

Hédi Bouraoui : La Traversée des pays et des mots

DENISE BRAHIMI
Sorbonne, France

Aborder l'œuvre d'Hédi Bouraoui en 2005 est un exercice dont on ne cesse de mesurer davantage la difficulté, à mesure qu'on tente de le pratiquer. Cependant, on est en même temps porté par un sentiment de nouveauté, de liberté et d'euphorie, qui donne envie de se laisser imprégner par le bain vivifiant que propose la lecture des textes, dans les genres les plus variés. C'est un sentiment si personnel qu'il aide à surmonter le léger découragement produit d'abord par un constat – qui devient ensuite très précieux : beaucoup de collègues et amis ont déjà lu et apprécié l'œuvre d'Hédi Bouraoui avec la plus grande attention et dans la diversité de ses aspects ; toutes les pistes qu'on croit découvrir soi-même ont déjà été explorées de la manière la plus pertinente. J'en veux pour preuve les dix-sept articles recueillis et publiés en 1996 par Jacques Cotnam sous le titre *Hédi Bouraoui : Iconoclaste et chantre de transculturel* ; livre dont je me suis dit à la réflexion qu'il était une véritable planche du salut pour éviter que le bain euphorisant dont je parlais ne se transforme en noyade faute d'ancrage face à l'immensité déferlante du flot !

De toutes les manières, cette date de 1996 m'a paru un excellent point de départ pour tracer dans l'œuvre les perspectives d'un

nouveau cheminement. Sans doute faut-il un certain recul – et celui que constitue près de dix années n'est pas de trop – pour affronter un tel foisonnement. De plus il se trouve que ces années 1995-96, dont notre Colloque marque le dixième anniversaire, ont été particulièrement remarquables, riches et diverses, pour ce qui concerne la publication de l'œuvre (sinon sa conception et son écriture, ce qui serait une autre histoire). On y découvre en effet trois œuvres majeures dans trois genres différents : un roman, *Retour à Thyna* (1996), dont on peut déjà dire que le titre, avant toute lecture et commentaire, incite à y voir un moment décisif et important dans le parcours de l'auteur ; un recueil de poèmes, *Nomadaïme*, qui porte la date de 1995, il y a donc exactement dix ans ; et de cette même année 1995, un essai, *La Francophonie à l'estomac*, qui a fait beaucoup parler de lui, et qui marque la volonté d'implication de l'auteur dans les grands débats de notre temps.

Il n'est évidemment pas question de s'en tenir à ce que nous donnera, dans un premier temps, ce retour en arrière d'une dizaine d'années – mais seulement de prendre appui sur cette première et triple présentation pour aborder le second temps, plus thématique, de cette présentation, au cours duquel on voudrait explorer l'œuvre selon ses lignes de force, quelques-unes du moins.

Pour un second temps, j'aurai recours à nouveau à une tripartition, prenant le risque qu'elle soit factice, forcément factice. Tripartition pour laquelle j'ai choisi trois mots volontairement un peu archaïques, en espérant que le Canada permet de prendre quelque distance avec l'Académie, au profit d'un vocabulaire plus savoureux, à la fois plus populaire et plus près du concept. Ces trois mots pour désigner l'auteur Hédi Bouraoui seraient donc : le traverseur, le forgeur, et le raccordeur. Mots utilisés de manière à ouvrir le plus largement possible l'espace dans lequel viendront se placer les communications de cette année 2005 – dont certaines remonteront peut-être aux origines de l'œuvre il y a une quarantaine d'années¹ – et Dieu seul

1. *Musocktail* est de 1966.

sait si notre auteur si fécond ne nous fera pas la surprise d'ouvrir des perspectives sur l'au-delà de son œuvre à venir !

1995-96

Je commencerai donc par ce retour en arrière d'une dizaine d'années, qui consiste à prendre appui sur trois œuvres, *Nomadaïme*, *Retour à Thyna*, et *La Francophonie à l'estomac* – pour entrer au cœur de l'œuvre au moment où tout porte à croire qu'elle a atteint son plein épanouissement.

Et d'abord, on va suivre la démarche du poète, l'œuvre poétique, ici *Nomadaïme*, œuvre aboutie et maîtrisée dont la publication arrive après celle d'une bonne quinzaine d'autres recueils et non des moindres (*Vésuviade* en 1976, *Échosmos* en 1986, etc.) – l'œuvre romanesque se développant après une vingtaine d'années d'écriture poétique.

Pour tirer un premier point d'appui de ce recueil *Nomadaïme*, j'aimerais reprendre une formule de Kamel Ben Ouanès, donnée en note dans le recueil de Jacques Cotnam (249). Il y est dit que « Hédi Bouraoui ne s'embarque pas ici dans un nomadisme anecdotique ». Ce qui nous incite à chercher une autre qualification pour le nomadisme dont ce recueil nous parle : qu'est-ce qu'un nomadisme non anecdotique ? pourquoi celui-ci ne l'est-il pas ? Il y a là des idées qu'il sera sans doute bon de préciser lorsqu'il sera question d'Hédi Bouraoui le traverseur : le nomadisme est la forme matérielle et concrète du type de traversée que je désigne comme « l'effet trans », ce dont je m'expliquerai évidemment le moment venu [...].

Si je me fie au titre de ce recueil (et comment ne pas s'y fier à moins de supposer que le poète ne choisit pas ses mots ?), il s'agit d'un éloge du nomadisme, mais plutôt que cette formulation trop rhétorique, mieux vaut parler d'une déclaration d'amour au nomadisme : *nomadisme, je t'aime*. La charge affective considérable qui se trouve ici évoquée nous éloigne de l'anecdote, qui n'implique pas un investissement personnel aussi fort.

Cette charge affective, disons même cette charge amoureuse, puisque la deuxième partie du mot « nomadaïme » nous y incite,

pourrait bien être une nouveauté par rapport aux suggestions des titres antérieurs, en dépit du fait qu'ils semblent assez proches. Citons par exemple *Éclate module* (1972) où l'éclatement peut s'entendre comme source de dispersion, projection de soi hors limites, hors frontières ; et beaucoup plus clairement *Sans frontières/ Without Boundaries* (1980) dont le titre bilingue est absolument sans équivoque.

