

Université Paris-Est Créteil

Thèse pour obtenir le grade de Docteur de L'Université Paris-Est Créteil

Présentée et soutenue publiquement par :

ERIC JACOBÉE

La poétique de l'interstice chez Hédi Bouraoui

Sous la direction de :

Madame la Professeure THANH-VÂN TON-THAT

Membres du Jury :

Madame la Professeure SYLVIE CAMET

Madame la Professeure CATHERINE DOUZOU

Mes remerciements à Mme Thanh-Vân Ton-That
pour m'avoir guidé et conseillé dans ce travail,

mes remerciements à M. Hédi Bouraoui
pour avoir toujours répondu avec précision à mes questions.

Pour cette raison, nous avons lancé la notion d'une écriture interstitielle qui n'emprunte pas sa matière d'une seule et unique culture, mais qui se situe dans les interstices, les *béances* du non-dit, les dimensions culturelles les plus diverses et les plus contrastées.

Ecrire dans l'entre-deux, l'entre-trois, c'est laisser les traces civilisationnelles inscrites en soi, durant son itinéraire personnel, resurgir librement pour que les échos et les tonalités de leurs voix du dedans puissent faire entendre l'appartenance à leurs sources et à leur originalité.

Hédi Bouraoui, *Transpoétique, Eloge du nomadisme*, éd. Mémoire d'encrier, Montréal, septembre 2005, p. 138.

Introduction

Né à Sfax en Tunisie, ayant passé son enfance et son adolescence en France, dans le Gers, ayant fait ses études aux Etats-Unis et ayant enseigné la littérature comparée à l'Université York de Toronto, en Ontario, au Canada anglophone, Hédi Bouraoui s'est trouvé au carrefour de trois cultures, et cela a marqué son œuvre littéraire. Ce dernier révèle qu'il a pris conscience de cette tricontinentalité alors qu'il se trouvait à Haïti, et écrivait le recueil de poème *Haïtuvois* :

L'expérience haïtienne m'a permis de me rendre compte pour la première fois que trois cultures différenciées circulaient dans mes veines sans antagonismes ni chocs. L'Afrique, l'Europe, et l'Amérique du nord cohabitaient en moi, non seulement en bon voisinage mais en parfaite symbiose.¹

Non seulement il a toujours prôné le dialogue entre les cultures dans son œuvre, mais celle-ci naît le plus souvent à l'interstice entre ces trois cultures, africaine, européenne (plus particulièrement française) et américaine (plus particulièrement canadienne).

Que faut-il entendre par « interstice » ? Etymologiquement, ce substantif apparaît ainsi orthographié au XVI^e siècle, et dès 1495 sous la forme *intertisse* désignant un « intervalle de temps ». Il est construit sur le bas-latin *interstitium*, de *interstare*, « se tenir entre ».² Aujourd'hui le dictionnaire *Le Petit Robert*³ explique qu'un interstice désigne un très petit espace vide (entre les parties d'un corps ou entre différents corps). Les synonymes de ce mot sont *hiatus* et *intervalle*. Par exemple, on parle des *interstices d'un plancher, d'un pavage*. En ce sens, c'est le synonyme du mot *fente*.

¹ Hédi Bouraoui, *Transpoétique, Eloge du nomadisme*, éd. Mémoire d'encrier, Montréal, septembre 2005, p. 62.

² Voir *Dictionnaire étymologique, Larousse thématique*, par Albert Dauzat, Jean Dubois, Henri Mitterand, quatrième édition revue et corrigée, Librairie Larousse, 1971.

³ *Dictionnaire Le petit Robert*, Le Robert, Paris, 2014.

L'adjectif *interstitiel,-ielle* est apparu quant à lui en 1832 ; de *interstice*. En anatomie d'abord, il désigne ce qui est situé dans les interstices (d'un tissu). On parle ainsi de *cellule interstitielle*, de *liquide interstitiel*. En médecine, c'est ce qui atteint le tissu conjonctif de soutien d'une structure, d'un organe. On parle d'*inflammation*, de *pneumonie interstitielle*.

L'emploi qu'Hédi Bouraoui fait de cet adjectif en littérature est donc un nouvel emploi, qu'il définit plusieurs fois dans son essai *Transpoétique, éloge du nomadisme*, où il consacre plusieurs pages à cette notion. On note ainsi :

Pour cette raison, nous avons lancé la notion d'une écriture interstitielle qui n'emprunte pas sa matière d'une seule et unique culture, mais qui se situe dans les interstices, les *béances* du non-dit, les dimensions culturelles les plus diverses et les plus contrastées. Ecrire dans l'entre-deux, l'entre-trois, c'est laisser les traces civilisationnelles inscrites en soi, durant son itinéraire personnel, resurgir librement pour que les échos et les tonalités de leurs voix du dedans puissent faire entendre l'appartenance à leurs sources et à leur originalité.⁴

Ou encore :

[...] j'ai toujours souligné le fait que j'écrivais à l'interstice des cultures, c'est-à-dire dans l'ouverture, cette *béance* logée précisément entre les diversités et les différences. Il existe donc un lien symbiotique entre interstices transculturels et production textuelle.⁵

On remarque que l'écriture de l'interstice est, au sein ces deux exemples, synonyme dans l'esprit de l'auteur d'une écriture de la *béance*, c'est-à-dire une écriture notamment ouverte sur les autres cultures, ce mot étant écrit en italiques.

⁴ Hédi Bouraoui, *Transpoétique, Eloge du nomadisme*, éd. Mémoire d'encrier, Montréal, septembre 2005, p. 138.

⁵ *Ibid.*, p. 72.

Le nom *béance*, apparu vers 1200 dans le sens de « désir » ou d'« intention », a été repris au XIX^e siècle. Il vient du verbe « béer ». Le Petit Robert indique que ce mot rare ou littéraire désigne dans un premier sens l'état de ce qui est béant, grand ouvert, ainsi Céline évoque-t-il « une béance énorme », et dans un second sens, plus médical, et depuis 1865, l'état d'un organe qui présente une ouverture. Ainsi évoque-t-on par exemple la *béance du larynx, d'une artère dilatée, ou la béance du col de l'utérus*. Son synonyme dans ce contexte est *dilatation*. Le sens employé par Hédi Bouraoui est le sens 1. Une écriture de la béance est donc une écriture ouverte. Mais quelles différences existe-t-il entre une poétique de l'interstice et de la béance, telle que la conçoit Hédi Bouraoui, et, par exemple, la poétique de la relation prônée par Edouard Glissant dans sa *Poétique de la Relation*⁶ et son *Traité du Tout Monde (Poétique IV)*, ou le concept de créolisation tel qu'il apparaît aussi dans l'*Introduction à une poétique du divers* du même auteur. Dans le *Traité du Tout Monde (Poétique IV)*, où l'on peut lire :

Les pensées de système abolissent dans le concept ce qui est ouverture.⁷

Ou encore :

Ouvrons en nous ce livre du monde, typographique ou informatique. C'est la tâche des poètes que de nous y convier. Non pas pourtant le Livre, absolu et improbable, de Mallarmé, non pas cette Mesure de la démesure dont il a si généreusement rêvé, mais la Démesure elle-même, imprédictible et inaccomplie. Ne craignons pas les progrès inarrêtables des techniques nouvelles ni les mutations qu'ils font en nous.

Je vois le flux grandir et la Relation qui s'exerce.⁸

Dans l'*Introduction à une poétique du divers*,⁹ Edouard Glissant émet l'hypothèse que la créolisation qui a touché les cultures de la Caraïbe concerne à présent le

⁶ Edouard Glissant, *Poétique de la relation, (Poétique III)*, Gallimard, Paris, 1990.

⁷ Edouard Glissant, *Traité du Tout-Monde, (Poétique IV)*, Gallimard, Paris, 1997, p. 83.

⁸ *Ibid.*, p. 168.

⁹ Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris, 1996.

monde entier. Mais comment ce poète y définit-il la créolisation ? Il existe selon lui trois Amériques, la *Méso-Amérique* d'abord, qui correspond à l'Amérique des peuples indigènes, qui peuplaient ce continent avant l'arrivée des migrants extérieurs ; l'*Euro-America* correspondant à ceux qui sont venus la peupler d'Europe (le Québec, le Canada, les Etats-Unis et une partie culturelle du Chili et de l'Argentine) ; la *Neo-America* enfin, qui est celle de la créolisation, (Caraïbe, nord-est du Brésil, Guyanes, Curaçao, sud des Etats-Unis, côte Caraïbe du Venezuela et de la Colombie, une grande partie de l'Amérique centrale et du Mexique). Le migrant africain des origines ayant été un esclave, on l'a privé de sa langue et de sa culture, et, ce qui n'était pas prévu, il a recréé une langue et une culture ressemblant à celles de ses origines. Ainsi s'expliquent par exemple pour Glissant la naissance du créole et du jazz, par exemple. Il lui est resté des *traces* de sa culture en mémoire, et dans son inconscient :

Il a composé d'une part des langages créoles et d'autre part des formes d'art valables pour tous, comme par exemple la musique de jazz qui est re-constituée à l'aide d'instruments adoptés, mais à partir d'une trace de rythmes africains fondamentaux.¹⁰

Aimé Césaire dans son discours sur le colonialisme avait déjà abordé des questions voisines quand il écrivait :

Cela réglé, j'admets que mettre les civilisations différentes en contact les unes avec les autres est bien ; que marier des mondes différents est excellent ; qu'une civilisation, quel que soit son génie intime, à se replier sur elle-même, s'étiolle [...].¹¹

Mais Césaire ne peut s'empêcher d'en revenir au colonialisme et à ses méfaits :

¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Présence Africaine, Paris, 1955, p. 9.

Mais alors, je pose la question suivante : la colonisation a-t-elle vraiment *mis en contact* ? Ou, si l'on préfère, de toutes les manières *d'établir contact*, était-elle la meilleure ?

Je réponds *non*.¹²

Analysant le *Discours sur le colonialisme* de Césaire, Robert Jouanny résume ainsi la pensée du poète :

De façon abrupte, la civilisation européenne est présentée comme indéfendable pour n'avoir pas su résoudre le double problème du prolétariat et de la colonisation.¹³

Hédi Bouraoui ne définit pas le transculturalisme sous le même angle : d'une part parce que ce n'est pas un écrivain de la même génération, d'autre part parce que son analyse ne part pas uniquement des rapports de la France et de la Caraïbe, même s'il aborde cette question dans un recueil de poèmes comme *Haïtivois*, qui a pour cadre de départ Haïti. Christiane Ndiaye voit dans le transculturalisme bouraouien les mêmes intentions que dans la poétique du Divers de Glissant. Evoquant le roman *Bangkok Blues*, elle déclare :

[...] Celui-ci m'a alors paru comme une sorte d'illustration avant la lettre de cette poétique du Divers dont Glissant nous entretenait.¹⁴

Nous pourrions nous interroger, comme l'a fait également Hédi Bouraoui, sur la complexité de ces « traces » culturelles et identitaires qui ont permis aux Africains réduits à l'état d'esclaves, tant dans la Caraïbe qu'en Amérique de recréer une culture propre. Ce phénomène est-il réellement nouveau ou a-t-il toujours existé dans l'Histoire ? Si les Africains rendus esclaves ont bien recréé une culture qui leur est propre, ne l'ont-ils fait qu'à l'aide de trace ou ce phénomène de création culturelle, artistique et littéraire n'a-t-il compté que sur des emprunts dus à la mémoire, et ne s'est-il pas appuyé sur un plus grand nombre de disséminations, de

¹² *Ibid.*, p. 9-10.

¹³ Robert Jouanny, *Cahier d'un retour au pays natal, Discours sur le colonialisme*, Hatier, Paris, 1994, p.37.

¹⁴ Christiane Ndiaye, « H. Bouraoui : quelques figures d'une pensée du divers », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1997, p. 82.

communications, d'influences entre les cultures, ou au contraire de différences qui devaient s'affirmer, de résistances, de révoltes, de décalages et de dissidences ? Contrairement à Hédi Bouraoui, justement, Edouard Glissant n'aborde pas cette créolisation (Bouraoui parle de transculturalisme) de façon uniquement positive :

Dans ces continents et dans ces îles, les heurts et les conflits entre ces trois sortes d'Amériques se sont multipliés.¹⁵

Si Hédi Bouraoui généralise le concept de transculturalisme, pour ne pas en rester aux aires géographiques du Canada ou de la Méditerranée, Glissant estime que le phénomène de créolisation ne concerne pas seulement les pays cités, mais le mode entier :

La thèse que je défendrai est la suivante : la créolisation qui se fait dans la Néo-Amérique, et la créolisation qui gagne les autres Amériques, est la même qui opère dans le monde entier.¹⁶

Mais celui-ci ne cherche pas à idéaliser le phénomène : s'il crée des conflits dans le monde, certaines cultures et certains individus étant particulièrement attachés à leurs valeurs, et à une identité qui passe par la culture qu'ils considèrent pour eux comme première, il n'en reste pas moins que des prises de consciences nouvelles, et des raisons d'espérer en l'avenir, demeurent. Si Hédi Bouraoui aborde parfois quant à lui l'idée que des personnes puissent préférer une culture et défendre des valeurs qu'ils considèrent comme propres, il dénonce cette façon d'être qui bloque le phénomène de transculturalité. Refuser une culture comme faisant partie de la sienne, alors que l'on se trouve de fait dans une situation de « métissage » culturel, c'est se replier sur soi et refuser de vivre à l'interstice entre les cultures. C'est déjà risquer de ne plus s'intégrer. Glissant ne paraît pas aussi radical quand il affirme :

¹⁵ Edouard Glissant, *Introduction à une Poétique du divers*, Presses de l'Université de Montréal, 1995, Gallimard, Paris, 1996, introduction, p.13.

¹⁶ *Ibid.* p. 15.

La thèse que je défendrai auprès de vous est que *le monde se créolise*, c'est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd'hui les unes les autres se changent et s'échangent à travers des heurts irrémédiables, des guerres sans pitié mais aussi des avancées de conscience et d'espoir qui permettent de dire – sans qu'on soit utopiste, ou plutôt, en acceptant de l'être – que les humanités d'aujourd'hui *abandonnent* difficilement quelque chose à quoi elles s'obstinaient depuis longtemps, à savoir que l'identité d'un être n'est valable et reconnaissable que si elle est exclusive de l'identité de tous les autres êtres possibles.¹⁷

La poétique de l'interstice est différente chez Bouraoui, car elle concerne *d'abord* sa propre poétique. Remarquons immédiatement dans la définition de la poétique de l'interstice chez Bouraoui, telle que nous venons de la présenter, une contradiction dans les termes, puisqu'un interstice désigne normalement un très petit espace vide, alors qu'une béance s'applique au contraire à l'état de ce qui est grand ouvert. Marco Galiero dans son article « *Rose des Sables* : une fleur aux racines dans le cœur et aux pétales dans les mots » remarque quant à lui à propos du « transculturalisme » d'Hédi Bouraoui :

Hédi Bouraoui est l'un des écrivains francophones contemporains qui expriment le mieux ce qu'on a appelé « le transculturalisme ». Son œuvre est repue de l'expression des différences qui habitent le monde et dont, aujourd'hui, on a plus de conscience qu'auparavant. [...] En effet notre écrivain pourrait se définir comme un vrai « nomade de la culture » : tout comme les nomades maghrébins voguent dans le désert nord-africain sans se soucier d'outrepasser les frontières que les autres ont inventées et imposées.¹⁸

¹⁷ *Ibid.* p. 15. On pourrait rétorquer à Edouard Glissant qu'il en fut toujours ainsi, dans toutes les civilisations, qui se firent souvent pour ces mêmes raisons la guerre. Mais il faut reconnaître que le phénomène s'est mondialisé, sans doute d'ailleurs depuis le premier grand conflit mondial, et qu'il ne fait qu'être aggravé dans sa généralisation par les nouvelles technologies, concernant notamment la communication.

¹⁸ Marco Galiero, « *Rose des Sables* : une fleur aux racines dans le cœur et aux pétales dans les mots », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction de Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006, p. 251-252.

Insistons sur le fait qu'une écriture pratiquée à l'interstice entre les cultures implique un esprit d'ouverture.

A propos de cette écriture poétique « à travers » les genres, les cultures et les langues, mais aussi les arts et les disciplines, Hédi Bouraoui donne encore le nom de « transpoétique ». Que faut-il entendre par là ? Hédi Bouraoui définit ce terme dans *Transpoétique, éloge du nomadisme*. Un premier chapitre de ce livre est consacré à la définition de ce qu'il nomme transpoétique¹⁹, et nous pouvons le résumer ainsi : constatant l'état actuel d'une littérature où la poésie ne semble plus intéresser le lecteur, à part le poète lui-même, ce dernier ne déplore pas cette situation : « Cet état de fait est encourageant dans le sens où l'on assiste à une phase que j'appellerai transpoétique, abolissant et transcendant les barrières continentales, spirituelles et économiques »²⁰.

C'est dès les années 1970 qu'Hédi Bouraoui a proposé ce concept. De l'aveu de l'auteur, « il s'agissait de sortir de la notion traditionnelle de temps et de l'espace, non pour traduire l'éclatement des frontières culturelles, le bouleversement de l'histoire causé par les mouvements idéologiques et migratoires ».²¹ Or dans les années 1990, cet éclatement s'est accéléré, et ce qui n'était que prémonition devint de plus en plus réel. Une écriture de l'interstice entre les cultures, les genres littéraires, les auteurs, ne serait donc pas tant une théorie littéraire qu'un fruit de l'Histoire mondiale, de l'Histoire de la littérature et de l'art. Si le poète rêve d'influencer le cours du monde, il faut reconnaître qu'il dépend lui-même des évolutions de son époque, qu'il doit comprendre et ressentir dans ce qu'elles ont de plus essentiel et parfois de plus nouveau.

Cela dépasse donc le cadre de la littérature et même des arts. Cette première définition se précise en ces termes dans le quatrième chapitre, « Post-modernité transpoétique » :

¹⁹ Hédi Bouraoui, *Transpoétique, éloge du nomadisme*. Montréal, Mémoires d'encrier, 2005, essai. Chapitre 1 : La transpoétique en question.

²⁰ *Ibid.*, p. 17.

²¹ *Ibid.*, p. 50.

Par transpoétique, nous voulons surtout signaler le trans/-vasement des cultures qui se chevauchent, se croisent, s'entrecroisent, s'attirent et se repoussent dans un travail incessant qui crée un espace particulier du faire poétique. Ce travail symbiotique, qui tisse parfois à notre insu cette nouvelle sensibilité, permet à chaque vecteur culturel d'établir des lignes de communication avec d'autres cultures tout en transcendant, c'est-à-dire, en s'effaçant pour laisser la trace palimpseste de son processus créateur ²².

Ces deux définitions, bien qu'un peu différentes, font de l'écriture interstitielle une démarche transculturelle occupant un champ particulier de la création poétique.

Étudier la dimension transgénérique d'un texte poétique bouraouien, c'est étudier tout ce qui dépasse le récit purement autobiographique, et les caractéristiques d'un genre, pour y mêler dans un même texte celles d'un (ou de plusieurs) autre(s) genre(s) : poésie, nouvelle, conte, théâtre ...²³ Nous voudrions montrer que l'écriture d'Hédi Bouraoui oscille surtout entre récit et poésie, l'écrivain ne s'enfermant pas dans une définition stricte et traditionnelle des genres, et préférant se mouvoir dans un espace littéraire repoussant ses propres frontières, parce que cette façon de *faire* de la poésie et de la littérature est plus conforme au principe d'écriture interstitielle qu'une écriture où les genres seraient plus nettement distingués selon des frontières plus imperméables. Parfois pourtant, nous constaterons que la théâtralité vient s'immiscer dans le poème ou le récit, ce qui prouverait que chez lui, si le transpoétique l'emporte, il pourrait parfois être concurrencé par ce que nous nommerons alors le « transthéâtral ». Quels sont les fondements de cette écriture ? N'existant pas sans esprit d'ouverture, de tolérance et de disponibilité, elle conduirait naturellement l'écrivain à ne pas s'enfermer dans des définitions strictes et traditionnelles des genres littéraires. Sa dynamique

²² *Ibid.*, p.42.

²³ Georges Friedenkraft écrit dans son article « La transpoétique dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui : « Trans » est le médiateur subtil entre les contours précis du fait et les vertiges scintillants de l'imaginaire, entre le certain et le peut-être. « Trans » est marchepied de la transfiguration du réel, cheville ouvrière de la transcendance ». *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines, édifice R.D. Parker, Université Laurentienne, 935 chemin du lac Ramsey, Sudbury (Ontario), P3E 2C6, 2006, p. 201.

interne s'exprimerait plus librement dans un espace littéraire repoussant sans cesse ses propres frontières. Cette conception, qui n'a pour certains plus rien de très original aujourd'hui, puisqu'elle a souvent été pratiquée, renouvelle néanmoins le rapport que nous entretenons avec les genres classiques. Mais elle renouvelle aussi la notion d'humanisme telle que la Renaissance nous l'a léguée.

On l'aura compris, ce travail aura donc pour but d'étudier le poétique dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui, aussi bien dans ses poèmes que dans ses récits à teneur plus ou moins fortement poétique. Le poétique se fondant incontestablement chez ce poète et romancier sur un certain interculturalisme, une certaine conception de la transpoétique, comme dans plusieurs œuvres francophones de la fin du XX^e siècle, qu'est-ce qu'une poésie de l'interstice, qu'est-ce que le transculturalisme d'Hédi Bouraoui ont de particulier ? Qu'apportent-ils à l'histoire contemporaine de la littérature ? Notamment à la littérature francophone ? L'écriture de la connivence qu'elle suggère selon les termes de l'auteur lui-même n'est-elle pas qu'un concept pétri de bonnes intentions, idéaliste, mais qui ne correspond pas complètement à la réalité ? Dans cette réalité, même si les langues et les cultures se créolisent, des résistances et des conflits voient le jour pour tenter de les éviter. La revendication d'une identité passant parfois par le politique ou le religieux refuse souvent dans la réalité historique présente l'idéalisme de la connivence. Peut-on écrire en connivence avec un poète ayant des idées politiques diamétralement opposées aux siennes, par exemple ? Le monde n'est-il pas conduit aujourd'hui parfois à l'impasse de ce dialogue entre les cultures ? La récente destruction de Gaza, par exemple, durant l'été 2014, n'en est-elle pas la plus horrible des démonstrations ? Cultures israéliennes et palestiniennes cherchent-elles encore à dialoguer quand des politiques décident de tuer des hommes mais aussi des femmes et des enfants au nom de leurs valeurs, qu'ils prétendent en danger ? Ce rêve peut-il inspirer un avenir plus radieux, ou ne répond-il qu'à l'idéal d'un « humanisme mou », tel que le dénonce par exemple le philosophe François Jullien, qui écrivait en 2008 dans son discours *De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures* :

Or d'où vient que nous nous trouvions conduits à cette impasse ? Qu'un tel dialogue, que nous savons pourtant indispensable, dès l'abord nous lasse ? N'est-ce pas précisément qu'il est encore trop pétri de bonnes intentions aujourd'hui, parce que insuffisamment construit, pour être crédible ? Je veux dire : sans doute le caractère trop *idéologiquement correct* qui est actuellement le sien le condamne-t-il au désintérêt public, en dépit des démonstrations et dénégations affichées. Aussi ne pourra-t-on, je crois, le sortir de l'humanisme mou dans lequel il baigne, mais aussi se défait, qu'en faisant reparaître méthodiquement des arêtes pour la discussion.²⁴

De plus, tout écrivain, quelles que soient ses origines, quelle que soit son expérience vécue, ne se situe-t-il pas toujours de fait au carrefour de plusieurs cultures et de plusieurs influences littéraires ? Plus ou moins. Ces idées sont-elles vraiment nouvelles et n'en trouverions-nous pas d'autres exemples ?

