernité docile qui se nourrit de fictions et de faux mythes. Le penseur est dans ce sens celui qui rend aux hommes ce qu'ils ont perdu: leur capacité de rester attachés à leur humanité. L'« homme unidimensionnel » est celui qui souffre, selon Marcuse, d'une absence de la capacité de transcender ce « réalisme »<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Ici, nous partons de la conception Marcuseienne pour qui « les termes 'transcender' et 'transcendance' sont employés [...] dans le sens empirique et critique: ils désignent des tendances dans la théorie et la pratique qui, dans une société donnée, 'dépassent' l'univers établi du discours et de l'action vers ses propres possibilités historiques réelles » (17).

## II.4 L'histoire et l'épreuve du nomadisme

À première vue, la critique bouraouïenne rejoint le projet sartrien –comme c'est déjà mentionné précédemment– de redonner à l'homme sa liberté en renversant le rapport ontologique entre essence et existence. De l'avis du philosophe français, l'essence est surtout ce qui détermine la fonctionnalité de l'existence. Cette théorie s'applique aussi bien aux objets qu'à l'être humain. Dans le cadre des sociétés humaines, elle trouve son écho dans toute conception essentialiste de l'homme. Cet essentialisme est incarné par plusieurs figures homogénéisantes: Dieu, société, idéologie, entre autres.

Selon Sartre, libérer l'homme consiste à renverser cet ordre; au lieu de parler de l'essence précédant l'existence, il faut d'abord exister pour ensuite générer soi-même sa propre essence. C'est ce qui libère l'action de tout *a priori*. Ainsi, le propre de l'humain est-il de prendre en charge sa propre existence, de « se saisir sans intermédiaire » (65).

Chez Bouraoui, la figure de l'immigré n'est qu'un pendant du nomade. Ce dernier, comme nous l'avons expliqué, prend une envergure archétypale dans l'œuvre. L'auteur présente ce mode de vie dans ses dimensions synchronique et diachronique; synchronique en tant que mouvement pur qui se traduit aussi bien au niveau du déplacement de l'homme qu'à celui de l'écrit sur la page blanche (*Transpoétique...*: 91), et diachronique dans la mesure où le nomade est l'ancêtre commun de tous les hommes, lequel continue à exister parmi nous et qui, faute de grands espaces physiques, trouve dans d'autres manifestations, notamment artistiques, le moyen propice de s'affranchir d'un *statu quo* imposé.

Chez cet auteur, la priorité accordée à l'existence au détriment de l'essence se voit notamment dans la définition de l'homme. Dans le contexte de l'immigration, la question *qu'est un immigré?* renvoie à la métaphore du coupe-papier. Elle est instinctive chez les faiseurs de politiques d'immigration, les bureaucrates et autres concepteurs de murailles juridiques et sécuritaires destinées à contrôler l'élan naturel du déplacement. La réponse normative à cette question transparaît dans les formulaires, les lois, les rapports, les statistiques et même, en partie, dans la recherche académique. C'est le *qu'est-ce que?* qui détermine tout le savoir et les attitudes envers l'immigré virtuel et continue à marquer l'existence de celui déjà en présence sur le territoire national. Nicola Colangelo, dans *Puglia à bras ouverts* est le parfait stéréotype de celui qui renferme l'immigré dans une perspective restrictive. Son dialogue avec Sammy est jalonné de questions qui obéissent à des modes de conceptualisation communs, où le souci de catégoriser dépasse celui de comprendre. Ainsi, au lieu d'être une aventure existentielle, une quête d'altérité, un dépassement de façons de penser saturées, le dialogue (enfermé dans une logique monologique) est hanté par la volonté du Même de s'auto-confirmer dans ses croyances. Sammy n'est qu'un prétexte dans une logique circulaire où, plus qu'autre chose, l'interlocuteur cherche à conforter et nourrir une image préconçue.

La réponse au *quoi?* traduit en réalité le « désir d'altérité » (l'autre conçu selon nos propres attentes), et livre surtout les ingrédients d'une imagologie<sup>10</sup>. Cette question relève de préoccupations exclusivement utilitaires. Qui dit

---

<sup>10</sup> L'imagologie est considérée comme une discipline qui « étudie l'origine et la fonction des caractéristiques d'autres pays et peuples » (Beller et Leerssen: 8). C'est nous qui traduisons de l'anglais.

utilitarisme dit réductionnisme. Dans ce sens, un immigré est tout d'abord une existence virtuelle, un « fantôme social », dont le statut est défini par les lois de reproduction sociale. Il est un être « impersonnel », dénudé de toute « densité » et « complexité », caractérisé par un ensemble de fonctions ou un statut dans un ordre social déjà établi. Il doit trouver une place dans une configuration sociale donnée, dans un réseau de rapports de pouvoir, se soumettre à de nouveaux devoirs et adopter de nouveaux comportements. Au nom de cet impératif, il doit être simplifié, catégorisé et répertorié pour être mieux contrôlé. Par delà les modes de manifestation de ces principes, rien que par le fait d'intégrer l'immigré dans une « politique » donnée, celui-ci est soumis à un effort de « fragmentation » (Fromm, 140) par lequel l'existence cède de son holisme en faveur de l'essence (dans le sens que lui donne Sartre). À l'issue de ce processus –toujours selon Fromm–, le sujet est réduit à l'état d'objet. Par contre, et à l'opposé de ce qui précède, la question *qui est un immigré?* devrait être une invitation à « explorer son être et le monde qui l'entoure » (Fromm, 140); ce qui coïncide avec le principe cher à Bouraoui d'« atteindre l'autre dans son altérité ».

La critique bouraouienne cible un discours sur l'immigration miné par une tendance générale et persistante à mettre en veilleuse les origines, la fabrique migratoire pense l'immigré à partir du moment où il atterrit dans le pays d'accueil. La célébration de la vie de l'immigré sous une perspective holistique, comme force énergisante invitant au changement, à l'ouverture et à la négociation des rapports entre soi et l'autre, souffre du désir de soumettre le nouvel arrivé à l'impératif non seulement de valeurs existantes, mais aussi à des antagonismes historiques incurables et aussi à des mécanismes de domination sociale. La réalisation de

l'idéal multiculturaliste, celui consistant en voir en l'immigré un apport vitalisant, demeure caduque dans de telles conditions<sup>11</sup>.

Pour mieux comprendre l'immigré, il faut revenir à la question: *qu'est un immigré?* Celle-ci invite à une définition du sujet dans son aspect dynamique. La réponse à une telle question doit prendre en considération la nature plurielle avec les antagonismes, l'hétérogénéité, et toutes les qualités non exclusivement fonctionnelles. Le *qui?* renvoie à la vie alors que le *quoi?* sert une idée sur la vie. Synthétisant le sens de l'humain dans la philosophie de Nietzsche, Deleuze considère que « dans notre essence, nous sommes conduits par la question: *qui* » (87). Le *qui* suppose une conscience historique, dont le rapport à la littérature est de nature ontologique. Il n'y a pas d'histoire sans raconter. Quelle fonction joue l'œuvre de fiction ou le recueil de poèmes par rapport à l'histoire sinon celle de lui fournir l'élément de sa propre existence, à savoir toutes ces narrations qui créent l'esprit du temps? D'où l'inconsistance de la frontière entre l'histoire des idées et celle de la littérature. La littérature se nourrit des idées de son temps tout en les nourrissant à son tour. Elle est au cœur de ce qui fait la culture: les rapports d'échange et de production de sens.

Né en 1932, Bouraoui est témoin de la colonisation, de la décolonisation et de la naissance de la Tunisie postcoloniale. Dès l'adolescence, l'auteur commence à mener une vie marquée par ce qu'il qualifie de « nomaditude » ou aptitude à vivre en déplacement. La vie et l'œuvre de cet auteur sont sous le signe de l'errance

---

<sup>11</sup> Voir surtout *Transcultural Networking in Canada* (Bouraoui 1989) où l'auteur fait une critique du multiculturalisme canadien, surtout des obstacles qui rendent difficile la réalisation de ce modèle.

autant sur le plan physique (les lieux visités) qu'intellectuel (plus qu'un simple thème récurrent, le déplacement est un paradigme qui définit sa vision du monde et de son écriture) que spirituel (le déplacement comme transcendance et quête de soi). Ses treize romans sont traversés par la même envie de partir. Il n'y en a qu'un seul (*Retour à Thyna*) où le protagoniste ne quitte pas le pays d'origine. Quant à ses vingt-deux recueils de poésie, ils sont nés, d'une manière ou d'une autre, de ce besoin existentiel de trouver sa place dans un monde où les frontières et les identités n'existent que pour être remises en cause.

Dans *Ainsi parle la Tour CN*, considéré comme un hommage à la mosaïque canadienne, le monde est vu à partir de cette tour par les représentants d'une société multiculturelle encore en proie à des démons qui ne cessent de la hanter<sup>12</sup>. Le choix de cet espace explique la volonté de transcender la doxologie et libérer la

---

<sup>12</sup> Pour Bouraoui, au lieu de fournir aux nouveaux immigrants un terrain propice à la gestion de la diversité culturelle, le Canada les enfonce dans des structures conflictuelles propres à l'histoire du pays qui les condamnent au communitarisme: « [L]e Canada a opté pour la métaphore de la Mosaïque qui encourageait les nouveaux arrivés à garder leur culture originelle créant même des structures éducatives pour protéger tout ce patrimoine linguistique et culturel. Seulement cette attitude encouragea le repli de chaque culture sur elle-même, déclenchant une sorte de ghettoïsation naturelle. Les Italiens formèrent des Clubs, des associations, des églises et même un lobby politique qui ne dialoguait pas avec les Ukrainiens ou les Chinois par exemple. Il s'est constitué ce que nous avons appelé une 'Troisième Solitude' pour contrecarrer les 'Deux Solitudes' des peuples fondateurs comme l'a signalé le romancier Hugh McLellan» (*Transpoétique...*: 61). Cette critique rejoint celle de Neil Bissoondath dans *Le marché des illusions* (1995).

perspective. Les personnages, impliqués dans l'œuvre de construction de la tour, cherchent à donner chacun un nouveau sens à son existence en se détachant du monde d'en bas. Le travail de construction évolue parallèlement à celui de la découverte de soi. La révolution de Sartre (l'essence suppléée par l'existence) est réalisée par ces personnages. Sur cette tour « l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et...se définit après » (Sartre: 21).

Pour Bouraoui, le *qui?* mène à une approche verticale du sujet. Dans toute son œuvre, autant l'homme que la culture ne peuvent être saisis dans leur vraie nature sans prise en considération du facteur « habitus » (Bourdieu) comme « système de dispositions durables et transposables » (Preston: 99). Le comportement ne peut être compris sans prendre en considération l'existence dans sa continuité. La vie est plus que stimulus et réponse; chaque acte humain est enraciné tant dans la vie personnelle que collective. Hannibal nous apprend que nous ne faisons que négocier nos façons de vivre. En même temps, il nous apprend que ce principe est aussi basé sur la conception de la vie comme étant expression plastique des « habitus ». En effet, le sujet ne peut pas nier les origines et doit, en même temps, garder en mémoire que ces mêmes origines, avec toute la gamme d'« habitus » qu'elles supposent, doivent se soumettre à l'épreuve des espaces traversés. Ce qui est négocié en réalité est la réalisation pragmatique de ce qui fait l'identité, à savoir tous ces « habitus », et les processus de leur mise en contexte. L'apport culturel de l'immigré doit être considéré, selon l'auteur, comme relevant d'un projet historique. Il doit répondre au besoin d'une :

approche des problèmes liés à la différence et à l'immigration en implantant dans la mémoire

collective une perspective historique à long terme. Prendre en considération le fait que l'immigration n'est pas un phénomène nouveau aide à décoder et restructurer collectivement le discours en vigueur. La conception de politiques tant migratoires que personnelles doit reposer sur une forte mémoire des interactions transculturelles (Hoerder / Hébert / Schmitt 25).

En 2007, sept pêcheurs tunisiens interceptèrent un bateau naufrageant au large de la Sicile. Poussés par la compassion, ils volèrent à leur secours. Les pêcheurs finirent devant un juge sicilien qui les trouva coupables d'aider des immigrés illégaux. Inspiré de cet événement, Bouraoui écrit *Puglia à bras ouverts* dans lequel le personnage Sammy, venu à Puglia, terre italienne la plus proche de l'Afrique, attirer l'attention de ses habitants, à partir de sa condition de conteur errant et de soustraction sociale basse, sur les pièges de l'histoire. Sa présence est motivée par un appel à l'humilité et le dialogue qui peut trouver écho dans les fameuses paroles d'Agamemnon: « Une renommée bien haute expose à bien des périls, car c'est sur les têtes que tombe la foudre de Zeus ».

Sammy voit que le *religere*, racine latine du mot religion, s'applique aussi à l'Histoire, du moins celle glorifiée dans les manuels scolaires et les lieux communs au savoir partagé, notamment les médias. Nous faisons usage de ce verbe en gardant en mémoire la définition de l'histoire comme agencement de contingences. Sans oublier bien entendu le passage du contingent dans sa nature factuelle au statut d'événement. Cet agencement est à la base de la conception de l'histoire comme narration. Le personnage cible surtout le *religere* sectaire qui rassemble autour d'une idée d'une Méditerranée

déchue et renfermée sur elle-même, celle que Braudel considérait comme le héros battu par l'Atlantique depuis la découverte de l'Amérique, une Méditerranée où les frustrations minent les rapports entre ses peuples. Ceci ne s'applique pas seulement au cas italien. Le livre serait une bonne réponse au cas espagnol par exemple, pays où toute une école de pensée avait trouvé sa raison d'être dans ces clivages; il s'agit de la Génération du 98, nommée d'après l'année où l'Espagne a perdu Cuba (1898), sa dernière colonie en Amérique. Cet événement marqua la naissance de toute une génération d'intellectuels espagnols dont la tâche était de réfléchir sur les causes de la fin de l'Empire, précisément sur comment le Sud était coupable, sur pourquoi « l'Europe commençait aux Pyrénées » et comment l'héritage mauresque et africain réduisait les chances de progrès. Sammy (au même titre qu'Hannibal) dénonce une mémoire sélective qui s'oppose aux continuités qui déterminaient les rapports entre les deux rives de la Méditerranée. Il va au-delà des réalités imposées par la logique coloniale, celles propres au modèle de l'État-nation pour puiser, dans les carcans de l'histoire d'une Méditerranée, les assises d'un regard plutôt tourné vers ce qui transcende l'explication purement économiste des déséquilibres entre le Nord et le Sud, l'Europe et l'Afrique, pour rappeler aux habitants de ces contrées que de telles distinctions ne sont que chimères associées à des périodes historiques données, sans pour autant être une loi défiant le temps.

En prenant conscience de ces constructions, de leur éclosion et de leur enracinement dans l'imaginaire collectif, le narrateur se rend compte combien l'histoire consiste à « décontextualiser » pour ensuite rassembler

des faits de manière arbitraire<sup>13</sup>. Sammy circule à travers Puglia tout en changeant les perspectives historiques voulant ainsi s'écarter du point de vue borné de ceux qui veulent s'assurer une place au soleil en niant une grande partie d'eux-mêmes. Il montre comment la région, à l'instar de tous les espaces insulaires méditerranéens, a été marqué durant son histoire par une succession d'influences, comme Hannibal qui, avec ses errances en Méditerranée, fait de même. Les lieux de prédilection de ce dernier sont les îles (lui-même étant originaire d'une) qu'il considère comme des microcosmes où il est possible d'observer la genèse de formes culturelles qui ne cessent de changer avec le temps.