Revenant maintenant au titre *Nomadaïme*, on s'aperçoit qu'il est bien plus complexe que la simple juxtaposition des deux mots qui le composent, et que le nouveau mot qui résulte de leur fusion a son unité propre, globale ou plutôt savamment globalisée par le jeu des lettres. Car de part et d'autre de la haute lettre **d** qui s'élève en son centre, on trouve la même lettre **a** et en s'éloignant encore un peu plus du centre la même lettre **m** qui dans la deuxième moitié du mot est pourtant séparée du **a** par la seule lettre **i**, créant un léger déséquilibre plus sensible à l'audition qu'à la vue ; ainsi le mot bascule pour finir sur cette note d'amour rendue plus tendre et plus affectueuse par le **e** muet final. À quoi s'ajoute si l'on veut bien l'entendre la rime avec le sous-titre : *Nomadaïme* rime avec *Poèmes*, ce qui joue sans doute un rôle, même entendu inconsciemment. L'amour comme implication de soi et comme présence à soi est donc présent au cœur du nomadisme ; il est le cœur vivant du nomadisme et s'y loge comme une sorte de contradiction ou de tension interne, décidément fort éloignée du « nomadisme anecdotique ».

Le mouvement sur soi et autour de soi que l'on trouve dans *Nomadaïme* correspond à peu près à l'idée du retour à soi que l'on trouve au même moment, comme nous le verrons, dans *Retour à Thyna*. C'est la notion de « faire retour », belle par sa forme ramassée et la richesse de ses implications. On peut à ce propos citer au moins un vers, le premier du poème intitulé « L'écrit », et qui sous des apparences on ne peut plus simples, ne nous en convie pas moins à la réflexion :

L'écrit nomade vers lui-même (31)

Sauf avis contraire de l'auteur(!), il me semble que le mot « nomade », ici, n'est pas un nom ni un adjectif mais une forme verbale, la troisième personne du singulier du verbe « nomader », dont le sujet est l'écrit. Ce qui nous amène à la transcription ou à l'interprétation suivante : l'écrit, dans son parcours nomade, alors qu'il est en train de nomader et sans cesser de le faire, se dirige ou fait retour vers lui-même. Autant dire que le nomadisme inclut non seulement le passage vers les ailleurs et vers les autres mais aussi le passage vers et au cœur du moi.

D'où l'invention permanente d'un mouvement alternatif qui fait passer vers l'avant ou ramène vers l'arrière, non sans que cet arrière ne balaye l'avant de sa lumière. Ce qui me semble parfaitement bien dit dans deux vers d'un autre poème de *Nomadaïme*, intitulé « Demain l'aube ». Il y est question d'un « devant », aussitôt suivi du mouvement inverse :

Derrière nous les phares-nostalgies suivent
Nos envolées dans l'arc-en-ciel de la mémoire (30)

Pas de poésie, ni de pensée, ni d'existence sans mémoire. Sans elle, le nomadisme ne serait qu'une fuite en avant, comme le dit si bien le langage courant. Toutes les formes de rencontre, toutes les expériences d'altérité dues au nomadisme, ne prennent sens que dans ce rapport à un passé éclairant. Et nul ne peut prétendre faire l'économie de la nostalgie, partie intégrante de toute vie vécue sur le mode du « nomadaïme ». Dans le poème d'Hédi Bouraoui, ces phares-nostalgies sont d'autant plus beaux et émouvants qu'ils sont sans doute, d'abord, très concrètement, les phares qui de la côte tunisienne, et par exemple de Sfax, guident les bateaux dans leur [...] nomadisme ! Nous voilà en effet loin de l'anecdote, comme nous le disait le critique tunisien de ce recueil.

Après ce qui précède, nous pouvons accomplir sans rupture le « Retour à Thyna » dont je parlerai maintenant. Ce deuxième temps de notre première présentation suivra un mouvement contraire (pour des résultats identiques !) à celui que j'ai suivi pour parler très rapidement de *Nomadaïme*. En quoi et pourquoi apparemment contraire ? L'idée générale consiste à dire que sous l'apparence d'un retour annoncé –

et donc, semblait-il, du rattachement à un point fixe – il y a en fait continuation du mouvement, en tout cas, affirmation de sa nécessité. Pour reprendre nos termes précédents, ce qui est le plus en arrière, Thyna par rapport à Sfax, est aussi ce qui doit être propulsé vers l'avant. Mouvement contraire, disais-je, parce qu'il y a bien évidemment au départ de ce roman, comme son titre l'indique, l'idée de faire retour ou idée d'un recentrement, c'est-à-dire une idée contraire à celle de nomadisme et de pluralité. Or il me semble que le résultat de ce mouvement de retour et de recentrement est justement de découvrir la pluralité irréductible au centre de l'Un, et l'altérité constitutive de ce Un ou de ce centre, qui ne correspond en aucune façon à la présentation artificiellement unifiée et réductrice qu'on voudrait faire de lui : « Si Dieu est unique, le Parti doit l'être aussi. Une fixité alarmante pour quelques-uns, rassurante pour d'autres », écrit ironiquement l'auteur (44).

Nous sommes donc à Sfax, lieu matriciel que Rachida Triki, commentatrice du livre, présente par cette formule : « Figure matricielle de sa ville natale » – non sans l'assortir d'un commentaire suggérant une mise à distance du « nomadisme cosmopolite » familier à l'auteur. En réalité, à bien la lire, il apparaît que la critique tunisienne est trop avisée pour parler de rupture, et que la formule « figure matricielle » n'implique en aucune façon retour réel dans un lieu réel ; il s'agit plutôt de suggérer un travail de la mémoire affective, faisant sa place au fantasme ou à l'imaginaire.