Ce travail partant de l'idée que le poétique se trouve également, à des degrés divers, dans la plupart des récits d'Hédi Bouraoui, est-ce bien toujours le poétique qui définit une écriture de l'interstice, se pratiquant à l'intersection entre les cultures, les genres littéraires ? Les préoccupations purement narratologiques ne semblent-elles pas parfois aussi importantes dans ces récits que les préoccupations poétiques ? Cette écriture poétique se situant non seulement à l'interstice entre les cultures mais aussi entre les genres, ne se situe-t-elle pas non plus à un carrefour entre les langues ? Les spécialistes de l'œuvre remarquent de nombreuses insertions et des influences de plusieurs langues dans l'écriture d'Hédi Bouraoui, du vocabulaire anglais, arabe (classique ou courant), thaï, notamment par l'intermédiaire de proverbes ou d'expressions plus ou moins courantes.

La notion de poétique de l'interstice est-elle bien différente par exemple de la « créolisation » et de « l'écriture-monde » évoquées par Edouard Glissant ? Qu'est-ce qui justifie son existence ? Qu'a-t-elle de particulier et éventuellement d'important ? L'auteur revendique cette écriture à l'interstice entre les cultures

²⁴ François Jullien, *De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*, Fayard, Paris, 2008, p. 10.

mais aussi entre les genres littéraires et les langues, et même à l'interstice entre les œuvres de ses amis écrivains eux-mêmes. Dans le recueil de poèmes *Livr'errance*, il pénètre ainsi l'univers intime et le style de plusieurs poètes contemporains pour en faire une critique par le poème lui-même. Mais cette forme d'écriture de l'entre-deux, prônant la connivence avec le poète ainsi évalué et critiqué par le poème, ne risque-t-elle pas d'empiéter sur le style du poète Hédi Bouraoui, même s'il se contente souvent de citer ces poètes dans ses propres vers ? Le concept d'écriture de la connivence, comme tout concept, n'atteint-il pas parfois des limites ? Peut-on critiquer ou évaluer en connivence un poète qui prônerait des idées politiques ou même poétiques diamétralement opposées aux siennes ? Une telle attitude ne risque-t-il pas de lui faire perdre - même temporairement - une partie de son identité littéraire alors qu'il doit peut-être régler la question de son identité tout court, lui qui voudrait toujours agir et écrire en « citoyen du monde » ?

Rédiger une thèse de doctorat implique de s'appuyer sur un appareil critique, or, comme le reconnaît Christiane Ndiaye, « devant une œuvre aussi inclassable que celle d'Hédi Bouraoui, je m'attendais donc à trouver une réception critique assez limitée et un discours critique réducteur et peu sûr de ses moyens ».²⁵ Ce n'est heureusement pas le cas. Trois volumes ont notamment été consacrés à son œuvre : celui de Jacques Cotman, *Hédi Bouraoui, iconoclaste et chantre du transculturel*, d'une part, celui de Mansour M'Henri, *Hédi Bouraoui et la Transpoésie* d'autre part, celui d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*.²⁶ Celui de Frédéric-Gaël Theuriau, *Hédi Bouraoui et les valeurs humanistes* enfin, en 2014, sans compter le volume XI de la revue *Celaan, Hédi Bouraoui et l'écriture Pluriculturelle* de 2013.²⁷

²⁵ Christine Ndiaye, « Bouraoui : la critique devant une écriture transculturelle et transgénérique », *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction de Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006, p. 264.

²⁶ Jacques Cotman, *Hédi Bouraoui, iconoclaste et chantre du transculturel* (Hearst : Le Nordir, 1996) ; Mansour M'Henri, *Hédi Bouraoui et la Transpoésie*, L'Or du Temps, Tunis, 1997 ; Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, Série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006.

Afin de limiter la portée de ce travail, nous proposons de nous intéresser ici à l'étude d'une poétique de l'interstice dans une partie de l'œuvre d'Hédi Bouraoui. Mais les sens que nous donnerons aux mots « poésie », « récit » et même « théâtre » ou « théâtralité » mériteront d'être définis. En effet, nous chercherons essentiellement à montrer que l'écriture poétique d'Hédi Bouraoui apparaît comme une écriture de l'interstice d'une façon triple : d'abord parce que c'est une poésie se créant à l'interstice entre les genres littéraires, ensuite parce que c'est une poésie naissant à l'interstice entre les cultures, et enfin parce que c'est une poésie émergeant à l'interstice entre les langues.

*

²⁷ Frédéric-Gaël Theuriau, *Hédi Bouraoui et les valeurs humanistes* (collectif), éditions Bod, 2014 ; et *Hédi Bouraoui et l'écriture pluriculturelle*, revue CELAAN (revue du centre d'Etudes des littératures et des arts d'Afrique du Nord, volume XI, n° 1 et 2, 2013.

I- Une poésie à l'interstice entre les cultures

A- Une poésie au carrefour entre plusieurs cultures

1) Poétique et transculturalité

a) Culture et trans-culture

Difficile d'aborder la dimension poétique de l'œuvre d'Hédi Bouraoui sans rappeler d'abord sa dimension transculturelle, ces deux notions étant toujours intimement liées et dépendantes l'une de l'autre. Le concept de transculturalisme, si important, y a été analysé de façon très approfondie au début des années 2000. Certains rapports existant entre transculturalisme et transpoétique ont notamment été mis à jour de façon assez claire lors du colloque international « Transculturel-Transpoétique : l'œuvre d'Hédi, Bouraoui » qui se déroula à l'Université York de Toronto du 26 au 28 mai 2005.²⁸

L'œuvre d'Hédi Bouraoui montre qu'il faut établir des ponts entre les cultures différentes, les valeurs d'une zone culturelle et géographique à une autre, sans préjugés ou conflits. La *traversée des autres cultures* que suppose le concept de transculturalisme ainsi défini consiste à « s'additionner en restant soi-même, pour être sans cesse changé, modulé » peut-on lire dans le roman *Bangkok Blues*.²⁹ Cette idée est encore présente dans des romans d'Hédi Bouraoui récents. C'est ainsi que dans sa trilogie consacrée à la Méditerranée, le protagoniste Hannibal s'exclame dès le début du roman *Méditerranée à voile toute* :

²⁸ Voir les actes de ce colloque, parus sous le titre *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui, op. cit.*

²⁹ *Bangkok blues*, éditions du Vermillon, Ottawa, 1994.

Vous tenez à tout prix à me classer dans le nid de ma naissance.
Alors que je m'entête à vous faire comprendre que je suis un
Méditerranéen africain, européen, oriental, occidental...³⁰

La patronne de l'hôtel qui le reçoit à Palma de Majorque lui fait remarquer qu'il a un nom arabe qu'elle reconnaît grâce à *Ben*. Et ce dernier rétorque, pour corriger cette simplification monoculturelle qui ne correspond pas à la réalité :

-Le *Ben* peut aussi être juif. Mon prénom est punique. Mais ma religion n'y est pas inscrite. Je peux vous affirmer que j'ai du sang punique, vandale, wisigoth, byzantin, romain, turc, grec, espagnol, arabe, français et toutes les autres races qui ont traversé mon pays natal, comme elles ont occupé le vôtre.³¹

Evoquer la transculturalité implique d'abord de définir ce que l'on nomme « culture ». Edouard Glissant, dans sa *Poétique de la Relation*, explique que le mot « culture » est souvent utilisé dans un sens occidental. Un peu comme les Grecs de l'antiquité considéraient que tout ce qui n'appartenait pas à la culture hellénique était barbare, Glissant estime que le sens donné au mot « culture » se rapporte le plus souvent à l'histoire et à la conception de l'humanisme en Occident. Or il existe déjà, selon l'auteur de *La Terre inquiète*, une différence entre la recherche de la définition du mot « culture » au singulier et au pluriel, « les cultures ».

Il y a une correspondance significative entre les philosophies secrétées par les sciences en Occident et les conceptions qu'on s'y fait généralement, ou qu'on s'y impose, des cultures et de leurs relations. A l'ère du positivisme triomphant, la conception de la culture (et non pas encore des cultures) est monolithique : il y a une culture partout où le raffinement civilisationnel a mené à l'humanisme.³²

³⁰ Hédi Bouraoui, *Méditerranée à voiles toutes*, éd. Du Vermillon, romans Vermillon, Ottawa, Ontario, 2010, p. 23.

³¹ *Ibid.*

³² Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*, NRF, Gallimard, Paris, 1990, p. 147.

Or la définition occidentale de la « culture » est déjà biaisée et orientée, puisqu'elle répond à un certain système de valeurs né dans un monde qui ne s'intéressa pas de manière équivalente à toutes les cultures. Il faut par exemple attendre en Europe Apollinaire, certains cubistes, dont Picasso, et les Surréalistes pour que l'on s'intéresse vraiment à la culture africaine par exemple. Et encore, serions-nous tentés d'ajouter, les masques africains auxquels s'intéresse Pablo Picasso quand il peint ses demoiselles d'Avignon ont été récupérés à Paris, aux puces, où pullulent des objets exotiques rapportés par les colonisateurs. Picasso ne voyage pas alors en Afrique, il se contente de s'intéresser à certaines formes de l'art africain qu'il a à portée de main.³³ Edouard Glissant ajoute :

Le positivisme et l'humanisme ont ceci de commun qu'ils finissent par imposer comme réalité un « objet idéal » qu'ils ont d'abord défini comme valeur.³⁴

Avant d'étudier en quoi consiste le transculturel chez Hédi Bouraoui, il convient de s'intéresser au sens qu'il donne lui aussi au mot « culture ». Hédi Bouraoui substitue au mot « culture » le mot « créaculture », qui livre en fait le sens particulier qu'il donne à ce mot. Selon lui, c'est le milieu dans lequel nous vivons qui inspire notre culture. Ce milieu crée en nous une *certaine* culture, voilà pourquoi il vaut mieux évoquer selon lui la « créaculture » que la culture.

Pris dans sa dialectique avec l'être humain, le milieu assume une dimension créatrice et civilisationnelle. C'est ce que nous avons appelé *créaculture*, l'interaction incessante entre l'homme et son espace qui élabore, parfois à leur insu, les valeurs culturelles qui définissent l'identité d'une nation, d'un peuple, d'une région.³⁵

On le voit, sa position est donc très différente de celle des auteurs francophones ayant abordé la question du dialogue et des relations entre les cultures, à

³³ Quant au cas d'Arthur Rimbaud, il est très différent. Rimbaud voyage en Afrique pour y vendre des armes. Cela ne veut pas dire que l'Afrique ne l'intéresse pas en tant que telle, mais il ne laisse pas d'œuvre littéraire majeure expliquant à l'Occident l'intérêt intellectuel et culturel que représente l'Afrique. Il est encore, finalement, très colonisateur dans l'âme.

³⁴ Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*, NRF, Gallimard, Paris, 1990, p. 147.

commencer par Edouard Glissant. Selon ce poète, c'est un système de valeurs préexistant qui dicte le plus souvent le sens du mot « culture » ; quand selon Bouraoui c'est le milieu qui fait naître ces valeurs. L'espace dans lequel nous vivons a le pouvoir de créer notre culture. L'homme risque de subir plus que d'agir. Créer à l'interstice entre les cultures, ce sera en quelque sorte agir, réagir à un état de fait, faire vraiment l'effort de se détacher de son propre milieu.

Aussi Hédi Bouraoui donne-t-il au mot « culture » un sens très personnel, qui apporte indéniablement quelque chose à l'espace littéraire francophone, et à la réflexion concernant le dialogue ou le choc des cultures mené depuis les années 1970 :

Au fond, la culture consiste en cette sédimentation multiforme et incontournable de ce que nous fabriquons de nos propres mains, notre propre esprit et imaginaire avec le milieu qui nous entoure. C'est là que nous puisons l'énergie qui nous aide à vivre parce qu'elle secrète son éthique et son esthétique façonnées par la conscience et l'inconscient collectifs.³⁶

Françoise Naudillon distingue les pensées d'Edouard Glissant et d'Hédi Bouraoui en ces termes :

Si l'on parle chez Edouard Glissant de pensée archipélique, il faudrait parler de pensée baobab voire de pensée *arc-en-ciel* chez Hédi Bouraoui. Nous pouvons en effet nous souvenir de ce poème extrait du recueil *Echosmos* :

Ainsi illuminé... Baobab, archive de ma pensée
De l'Arc-en-ciel
Qui sépare de nos tempêtes intestines [...]
Arc-en-ciel toujours rêvé [...]
Baobab archive de ma pensée.

³⁵ *Transpoétique, éloge du nomadisme*, éd. Mémoire d'encrier, Montréal, Québec, 2005, p.141.

³⁶ *Ibid.*, p. 141.

Françoise Naudillon rappelle que l'image de l'arc-en-ciel est prédominante dans la tradition spirituelle des dogons du Mali et de l'Ancien Testament :

[...] Je place mon arc dans les nuages ; il sera un signe qui rappellera l'engagement que j'ai pris à l'égard de la Terre.³⁷

Le baobab est l'emblème de Madagascar et du Sénégal. Cet arbre est souvent le symbole de la sagesse sur le continent africain. Or cette sagesse inspire la transculturalité. L'écrivaine canadienne Jacqueline Beaugé-Rosier associe d'ailleurs les mots sagesse et différence quand elle étudie l'œuvre d'Hédi Bouraoui dans ces termes :

Comment dire sagesse de la différence, sinon retracer, à plus d'un égard, le projet de l'écrivain à la fois patient et intransigeant, et de même, le souci et l'attention constants qu'il apporte dans son labeur, l'auto-dérision qu'il utilise pour représenter son propre soi ou l'autre soi complexe dans des univers vus, traversés ou inventés.³⁸

Le recueil *Haïtuois* apparaît incontestablement comme la clé de voûte d'une autre vision de la culture, cette nécessité d'exister, d'agir, de créer *entre* les cultures qu'il nomme *trans-culturalité*. La connaissance par le poète du peuple, de la culture et de l'art haïtiens lui ont en effet permis de se rendre compte clairement, et pour la première fois, qu'il se trouvait au carrefour de trois cultures : africaine (il est né à Sfax en Tunisie), européenne (et plus précisément française et francophone, puisqu'il a vécu durant son enfance et son adolescence dans le sud-ouest de la France, à Lectoure), américaine enfin, car il a fait ses études universitaires aux Etats-Unis et enseigné ensuite durant toute sa carrière universitaire au Canada anglophone, à Toronto. Mais il est important de noter que hors de son pays natal, le poète-romancier ne s'est jamais senti en exil :

³⁷ Genèse 9, 9-13, cité par Françoise Naudillon, dans son article « La transprophétie chez Hédi Bouraoui », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006, p. 70.

L'expérience haïtienne m'a permis de me rendre compte pour la première fois que trois cultures différenciées circulaient dans mes veines sans antagonismes ni chocs. L'Afrique, l'Europe, et l'Amérique du nord cohabitaient en moi, non seulement en bon voisinage mais en parfaite symbiose.³⁹

C'est en voyageant à Haïti que naît véritablement chez Hédi Bouraoui l'idée du transculturalisme, qui sous-entend un passage d'une culture à l'autre, dans les deux sens. Non seulement il faut apprendre à connaître la culture de l'autre sans préjugés, mais celui-ci doit faire de même avec ma propre culture. D'autre part, si je me trouve moi-même au cœur de plusieurs cultures, pourquoi en privilégier une ? Toutes doivent s'exprimer dans mon art avec la même importance. Toutes ont autant de valeur. J'écris donc inévitablement à l'interstice entre ces cultures. Voilà ce que Maximilien Laroche nomme « transculturalité poétique » dans son article « La transculturalité poétique dans *Haïtuvois* » :

Parler de transculturation, c'est envisager un phénomène complexe que l'on a peut-être vaguement résumé en évoquant une civilisation du donner et du recevoir. Mais le fait est que nous empruntons tous les uns aux autres, même dans des situations de rapports inégaux.⁴⁰

Si Edouard Glissant s'est éloigné des thèses de la négritude pour proposer le concept d'antillanité ayant pour but d'enraciner l'identité des Caraïbes fermement dans « l'Autre Amérique », - contrairement à Aimé Césaire pour qui l'Afrique représente la principale source d'identification pour les caribéens -, Hédi Bouraoui se démarque du mouvement de la négritude par son rejet d'un concept comme celui de métissage culturel. En effet, l'idée de métissage se réfère inévitablement à une source non métisse considérée comme plus pure :

³⁸ Jacqueline Beaugé-Rosier, « Sagesse et différence chez Hédi Bouraoui », *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui, op. cit.*, p. 167.

³⁹ *Transpoétique, éloge du nomadisme*, éd. Mémoire d'encrier, Montréal, Québec, 2005, p. 62.

⁴⁰ Maximilien Laroche, « La transculturalité poétique dans *Haïtuvois* », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui, op. cit.*, p. 82.

Je ne parle pas de métissage culturel qui sous-entend une démarcation de la « pureté » et donc d'un rejet d'une partie de mes composantes. Je me suis senti à la fois Blanc, Noir, et bronzé en passant par les autres couleurs de peau et d'âme. De même sur le plan musical et civilisationnel, *je me suis laissé posséder* par la « hadra », le « vaudou », le « blues ou le jazz ». Au fond, il s'agit là d'une rencontre extraordinaire avec mes héritages : une vivance transculturelle où le naturel de chacune des cultures de mon itinéraire personnel est sauvegardé dans sa dignité et sa légitimité incontournables.⁴¹

D'autre part, l'essai d'Hédi Bouraoui *The critical Strategy* montre un Edouard Glissant demeurant englué dans la culture française, et ne s'en détachant pas assez, comme le remarque aussi Elizabeth Sabiston :

Le revers de la médaille, c'est le Martiniquais Edouard Glissant, colonisé par la culture française, qui pense que sa culture est composée de deux cultures séparées par une langue commune. Le peuple martiniquais adore Glissant et Aimé Césaire sans les avoir lus, mais tous les écoliers de l'île ont lu Victor Hugo et Emile Zola !⁴²

L'écriture transculturelle à sa naissance, telle que la décrit ici le poète, consiste donc à se rendre disponible à plusieurs cultures, à tenter de se fondre en l'autre, sa culture (ou ses cultures) au moment de créer une œuvre de notre temps, telle qu'il n'en a finalement presque jamais été créées, transculturelle non seulement en intention mais en acte. Comme le rappelle Angela Buono :

Dans la vision transculturelle, [...] la place centrale est à l'Homme. Le mouvement a pour but la rencontre et l'échange, l'approche de l'autre et la connaissance réciproque, autant de valeurs fondant une culture

⁴¹ *Transpoétique*, p. 62. C'est moi qui souligne.

⁴² Elizabeth Sabiston, « *The critical Strategy* d'Hédi Bouraoui ou une nouvelle direction dans la critique contemporaine », dans *Hédi Bouraoui iconoclaste et chantre du transculturel*, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Cotman, éditions La Nordir, Ottawa (Ontario), Canada, 1996, p. 162.

transversale à toutes les autres, une *tranculture* qui les dépasse et les intègre.⁴³

Il faut bien évoquer d'abord l'acte de création littéraire. Ajoutons que ce type de création littéraire (que l'écrivain qualifie de « créa-culture » puis d'« écriture de la béance ») implique une connaissance de l'autre, de sa culture et donc, concrètement, rencontres et voyages perpétuels. Ainsi dans le recueil de poèmes *Haïtuvois* Hédi Bouraoui souligne-t-il la pauvreté du peuple haïtien. Il ne faut pas être comme ce touriste qui ne voit que le soleil et le repas copieux qu'on lui sert :

le soleil ardent remplit les ventres
un rêve verdâtre des tropiques ... cancer à injecter
comme les rayons
qui font bronzer la peau blême et livide
des rassasiés
On ne meurt pas de faim disent les impérialistes
On meurt d'abondance de nourriture ... de sur alimentation⁴⁴

Le début de *Haïtuvois* peut néanmoins rappeler les images et l'écriture du *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire. On y trouve la même violence, la même révolte, la même indignation.⁴⁵ Sada Niang commente ainsi cette prise de conscience du poète :

C'est que d'entrée de jeu s'esquisse une béance entre un Haïti touristique, « sans problème », un Haïti des affiches publicitaires, des camps de vacances pour Nord-Américains rebutés par les rigueurs de l'hiver et un Haïti d'hommes et de femmes assaillis par la faim et la putréfaction [...].⁴⁶

⁴³ Angela Buono, « L'errance transculturelle dans l'œuvre romanesque d'Hédi Bouraoui », *op. cit.*, p. 129-130.

⁴⁴ Hédi Bouraoui, *Haïtuvois*, p.15.

⁴⁵ Aimé Césaire, *Cahier du Retour au pays natal*, Revue Volontés, n° 20, 1939 ; Pierre Bordas 1947, Présence africaine, Paris, 1956.

⁴⁶ Sada Niang, « Rencontre, fusion et voyage intérieur dans *Haïtuvois* et ainsi parle la Tour CN, dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, *op. cit.*, p. 88.

Pour autant, la (ou les) culture(s) d'origine ne sont pas oubliées. Elles co-agissent au moment de la création de l'œuvre littéraire. L'acte transculturel ne consiste pas en un effacement, il naît au carrefour, à l'intersection. Suzanne Crosta conclut à juste titre :

Loin d'encombrer, les différences personnelles, communautaires ou culturelles sont, en quelque sorte, saisies par le transculturalisme pour y être confrontées à la conscience du sujet qui leur donne un droit fondamental à l'existence. L'art de vivre dans l'harmonie permet à la différence de s'affirmer avec confiance et d'accueillir d'autres différences : il en résulte une convivialité qu'implique nécessairement toute vraie culture. Pas de vassalité culturelle, plutôt continuelles portes ouvertes de toutes les cultures, pour une pollinisation réciproque ».⁴⁷

⁴⁷ *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui, op. cit.*, article « Transculturalisme et Transpoétique chez Hédi Bouraoui » de Suzanne Crosta, « En guise de conclusion », pp. 375-400. Georges Friedenkraft dans son recueil de poèmes *Images d'Asie et de Femmes*, propose cette même image dans son poème « Ming et Mélusine » : « Joignons nos cerveaux et nos étamines ! »

b) Transculturalisme et multiculturalisme poétiques

Il faut absolument distinguer dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui, et dans son système de pensée, multiculturalisme et transculturalisme. Si l'attitude transculturelle implique de se situer au croisement, au carrefour, à l'interstice entre plusieurs cultures, le multiculturalisme implique au contraire une attitude figée de chaque culture, un isolement, une solitude. Alors que le transculturalisme sous-entend une recherche véritable de dialogue entre les cultures, le multiculturalisme en reste à l'état de constatation, ne propose rien de constructif et risque de conduire non seulement à l'isolement des différentes cultures, au communautarisme et au choc des cultures décrit par Samuel Huntington.⁴⁸ Dans le roman *Ainsi parle la Tour CN*, Pete Deloon se sent isolé parce que sa culture indienne ne lui paraît pas suffisamment respectée dans le milieu où il vit. Kelly se sent coupable d'avoir enlevé Pete à Twylla, mais elle a pris en partie conscience qu'elle l'a ainsi isolé plus que jamais. Sans emploi, il ne peut plus se consacrer qu'à sa maîtresse et vit dans un double isolement :

Maintenant elle a peur de le perdre parce qu'elle le fait vivre chez elle comme un poisson rouge dans un aquarium. N'ayant aucun emploi, Pete se consacre, résigné, à sa maîtresse tout en affichant le masque de l'homme comblé d'avoir possédé cette femme mise sur le piédestal de la passion.