Dans tous les romans historiques de Bouraoui, l'auteur suit une même stratégie: il lègue à ses narrateurs un rôle différent de celui de ses héros. Ceux-là font tous preuve d'un savoir encyclopédique, d'une maîtrise de la connaissance de l'histoire des lieux qui va de l'Antiquité à nos jours. Chacun a un pouvoir épistémologique qui lui confère le statut d'*histor* (en Grec, « celui qui sait tout »). Quant à ses héros, ils sont plutôt heideggeriens. Ils considèrent l'Histoire du côté du *Dasein* considéré comme « provenant de l'existence jaillissant de l'avenir » (Vaysse). La pensée est conçue comme un cheminement. Le héros est ce qu'il est grâce non seulement à son parcours en tant qu'individu, mais aussi à celui de l'humanité entière. Armé de cette évidence, il voit le futur comme ouverture, comme possible, habité de ce même impératif. C'est pour cette raison que son regard sur le passé est celui de quelqu'un qui veut libérer le dynamisme, propre à l'existence, de présupposés et d'*a priori* qui s'opposent à ce

---

<sup>13</sup> C'est ce qui explique l'organisation des romans historiques de Bouraoui (*La Pharaone, Retour à Thyna, Puglia à bras ouverts, Cap Nord, Les Aléas pour une odyssée et Méditerranée à voile toute*) sous forme de quêtes de vérités à partir du déplacement.

dessein. Pour ce faire, il faut assurer la persistance du désir du possible. Mais comment s'y prend Bouraoui?

D'abord en assumant l'Histoire comme totalité, en la sortant du piège du perfectif. Ceci suppose une conscience qui conditionne l'événement. Par exemple, au lieu de voir dans la décision du juge sicilien une injustice, celle-ci devient une possibilité de rencontre et de relecture de l'Histoire. D'ailleurs, cet événement est légué à l'arrière-plan comme pour nous dire que sans oubli, l'Histoire ne peut pas avancer. En général, dans les romans de Bouraoui, les faits ne sont que des prétextes pour révéler la nature humaine. Les événements n'importent que pour révéler les soubassements de la psychologie humaine, dans un effort constant qui rappelle à bien des égards les écrits de Leskov, même si chez Bouraoui, l'écriture n'est pas largement déterminée par le jeu péché / rédemption. En tant qu'Autre, l'homme est cette énigme qu'il faut arracher peu à peu de son univers indicible. Ainsi l'écriture est-elle accouchement du fruit de l'accouplement entre un personnage naissant et les épreuves que lui réserve le temps.

Pour que le désir du possible persiste, il faut de même s'opposer à la «conception monumentale» de l'Histoire, conception Nietzscheenne qui voit dans le passé un terrain propice pour l'accumulation de gloire. L'être historique est célébration de l'implacable loi du devenir. L'œuvre n'est pas ce qui est inscrit dans un objet pour s'y perpétuer, mais une glorification de la volonté de créer pour s'éclipser, comme dans ce passage où Hannibal, dans un musée de Palma (Espagne), devant l'étalage d'artefacts est « fasciné par ces passages d'un monde à un autre, d'une époque à une autre, d'un style à un autre... il déguste ces traversées. Telles des aubes de découvertes qui le renvoient à la mémoire bigarrée de ses ascendances »

(*Méditerranée à voile toute*: 28). L'éguée à la troisième personne –type de narration propre à *Puglia à bras ouverts*–, l'histoire est ce tiers dont la valeur reste purement référentielle. Pour rejoindre le présent actanciel, il faut qu'elle soit validée par une volonté agissante. Ainsi, l'action présente (dont l'auteur est ce nomade avide de nouveaux horizons) devient un filtre devant lequel le passé n'est pas totalement assumé et son sens n'est pas clôt. Sous la volonté agissante du héros, le passé prend vie et s'ouvre ainsi aux imperfections et défis qu'implique le devenir. Devant le passé, les actions présentes deviennent des épreuves. Tel qu'il est assumé par le héros, le présent de l'action est un Cronos dévorant ses propres enfants, un présent à la voracité implacable qui raffole du corps décomposé de l'historique. Nous assistons ainsi à une glorification de l'acte-en-devenir, un acte d'une extrême souveraineté et d'une froide indifférence, qui ne trouve de raison d'être que dans sa reproduction.

Ce temps est, selon Bouraoui, « interstitiel », c'est-à-dire cet entre-deux où la pensée trouve une retraite loin des polarités et antagonismes, un lieu de toutes les possibilités, surtout celle de penser la vie dans son inconstance et sa spontanéité en évitant la répétition du même et de l'identité assumée. À partir de ce lieu, l'auteur jette sur l'existence un coup d'œil gros de la douleur vive de celui aux antipodes de la condition grégaire et des faux hédonismes qu'elle implique comme dans ces vers tirés du recueil *Echosmos*:

Assis dans l'air, je plante ma plume  
Dans la piste des aventures juste  
Pour changer de style et d'envie  
Mais les toits de maisons comme des tombes  
S'agencent hécatombe rectiligne de mots  
L'effroi et l'angoisse se suspendent  
Comme ces ponts qui accouplent

## Goulûtement les rives (32)

La pensée choisit comme lieu l'absolu lié au vide (« assis dans l'air »). Ce vide abyssal détermine la nature de l'horizon qu'épouse la perspective. Ce qui suit doit être l'aboutissement normal de cette inscription dans l'absolu et sa béance. Ainsi, le temps se présente, non pas comme un existant homogène sur lequel se projettent des successions conjoncturelles, mais comme une avalanche d'étants dans « la piste des aventures ». Il est étranger à la volonté de fixer les faits pour les convertir en événements; il est a-historique dans la mesure où il ne sert pas à contenir ni à inscrire des réalisations humaines, mais, au contraire, à perpétuer l'évidence contre laquelle le *logos* s'est érigé: le néant. Ce temps de l'absolu, durée inorganique et chaotique, est loin d'être métaphysique, car loin de proposer une quelconque vérité absolue, cette pensée s'attaque au ciment même de la vérité unique: la constance et la continuité. Le poète n'est pas un bâtisseur, et sa tâche n'est pas de contrer la logique immonde qui habite le temps; au contraire, ses œuvres en sont la célébration. L'espace de projection de la pensée poétique bouraouïenne n'est pas géré par la volonté de dépasser le plan physique pour le conceptualiser et le systématiser afin de fonder une vérité instituée en *a priori*. Le propos est avant tout de nous rappeler notre élément pré-génétique: le vide. *Grosso modo*, Bouraoui nous rappelle que l'homme de lettres n'adhère pas aux mêmes horizons de vérité que l'historien. La littérature ne prétend pas au savoir technique, ce qui lui donne une marge d'action plus large, laquelle peut se convertir en espace mental ouvert *ad finitum* devant l'élan créateur.

Dans les travaux de cet écrivain, le sens d'appartenance correspond à une conscience de continuités historiques mêlées à une tendance viscérale à changer. D'où la lutte

de plusieurs de ses personnages contre la loi implacable du temps. Dans *La Pharaone*, le voyage du protagoniste en Égypte, où le Nil se convertit en médiateur entre l'individu et le pays visité, revêt un caractère initiatique. Dieux, princesses, scribes, conteurs sont ressuscités pour nous rappeler comment le mariage entre le passé et le présent est nécessaire pour atteindre la maturité nécessaire à l'avènement d'une société soucieuse de diversité et de tolérance. Dans *Retour à Thyna*, l'espace joue le même rôle que le Nil. Thyna est la ville qui assure la continuité entre l'homme actuel et ses diverses origines. Au niveau diégétique, elle est ce contenant où Arabes, Berbères, Français, Turcs et autres communautés d'une « Méditerranée plurielle » (comme Bouraoui préfère l'appeler), celle d'avant les frontières imposées par les États-nations et les réalités coloniales. Les romans constituant la trilogie consacrée à Hannibal présentent des problèmes propres à la Méditerranée actuelle à partir de l'expérience de ce personnage, dernier maillon de la lignée du héros mythique carthaginois, qui, dans ses déplacements, cherche à reconstituer le *Mare nostrum* de César tout en le vidant de toute visée hégémonique.

Nous pouvons ainsi mieux comprendre comment Bouraoui se distingue de Sartre quand il est question de la dichotomie essence / existence. L'indétermination chez Bouraoui obéit au même esprit sans pour autant en être la fidèle reproduction. L'essence est là. En tant qu'héritage culturel, elle prélude même l'existence, avec la seule différence qu'elle n'a pas un caractère fonctionnel ni utilitaire ni aliénant. L'essence est avant tout « nomadane ». Même dans ses errances, l'esprit nomade peut céder à la tentation sédentaire, car, en fin de compte, « nomader » (Bouraoui) est avant tout (comme le décrit l'auteur) un « état d'esprit », et l'esprit a tendance à se créer des amarres. Pour cette raison, le nomadisme

comme concept à besoin d'une révolution interne, une manière de perpétuer le dynamisme et, de ce fait, de convertir celui-ci en identité, en quelque chose qui incarne le principe de l'être en devenir. Bouraoui se rapproche de l'« éternel retour » nietzschéen. Le « dansant » dans la « nomaditude » est ce fameux « midi » dont parle Zarathoustra. Un moment de lucidité où la pensée se libère d'elle-même pour s'assurer une constante auto-génération. Comme Adorno, dans *La dialectique négative*, l'auteur adhère à l'idée de considérer le philosophe -par extension le penseur- non seulement comme un créateur de concepts, mais, surtout, de l'élément qui dynamise ces mêmes concepts. Mais comment ce mode de pensée détermine-t-il le rapport de l'auteur à son temps. Le *gheszeit* -ou esprit du temps- est considéré surtout comme ce qui est censé diriger le savoir vers la consolidation du lieu commun selon une « éthique du caractère » (Appiah). À bien des égards, le rapport à l'époque se définit chez Bouraoui par la rupture. Cependant, celle-ci est-elle retraite dans la tour d'ivoire, arrachement, scission (dans le sens sectaire)? Ou bien est-elle invitation à un face-à-face avec l'air du temps pour en faire une critique radicale? Quelle est la nature de l'impact d'une telle rupture sur les modes de pensée? Pour approfondir ces questions, une comparaison avec Nietzsche s'impose, étant, lui aussi, jugé comme un penseur en rupture avec l'horizon intellectuel de son temps. Cette confrontation permettra aussi de mieux explorer des concepts déjà développés. Nous analyserons enfin cette rupture à partir de la langue française dans ses aspects institutionnel, géopolitique et culturel. Dans le rapport à la langue, donc à l'objet de l'art (d'écrire), l'écrivain sera considéré comme celui qui cherche à s'appropriier l'outil et, par extension, le monde. Cette appropriation ne peut se réaliser sans interroger l'enseigne

dominant la création, qui est, dans ce contexte, la francophonie.



### **III Rupture et critique chez F. Nietzsche et H. Bouraoui**

#### **III.1 Lecture, rupture et utopie**

Nietzsche et Bouraoui ont en commun leur double statut de poète et de professeur universitaire, le premier ayant été professeur de philologie à Bâle (Suisse), et le second étant professeur émérite en littératures comparées à l'Université de York (Canada). Néanmoins le point le plus saillant dans le parcours intellectuel des deux hommes réside dans les problèmes liés à la réception de leurs œuvres. Si les biographes de Nietzsche s'accordent sur quelque chose, c'est bien sur cette lutte constante du philosophe allemand aux prises avec un milieu qui, soit par ignorance soit par tendances inquisitoires, s'acharne à le museler, surtout chez les tenants de la production et de la circulation des livres. C'est ce que Jaspers, dans sa biographie de Nietzsche, désigne de « grotesques misères d'édition » (119). Les anecdotes pullulent sur les rapports entre le philosophe et ses éditeurs, notamment E. W. Fritsch et Ernst Schmeitzner, comment, par exemple, souvent, les seules copies lues de ses livres sont celles destinées aux critiques et journalistes (Safranski, 283), comment ses écrits étaient absents des foires de livres, notamment de la plus importante, celle de Leipzig ou comment il lui arrivait de les faire publier à compte d'auteur (Schaberg, 21).

Dans le cas de Hédi Bouraoui, malgré une production intense (plus d'une cinquantaine de romans, de recueils de poésie et d'essais), des prix littéraires nombreux (Prix du meilleur livre d'érudition, Prix Christine Dumitriu van Saanen, Prix Afrique Méditerranéenne / Maghreb, Prix du

Nouvel Ontario, Grand Prix Comar d'or, etc.)<sup>14</sup>, cet auteur, pourtant l'une des figures centrales tant des littératures maghrébines francophones (il a publié son premier recueil de poèmes en 1966 au moment où cette littérature faisait encore ses premiers pas) que franco-ontarienne, reste largement ignoré par la critique surtout au Maghreb et en France (Sabiston 1981, Cotnam 2007). Dans son désaccord avec les maisons d'édition, Bouraoui s'oppose à leur mainmise sur les modes d'expression; pour lui « l'éditeur devient [...] le seul régisseur de la norme littéraire » (*Transpoétique...*: 107).

Chez les deux hommes, ces problèmes traduisent une rupture profonde avec l'esprit de leur époque. Plus qu'un rapport conflictuel, la rupture est plutôt l'expression d'un manque de terrain commun. Le plus souvent, elle revêt un caractère de discordance, non pas à partir d'un rapport direct avec le lecteur, mais avec les instances institutionnelles de contrôle du savoir (médias, maisons d'édition, critiques, milieux académiques)<sup>15</sup>. C'est d'ailleurs pour cette raison que Bouraoui reproche aux maisons d'édition au Canada de reproduire les mêmes réalités imposées par la France dans ses rapports à la production francophone à partir de ce qu'il désigne de « nombrilisme hexagonal », attitude selon laquelle la création se voit réduite à un souci d'exotisme mal masqué: « La France impose des exigences du dehors les transformant en lois d'écriture: chaque grande maison d'édition a son écrivain arabe, caribéen, noir africain,

---

<sup>14</sup> Pour une idée de l'ensemble des œuvres ainsi que les travaux critiques sur celle-ci, voir la bibliographie de Cotnam.

<sup>15</sup> À ce sujet, voir Verger.

québécois. » (*Transpoétique...: 22*)<sup>16</sup> Qu'est la fonction du créateur sinon de faire sortir la pensée des limites que lui impose l'esprit de l'époque, quitte à se voir marginalisé? Que serait la pensée sans cette puissance aveugle, non utilitariste ni domestiquée, par-delà ménagements et compromis, qui ne cherche que repousser les frontières et remettre en cause le *statu quo*? Pour répondre à ces impératifs, la critique radicale doit accepter la rupture et en faire le terrain propice à la création. Ainsi, cette pensée en manque de réception entre souvent en rapport dialogique avec elle-même. Elle ignore les contraintes extérieures et se développe de manière *sui generis*. Le besoin de se projeter dans un espace mental en rupture avec la réalité actuelle est, chez les deux, derrière cette tendance de fonder chacun une utopie. En grec, le sens du mot utopie est « nulle part » (More, 1). Quand More publia son *Utopia* en 1516, l'idée était surtout de créer un espace intellectuel, l'île Utopia, propice à la concrétisation de la conception qu'il avait de l'homme. Cette «déterritorialisation» constitue une rupture tellement profonde que l'auteur n'hésite pas à décrire son projet comme frôlant l'absurde, *subabsurda* (More, 2). D'ailleurs c'est ce divorce avec le réel, dans le sens d'absence de tout compromis, qui ouvre dans la pensée un champ de liberté absolue, loin de tout contrôle social puisque, comme le dit Mannheim, l'utopie consiste à « dépasser le réel pour détruire les limites imposées par l'ordre en vigueur » (173).

---

<sup>16</sup> Sur ce point, Bouraoui peut être considéré comme l'un des premiers à instiguer la dissidence dans la francophonie, dissidence qui a abouti à la publication du manifeste *Pour une littérature-monde en français*, publié chez Gallimard, où quarante-quatre écrivains francophones demandent la fin de toute forme d'« impérialisme culturel » français, de monopole et de centralisme. C'est aussi l'idée centrale que Bouraoui développe dans *La francophonie à l'estomac*.

La pensée nietzschéenne et celle bouraouiienne se considèrent comme évoluant dans un espace en marge des instrumentalités rationnelles de leur temps, une sorte de Khôra, référence grecque à un lieu « ne se laissant dominer par aucune instance théologique, ontologique ou anthropologique » (Derrida, 34). Le lieu de cette pensée est celui d'un idéal féminin, selon la conception lacanienne du terme. Il se veut étranger aux constructions usuelles, comme le féminin est cet « Autre ignoré par la raison et son sujet » (Cornell et Thurschwell, 484). Du reste, ce n'est pas pour rien que Nietzsche fait de la lutte contre la raison, jugée « araignée universelle », sa cause principale et que Bouraoui, dès ses débuts littéraires (dans *Tremblé*, son deuxième recueil de poésie publié en 1969), donne une idée sur l'objet de sa quête, qui n'est qu'un « immense murmure incapable de voir le jour » (*Tremblé*: 29). Le féminin derrière la représentation est ce qui « sort du cadre du symbolique, ce qu'on ne peut ni évoquer ni représenter » (Cornell et Thurschwell, 487). C'est ce « radicalement hétérogène » (Derrida), ce « signifié transcendantal » lacanien, hors atteinte du discours, qui constitue l'Utopie de chacun des deux. Chez Nietzsche et Bouraoui, la pensée tourne autour du moyen d'insérer cet impératif utopique dans l'ordre du discours, d'habiller en mots cette force qui dépasse tout, même celui qui la considère.