Au lieu que ce retour à Thyna soit un retour vers un centre fixe, ce qui frappe à la lecture du livre est plutôt une impression inverse à celle de fixité. Certes il y a bien un lieu réel, Sfax, où toutes les bonnes biographies nous expliquent que notre auteur est né – avant d'en partir, et assez vite il est vrai, vers d'autres lieux. Ce lieu réel a une histoire, mise en œuvre par plusieurs personnages, dont aucun n'est un narrateur à la première personne, mais on peut imaginer que certains d'entre eux du moins, Kateb ou Mansour, comportent quelques traits empruntés à l'auteur. Cependant, ces quelques traits quels qu'ils soient sont loin d'être présentés sur le mode de l'idéalisation ou de la nostalgie. On dirait plutôt que l'auteur, parlant de sa ville dans un roman

appelé « retour », a voulu tout particulièrement se prémunir contre de telles attitudes et de tels risques. Pas de nostalgie et pas non plus de point fixe qui pourrait signifier la « valeur refuge » du lieu remémoré. Hédi Bouraoui, qui n'oublie pas d'être poète quand il est romancier, utilise pour le dire diverses métaphorisations. Il y en a une qui est amusante, et dont je ne sais si elle a été puisée directement dans la réalité, c'est la multiplicité et la diversité incongrue des œuvres d'art public qui se succèdent sur la place centrale de la ville — après l'indépendance qui met fin à sa colonisation, c'est-à-dire au moment où il s'agit pour les habitants de signifier leur identité. On voit se succéder toutes sortes de statues, sculptures ou autres objets et installations, non sans quelques passages à vide tout à fait lamentables et humoristiquement décrits. À coup sûr, ces changements-revirements signifient la difficulté à se trouver un rattachement clair, un symbole pertinent. Cette ville n'a pas d'image d'elle-même et ne sait même pas celle qu'elle aimerait donner.

L'impossibilité d'une définition unitaire s'exprime dès le nom même qu'il s'agit de donner à la vie, pourtant soigneusement décrite, mais toujours à travers l'une ou l'autre de ses appellations. Dans l'ordre de leur succession, il y a donc Thyna, « ville romaine en ruine » (35), puis Taparura, « 'la fortunée, l'heureuse' ville antique [qui] précède dans le temps et l'espace la ville médiévale de Sfax du dixième siècle » (72). Soit trois noms pour une ville, et qui ne sauraient s'employer indifféremment.

Nous constatons que l'auteur a choisi pour le titre de son roman le plus ancien de ses trois noms, mais Thyna, le lieu ou l'entité dont il s'agit, se trouve réduite à l'état de ruines, qu'il s'agirait de reconstruire à peu près complètement — ce à quoi s'opposent des obstacles nombreux, dont on ne sait à la fin du livre s'il sera vraiment possible de les dépasser.

Pour ce qui est de Taparura, le nom le plus souvent employé par l'auteur, ce qu'il nous dit sur l'état d'esprit de ses habitants consiste en critiques si abondantes qu'il suffit sans s'y attarder davantage d'y renvoyer les lecteurs. Et voici en tout cas un exemple, qui exclut toute idée d'idéalisation de la part de l'auteur :

« Les Taparuriens pensent que le bonheur est proportionnel à l'accumulation, à la spéculation qu'ils pratiquent avec art en jouant avec adresse des temps de stockage et de revente » (152). Cette habileté commerciale et capitalistique s'accompagne d'une inculture non moins remarquable. Ville instable et sans image, ville globalement peu attirante, ville à l'avenir incertain, nous voilà loin du « Petit Liré » cher à Du Bellay dans *Les Regrets* et modèle de toutes les nostalgies.

À l'égard de cette ville qui est sienne, le romancier ne pratique certes pas le reniement, mais plutôt une mise à distance tout à fait opposée à la trop fameuse idée de recherche identitaire – laquelle impliquerait le caractère définitif d'une réinstallation au moins mentale. Or il se pourrait bien qu'à cet égard, ce titre de *Retour à Thyna* soit finalement trompeur, trompeur pour nous autres lecteurs parce que nous sommes justement beaucoup trop influencés par la vogue des notions identitaires. On peut aussi bien y sentir, c'est-à-dire y lire à travers les lignes, le récit d'un non-retour, ou le constat d'un impossible retour. Le personnage appelé Kateb, ce qui signifie, comme on sait, l'écrivain, est mort dès le début du livre, et mortes avec lui les idées de progrès ou de liberté. On dirait bien que d'emblée les jeux sont faits, puisque Kateb est mort, la seule question étant de savoir pourquoi et comment. De la même façon on pourrait sans doute dire que le retour à Thyna lui aussi est mort, qu'il n'aura pas lieu, et que le livre consiste à montrer pourquoi il est impossible. *Retour à Thyna* serait alors l'histoire d'une ville enfouie, ou l'histoire d'un désir enfoui comme la ville sous les ruines et les stratifications successives. Le roman, comme il arrive souvent, permet de rêver à ce qui n'a pas, n'a plus ou n'a pas encore sa place dans la réalité. La figure matricielle est celle que reconstitue une archéologie mentale consciente d'elle-même. Mais pour l'écrivain, le kateb, l'écriture représente un risque de mort ; de celle du personnage Kateb, on nous dit qu'elle était entachée d'une sorte d'impossibilité mortifère.

En tout cas ce livre d'Hédi Bouraoui est bien trop complexe, bien trop ambigu, pour qu'on prétende y voir, ou y voir uniquement, ce qui serait l'expression d'une sorte de pulsion inverse opposée à la pulsion du nomadisme.

La Francophonie à l'estomac (1995) est un livre dont la portée va bien au-delà d'une réflexion sur le français hors de France, tant il est vrai que chez Hédi Bouraoui, toute réflexion nous ramène à la fois à ses thèmes de prédilection et à sa pratique personnelle de l'écriture. Ce qu'on pourrait exprimer dans le cas présent comme l'idée (et l'idée en acte dans ses œuvres), c'est que le sens profond de la diversité, de la multiplicité, est d'ouvrir sur une véritable liberté de choix – en tant qu'exercice d'une dimension essentielle de l'être humain. Il n'y a de vraie diversité que celle qui nous rend libres. Or ce qu'on comprend mieux à lire ce brillant essai – grâce à l'exemple vraiment exemplaire de ce qu'il en est de la langue française, c'est que l'apparente liberté que donne la diversité risque en fait d'être paralysée si ce n'est annihilée par les forces centripètes qui ramènent sournoisement mais sûrement vers la fixité d'un centre.

L'essai est le troisième genre littéraire que nous abordons dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui, et il n'est pas indifférent de tenter de préciser au sein de ce genre la catégorie à laquelle il appartient. Car s'il est vrai qu'en dehors de toute volonté provocatrice, c'est un texte à valeur de pamphlet, il me semble qu'on peut aussi le ranger, pour mieux en mettre en valeur toute la portée, dans la catégorie des professions de foi, au sein de laquelle Hédi Bouraoui opère une sorte de révolution bien intéressante.