La tour CN assiste impuissante à cet isolement de Pete, isolement qui lui fait penser à la pire des solitudes, la solitude multiculturelle des immigrés :

⁴⁸ Samuel Huntington, *Le Choc des Civilisations*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2007. Basé sur *The Clash of Civilizations ?*, article de 1993 dans la revue *Foreign Affairs*, et qui avait déjà suscité beaucoup de débats à l'époque (*Le Choc des civilisations*, préface, p. 9).

Quant aux miens, ce sont les immigrés récents, les hordes multicolores dont les mains se sont effacées après avoir planté mes racines en triangle, les trois facettes de ma personnalité, sculptées et projetées dans l'élan de ma silhouette. Aux deux piliers des *solitudes fondatrices* s'est accordée la troisième *solitude multiculturelle*.⁴⁹

Comme le ressent la tour elle-même, le danger vécu par l'immigré, c'est non seulement de connaître une solitude intrinsèque née de ses nouvelles conditions de vie, du déplacement de ses valeurs culturelles dans un autre milieu, créant en lui une véritable métamorphose, - puisque c'est le milieu ambiant qui selon Hédi Bouraoui crée la culture (ou « créa-culture ») -, mais de connaître également l'isolement dû à un sentiment de rejet, de distinction opéré par l'autre, celui qui se croit propriétaire de la culture locale, l'autochtone prétendant détenir la vérité d'une culture locale « pure laine ».

Soit l'immigré cherche à ignorer ce sentiment de rejet, et il pourra peut-être s'intégrer, soit il se replie sur lui-même et connaît à la fois souffrance et isolement multiculturel. La Tour CN fait elle-même cette analyse, parce que de toute sa hauteur elle étudie les comportements sociaux d'une ville cosmopolite :

Mais ces trois facettes se touchent [...] sans se croiser.⁵⁰

Noureddine Slimani remarque : « *ainsi parle la Tour CN* tente aussi de recentrer les problèmes ayant trait au transculturalisme ».⁵¹ Quand Hédi Bouraoui fait allusion au multiculturalisme dans le contexte canadien, il se souvient notamment de la politique culturelle inaugurée par Pierre Elliot Trudeau à partir de 1972. Elu premier ministre, cet homme politique voulut faire du Canada un pays pluraliste en s'inspirant des thèses politiques du Royaume-Uni en matière d'immigration. Il chercha à unir les deux principaux peuples fondateurs du pays, originaires de

⁴⁹ Hédi Bouraoui, *Ainsi parle la Tour CN*, Les éditions L'interligne, Vanier (Ontario), 1999, p. 160.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Noureddine Slimani, *Auteurs Maghrébins et « Canadianité »*. *Cas de Hédi Bouraoui dans Ainsi parle la Tour CN*, Mémoire de Diplôme d'Etudes Approfondies, sous la direction de Messieurs Guy Dugas et Jacques Chevrier, Université Paris IV-Sorbonne, Centre International d'Etudes Francophones (C.I.E.F.), 2001, p. 86.

France et d'Angleterre, parfois surnommés « les deux solitudes ». Nouredine Slimani affirme à ce sujet dans sa thèse de doctorat *Ecriture du transculturel : Hédi Bouraoui*⁵² :

Interroger la réalité culturelle au Canada dans sa double projection passée et future en réservant de larges pans à un présent dont les enjeux sont d'une réelle complexité ; telle est la gageure dans *Ainsi parle la Tour CN*. La parole de la Tour, narrateur premier, orchestre une pluralité de voix, de fil en aiguille dans le roman. Toute la mosaïque culturelle canadienne est représentée à travers une « différenciation de la différence »⁵³, expression par laquelle Hédi Bouraoui nomme le transvasement culturel [...] »⁵⁴.

Hédi Bouraoui adresse donc un clin d'œil certain aux Canadiens anglophones et francophones quand il évoque les « solitudes » de l'immigré sur le sol canadien, reprenant une expression qui s'explique par un contexte particulier. Trudeau fit en sorte que l'anglais et le français deviennent les deux langues officielles du pays, scellant ainsi le bilinguisme canadien. D'abord perçues comme positives, ces réformes concernant la politique d'immigration et les langues du pays ont suscité des craintes. Elles ont affaibli le nationalisme québécois d'une part, et ont mécontenté les Canadiens anglophones partisans de l'unilinguisme.

L'attitude de Trudeau semblait louable dans la mesure où, par ailleurs, afin de ne pas imiter le modèle du *melting pot* américain qui avait pour but d'obliger l'immigré à adopter un modèle culturel unique, *l'américan way of life*, Trudeau avait contribué à ce que le Canada adopte plutôt le modèle de la « mosaïque » culturelle, incitant les nouveaux venus à conserver leur culture d'origine. Mais cette attitude entraîna dans la réalité un repliement sur soi des communautés.

⁵² Nouredine Slimani, *Ecriture du transculturel : Hédi Bouraoui*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris-Sorbonne-Paris IV, sous la direction du Professeur Jacques Chevrier, mars 2009.

⁵³ Voir l'entretien en annexe de cette thèse entre Nouredine Slimani et Hédi Bouraoui.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 107.

Si l'on s'en tient au roman *La Tour CN*, on s'aperçoit que Pete Deloon, qui n'est pas un nouveau venu sur le sol canadien, n'est en rien concerné par ces mesures. Il se sent déraciné du point de vue de sa langue ancestrale, et il se trouve dessaisi de sa culture, cherchant naturellement à retrouver ses racines dans plusieurs passages du roman. Tout le pousse, lui aussi, au repliement sur soi. Est apparue ainsi ce que les Canadiens ont appelé une « troisième solitude » pour tenter de mettre fin aux « deux solitudes » des peuples fondateurs. Cette idée fut développée par le romancier Hugh MacLennan. Le roman *Ainsi parle la Tour CN* critique donc la politique multiculturaliste. En effet, si le multiculturalisme a su reconnaître la valeur d'autres cultures, il faut plutôt selon Hédi Bouraoui préconiser le « transculturalisme » qui permet de ne pas isoler les communautés, d'éviter le repliement sur soi, et de favoriser un véritable dialogue entre les cultures. A ce propos, ce dernier note dans *Transpoétique* :

Pour ne pas occulter l'apport positif du multiculturalisme, à savoir la reconnaissance et la validité d'autres cultures au sein d'une culture nationale, nous avons voulu détourner ce projet vers le transculturalisme qui a pour but de bâtir des ponts entre les diversités culturelles, de faire passer les valeurs d'une aire géographique à une autre.⁵⁵

Le critique italien Nicola D'Ambrosio donne à son tour une définition simple du transculturalisme, quand il déclare :

Dans le roman *Ainsi parle la Tour CN*, le personnage principal, qui est cette tour anti-Babel, nous donne un aperçu de la perfidie de l'homme conquérant qui ne respecte ni les autres hommes, en ce cas les Indiens, ni la nature, ni les accords déjà conclus et qui plie tout à ses caprices.⁵⁶

L'œuvre d'Hédi Bouraoui propose donc une vision particulière. Elle s'oppose à la notion de « choc des cultures » telle que nous la trouvons chez Samuel Huntington, et se différencie également des approches de Césaire ou de Glissant.

⁵⁵ *Transpoétique, éloge du nomadisme*, éd. Mémoire d'encrier, Montréal, Québec, 2005, p. 64.

⁵⁶ Nicola D'Ambrosio, « Sous le signe du dialogue : le transculturalisme bouraouien », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, op. cit., p. 98.

Il faut dire que le contexte n'est pas le même. Césaire et Glissant réfléchissent plutôt à partir d'un modèle antillais, Bouraoui plutôt à partir d'un modèle canadien. Mais les différences n'en restent pas là. Aimé Césaire et Léon Gontran Damas sont partis de l'idée qu'une part de leur identité, africaine, était refoulée, à cause de l'aliénation culturelle propre aux sociétés coloniales de Martinique et de Guyane.

Aimé Césaire déclare ainsi dans son *Discours sur le colonialisme* :

Il faudrait d'abord étudier comment la colonisation travaille à *déciviliser* le colonisateur, à l'*abrutir* au sens propre du mot, à le dégrader, à le réveiller aux instincts enfouis, à la convoitise, à la violence, à la haine raciale, au relativisme moral, et montrer que, chaque fois qu'il y a au Viêt-Nam une tête coupée et un œil crevé et qu'en France on accepte [...] il y a un acquis de la civilisation qui pèse de son poids mort [...].⁵⁷

Le concept de négritude apparu en 1934 dans le journal *L'Étudiant noir* est né pour résister à l'oppression culturelle du système colonial français. Il visait à refuser une partie du projet français visant l'assimilation culturelle et avait pour but de revaloriser la culture africaine. Césaire, dans les années 1930, quand il fait naître le concept de négritude, cherche donc à lutter contre l'idéologie colonialiste de l'époque. La négritude a des visées à la fois culturelles et politiques. Il concerne tous les opprimés de la terre. Le point de vue d'Hédi Bouraoui quand il émet l'idée d'un transculturalisme préférable au multiculturalisme ambiant au Canada, au cours des années 1970, est forcément de nature différente, parce que le contexte historique et géographique où naît sa pensée est déjà différent. Il aimerait qu'au Canada d'abord, et dans le monde entier ensuite, les différentes communautés s'intéressent à la culture d'autrui de façon réversible. Même s'il a des incidences politiques, le point de vue d'Hédi Bouraoui paraît d'une certaine manière plus *spécifiquement* philosophique et culturel. D'autre part, le projet d'Hédi Bouraoui est à la fois transculturel et transhistorique, nous voulons dire qu'il ne concerne pas qu'une époque restreinte de l'Histoire. La vision est plus large. En effet, le problème posé n'est pas nouveau.

Il faut rappeler qu'Hédi Bouraoui crée alors à l'Université York de Toronto, au Collège Universitaire Stong, le premier programme de transculturalisme. De quoi s'agissait-il ? Ce cours, appelé « Tales of Heritages I et II » a consisté à étudier vingt contes fondés sur des légendes ou des mythes nés dans différents pays, et à différentes époques : « du Ghana à l'Ukraine, de la Chine à l'Égypte, de la fondation de Rome à la Toison d'Or grecque, de l'Écosse à Israël, etc. ».⁵⁸ On ne saurait comparer les réflexions d'Hédi Bouraoui à toutes celles qui abordent l'idée de « frottement entre les cultures » du XX^e et du XXI^e siècle, mais rappelons, parce qu'elle est contemporaine de celle que nous analysons ici, que la pensée du « tout-monde » de Glissant interroge un principe d'*universalité* qu'Hédi Bouraoui a toujours rejeté.

Au cours de ses derniers travaux, Edouard Glissant cherche bien lui aussi à établir une démarche poétique pour la survie des cultures dans le grand concert économique de la mondialisation. Lui aussi cherche une solution pour mettre fin aux conflits entre les cultures, mais les théories proposées sont différentes. Glissant finit par proposer le concept de « mondialité » pour remplacer celui de « mondialisation », d'« identité-relation » plutôt que d'« identité-racine » qui entraîne ces conflits, quand Hédi Bouraoui prône le transculturalisme et une démarche poétique naissant à l'interstice entre les cultures, les genres et les langues. Glissant cherche des remèdes aux méfaits de la mondialisation quand Bouraoui raisonne plutôt en termes de « village global », reprenant cette idée à Marshall McLuhan.⁵⁹ Les réflexions de Bouraoui et de Glissant se complètent, mais ne sont pas identiques.

Le roman *Ainsi parle la Tour CN* s'inscrit parfaitement dans cet axe de réflexion. Dans un style poétique qui lui appartient, l'Amérindien Pete Deloon a pris conscience de l'implantation d'un « village planétaire » qui ne ressemble pas à celui de ses ancêtres. Avec un certain lyrisme – lyrisme que l'on ne trouve jamais dans la poésie d'Hédi Bouraoui –, ce personnage se prend parfois à espérer. Le

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 11.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁹ Cf. Marshall McLuhan, *The Medium is the Message*, 1967. Voir aussi *Le village global, transformations de la vie sur terre et des médias au 21^e siècle*, *The Global Village, Transformations in World Life and Media in the 21st Century*, œuvre posthume avec Bruce R. Powers, Oxford University Press, New-York, 1989, 222 p.

transculturalisme lui permettra un jour de vivre heureux au Canada, dans un monde qui n'oblitérera pas sa culture d'origine. Dans ce monde, il n'y aura plus de conflits, plus de chocs entre des cultures qui ne se connaissent pas, ne se comprennent pas, et se regardent en chiens de faïence :

*Plus de frontière à conquérir, à l'ouest ou à l'est. Le village planétaire ne comptera plus ses querelles. Et nous chanterons le lys, le trillium, l'érable, la rose, le maïs, et le froment. Nous « marcherons le ciel », horizon printanier. Mon Ontario natale et mon pays de cocagne célèbreront leur identité retrouvée... L'éclat caucasien offrira son lac Ontario, miroir de notre conscience, en cadeau éternel au premier fils de la nation.*⁶⁰

Cet extrait me paraît particulièrement intéressant car l'auteur a incontestablement cherché à le rendre poétique, mais a également cherché à élaborer une forme de poésie qui soit celle du personnage, et non la sienne. Le lyrisme qu'elle recèle n'a en effet rien de bouraouien : « nous chanterons ... », « Mon Ontario »... Du point de vue du rythme, nous remarquons que plusieurs phrases adoptent un rythme binaire, et la seconde partie de la phrase a pour fonction d'amplifier le sens de son premier segment :

Plus de frontière à conquérir, à l'ouest ou à l'est

ou de l'imager fortement :

Nous « marcherons le ciel », horizon printanier

La métaphore « horizon printanier » sert également à montrer que le personnage, à ce moment précis, rêve d'atteindre un but, un idéal, symbolisé par le mot « horizon ». Quant à l'adjectif qualificatif « printanier », il connote le renouveau, ce monde transculturel meilleur auquel il rêve, et qu'il espère. La métaphore a donc bien ici pour fonction poétique de métamorphoser la réalité, même si la phrase est au futur, et si Pete Deloon est conscient que son idéal n'est pas réalisé.

⁶⁰ Hédi Bouraoui, *Ainsi parle la Tour CN*, Les éditions L'interligne, Vanier (Ontario), 1999, chapitre 8 (Tour 8), p. 103

Lui qui souvent est désabusé et ne croit plus en un avenir meilleur se montre ici lyrique, parce qu'il espère, et veut chanter un monde meilleur qui se réalisera dans l'avenir. La métaphore « nous marcherons le ciel », mise entre guillemets (l'auteur veut ainsi montrer qu'il ne s'agit pas d'une faute de français mais d'une formule poétique particulière), peut être interprétée de différentes manières. D'un point de vue purement poétique, on peut penser que l'écrivain a la volonté de créer un discours poétique particulier de son personnage, de « caractériser » le discours du personnage comme l'écrit Jean-Yves Tadié à propos des discours des personnages chez Proust. Mais la comparaison avec la création du discours du personnage chez Proust s'arrête là. Car le discours inventé ici est celui d'un Amérindien influencé par la langue anglaise qu'il a dû apprendre. Le personnage, en créant cette métaphore bizarre, (qui est à la base une faute de français), me semble se situer à l'interstice entre les genres et les cultures. Il crée un certain langage poétique, même si celui-ci peut surprendre et paraître maladroit, dans un texte en pros. Il se trouve à la frontière entre deux genres, la poésie et le récit, (ou la prière) d'une part ; et entre plusieurs cultures : sa culture d'Amérindien, sa culture anglophone qui paraît inévitable étant donné le contexte du roman (il vit à Toronto, ville du Canada anglophone), et à n'en pas douter la culture et la langue française, parce que le texte qui nous est proposé, est écrit en français, et nous devons absolument en tenir compte. Or immiscer dans le texte en français, par ailleurs tout à fait correct, une faute de français, même volontaire, cela révèle l'identité profonde du personnage quand un élan lyrique le pousse à parler de façon poétique et littéraire. Il me semble qu'une telle métaphore relève de ce qu'Hédi Bouraoui nomme « créaculture », cette culture née du milieu que nous côtoyons, et qui fait parler ici le personnage de manière bizarre, justement parce qu'il parle bien au plus profond de lui-même à *l'interstice*. Notons aussi que son langage n'est jamais aussi élaboré, aussi personnel, aussi vrai que lorsqu'il parle justement à *l'interstice*.

L'énumération « *Et nous chanterons le lys, le trillium, l'érable, la rose, le maïs, et le froment* » révèle une certaine musicalité (même si Pete Deloon ne doit pas être un trop bon poète, car telle n'est pas son identité première dans le roman) : on aura remarqué au passage les assonances en [i] (lys, trillium, maïs) ; en [an] (chanterons, froment) ; les allitérations en [l], [r] et [s] ; et même la reprise de la

sonorité en [is] (lys, maïs). Dans cette phrase, les mots utilisés se rapportent tous à la nature, et plus exactement au domaine végétal. On remarque que le mot « trillium » est étonnant par sa richesse et sa précision. Pete Deloon, comme beaucoup d'Amérindiens, est proche de la nature, mais cette liste révèle qu'il dispose de connaissances solides en botanique. D'autre part, il est possible que certains termes aient été choisis pour leur fonction symbolique. Ainsi, la feuille d'érable symbolise le Canada et est présente sur le drapeau national. Associer d'autres plantes au symbole de la nation, c'est montrer que plusieurs espèces, et métaphoriquement plusieurs cultures peuvent coexister au Canada en dialoguant de façon harmonieuse, comme dans cette phrase à la musicalité assez élaborée.

Pete Deloon ne s'exprime pas seulement sous la bannière de la feuille d'érable mais à l'interstice entre plusieurs éléments dont il faudrait sans doute analyser plus en profondeur la symbolique. Du point de vue géographique, on remarque une telle volonté dans la dernière phrase, quand sont associés les mots « caucasien » et « lac Ontario ». Pete Deloon associe par leur intermédiaire deux cultures très différentes l'une de l'autre. Cela correspond parfaitement au premier programme transculturel instauré dans une université, par Hédi Bouraoui, au Collège Stong de l'Université York de Toronto. Selon Suzanne Crosta, Hédi Bouraoui provoque dans son œuvre cette rencontre – plutôt que ce choc – entre les cultures :

La rencontre des « altérités différenciées » et leur dépassement relativiseront les frontières entre communautés culturelles, jusqu'au moment d'en apercevoir l'entrée, quelquefois par de petites portes dissimulées au regard distrait. Finis les ghettos culturels frileux, soupçonneux ou inquiets comme le claironnent ses essais et ses œuvres littéraires.⁶¹

Il est normal que ces réflexions concernent d'autres pays que le Canada, d'autres cultures, et même d'autres époques de l'histoire, dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui,

⁶¹ Suzanne Crosta, « Transculturalisme et transpoétique chez Hédi Bouraoui », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006, p. 379.

où le poétique a pour fonction essentielle de faire évoluer l'écriture et la pensée à l'interstice.

Dans *Bangkok Blues*, l'idée du transculturalisme est permanente. Christiane Ndiaye conclut son article « H. Bouraoui : quelques figures d'une pensée du divers » par ces mots : « *Bangkok Blues*, dans sa complexité, avec son humour subtil, fait certainement partie de ces œuvres qui nous proposent une vision poétique de tout-monde, c'est-à-dire qui ne nous promettent pas de paradis futurs mais nous invitent à apprécier les beautés de nos enfers ».⁶² Dès le début du roman, nous apprenons que le narrateur-personnage, Virgilius, se situe au carrefour de trois cultures : française, américaine et africaine. C'est un homme de l'interstice :

Ces vigies m'emportent à franchir les frontières sans dédouaner les fleuves multicolores qui coulent dans mes veines, ces veines qui m'ont fait carrefour serein dans ma chair et dans mes mots.⁶³

Comme le remarque Christiane Ndiaye, « on voit que le roman de Bouraoui [*Bangkok Blues*] porte bien son titre : Bangkok est inscrit par traces dans ce « blues » qui, parent du jazz, s'adresse à tous pour dire la douleur mais aussi la beauté du chaos-monde ».⁶⁴

Virgilius est amoureux de la jeune Thaïlandaise Koï, et connaître cet amour, c'est ressentir, penser, créer dans un espace fait d'interstices culturels plus nombreux et plus riches : la narration conduite par Virgilius est très poétique. C'est souvent le cas quand il est le narrateur, dans un roman où les changements de focalisations sont fréquents. Non seulement sa poésie s'insinue dans le récit, se trouve au cœur de la narration et la constitue dans « sa chair », mais c'est une poésie parfois difficile à interpréter, presque hermétique. Le style poétique de Virgilius peut

⁶² Christiane Ndiaye, « H. Bouraoui : quelques figures d'une pensée du divers », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1997, p. 99.

⁶³ Hédi Bouraoui, *Bangkok Blues*, Les éditions du Vermillon, Canada, Ontario, 1994, p. 11.

⁶⁴ Christiane Ndiaye, « H. Bouraoui : quelques figures d'une pensée du divers », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle »,

quelquefois faire penser au style poétique d'Hédi Bouraoui lui-même, notamment quand par un jeu de mots « Elle et moi » devient « Elle *émoi* ». Le vocabulaire choisi est souvent de registre élaboré : peut-être la phrase devient-elle opaque justement parce qu'elle se situe à l'interstice entre tant de cultures et de langues.

Elle *émoi* avons choisi les fulgurances de nos interstices transcontinentaux, ce vide des ossements de poussière de nos ancêtres, notre matière prégnante de fortitude.⁶⁵

Les adjectifs qualificatifs choisis peuvent surprendre un lecteur de poésie, dans un roman où la poésie est constante : « nos interstices tricontinentaux » ; « notre matière prégnante de fortitude ». Bien sûr, nous nous trouvons dans un roman, mais une poésie étonnante le caractérise en de nombreuses pages, comme à la suite de ce même passage :

Elle, ma khamsa rayonnante autour du cou, main tantrique, comme l'étoile jaune de l'esprit, maazouza à la porte de notre métèquerie. Toutes ces terres annulées pour se retourner vers celui qui dit sa ferveur et sa fureur de vie aujourd'hui. Vers ma carte d'identité plantée dans mon cœur qui ne renie aucune nourriture terrestre.⁶⁶

Même si le vocabulaire employé, notamment grâce à ses connotations religieuses et mythologiques, nous plonge dans un univers asiatique « main tantrique », « ma khamsa », « maazouza », l'emploi de certains mots, comme le substantif « métèquerie », surprend le lecteur dans ce contexte poétique. Ce trait spécifique du style de Virgilius peut faire penser au style poétique d'Hédi Bouraoui lui-même, qui a l'habitude d'utiliser des mots surprenants par leurs sonorités, leur nouveauté, dans ses propres poèmes. Nous pourrions donner pour exemple le poème « dentifriciade », extrait du recueil *Musocktail*, dont le titre lui-même peut surprendre pour un poème, poème d'amour humoristique dans lequel nous pouvons notamment lire :

Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1997, p. 84.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 153.