La rupture créatrice rend souvent la communication difficile surtout si l'instance en rupture ne succombe pas au désir de reconnaissance. Quand le désir n'est pas désir de l'Autre, pour parler comme Lacan, le destinataire du message s'embrouille. Ce destinataire n'est autre que le lecteur commun, instance synthétique, prototype de l'être socialisé, forgé à coups de prix littéraires, d'indices de ventes, de fluctuations de la psyché sociale. C'est à partir du rapport à cette figure que se dégage l'image que

l'auteur a de lui-même et de son travail. Est-ce qu'un livre est un produit en attente d'un preneur, ou bien, au contraire, est-ce que le lecteur est un simple invité à accompagner l'auteur dans le processus créatif? Autrement, sommes-nous dans une logique consommatrice, avec des produits répondants aux critères de goût propres à l'acheteur virtuel, ou bien dans une logique critique où la pensée reste fidèle à son élément génétique qui dépasse et l'auteur et le lecteur? Ces questionnements nous renvoient à l'examen de la figure du lecteur chez les deux intellectuels. Pour Bouraoui, le lecteur est d'abord ce territoire privilégié de la censure éditoriale; il est sujet effacé, docile et purement utilitaire:

la censure la plus insidieuse est celle qui s'efface, et qui ne parle pas d'elle-même, à savoir lorsque les textes sont refusés par les éditeurs parce que 'l'étude du marché' a révélé que tel texte ne vendra pas. Cette censure implicite, orange mécanique réglée par le goût du marché, et dans un sens qui contrôle l'éventuel lecteur, est détenue par le pouvoir de l'éditeur (*Transpoétique...*: 111).

Dans ce contexte, le lecteur n'a de valeur que celle dictée par les soucis du marché. Pour sortir de cette logique, il faut établir avec lui un rapport dialogique, mais à partir d'une attitude d'iconoclaste (Sabiston 2007: 11). L'écrivain se montre indulgent avec lui sans pour autant céder au principe expérimental qui régit son écriture. Qui dit expérimental dit ouverture sur le futur, un futur « non domestiqué » dirait Freire, non préconçu, propre à une temporalité vierge libre de tout penchant déterministe, non investie par les valeurs en cours. Les propos de Keremer-Marietti s'appliquent tant à Nietzsche qu'à Bouraoui: « Ce qui est primordial c'est que la véritable

connaissance admette l'infini du devenir, sa valeur en tant qu'apparence positive, et par là même d'absence de valeur » (111). Aussi importe-t-il de prendre en considération l'élément organique de la pensée de chacun. La critique est basée, chez les deux, sur une opposition fondatrice; chez le premier, pour évaluer, il n'y a que le noble et le bas, et pour le second, il n'y a que le nomade et le grégaire. Bouraoui célèbre le nomadisme et l'errance (Ben Ouanes; Desjarlais-Heyneman; Nogacki; Rochon; Toso; Triki; Yefsah). Chez lui, l'« infini du devenir » est du côté de la pensée nomade. On ne peut pas la concevoir hors du « mouvement vital » qui habite l'univers.

Et qu'est la lecture dans ce sens? Elle est invitation au voyage (*Transpoétique...*: 11), plus précisément à l'« établissement de ponts entre parcours ». Lire c'est faire partie de l'aventure créatrice, être prédisposé à rompre avec ses propres « habitus ». Sur la page blanche doit s'inscrire la volonté commune de faire un bout de chemin ensemble<sup>17</sup>. Le lecteur n'est plus comme dans le discours du pouvoir: il n'est plus à cajoler, amadouer, plaire, entretenir, angoisser. Il n'est plus cet acteur social destiné à nourrir la machine à faire du sens.

Devant l'admiration affichée de Bouraoui pour Valéry, nous trouvons fort révélateur ce passage où il parle de l'influence de Nietzsche sur ce dernier:

Il faudrait préciser que pour Valéry la création se réalise dans un état de calme, d'ordre, et surtout d'équilibre: voir son poème *La Pythie* qui dramatise le passage d'un désordre

---

<sup>17</sup> « Le lecteur de mon livre bute sur cette place qu'il m'attribue et que je n'occupe que dans son esprit, le temps de la lecture. Dès qu'il s'arrête de me lire, il sort de mon monde et je disparaîs » (*Transpoétique...*: 159).

‘dionysiaque’ à une harmonie ‘apollinienne’. Il était quand même un grand admirateur et lecteur de Nietzsche qu’il appelait l’un de ses ‘stimulants’ (*Transpoétique...*: 49).

L’élément déterminant de la lecture est lié à la définition du texte comme étant le lieu où s’harmonisent les forces vitales de la création. Le lecteur est appelé à saisir les processus d’« harmonisation » du « désordre dionysiaque ». Ce processus est en soi une marche, une succession d’« itinéraires » métamorphosant la force brute en objet d’art.

Du fait de sa légèreté, la pensée itinérante bouraouïenne n’est pas celle du caravanier. D’où son opposition à la métaphore prônée par El Baz de la littérature maghrébine comme « écriture du désert ». Le caravanier n’attend que le relais pour se libérer de son fardeau. Or, la création n’est pas un fardeau, elle est, au contraire, ce qui donne sa légèreté à l’existence en glorifiant le mouvement, la « nomaditude ». Le lecteur en attente du caravanier est déçu, car son atermoiement est celui du sédentaire: « l’écriture de désert possède une limite qui est purement et simplement l’espoir d’étancher sa soif et sa faim de sens dans une oasis possible » (*Transpoétique...*: 92). Il lit le texte à partir du besoin de contenir pour figer du sens. Ce qu’il reproche à cette « écriture de la destination » c’est son caractère finaliste qui lit tout texte à l’acte de sa consommation: « Cet horizon d’attente constitue les variantes que subissent les traces en attendant de rejoindre un lecteur éventuel et une interprétation possible » (*Transpoétique...*: 92). Que sont ces « traces » sinon ce sens rabâché, investi à jamais? Bouraoui et Nietzsche se rejoignent sur ce point. La lecture est pour Nietzsche un acte purgatif du concept de « certitude immédiate » qui détermine l’univers des mots.

Le lecteur est conditionné par «ce que nous avons hérité», le long de notre pré-histoire et histoire, de l'âge de l'animalité à nos jours (Clark, 100). Le regard philosophique doit percer ces couches et voir les forces qui se cachent derrière cette succession de masques. Le travail critique est d'explorer ces «traces» pour ouvrir la création sur l'infini de l'interprétation.

L'objectif est le même, mais les manières de définir la figure du lecteur diffèrent chez les deux hommes. Nietzsche est plus « élitiste ». La connaissance n'est pas une invitation à l'homme dans son humanité, le propos étant le dépassement de l'humain. Il compare le lecteur inopportun au cochon en quête de mangeoires (Jaspers, 28). L'élitisme se voit, par exemple, dans *La naissance de la tragédie*, livre écrit sur un mode dialogique, où le lecteur est un « tu », « ami réel ou imaginaire », surtout Wagner (Janz, 391). L'instance à qui est destiné le discours est à dépasser, et ce à cause de la nature du message; celui-ci ne trouve pas d'assises dans la tradition en cours et dépasse même son auteur. Dans une lettre à sa sœur, il lui confie: « La pensée de ce qu'il y a de non autorisé et de tout à fait inadapté qui a fait appel à mon autorité me fait peur » (Jaspers, 28). Mais qu'est-ce qui fait peur? C'est ce même « désordre dionysiaque » dont parle Valéry. Chez Nietzsche, ce « désordre » flotte à la surface, et relève de l'ordre du prioritaire. C'est ce même « désordre » qui, de l'avis de la majorité de ses biographes, l'a jeté dans le gouffre de l'insanité. Se laisser emporter par la tempête des forces déchaînées insoumises au pouvoir du discours rend difficile de figer et de systématiser la pensée pour l'inscrire dans une tradition. Zarathoustra n'a pas de disciples, comment en avoir si on cherche à se dépasser et à faire du dépassement en soi le fond de sa propre philosophie? Dans *Le gai savoir*, cette attitude est résumée ainsi:

Mon allure et mon langage t'attirent,  
Tu me suis, tu me suis pas à pas?  
Suis-toi toi-même fidèlement (75)

La lecture est, dans ce sens, voyage vers soi pour enfin  
sortir avec « quelque chose de plus ».



### III.2 Pessimisme et ghettoisation

Selon Mannheim, le pouvoir peut trouver dans l'utopie une bonne alliée dans la mesure où elle peut être synonyme d'hédonisme quasi onirique, de narcotique qui courbe les volontés. Dans le cas de Bouraoui et Nietzsche, l'utopie répond, avant tout, au besoin de porter la critique à des niveaux extrêmes. Elle permet un regard éloigné à partir de la distance propre à l'action de celui qui veut remettre en cause les bases du savoir partagé. Ce n'est pas pour rien que Bouraoui annonce: « L'ignorance fleurit dans la farce du savoir » (*Tremblé*: 85). C'est ce même ver dans la pomme qui est derrière les questions de Nietzsche: « La pensée ne nous aurait-elle pas, jusqu'ici, joué le pire des tours? Et quelle garantie aurions-nous qu'elle ne continuera pas à faire ce qu'elle a toujours fait » (*Par-delà le bien et le mal...*: 53) ?

Les travaux de Nietzsche ont vu le jour à un moment où, en Allemagne, les philosophes pessimistes accaparaient la scène. Il ne cessait de souligner son opposition à Schopenhauer. Dans *Le monde comme volonté et comme représentation*, jugé son chef-d'œuvre, Schopenhauer n'a fait, selon Nietzsche, qu'introduire dans le sens de la vie la gangrène du pessimisme<sup>18</sup>. La doctrine pessimiste, dont il est le fondateur, part de l'équation suivante: pour le peu de plaisir qu'elle nous offre, la vie nous plonge dans une mer de souffrance. Dans sa *Philosophie de l'Inconscient*, Hartmann couronne cette entreprise en appelant l'humanité au suicide collectif,

---

<sup>18</sup> Il est à noter que, dans sa jeunesse, Nietzsche éprouvait envers Schopenhauer une rare admiration: « Il se fie à Schopenhauer, il l'adopte pour maître. Mieux encore: prononçant un mot plus grave plus intime, il lui donne ce nom où son enfance orpheline a placé un mystère de force et de tendresse perdues: il l'appelle 'son père' » (Halévy, 55).

convaincu que l'univers était victime de la conscience de l'homme et que, pour le sauver, il n'y avait qu'à détruire le porteur de cette conscience, l'humanité. Arrivée à ce point, la philosophie ne peut plus que déclarer le fiasco existentiel de l'homme, non seulement pour lui-même, mais pour tout ce qui existe: « Hartman, convaincu avec Schopenhauer que toute tentative pour masquer l'absurdité de l'existence était vaine, invitait l'humanité à débarrasser l'Univers de sa conscience en s'autodétruisant » (Sautet, 31).

De son côté, Bouraoui, à partir de 1966, année de la publication de son premier livre, *Musocktail*, et celle où il s'est installé au Canada, se trouve confronté à deux problèmes: l'un relatif à l'espace (il est loin de Paris, Mecque des écrivains maghrébins et de tous les tenants de la diffusion de cette littérature naissante), et le second relié au temps: la naissance des sociétés maghrébines postcoloniales. D'après lui, tout était décidé d'avance pour cette catégorie d'intellectuels: ils doivent assumer leur statut d'écrivains maghrébins postcoloniaux, liés dans leur production à l'espace de l'ancien colonisateur. Ce déterminisme le poursuit même au Canada, où il rejoint le «ghetto» (terme courant chez lui) des auteurs franco-ontariens, qui lui confère un autre rôle peu appréciable. Son statut de francophone vivant et produisant hors du Québec perpétue ces mêmes sentiments de «ghettoïsation»:

La censure travaille à l'intérieur de la même communauté linguistique, à savoir le Québec et l'Ontario français pour ce qui nous concerne. Dans ce cas précis, l'on nous ressasse que « hors Québec point de salut », ce qui veut dire que les écrivains francophones doivent s'intégrer à la société québécoise s'ils veulent

un tant soit peu faire diffuser leurs écrits à un lectorat éventuel (*Transpoétique...*: 102).

Dans son pays d'adoption, il devient incarnation de la « minorité dans la minorité », une minorité francophone doublement censurée, par le Québec et l'Ontario. Le paysage intellectuel canadien est marqué de « solitudes », notion récurrente chez Bouraoui, lancée par Hugh MacLennan en 1956, se référant aux « deux solitudes » où vivent les deux « communautés fondatrices » du Canada, la francophone et l'anglophone, chacune vouée à son cantonnement linguistique. Bouraoui a ajouté la « troisième solitude », celle propre aux peuples autochtones du Canada (*Transpoétique...* 111-18). C'est à partir de la logique de ces « solitudes » que se trace le portrait du paysage culturel et intellectuel du pays, marqué par l'éclatement avec des « auteurs souchiques » (québécois de souche), des « non souchiques » ou « ethnoculturels » et des littératures minoritaires telles la franco-acadienne ou la franco-manitobaine. À l'instar d'un Nietzsche suffoquant à cause de l'air du temps de l'Allemagne de l'époque, Bouraoui n'adhère pas à ce qu'il qualifie de « ghettos » culturels, intellectuels et autres. Les terrains qu'il prévoit pour l'exercice de la pensée dépassent ces délimitations catégorielles qu'impose une définition du littéraire à partir d'une perspective géocentrique.



### III.3 Critique et sens

La critique cible l'unité fondamentale du savoir: le sens. Celui-ci est pour Nietzsche tributaire des forces qui s'approprient l'objet, et sa valeur repose sur la force qui a plus d'affinités avec lui (Deleuze). Derrière toute évaluation, il y a une manière d'être:

Les évaluations rapportées à leur élément, ne sont pas des valeurs, mais des manières d'être, des modes d'existence de ceux qui jugent et évaluent, servant précisent de principes aux valeurs par rapport auxquelles ils jugent. [...]. Voilà l'essentiel: *le haut et le bas, le noble et le vil* ne sont pas des valeurs, mais représentent l'élément différentiel dont dérive la valeur des valeurs elle-même (Deleuze, 1-2).

Derrière toute force, il y a une volonté. En fait, il n'y a que des jeux de volontés, les unes agissant sur les autres. Nietzsche veut ainsi libérer l'action interprétative de l'empire d'une raison qu'il juge victime de « préjugés ». Il préfère l'explication des phénomènes non à partir du sens abstrait attribué (voir sa critique de *l'a priori* kantien), mais des forces vitales qui s'approprient l'objet ou le phénomène<sup>19</sup>. D'où sa prédilection dans *La volonté de pouvoir* pour des notions comme « vivre » (respirer), « être animé », « vouloir », « agir », « devenir » (151). Selon

---

<sup>19</sup> Ce que Nietzsche rejette c'est la «fictionnalisation» de l'homme et de ses repères. Il arrive ainsi à conclure qu'« il n'y a là que des *causes* imaginaires [...]; que des *effets* imaginaires [...]; qu'un commerce entre des êtres imaginaires [...]; qu'une science imaginaire de la nature [...]; qu'une psychologie imaginaire [...]. Tout ce monde de *fiction* prend ses racines dans la haine du naturel (la réalité!); il est l'expression d'un profond malaise devant le réel... » (*L'Antéchrist*, 26).

Deleuze, pour Nietzsche la question ne doit pas être « qu'est-ce que? », mais « qui? ». Au lieu de « qu'est-ce que l'être? », il faut se demander: qui est ce « vivant », cet « animé », ce « voulant », cet « acteur en devenir »? La réponse à la question « qu'est-ce que l'être? » est forcément symptomatique d'une mentalité en divorce total avec ce qui est censé fonder le concept. La question doit être « qui est l'être ». Il faut plutôt s'intéresser plus à celui qui définit qu'à la définition, étant donné que chez Nietzsche « la compréhension ne vise pas seulement à traduire un sens mais à expliquer causalement ou génétiquement » (Quiniou, 144). Il faut voir dans chaque pensée un acte de création de sens et se questionner sur la nature et les mobiles derrière l'acte. Les phénomènes portent le sceau de telles actions.