Cette révolution, tranquille sans doute, néanmoins passionnée, vient de ce que, dans les monothéismes devenus religions dominantes, on entend par profession de foi la proclamation d'une foi unique en un Dieu Unique, l'exigence d'unicité étant répétée à satiété de telle sorte qu'il s'agit ouvertement du principal cheval de bataille utilisé par les dites religions dans leur combat. Or, contre cette idée que la foi est toujours de quelque manière la foi en une unicité, Hédi Bouraoui fait une profession de foi en la diversité et en la pluralité (ce qui n'est peut-être pas étranger à la réaction de ceux qui ont ressenti ce petit livre comme un brûlot provocateur ?).

La Francophonie à l'estomac déplace cette révolution du domaine religieux au domaine linguistique. Autre temps, autres mœurs. Il est certain que depuis quelques décennies au moins, on a beaucoup

sacralisé la langue ; ce qui implique bien évidemment la volonté de défendre son unicité, ici son intégrité et sa fixité. Qu'est-ce que l'unicité, lorsqu'il s'agit d'une langue, en l'occurrence la langue française, langue d'un pays laïque dont il faut peut-être aller jusqu'à dire qu'il est en manque de substitut au religieux ? Ce qui me semble passionnant dans *La Francophonie à l'estomac* est la manière dont Hédi Bouraoui y déconstruit l'idée d'unicité de la langue française – et j'emploie ici le mot déconstruction à son sens artisanal, en raison de la patience et de la minutie dont l'auteur fait preuve dans ce travail. Il déconstruit l'idée d'unicité comme référence à un modèle unique, déposé, cautionné et veillé avec un soin jaloux par les gardiens du temple (et voilà comment nous retrouvons la même métaphore !). Dans cet essai, c'est le plus souvent l'adjectif « multiple » et le mot « multiplicité » qui donnent de la part de l'auteur les coups de boutoir nécessaires à la déconstruction. Encore faut-il en situer le lieu sans se laisser égarer par des leurres dont le déploiement est rarement innocent.

Il se pourrait bien que la deuxième révolution opérée par Hédi Bouraoui soit de nous ramener vers l'intérieur de la langue, car c'est de cet intérieur même que la multiplicité demande vigilance et respect. Il y a en effet une pluralité ou une multiplicité des langues en tant que formations extérieures les unes aux autres et douées pour chacune d'elles d'une existence indépendante. La manière dont elles coexistent dans le monde, y compris les hiérarchisations inégalitaires qui minorisent certaines d'entre elles jusqu'à leur disparition, ne laisse certainement pas Hédi Bouraoui indifférent. Cependant, dans un ouvrage consacré à la francophonie, il était bon de situer le problème ailleurs et autrement, c'est-à-dire au sein même de la langue française. Le problème est en effet que cette langue, avec toutes ses immenses qualités, est sans doute structurellement, linguistiquement, contraire à une certaine liberté d'usage – ou du moins qu'on peut mettre en avant et renforcer cet aspect, au point de la rendre véritablement contraignante. Les institutions qui font profession de régir et de protéger le français comme langue ont bien compris depuis quelques décennies qu'elles pouvaient s'appuyer sur certains réflexes frileux d'autoproduction mal comprise

contre des ennemis extérieurs qui seraient la raison pour laquelle l'importance du français n'est plus ce qu'elle était. Or si l'état de fait est incontestable, il semble vraiment naïf d'imaginer que quelques précautions langagières (surtout des interdits !) puissent y changer quoi que ce soit.

Hédi Bouraoui est de ceux qui nous incitent à ne pas croire aux précautions inutiles, forcément inutiles. Ce que j'appelle sa deuxième révolution est d'abord à prendre au sens propre de ce mot ; elle consiste à détourner notre regard de ces leurres qu'on agite à l'extérieur, comme le manteau rouge devant les cornes du taureau, pour le ramener à l'intérieur même de la langue française, où un immense travail de libération nous attend, avec en prime un non moins immense sentiment de liberté, exaltant et euphorisant. On peut y procéder de manière professionnelle et volontariste, mais aussi par goût et goût du plaisir, et l'on voit bien que chez l'écrivain Hédi Bouraoui les deux vont de pair ; mais aussi chez ses lecteurs, tant il est vrai qu'il y a un réel bonheur dans cet usage un peu différent et novateur du français.

Les griefs et les incompréhensions qui s'y opposent expliquent qu'il y a en effet dans *La Francophonie à l'estomac* quelques aspects polémiques, pour lesquels Hédi Bouraoui recourt très judicieusement à l'appui de confrères écrivains qui en jugent comme lui.

Première évidence : les défenseurs d'une langue française fixe et « *ne varietur* » ignorent tout de son histoire. Que ne sont-ils pénétrés de cette observation si judicieuse de Todorov, cité par Hédi Bouraoui à la fin de son livre : « [la langue française] n'est pas un ensemble de propriétés parfaitement monolithique et homogène, mais se présente plutôt comme la résultante de mouvements multiples, correspondant à des différenciations selon l'âge, l'origine régionale, le milieu, la profession, etc. » (78). On ne saurait mieux dire ce qu'a de factice la tentative, véritablement tentante pour certains, d'une unification. Et on ne saurait trop leur reprocher leur mépris de l'histoire et de la sociologie, sans parler de la littérature elle-même qui ne cesse de s'inscrire et de s'écrire dans le changement.

Autre polémique, autour de la notion de fidélité, fidélité à la langue française et aux valeurs qu'elle est supposée incarner. Cette fois,

l'écrivain complice convoqué par Hédi Bouraoui est un Haïtien, Jean-Claude Charles. Parlant de son comportement à l'égard de la langue française, celui-ci écrit : « Je tiens à cette contradiction, fidélité et tromperie. Je tiens à cette duplicité qui me semble un acte d'homme libre. Un choix » (77). Il semble qu'on puisse, avec l'aide et grâce à l'exemple d'Hédi Bouraoui, aller encore plus loin dans le rapprochement de ces mots : la fidélité de l'écrivain n'a de sens que grâce à la tromperie (à l'invention et à la forgerie), sinon elle voue la littérature à la platitude et au conformisme. Ce qu'à Dieu ne plaise !

La seconde partie

La seconde partie de cette présentation voudrait déployer les trois qualificatifs que j'ai proposés en introduction pour qualifier l'écrivain Hédi Bouraoui, le traverseur, le forger et le raccordeur.