⁶⁶ *Ibid.*.

Je n'ai point de dents contre toi
Mais si tu as besoin d'un plombage
Mon cure-dent ira en dévergondage
Dans ta carie comme un ver à soie.⁶⁷

Dans ce poème, le vers « Mon cure-dent ira en dévergondage » peut surprendre un amateur de poésie traditionnelle, de Paul Valéry ou de Saint-John Perse, et même de Senghor ou d'Edouard Glissant. L'expression « aller en dévergondage » n'existe évidemment pas dans le dictionnaire. C'est une expression inventée par le poète. De telles expressions inventées peuvent poser le problème de leur réception par le lecteur, mais nous voudrions surtout nous intéresser au type de langage poétique particulier qu'elles créent. Nous ne voulons pas dire que le style poétique de Virgilius, dans la narration, est celui d'Hédi Bouraoui, mais qu'il existe certaines ressemblances que nous voudrions chercher à définir avec le plus de précision possible. Les styles poétiques de Bouraoui et de Virgilius sont des styles modernes, n'hésitant pas à utiliser des mots ou des tournures que d'autres s'interdiraient en poésie, ne serait-ce qu'à cause de leurs sonorités étonnantes, plutôt discordantes en microcontexte, ou encore à cause de créations de mots qui introduisent dans le poème une certaine étrangeté.

Ce qu'Hédi Bouraoui affectionne, ce sont les créations lexicales, le plus souvent par dérivation, comme le mot « métèquerie » que nous trouvons dans cet extrait, ou comme le mot « dentifriciade ». Ce type de création lexicale peut faire penser à un poète comme Raymond Queneau, qui les affectionnait. Mais alors que les textes de Queneau nous semblent le plus souvent humoristiques, prendre un certain recul avec une écriture littéraire se prenant plus au sérieux, les textes d'Hédi Bouraoui ne sont pas toujours humoristiques.⁶⁸

⁶⁷ *Musocktail*, Tower Publications, Wheaton, Illinois, USA, 1966.

⁶⁸ Françoise Naudillon analyse la création lexicale dans le prosème *Ignescent* et remarque quant à elle : « *Ignescent* est un véritable laboratoire lexical. Les mots sont renouvelés au contact les uns des autres. [...] Cette création lexicale est loin d'être gratuite : « Chacun invente son discours pour oublier (p.21), écrit le poète. Il s'agit bien d'interpeller le lecteur, de le violenter dans ses habitudes de lecture soumise [...] ». Cf. Françoise Naudillon, « Hédi Bouraoui ou le poète incandescent », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1997, p. 57.

Les sujets abordés sont sérieux et traités le plus souvent sérieusement. C'est le cas dans le roman *Bangkok Blues*, par exemple. Mais écrire à l'interstice, il nous semble que c'est cela aussi : écrire le français non au cœur d'une langue poétique que l'on pourrait dire attendue et conventionnelle, mais d'une langue poétique autre, appartenant en propre à l'auteur ou au narrateur. Partons de l'hypothèse qu'Hédi Bouraoui, malgré les ressemblances que nous venons de noter avec son propre style, *objective* le langage du narrateur-auteur Virgilius, nous voulons dire invente ses traits stylistiques propres. Il est incontestable que ce langage se crée dans un interstice rejetant la « binarité infernale » qu'Hédi Bouraoui rejette lui-même :

J'hésite souvent à jeter noir sur blanc mes saignées dans la glaise intemporelle, ces visions dans l'océan profond du désordre, qui constituent ma présence dans ce monde.

Volonté de vie dans les interstices de l'oubli et des mémoires.⁶⁹

L'écriture poétique de l'interstice entretient donc aussi un rapport particulier avec le temps. Virgilius a le désir de créer non seulement entre les cultures, mais à la fois dans l'espace de l'oubli et des mémoires. Pourquoi ce pluriel au mot « mémoires » ? Cela veut-il dire que Virgilius dispose de plusieurs mémoires qui se superposent, et qu'il écrit et vit à leur intersection. Sans aucun doute. Mais ne s'agit-il pas aussi des mémoires d'individus différents, de cultures différentes, voire de civilisations disparues ? Virgilius (comme Hédi Bouraoui lui-même) désire écrire et vivre dans un espace kaléidoscopique qui ne le force pas à choisir entre une culture ou une autre, dans un état de « binarité » ou de « dualité » infernale, mais dans un espace composé :

Et je refuse de suivre le tracé d'avance, cette dualité infernale devenue monnaie courante dans le monde de Françoise qui explique :

- Tu sais, en musique il y a la gamme tempérée, qui représente la masse stable d'énergie, et la gamme liée qui, elle, est plutôt mobile, comme la musique arabe ou orientale non structurée.

Suzanne Crosta affirme dans son article « Transculturalisme et transpoétique chez Hédi Bouraoui » :

Dans le roman *Bangkok Blues*, on se promène dans les villes de Bangkok, Ayutthaya et Chiang Maï, tandis qu'apparaissent, disparaissent ou transparaissent quatre continents : l'Asie, l'Afrique, l'Europe et l'Amérique.⁷⁰

Il est important de remarquer cette intention de l'auteur qui entend écrire entre les cultures. Nous la retrouverions dans des recueils de poèmes comme *Echosmos* ou *Vers et l'Envers*, dans lesquels le poète n'hésite pas à nous transporter dans des pays, des langues et des cultures différentes. Suzanne Crosta ajoute à juste titre à ce sujet :

Echosmos nous promène en Afrique, en Caraïbe et au Maghreb, aussi bien qu'en Bulgarie, au Mexique et au Canada, dans les belles et grandes villes pleines d'histoire. *Vers et l'Envers* engage le lecteur dans des rencontres à l'intérieur de l'immense kaléidoscope culturel autant européen qu'africain et nord-américain, plus particulièrement en bulgare, maghrébin et canadien.⁷¹

A ce propos, la poète Cécile Cloutier affirme dans « Bouraoui et la multipoésie » :

Le kaléidoscope culturel ayant changé, la façon d'écrire a suivi. Il y eut en quelque sorte un éclatement culturel bien sensible dans *Vers et l'Envers*. On peut parler de polysémie, de polyvalence, de polyglossie. Le poète arrive pluriellement à la *poésité*, selon ce beau mot qu'il a inventé.

⁶⁹ Hédi Bouraoui, *Bangkok Blues*, Les éditions du Vermillon, Canada, Ontario, 1994, p. 92.

⁷⁰ Suzanne Crosta, « transculturalisme et transpoétique chez Hédi Bouraoui », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, op. cit., p. 380.

⁷¹ Op. cit., p. 380.

Ce mouvement vers l'autre inclut le nord, le sud, l'est et l'ouest, l'Afrique, l'Europe et l'Amérique.⁷²

Après lecture de l'ensemble de l'œuvre d'Hédi Bouraoui, nous remarquons qu'il ne fait jamais allusion à un continent : l'Océanie. La raison en est simple : ce dernier ne met en scène dans son œuvre que des pays où il a réellement voyagé. Or, il ne s'est jamais rendu en Océanie, en Australie par exemple. Il est important de noter que l'intention transculturelle et transpoétique ne s'appuie donc pas sur une fiction totale, notamment dans les récits. L'auteur s'interdit de s'appuyer sur des cultures qu'il ne connaît pas. Ecrire entre les cultures, c'est écrire par conséquent entre des cultures connues, plus ou moins. Il n'est pas question d'évoquer en ce domaine l'inconnu. Jacqueline Beaugé-Rosier écrit quant à elle à propos de cette écriture, notamment dans *Echosmos* :

Cette mobilité d'une sphère difficile à conquérir nous semble illustrer les chevauchées du cavalier nomade, Hédi Bouraoui, qui unit sa voix errante aux voix de tous ses frères de sang et qui leur crie de partout, qu'en s'unissant tous les langages du cœur se confondent et se perdent dans un même « dialogue perturbateur ».⁷³

Nous retrouvons des thématiques semblables dans un roman beaucoup plus récent comme *La Composée*. Héloïse Orsini, femme de quarante ans, peintre et architecte, est une Française née en Tunisie. Son père est juif, sa mère catholique. Tous les étés, elle se rend en Tunisie à Taguermess. Samir, né à Djerba, finit par la rencontrer, puis ils se perdent de vue pendant de longs mois, à l'initiative d'Héloïse. Celle-ci fait néanmoins parvenir une lettre à Samir, dans laquelle elle explique qu'elle revient en Tunisie pour en savoir plus sur ses parents. Née en Tunisie, mais étant française, elle se sent dans un *entre-deux*, à la fois culturel et ontologique. Dans cette longue lettre, écrite la veille de son départ de Taguermess,

⁷² Cécile Cloutier, « Bouraoui et la multipoésie », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1997, p. 52.

⁷³ Jacqueline Beaugé-Rosier, « Sagesse et Différence chez Hédi Bouraoui », *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, op. cit., p. 173. L'expression « dialogue perturbateur » est tirée d'*Echosmos*, p. 182.

voulant détromper Samir qui pourrait légitimement la croire folle, elle lui explique pourquoi elle se sent une « composée », c'est-à-dire une femme de l'interstice :

Impression de ne t'avoir décrit, dans cette longue missive, que des détails extérieurs. Ces faits banals ne te révéleront qu'une infime parcelle des courants souterrains qui me composent et me recomposent de la tête aux pieds.⁷⁴

Ce passage est intéressant car il permet de mieux comprendre la complexité du sentiment que l'on peut avoir à vivre et à créer à l'interstice entre des cultures, des langues, des identités. Mais il présente aussi une idée fondamentale : selon Hédi Bouraoui, il ne faut pas envisager la relation interculturelle sous l'angle du multiculturalisme, qui marginalise les immigrés et favorise le communautarisme, mais plutôt sous l'angle d'un véritable transculturalisme qui permet de voyager au cœur de sa propre culture comme à travers celles d'autrui.

De même que certains individus, par les hasards de l'existence, se trouvent liés à plusieurs cultures en même temps, et doivent vivre et composer à l'intérieur des interstices existant malgré tout entre ces cultures, toute personne peut-elle faire l'expérience de la transculturalité, et de ce que nous pourrions nommer cette « expérience de l'interstice », même si elle a toujours vécu dans le même pays, la même région, et ne se connaît pas d'ancêtres étrangers par exemple ? La réponse à cette question nous paraît importante, car dans un cas l'expérience transculturelle évoquée par Hédi Bouraoui ne peut concerner qu'un nombre limité de personnes qui, comme lui, se trouvent *entre plusieurs cultures*, et donc un nombre limité d'écrivains qui ne peuvent parler que de *leur* expérience ; quand dans l'autre cas toute personne, tout écrivain peut adopter l'attitude transculturelle, et même l'écriture interstitielle présentes dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui. Autrement dit, sommes-nous tous des « composés » ?

Selon Suzanne Crosta, dans son article « Transculturalisme et transpoétique » chez Hédi Bouraoui », « pluralisme, multiculturalisme et transculturalisme participent au large débat sur l'altérité, les deux premiers termes s'accommodant

mal avec l'idée de singulier ou de particulier, dont ils semblent n'éclairer que la dimension horizontale, ce qui est plutôt paradoxal quand on veut indiquer qu'ils offrent peu d'horizons ! »⁷⁵

Il nous semble qu'un personnage comme Héloïse peut nous permettre de nous acheminer vers une réponse. Nous lisons dans le même passage :

Ne suis-je pas une mer houleuse aux vagues chamarrées charriant de superbes bagatelles et des bijoux d'écumes d'or du temps dentelé ? Comment t'infuser la chatoyante chaleur de nos compatriotes à chacun de mes atterrissages à Djerba ou à Tunis ? Et ces réceptions rougeoyantes au soleil couchant, ne cachent-elles pas des trésors de mots doux occultés lors du premier sevrage de la communauté juive tunisienne ?⁷⁶

Ce passage particulièrement poétique de la lettre d'Héloïse montre, s'il en était besoin, qu'une attitude transculturelle implique non seulement le désir de connaître la culture de l'autre, mais aussi celui de lui faire connaître sa propre culture. Le verbe « infuser » décrit la volonté de cette femme de faire distiller chez Samir une part de l'identité de ses concitoyens pour lui faire mieux comprendre qui ils sont. Cela suppose que Samir ne le sait pas complètement. Or la connaissance d'autrui n'est jamais acquise, et les différences de cultures ne peuvent que rendre plus compliquée cette compréhension. Néanmoins, la difficulté de compréhension d'autrui est un problème universel, philosophique. Et de ce point de vue, l'attitude décrite par l'écrivain nous semble elle-même universelle. Ce contre quoi il faut lutter, c'est donc plutôt la volonté de ne pas vraiment comprendre l'autre, par l'affirmation de l'unicité de la vérité de sa propre culture, de ses propres valeurs. Héloïse explique dans ce passage dont elle travaille les contours, afin de les rendre plus « doux », les difficultés qu'elle rencontre à se faire comprendre de l'autre : « Comment t'infuser [...] ? » Mais

⁷⁴ Hédi Bouraoui, *La Composée*, p. 74.

⁷⁵ Suzanne Crosta, « Transculturalisme et transpoétique chez Hédi Bouraoui », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006, p. 379.

⁷⁶ *Op. cit.*

elle révèle qu'elle a du mal à se comprendre elle-même. Les rapports qu'elle entretient avec la Tunisie, son pays natal, sont complexes, et il est également difficile de faire comprendre qui elle est :

Mes rapports avec mon pays natal sont si complexes que je ne puis t'en révéler que la partie visible de l'iceberg. Et tu sais bien que nous ne possédons pas cet animal-là chez nous !⁷⁷

D'autre part, Héloïse est consciente qu'elle doit elle-même chercher à comprendre qui elle est, et qu'elle a façonné le Samir dont elle avait besoin à cause de sa propre expérience, de son enfance. Elle dresse la silhouette d'une auto-psychanalyse quand elle ajoute :

Si je t'ai bâti, toi, de toutes pièces aux contours des bribes poétiques de mon « faux père », c'est justement parce que je refuse d'ériger un culte de la personnalité.⁷⁸

A la fin de sa lettre, Héloïse demande à Samir de trouver l'amour qu'il désire, (et qu'elle ne se sent pas capable de lui donner, pour les raisons qu'elle vient de lui indiquer). Vie intime du personnage et vécu transculturel influent donc sur sa personnalité de papier, une personnalité que l'on ne peut omettre dans la réalité. Autrement dit, le projet transculturel est décrit dans ce roman de Bouraoui comme un idéal, mais cet idéal apparaît difficile à atteindre, surtout quand la complicité peut conduire à l'amour. Nous retrouvons cette dialectique complexe entre l'amour et l'expérience transculturelle dans de nombreux romans de Bouraoui, *La Femme entre les lignes*, *Bangkok Blues*, et même *La Pharaonne*.

Selon Elizabeth Sabiston, « Non seulement [...] Hédi Bouraoui cherche à remplacer le multiculturalisme par le « transculturalisme », mais aussi à donner à la critique postmoderne une sorte de « trans-critique », dans laquelle l'acte

⁷⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁸ *Ibid.*.

critique lui-même incarne le désir de *trans*-cender la diversité ou la multiplicité en bâtissant des ponts entre et parmi les peuples ». ⁷⁹

Cette rencontre entre l'expérience amoureuse et « l'expérience de l'interstice » n'était-elle pas obligatoire dans des romans où beaucoup de personnages se situent dans un entre-deux, et connaissent des expériences amoureuses aux quatre coins du monde ? Cette même dialectique, nous la retrouvons pourtant dans certains poèmes d'Hédi Bouraoui. Ce sera aussi le cas dans un recueil comme *Livr'errance* (2012), où le poème deviendra une critique évaluative, Hédi Bouraoui pratiquant, par le poème, la critique de poètes contemporains.

Mais nombreux sont ceux qui se sont déjà demandés si l'interculturalisme et le transculturalisme peuvent être le fait de chacun. Le sociologue et philosophe Jacques Demorgon, par exemple, a étudié plusieurs situations interculturelles quotidiennes des personnes et des institutions, et a analysé les difficultés inhérentes aux échanges interculturels dans la réalité. Dans la troisième édition de son essai *Complexité des cultures et de l'interculturel*, il remarque que, comme le fait Héloïse dans le roman d'Hédi Bouraoui, ce sont des acteurs humains qui, en voyageant, créent de réelles relations interculturelles :

D'autre part, dans l'histoire, les acteurs humains se déploient à la surface de la planète, s'y rencontrent et interagissent. Ces interactions sont *de facto* interculturelles, à travers les voies plus pacifiques du commerce ou plus violentes des guerres. ⁸⁰

Selon Oudïa Djedidi dans son article « Parcours narratif et espaces énonciatifs. Pour une poétique de la transculturalité chez Hédi Bouraoui », « l'œuvre d'Hédi Bouraoui s'est construite autour d'une exploration de la transculturalité. La mise en intrigue de personnages voyageurs, explorateurs de l'ailleurs culturel, spatial et affectif, répond à ce constant besoin d'échange comme condition de l'être au monde. Le transculturel comme posture, traduit cette volonté d'appréhender les identités dans les contextes multiculturels contemporains à partir d'une

⁷⁹ Elizabeth Sabiston, « Bâtir des Ponts », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, Série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006, p. 18.

⁸⁰ Jacques Demorgon, *Complexité des cultures et de l'interculturel. Contre les pensées uniques*, 3^e édition revue et augmentée, Anthropos, Paris, 2004.

perspective décloisonnée et libérée des essentialismes clôturant ».⁸¹ Faut-il considérer que seuls les voyageurs peuvent être acteurs de l'interculturalisme, et de ce qu'Hédi Bouraoui nomme transculturalisme ? Le voyageur de Bouraoui fait converger les pistes du nomade et du migrant, telles qu'elles sont décrites par Gilles Deleuze et Félix Guattari⁸² :

« le nomade n'est pas tout le migrant ; car le migrant va principalement d'un point à un autre, même si cet autre est incertain, imprévu ou mal localisé. Mais le nomade ne va d'un point à un autre que par conséquence et nécessité de fait : en principe, les points sont pour lui des relais dans un trajet » .⁸³

Jacques Demorgon fait allusion aussi à l'attitude transculturelle, qu'il semble assimiler aux détenteurs d'une culture plus « cultivée » :

A partir de là, s'engendre aussi une culture cultivée qui donne l'impression, pour une part, d'être transculturelle, de pouvoir concerner l'humanité entière. Elle s'efforce de le faire en cojoignant diversification et unification pour structurer technique, science, art, jeu, sport, droit, média, philosophie et religion. Or cette culture cultivée comporte nécessairement des disciplines des sociétés et des cultures humaines. Ces disciplines seront elles-mêmes plus *particularisantes*, plus *généralisantes*, ou plus *singularisantes*.⁸⁴

Comme le remarque Giuseppina Igonetti, « toute l'œuvre Bouraouienne est parsemée de noms de continents, de nations, de villes, de fleuves : on dirait

⁸¹ Ourdia Djedidi, « Parcours narratifs et espaces énonciatifs ; Pour une poétique de la transculturalité chez H. Bouraoui », dans *Hédi Bouraoui et l'écriture Pluriculturelle*, CELAAN (revue du centre d'études des littératures et des arts d'Afrique du Nord, volume XI, numéros 1 et 2, printemps 2013, p. 59.

⁸² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, tome 2 « L'identité rhizome », Paris, Ed. de Minuit, 1980, p. 471.

⁸³ Angela Buono, « Hédi Bouraoui et la poétique de l'espace », dans *Hédi Bouraoui et l'écriture Pluriculturelle*, CELAAN (revue du centre d'études des littératures et des arts d'Afrique du Nord, volume XI, numéros 1 et 2, printemps 2013, p. 51.

⁸⁴ Jacques Demorgon, *Complexité des cultures et de l'interculturel. Contre les pensées uniques*. 3^e édition revue et augmentée, Anthropos, Paris, 2004. Chapitre I, objets et méthodes. Perspectives d'étude des cultures, III. La culture cultivée des cultures : perspectives et méthodes, p. 13.

parfois qu'il le fait exprès pour brouiller les pistes ». ⁸⁵ On pourrait comparer l'œuvre d'Hédi Bouraoui à celle du poète arabo-iranien al-Hamadani, déclarant :

Je suis celui qui voyage à travers les pays
Celui qui traverse l'horizon
Je suis la toupie des temps
[...]
Moi, tout comme le temps change
change mon lignage.
Mon lignage est dans les mains du temps,
s'il l'opprime, il se renverse.
Au soir je suis un nabatéen
et au matin un Arabe. ⁸⁶

Hédi Bouraoui quant à lui ne veut pas être rangé, même pas dans la « famille des crustacés », comme le rappelle à juste titre, - et cette idée est essentielle pour comprendre son œuvre -, Giuseppina Igonetti :

Bouraoui, au contraire, refuse d'être classé : « Même pas dans la famille des crustacés », préférant être appelé *oui*, mais un « Oui neutre / sans rime ni Maison / Qui nie toutes les fortunes / les étiquettes et les Nations / et les nationalités / Source de haine / et d'immortalité ». ⁸⁷

Faut-il distinguer interculturelisme et transculturelisme ? Hédi Bouraoui ne livre-t-il pas sa propre définition du transculturelisme ? L'attitude transculturelle qu'il préconise correspond-elle plutôt à l'attitude que peut adopter un intellectuel, détenteur de ce que Jacques Demorgon nomme une « culture cultivée » ?

⁸⁵ Giuseppina Igonetti, « L'autre dans l'œuvre poétique et romanesque de H. Bouraoui », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1997, p. 18.

⁸⁶ Al-Hamadani, *Le Maqamat*, tome I, Arièle, Milan, 1995, p. 64, p. 113. Cité par Giuseppina Igonetti, qui a traduit ce recueil de poèmes en italien.

⁸⁷ Giuseppina Igonetti, « L'autre dans l'œuvre poétique et romanesque de H. Bouraoui », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1997, p. 15. Le poème d'Hédi Bouraoui cité a pour titre « Crucifié », dans *Echosmos*.

c) Transculturalisme et interculturalisme poétiques

Il n'est pas certain, comme nous venons de le montrer pour les termes « multiculturalisme » et « transculturalisme », que les concepts d'« interculturalisme » et de « transculturalisme » soient interchangeables. Dans sa préface de l'essai *Complexité des cultures et de l'interculturel* de Jacques Demorgon, Remi Hess définit ainsi l'interculturalisme :

L'interculturel est le fruit d'une interaction entre tous les secteurs d'activité humaine : du religieux au politique et à l'économique ; du technique au scientifique et à l'esthétique. Mais tel secteur peut être davantage celui qui, à un moment donné, met de nouveau « en travail » tous les autres. Hier, l'économique. Aujourd'hui, l'informationnel.⁸⁸

Ce dernier, en 2004, met donc l'accent sur l'importance de l'informationnel dans l'interculturalisme contemporain. Selon lui, en 2004, les médias jouent un rôle prépondérant dans l'interculturalisme défini comme une interaction entre tous les domaines de l'activité humaine. Il précise ensuite quel type d'information concerne l'interculturalisme, il ne s'agit pas de l'information utilisée sur le champ, au moment des événements, des éléments relatés, mais d'une information plus profonde et cachée :

L'information, en son sens le plus général, semble bien être proche de tenir le rôle qui, selon T. Gaudin, était hier celui du capital, avant-hier celui de la terre. Mais Jacques Demorgon nous la montre, partagée entre un informationnel d'usage immédiat où l'information est là en surface et en temps réel, et un informationnel en creux, en profondeur, en manque. L'interculturel appartient à cette seconde perspective de l'information.⁸⁹

⁸⁸ Remi Hess (Professeur à l'Université de Paris 8), préface à la première édition de *Complexité des cultures et de l'interculturel. Contre les pensées uniques*. 3^e édition revue et augmentée, Anthropos, Paris, 2004, p. XXI.