Quant à Bouraoui, il définit le sens à partir d'un fond de silence et de vide. Ce vide silencieux est propre au moment créatif. Il est l'espace où s'offre la possibilité de se défaire de tout ce qui loge dans l'expression. Ce moment de « béatitude » prélude la genèse du sens qui se voit peupler de tout ce que l'inspiration dicte. Dans *Rose des sables*, l'« espace scripturaire » traduit cette même vision. Dans ce récit en forme de vers « cassés », avec des espaces blancs entre mots, le vide n'a pas de valeur elliptique dans la mesure où il ne touche en rien la continuité du sens, sa fonction étant de servir d'espace « interstitiel » (Bouraoui) où le lecteur est invité à partager ces moments de communion entre le créateur et le silence primordial.

Chez Bouraoui domine le souci génétique. Il présente le sens dans son histoire et préhistoire, celle-ci n'étant que le silence qui prélude à la création. Le silence rappelle l'infini qui englobe le sens, lequel, de ce fait, ne peut être que relatif: il ne peut même pas s'enraciner; il flotte dans

une inconsistance qui en assure l'apesanteur. Bouraoui présente le travail poétique dans son éclosion à partir d'espaces immaculés, loin du vécu dégradé de l'homme moderne dans un effort destiné à dégager la pensée des arcanes du savoir partagé et institutionnalisé.

Le silence est celui de la « béance ». Par sa présence, la création doit porter les signes, non seulement de sa genèse, mais aussi de son existence préontologique: l'abîme, l'immonde qui l'ont précédée. Dans *Émigressence*, le portrait du poète puise sa matière dans les forces telluriques redoutables qui rappellent l'abîme d'avant la création:

Affreux jouisseur  
Tête volcan en éruption  
Cœur étincelles  
Lave sans cendre (16)

Définir l'humain à partir des béances immondes préontologiques est loin d'être une célébration de la raison battant l'irraisonnable associé au Chaos des origines. La parole n'est pas acte de « refoulement de l'immonde » (Cardinal); au contraire, elle l'invite, dans son silence sinistre, à occuper l'espace poétique au prix de dépasser l'instinct culturel et sa tendance à nourrir des « mêmetés ». La béance est du côté de la fragmentation du sens; elle est une réponse à la définition de la culture comme la somme de « modes de socialisation passées » (Kauffman) et à la tendance de l'identité vers le monolithique et son aversion pour les contradictions susceptibles de miner l'héritage. La mission de la culture n'est plus de renforcer les constructions symboliques qui assurent la « reproduction sociale » (Bourdieu).

En optant pour les forces comme source du sens, Nietzsche répond au besoin de ramener le sens à la totalité de la vie, non à une quelconque vérité; tout ce qui

s'en écarte est pur nihilisme. Comme, il le souligne dès l'entrée en matière de *Crépuscule des idoles*, l'une des thèses fondatrices de sa philosophie:

Les signes distinctifs que l'on attribue à l'« être vrai » des choses sont les signes distinctifs du non-être, du *néant* – on a édifié le « monde vrai » en prenant le contre-pied du monde réel: c'est en fait un monde d'apparence, dans la mesure où c'est une illusion d'*optique et de morale* (28).

Nietzsche a fait de son œuvre un terrain de bataille contre la morale. Janz en trouve l'origine dans son attaque à partir de la lecture du « commentaire de Simplicius sur Épictète »:

On a là sous les yeux tout le schéma philosophique sur lequel s'est inscrit le christianisme: de sorte que ce livre d'un philosophe 'païen' produit l'impression la plus chrétienne que l'on puisse concevoir [...]. Et c'est Platon qui est cause de tout cela! Il reste le plus grand *malheur* de l'Europe » (Janz 1985, 239).

Qu'en est-il de ce « malheur »? Il est fruit de la dépréciation de la vie en la jugeant à partir d'une entité transcendantale: Dieu. Nietzsche est pour une totale immersion dans la vie. À la « chose en soi » kantienne, il oppose l'idée que l'homme ne peut concevoir que des apparences. Concevoir est lié aux « possibilités de l'apparence », pas à la chose en soi. Comme la connaissance est liée absolument aux apparences, l'essence n'est pas à l'ordre du jour:

Étant donné que nous ne connaissons les choses que comme elles nous paraissent, il est évident

de ne pas savoir comment elles seraient s'il y avait possibilité de soustraire de leur apparence notre manière de savoir leurs attributs (Clark, 101).

Le philosophe allemand privilégie le corps à l'âme. Dans les forces inconscientes qui l'animent, il voit la vérité que la conscience ne peut capter. En évitant une telle évidence, l'homme tombe en proie à sa propre folie, qui, d'après Kaufman, est « perte de Dieu ». Pour Nietzsche, la mort de Dieu est celle de la folie universelle (Kaufman, 97). Granier explique cette folie par le penchant pour la spiritualisation du Corps (Dieu, l'Esprit, en opposition au corps déchaîné) est là pour nous aider à le brider (204). En même temps, cette mort, du moins selon Deleuze, est celle du sens unique; elle est celle du Dieu « monotonothéiste » qui veut ramener toute interprétation à un centre unique; or, de par leur nature, les forces qui donnent sens sont totalement étrangères au sens unique; l'interprétation, activité propre au philosophe, doit partir des phénomènes, considérés comme symptômes des interactions entre les forces qui essaient de s'en approprier pour « percer les masques » (Deleuze) derrière lesquels se cachent ces forces.

À partir des deux définitions du sens, nous pouvons conclure que Nietzsche en donne une définition plutôt agressive, à partir d'un jeu de dominations et d'appropriations, alors que chez Bouraoui, il s'agit plus de privilégier la perspective en le définissant à partir de l'absolu du silence, une définition qui l'épargne des jeux d'appropriations, de limitations, de manipulations. Même lié à l'idée d'immonde, le silence est cet espace englobant propre à une vérité « première » absolue qui correspond à un « tissu des savoirs » compact et organique, encore indifférent à la dimension événementielle, étranger à la

notion d'excès, non sélectif, affirmatif de sa différence sans aucune volonté d'anéantir même l'erreur, état où « l'action de la Vérité consiste à révéler que (ce que la Connaissance perçoit de façon erronée comme des) dysfonctionnements marginaux et point d'échec sont une nécessité structurale » (Zizek 2007: 175)<sup>20</sup>. Le nomade nous rappelle la nécessité d'un savoir ontologique porté sur une « multitude infinie », « pas encore structurée par l'expérience », antérieure au « comptage » (Zizek 2007: 171). Ce regard invite à revoir nos pratiques signifiantes, nos rapports au monde et aux autres, tout ce qui sous le signe de ce que Badiou (cité par Zizek) qualifie de « situation » comme « multitude cohérente particulière quelconque (la société française, l'art moderne...) » La situation étant porteuse d'une structure, celle-ci n'étant que le fruit de la convention, elle-même fruit du travail historique, est lieu propice aux systématisations sédentaires. De ce fait, le nomade doit la soumettre au travail de déconstruction.

L'« interstice » n'est pas ennemi de l'histoire<sup>21</sup>. Les accidents ou événements sont considérés par un œil indifférent. L'accidentel, le bon, le mauvais, le bien, le mal... répondent à la même nécessité. La pensée tend plus

---

<sup>20</sup> C'est cette même conception du savoir tourné vers la totalité, à l'opposé d'une fragmentation en phénomènes opposés les uns aux autres qui fonde le jugement de Derrida à propos du même problème: « Quant aux phénomènes d'ignorance, d'irrationalité ou d'obscurantisme' [...], ce sont souvent des résidus, des effets de surface, les scories réactives de la réactivité immunitaire, indemnistrice ou auto-immunitaire » (69).

<sup>21</sup> Pour Bouraoui: « Le poète convoque tous les savoirs dans une transversalité du questionnement qui libère l'homo faber et l'homo sapiens de toutes les contraintes, provoquant ainsi un État d'Être fondamental à toute entreprise d'expression et de réalisation. Son rêve se situe à l'interstice des conflits sociaux d'un réel immédiat, d'un irréel illimité du désir et de toutes les incongruités » (*Transpoétique...*: 14).

vers une éthique du mouvement que vers une morale sédentaire. Le nomade considère le monde à partir de sa « nomaditude ».

Nous rejoignons ici explicitement le « oui affirmatif » cher à Nietzsche, un « oui » à la vie dans tous ses aspects, qui ne cherche pas à la mutiler ni à l'enserrer. C'est ce « oui » qui innocente le devenir et évacue la notion de responsabilité.



### III.4 Une pensée en mouvement

Bouraoui se définit comme nomade et Nietzsche qualifie la philosophie de pensée en marche<sup>22</sup>. Leurs travaux glorifient l'insatiabilité de l'instinct créateur. Pour l'un comme pour l'autre, la création s'inscrit dans un élan continu. Chaque acte de création ouvre la porte à un autre. Les rares pauses ne sont pas destinées à renforcer ou éterniser une pensée, mais, au contraire, à constituer des étapes dans la marche infinie du savoir.

La glorification du mouvement et de la légèreté qu'il suppose est derrière le dépassement des limites imposées par les valeurs en cours. Pour éviter de tourner dans un effet de boomerang – les valeurs comme source en même temps but des actions –, la pensée doit se libérer de ce qui lui met du plomb dans l'aile pour s'ouvrir sur l'interprétation absolue. Comme nous l'avons déjà souligné, chez Nietzsche, la mort de Dieu est d'abord celle du sens unique et de tout ce qui s'érige en loi totalitaire. D'ailleurs, son œuvre est une critique exacerbée de toute la tradition philosophique qui l'a précédé, y dénichant les avatars de son ennemi juré, qu'il qualifie de « contre nature », à savoir la morale, « suspendue au-dessus de l'humanité, en tant que loi, qu'impératif catégorique » (*Ecce Homo*: 192). D'où l'une des questions majeures de *Par-delà le bien et le mal*: « Qu'est-ce qui nous pousse à considérer tous les philosophes d'un œil à demi méfiant, à

---

<sup>22</sup> Bourg se réfère à Nietzsche comme étant l'«esprit marcheur». Selon lui, « Nietzsche notait à la fin de sa vie que le déplacement devenait la condition *sine qua non* de sa méditation. Errance physique, écriture ambulatoire, heurtée, fragmentée, morcelée en étincelants débris posthumes, [...], le vagabondage et la réflexion spirituelle ont ceci de commun qu'ils brûlent les étapes, débouchent à l'improviste sur l'inouï, bifurquent ou dévoilent des havres ignorés des atlas » (72).

de mi ironique? » (24). Pour Deleuze, de nos jours, nombreux sont ceux qui se déclarent héritiers de Nietzsche, et qui n'arrivent pas à assumer cette libération totale, même la phénoménologie (1).

Nietzsche et Bouraoui s'accordent pour « transvaluer » dans le sens de dépasser les valeurs en cours, chacun selon sa propre position. Nietzsche opte pour une démarche généalogique en s'intéressant aux origines des valeurs. Le généalogiste s'intéresse aux valeurs des valeurs, aux forces qui les fondent. Derrière chaque valeur, il y a un jeu de forces agissantes les unes sur les autres<sup>23</sup>. Quant à Bouraoui, il situe la pensée loin de l'agitation et de l'esprit du renfermé. Moins portée sur la redéfinition des valeurs, sa critique se place plutôt du côté du créateur. Nous sommes plus dans une « logique de places » (dirait Coquet) puisque la transvaluation passe d'abord par la valorisation du regard critique en le situant dans une position englobante<sup>24</sup>. Tant la « transpoétique » que la « transculture » relèvent de l'effort d'inscrire la

---

<sup>23</sup> Nous partons de la définition donnée par Deleuze: « Généalogie veut dire à la fois valeur de l'origine et origine des valeurs. Généalogie s'oppose au caractère absolu des valeurs comme à leur caractère relatif ou utilitaire. Généalogie signifie l'élément différentiel des valeurs dont découle leur valeur elle-même. Généalogie veut donc dire origine ou naissance, mais aussi différence ou distance dans l'origine. Généalogie veut dire noblesse et bassesse, noblesse et vilénie, noblesse et décadence dans l'origine » (3).

<sup>24</sup> Ici, il y a affinité entre Nietzsche et Bouraoui dans la mesure où, pour les deux, la critique est d'abord acte créatif. Nietzsche a développé une « philosophie des valeurs » où la critique est d'abord travail interprétatif destinée à créer de nouvelles valeurs. De son côté Bouraoui part de son concept de « critique créative » (« creative-critical »); pour lui « la création et la critique sont deux processus parallèles voire congruents. [...]. Il y a un constant 'frottement' entre critique et création, qui, en des occasions, engendre le conflit et, en d'autres, résulte en échange fructifiant » (*Creative strategy*: 7).

création par-delà les canons auxquelles obéit autant la culture que la poétique. La « transculture » est cet effort de dépasser le sens donné par l'idée de cantonnement, qu'il soit national ou idéologique ou relevant d'une école. Elle trouve son expression esthétique dans la « transpoétique ». Le transculturel renvoie à l'être « primitif » de l'homme d'avant le foisonnement des frontières qu'imposent les conditions sociales, culturelle, nationale, religieuse. Quant à la « transpoétique », elle est acte esthétique destiné à célébrer et raviver cette liberté.

À quoi servent ces dépassements, traduits chez Nietzsche par la transvaluation (« par-delà le bien et le mal ») et chez Bouraoui par une projection dans le « transculturel » et le « trans-poétique »? Chez les deux, le dépassement libère. Être « par-delà le bien et le mal » c'est « innocenter le devenir », épargner l'homme du « bacille d'une conscience malheureuse ». Opter pour le transculturel et son expression esthétique, la transpoétique, c'est redéfinir l'humain loin des limites imposées au nom de l'appartenance clanique, nationale ou culturelle.

Comme nous l'avons souligné précédemment, la critique nietzschéenne tend tout d'abord vers le pessimisme allemand et ses fondements philosophiques, surtout la place centrale que donne cette philosophie à la conscience. Ainsi, pour lui, la vie (l'univers) ne peut ni ne doit être justifiée, d'atteindre ce qui la justifie.

Conscience et raison sont rappelées à l'ordre. Elles sont au même pied d'égalité que le corps dans sa matérialité. L'homme oublie son essence plastique à cause des faux « schémas » que nos manières de penser cherchent depuis toujours à imposer. « Le corps et la conscience sont deux systèmes de signes qui se signifient réciproquement, le

langage de l'un disant l'écriture de l'autre en 'abrégé' et en le déformant » (Kofman, 45).

L'éclatement des foyers du sens réduit aussi ceux qui fondent la perspective. Ainsi, au lieu de parler de point de vue, assiste-t-on à un phénomène de « perspectivisme », de flottement du regard, celui-ci étant ce qui libère le champ interprétatif en faisant que chaque interprétation soit dépassée par une autre (Clark). Le perspectivisme est, en effet, opposition au sens unique. C'est ce qui définit le moi chez Bouraoui:

Vois comment  
s'épanouit mon moi  
planté dans le pluriel  
éclaté des terres (*Échosmos*: 50)

Aux vérités plurielles correspond un sens pluriel. Il importe de rappeler que chez Nietzsche le caractère pluriel du sens est lié à son essence ontologique. Le sens d'un objet ou d'un phénomène lui est donné à partir du rapport des forces auxquelles il obéit ou celles qu'il commande. C'est ce jeu de rapports et ses fluctuations qui sont liés à un sens qui ne peut être que dynamique et changeant. Nous retrouvons cette même dynamique chez Bouraoui pour qui l'écriture doit suivre le rythme instantané de la marche créative. Le monde du nomade n'est qu'apesanteur, légèreté et ouverture sur autrui. Dans le cas de l'écrivain nomade: « Sa patrie, c'est la page blanche ou le vide du désert. Et c'est son œuvre qui lui renvoie son identité plurielle, puisque chargée des diverses cultures assumées » (*Transpoétique...*: 7).