Le mot de *traverseur* exprime, avec la nuance de sympathie et même de tendresse que lui confère son léger archaïsme, la notion la plus fréquemment retenue lorsqu'il s'agit d'évoquer Hédi Bouraoui, l'homme et l'œuvre. Elle prend généralement la forme d'un mot composé avec le préfixe « trans » ; c'est pourquoi nous nous autoriserons à définir par la formule « effet trans » tout moment ou toute situation impliquant traversée ou passage. S'agissant d'Hédi Bouraoui, les domaines entre lesquels s'opère la traversée sont le plus souvent précisés, donnant lieu à l'emploi du mot « transculturel », que l'auteur lui-même reprend volontiers à son compte. « Transculturel » figure dans le titre du recueil de Jacques Cotnam, *Hédi Bouraoui : Iconoclaste et chantre du Transculturel*, mais aussi en sous-titre de la petite bibliographie publiée par l'auteur lui-même en 2004 : *Bienvenue dans mon univers transculturel*, ce qui nous instruit non seulement sur l'humour d'Hédi Bouraoui, mais aussi sur son idée de la transculture comme désir de rencontre et attitude d'accueil !

Pour tenter de préciser ce qu'il en est du transculturel et des variations auxquelles il donne lieu, il semble que *La Pharaone* (1998), roman qui fait suite à *Retour à Thyna*, soit un lieu privilégié. C'est en effet un livre que son auteur lui-même tient à placer explicitement et avec insistance sous le signe du transculturel. Le voyage en Égypte

qui fait l'objet du récit est présenté par le narrateur, Barka Bousiris, comme motivé par la soif du « transculturel » : « Si je suis aujourd'hui en pays coptique [...] c'est pour vivre le rêve récurrent des paradoxes, cette soif du transculturel ... » (25). Un peu plus loin dans le roman, il reprend le mot « transculturel » pour lui donner un équivalent de sens politique : « supranational » ; sa mère, dit-il, a voulu l'envoyer en Égypte pour « sortir du ghetto de toutes les tribus, accéder à l'identité transculturelle, supranationale qui s'esquisse dans l'agonie » (34). Ainsi, le sens du projet se précise ; il n'est pas seulement culturel au sens étroit que le mot a pris dans les pays occidentaux comme la France où on en fait un usage toujours croissant. Il s'agit de repenser le monde, occidental, arabe, etc., par-delà l'échec des fameux États-Nations pour lesquels on s'est battu pendant deux siècles, le dix-neuvième et le vingtième.

Barka Bousiris rapporte une présentation qui a été faite de lui au Centre Culturel Français du Caire et dans laquelle il est dit que « la mémoire transculturelle constitue, pour lui, l'horizon en dents de scie de sa recherche » (91). Ce qui est encore une avance considérable et une confirmation de ce dont le lecteur avisé avait pu prendre conscience : point de transculture sans mémoire ; le mot et le concept impliquent une traversée du temps.

S'agissant de « l'effet trans » qui est au cœur du livre, il est vrai qu'il englobe tous les personnages, mais il y en a un seul, le narrateur alias le scribe, susceptible de porter le titre qu'il s'attribue à lui-même : « Je suis le chef transcrivain de ma Déesse » (70). Ce qui laisse présager que « l'effet trans » prend un sens tout particulier lorsqu'il s'agit du travail de l'écrivain.

De la transculture, *La Pharaone* nous incite à faire l'inventaire et à suivre toute la gamme de ses possibles manifestations. Les plus visibles d'entre elles sont liées au déplacement géographique, à travers l'espace, du fait que plusieurs personnages passent d'Occident en Orient – concrètement du Canada à l'Égypte – obéissant d'une manière très consciente au désir d'éprouver « l'effet trans » grâce à ce déplacement. L'exemple type d'un tel désir est celui qu'éprouve la Canadienne Margaret et qu'elle focalise sur la personne du Copte Ayman. Désir

qu'on peut bien appeler touristique puisque le tourisme est précisément la profession de Margaret. Il apparaît très vite que l'attirance réciproque des deux personnages est un leurre, une tentation explicable et touchante, mais une tentative vouée à l'échec, comme ils le constatent l'un et l'autre. Le caractère peu sérieux, peu convaincant, de cette liaison ébauchée, nous donne à penser que le rapprochement géographique ne peut à lui seul provoquer « l'effet trans », et qu'il y faut une implication beaucoup plus profonde des personnages acceptant de se trans-former.

C'est ce qui se passe pour Betty, fille de Margaret, même si le couple qu'elle aurait pu former avec Béchir semble bien incertain et compromis, par la faute du garçon. Betty, elle, s'en va vivre au cœur d'une pyramide, et grâce à son amitié pour la Musulmane Imane, pénètre de plus en plus le mode de vie de l'Égypte contemporaine. Lui manque sans doute une autre dimension, qui serait la perception de ce pays dans le temps, et l'aptitude à trans-porter « l'effet trans » dans cette dimension également. Est-ce à dire que l'accès au transculturel et sa réussite en dépendent essentiellement ? C'est un jugement à nuancer.

Francine, Occidentale très au fait de l'histoire et de l'archéologie pharaonique, ne vit pas non plus une expérience transculturelle convaincante, du moins jusqu'à l'extrême fin du livre, sans doute parce que son attachement au passé ne comporte que la dimension mortifère et n'est pas tourné vers l'avenir. On en a la preuve dans sa volonté de s'enfermer et d'enfermer avec elle, par volonté illusoire de reproduire leur liaison passée, Barka Bousiris qui fut jadis son amant. Tentative dans laquelle elle n'a aucune chance de réussir, car pour lui, il n'y aurait aucun sens à reproduire le passé à l'identique, alors que pour elle, le passé n'est que le passé, manière de dire qu'il est indépassable, ni par le présent ni par l'avenir. Or tout le roman s'efforce de le mettre en liaison avec l'avenir – et c'est une attitude dont on comprend qu'elle est une condition indispensable de l'expérience transculturelle. Celle-ci caractérise le scribe, qui dit par exemple, « J'entame le voyage au cœur des époques révolues et à venir ! » (176). Mais il faudra attendre que Barka soit mort pour que Francine comprenne le sens de cette attitude : « C'est là le paradoxe de sa vie : Barka mourait d'envie de nous ramener tous à près de quatre mille années en arrière [...] afin de préparer l'avenir » (239).