⁸⁹ *Ibid.*, p. XXII.

Dans son article intitulé « Plongée et contre-plongée sur le multiple : *Ainsi parle la Tour CN* », Maïr Verthuy donne sa propre définition du transculturalisme et de l'interculturalisme. Il se considère comme interculturaliste :

Pour moi donc sont TRANSculturels ceux et celles qui, à brève ou à longue échéance, se fondent dans la culture d'accueil, celle qui s'est développée au fil des ans, la plupart du temps après conquêtes et guerres.⁹⁰

Ce dernier cite alors Français, Irlandais, Juifs espagnols, Canadiens anglais.

Nous les INTERculturels, car c'est dans cette catégorie que je me place, nous avons un statut et un vécu différents. Nous sommes aussi arrivés de partout dans le monde, mais dans les dernières décennies du XX^e siècle, voire au commencement de celui-ci, souvent, comme Hédi lui-même, après maints détours.⁹¹

Pourtant Hédi Bouraoui ne partage pas complètement ces définitions. Selon lui, l'interculturalisme et le transculturalisme sont deux façons d'aborder le problème de l'immigration. L'interculturalisme, tel qu'il a été pratiqué par les politiques dans les années 1970 au Canada, mène à la formation de ghettos, notamment au sein de grandes villes comme Toronto, alors que le transculturalisme est une attitude plus philosophique, consistant à accepter que nous vivons dans un monde où les cultures sont plurielles, mêlées, et qu'il faut s'intéresser à la culture de l'autre, tout comme l'autre doit s'intéresser à notre propre culture dans un souci de dialogue lucide et enrichissant.

Le terme d'interculturalisme n'est pas fréquent chez Hédi Bouraoui, pour les raisons que nous venons d'indiquer, il préfère le terme « transculturalisme ». Pour autant, le thème de l'information n'est pas absent de sa réflexion. Ainsi, la tour CN qui se dit elle-même « lyrique » explique-t-elle de façon poétique qu'elle est là pour transmettre la parole :

⁹⁰ Maïr Verthuy, « Plongée et contre-plongée sur le multiple : *Ainsi parle la Tour CN*, dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006, p. 52.

⁹¹ *Ibid.*

Je ne joue pas au Bon Dieu qui tire les ficelles de ses poupées, dans la douce ignorance que certaines se révolteront un jour contre lui. Je tente de tamiser quelques frémissements. Hasard et nécessité. Faire ricocher les mots sur le lac Ontario, miroir de ma parole dé-portée. Elle ne m'envahira jamais. Je reste sur la pente glissante des idées. Je ne les cache point puisque je les profère du coin des lèvres de mes antennes. Pareilles aux nids d'oiseaux sur des branches solitaires.⁹²

La tour CN ne se prend pas pour un dieu tout-puissant, un marionnettiste qui gouvernerait les gestes et les paroles de ceux qui peuvent s'exprimer et communiquer par l'intermédiaire de ses antennes. Maïr Vertuy fait ce constat :

Auréolée donc d'une tradition fort ancienne et déjà métissée, installée sur les hauteurs, la Tour CN se distingue de ses prédécesseurs, tant par son refus de ce dieulointain, inexistant, que par celui du surhomme. Elle jette autant le monothéisme traditionnel que l'idée qu'un tel dieu puisse être mort car il aurait ainsi effectivement existé.⁹³

Il faut en effet commenter le titre *Ainsi parle la Tour CN*, qui rappelle l'œuvre de Nietzsche : *Ainsi parlait Zarathoustra*.⁹⁴ Cet essai abordait le thème du surhomme. Mais Zarathoustra a un ancêtre, Zoroastre dans la tradition grecque. Ce dernier a donné son nom à la version réformée du mazdaïsme oriental, le zoroastrisme. Or cette religion est encore aujourd'hui celle de milliers de Canadiens, souvent d'origine persane, notamment à Toronto.

De manière poétique et modeste à la fois, la Tour CN cherche à ce que cette parole passe entre les hommes, entre les cultures. Son langage fait « ricocher les mots ». Le verbe « ricocher » peut connoter le jeu (« on joue à faire des ricochets dans l'eau ») : c'est bien à un jeu poétique sur le langage qu'elle s'adonne. Cette

⁹² Hédi Bouraoui, *Ainsi parle la Tour CN*, Les éditions L'interligne, Vanier (Ontario), 1999, chapitre 8 (tour 8), p. 106.

⁹³ Maïr Vertuy, « Plongée et contre-plongée sur le multiple : *Ainsi parle la Tour CN*, dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006, p. 57.

parole poétique, elle pourrait complètement la cacher, la garder pour elle. Ce qu'elle ne fait pas, car elle préfère parler, même du coin des lèvres. On remarque les deux images présentes dans la dernière phrase de cette fin de chapitre :

- [...] je les profère du coin des lèvres de mes antennes.
- Pareilles aux nids d'oiseaux sur des branches solitaires

La métaphore sous-entend que la Tour ne cherche pas à parler à haute voix, qu'elle transmet son message poétisé en le murmurant presque. Il faut donc être attentif pour l'entendre. Hédi Bouraoui associe-t-il à cette image de la Tour celle du romancier pouvant utiliser une forme poétique du récit peu en vogue dans les années 1990, au Canada comme en France ? L'écrivain n'a pas choisi ici un narrateur au point de vue omniscient, il préfère faire parler, en focalisation interne, un personnage (la tour CN) apte à provoquer le dialogue entre les hommes sur « la pente glissante des idées ». Ainsi la première phrase citée prendrait-elle un autre sens :

Je ne joue pas au Bon Dieu qui tire les ficelles de ses poupées.

Quant à la comparaison finale, on note que de façon poétique elle constitue une phrase nominale. Les mots ainsi colportés et dé-portés de la Tour (comme celles du romancier-poète) sont assimilés à des nids d'oiseaux, images de la naissance de la parole poétique, mais aussi du dialogue entre les cultures. Ces derniers sont posés sur les ramifications toujours plus nombreuses de ce dialogue pluriculturel,⁹⁵ ou mieux, transculturel (« je tente de *tamiser*⁹⁶ quelques frémissements » dit encore la tour), même quand ces paroles ou ces cultures se sentent « solitaires ». Quel peut être ici le sens du verbe « tamiser », lui-même utilisé de façon poétique ? « Tamiser », passer au tamis, c'est ne garder que ce que l'on veut garder, séparer le bon grain de l'ivraie. La tour CN, comme le romancier-poète, à la pointe de la technologie et de l'information, a un rôle de

⁹⁴ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*. Traduction française disponible sur le Web.

⁹⁵ Ce mot ne semble pas rejeté par Hédi Bouraoui. Les numéros 1 et 2, volume XI, de la revue CELAAN, *op. cit.*, s'intitulent *Hédi Bouraoui et l'écriture pluriculturelle*, et l'auteur n'a pas critiqué ce titre.

⁹⁶ Nous mettons ce mot en italiques.

passer entre les hommes et les cultures. Ce qu'elle murmure peut-être ici, c'est qu'il lui faut « tamiser » les informations, ne garder que le meilleur.

Nouredine Slimani remarque à juste titre dans « L'Élan transculturel entre parole et écriture : lecture croisée de *Rose des Sables* et *Ainsi parle la Tour CN* » :

Nous partons du postulat que *Ainsi parle la Tour CN* transcrit une parole plurielle, celle de la « troisième Solitude ». ⁹⁷ [...]

Ainsi parle la Tour CN débute par une phrase-programme qui inscrit le roman dans une projection maximale par rapport au moment transculturel : « Tous les chemins mènent à moi [...] ». ⁹⁸

L'expérience de l'impossibilité de dépasser les frontières, la xénophobie qui consiste à considérer qu'au Canada vivraient des Canadiens de « pure laine » et des Canadiens fraîchement immigrés, sont des idées présentes à la fois dans *Ainsi parle la Tour CN* et l'essai *La francophonie à l'estomac*. À propos du roman, Suzanne Crosta déclare :

Cette expérience vécue traverse sa fiction dans le roman *Ainsi parle la Tour CN* : spectacle dérisoire où l'impossibilité de dépasser la frontière des origines débouche sur l'anémosité et l'intolérance, l'antipathie et la xénophobie, effets véreux d'une même piqûre qui fait rejeter la différence, celle-là même, pourtant, qui *identifie*, selon une sage constatation philosophique. ⁹⁹

Cette idée est abordée non plus par le roman mais par l'essai dans *La Francophonie à l'estomac*, où le problème de la littérature franco-ontarienne est présenté sans concessions. Il est difficile d'imposer une littérature francophone dans la partie anglophone du Canada. Suzanne Crosta, également sensible à ce phénomène, explique :

⁹⁷ Allusion à l'article d'Hédi Bouraoui « La Troisième Solitude », *Métamorphoses d'une Utopie*, éd. Jean-Michel Lacroix et Fulvio Caccia, Presse de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1992, p. 175-176.

⁹⁸ Nouredine Slimani, « L'Élan transculturel entre parole et écriture : lecture croisée de *rose des Sables* et *Ainsi parle la Tour CN*, *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, op. cit., p. 279 et 284. Hédi Bouraoui, *Ainsi parle la Tour CN*, Les éditions L'interligne, Vanier (Ontario), 1999, p. 11.

L'essai *La Francophonie à l'estomac* soulève le débat critique autour de la littérature franco-ontarienne. L'identité migrante ou minoritaire de l'écrivain(e) franco-ontarien(e) se heurte à un formalisme arbitraire dont la rigidité va jusqu'à pousser vers l'exclusion ou la marginalisation de certains membres.¹⁰⁰

La position du romancier-poète Hédi Bouraoui est donc très différente de celle du sociologue Jacques Demorgon. Autant l'analyse du sociologue se veut scientifique, être le reflet d'une réalité interculturelle compliquée, autant l'ébauche de réflexion que propose la Tour CN à la fin de ce huitième tour de la narration se veut le reflet d'une vérité poétique, inscrite dans un discours fait pour qui veut bien l'entendre, un discours « passé au tamis ». Sur les ondes, il faut encore savoir entendre *entre les ondes*. La poésie interculturelle interfère avec tout ce qui n'est pas elle. Or, dans son tamis, le récit poétique ne doit garder que son or, les pépites du langage. Le poète Pierre Reverdy ne notait-il pas dans *Le Gant de Crin* :

Aujourd'hui la puissance lyrique ne saurait se passer de concentration. Il ne s'agit pas d'exploiter une émotion initiale et de la délayer, mais, au contraire, de réaliser dans l'œuvre un faisceau d'émotions directement issues du fonds intime du poète et de livrer à l'esprit du lecteur cette force concentrée capable de provoquer en lui une émotion forte et d'alimenter une riche efflorescence de sentiments esthétiques. Le poète ne monnaie pas son or, il le livre natif. »¹⁰¹

Françoise Naudillon se penche elle aussi sur cette question et déclare à juste titre :

Contrairement à sa lointaine cousine, la Tour de Babel, voire même sa lointaine rivale la Menara de Kuala Lumpur, la Tour CN choisit la

⁹⁹ Suzanne Crosta, *op. cit.*, p. 383.

¹⁰⁰ *Op. cit.*, p. 383.

¹⁰¹ *Le Gant de Crin*, notes, Flammarion.

transaction plutôt que le truchement, la négociation plutôt que la traduction.¹⁰²

Le romancier et poète haïtien René Depestre faisait preuve du même espoir qu'Hédi Bouraoui dès 1980, quand il écrivait en préambule de son essai *Bonjour et adieu à la négritude*, (même s'il emploie quant à lui le mot « interculturel »):

Malgré ces ombres sinistres, dans la plupart des sociétés nationales issues des épreuves de la colonisation, des générations d'hommes et de femmes ont déjà montré qu'elles sont capables de maintenir, sur un pied d'égalité, un dialogue interculturel avec l'Europe et les autres foyers de la civilisation. L'ancien européo-centrisme a reculé devant l'aspiration des peuples et des intelligentsias à une *confluence* culturelle mondiale compatible avec la problématique historique de chaque nation.¹⁰³

On peut donc différencier la définition que donne la philosophie ou la sociologie de l'interculturalisme de celle qu'en donnent les poètes. Pour les uns, il s'agit de s'intéresser à la réalité d'un phénomène en montrant la complexité, pour les autres il s'agit plutôt d'instiller un espoir. Pour Hédi Bouraoui, paradoxalement, écrire à la marge, écrire « entre », dans un interstice, ce n'est pas pratiquer un interculturalisme qui exclurait les cultures et les identités entre lesquelles on crée, ce n'est pas écrire dans un vide déconnecté du monde, c'est écrire au cœur de plusieurs cultures en même temps. Plutôt qu'à « l'interstice » devrions-nous dire à « l'intersection » ? S'il est besoin de démontrer l'espoir qui anime certains poètes à ce sujet, citons encore René Depestre :

Une nouvelle histoire peut commencer si, tous ensemble, guéris des vermines tapies dans nos cœurs, guéris de nos haines et de nos médiocrités morales, nous osons reprendre le cri de joie libératrice de

¹⁰² Françoise Naudillon, « La transprophétie d'Hédi Bouraoui », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006, p. 71.

¹⁰³ René Depestre, *Bonjour et adieu à la négritude*, Seghers, Paris, 1989, (1^{ère} édition, Robert Laffont, Paris, 1980), p. 11.

Schiller, magnifié dans une symphonie de Beethoven : tous les hommes sont frères ! Vive la grande famille humaine !¹⁰⁴

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 15.

2) Écriture poétique à l'interstice des cultures : l'image de l'original

a) Créolitude, négritude, originalité.

Si l'écrivain écrit vraiment à l'interstice entre les cultures, il ne peut en privilégier une. Il est semblable à cet animal dont l'aspect en rappelle plusieurs autres : l'original. Giuseppina Igonetti a parfaitement compris ce trait essentiel de l'écriture d'Hédi Bouraoui quand elle remarque :

Puisque la compréhension, la tolérance et une fraternelle unicité de regard sur la multiplicité des cultures ne permettent pas au poète, quand il s'exprime, d'en laisser une l'emporter sur les autres, alors sa vision du monde, transculturelle et transpoétique, transforme tout en un terrain flou, riche d'une porosité sensuelle.¹⁰⁵

Cette idée est présente dans le poème « Cross-culturel » du recueil *Echosmos* :

J'aurais voulu être multiple, m'induire de vibrations
qui s'introduisent en moi sans que je les soupçonne
ou les accuse de pénétration, sans que je lève le
petit doigt pour signaler leur entrée ou leur éjaculation.
Un carrefour plus complexe de civilisation. J'ai
encore soif de voix ...¹⁰⁶

Dans le roman *Ainsi parle la Tour CN*, l'originalité apparaît comme une métaphore lourde de sens. L'original, c'est l'animal trafiqué (bois du daim, corps du chameau, etc.) mais l'animal unique. Des altérités sont en œuvre

¹⁰⁵ Giuseppina Igonetti, « L'autre dans l'œuvre poétique et romanesque de H. Bouraoui », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1997, p. 14.

chez l'écrivain, ou le poète immigré, comme chez l'original qui comprend bosse, sabots, cornes et museau. C'est l'image de la pluralité dans l'unicité. L'originalité devient l'attitude de l'écrivain vivant réellement à l'interstice entre plusieurs cultures (au moins trois : Afrique, Europe, Amérique).

Quand Edouard Glissant évoque la créolitude qui sévit non seulement dans la Caraïbe mais dans le monde entier, Hédi Bouraoui évoque quant à lui l'originalité. Quelle différence entre ces concepts voisins ? Selon Glissant, la créolitude est née de traces de la culture des esclaves venus d'Afrique, qui ont eu besoin de retrouver leur identité propre. Selon Bouraoui, l'originalité fait coexister l'origine pour y ajouter des différences. Ce mélange ne concerne pas seulement les cultures mais aussi les langues. Les deux définitions se ressemblent, mais si Glissant part de l'exemple précis des esclaves africains privés de toute culture et de toute langue, Bouraoui se situe au niveau local, dans un monde post-esclavagiste :

C'est un genre de revendication identitaire multiple faite aux traces du transculturalisme, comme nous l'avons défini, que l'*originalité* s'est épanouie en mythe fondateur. Une nouvelle création conceptuelle qui retient l'origine pour y ajouter les différences. Le moi et l'autre, le même et le différent négocient les généalogies des langues et des cultures selon les lois mêmes de la nature mourante. Cela constitue alors un terrain d'accueil où chaque fond culturel local garde sa couleur et sa saveur dans la configuration des rapports ontologiques.¹⁰⁷

Le rapport peut être fait aussi entre originalité et négritude, mais si la négritude met selon Hédi Bouraoui l'accent uniquement sur la couleur de la peau, l'originalité tient compte chaque partie de l'individu :

Et si l'*originalité* est créée sous le signe et sur mesure de la négritude, il faut signaler tout de suite qu'elle n'en est en aucun cas le reflet. La

¹⁰⁶ Hédi Bouraoui, *Echosmos*, Canadian Society for Comparative Study of Civilizations and Mosaic Press, Oakville (Ontario), New York, London, édition bilingue français/anglais, 1986, p. 28.

¹⁰⁷ Hédi Bouraoui, *Transpoétique, éloge du nomadisme*, éd. Mémoire d'encrier, Montréal, 20005, p. 135.

négritude tend à raboter les différences pour ne mettre l'accent que sur la couleur unique de la peau, tandis que l'*originalité* célèbre chaque infime partie de ses diverses composantes. Senghor luttait pour placer l'héritage africain au sein d'un universalisme de bon aloi. Un effort louable pour rendre aux Africains ce qui appartient aux Africains qui tenaient, à juste titre, à inscrire leur culture dans le patrimoine global et universel.¹⁰⁸

Résumer le mouvement de la négritude par une revendication d'une couleur de peau, affirmer que l'*originalité* s'en distingue parce qu'elle s'intéresse quant à elle à toutes les parties de l'individu est pour le moins une simplification, au pire une grave erreur. Ce n'est pas ainsi, en effet qu'Aimé Césaire, Léon Gontrand Damas, et Senghor (le mot négritude aurait été inventé d'abord par Césaire et non par Senghor)¹⁰⁹ ont défini la négritude. Au juste, il existe plusieurs définitions de la négritude, Césaire et Senghor ne donneront pas tout à fait les mêmes définitions, et s'il s'agit bien au départ des racines noires des Africains, il est surtout question chez l'un comme chez l'autre de culture africaine. La naissance du concept de « négritude », et celle de la revue *Présence africaine*, qui paraît en 1947 en même temps à Dakar et à Paris, a rassemblé des Noirs de plusieurs pays, et des intellectuels français, notamment Jean-Paul Sartre. Ce dernier la définissait alors comme « la négation de la négation de l'homme noir ». Robert Jouanny précise :

Le terme de négritude aurait été « inventé » vers 1933 et l'on s'accorde à admettre que Damas, Senghor et Césaire furent les

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰⁹ Aimé Césaire a initialement forgé le terme « négritude » dans le numéro 3 (Mai - Juin 1935) de *L'Étudiant Noir*, *Journal Mensuel de l'Association des Étudiants Martiniquais en France* grâce à Christian Filostrat, voir *Négritude Agonistes*, Africana Homestead Legacy Publishers 2008, ISBN 978-0-9818939-2-1

Dans la partie *Conscience Raciale et Révolution Sociale* de ce numéro 3 de *L'Étudiant Noir*, Césaire revendique l'identité noire mais aussi sa culture, d'abord face à une francité perçue comme oppressante et instrument de la colonisation française (*Discours sur le colonialisme, Cahier d'un retour au pays natal*). Césaire emploie de nouveau le mot « négritude » en 1939 dans la première publication du *Cahier d'un retour au pays natal*. Ce concept sera repris par Léopold Sédar Senghor dans ses *Chants d'ombre*. Ce dernier qui l'approfondit, opposera « la raison hellène » à l'« émotion noire » :

Nuit qui me délivre des raisons des salons des sophismes,
des pirouettes des prétextes, des haines calculées des carnages humanisés
Nuit qui fond toutes mes contradictions, toutes contradictions dans l'unité première de ta négritude

trois écrivains qui contribuèrent à en faire le mot-étendard de toute une génération de Noirs. Césaire aurait été le premier à utiliser le terme, dans *L'Étudiant noir*. Il est absent du *Discours*, peut-être parce que celui-ci s'adresse aux Blancs et que Césaire tient surtout à les convaincre que « l'Europe est indéfendable ».¹¹⁰

Dans sa définition, Senghor fait allusion non à la seule couleur de peau des Africains, mais surtout aux particularités de leur culture, trop longtemps oubliée à cause du colonialisme. Selon lui, en effet, la négritude est « l'ensemble des valeurs culturelles de l'Afrique noire. [...] La négritude est un fait, une culture. C'est l'ensemble des valeurs économiques, politiques, intellectuelles, morales, artistiques et sociales des peuples d'Afrique et des minorités noires d'Amérique, d'Asie, d'Europe et d'Océanie. »

Dans le *Cahier d'un Retour au pays natal* (1939), Césaire paraît plus radical :

ma négritude n'est pas une pierre, sa surdité ruée contre la clameur du jour
ma négritude n'est pas une taie d'eau morte sur l'œil mort de la terre
ma négritude n'est ni une tour ni une cathédrale
elle plonge dans la chair rouge du sol
elle plonge dans la chair ardente du ciel
elle troue l'accablement opaque de sa droite patience.

Selon Césaire « ce mot désigne en premier lieu le rejet. Le rejet de l'assimilation culturelle, le rejet d'une certaine image du Noir paisible, incapable de construire une civilisation. Le culturel prime sur le politique. »

Pourtant l'originalité mal pensée a ses revers d'après Hédi Bouraoui. Ainsi critique-t-il la politique de l'Ex-premier Ministre du Québec Pierre Elliot Trudeau, par la voix de la Tour CN elle-même dans le roman *Ainsi parle la Tour CN*. Celui-ci a encouragé les immigrants à conserver leur culture d'origine, mais

¹¹⁰ Robert Jouanny, *Cahier d'un retour au pays natal, Discours sur le colonialisme de Césaire*, Hatier, 1994, p. 7.

cela a créé des ghettos et du communautarisme. Les communautés se sont repliées sur elles-mêmes :

Chez nous, nous avons encouragé ces immigrants à garder leur culture avec leurs dents. *Hang it Baby !* [...] Et comme ils sont très disciplinés, ils se sont enfermés dans des ghettos de paille. Construits de leurs mains. Avec les maigres gains de leurs compatriotes. Ces îlots forment la fameuse « Mosaïque canadienne ». Immense solitude qui brille de ses centaines de facettes solitaires. Troisième Solitude que notre Ex-premier Ministre Pierre Elliot Trudeau, voulait caler entre les deux Solitudes premières, fondatrices de ce pays, juste pour leur faire écartier les jambes, les faire éclater de jouissance, plutôt les inséminer, leur injecter le ver solitaire, ce sperme miraculeux qui va engendrer le fameux Orignal, l'animal fabuleux qui existe bel et bien dans notre Province, dans la Trille de notre culture profonde. J'aimerais vous rappeler que ce grand cervidé des marais du Nord canadien s'appelle l'Elan. Il a des bois de cerf, une tête de cheval, un corps de chameau, une barbichette de bouc et des sabots palmés pour faire du ski nautique, du ski de fond... tous les skidoux, tous les skiamers. Je salue avec grâce cet Elan né de nos entrailles dont la reconnaissance met un terme à cette surenchère de régionalisme.