La « nomaditude » ou attitude de « nomader »<sup>25</sup> ne se laisse pas enfermer dans une théorie immuable, on peut la saisir dans n'importe quelle étape de son parcours. Il faut garder à l'esprit que chez Nietzsche comme chez Bouraoui le pluriel traduit une attitude de rupture, pour le premier, de ce qui est vil, et pour le second de ce qui est grégaire. Cette attitude correspond à l'effort de déjouer tout ce qui est susceptible de piéger la pensée dans les limites qu'imposent le même, l'homogène, le systématique<sup>26</sup>, l'identique. Les deux écrivains glorifient le conjoncturel, l'inconstant, le fluctuant. Et la liberté de l'individu? Dans son étude sur Nietzsche et Rousseau, Froese définit l'ordre politique chez Rousseau comme tout effort de garder l'équilibre entre la « liberté de l'individu » et son « besoin d'appartenir » (49). Sachant qu'il ne peut plus revenir à son milieu naturel, l'homme doit s'accommoder à son milieu social. Son action est limitée par ce que dictent les institutions sociales. Ainsi, la liberté est-elle l'acte par lequel l'être naturel de l'individu devient social. Nietzsche n'adhère pas à cette définition puisqu'il s'oppose à la conception de « responsabilité éthique » (Janz 1985, 240). La question de la responsabilité et du libre arbitraire sont, selon lui, ce qui mine la liberté. Responsabilité et libre arbitre sont les ingrédients de l'esprit de l'esclave. Elles ne servent qu'à consolider la nature « réactive » de l'être social, à renforcer son

---

<sup>25</sup> Bouraoui définit le « nomader » comme un « concept d'errance qui incorpore deux notions, celle du besoin vital correspondant au terme classique, et celle de l'aventure idéologique ou intellectuelle » (*Transpoétique...*: 6).

<sup>26</sup> Selon Nietzsche, il faut toujours remettre en question les présupposés d'un système. Le « système emprisonne la pensée » (Kaufman, 81).

ressentiment<sup>27</sup>. Pour Nietzsche, il faut concilier l'homme avec la nature, pas avec l'homme puisque celui-ci est à dépasser. Alors que pour Bouraoui, il faut concilier l'homme avec la nature et l'humanité. Pour lui, « Je est Nous ». Là où Bouraoui est plutôt du côté de Rousseau, c'est quand ce dernier définit la morale comme quelque chose de négociable et de dynamique: « La morale est nécessairement esthétique étant donné le fait que les moyens qui assurent aux individus leur appartenance au groupe doivent être réinventés continuellement » (Froese 2001 : 49). Celle-ci est l'idée maîtresse derrière son concept de « transculture ». L'homme doit dépasser tout ce qui veut le réduire, même au nom de l'appartenance culturelle. La « transculture » est dépassement même du modèle multiculturel que l'auteur juge comme moyen de renforcement et création de ghettos culturels. Pourtant, telle qu'elle est définie par Rousseau, la liberté est à l'opposé tant du noble que du nomade puisqu'elle repose sur le maintien de l'instinct d'intégration: l'individu doit toujours rester conscient de sa fragilité, sa dépendance, son besoin de se définir par rapport au groupe, à ce que Lacan qualifie de « Grand Autre », cette voix silencieuse, celle du pouvoir et de la croyance, qui fait de nous des sujets dépendants d'une volonté collective (Žižek 2006, 9). Ainsi, la plasticité de la morale cède-t-elle devant l'*a priori* social qui ne fait qu'assurer la continuité des mêmes impératifs.

À la mort de Dieu chez Nietzsche correspond la révolte du poète contre le nihilisme associé à ce même Dieu, révolte exprimé dans *Tremblé*:

Dieu crée de Zéro  
Moi de la matière

---

<sup>27</sup> Selon Deleuze: « Si nous demandons ce qu'est l'homme du ressentiment, nous ne devons pas oublier ce principe, il ne ré-agit pas » (Deleuze, 127).

Humaine  
Lui garde la haine  
Du Tout et du Néant (17)

Le poète célèbre la création comme effort de contrer le monolithique du Tout et d'affirmer la vie contre le Néant. En fait, sa mission est de re-créeer dans le sens de redonner vie, la vraie vie: « par poétique, nous entendons la démarche qui consiste à donner du souffle (inspir-expir) à quelque chose qui n'en a pas. C'est donc faire ou fabriquer du Créant à partir du Néant » (*Transpoétique... : 30*).

Devant le flux de la vie et le sentiment de nihilisme qu'il est susceptible de provoquer (Froese 2001), tant Nietzsche que Bouraoui ne voient de solution qu'esthétique. La création dépend de la situation de l'homme pris dans le torrent incessant des forces vitales qui ne cessent de le solliciter. En même temps, il doit s'en distinguer pour ne pas se laisser absorber par elles (Froese 2001 : 86). Chez Nietzsche, Dionysos exprime la force amorphe et inarticulée, celle du « désordre » valérien et des forces qui habitent la béance. Apollon est l'autre face de la médaille; il est là pour donner un visage esthétique, pour résoudre la contradiction et la concrétiser dans l'œuvre d'art.

Nietzsche et Bouraoui considèrent le travail créatif comme lieu de gestion des contradictions fondamentales entre l'homme et la nature. L'art n'est pas soumis au compromis à l'image de l'individu chez Rousseau (voir plus haut l'image du lecteur chez les deux).

En guise de conclusion, pour libérer le sens, en ramenant le sens d'un objet à son élément dynamique, à savoir les forces qui s'en approprient, Nietzsche dépouille l'interprétation de toute intervention tierce dans la mesure où celle-ci est dépendante du rapport direct entre la force

et l'objet qu'elle investit. De ce fait, il bloque le chemin devant toute tentation de moralisation de l'acte d'interpréter. Pour sa part, Bouraoui privilégie la perspective en donnant le sens entouré de son élément génétique: le silence. Le silence s'ouvre sur un horizon absolu d'interprétation. Chez lui l'acte de penser suit le hasard propre à l'errance d'un nomade dans une sorte de « désert dans le désert » (Derrida), sans cartes ni aucune connaissance topographique. Le ghetto intellectuel ou culturel trouve son origine dans la nécessité de classer pour contrôler. C'est l'espace favori du «sable humain» dont parle le philosophe allemand, une humanité faite d'individus l'un une copie conforme de l'autre. La preuve de cette volonté en est une œuvre composée d'éléments les uns différents des autres, au point qu'il se fait difficile pour le critique de l'étudier dans sa totalité; en fait, jusqu'à présent, la tendance est de l'étudier œuvre par œuvre au lieu de la traiter dans sa totalité. Sur ce même plan, la méthode et le système ne peuvent être acceptés par Nietzsche vu son éloge de la différence. Il critique tout ce qui suppose des équations, des ensembles identiques, des unités de mesure. Or la valeur est dans la différence.

Pour saisir le sens de la critique chez Nietzsche, il faut la lier à la lutte constante contre tout ce qui dévalorise la vie et la justifie. Dans le cas de Bouraoui, la cause est dans l'affirmation de la souveraineté propre au nomade, souveraineté fondée sur le droit sacré de la « mouvance » (Bouraoui).

Pour les deux hommes, l'écart vis-à-vis de l'esprit du temps est incarné par une perspective critique dont l'objectif est d'introduire un regard éloigné et méfiant à l'égard des modes de rationalité dominants. Il s'agit d'une radicalisation de la critique pour une liberté totale de l'esprit. La rupture suppose la définition de l'objectif de la

critique à partir d'un « éthos philosophique » (Foucault), opposé à toute consolidation des valeurs existantes, de continuité entre, d'une part, la pensée et un réel prédéterminé, et, d'autre, entre celle-ci et la morale en cours. Cet éloignement des chemins battus s'accompagne d'une remise en cause des fondements des manières de penser, de tout ce qui fonde ces mythologies collectives qui font l'usuel, le consensuel, le doxologique. C'est une recherche sur comment dépouiller la pensée dominante de ses pouvoirs normalisants et homogénéisants. Dans cette logique, quoi de plus efficace pour détruire un mythe que d'en faire voler en morceaux le sens et d'en dévoiler la nature de la matière qui fait son anatomie? En évoquant cette tendance viscérale à se frayer un chemin propre, la question concernant le rapport à la langue française, plus précisément au concept de la francophonie et les pratiques qu'il suppose, reste centrale. Quelle est l'attitude de l'écrivain devant cet horizon contesté jour après jour par un mouvement résistant à la mise de la langue et la nation sous la même enseigne?



## **IV.1 Hédi Bouraoui et le concept de littérature-monde**

### **III.5.1 Un regard original**

Il existe dans cette œuvre une violence verbale qui se traduit par une sorte de révolution linguistique, par une exploitation du langage qui devient une exploration spatiale et temporelle de l'homme et de sa sensibilité actuelle dans un monde en crise perpétuelle (Sabiston).

Dans cette étude, nous partons de l'idée que la critique de la francophonie est liée à la question du rapport entre langue et Histoire. Qui donne à l'autre? Est-ce que la langue est déterminée par l'Histoire ou bien le contraire? Dans sa lecture de Lacan, Žižek donne priorité à la langue en le considérant comme la somme d'« institutions invisibles » auxquelles nous obéissons par une force instinctive sans même pouvoir les nommer (35). Sans se laisser saisir dans son essence, la langue est ce fond obscur, ce monde des coulisses de la nature humaine, ce pouvoir qui ne cesse pas de déterminer nos rapports à nous-mêmes et aux autres. Žižek va plus loin en comparant l'homme à une « marionnette » entre les mains de cet invisible qu'est la langue. Dans une telle situation, comment imaginer toute conscience historique soucieuse du rapport à la langue? Comment peut-on juger la langue à partir de l'esprit du temps, si nous ne sommes même pas capables d'assurer une distance objective vis-à-vis d'elle? Qu'est l'Histoire sinon ce qui se dit? Que sont ces narrations historiques (ou autres) hors de leur élément ontologique qu'est la langue? Cette résistance de la langue en face de l'Histoire en fait le lieu privilégié pour

l'idéologie, dans la mesure où celle-ci se constitue en lieu de résistance au changement, en ciment dans la reproduction d'un même ordre. C'est d'ailleurs pour cette raison que, comme nous allons voir plus loin, la critique de la francophonie part de l'idée d'anachronisme, d'anomalie historique, de persistance d'un *statu quo* qui défie le contextuel.

Une autre question s'impose: comment expliquer la naissance d'une pensée qui se penche sur la nature du rapport à la langue française et s'attaque au socle idéologique qui veut en assurer la continuité hégémonique? La réponse se trouve dans l'autre élément propre à la langue: la créativité. Dans son débat avec Foucault sur le concept de nature humaine, Chomsky conclut que l'une des qualités innées chez l'homme est son rapport créatif à la langue. La créativité est, de l'avis de Chomsky, cette capacité d'assurer un rapport original à la norme linguistique. L'homme n'est pas «la marionnette» dont parle Zizek, mais un être dont la conscience de soi passe par la possession de l'outil linguistique et son conditionnement selon des besoins précis et des données structurelles et contextuelles liés à un cadre énonciatif donné (2). Le concept de littérature-monde est, de ce fait, un rappel de la fonction première du sujet parlant: celle d'exercer son droit à une créativité souveraine. La critique est destinée à faire de l'écriture le moyen de libérer la conscience historique, traduite en acte artistique, des pièges du déterminisme linguistique dont parle Zizek.

De l'avis de ses éditeurs, *Pour une littérature-monde* est la traduction du besoin d'une nouvelle révolution dans les littératures d'expression française, une attaque contre les tenants d'un ordre vu comme l'incarnation d'un révolu nuisible qualifié par Lebris de « morgue des pions ». L'heure a sonné pour que soit reconnue une nouvelle

manière de voir le littéraire, de considérer le travail d'écrire, d'évaluer le rôle de l'écrivain dans la cité et de traiter son travail dans une nouvelle configuration historique capable d'ouvrir le chemin vers une reconnaissance de pratiques naguère léguées aux attiques du dédain. Douze ans avant, Bouraoui a publié un autre livre qui lui aussi traite ce même problème. Il s'agit de *La francophonie à l'estomac*<sup>28</sup>. En plus de sa solidité argumentative et de son ton peu ménageant, ce livre a le mérite de nous éclairer sur ce problème à partir d'une perspective originale, une originalité qui se voit surtout dans le parcours de l'auteur; celui-ci étant né en Tunisie, en 1932, il n'a pas eu le parcours typique de l'auteur maghrébin francophone, le plus souvent installé en France, ou à cheval entre la métropole et le pays d'origine, et publié à Paris. Bouraoui a quitté le Sud tunisien à un bas âge pour aller faire des études secondaires et universitaires en France. De là, il est parti aux États-Unis où il a soutenu sa thèse doctorale avant de s'installer en Ontario depuis les années soixante. D'ailleurs, toujours dans le cadre de ce parcours original, c'était aux États-Unis, en 1966, où il a été publié pour la première fois (il s'agit d'un recueil de poésie intitulé *Musocktail*).

---

<sup>28</sup> Notons que ce livre est passé presque inaperçu par la critique. Cotnam souligne qu' « en France, où il fut pourtant publié, aucun journal ni aucune revue, à part *Jeune Afrique* (deux fois), n'en a dit mot dans ses pages littéraires, à notre connaissance; au Canada, seule la revue *Liaison* (Ottawa) en a rendu compte et à deux reprises; en Tunisie, *Le Temps* (deux fois) et *Le Renouveau* firent écho aux idées de Hédi Bouraoui et un journal camerounais fit de même. Fait peut-être susceptible d'étonner certains lecteurs, *La Francophonie à l'estomac* a été complètement ignoré en Belgique, en Suisse, au Luxembourg ... et au Québec, tandis qu'un compte rendu lui a été consacré ... en Finlande » (2007: 3-4).

Son regard sur la langue française est marqué par une trajectoire intellectuelle sous le signe d'une diversité féconde. Entre romans et recueils de poésie, il a à son actif plus d'une trentaine d'ouvrages. Ses articles académiques, contributions à des livres collectifs et comptes-rendus se comptent par centaines. Il est l'auteur d'une dizaine d'essais où il a étudié avec acharnement des problématiques liées à la création littéraire et artistique, aux phénomènes de transculture, de nomadisme, de cosmopolitisme et de mondialisation (pour ne citer que ces quelques cas). Son parcours est celui d'un Don Quichotte des temps modernes. Une inlassable volonté d'errer librement entre lieux et styles marque sa carrière. Albert Memmi l'a adoubé de la manière la plus solennelle: « Il me plaît de lui toucher l'épaule de cette épée invisible, mais peut-être invincible, de chevalier de l'esprit.» (71)

Dans *La francophonie à l'estomac*, nous pouvons voir comment toutes ces préoccupations se rejoignent pour constituer le substrat d'une contestation soutenue. Sa critique est liée à un regard impliqué tant au niveau de l'écriture, comme poète et romancier, qu'à celui de la critique, comme essayiste et aussi comme professeur à l'université York, spécialisé dans diverses aires de la francophonie, notamment le Maghreb, l'Afrique subsaharienne, les Caraïbes, le Québec et l'Ontario.

En iconoclaste<sup>29</sup>, il correspond au prototype de l'intellectuel peu propice au classement. Les paroles de Gary Victor résument cette attitude: « Donner une nationalité au sens strict de la création, c'est la fossiliser, l'exclure de certains lieux et l'empêcher de déployer

---

<sup>29</sup> Voir surtout *Hédi Bouraoui, iconoclaste et chantre du transculturel*, textes recueillis par J. Cotnam.

librement ses ailes. » (*Pour une littérature-monde*, 315)<sup>30</sup>. L'éloge qu'il fait du nomadisme et du transculturel fait de la langue un territoire, un lieu d'appartenance ouvert devant l'apatride, le déraciné, le flâneur, comme dans ce poème intitulé « A Paris » :

A Paris, il fait bon vivre  
Non parmi les Parisiens  
Mais dans le temps gris  
Des rencontres...