Mais si Barka le scribe est le héros d'une véritable expérience transculturelle, comme tout porte à le croire, comment expliquer qu'il meure et disparaisse à la fin du livre ? Sans doute faut-il se reporter pour le comprendre à ce qui est au cœur du livre le plus beau succès d'un « effet trans », et l'exemple d'une réussite incontestable. Il s'agit du couple formé par Ayman le Copte et Imane la Musulmane, dont le désir de rapprochement semble d'abord très compromis, par la différence de religion, par l'opposition des pères archaïques dont l'un au moins est incestueux, et par l'attirance au moins provisoire d'Ayman pour Margaret. Imane et Ayman parviennent non sans peine ni dégât à s'épouser et leur mariage est un épisode aussi gracieux que touchant – sans qu'on oublie les sacrifices et les transgressions nécessaires pour cet heureux succès : Ayman a renoncé au fantasme d'Occident que représentait Margaret, Imane a plus ou moins sacrifié son père, en transgressant de toutes les manières la loi, ou les lois qu'elle aurait dû observer. Pour reprendre une opposition de termes déjà utilisée dans des circonstances apparemment bien différentes, puisqu'il s'agissait de *La Francophonie à l'estomac*, on pourrait dire qu'ils accèdent à la transculture de l'intérieur même de l'Égypte (comme si c'était là le lieu du vrai combat), et ce au prix d'un investissement énorme, impliquant qu'ils assument défi et transgression.

La question se pose alors de savoir si Barka est venu du dehors vivre sa liaison avec la Pharaone Hatchepsout ou bien s'il s'agit d'une rencontre du dedans. Elle ne peut se résoudre que parce que Barka est aussi le scribe, vivant au plus proche d'Hatchepsout et tout prêt à entrer avec elle dans une relation fusionnelle, voire mystique. Ce sont donc les possibilités de la création littéraire que le romancier explore, nous permettant d'avancer très au-delà sur une piste qu'il avait ouverte dans le roman précédent, *Retour à Thyna*, à travers le personnage de Kateb lui aussi écrivain, et entouré d'une aura énigmatique, concernant le sens ou les conditions de sa mort. L'écrivain est toujours à la fois du dehors et du dedans ; c'est pourquoi il peut vivre l'expérience transculturelle, mais au péril de sa vie. Ce qui peut s'entendre au sens propre, et à cet égard, Kateb ne manque pas de modèles dans la réalité historique, ou au sens figuré, comme le suggère

la disparition mystérieuse voire fantastique de Barka, sorte de déni du réalisme. Le scribe est plus énigmatique que Kateb parce qu'il meurt dans un pays, l'Égypte, où la mort est toujours de quelque manière transcendée. Comme Hatchepsout qui en est l'incarnation, « elle possède enfin la pensée intime de la mort et de la résurrection » (103). En cela on comprend qu'elle puisse être la terre d'élection d'un scribe car l'écrivain doit toujours, de quelque manière, mourir à lui-même pour renaître dans ses œuvres.

Quoi qu'il en soit de cette très haute exigence que le roman nous fait entrevoir, on peut en conclure que le transculturel est très différent du concept d'un grand public. Il est bien clair qu'il n'a rien à voir avec l'attrance superficielle et provisoire de l'Occident pour l'Orient et vice versa. Il exclut l'idée que l'on puisse aller au hasard à la découverte de pays dont on rapporterait à chaque fois une bribe avec soi, comme pour une collection de papillons exotiques. Il ne se passe rien et il n'y a pas d'« effet trans » sans une fusion passionnelle qui comporte le risque de mort [...] et peut-être de renaissance. Hédi Bouraoui trouve dans le transculturel un lieu parfaitement en accord avec sa conception de l'écrivain. À nous d'en prendre la mesure, si nous en sommes capables !

Hédi Bouraoui *le forger* : pour parler de notre auteur à cet égard, il suffirait de continuer à explorer la riche matière fournie par *La Pharaone* : les forgeries de mots y sont légion, à lui seul, le terme si intéressant d'« amourir », employé une bonne dizaine de fois dans le roman, mériterait un long commentaire. De plus le personnage principal du livre, c'est-à-dire le scribe, est présenté plusieurs fois comme un créateur de mots ; son amie Francine dit de lui, « Et j'ai retrouvé avec émotion sa manie de créer des mots bien à lui, qui nous a donné tant de plaisir ! » (234).

Bon prétexte pour utiliser *La Pharaone*, ni plus ni moins que les recueils poétiques peut-être plus attendus à cet égard, pour tenter dans un premier temps une sorte d'inventaire ou de classement des forgeries dont l'auteur est l'adepte. Non sans commencer par une remarque qui a son importance, car elle nous éclaire sur la position de l'auteur par rapport à ses lecteurs, et même plus largement sur

sa conception du monde : s'agissant des mots fabriqués ou forgés par Hédi Bouraoui, leur sens est (sauf exception) tout à fait clair, ce qui exclut de les expliquer par une recherche d'élitisme ou d'esotérisme. Selon ces attitudes-là, l'accès au sens serait réservé aux initiés et aux « *Happy Few* » ; or il semble au contraire qu'Hédi Bouraoui souhaite offrir largement ses forgeries, dont le but pourrait être rangé d'emblée sous trois rubriques.

La première et la plus simple des explications qui vient à l'esprit est la recherche du plaisir, comme le dit Francine dans *La Pharaone*. L'auteur invente des mots pour se faire plaisir ou pour donner du plaisir, parce que cela fait partie des activités ludiques par lesquelles un être humain, donc parlant, peut être tenté. Se fabriquer des jouets sonores (mais pas forcément d'inanité, comme on le verra), est un plaisir sensoriel, voire sensuel, tout autant que hautement culturel. Il en est ainsi, dans *La Pharaone*, de la « source niagarante » (83) ou de la « banditure » (138) indiquant « les montées et les baisses du baromètre sentimental ».