Comme le rappelle Elizabeth Sabiston, Hédi Bouraoui n'est pas le seul à évoquer cette mosaïque culturelle :

Taoufik habaïeb parle de la « vision-mosaïque » produite par « la sensibilité africaine face au monde nord-américain ».¹¹¹

Comme on le remarque, l'extrait du roman transpoétique s'avère très ironique, et l'orignal apparaît plutôt ici comme un animal absurde et composite que comme le parangon du transculturalisme bouraouien qu'il deviendra sous sa plume, en 2005, dans son essai *Transpoétique, éloge du nomadisme*. Il y deviendra non un « mythe fondateur » mais le symbole d'une certaine écriture de l'interstice entre les cultures en Ontario. On regrettera sans doute que le poète limite trop *ici* son

analyse au cas du Canada, quand le mouvement de la négritude d'une part, et Edouard Glissant d'autre par, ont généralisé leurs analyses de la négritude, de la créolitude et de l'écriture-monde.

À bien y réfléchir, l'*originalité* représente les forces vives de la création qui traversent les paysages transculturels de l'Ontario.¹¹²

Cette fois, il ne s'agit plus de railler un animal social composé d'éléments disparates et ressemblant à un collage de Max Ernst, mais de montrer à quel point être obligé d'écrire à l'interstice entre des cultures n'est pas une tare mais peut-être une chance qu'il faut savoir exploiter :

L'appartenance à plusieurs cultures n'est ni une tare, ni une déviance, elle charrie des valeurs et des conceptions particulières du monde qui se déversent les unes dans les autres, parfois dans la douleur, et parfois dans le bonheur.¹¹³

Dans cette optique néanmoins, l'écriture interstitielle n'apparaît pas vraiment comme un choix offert au poète, mais comme une nécessité due à sa situation. Ce que les querelles des tenants de la négritude ont ajouté à cette réflexion solitaire de Bouraoui, c'est qu'il n'existe pas deux situations identitaires rigoureusement identiques, et donc pas deux définitions de la négritude identiques selon les auteurs ; de même qu'il ne saurait sans doute exister deux poétiques de l'interstice identiques.

Des controverses sont nées à ce sujet au sein du mouvement de la négritude. Ses principaux auteurs ne le concevaient pas tous la même façon, et il ne saurait s'agir de citer que Senghor et Césaire, les pères de l'entreprise. D'abord, le mouvement a connu au moins un précurseur : bien qu'administrateur d'Outre-mer en Oubangui-Chari en 1912, le romancier et poète René Maran, auteur notamment de *Batouala*, peut être considéré comme un précurseur de la négritude. Dans la préface de ce roman, il critique certains aspects de la colonisation. René Maran

¹¹¹ Elizabeth Sabiston, « Bâtir des ponts », *op. cit.*, p. 19.

¹¹² *Ibid.*, pp. 136-7.

¹¹³ *Ibid.*, p. 137.

abandonnera sa carrière coloniale, peu compatible avec le concept de négritude, et vivra longtemps à Paris où il continuera à écrire et animera des émissions de radio. L'écrivain guadeloupéen Daniel Maximin estime quant à lui que la négritude n'est même pas un mouvement littéraire, mais seulement une génération d'intellectuels rassemblés par une même prise de conscience. Concernant surtout des ères géographiques différentes, (Martinique, Guyanes, Sénégal), la négritude dépend d'expériences différentes pour chacun d'eux, dans des espaces politiquement différents : la Guyane seulement est française, la Martinique est un département français, un territoire d'outremer, le Sénégal est devenu politiquement indépendant... Les expériences des auteurs concernés sont donc différentes, et les points de vue qu'ils expriment sont forcément personnels : ils évoquent leur propre conception et leur propre sentiment de la négritude. Il peut s'agir de chercher à dépasser sa révolte pour prôner la paix et la fraternité, ou au contraire d'inviter à la révolte et de dire sa rancœur. On sait en effet que le concept de négritude a essuyé de sérieuses critiques. Ainsi Stanislas Spero Adotevi affirme-t-il dans son essai *Négritude et négrologues* : « Souvenir dans la connivence nocturne, la négritude est l'offrande lyrique du poète à sa propre obscurité désespérément au passé. »

D'autres, comme Hédi Bouraoui, reprocheront à la négritude de s'appuyer sur une vision "négriste" de la poésie, et de présenter les Noirs de façon réductrice. Faisant lui aussi allusion à un animal, sans qu'il s'agisse de l'original, l'écrivain Wole Soyinka, écrivain nigérian, premier auteur africain ayant reçu le Prix Nobel de Littérature en 1986, né en 1934, a déclaré : « Le tigre ne proclame pas sa tigritude. Il bondit sur sa proie et la dévore ». Et Léopold Sédar Senghor a dû lui répondre : "Le zèbre ne peut se défaire de ses zébrures sans cesser d'être Zèbre, de même que le nègre ne peut se défaire de sa Négritude sans cesser d'être Nègre."

C'est donc à juste titre, en respectant sa conception du transculturalisme, qu'Hédi Bouraoui mêle dans ce passage du roman *Ainsi parle la Tour CN* le français à l'anglais, langues porteuses de cultures différentes. De façon ironique, dans cette partie du roman, il dénonce les ghettos où l'on semble élever des originaux dociles :

Et l'on continue encore à servir des amuse-gueules aux divers ghettos de l'ethno-culture cultivée en champs fertiles des originaux. Eux ont surtout besoin de *drinks on the rock* !¹¹⁴

¹¹⁴ Ainsi parle la Tour CN, p. 40.

b) L'Esprit-Orignal

Quand il ne critique pas un mauvais usage, politique, de l'originalité, le roman *Ainsi parle la Tour CN* évoque l'*Esprit orignal* considéré comme un idéal. Ce mot composé, inventé par l'écrivain, revient très souvent dans le roman. Il appartient à un champ sémantique imaginaire comprenant les dérivés *orignalitaire*, ou *Esprit Orignal*. C'est au 16ème chapitre (ou 16ème tour) du roman que Twylla capte pour la première fois l'Esprit Orignal :

Twylla sait que l'orignal est maître de sa destinée [...]. Elle a osé l'affronter [...], une paix semble les envahir tous les deux. Ils restent un long moment à se fondre dans la matrice ondoyante de l'amour de la terre.¹¹⁵

Françoise Naudillon indique que l'orignal était « animal totémique chez les Premières Nations ». Il signifiait « l'estime de soi, qui découle de la capacité de reconnaître la sagesse dont nous avons fait preuve face à une situation et de saisir que, dès lors, nous méritons reconnaissance et félicitations. Il s'agit du partage, empreint de la joie qu'accompagne le sentiment d'avoir mené son projet à bien ».¹¹⁶

À la fin du roman, lors de son 21^{ème} tour, la tour CN le définit ainsi :

Je reviendrai sur ces trous, ces vides, ces omissions que je ne mets pas sur le dos de l'Esprit-Orignal. Lui n'est en aucun cas le Dieu suprême qui voit tout, entend tout, juge tout. L'Orignal est une source d'inspiration, un souffle constant de tolérance. Une manière d'être laïque et républicaine. Son esprit ne représente aucune foi monothéiste. Ni aucun charlatanisme de sectes érigées en Temple Solaire à éteindre la vie.¹¹⁷

¹¹⁵ P. 210.

¹¹⁶ Françoise Naudillon, « La Transprophétie chez Hédi Bouraoui », *op. cit.*, p. 72. La référence à cette définition ancienne est consultable sur le site : « Animaux totems », <http://perso.wanadoo.fr/yanu/HTML/animaux.htm>

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 292.

C'est l'Esprit capable de rassembler des êtres malgré leurs différences, un esprit de tolérance qui permettrait d'éviter les idées extrêmes et de se comprendre plutôt que de se détruire, créant un état de bonheur et même de béatitude. La Tour CN, qui diffuse la radio, raconte ainsi qu'elle ne filtre aucun message, mais qu'elle ne respecte que ceux qui sont mus par ces Esprits supérieurs. Pour faire comprendre que les individus qui en bénéficient comprennent comme l'original des parties disparates composant leur corps, la métaphore, (typique dans la poésie d'Hédi Bouraoui), est filée :

Peut-être est-ce *l'Esprit-Original* qui infuse une liesse indéfinissable sur les visages des habitants ? Il confère aux bâtiments les couleurs de l'arc-en-ciel, celles qui teintent les peaux d'un bonheur difficile à cerner : joie légère qui se lit à la démarche des gens, joie nourricière qui ne tient pas compte de la marque du temps. [...] Les extrêmes se volatilisent même si je les mesure sur les plateaux de la terre et du ciel. Mais je ne suis que la mécanique de la balance électronique. Je filtre le flot de mots sans censure, ni parti-pris.

Le style poétique caractérisant la réaction de la tour face à l'Esprit Original mérite d'être analysé. Métaphorique, il permet ici au narrateur d'établir une définition floue. Que sont les extrêmes ? Des attitudes racistes ? Post-colonialistes ? Des réactions de haine ? S'agit-il de critiquer encore des décisions politiques considérées comme excessives, absurdes et même dangereuses ? S'agit-il de positions religieuses extrêmes ? Le texte est ambigu. Il ne s'en prend ouvertement qu'aux politiques. Mais le lecteur sent que d'autres attitudes sont visées.

L'allusion à la couleur des peaux peut renvoyer encore à une critique de la négritude qui, rappelons-nous, ne concerne (selon Hédi Bouraoui) que la peau noire. L'image de la Balance fait de la Tour CN une sorte de symbole de Justice, sous-pesant les vertus et les vices dans ses deux plateaux. L'Esprit-Original est aussi présenté comme une vérité supérieure, née non seulement de la tolérance mais aussi de l'innocence. Cette innocence vaut mieux que la renommée, et la

rançon de la gloire qui l'accompagne. Intertextualité ? On se souvient du refrain de cette chanson de Georges Brassens :

Trompettes
De la renommée
Vous êtes
Bien mal embouchées.

Le contexte transculturel invite la Tour CN à faire allusion parallèlement aux plus anglophones *Mounties* :

Une des rares vérités que je respecte et que je porte dans mon cœur, c'est l'*Esprit-Original*. Parce que cet Elan la vit dans sa chair et que son cri vaut mieux que la sirène des pompiers. Le chœur des voix innocentes est mieux que les trompettes de la renommée, ou celles des *Mounties* perchés sur leurs chevaux de bois. Chacun de ses membres combine des éléments d'autres animaux. Esprit-Original à la présence lointaine et pourtant si proche dans la forêt de nos pensées.¹¹⁸

Une fois encore la métaphore filée de l'original, relayée par celle de l'Elan (il s'agit du même animal), n'est pas absolument claire. « Le chœur des voix innocentes » se trouve sur la même ligne que les cris de l'Elan, peut-être parce que la Tour CN raconte alors l'histoire de l'Amérindien Mohawk Pete Deloon (Pierre de Lune)¹¹⁹, qui a quitté sa Réserve d'Opasquia, au nord-ouest de la province. Personne ne perçoit le cri de celui qui cherche désespérément du travail, et n'en obtient pas depuis qu'il a été licencié pour avoir sauté par désespoir de la Tour CN.

Il s'agit de défendre donc tous les innocents, dépouillés comme lui de leur terre et de leur culture. N'oublions pas que ce personnage a célébré quelques pages plus tôt une grande cérémonie de l'amitié héritée de ses ancêtres, et de sa culture

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 62.

¹¹⁹ P. 13.

propre. C'est finalement lui, par l'intermédiaire de ses coutumes, qui a insufflé le premier l'Esprit-Original dans le récit. Et cet esprit, la Tour CN y est sensible :

Aujourd'hui, la joie voltige sur la ville. Est-ce le Grand-Esprit invoqué par Pete dans sa cérémonie de l'amitié ? [...] Il s'est installé avec quatre autres membres de la Première Nation, juste aux pieds de ma silhouette.¹²⁰

Françoise Naudillon commente :

Si l'original est un animal totémique, il est un des plus importants intermédiaires dans ce chemin spirituel proposé par Hédi Bouraoui œuvre après œuvre. Bien plus, il permet d'évoquer, à travers Twylla, la dimension chamanique, cousine de la dimension prophétique.

Donnant de l'importance à la spiritualité des Indiens et au chamanisme, l'écrivain cherche sa propre sagesse, et s'appuie notamment sur celle du chaman. Son récit transpoétique s'avère effectivement transculturel. Il ne néglige pas des cultures réputées parfois comme secondaires ou insignifiantes.

Dans tous les mythes il existe des hommes privilégiés, des chamans ou des sages qui ont le pouvoir de franchir les murailles du ciel inaccessibles au commun des mortels.¹²¹

¹²⁰ *Ibid.*, p. 60.

¹²¹ Bibliothèque Nationale de France : <http://expositions.bnf.fr/ciel/mythes/index4.htm>. Cité par Françoise Naudillon, *op. cit.*, p. 72.

B- À la naissance du poétique

Hédi Bouraoui s'est régulièrement penché sur le processus générateur du texte. Selon lui, la création littéraire s'auto-génère de façon discontinue. Or cette *poiétique* s'exerce dans l'infini des possibles du texte, qu'il assimile souvent à l'image du désert. Au sein de ce désert, le signe « nomade » dans un « No Man's Land qui explose en une multitude d'éclats sémiotiques »¹²². Il existe donc bien dans son esprit un rapport entre ce qu'il nomme parfois « émigressence » et ailleurs « narra-nativité ». Soulignons que le concept de narra-nativité concerne tous les genres littéraires, et pas seulement la narration. D'autre part, il semble que le goût d'Hédi Bouraoui pour ce qu'il nomme lui-même « écriture migratoire », cette écriture qui migre d'une culture à l'autre, d'un livre à l'autre, d'un lecteur à l'autre, fonctionne de pair dans son œuvre avec son goût pour le dépassement des frontières géographiques comme génériques.

Son esthétique s'avère fondée, comme celle d'Edouard Glissant ou d'Umberto Eco, sur l'ouverture de la création¹²³. Ce que nous chercherons à montrer encore ici, c'est qu'une volonté transculturelle, et l'écriture migratoire qui l'accompagne, refusent toute volonté de fermeture de l'œuvre.

¹²² *Transpoétique, éloge du nomadisme*, éd. Mémoire d'encrier, Montréal, Québec, 2005, p. 94.

¹²³ Voir le *Traité du Tout-Monde* d'Edouard Glissant, *op.cit.*, et Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* (1965, seconde révision 1971), (version originale révisée de *Opera aperta*, 1962 et incluant *Le poetiche di Joyce*, 1965).

1- Création poétique et espace francophone

Il est apparu que tous ces écrivains avaient réfléchi à leur façon de renouveler l'écriture. L'auteur de *Bangkok Blues* fait indéniablement partie de ces écrivains qui, quels que soient les genres qu'ils abordent, sont mus par la même dynamique et la même préoccupation. Il est plutôt question d'inventer l'œuvre en regardant vers le futur qu'en cherchant à respecter une tradition préétablie. Selon lui, à aucun moment on ne peut considérer l'écrivain imitant les modèles du passé comme un grand écrivain. Autrement dit, il n'existerait aucune véritable narrativité dans une telle œuvre.

Cette idée est notamment présente dans un passage du roman *Bangkok Blues*. Dans le chant VII, May (une « fille louée »¹²⁴) a invité le narrateur Virgilius à danser. Puis dans un rêve il a revu son ami Pierre, qui lui a fait connaître naguère Françoise. Au chant VIII, son amie Koï est « devenue Phi, ou Chorawit Phi transformée en Thewada »¹²⁵. Mais « dans ce palais de croyances » que représente la Thaïlande, « une seule lingua franca utilisée, l'anglais.¹²⁶ » En effet, c'est la langue de la majorité des gens, et l'on retrouve l'anglais à toutes les sauces culturelles. Le texte littéraire doit-il être à l'image de ce kaléidoscope de langues qui se télescopent ?

Tour de Babel à stridence pseudo-unique où cahotent les accents rocambolesques et les tonalités de l'arabesque, anglais-thaïlandais, anglais-chinois, anglais-indien, anglais-japonais, anglais-congolais, anglais-javanais, anglais-philippin, anglais-russe, anglais-hongrois, anglais-malais, anglais-arabe, anglais-bulgare, anglais-grec, anglais-italien, anglais-roumain, anglais-tamoul, anglais-anglais, anglais-américain.¹²⁷

Si l'on affirme que le medium – en littérature la langue – est le message, ce message constitue alors la *naissance* de l'œuvre d'art. D'où le concept de narra-

¹²⁴ P. 76.

¹²⁵ P. 80.

¹²⁶ P. 82.

¹²⁷ P. 82.

nativité. Ses poèmes narratifs montrent ainsi toujours que le medium est la *naissance d'une écriture autre*. C'est le cas notamment de *Rose des Sables*¹²⁸. Le début de ce poème narratif, (comme l'auteur le nomme lui-même, ne se contentant pas d'y voir un simple conte), prouve assez qu'il s'agit à la fois d'un poème et d'un récit, et que l'écrivain inaugure une écriture autre. Marco Galiero affirme à ce sujet :

Rose des Sables est un conte, oui, et une poésie ; [...] et plus que cela.

La structure du texte est celle d'un roman, avec sa répartition en chapitres qui présentent autant de petits morceaux de poésie où se déploie l'histoire fantastique, et pourtant si réelle, d'un voyage de découverte de soi, de l'autre et de l'acceptation réciproque.

[...] C'est un hymne au transculturalisme, à l'ouverture, aux rencontres de ceux qui sourient à la vie et refusent les idées préconçues. Dépasser les frontières. Encore mieux : les abattre.¹²⁹

1. dans le désert une rose

Advint et adviendra

dans le vieux temps d'aujourd'hui

il était une fois

une rose des sables voilée

et l'on dit

c'est ce qui fait son malheur

Ici

hommes et femmes

se voilent la tête

ce qui empêche le soleil d'écorcher

¹²⁸ *Rose des Sables*, éditions Vermillon, Ottawa, Ontario, Canada, 1998.

¹²⁹ Marco Galiero, « *Rose des Sables* : une fleur aux racines dans le cœur et aux pétales dans les mots », *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui, op. cit.*, p. 253.

les peaux tatouées et le vent de sable d'envahir
les poumons des caravaniers¹³⁰

Tout cela

on le sait au milieu du Sahara
mais certainement pas
au-delà
où les chercheurs de trésors
et autres modernités
sont occupés à grignoter

leur vie de quelques ans¹³¹

Le poème entier est composé de vingt sections portant toutes un titre. On note la disposition particulière du titre de la première section, qui comprend un blanc volontaire entre les groupes nominaux « dans le désert » d'une part, et « une rose » d'autre part. Ce procédé créatif souligne l'isolement de la rose frêle et esseulée dans le désert immense et impitoyable. La disposition du texte sur la page participe elle-même du processus de la naissance de l'écriture, et, effectivement, d'une *écriture autre*. La formule « il était une fois », typique du conte, ne commence pas la première page du poème mais ne vient qu'en troisième position, sous la forme d'un vers, car le conte proposé est en vers, et c'est sa première originalité. Ont précédé deux vers traditionnels en Tunisie, soulignant pour le premier au regard d'un Occidental l'appartenance du texte au genre narratif : « advient et adviendra ». Le poète a évité une tournure banale et française comme « il arrive », juxtapose un présent et un futur qui confèrent immédiatement au récit son caractère intemporel, une intemporalité étrange qui semble nier le passé, puisque celui-ci, comme le suggère le deuxième vers, semble incorporé dans le présent : « dans le vieux temps d'aujourd'hui ».

¹³⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹³¹ Nous reproduisons la page entière pour en faire apparaître le dessin général.

La naissance de la narration poétique fixe donc ici immédiatement une temporalité peu traditionnelle pour un conte, en général raconté au passé, et tourné vers le passé. C'est le présent qui englobe ce temps des contes traditionnels. Ce présent est ressenti immédiatement par le lecteur comme un temps englobant le passé. Pourquoi ?

Sans doute parce que le désert s'avère le lieu même de ce qui semble ne pas changer, de l'immémorial. Ce qui y *est* aujourd'hui y *était* déjà hier. Si bien que dans ce *vrai lieu* - comme dirait le poète Yves Bonnefoy - il ne convient plus d'emblée de distinguer le présent et le passé.

Du point de vue du dessin que forme le texte sur la page, on remarque que le poète n'utilise pas de ponctuation - comme si rien ne parvenait à ponctuer le temps dans ce désert -, et que certains vers sont décalés vers la droite de la page, ce qui les met en valeur. Cette disposition varie : tantôt l'alignement se fait à gauche (vers 1 et 4 par exemple), tantôt à droite (dernier vers de la page). Ainsi s'établit un axe de symétrie obtenu par une sorte de diagonale, si l'on regarde simultanément le premier et le dernier vers de la page. Au milieu de celle-ci, le texte est au contraire centré. C'est le moment où le poète fait allusion aux hommes et aux femmes, autant dire à l'humanité, ce qui l'intéresse le plus, ce qui est central dans sa vie comme dans son œuvre.

Le dernier vers, détaché vers la droite, montre encore que la durée d'une vie humaine est dérisoire comparée à celle du désert. Il ne s'agit que de « quelques ans », tout au plus. Le point d'exclamation final, seule ponctuation dans la page, souligne encore l'aspect imposant du désert. Quand on constate son immensité, du point de vue spatial et temporel, on ne peut que s'exclamer. Il impressionne.

À la fois pleine de sagesse et d'humilité, la première page du poème narratif qui naît nos yeux - comme si le temps de l'acte créateur se voulait à l'image du temps infini caractérisant le désert - en appelle immédiatement au respect face à un tel visage du monde. Et s'il existe un seul aspect traditionnel du désert, c'est bien celui-ci. Tout voyageur qui a vu de tels endroits sait à quel point ils inspirent le

respect, l'humilité et la conscience de notre petitesse face à la nature. Nous nous sentons aussi fragiles que la rose dans cet infini.

La « narra-nativité » à laquelle l'auteur fait souvent allusion est omniprésente dans *Rose des Sables*. Le texte y naît comme le vent, le chameau, le chamelier... On y assiste même à la naissance du personnage, Tar, fils de maman Rose dès le septième poème intitulé « Naissance » :

Tard

très tard

par une nuit de clair de lune
qui brille comme mille et un lampions

Tard

très tard

par une nuit pleine d'étoiles
sans douleur
à l'aube
Rose met au monde

un vertébré aux pupilles zébrées

Quelle joie d'entendre

ses notes discordantes
dans le concert du silence

Ici au désert
à mille lieues à la ronde
on peut s'écouter

Le cri

du nouveau-né
réveille lézards et scorpions
vipères et fourmis

qui viennent affubler
Rose
de roseaux et de calames.¹³²

Ce n'est que plus tard que le texte fera naître le nom de cet enfant, quand il deviendra autonome et volera de ses propres ailes. Ce nom, écho phonétique des premiers vers du poème « naissance », « TAR », signifie « il s'est envolé » dans la langue du désert :

L'enfant est malmené
par ce baptême de l'air
Le vent a pitié de lui
le dépose
loin de sa mère
loin
très loin et
comme les gens l'ont vu voler
on l'appelle
depuis ce jour

TAR

Qui signifie en langue du désert

Il s'est envolé !¹³³

Nous ne pouvons nous empêcher de déceler dans ce poème une métaphore de l'écrivain lui-même, - et du poète -, qui ne vole véritablement de ses propres ailes que lorsqu'il a su se libérer d'une tradition littéraire pesante, qui ne peut au mieux permettre, selon Hédi Bouraoui, que de répéter ce qui a déjà été fait dans le passé sans regarder vers l'avenir de l'art et de la littérature. Il n'y a de véritable

¹³² P. 34.