Ici mes frères ont conquis,  
A force de cran,  
L'espace transversal d'une parole

J'aime cette ville ambiguë  
Où se creusent sans cesse les racines  
De notre esthétique  
Leurs branches mémorielles rayonnant  
Un jour comme les seuls  
Héros de la tribu (*Echosmos* : 106)

La géographie s'annule devant le pouvoir créatif des mots. Ceux-ci deviennent la nouvelle patrie. L'identité s'élabore selon le rythme du travail créatif. L'« esthétique » dont parle l'auteur est tout d'abord existentielle. Cette volonté – qui consiste à donner à la pensée un lieu d'expression aux antipodes des limites géographiques et nationales – fait qu'au lieu de penser à partir de sa

---

<sup>30</sup> Pour Hédi Bouraoui lier une langue à une nation ou un groupe identitaire est une « imposture » (Benzina 1983). Sa poésie transcende le national et se réfère à une « géographie anonyme » (Abdel-Jaouad). Pour Cailler, même l'usage du pronom chez Bouraoui n'est pas à interpréter à partir de données territoriales, culturelles, idéologiques ou autres liées à un groupe humain donné. Il est surtout le support de valeurs partagées et de causes communes (elle parle surtout de l'oppression comme facteur d'adhésion dans le sens ' nous, les opprimés')

condition d'auteur maghrébin ou franco-ontarien ou canadien, Bouraoui préfère inscrire la création dans le cadre de l'humain. Ce projet ne peut aboutir que grâce à l'appétit constamment inassouvi qui caractérise un élan créateur peu soucieux de se trouver un petit confort, un lieu de repos ou un point d'arrêt. Ainsi, l'humain est universel, un universel à ne pas prendre dans le sens d'un capital de valeurs et de jugements que le créateur véhicule et sème là où il passe. Libérer le littéraire de l'attachement à un espace donné fait de celui-ci une arme contre tout centralisme.

À partir de ces données sur la vie et l'œuvre de Bouraoui, le propos est surtout d'insister sur le fait que la nécessité de remettre en cause la francophonie, notamment dans son caractère hégémonique et excluant, trouve sa raison d'être dans toute la philosophie de la création bouraouïenne.

## **IV.2 Cette francophonie devenue encombrante**

Dans le cas du manifeste, le degré de recrudescence du ton varie selon les signataires; avec, d'un côté, des attaques frontales –comme c'est le cas, entre autres, de Raharimana, Nimrod, Condé, Lebris et Rouaud– et, de l'autre, des réflexions plus conciliantes –voir notamment Huston, Trouillot et Kanor. En plus de ces disparités dans le ton, notons une autre distinction liée à la présence de deux attitudes –ici nous faisons usage d'une terminologie propre aux sciences sociales–, l'une « situationniste », liée à une période historique, un moment de transition vers un modèle que l'on peut qualifier de « postfrancophone », et l'autre « globaliste »; elle va par-delà la situation contestataire pour réfléchir de manière générale sur les fondements esthétiques, philosophiques et pratiques de l'écriture. En réalité, il n'y a pas de ligne séparatrice entre les deux attitudes. Bien des contributions, s'affichant à première vue comme liées exclusivement à une nouvelle donne historique peuvent s'inscrire en même temps dans un débat sur la philosophie de l'écriture en général. Dans ce contexte, la critique s'opère de manière plus opérationnelle et précise quand elle situe le problème dans des limitations spatio-temporelles. Dans ce sens, elle nourrit une narration qui s'inscrit dans une temporalité précise et s'articule autour de l'urgence pour l'écrivain francophone d'élargir ses domaines de liberté en précipitant la fin du cadre qui limite cette liberté. Cette critique a en même temps besoin de points de transcendance, d'un regard plus englobant susceptible de l'enraciner dans un terrain plus large capable de lui assurer une marge intarissable. Ce regard dépasse l'historicité pour atteindre des niveaux de réflexion par-delà les données situationnelles. Dans cette logique, quelques signataires ont préféré tout simplement livrer un travail créatif (fiction ou autobiographie) qui parle de lui-

même, au lieu d'opter pour la forme essai. Ces deux attitudes se profilent au long des pages du livre de Bouraoui, un travail qui prend le caractère d'une analyse historique liée à la nécessité de l'avènement d'une nouvelle conception de l'écriture et, en même temps, propose des idées pour un nouveau tournant dans l'évolution de la pratique littéraire en français. Cette analyse s'articule autour de divers axes: géopolitiques (le français comme outil de domination), nationaliste (le français au service d'une certaine idée de la nation), institutionnel (la francophonie comme corps bureaucratique) et esthétique (création et pratique linguistique). Ainsi, la première distinction à tenir en compte entre *La francophonie à l'estomac* et *Pour une littérature-monde* est que le deuxième peut être tout, sauf homogène. Ce n'est ni *Le manifeste communiste* ni *Le manifeste surréaliste*. Nous ne pouvons pas parler d'une ligne idéologique ou esthétique claire, d'un plan d'action commun bien précis préluant la naissance d'une nouvelle école de pensée. Tout ce dont il s'agit c'est d'un ensemble de textes exprimant l'opinion de leurs auteurs. Comme nous l'avons déjà souligné, bien des contributions n'entrent pas dans une confrontation directe avec les principes de la francophonie officielle. L'un des grands mérites de ce manifeste est de donner la voix à des écrivains qui viennent de divers horizons et qui, en même temps, voient le problème à partir de divers positionnements et le traitent selon des stratégies qui diffèrent selon une vision donnée du monde et de l'écriture.

Pour saisir l'esprit de cette révolution, il faut aller par-delà les attitudes personnelles des acteurs en question. Il faut surtout mettre le livre dans son horizon. De ce concept, la définition qui nous vient à l'esprit est celle proposée par Jaspers quand il voit dans le philosophe celui qui fixe cette dimension où tout détail compte,

l'horizon étant constitué de tout ce qui le peuple. En même temps, il (l'horizon) n'est aucune de ces composantes. Il est en réalité ce qui les relie et leur donne ce corps par-delà leurs propres corps, cette étendue dont l'existence physique n'est point confirmée. L'horizon de l'esprit révolutionnaire tant du manifeste que celui de *La francophonie à l'estomac* est ce qui transcende le livre pour englober une nécessité historique qui se voit surtout dans l'élément fédérateur: le titre. *La francophonie à l'estomac* situe la problématique de la langue plutôt dans le cadre d'une subjectivité incontestable. L'auteur, comme Wittgenstein, préfère traiter la langue dans la place qu'elle occupe dans l'intériorité en tant que garant de la conscience d'exister<sup>31</sup>. Autant l'analyse historique qu'institutionnelle ou esthétique servent à explorer le rapport existentiel de l'individu à la langue. Dans *Pour une littérature-monde*, l'idée est plutôt de mettre en valeur la nécessité d'épouser une nouvelle phase dans l'histoire de la pratique littéraire. Le «pour» annonce l'idée de l'histoire comme champ de possibles. Ces possibles ne peuvent être atteints que par le changement d'espace; ainsi au lieu de francophonie, il faut commencer à parler de « littérature-monde ». Qui dit postfrancophonie dit postcantonnement. Cette révolte se nourrit surtout de l'angoisse et la phobie liées au sentiment d'être contenu dans un présent perpétuant un révolu étouffant qu'il faut à tout prix faire voler en éclats. L'histoire immobilisée, le disque rayé, la répétition du même ne sont plus supportables.

---

<sup>31</sup> Sur ce point, voir notamment Bouversse.



### IV.3 Décentraliser la langue française

Les deux livres sont sous le signe d'une opposition au pouvoir centraliste de la France. Cette hégémonie concerne surtout les modes de production et de distribution des œuvres littéraires en français. Ce qui nous intéresse dans ce contexte c'est le lieu (dans le sens discursif) à partir duquel s'opère la critique, un lieu qui veut substituer un autre. Dans les deux écrits, la cause de dissidence se trouve dans le besoin de miner un espace hégémonique et monopolisant, surtout quand il est question de production intellectuelle. Ce que Swamy définit comme une rébellion « contre la symbiose entre la langue française et l'État français ». Derrière la volonté de se débarrasser d'un centre devenu nuisible se dessine le profile d'une philosophie « nomadisante» aurait dit Bouraoui. À la fixité et au contentement du mammoth d'une francophonie officielle, s'oppose la légèreté d'une volonté créatrice peu soucieuse de s'ancrer ou de s'amarrer à la France. La stratégie reste la même dans les deux livres. Il s'agit de démontrer comment l'hégémonie du centre est en soi anachronique, surtout à un moment où des concepts comme le transnational, le transculturel, le transfrontalier contestent et évincent peu à peu les définitions usuelles de l'identitaire et du national.

Cet anachronisme est démontré à partir du terrain de l'altérité. Pour Bouraoui, depuis des siècles, la France a nourri un rapport à sa langue qui mine ses relations aux autres. Le français est devenu en quelque sorte le support d'une déontologie narcissique<sup>32</sup>. Une telle attitude trouve

---

<sup>32</sup> Par déontologie narcissique, nous désignons cette tendance à éliminer l'autre des devoirs. Toutes les obligations sont envers soi et si l'autre est présent, c'est seulement pour servir un tel dessein.

son expression dans un jeu de forces où l'autre n'existe que dans ce qu'il a d'instrumental. Bouraoui parle de « nombrilisme hexagonal » –pour exprimer comment, en soi, les expressions littéraires hors de la France sont niées et comment la littérature dite francophone ne peut exister qu'à condition d'avoir la bénédiction de Paris.

Dans une approche historique de ce phénomène, l'auteur nous éclaire sur comment la langue, surtout à partir des Lumières, est devenue un moyen dans une stratégie globale destinée à nourrir l'intersubjectif national et à donner de la nation française une image dominatrice.

Cette même critique traverse *Pour une littérature-monde*. Ainsi pour quelques contributeurs, ce souci excessif de soi s'explique par des visées purement géopolitiques. C'est là l'image d'une France qui trouve dans sa langue le pendant à la domination coloniale. Rouaud résume ainsi la situation:

La littérature et la nation avaient si intimement lié leur destin, et depuis si longtemps, mettant en scène tout au long des siècles ce curieux ménage du pouvoir et de la poésie, l'un se prévalant d'être le porte-parole de l'autre, les Lumières ouvrant la voie aux armées de la République, qu'il était évident que comme deux encordés ils s'entraînaient dans leur chute. Cette chute était entamée depuis longtemps, mais il se trouva un auteur pour la dater précisément et l'enregistrer (*Pour une littérature-monde* : 12).

Le temps n'est plus aux chasses gardées. L'auteur, tel qu'il est décrit par Rouaud, est celui dont la fonction est de « dater » et « enregistrer ». Il est historien. L'histoire étant avant tout conscience de l'homme vis-à-vis de son temps; une conscience interprétative qui identifie et organise. Au rapport hypnotique à la langue comme contenant suprême –telle qu'elle est décrite par Zizek– s'oppose l'éveil propre à une conscience qui inscrit le fait dans l'histoire. Ce fait est « chute ».

Devant ce francocentrisme, rien ne peut résister à tel point que pour Lebris l'espace littéraire français traduit un sentiment d'insularité et d'autosuffisance. Dans cette ambiance, l'intellectuel devient la sentinelle qui veille sur la reproduction de ce même ordre. La raison de l'écriture dépend d'une certaine image parfaite de la France. S'en suit un divorce entre l'écrivain et l'espace public. Ce divorce se traduit par une conception téléologique de la pensée, qui la prive de sa complexité et de toute tendance à remettre en cause le statu quo. Pour Lebris, la négation de l'histoire est symptomatique d'une telle situation. Une pratique d'autocensure se généralise au point que le sens de tout compromis déserte l'espace intellectuel.

C'est dans cette attitude que Bouraoui détecte les signes d'absence d'une littérature solidaire, ouverte sur les autres, humaniste. L'artiste intègre l'éthos national et s'en imprègne. D'où ce sentiment de réclusion qui chasse la dignité –toujours selon Bouraoui– des rapports entre la France et l'espace francophone.

Bouraoui décrit le créateur comme un «nomade» incarnant une liberté inconditionnelle et Lebris le présente comme un « voyageur ouvert sur le monde ». Aussi bien pour le voyageur que pour le nomade, le centre ne peut exister que par la disposition de la marge à obéir à ses

commandements. La critique de Fanon sur les mécanismes d'identification de l'opprimé à son oppresseur est en vigueur. Le travail de Bouraoui regorge d'anecdotes caricaturales sur comment le centre ne peut exister sans la tendance à le singer. Pour l'autre, la langue devient le chemin vers l'autoréalisation en tant que réplique du Français. Ainsi le français s'impose-t-il non seulement en tant qu'outil de communication, mais, surtout, comme déterminant de structures mentales synonymes de docilité et passivité. Par sa prédisposition psychologique à perpétuer des schémas de pensée censés dépassés, le sujet postcolonial assure la continuité d'une ère jugée révolue. Pour illustrer cette réalité, Bouraoui part de la situation linguistique au Sénégal et de comment, en tant que langue officielle, le français écrase les langues dites nationales. Le même constat s'applique à la tradition orale. Celle-ci se voit acculée à un rôle secondaire. Dans *De intepretatione*, Aristotle remarque que « les paroles prononcées sont des symboles d'expériences mentales, et les paroles écrites sont des symboles de celles prononcées »<sup>33</sup> (40). Le français, langue de l'écriture, donc associée à un rôle secondaire dans l'interprétation du monde et de soi, efface les langues orales. Cet impérialisme linguistique est négation de la capacité de vivre par et dans la langue. Si l'oral relève d'une actualisation de l'être, l'écrit est incarnation d'une entité étrangère qui n'est autre que le médium lui-même. Or ce médium, censé être en soi la traduction du « prononcé », cherche celui-ci ailleurs. D'où le divorce entre la parole et le monde. Autant le corps que l'esprit du francophone deviennent des outils servant des pratiques exogènes.

---

<sup>33</sup> En anglais dans le texte original.

La langue devient ainsi support d'aliénation. Si pendant les temps de la colonisation elle faisait corps avec l'occupant, maintenant, elle sert de nouvelles voies de domination sociale. La définition de l'élite, et avec elle de nouvelles pratiques sociétales, passe par la considération de la langue comme facteur essentiel dans la construction du sujet postcolonial. En ciblant les structures mentales (Bouraoui), le français devient la fabrique d'une catégorie d'aliénés dans la mesure où il est vu comme une commodité dont le prix est une partie de soi. Cette critique nous rappelle les prophéties de Sartre dans *L'Orphée noir* quand il parlait du danger qui guettait l'intellectuel africain: la tendance à considérer à jamais « la langue de l'opresseur » comme « médiateur éternel ». Sartre voyait dans le français l'outil d'une violence qui transcendait l'histoire. Il est —en termes nietzschéens— ce « tiers ascétique », cet être impersonnel et aliénant. La langue nourrit une psychologie aboulique. L'homme « unidimensionnel » de Marcuse, le moderne ayant troqué sa liberté pour des commodités, est celui qui, au lieu de s'ouvrir sur une langue, l'adopte au détriment de sa langue maternelle<sup>34</sup>.

D'ailleurs, ce qui est reproché au français (du point de vue de cette francophonie contestée) c'est sa tendance à se considérer à partir d'une logique de confrontation avec

---

<sup>34</sup> Dans sa contribution à *Pour une littérature-monde*, Sansal fait la même critique à la langue arabe en Algérie: « L'arabe classique, qui s'est réservé à la religion et à la poésie de cour, voguait si loin au-dessus de nos têtes que nous ne l'entendions pas. Un matin, par décret, nos belles langues ont été dissoutes et remplacées par une langue de maquis importée par les grands trafiquants au pouvoir, et on nous dit que c'est bien. Cette langue qui se veut nationale et authentique s'appelle l'arabe officiel. Aucun pays au monde ne l'a inventée. C'est une arme de génération spontanée. Personne ne sait comment les apparatchiks ont pu se l'inoculer et par quel miracle ils se comprennent » (165-66).

l'anglais qui devient une sorte d'altérité radicale et menaçante. Dans les deux livres, les auteurs donnent des raisons économiques, culturelles et géopolitiques d'un déclin effréné. Pourtant, c'est chez Bouraoui que l'analyse dépasse ces plans pour recouvrir une dimension archéologique en ciblant cette attitude qu'adopte une pensée virée sur son opposé, phénomène qu'il désigne par « binarité infernale ». La confrontation avec l'anglais traduit une crise profonde, un emprisonnement de la pensée pour la soumettre à un jeu infernal entre opposés. La binarité arrache la langue du monde pour la soumettre à une logique réductionniste. Au lieu d'être au service de l'infini des possibles qu'est le champ d'une pensée libre, elle se voit considérée comme simple outil dans une concurrence tous azimuts. C'est cette même réalité qui, selon Boraoui, mine le multiculturalisme canadien. Le Canada bilingue et multiculturel doit d'abord concilier ses peuples. Pour concilier, il est impératif que la langue transcende les situations conflictuelles entre anglophones et francophones. Elle ne doit pas être au service d'un monde « atomisé » où, de l'avis de l'auteur, les tentations ghettoïsantes se cachent derrière un discours prônant la diversité.