Après quoi, on passe inévitablement à une autre catégorie plus sérieuse, celle des mots inventés par nécessité, parce que le besoin s'en fait sentir alors même qu'ils n'existent pas dans la langue académique et officielle. Toute langue a ses limites, ses qualités et ses défauts. Du français on sait qu'il est précis, mais entre chacun des blocs de sens que les mots définissent, il ne peut manquer d'y avoir des failles, des manques, des trous obscurs que le poète s'emploie à combler : il invente des mots qui assurent la transition entre ceux qui existent. De ce fait les nouveaux mots doivent une partie de leur sens à ceux qui leur sont adjacents, situés sur leurs bords. Ainsi le poète, usant d'un droit qui lui est propre, peut dire ce qui échappe au langage commun. Exemple de mot qu'il fallait inventer parce qu'il n'existe pas : cela pourrait être le titre d'un poème, « Massacrade », dont le commentaire se trouve dans ces vers :

Fais le tour du monde,/ vieux chômeur,
Avant d'ingurgiter/ les élucubrations
D'une jeunesse hantée/ de violence injustifiée
Où/ le massacre parade/ sur toutes les banquises

Nous avons la chance d'avoir ici, à l'extrême fin du texte, l'explication de la manière dont son titre s'est formé. « Massacrade » vient se situer entre « massacre » et « parade » ou plutôt englobe les deux pour dénoncer cette misérable attitude qui conjugue la violence absurde et le goût pervers de l'exhiber comme s'il s'agissait d'un fait glorieux. On se croirait dans un cirque où apparaissent des clowns sinistres et menaçants, comme certains peintres ont su les montrer.

La troisième caractéristique des mots forgés, en plus du plaisir qu'ils donnent et du besoin qu'ils comblent, c'est la mise en relation qu'ils opèrent au sein d'un même mot, par une variante de « l'effet trans » précédemment évoqué. On y retrouve aussi l'idée que le vrai travail est à l'intérieur, car c'est à l'intérieur d'un mot qu'Hédi Bouraoui arrive à créer une circulation de sens entre les éléments qui le composent, de manière à ouvrir à partir d'eux un espace mental nouveau. Il est possible qu'il soit aidé en cela par sa pratique de la langue anglaise, ou anglo-canadienne, sans doute plus apte à la formation de mots nouveaux que le français. S'agissant de ce type d'invention, j'en prendrai deux exemples (mais on pourrait évidemment les multiplier) qui ont l'avantage d'être très connus puisque ce sont les titres de recueils poétiques d'Hédi Bouraoui.

On peut s'arrêter un instant sur *Échosmos* (1986) parce qu'il montre à l'évidence que le mot créé va bien au-delà de la simple juxtaposition qu'on y repère d'emblée – à savoir un écho qui s'étend dans le cosmos tout entier. Manière de dire que la poésie, vue comme quintessence de la parole humaine, s'adresse en droit à un monde illimité – et nos commentaires pourraient l'être également. Mais pour s'en tenir aux procédés de la forgerie, qui font passer de la simple juxtaposition à la fusion et à l'amalgame, on voit que l'immensité de l'effet repose en fait sur l'unique syllabe commune aux deux mots, la syllabe « co » qui termine le mot « écho » en même temps qu'elle commence le mot « cosmos ». Rencontre aussi miraculeuse en ses effets que celle des deux doigts dans la « Création du monde » de Michel-Ange. Pour un effet véritablement créateur puisque, grâce au mot « écho » qui ouvre l'espace d'« Échosmos », on se met à entendre l'écho présent dans le mot « cosmos » (du fait de la répétition qu'il contient de la syllabe « os ») –

comme si la mise en contact des deux mots produisait une activation de leurs potentialités. Par la manière dont il les assemble, Hédi Bouraoui développe au cœur de chaque mot des possibilités insoupçonnées.

Autre titre dont l'effet va bien au-delà de ce qui semble d'abord la simple substitution d'un mot à un autre : *Arc-en-terre* (1991). Car il ne s'agit pas seulement de ramener le regard du ciel sur la terre (ce qui n'est pas mince puisque ce dont il est question n'est rien moins que de mettre fin à la pensée théologique !) mais aussi de redéfinir les réalités terrestres qui sont données à voir. Tout l'éventail humain des couleurs de peau, des cultures et des langues s'offre au regard et à la pensée dans le vaste monde que le poète nous invite à parcourir. Et l'on pense au mot d'ordre anti-apartheid de l'Afrique du Sud lorsqu'elle y était encore soumise : créer une société arc-en-ciel unissant sans discontinuité toutes les couleurs, après tant d'obstination mise à les séparer rigoureusement. « Arc-en-terre » est en un seul mot un hommage à la diversité du monde, qu'il faut apprécier dans toutes ses nuances, comme un don du ciel incarné sur la terre des hommes.

L'invention d'un mot ne va jamais seule ; en tout cas il arrive que ce mot en génère toute une famille d'autres, créant ainsi des correspondances structurantes à l'intérieur d'un texte. C'est ce qu'on pourrait sûrement montrer (et je reviens par là à mon point de départ) pour le mot « amourir » plusieurs fois employé dans *La Pharaone* et parfois sous des formes dont on voit bien qu'elles sont toute apparentées, telles que « Après ce prologue dans la lune *amouriante* » ou « Nouvelle femme des célébrations *amourielles* » (172). La profusion verbale semble s'engendrer elle-même comme si elle ne se lassait pas d'inventorier les espaces nouveaux qui se sont ouverts par le pouvoir d'un mot. Il y a, comme le dit Hédi Bouraoui dans l'une de ses définitions de « l'amourir », un effet de dispersion, mouvement qui circule et qui ne se fixe ni départ ni but, parce qu'il est l'équivalent de la vie, il est la vie.

D'où l'on peut conclure que le forger de mots ne peut manquer d'être aussi un forger de pensées (ce qui exclut toute référence à l'inanité sonore). En développant la métaphore de la forgerie, on pourrait dire que la forgerie des mots relève de la serrurerie, en ce

sens qu'elle ouvre sur des aspects nouveaux du monde, réel ou mental. Elle fabrique la clef qui nous y donne accès ; chaque mot inventé est aussi un mot de passe pour passer de l'autre côté du miroir – mais en fait, il n'y a pas l'un et l'autre, il n'y a justement qu'un seul côté.

Ainsi sommes-nous amenés à l'idée de l'écrivain comme *raccordeur*, idée qui apparaît elle aussi dans *La Pharaone*, où elle concerne la politique menée par la Reine Hatchepsout, suivie à un niveau plus modeste par le scribe. De la Reine il nous dit : « Sa morale ne consiste pas à 'diviser pour régner' (...) mais à 'unir pour renforcer' » (179). Et de sa propre parole, il laisse entendre qu'elle regorge « de coups de cœur qui convertissent les ennemis en frères et les étrangers en familiers » (179).