¹³³ P. 48.

naissance de l'œuvre que lorsque celle-ci nous paraît nouvelle. La suite du texte confirme cette interprétation :

On dit alors de Tar

c'est un être-miracle
un vol entre la parole et l'écrit
ce corps silencieux
qu'il faut activer par l'esprit

ce fils du désert

soudain éclipsé
véritable étoile filante
au trajet gracieux des plumets.¹³⁴

Le récit transpoétique *Bangkok Blues* illustre aussi cette conception originale de la naissance du poétique dans toute œuvre selon Bouraoui. Lors d'un colloque international qui se tint à l'Université York de Toronto, on demanda aux créateurs de s'exprimer sur leur façon particulière de créer, sur *les modalités du déploiement de leur force créatrice*, afin de comparer des modes personnels de production du texte littéraire.¹³⁵ À la fin de cet extrait, la poésie est définie comme un mensonge. Mais en aucun cas il ne faut imiter « les vieux mensonges », c'est-à-dire imiter ce qui fut créé par les Anciens. Cette obsession de la nouveauté se retrouve dans toute l'œuvre d'Hédi Bouraoui, littéraire et critique. La narrativité, cette capacité de la langue littéraire propre à un écrivain de créer quelque chose de nouveau à chaque fois en se déployant sur la page, pourrait-on dire, « c'est ça, l'art, l'effet du logos ».

- La poésie n'est pas médiatique, retenez cette phrase, dit Blinduel qui continue :

« sortir du ghetto de la télé, faire des autodafés de l'argent, il va falloir achever. »

¹³⁴ *Rose des Sables*, op. cit., p. 48.

¹³⁵ Hédi Bouraoui, *Transpoétique, éloge du nomadisme*, chapitre 2, « créativité-critique : position », p. 21.

Achever qui ? Achever quoi ?

Sa mémoire plie bagages, elle ne fugue plus et il répète, perroquet de l'histoire :

- Il leur restera, à nos enfants, *le Corbeau et le Renard, la Cigale et la Fourmi, le Lion et la Souris*.

Pas de sida verbal dans le cas Koï thaï. Le poète est, par essence, menteur. Non, c'est qu'il est mauvais poète. Il y a mille et une façons de mentir sur un air de vérité vraisemblable. C'est ça, l'art, effet du logos, de l'imaginaire qui se métamorphose en pure référence à la réalité tangible et convaincante. En finir donc avec les vieux mensonges.¹³⁶

Dans un article récent contenu dans *Perspectives critiques*, Sergio Villani montre pourtant que l'œuvre d'Hédi Bouraoui ne se situe pas totalement du côté du modernisme, mais qu'elle se trouve entre modernisme et tradition. Tel est d'ailleurs le titre de son article¹³⁷. Ainsi, dans *La Femme d'entre les lignes* retrouve-t-on selon ce critique les caractéristiques de l'amour-écriture présent dans le *Voir-Dit* de Guillaume de Machaut. « Tous les motifs et toutes les images de la poésie lyrique du Moyen Âge sont articulés dans le texte de Bouraoui : absence, séparation, douleur, isolement, froideur, ardeur, espoir, désespoir, etc. L'écrivain, comme le lecteur, est emporté dans un envol d'images disparates qui forment un dessin arabesque. Bouraoui pratique une *transpoétique*, le transfert vers notre époque de cette pathologie de l'amour créée au Moyen Âge. »

Qui dit création littéraire dit néanmoins langue, et en ce qui concerne Hédi Bouraoui, choix d'une langue dominante, puisqu'il maîtrise aussi bien le français que l'anglais. L'utilisation principale du français dans son œuvre est donc bien un choix.¹³⁸

Comme tout outil, selon lui, la langue ne permet de *retranscrire* qu'une partie de ce qui affluerait à la conscience de l'écrivain au moment où il composait. Cette retranscription ne doit pas être comprise comme une simple traduction, avec des

¹³⁶ P. 86.

¹³⁷ Sergio Villani, (Université York, Canada), *Hédi Bouraoui, modernisme et tradition*, in *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, Human Sciences Monograph series 11, Sudbury, Ontario, Canada, P3E 2C6, 2006.

¹³⁸ Voir Hédi Bouraoui, *La Francophonie à l'estomac*, 1995, (ISBN 2879310474).

mots, d'un contenu de pensée. Il s'agit plutôt selon l'auteur du *reflet* de la réalité d'un contenu de conscience.

On peut objecter que penser l'écriture comme un calque de la pensée, ajouter que ce calque est inévitablement imparfait, ce n'est pas analyser le *processus créateur* dans toute sa profondeur et sa complexité, mais le présenter en surface, à un premier niveau, et simplifier tellement le mécanisme complexe du processus créateur qu'on le caricature et qu'on finit par le déformer. Selon Hédi Bouraoui, pourtant, l'écrivain est souvent surpris lui-même par ce qu'il crée. C'est que le langage demeure toujours un simulacre. On lit ainsi dans *Transpoétique* :

Cependant, il faut être conscient que le *je écrivain* ne peut totalement s'affranchir du simulacre du langage, ce qui le rend étranger à soi et aux autres. Ainsi le rapport entre le créateur et sa création restera d'autant plus mystérieux que l'extériorisation de l'écriture ne correspond jamais à l'intériorisation du sentiment vécu. On est donc autorisé à dire que le singulier de la différence dialogue avec le pluriel de la transparence. La logique de l'être est décalée par rapport à celle du paraître.¹³⁹

Cette analyse est extrêmement importante. Elle affirme que le texte créé par l'écrivain ne retranscrit jamais totalement son sentiment vécu, qu'il y a toujours un décalage entre l'œuvre telle qu'elle est *née* chez l'écrivain – nous n'osons même pas dire dans sa conscience – et telle qu'elle apparaît sur la page. Autrement dit, le texte n'appartient jamais totalement à l'écrivain, mais appartient en partie au texte lui-même, au langage qui n'est et ne sera toujours qu'une déviance.

Nous tenons à commenter cette approche de *l'acte de création littéraire* car il répond à une conception particulière de la littérature, selon laquelle la langue est une transcription, et qu'on le veuille ou non, une traduction d'un contenu de

¹³⁹ *Transpoétique, éloge du nomadisme*, éd. Mémoire d'encrier, Montréal, Québec, 2005, p. 47.

conscience préalable : « l'extériorisation de l'écriture ne correspond jamais à l'intériorisation du sentiment vécu ». ¹⁴⁰

L'Icônaison, datant d'août 1985, apparaît comme un texte expérimental. A l'intérieur d'un récitatif s'inscrit un véritable manifeste poétique. Ce texte nous invite à la naissance d'icônes séduisantes, suscitées de l'intérieur par des personnages identifiés par des pronoms personnels. Ceux-ci ne cessent de créer eux-mêmes de nouveaux personnages. Comme *Rose des Sables* donc, *L'Icônaison* s'avère un lieu privilégié de la naissance du texte qu'il est précieux d'étudier dans sa complexité. Cette complexité même, cette nature de texte expérimental, certains les déplorent. Il convient plutôt de comprendre le point de vue de l'écrivain.

Selon Hédi Bouraoui, il ne convient pas de répéter ce que beaucoup d'écrivains ont déjà créé. Il faut plutôt permettre à la littérature d'aller de l'avant en inventant des formes nouvelles, de nouveaux modes de production du texte. Voilà la première source d'intérêt d'un récit comme *L'Icônaison*. De tels textes recèlent des messages profonds dépassant le simple cadre de l'expérimentation.

En effet, *L'Icônaison*, en oblitérant les techniques narratives traditionnelles, ainsi que les frontières existant entre les cultures, et en abolissant le déterminisme du Nom et du Lieu, offre un dialogue propice à l'expression d'un Humanisme propre selon l'écrivain à notre temps. Ce « romanpoème », comme il le nomme lui-

¹⁴⁰ Or il est possible d'envisager l'acte créateur sous un autre angle, non plus comme une transcription ou une traduction mais une *manifestation* des capacités intuitives de l'artiste. Si l'on commence à considérer que l'acte créateur n'est pas une traduction avec des mots d'un sentiment, mais la manifestation spontanée de ces mêmes sentiments *dans* les mots, ce ne sont plus les mots qui surprennent le créateur, mais le sentiment ou plus exactement l'intuition - et par là même l'intuition du langage - qui les a précédés. Dans ce sens, le langage littéraire deviendrait quelque chose d'autonome, qui ne représenterait rien, ne pratiquerait aucune *mimesis*, qui ne calquerait rien, qui viendrait au monde de lui-même de façon intuitive. On pourrait d'ailleurs estimer qu'il y a une contradiction à dire que l'écrivain laisse faire, qu'il ne contrôle pas le langage et qu'en même temps il fait intervenir sa volonté en essayant de retranscrire et de traduire un sentiment. Dans le cas de la création intuitive, au contraire, l'écrivain laisse vraiment sa volonté de côté. Il s'en remet totalement à ses intuitions. Le texte qu'il produit ne l'étonne jamais dans ce sens qu'il ne ressemble pas à *quelque chose* qui aurait été préalablement formulé en lui, et puisqu'il considère que la première formulation ce sont les mots eux-mêmes, produits d'une intuition instantanée. Comment constater un décalage entre x et y si l'on considère qu'il n'y a pas de x mais seulement un y ?

Cette différence de conception est essentielle car d'un côté on estime - comme Hédi Bouraoui - que le texte n'est qu'un « paraître », alors que de l'autre on le conçoit comme un « être » à part entière, qui nous échappe en effet, mais pas de la même façon, pas parce qu'il serait une copie imparfaite de quelque chose, mais parce que par l'acte créateur il existe et devient autonome.

même, à la façon de n'importe quelle *narration-poème*, permet à l'écriture de se déployer sur la page et d'y naître sous nos yeux. Tel est exactement le concept de « narra-nativité ». Cette dernière s'exprime bien dans cet extrait :

Des instantanés nés paissent dans le chagrin Et je me lamente
oublie souci raccourci ma constipation s'aimante au contact des
mécontents Insatisfait j'arrache vos tendresses à pleines dents Je
les recrache on les avale¹⁴¹

On remarque tout d'abord que le « romanpoème » s'obtient dans cet extrait par un subtil mélange de récit et de poème en prose ne comprenant aucune ponctuation, comme nous l'avons déjà remarqué dans *Rose des Sables* par exemple. Le texte naît sur la page de façon spontanée dans la langue spécifique du romanpoème, même si certains passages peuvent paraître difficiles à interpréter. Cela fait penser à la fois au collage de mots que l'on trouvait dans les « cadavres exquis » Surréalistes et au monologue intérieur créé par l'écrivain français Edouard Dujardin, à la fin du XIX^e siècle,¹⁴² et repris ensuite avec succès par de nombreux romanciers, tels James Joyce dans *Ulysse*, par exemple, ou certains nouveaux romanciers. Rappelons que cette technique consistait à livrer le contenu immédiat de la pensée d'un personnage « à l'état naissant », dans son minimum syntaxique.

Un extrait comme « oublie souci raccourci ma constipation s'aimante au contact des mécontents » fait indéniablement penser à cette technique. Si on l'étudie de près, on remarque que l'on s'écarte du code courant - nous voulons dire de la langue orale de tous les jours - par l'intermédiaire d'abord d'une juxtaposition de mots apparemment sans rapport les uns avec les autres : « oublie souci raccourci », puis d'une métaphore surprenante de tonalité plus surréaliste : « ma constipation s'aimante au contact des mécontents ».

Si l'on considère que dans cet extrait le narrateur, qui est aussi l'écrivain, rend compte de son expérience créatrice à un instant *i*, force est de constater qu'il

¹⁴¹ *L'Icônaison*, p. 12.

¹⁴² Cf. Edouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, 1888.

commente la façon dont certaines phrases naissent comme des instantanés dans sa conscience. Une première métaphore indique qu'elles « paissent dans le chagrin », autrement dit qu'elles se nourrissent de sa tristesse actuelle. Le texte naît bien d'un état d'âme, d'une émotion. C'est au point que l'extrait prend une tonalité presque élégiaque (le lyrisme est rare chez Bouraoui) : « Et je me lamente ». Une élégie qui n'a évidemment rien de romantique, qui apparaît elle-même comme un instantané, tant le lecteur est transbahuté dans ce genre de texte d'une tonalité à une autre. L'acte de création semble une expulsion, une sorte de crachat, alors que l'acte de réception est ressenti au contraire comme une déglutition :

Insatisfait j'arrache vos tendresses à pleines dents Je les recrache on
les avale ¹⁴³

C'est après avoir « avalé » le monde que l'écrivain le « recrache ». Il n'est pas un être différent des autres, au-dessus de la mêlée, comme chez les Romantiques - nous pensons à la fonction du poète chère à Victor Hugo par exemple, et à la notion romantique de « grand homme » -. C'est un homme parmi d'autres. Un homme qui s'est trouvé dans une situation de réception avant d'assumer celle de création qui en fait un écrivain. On en trouve une confirmation quelques lignes plus bas :

Le monde fait pleuvoir des seringues pleines Chaque porte a sa
ration Le corps est saturé Et toi mon voisin tu contemples
l'entassement des carcasses charnues Oui leur bonne chère regorge
... Une santé splendide serre la gorge Ta possession et la mienne
engloutissent la piste qui cherche l'action

L'acte de création passe indéniablement par la perception, la sensation. Ce n'est pas seulement l'esprit qui parle mais d'abord le corps. La gorge serre aussi bien le locuteur que son voisin. Cette sensation est partagée. On pourrait dire, en s'appuyant sur la terminologie de Gérard Genette des focalisations,¹⁴⁴ qu'il y a ici

¹⁴³ *L'Icônaison*, p. 12.

¹⁴⁴ Gérard Genette, *Figures III*, coll. « Poétique », Le Seuil, 1972. *Figures*, essais, Le Seuil, Paris, 1966-2002.

une focalisation interne double et simultanée. Ce que l'écrivain ressent, d'autres hommes le ressentent.

L'association narration / nativité - ou narrativité / nativité - permet de montrer que lorsque l'on produit un texte littéraire grâce à une langue, ou, pour généraliser, un medium, on produit à chaque fois une œuvre d'art. Le moteur de la création artistique, c'est évidemment ce qu'Hédi Bouraoui nomme narra-nativité, c'est-à-dire cette capacité qu'ont l'écrivain et le medium de créer à chaque fois quelque chose de nouveau, de *jamais vu*. Le ratage, c'est la répétition, le *déjà vu*. Une telle conception est fort éloignée de la conception de Samuel Beckett qui écrit : « D'essayé. De raté. N'importe. Essayer encore. Rater mieux. » Virgilius, l'écrivain fictif, nous parle ainsi de ses difficultés pour écrire dans *Bangkok Blues*. Les mots de la langue lui manquent :

Je n'ai plus honte, je suis libéré. Je suis intimement lié aux yeux bridés de Koï, à son nez busqué, à sa peau. Non, je n'ai pas changé de masque, je n'ai pas permuté ma peau. J'ai vécu dans le cœur d'une Asie qui palpite au rythme de nos corps.

Et je n'ai pas les mots, je n'ai pas la langue pour décrire ce beau chant des flambeaux¹⁴⁵.

Ce n'est pas parce que le protagoniste s'imprègne d'une autre culture qu'il a changé totalement. Il ne substitue pas un nouvel être asiatique à l'ancien, il ajoute une corde à son arc, pourrait-on dire. Tel est le propre de l'attitude transculturelle. À chaque fois que l'on découvre une autre culture, et qu'on la laisse nous influencer, nous envoûter même - car c'est bien de cela qu'il s'agit -, on devient un homme plus complet. Du point de vue qui nous intéresse néanmoins, celui de la « narra-nativité », on notera qu'au moment où la métamorphose se fait, le personnage de l'écrivain que représente Virgilius ne se sent pas encore prêt à écrire ce qu'il ressent, ou même à le « décrire », pour réutiliser le même verbe que lui. Il n'a pas encore « les mots », « la langue » qu'il faut. L'imprégnation de l'Asie - ce que le philosophe nommerait l'expérience - n'est pas encore suffisante.

Une « narra-nativité » comptant sur une « écriture de la connivence » avec la culture d'autrui exige donc une certaine maturation, plus ou moins lente. Au contact d'une nouvelle culture, elle ne saurait être immédiate. Mais l'écrivain Hédi Bouraoui n'en est pas au même stade que son personnage. Lui a connu cette maturation, et il ne se prive pas de mêler des mots propres à la culture thaïlandaise, voire des mots thaï (transposés en français), aux mots français. On ne saurait toujours parler d'emprunts :

Là, tous les Chiang Maiens bivouaquent au gré de leur esprit. [...]
A droite, le pont Nakorn Ping, en face, sur l'autre berge, le temple
ou wat See Kong. Ce monde arrête le temps dans le tumulte. Loy
Krathong va briller de tous ses feux sur les rivières et sur les klongs¹⁴⁶.

Toujours dans le chant X, Virgilius commente son obsession :

Dans l'image du sourire, tourbillonne le mot *dire*, derviche
tourneur de ma pensée. Une attitude passive attire comme un aimant.
Rien de cette maîtrise de l'esprit. Pas de millefeuilles de conscience¹⁴⁷.

La narra-nativité exige de l'écrivain une disponibilité, une « passivité ». En aucun cas il ne s'agit de contrôler l'écriture. Il faut laisser faire. Laisser *les mots* faire. En symbiose avec le réel et le lieu. L'image du « millefeuilles de conscience », représentant un esprit contrôlé dans chacune de ses strates, se situe aux antipodes d'un tel acte de création spontané. C'est à ce moment qu'Hédi Bouraoui n'hésite pas à faire allusion à l'intuition du personnage :

Je ne fais que remonter le flot de mes sources, arc-en-ciel de
l'intuitif vibrant de tous ses émois¹⁴⁸.

Sergio Villani, citant ce chant X dans son article « l'Œuvre d'Hédi Bouraoui, modernisme et tradition », ¹⁴⁹ remarque que « l'écrivain lui-même demeure dans

¹⁴⁵ P. 112.

¹⁴⁶ P. 113.

¹⁴⁷ P. 115.

¹⁴⁸ P. 115.

l'enfer du voyageur de *Bangkok Blues* qui se demande d'une manière presque rhétorique :

Suis-je l'image inquiétante de mes réflexes méticuleusement inscrits dans les torsions fragmentées du multiple ?

Selon lui, « dans cette phrase, en fait, l'écrivain se définit comme une forme verbale, « une image inquiétante ». Dans l'allusion aux « torsions fragmentés du multiple », il se demande s'il ne fait « pas allusion ici à son propre défi d'écriture, l'effort de réconcilier, d'harmoniser la poésie et la prose ». Mais ne peut-on y déceler aussi une fine analyse du processus créateur lui-même, et de l'imprégnation du monde que semble exiger la narra-nativité ? Le multiple, ce sont toutes les cultures, toutes les personnes - ou tous les personnages -, toutes les expériences qui font naître le texte littéraire, et à chaque fois de façons différentes.

Le concept d'*écriture de connivence* dépasse le champ des seules cultures. La poésie étant une langue à part, on peut selon Hédi Bouraoui écrire un poème qui présente une connivence avec les seuls poètes, en évinçant les romanciers. Même si une œuvre peut se trouver à la frontière de plusieurs genres, comme le romanpoème auquel nous venons de faire allusion, il existe des codes propres au poème que l'on ne retrouve pas dans le roman, même si l'on peut trouver de la narration dans le poème par exemple. Ce genre de connivence entre poètes est présent notamment dans le recueil de poèmes *Livr'errance*¹⁵⁰.

Il faudrait se poser aussi la question suivante : selon Hédi Bouraoui, dans quelle mesure, et dans quelle proportion, une langue donnée *transcrit*-elle ce que l'on pourrait nommer le pré-texte, ce texte absolu utopique, en parfaite adéquation avec l'inspiration, la pensée et l'émotion, que l'écrivain cherche à donner au public ?

¹⁴⁹ Article déjà cité, Sergio Villani, (Université York, Canada), *Hédi Bouraoui, modernisme et tradition*, in *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, op. cit., p. 312.

¹⁵⁰ Hédi Bouraoui, *Livr'errance*, éd. Du CMC, op. cit., 2013.

Selon Hédi Bouraoui, qui s'appuie sur cette notion de pré-texte, la seule question utile que l'écrivain peut se poser est plutôt celle-ci : quel mode d'écriture choisir pour avoir une chance de voir le texte fidèle au pré-texte ainsi qu'à ces instances ?¹⁵¹ Il lui est apparu tout d'abord que l'espace francophone a été considérablement enrichi par de nouveaux apports et le croisement de valeurs culturelles multiples. Suivant les différents champs du rayon d'action de la francophonie, les mots français se métamorphoseraient selon lui, et susciteraient ainsi « de nouvelles émotions, une nouvelle mystique et une nouvelle mythologie, de nouveaux désirs qui se dévoilent librement dans leur contexte socio-politique¹⁵². »

Dans de telles conditions, les langues francophones selon Hédi Bouraoui ravivent l'imaginaire propre à chaque créateur décidant d'écrire dans cette sphère particulière du langage, et une théorie s'épanouit « dans des structures linguistiques où l'invention est maîtresse¹⁵³. Décolonisées, les voix des écrivains francophones seraient enfin libérées et n'obéiraient plus à un quelconque centralisme littéraire. Cette source de liberté assez récente favoriserait la « vitalité créatrice » de ces dernières, et ferait évoluer leurs identités. Hédi Bouraoui d'ajouter :

Ainsi voit le jour une pluralité vivifiante sensible à toutes les différences, y compris celles ayant trait à la distorsion de la langue, la discontinuité de la narrativité, l'antagonisme envers la pureté de la culture¹⁵⁴.

La littérature maghrébine a tort selon lui de rester souvent trop fidèle dans sa filiation avec le centre culturel que représente la France. Malgré les tentatives

¹⁵¹ Les Surréalistes ont parfois prôné une certaine spontanéité. René Char écrivait quant à lui : « être le premier venu ».