Ce qui distingue la critique bouraouiienne de celle des autres est qu'elle ne cible pas seulement la France. Les mêmes mécanismes de domination se voient ailleurs. Les centres sont multiples. La francophonie est, selon lui, traduction des rapports Nord/Sud et majoritaire/minoritaire. La Suisse ou la Belgique ou le Québec ne sont pas à mettre au pied d'égalité avec les pays francophones du Sud; ce qui se voit, de manière particulière, au niveau de la diffusion et consommation de la production littéraire, artistique et médiatique. Le cas du Canada traduit des déséquilibres même au sein du Nord. Cette fois, ce sont les minorités francophones qui en

subissent le sort. Hors du Québec, les poches de francophones (notamment en Ontario, au Manitoba et dans les provinces atlantiques), ces « francophonies sauvages » (comme il les qualifie) souffrent de maux typiques propres aux minorités linguistiques. L'auteur parle souvent des difficultés de produire en français, notamment en Ontario, seconde province après le Québec en nombre de francophones. Le comportement de la France, comme centre, est repris par d'autres centres.

Au lieu de réduire la critique aux rapports de la France au monde dit francophone, il faut élargir la perspective. La diversité et la dignité doivent être le centre d'attention. A la francophonie, comme appellation synthétisante, l'auteur préfère l'éclatement souverain l'hétérogène, le multiple.



#### IV.4 Penser en français

Contre ce déterminisme linguistique, la mission de l'intellectuel est de détourner le français de sa mission de cheval de Troie, de l'innocenter en le vidant de toutes tendances totalitaires. Pour ce faire, il a besoin —dans les termes de Lévis-Strauss— d'un « regard éloigné ». La distance est synonyme de remise en cause du tissage identitaire, des modes de représentation et des valeurs et des pratiques. Il faut rendre au mot sa liberté, en faire un outil-lieu d'échange, dialogue, ruptures, conflits, révolutions.

Comment libérer la production intellectuelle en français? Dans le manifeste (surtout chez Lebris, comme nous l'avons déjà souligné), l'appel est au voyage. Tout d'abord, il faut déterritorialiser la langue en cessant de la considérer en rapport avec une configuration de lieux géographiques. Bouraoui fait l'éloge du nomade comme prototype de la libre pensée. A la pensée grégaire, territoriale, reproduisant les mêmes complexes, il oppose celle nomade et légère. Cette exigence traverse, sans exception, toute son œuvre. Le lieu n'accueille pas le nomade ni ne donne sens à sa mission. Au contraire, c'est la volonté d'aller de l'avant qui donne un sens aux contrées parcourues. L'espace n'existe que pour être traversé. Le subjectif cartésien du « Je pense, donc j'existe », est complété par le « Je nomade, donc j'existe ». « Nomader » est chez Bouraoui une exigence existentielle. Celui qui n'a pas de conception préfigurée des lieux à traverser est aux antipodes du savoir partagé dont ces mêmes lieux sont le support. La représentation se fait a posteriori. Il faut d'abord vivre l'expérience avant de la conceptualiser. Son héros Hannibal erre à travers la Méditerranée dans une logique totalement opposée à la

cartographie et aux conceptions courantes liées à la région. Il a bouleversé les lois de la géographie en considérant le monde à partir des eaux et non de la terre ferme. Le continent n'est pour lui que l'expression d'un esprit grégaire cloisonnant. L'attitude d'Hannibal nous rappelle la définition de Voltaire du sens premier de l'identité: la « mêmété ». Dans son *Dictionnaire philosophique*, il part lui aussi d'une métaphore aquatique pour saisir les pièges propres à une mentalité territoriale qui voit le fleuve non à partir de ce qu'il est, mais à partir de ce qui lui est externe. Au niveau de la création, le territoire du nomade est représenté (et là nous paraphrasons Bouraoui) par la blancheur immaculée de la page. Cette blancheur est celle qui invite à l'aventure, au défrichage, à la création du sens au lieu d'évoluer entre ses clôtures. L'immaculé est synonyme d'un vide qui nie même la notion d'espace, considéré comme le fruit de l'action. C'est là l'idéal de libération de l'homme des amarres de l'aliénation. Pour désaliéner, il faut commencer par donner un nouveau sens à l'action, à la sortir du piège de la spatialité. En même temps, l'action tend vers le cumul des appartenances. D'où la figure de l'original, jugé par Bouraoui comme l'animal qui incarne une sorte de « bricolage » anatomique qui ne s'harmonise que grâce au mouvement; une réalité que l'auteur, lors d'un entretien inédit, a qualifié de la sorte: « Le regard original c'est le regard de l'Original! »

La « marionnette » dont parle Zizek n'a plus de sens une fois détachée de la scène. La critique de la francophonie est en même temps critique du rapport à la langue, toute langue. Cette critique s'appuie sur une vraie philosophie de l'action. La priorité pour le mot n'est plus celle d'assurer le rôle de contenant de sens partagé, mais, surtout, de produire les forces vitales capables de l'ouvrir sur d'autres sens. La métaphore de contenant cède devant

celle de générateur; les mots génèrent les forces qui précipitent leur propre déclin; ce sont des « mots-hécatombes » (Beggarr) qui meurent une fois prononcés. Cette attitude traverse l'œuvre de Bouraoui. Dès son premier recueil de poésie, Bouraoui n'a cessé d'exprimer sa méfiance vis-à-vis de la langue, surtout quand elle est écrite. La langue est pour l'auteur un cadeau empoisonné (Beggarr). Elle aussi est considérée dans sa spatialité comme un entrecroisement d'itinéraires en vue de diriger et de canaliser.

Il n'y a qu'une seule solution: se perdre dans les labyrinthes des langues, retrouver la tour de Babel. Chez Bouraoui cette quête se voit dans la tendance à « corrompre » le français en le parsemant de mots étrangers, surtout originaires du Maghreb. À un niveau plus implicite, Bouraoui a développé ce que nous pouvons qualifier de « poétique des échos ». Devant l'inconvenance pour le lecteur que suppose l'usage excessif de mots étrangers, il vaut mieux travailler la structure profonde du texte en dépassant le plan de signification première. Il faut laisser le texte exprimer par lui-même l'exigence de sa polyphonie. De cette manière, un texte comme *Rose des sables* s'offre comme production polyglotte sur deux plans. 1/ le genre; dans la mesure où il peut être considéré comme relevant du « zajal », ce genre poétique, né en Espagne musulmane, où les langues vernaculaires (arabe, sépharade et espagnol) se mêlent. 2/ par le silence, exprimé par les vides parsemés dans le corps du poème et qui causent des discontinuités et pauses.

Ce faisant, l'auteur veut donner une idée de son lecteur idéal, censé baigner dans des langues et apte à compléter l'implicite poétique par sa langue de choix, celle où il retrouve le naturel d'exprimer telle ou telle émotion ou opinion. Le vide qui traverse est une issue qui donne sur

une évidence qui marque la pensée bouraouïenne, que langue rime avec pluriel, et que si l'on utilise une c'est seulement pour des commodités liées à la communication avec autrui. L'homme est d'abord polyglotte. Un regard sur le fond culturel derrière cette conviction s'impose. Le pays de naissance (la Tunisie) est pour quelque chose. En arabe, le mot « ommiye » (ignorant) vient du substantif « ome » (mère). L'une des explications de ce lien sémantique est que les premiers Arabes définissaient l'ignorant comme celui qui ne parlait que sa langue maternelle. On a beau amasser tout le savoir du monde, celui-ci ne sert à rien s'il n'est pas partagé avec d'autres. Savoir c'est aussi exister comme autre en parlant une autre langue. Apprendre c'est accumuler les existences.

Comment sortir vainqueur —ou du moins sain et sauf— de ces batailles permanentes? Bouraoui trouve la solution dans le principe suivant: nous ne vivons pas pour les langues, ce sont elles qui vivent pour nous. Pour cette raison, il faut relativiser le pouvoir du dictionnaire et des contrôles sur la langue. Selon lui, il faut soumettre l'expression à la loi du désir. Dans son roman *La femme d'entre les lignes*, considéré comme une métaphore de l'acte d'écrire, le féminin comme essence de la langue a un double sens: il est cette altérité impossible ou presque à atteindre et aussi cet incommensurable qui ne trouve de pendant que dans le désir. Écrire est désir d'impossible. Tout, sauf la satisfaction. Rien ne peut donner la paix à celui qui se lance dans cette aventure. Ainsi, ce que le créateur atteint n'est pas un sens complet, mais seulement des contours, impressions, échos. Dans cette logique, c'est son statut de gardienne de la langue (comme organe bureaucratique étranger au sens vrai de la création en français) qui annonce la fin de la francophonie officielle.

## Conclusion

Comme nous l'avons souligné dès l'introduction, ce projet obéit à la nécessité d'explorer la nature des rapports entre l'auteur, l'objet de sa création et l'horizon de leur appartenance. Repenser le rapport –telle est sans doute l'un des mérites de l'œuvre de Bouraoui– suppose une nécessité philosophique de redéfinir les ingrédients qui entrent dans la conception tant du créateur, que de l'objet de sa création, que de l'horizon. Une telle nécessité invite la créativité –comme affirmation d'une certaine subjectivité– à faire de l'horizon culturel son objet. Celui-ci se voit dépouillé de son aura déterministe pour s'ouvrir aux exigences créatives. D'où le concept de « créaculture » qui constitue une invitation à revoir l'élément génétique du social pour le soumettre à l'impératif créatif. Dans un tel esprit, le créateur se fixe comme mission celle de remettre en cause les fondements de la pensée collective en « contaminant » –voire pervertissant– ses assises. Une telle stratégie obéit au désir de cibler l'horizon, comme ce qui est suspendu dans son indifférence à l'action pragmatique. Au lieu d'appartenir à un horizon artistique –comme proposait Heidegger–, l'artiste est, selon Bouraoui, celui qui fait de ce même horizon une prolongation du territoire de sa propre création. À quoi bon agir dans son coin en ignorant les réalités culturelles, sociales et historiques? Créer ne peut se faire sans changer l'esprit du temps en tant que ce qui constitue le canon. De cette manière, le créateur se trouve obligé de faire le choix entre revoir sa mission (se montrer peut

ambitieux) et se retirer dans une tour d'ivoire. Pour Bouraoui, les deux démarches constituent un aveu d'échec. La littérature est d'abord engagement, conflit, lutte –d'où la comparaison avec Kateb Yassine comme « poète boxeur ». Dans cette guerre, rien n'est épargné, à commencer par l'œil. D'où l'élaboration d'une vraie éthique oculaire. En cherchant à s'appropriier l'objet, le regard créatif entre dans une sorte de communion avec le fond vital qui motive l'acte de créer. Créateur et objet de sa création quittent leur sphère mutuelle pour rejoindre un horizon par-delà les horizons habituels, celui fait de cet élément que la modernité oublie: la vie. Ainsi, la Méditerranée, comme lieu d'ancrage d'une telle vision, devient le lieu qui libère la perspective et l'oriente. Le déplacement est ainsi mouvement par lequel le personnage assume une subjectivité qui imprègne tout ce qui lui est offert à commencer par les mots. Ceux-ci se convertissent en lieu d'action sur l'horizon en y ouvrant des brèches sur l'impossible.

Dans cette mission, toute fausse idolâtrie est en ligne de mire, à commencer par l'égo du créateur. L'auteur suicidé devient l'incarnation de la nécessité de produire des ruptures même vis-à-vis de soi. La subjectivité du créateur se voit soumise aux mêmes lois qui perturbent l'horizon. Ainsi, œuvre et temps se soumettent à un effort de destruction / construction continuels au point que ce qui est constant n'est qu'un mouvement qui libère l'action de la finalité.

C'est dans ce souci d'ouvrir la création sur l'impossible et l'inconstant que la comparaison avec Nietzsche s'est imposée. L'objectif est surtout de donner une idée sur la nature de la rupture et sa portée sur le plan de l'anatomie même des modes de pensée à commencer par l'horizon d'inscription de l'écriture: la francophonie. Comment

écrire tout en produisant des ruptures? Comment introduire dans la page blanches l'élément dynamique qui annonce, non seulement les modes de son peuplement, mais, et surtout, ceux de l'exigence de transcender ce qui y est inscrit.



## Sources citées

ABDEL-JAOUAD, H., « La nouvelle poésie tunisienne d'expression française: tendances et problèmes », Padova: Centro Stampa di Palazzo Madura, 1984: 427-432.

ADORNO, T. W., *Negative Dialectics*, London: Routledge & Kegan Paul, 1990

APPIAH, K. A., *Experiments in ethics*, Cambridge / Massachusetts / London: Harvard University Press, 2008.

ARNOLD, D. Y. et HASTORF C. A., *Heads of State: icons, power, and politics in the ancient and modern Andes*, Walnut Creek: Left Coast Press, 2008.

BADR, I., « La dynamique de l'image chez Bouraoui », *De Paroles en figures*, textes réunis par Christiane Ndiaye et Josias Semujanga, Montréal: L'Harmattan, 1996: 125-136.

BEGGAR, A., *L'épreuve de la béance: L'écriture nomade chez Hédi Bouraoui*, New Orleans: Presses Universitaires du Nouveau Monde, coll. "Francophone Studies", 2009.

BELLER M. et LEERSSEN, J. (eds), *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*, Amsterdam / New York: Editions Rodopi, coll. « Studia imagologica », 2007.

BEN OUANES, K., « Errance jusqu'aux limbes du langage », *Le Temps*, 10 avril 1996: 8.

BENZINA, R., « Vigueur de la littérature maghrébine d'expression française. Du terroir à l'universel » entretien avec H. Bouraoui, *L'Action*, 14 juillet 1983:7.

BOISDET, D. « La langue française en danger? », *Le Monde*, 12 Sept 2010.

BOUAMOUD, M., « Hédi Bouraoui: Un multiculturaliste dans l'Ontario », *Réalités*, 459 [du 27 juillet au 4 août 1994]: 26-27.

BOURAOUI, Hédi, *Méditerranée à voile toute*, Ottawa: Le Vermillon, 2010.

---. « Le Oui pas trop Catho égalise! », *Art le Sabord*, 84: 36-41, 2009b.

---. *Les Aléas d'une odyssee*, Ottawa: Le Vermillon, 2009a.

---. *Puglia à bras ouverts*, Toronto: Centre Canada-Maghreb, 2007.

---. *Transpoétique: Eloge du nomadisme*, Montréal: Mémoire d'encrier, 2005.

---. *La femme d'entre les lignes*, Toronto: Éditions du Gref, 2002.

---. *La Composée*, Vanier: Les Editions L'Interligne, 2001.

---. *Ainsi parle la Tour CN*, Vanier: L'Interligne, 1999.

---. « L'identité transculturelle et ses enjeux: le cas de 'Rose des sables' », *Produire la culture, produire l'identité?*, textes réunis par Andrée Fortin, Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval, 2000: 245-261.

---. *Ainsi parle la Tour CN*, Vanier: L'Interligne, 1999.

---. *Rose des sables*, Ottawa: Vermillon, 1998.

---. *Retour à Thyra*, Sfax: L'Or du temps, 1996.

---. *La Francophonie à l'estomac*, Paris: Éditions du Sud, 1995.

---. "A Theatre for the Living: Jozef Szajna's teatre Stutio", *Essays for Yvonne Grabowski*, textes réunis par John

McErlean, Toronto: Polish Institute of Arts and Sciences in Canada, 1993: 47-64.

---. *Émigressence*, Ottawa: Vermillon, coll. « Rameau du ciel », 1992.

---. « Le transpoétique de l'avenir », *La toison d'or*, 18: 14-17.