Nous sommes ici dans le domaine politique au sens large, vu comme art et manière de faire vivre les gens ensemble pacifiquement. Problème inévitable, non seulement dans l'absolu, mais plus spécialement comme conséquence de la vision du monde propre à Hédi Bouraoui, telle que nous venons d'en voir quelques aspects. Pour ne garder que l'un des mots par lesquels l'auteur la définissait, le mot « diversité », on ne voit que trop bien comment il s'oppose à l'union et implique la recherche d'un raccordement. La question vaut pour tout pays et l'auteur ne cherche nullement à l'éluder : après l'avoir frôlée à propos de l'Égypte dans *La Pharaone*, il y revient en force à propos du pays où il vit dans *Ainsi parle la Tour CN*. Ce qui pourrait être un moyen d'évoquer Toronto au terme de cette présentation, et de rendre hommage à cette ville, à travers le monument qui la représente le mieux.

Le travail narratif et réflexif fait par Hédi Bouraoui autour et à partir de la Tour CN me semble exemplaire de son côté que j'appelle « rapprocheur » – et ce précisément parce que l'entreprise est au départ paradoxale. Comment rapprocher les composantes de la société ontarienne et spécialement de la ville de Toronto dont même en France on sait qu'elle se caractérise par la diversité de sa population (attestée par la pluralité de ses langues !). Or, Hédi Bouraoui choisit de faire ce rapprochement à partir des deux composantes qui semblent le plus éloignées l'une de l'autre dans le temps et si l'on peut dire dans la culture, c'est-à-dire d'une part la composante amérindienne, et d'autre

part la Tour elle-même en tant qu'exemplaire de la plus avant-gardiste des modernités. Donc, écart maximum dans le temps entre les populations les plus anciennes (dont l'origine se perd, comme on dit, dans la nuit des temps, du fait qu'elle sont autochtones) et les apports les plus récents de populations immigrées qui ne cessent d'affluer vers ce pays. Écart maximum aussi, pour le dire en termes culturels, entre une culture qu'on peut dire archaïque ou « première » au sens des « arts premiers » et par ailleurs une culture cosmopolite très contemporaine où beaucoup voient l'exemple de ce qui est sans doute l'avenir des métropoles mondiales.

Or le miracle réalisé par le roman est que ce rapprochement improbable n'y pose aucun problème, et qu'il est donné dès le début comme une sorte d'évidence, voire de nécessité. En effet dès le premier chapitre, « Tour 1 », il apparaît que de toute cette population si diverse rassemblée à Toronto, seuls les Amérindiens (en la personne de Pete Deloon) sont capables de faire le travail requis au sommet de la Tour. En effet, ces « voltigeurs hors pair [sont] seuls capables d'affronter des hauteurs inouïes sans le moindre vertige » (13). Paradoxe apparent, mais la fiction romanesque ne cesse de développer l'idée d'une association, allant jusqu'à la symbiose, entre la population amériennienne et la Tour, quoi qu'il en soit des volontés d'exclusion. Leur affinité est affirmée notamment à travers le personnage de Moki, fils encore adolescent de Pete Deloon – ce qui renforce l'idée d'une continuité assurée à travers la dispersion du récit où l'abondance des personnages est grande.

La Tour, personnage doué de la parole, comme le savent les lecteurs du livre, dit à ce propos : « Moki a fini par adhérer à ma peau, comme la chaleur qui s'approprie le drap. Chaque pas qu'il fait sur ma tige est une trace qu'il grave à jamais sur ma chair vive de pierres impérissables » (276). L'adjectif « impérissables » souligne le point commun entre la culture amériennienne et la Tour qui accède au niveau où un monument transcende le temps et semble devenu, dans l'intemporel, l'incarnation d'un lieu. L'équivalent de cette intemporalité dans la culture indienne est symbolisé par ce que l'auteur désigne comme « l'esprit original », le mot « original » n'ayant pas besoin d'être expliqué à un public de Toronto.

Mais il est évident que par ailleurs, graphiquement et phonétiquement, il est pour tout lecteur très proche du mot « origine » ou « originel » — et c'est une de ces trouvailles dont il faut rendre grâce ici à notre auteur.

On dirait donc que dans ce livre, il y a une sorte d'arc puissamment tendu entre le lieu originel et le point symbolique de la projection vers l'avenir. Et cette tension, signifiant la dynamique puissante de la vie, ne peut se produire que par le paradoxe du rapprochement unitaire. Comme il figurait dans les paroles du scribe, les mots « union », « unité », « unicité », figurent aussi dans les paroles de la Tour CN. Voici en effet ce qu'elle dit, s'interrogeant sur son aptitude à embrasser la diversité des mondes : « Moi, j'expose en face de vous les horizons de la parole infinie. Celle qui déparle pour capter l'unique dans la diversité » (100).

De ce pouvoir unificateur de la Tour, on dira autant qu'on voudra qu'il est fragile : comment pourrait-il en être autrement ? La vision du monde d'Hédi Bouraoui ne se conçoit que dans la mobilité, comme ré-invention permanente de l'équilibre, ce qui implique une dynamique suffisante pour qu'au sein de l'instabilité, l'équilibre soit.

Celui-ci ne s'installe pas comme un état, il est une succession d'intermittences. Chacune d'elles vaut par sa soudaineté, son immédiateté, car il pourrait bien n'y avoir de vérité que dans le fragment, mais l'exemple du scribe est là pour nous prouver que ses manifestations en fragments n'interdisent pas l'existence de l'être — et qu'ils en seraient plutôt la condition. Si j'en juge par les deux romans les plus récents d'Hédi Bouraoui, *La Composée* (2001) et *La Femme d'entre les lignes* (2002), l'auteur trouve désormais dans la pratique romanesque la possibilité d'inventorier des rencontres intermittentes aussi improbables et paradoxales que celle de la Tour CN avec la culture amérindienne.

Bien plus qu'elle n'est un bilan, cette brève présentation est fondée sur le pressentiment qu'il faut suivre l'œuvre d'Hédi Bouraoui dans tout ce qu'elle nous réserve encore pour l'avenir.