--- *Echosmos*, édition bilingue, traduction à l'anglais et introduction par Elizabeth Sabiston, Oakville/New York/London: Mosaic Press et Canadian Society for the Comparative Study of Civilizations, 1986.

---. *The Critical Strategy*, Toronto: ECW Press, 1983.

---. *Ignescent*, préface de Jean Metellus, Paris: Silex, 1982.

---. "Transcultural context" in *The Canadian Alternative*, sous la direction de Hédi Bouraoui, Downsview: ECW Press, 1979.

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

---. *Tremblé*, Paris: Édition Saint Germain des Prés, 1969.

BOURG, L., *Où patiente la lumière*, préface de Jean-Gabriel Cosculluela, coll. «L'Ostiaque», Sainte-Anastasié: Éditions Cadex, 1993.

BOUVERSE, J., *Le mythe de l'intériorité. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, Paris: Les Éditions de Minuit, coll. «Critique», 1987.

BRAIDOTTI, R., *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, West Sussex: Columbia University Press, 1994.

CAILLER, B., « La conquête de l'Amérique: Todorov, Mudimbe, Glissant, Bouraoui et la 'Question de l'Autre' », *Nouvelles du Sud*, août- octobre 1985: 14-29.

CARDINAL, J., « Exorciser l'immonde. Parole et sacré dans *Sainte Carmen de la Main* de Michel Tremblay », *Voix et images*, 17. 1: 19-39.

CHAMMAM, D., « Le Polygraphe inspiré », *Le Renouveau*, mardi, 19 mars 1996: 14-15.

CHOMSKY, N. et FOUCAULT, M., *The Chomsky-Foucault Debate on Human Nature*, New York / London: The New Press, 2001.

CLARK, M., *Nietzsche on truth and philosophy*, Cambridge / New York / Port Chester / Melbourne/Sydney: Cambridge University Press, 1990.

CLOUTIER, C., « En relisant *Echosmos* », *Hédi Bouraoui, iconoclaste et chantre du transculturel*, textes recueillis par Jacques Cotnam, Ottawa: Le Nordir, 1996: 69-72.

COLLET, P. & FURGIUELE R., *Voyage éclair autour du monde dans le temps et dans l'espace*, Sacarborough: Thomson Nelson, 2003.

CORNATON, M. *Les camps de regroupement de la guerre d'Algérie*, pref. G. Tillion. Paris: L'Harmattan, 1998.

CORNELL, D. et THURSCHELL A., "Feminism, negativity, intersubjectivity", *Praxis International* 5 (4): 484-504.

COTNAM, J., *Bibliographie de l'œuvre de Hédi Bouraoui et de sa réception critique, de 1966 à 2005*, Toronto: CMC Éditions, 2007.

---. *Hédi Bouraoui, iconoclaste et chantre du transculturel*, textes recueillis par Jacques Cotnam, Ottawa: Le Nordir, 1996: 183-269.

DÉJEUX, J., «La littérature tunisienne de langue française», *CELFAN Review*, 4(2): 1-6.

DELEUZE, G., *Nietzsche et la philosophie*, Paris: Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 8<sup>ème</sup> éd., 1991.

DERRIDA, J., *Foi et savoir. Suivi de Le siècle et le pardon*, entretien avec Michel Wieviorka, Paris: Seuil, 1996.

DESANTI, J., *Le philosophe et les pouvoirs*, entretiens avec Pascal Lainé et Blandine Barret-Kriegel, Paris: Calman-Lévy, 1976.

DESJARLAIS-HEYNNEMAN, M., « *Nomadisme*: la poésie qui aime et qui nomade », *L'Express*, 8-14 juillet 1996: 5.

FALCICCHIO, A., « Entretien avec Hédi Bouraoui », *Rivista di Studi Canadesi*, 17: 117-137.

FREIRE, P., *Política y educación*, Traduit du portugais à l'espagnol par Stella Mastrángelo, Madrid / Mexico: Siglo veintiuno editores, 1996.

FREUD, S., *Civilization and its Discontents*, traduit à l'anglais par David McLintock, London: Penguin Books, coll. "Great Ideas", 2002.

FROESE, K., *Nietzsche, Heidegger, and daoist thoughtome. Crossing paths in-between*, New York: State University of New York Press, 2006.

---. *Rousseau and Nietzsche: Toward an Aesthetic Morality*, Lanham / New York: Lexington Books, 2001.

FROMM, E., *For the love of life*, traduit de l'allemand par Robert et Rita Kimber, édité par Hans Jurgen Schultz, New York: The Free Press, 1986.

GANS, É., “Chronicles of love and resentment. Ordinary thinking in a nutshell”, 24. Accessible à:  
<http://www.anthropoetics.ucla.edu/views/view24.htm>

GARNIER, J., *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Paris: Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1966.

GOETHE, J. W., *Les affinités électives. Suivies d'un choix de pensées*, traduit de l'allemand par A. de Carlowitz, Paris: Bibliothèque Charpentier, 1844.

HABIB, M., « De l'hermétisme à la transparence », Hédi Bouraoui, *Poésies*, Sfax: Association Tunisie-France de Sfax, 1991: 23-29.

HALÉVY, D., *Nietzsche*, Paris: Bernard Grasset, 1944.

HEIDEGGER, M., *Poetry, language, thought*, translated by Albert Hofstadter, New York: Perennial, coll. “Perennial Classics”, 2001.

HEINE H., *Reisebilder. Tableaux de voyages*, Paris: Eugène Renduel, 1834.

HOERDER, D., Hébert, Y. et Schmitt, I., *Negotiating Transcultural Lives. Belongings and Social Capital Among Youth in Comparative Perspective*, Toronto: University Press of Toronto, 2005.

HONDERICH, T. (ed.), *The Oxford Companion to Philosophy*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

IGONETTI, G., « Hédi Bouraoui: la tradition de demain », texte traduit de l'italien par Sergio Villani, dans *Hédi Bouraoui, iconoclaste et chantre du transculturel*, textes recueillis par Jacques COTNAM, Ottawa: Le Nordir, 1996: 27-35.

JANZ, C. P., *Nietzsche. Biographie. Les dernières années du libre philosophe. La maladie*, Paris: Gallimard, tome III, 1985.

---. *Nietzsche. Biographie. Les dernières années bâloises. Le libre philosophe*, Paris: Gallimard, tome II, 1984.

---. *Nietzsche. Biographie. Enfance, jeunesse, les années bâloises*, Paris: Gallimard, tome I, 1978.

JARRET, J. L. (Ed), *Jung C., G. Nietzsche's Zarathoustra. Notes of the Seminar Given in 1934-1939*, Princeton: Princeton University Press, "Bollingen Series", XCIX, 2ème éd., tome 2, 1988.

JASPERS, K., *Nietzsche. Introduction à sa philosophie*, traduit par Henri Niel, Paris: Gallimard, coll. « Tel », 1978.

KANT, Emmanuelle (1980). *Critique de la raison pure*, édition publiée sous la direction de Ferdinand Alquié, traduit de l'allemand par Alexandre J.L. Delamarre et François Marty à partir de la traduction de Jules Barni, Paris: Gallimard, coll. « La philosophie en folio », 1980.

KAUFMAN, J.-C., *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris: Armand Colin / SEJER, 2004.

KAUFMANN, W., *Nitzsche. Philosopher, Antichrist*, Pircenton: Princeton University, 3rd ed., 1968.

KOFMAN, S., *Nietzsche et la métaphore*, Paris: Payot, coll. «Bibliothèque scientifique», 1972.

KREMER-MARIETTI, A., *L'homme et ses labyrinthes. Essais sur Friedrich Nietzsche*, Paris: Union générale d'édition, 1972.

LE RU, V., « concept », *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Sous la direction de Michel Blay, Paris: CNRS, 2006: 131-135.

LEBRIS, M. et ROUAUD, J. (éd.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

LEGUEN, J.-Y., « Hédi Bouraoui, un poète pluriculturel de haut linéage », *Annales de l'Académie des Lettres et des Arts du Périgord*, 75: 9-10.

LEVINAS E., *Ethique et infinité*, entretiens avec Philippe Nemo, Paris: Fayard / France Culture, coll. « Biblio essais », 1982.

MANFRED, B. et Leersen, J. (ed.), *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*, New York: Editions Rodopi, coll. "Studia imagologica", 2007.

MARCUSE H., *Philosophie et révolution*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris: Donoël/Gonthier, coll. «bibliothèque Médiations», 1967.

MCKENON R., *The basic works of Aristotle*, New York: Random House, coll. "The Modern Library", 2001.

MEMMI, A., *Hédi Bouraoui: hommages au poète*, textes réunis par Sergio Villani, Toronto: Woodbridge, 1998: 71.

MORE, T., *Utopia with Erasmus's The Sileni of Alcibiades*, introduction et traduction par David Wooton, Indianapolis: Hackett Publishing, 1999.

NIETZSCHE, F., *La volonté de puissance*, texte établi par Friedrich Würzbach, traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris: Gallimard, coll. « Tel », tome I, 1995.

---. *La naissance de la tragédie*, traduction de Jean Marnold et Jacques Morland, revue par Angèle Kremer-Marietti, introduction et notes d'Angèle Kremer-Marietti, Paris: Livre de Poche, coll. «Classiques de la philosophie», 1994.

---. *L'Antéchristome Suivi de Ecce Homo*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémerly, Paris: Gallimard, 1990.

---. *Le gai savoir*, traduction d'Henri Albert, introduction et notes de Marc Sautet, Paris: Seuil, coll. «Le livre de poche. Classiques de la philosophie», 1993.

---. *Crépuscule des idoles ou comment philosopher à coups de marteau*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Jean-Claude Hémerly, Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1974.

---. *Par-delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Cornélius Hein, Paris: Gallimard, coll. «Folio essais», 1971.

MANNHEIM, K., *Ideology and Utopia*, London: Routledge, 1991.

NOGACKI, E., « Notes de lecture », *Recherches poïétiques*, 4: 178.

PAVLOVIC, R., « Hédi Bouraoui, messenger des lumières verdoyantes », *Nouvel Art du Français*, 5: 9-10.

PRESTON, D. L., *The Social Organisation of Zen Practice. Constructing transcultural reality*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

QUINIYOU, Y., *Nietzsche ou l'impossible immoralisme. Lecture matérialiste*, Paris: Kimé, 1993.

RICKABY J., *Moral Philosophy or Ethics and Natural Law*, London: Longmans Green and Co, 1888.

ROCHON, C., « Nomadisme », *Envol*, 4 (1): 35-36.

SABISTON, E., « Transculturel et résistance négociée du lecteur », *Perspectives critiques. L'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction de Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines, 2007: 9-26.

---. (introduction à), Hédi Bouroui. *Vers et l'envers. Poèmes-récits*, Toronto: ECW Press, 1982.

---. « Stratégies de réception: Hédi Bouraoui et la critique. En flagrant délit de partialité », *L'Opinion*, 29 août 1981: 5.

SAFRANSKI, R., *Nietzsche. A Philosophical Biography*, traduit par Shelley Frisch, New York: W. W. Norton & Company, 2003.

SARTRE, J.-P., *L'existentialisme est un humanisme*, Paris: Nagel, 1970.

SAUTET, M. (introduction à) F. Nietzsche, *Le gai savoir*, traduction d'Henri Albert, revue par Marc Sautet, introduction et notes de Marc Sautet, Paris: Seuil, coll. «Classiques de philosophie», 1993.

SAUVAGE, R., « Un écrivain de triple culture », *Art et poésie*, 135: 63.

SAVATER, F., *Éthique à l'usage de mon fils*, traduit de l'espagnol par Claude Bleton, Paris: Seuil, coll. «Points», 1994.

SCAHBERG, W. H., *The Nietzsche Canon: A Publication History and Bibliography*, Chicago: University of Chicago Press, 1995.

SCHOPENHAUER, A., *The Two Fundamental Problems of Ethics*, traduit à l'anglais par David E. Cartwright et Edward E. Erdmann, Oxford: Oxford University Press, coll. "Oxford World's Classic", 2010.

SEDGWICK, P., *Descartes to Derrida, An Introduction to European Philosophy*, Oxford / Malden: Blackwell Publishing, 2001.

SPINOZA, *Œuvres*, traduction, notice et notes par Ch. Appuhn, Paris: Garnier-Flammarion, 1964, vol. 1.

SWAMY, V. « Pour une littérature-monde : Tahar Ben Jelloun's *Partir* », *Contemporary French and Francophone Studies*, 13 (4): 471-478.

TOLANSKY, E., « Hédi Bouraoui: la véritable rencontre de l'Autre », *Bulletin of Francophone Africa*, 3: 62-71.

TOSO RODINIS, G., « Deux poètes tunisiens de l'errance », *Tunisie plurielle*, sous la direction de Hédi Bouraoui, Tunis: Les Éditions L'Or du Temps, 1997: 219-231.

TRIKI, R., « Du nomadisme à la matrice natale », *La Presse*, 8 juillet 1996: 12.

VAYSE, J.-M., « Dasein », *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Sous la direction de Michel Blay, Paris: CNRS, 2006: 181-182.

VERGER M. C., « Création, procréation et aliénation sociale chez un poète contemporain », Padova, Centro Stampa di Palazzo Madura, 1984: 531-538.

WILDE, O., *De profundis*, Mineola, New York: Dover Publications, 1996.

WILLIAMS, G., *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, Atlantic Highlands: The Athlone Press, 1994.

YEFSAH, R., « Cantos. Un nomade chez les Thaïlandais », *Jeune Afrique*, 23-29 mars 1995: 60.

ZIZEK, S., *How to read Lacan*, London: Granta Books, 2006.

---. *Le sujet qui fâche. Le centre absent de l'ontologie politique*, traduit de l'anglais par Stathis Kouvélakis, Paris: Flammarion, 1999.

ZOLA E., *La Faute de l'abbé Mouret*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1883.



## Table des matières

Introduction.....	9
I. Éthique et regard.....	19
I.1 Pour une éthique du regard.....	19
I.2 La Méditerranée «mouvance» et création.....	31
I.3 Éloge à la démesure.....	39
I.4 Voir par-delà les mots.....	47
I.5 Une « nomaditude » à la recherche de sens.....	55
I.6 Une éthique d'ouverture.....	69
II Penser la Méditerranée.....	73
II.1 La pensée créatrice et ses lieux.....	73
II.2 La nomadanse comme transconcept.....	83
II.3 L'espace méditerranéen contre l'unidimensionnel...	93
II.4 L'histoire et l'épreuve du nomadisme.....	101
III. Rupture et critique : F. Nietzsche et H. Bouraoui....	117
III.1 Lecture, rupture et utopie.....	117
III.2 Pessimisme et ghettoïsation.....	127
III.3 Critique et sens.....	131
III.4 Une pensée en mouvement.....	139
IV Hédi Bouraoui et le concept de littérature-monde..	149
IV.1 Un regard original.....	149
IV.2 Cette francophonie devenue encombrante.....	155
IV.3 Décentraliser la langue française.....	159
IV.4 Penser en français.....	167
Conclusion.....	171
Sources citées.....	175





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



L'objectif de ce livre est d'explorer « la philosophie de composition » chez Hédi Bouraoui à partir des rapports entre le créateur, l'objet de sa création et leurs horizons d'attente. Une telle préoccupation – d'origine heideggerienne – correspond chez cet auteur à une vraie éthique de l'écriture qui tend à surpasser « le devoir être »

aristotélique. Ce dépassement cible les assises de toute création pour les soumettre au même impératif vitaliste : l'écriture est d'abord éloge de la vie et du mouvement qui l'habite. Une telle attitude soulève des questions sur le rôle de l'intellectuel dans la cité, son rapport au langage et à l'écriture.

L'éthique est avant tout appel à la rupture avec l'esprit du temps. Ainsi le sens de l'histoire, le rapport entre langue et nation, les frontières entre les genres sont remises en question. De ce fait, l'action se libère pour se mettre au service de l'humain tel un projet ouvert sur l'infini. Rarement, un auteur s'est livré à des pirouettes stylistiques et formelles pour éviter l'état statique et capter l'élan vital, source de nos faits et gestes

**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) et *L'Épreuve de la Béance. L'Écriture Nomade Chez Hédi Bouraoui* (2009). Il dirige notamment la collection *Études Maghrébines Francophones* aux Presses Universitaires du Nouveau Monde.



*Photo : Ph. Mastsas  
Agence Opale*