¹⁵² *Transpoétique*, p. 22. À quoi l'on pourrait objecter qu'une telle attitude suppose que ce « prétexte absolu » existe. Ce qui après tout n'est qu'une hypothèse. En effet, est-ce que la sensation, la conscience et l'inconscient, qui entrent indéniablement dans le processus de création, suscitent d'abord en nous du texte, même un pré-texte, ou *autre chose*, dont il serait plus malaisé de parler, qu'il serait plus difficile aussi de définir ? Autrement dit : est-ce que la langue que le cerveau a apprise et dont il connaît les mécanismes précède toujours la sensation, la pensée, l'émotion ? À cette question, nous sommes tentés de répondre de façon négative, et donc de considérer que ce « prétexte » hypothétique est déjà un premier état de formulation littéraire, peut-être le premier de tous ceux qui vont entrer dans le long cycle de corrections que connaît tout écrivain. Le « pré-texte *absolu* » n'existerait pas en tant que tel, à la fois en tant que texte et qu'absolu. Cette première manifestation absolue de l'acte créatif ne s'inscrirait pas encore dans des mots. Il n'y accéderait qu'ensuite.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵⁴ Même page.

d'Albert Memmi, d'Assia Djébar, de Mohammed Dib ou de Tahar Ben Jelloun, pour ne citer qu'eux, cette marge semble encore souvent timorée. Une attente de reconnaissance émanant de ce centre ne permet pas toujours aux marges francophones de s'émanciper totalement. Ce schéma est le même pour l'Afrique sub-saharienne et pour les Antilles, si l'on considère des écrivains comme Edouard Glissant, Frankétienne, René Depestre, qui, parmi d'autres, inventent une poétique de l'antillanité cherchant à s'émanciper du seul modèle français.

2- De la poétique de l'interstice à la poétique de l'ouverture (béance)

Si l'on s'en tient pour commencer à la poésie, voici un poème du recueil *Musocktail*¹⁵⁵ qui va illustrer ce qu'Hédi Bouraoui nomme la « béance » de l'œuvre littéraire, c'es-à-dire d'abord sa faculté à être ouverte sur le monde (autrui, les autres cultures, etc.).

Je suis annulé par l'Écriture
J'ai atteint le degré Zéro
Écrire, c'est se trahir
Se dévoiler, crier trop haut :
 Abstraction
 Généralisation
 Simplification
Je ressors canalisé
Réduit au commun dénominateur
Mon fluide et mes pulsions se sont figés
Et un Objet révélateur
D'un certain malentendu
Dont j'ai été l'auteur¹⁵⁶

Ce poème répond bien à cette définition de la béance-crédation, puisqu'il décrit parfaitement l'état de disponibilité et de dynamisme potentiel sollicitant une complétude créatrice auquel l'écrivain fait allusion.

Ainsi défini le concept de béance ne semble pas très clair. Ce n'est pas non plus une idée neuve, comme le reconnaît Hédi Bouraoui lui-même quand il assimile cette béance au « *vide mallarméen* ou ce *rien flaubertien* qui est générateur d'écriture. »¹⁵⁷

¹⁵⁵ Tower Publications, Chicago, 1966.

¹⁵⁶ *Transpoétique*, p. 30.

¹⁵⁷ *Ibid.*

Si l'écriture migre *entre* les cultures, les genres littéraires et même les langues, ce n'est pas seulement à cause de la position particulière d'écrivains migrants, mais parce que l'écriture par nature dispose de cette qualité. Cela proviendrait du processus de création littéraire lui-même, propre à déplacer l'écriture sur la page. L'écriture disposerait d'une propriété fondamentale d'ouverture qu'Hédi Bouraoui nomme *béance*.

Hédi Bouraoui a proposé la notion de béance au colloque de Vinneuf en 1989. Dans son essai *The Critical Strategy*, il distingue en fait le « regard singulier » et la « vision contrôlante ».¹⁵⁸

Béance : « disponibilité de l'espace scripturaire, ses déplacements stylistiques, métaphoriques et autres. Ce n'est plus le sujet qui se déplace, mais l'écriture qui s'achemine dans la *béance* et dont la performance est sans cesse à la recherche d'un horizon d'attente ».

C'est le regard singulier qui est l'expression de béances, « une perception changeante selon le mouvement dans l'espace et le temps », et il rend compte d'un contact immédiat avec la réalité à laquelle il se réfère. La « vision contrôlante » au contraire manifeste une certaine « consistance », cherche à contenir et s'appuie notamment sur la mémoire. Cette pensée est présente également dans l'« hypothèse topique » de Freud, selon laquelle il existe d'une part un système caractérisé par des excitations, doté d'une mémoire à court terme, dont le but est d'élaborer un rapport à l'immédiat ; et d'autre part un second système métamorphosant les excitations en « traces durables ».¹⁵⁹ Selon cette définition, auteur et œuvre « s'acheminent vers la même béance ». Le domaine de la création littéraire est le divers et le pluriel, et non l'unicité. Si l'UN existe, il sert le divers. Ce point est essentiel, car il signifie que ce n'est pas le divers qui sert l'écrivain, mais que c'est l'écrivain qui sert le divers. Celui-ci se meut en effet dans un espace ouvert et transitoire, un carrefour, et non une route rectiligne et unique. Voilà pourquoi toute poétique est nécessairement interstitielle. On

¹⁵⁸ Hédi Bouraoui, *The critical Strategy*, p. 18.

¹⁵⁹ Voir Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, P.U.F, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 8^e édition, Paris, 1991, p. 128.

pourrait dire intersective. Le texte littéraire naissant à l'intersection, dans un espace béant, il doit servir cet espace. Comme le remarque à juste titre Abderrahman Beggar dans *L'Épreuve de la Béance, l'écriture nomade chez Hédi Bouraoui*, la béance « est le moteur du faire créatif ».¹⁶⁰

Dans un premier temps, nous remarquons que la définition de la béance a aussi un rapport avec le style. Si l'écriture est ouverte, c'est parce qu'elle ne fixe pas le sens des mots mais ouvre le champ de ses interprétations, comme dans la métaphore qui se prête à différentes interprétations. Mais n'est-ce pas une particularité de la langue, équivoque par essence, et non du seul processus de création littéraire. Hédi Bouraoui veut dire que la création littéraire accentue ce phénomène inhérent à la langue, en utilisant des formules ambiguës, susceptibles d'interprétations diverses.

La seconde partie de la définition est un peu plus claire : si dans la réalité c'est le migrant qui se déplace dans l'espace géographique, dans l'œuvre littéraire ce n'est plus la personne mais l'écriture elle-même qui se déplace dans un espace ouvert. Ailleurs, Hédi Bouraoui nomme cet espace interstice, interstice entre les cultures, les genres littéraires et les langues. L'étude de la poétique de l'interstice chez cet écrivain ne peut donc se passer d'une étude de ce qu'il nomme béance fondamentale de l'espace de création littéraire.

La force créatrice est indissociable de l'existence même :

Béance, un état de disponibilité et de dynamisme potentiel qui sollicite une complétude créatrice. Cette béance viscérale ou symbolique produit une énergie créatrice entre deux ou plusieurs présences de graphèmes, de phrases, de voix, de matériaux langagiers, artistiques ou culturels.¹⁶¹

¹⁶⁰ Abderrahman Beggar, *L'Épreuve de la Béance, l'écriture nomade chez Hédi Bouraoui*, Presses Universitaires du Nouveau Monde, New Orleans, 2009, p. 54.

¹⁶¹ *Transpoétique*, p. 32.

L'écriture interstitielle, c'est l'écriture pratiquée à l'intersection entre les cultures, les genres littéraires et parfois les langues, la béance, c'est donc l'énergie qui permet de mettre en œuvre ce processus créateur par l'écriture.

La poète Cécile Cloutier note dans son article « Bouraoui et la multipoésie » :

La poésie de H. Bouraoui me semble remarquable, tout habitée d'errance, de mouvance et de béance. Ici, l'essence a émigré, celle qui est une belle solitude positive qui se tient debout et qui, presque toujours, constitue tout le poème.¹⁶²

Hédi Bouraoui cite déjà ce poème dans *The critical Strategy*¹⁶³, livre dans lequel il s'interroge sur son propre processus créateur :

Caught between zero and infinity, in Barthesian terms, the desire for comprehensiveness and that for silence (the two may come to the same thing), I cultivate, and yet fear, the reaction of the public to "un Objet révélateur / D'un certain malentendu dont j'ai été l'auteur."¹⁶⁴

Mais puisque la poésie revient aussi à donner du souffle à la langue, elle crée bien quelque chose qui lui est propre, qu'elle tire pour ainsi dire du néant, « un état de disponibilité et de dynamisme potentiel qui sollicite une complétude créatrice », une *béance*. C'est elle qui engendre l'énergie créatrice entre les mots, et même, si on suit le poète, « entre deux ou plusieurs présences de graphèmes, de phrases, de voix, de matériaux langagiers, artistiques ou culturels¹⁶⁵ ».

Hédi Bouraoui constate que cette béance naît entre deux espaces-temps linguistiques ou culturels. C'est lui qui permet à celui qui écrit une ouverture, et il engendre une polyvalence du sens.

¹⁶² Cécile Cloutier, « Bouraoui et la multipoésie », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1997, p. 51.

¹⁶³ Hédi Bouraoui, *The critical Strategy*, ECW Press, Stong College, York University, Toronto, 1983. Article « From Mediation to Poetic Liberation », pp. 113-123.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 117-118.

¹⁶⁵ *Transpoétique*, p. 32.

Cette création de l'entre-deux naît, on le voit, à différents niveaux au sein du langage poétique. Il est important de noter que l'un de ces niveaux concerne les matériaux langagiers culturels, parce que dans le monde francophone tel qu'il a été précédemment analysé, cela veut dire que le processus de création littéraire se situe à la croisée des cultures, quand un écrivain a eu la chance et la curiosité de les placer au carrefour de plusieurs d'entre elles. Cette création ouverte se doit d'être transculturelle.

Ceci est vrai également dans le récit transpoétique. Nous remarquons par exemple que dans le roman *Bangkok blues*, par exemple, la thématique de la béance s'applique d'autant mieux au narrateur-personnage, Virgilius, qu'il est écrivain. Au début du canto XII, « carnet du pinceau volant », nous pouvons ainsi lire : « Je ne prends pas le pouvoir de la bouche énigmatique de Virgilius. Celui-ci vient d'atteindre, ces dernières vingt-quatre heures – ce qui lui restait à vivre à Bangkok – le bonheur parfait d'une béance. Un peu de silence l'emporte sur l'aile flamboyante du temps et l'image proche de l'universalité¹⁶⁶. »

La béance est le fondement de l'écriture interstitielle, c'est une poétique qui concerne aussi bien le poème que la prose poétique. C'est que l'écrivain affirme s'être installé dans l'écriture interstitielle le jour où il a laissé cette béance agir librement :

En ce qui me concerne, je me suis positionné dans l'écriture interstitielle laissant sa *béance* se déployer en toute liberté, bordée, cependant, par plusieurs cultures différentes les unes des autres. La multiplicité substantielle revendiquée me permettait d'occulter ladite binarité infernale France-Maghreb. J'ouvrais ainsi l'espace sripturaire à diverses langues et civilisations, arrachant le corps textuel à ses contingences nationalistes.¹⁶⁷

On ne peut s'empêcher ici de citer Maurice Blanchot qui, dans *L'Espace littéraire*, affirme :

¹⁶⁶ *Bangkok blues*, p. 135.

¹⁶⁷ *Transpoétique*, p. 97.

Le poème – la littérature – semble lié à une parole qui ne peut s’interrompre, car elle ne parle pas, elle est. Le poème n’est pas cette parole, il est commencement, et elle-même ne commence jamais, mais elle dit toujours à nouveau et toujours recommence. Cependant, le poète est celui qui a entendu cette parole, qui s’en est fait l’entente, le médiateur, qui lui a imposé silence en la prononçant¹⁶⁸.

Ce principe inné chez Hédi Bouraoui le pousse souvent à donner à ses livres ou à ses poèmes des titres composés. On pourra prendre pour exemple le titre du recueil *Livr’errance*. Ces vocables particuliers, l’écrivain les nomme *mots à béance* ou *graphèmes scindés*, se rendant compte qu’ils ne se trouvent pas dans le dictionnaire et que c’est une écriture de l’entre-deux qui les lui inspire. On pourrait prendre aussi comme exemple le titre du recueil *Haïtuvois*. Jacqueline Leiner propose un brillant commentaire de ce titre dans sa préface du recueil :

Le calembour-titre, grinçant, populaire (aïe, tu vois !) rend, par son télescopage de syllabes, la réalité physique et psychique de cette île tragique, son syncrétisme, ses déchirements. Cette architecture baroque de l’œuvre, tantôt en vers, tantôt en prose, cette écriture ici concertée, là libérée, ce message hiéroglyphique ou transparent, tour à tour, sont à l’image de l’anarchie culturelle qui caractérise la situation haïtienne.¹⁶⁹

Il existe d’autres possibilités de comprendre le graphème scindé :

Haï, tu vois (verbe voir)

Haï, tue (tuer la voix)

Haï/Tu = Haïti-Tunisie¹⁷⁰

Un tel commentaire de l’auteur, expliquant son propre texte, est étonnant. En effet, une telle attitude le situe dans une approche très conservatrice – pour ne pas

¹⁶⁸ Maurice Blanchot, *L’Espace littéraire*, Gallimard, coll. « Idées », 1955, p. 31.

¹⁶⁹ Jacqueline Leiner, « Préface », *Haïtuvois*, suivi de *Antillades*, Montréal, Nouvelle Optique, 1980, p. 12 et 13.

¹⁷⁰ *Transpoétique*, p. 36.

dire réactionnaire – du rôle de l’auteur. En effet, cela semble vouloir dire qu’Hédi Bouraoui adopte ici la thèse intentionnaliste, selon laquelle l’intention de l’écrivain serait le critère traditionnel du sens du texte littéraire. Le sens d’un texte, ce serait ce que l’auteur a voulu dire. Or ce principe abolit la question de l’interprétation littéraire et rend la critique littéraire inutile. Comme le remarque à juste titre Antoine Compagnon : « En outre, la théorie elle-même devient superflue : si le sens est intentionnel, objectif, historique, plus besoin non seulement de critique mais non plus de critique de la critique pour départager les critiques. »¹⁷¹ On sait que le formalisme russe, les *New Critics* américains et le structuralisme français ont dénoncé le bien-fondé de la pertinence d’une critique de l’intentionnalité de l’auteur pour décrire la signification. Cette attitude est d’autant plus étonnante qu’Hédi Bouraoui, dans une grande partie de son œuvre, décrit l’autonomie du texte par rapport à son auteur. On sait qu’une troisième possibilité place aujourd’hui le lecteur au centre de la signification littéraire.

La création de tels mots est pourtant parfois mal perçue en France, car la perception de la poésie en France reste le plus souvent attachée à une esthétique du beau liée à l’harmonie phonique du texte. Or les graphèmes scindés d’Hédi Bouraoui ne se préoccupent pas toujours d’une telle conception de l’esthétique. Leur fonctionnalité est autre. Le langage devient selon moi alors un jeu exprimant *l’état* particulier de celui qui écrit. Or cet état de l’écrivain appartenant à cause d’une expérience personnelle à plusieurs cultures à la fois, et créant aux interstices entre ces cultures, me semble particulier. Tout écrivain, même internationaliste et humaniste, ne se trouve pas forcément dans la situation où il travaille et passe le plus clair de son temps dans un pays qui n’est pas celui où il est né et où il a été formé intellectuellement par l’école. Inconsciemment donc, il se peut qu’un tel écrivain se réfère toujours plus ou moins à des modèles esthétiques propres à sa culture. Ce sujet est passionnant, car il tendrait à affirmer que dans son cas l’humanisme ne serait toujours qu’une intention mais qu’il ne serait jamais capable de le mettre véritablement en œuvre, alors que le créateur immigré serait le seul humaniste en acte. Autrement dit, heureusement que Montaigne et Du Bellay, par exemple, ont un peu voyagé, sans quoi ils n’auraient jamais été de véritables humanistes. Ayant plus ou moins voyagé, cette théorie soulignerait

¹⁷¹ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Le Seuil, Points essais, 1998.

qu'ils ne sont qu'à peine humanistes de fait. Nous voulons dire qu'ils n'ont fait que montrer la voie d'une créaculture internationaliste que seul peut pleinement réaliser l'artiste vraiment déraciné. Autrement dit, il semble que pour Hédi Bouraoui son expérience personnelle le place dans une situation privilégiée, lui ainsi que tous les écrivains se trouvant dans une situation analogue. Écrivains et lecteurs ne connaissant pas une telle situation doivent l'imaginer pour comprendre tout l'intérêt d'une telle littérature. L'écriture de la béance n'exigerait donc pas seulement une ouverture d'esprit de l'écrivain – il la posséderait malgré lui grâce à sa situation particulière elle-même – mais aussi une ouverture d'esprit du lecteur. Celle-ci doit être telle qu'il aille jusqu'à abandonner ses goûts esthétiques pour accepter ce que Bouraoui nomme encore *transcréation*.¹⁷²

Le titre explicite donc pour Hédi Bouraoui les modalités créatrices singulières de l'œuvre. Il se situe plutôt du côté de l'écrit que de l'écrivain. Selon lui, toute écriture a une valeur migratoire.

Dans le catalogue du recueil *Emigressence*, il note : « la thématique du recueil est complexe, car elle nous fait entrer dans la mouvance humaine, du moi au monde et du tout au rien, dans l'ambiguïté de nos gestes, dans l'errance, mais à la

¹⁷² Or cela pose problème pour plusieurs raisons :

- 1) Un écrivain n'ayant jamais émigré est-il condamné à être un « écrivain de souche » ? Ne pourra-t-il jamais dans son âme être internationaliste, transculturel, humaniste ?
- 2) L'écrivain de souche existe-t-il, dans la mesure où toute culture est hybride (toute culture est transculture) ? Autrement dit, à part quelques écrivains nationalistes faisant effort pour écrire à la marge de leur culture, forcément hybride, la poétique prônée par Hédi Bouraoui n'est-elle pas celle qu'utilisent déjà la majorité des écrivains (par exemple dans un pays comme la France), alors que le problème qu'il soulève serait plus sensible au Canada ? Le seul concept valable n'est-il pas celui de tolérance, comme l'avaient déjà indiqué certains philosophes des Lumières, à commencer par Voltaire ?
- 3) Est-ce que ma position de lecteur peut *m'obliger* à aliéner mes valeurs pour en accepter d'autres ?¹⁷² (Si j'accepte de le faire, ne sera-ce pas toujours pour un temps limité, alors que je reviendrai toujours à mon propre inconscient collectif, à ma propre culture par essence transculturelle, parce que je vis dans un pays où se côtoient des cultures différentes, parce que la langue que je parle est composée de mots venant de langues, et donc de cultures différentes, véhiculant plus ou moins des concepts étrangers, et que ma position me fera toujours sentir autrement ?) N'est-ce pas opposer une forme d'intolérance à une autre ?
- 4) Puisque la richesse est dans la différence, pourquoi laisser entendre que la position de l'écrivain non immigré est une position moins confortable, pouvant susciter des poétiques dépassées, quand celle de l'écrivain immigré le place dans une situation privilégiée, lui permettant seul d'écrire à l'interstice entre les cultures et d'être de fait un vrai humaniste, quand les autres écrivains n'en seraient que des simulacres ?
- 5) Les écrivains non immigrés ne sont-ils pas capables d'ouverture, et leur écriture ne peut-elle pas s'inscrire elle aussi dans des espaces non clos ? Autrement dit, ne pratiquent-ils pas aussi une *écriture de la béance* ? Faut-il absolument être un écrivain immigré pour pratiquer un tel type d'écriture ?

recherche de la réconciliation ». On se souvient que Roland Barthes plaçait l'écriture entre la langue et le style, « données antécédentes à toute problématique du langage » et « produit naturel du Temps et de la personne biologique¹⁷³ ». Si Roland Barthes ajoutait que « l'identité formelle de l'écrivain ne s'établit véritablement qu'en dehors de l'installation des normes de la grammaire et des constantes du style¹⁷⁴ », Hédi Bouraoui pense que l'identité de l'écrivain se situe à la frontière de ses influences et de ses cultures, la culture étant alors comprise comme « une interaction entre l'homme et son milieu¹⁷⁵ ». Ce faisant, elle témoigne des valeurs propres à une ou plusieurs sociétés.

Dans *Transpoétique*, l'auteur d'*Haïtivois* revient sur une définition de la « transpoïétique de la béance » qu'il avait donnée dans son article « Une poïétique de la béance », paru dans les *Actes du premier colloque de philosophie de la création*.¹⁷⁶ : « À présent cette *béance* consiste en une mise au pluriel des zones de création puisque le lieu scriptural de l'actuel est de plus en plus localisé dans les inters-tices des cultures ». ¹⁷⁷ L'écrivain ne peut plus créer seulement au sein de sa propre culture, mais invente son œuvre à la frontière entre plusieurs cultures, à leurs intersections aussi, car plusieurs cultures peuvent se chevaucher dans la conscience du créateur : « Mais aussi dans les chevauchements des différences, dans l'effritement des valeurs qu'il faut explorer et exploiter... bref qu'il faut piocher dans le champ du culturel et ses interculturalités, comme dans la fable de La Fontaine, pour trouver le trésor ou la source d'inspiration poétique ». ¹⁷⁸ L'écrivain narcissique restant enfermé dans sa culture est dépassé dans un monde de la simultanéité où « l'image virtuelle devient plus vraie et plus percutante dans son impact que l'image réelle ». ¹⁷⁹ L'écriture de la béance est une écriture de l'inévitable ouverture reposant sur un nouveau système de valeurs éthiques et esthétiques.

¹⁷³ *Le Degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, collection « Points », 1953 et 1972.

¹⁷⁴ Même page.

¹⁷⁵ *Transpoétique*, p. 32.

¹⁷⁶ *Actes du premier colloque de philosophie de la création*, Editions Poïesis, 1989, pp. 203-209.

¹⁷⁷ *Transpoétique*, p. 53.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 53.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 52.

Jacques Godbout n'a-t-il pas souligné cette métamorphose des valeurs actuelles : « Dieu : le marché, le fils : l'environnement (tous deux crucifiés), l'Esprit saint : le spectacle. Marché, environnement, spectacle (MES), voilà la nouvelle trinité. »¹⁸⁰ Ainsi la poésie se libère-t-elle des anciennes valeurs de la foi, du devoir, de l'honneur, de la gloire, de la responsabilité et du langage conventionnel qui allait de pair : « Paradoxalement, la poésie se libère aussi et surtout du langage pour se faire *absence*, ou *béance*, ouverture et disponibilité de soi et du monde. En s'affranchissant de ses propres matériaux langagiers, elle s'ouvre à la plurivocité culturelle logée dans ces interstices de valeurs dont nous avons parlé. »¹⁸¹

Si ce phénomène est incontestable, il pose deux questions : notre époque est-elle la première à instaurer un tel dialogue entre les cultures ? N'est-elle pas idéaliste quand certains constatent au contraire un choc entre les cultures.

Ainsi parle la Tour CN nous en fournit un excellent exemple dès la première phrase du roman transpoétique, qui sonne comme un programme d'écriture décrété par le personnage improbable de la tour elle-même. « Tous les chemins mènent à moi et le ciel est ma limite ». Noureddine Slimani note à juste titre que cette phrase-programme exprime la béance transculturelle chère à l'auteur dès le début du récit.

Ainsi parle la Tour CN débute par une phrase-programme qui inscrit le roman dans une projection maximale par rapport au moment transculturel : « Tous les chemins mènent à moi [...] est une allusion à tout parcours culturel initial de la naissance à la réalisation. C'est l'accomplissement identitaire qui authentifie l'appartenance première. [...] la deuxième partie de la phrase-programme, « et le ciel est ma limite », dit la béance transculturelle.¹⁸²

En effet, captant les ondes de la radio, la tour CN peut être en communication avec toutes les cultures. Elle est ouverte sur le monde. Il s'agit, à n'en pas douter, d'une image de l'écrivain transculturel prêt à pratiquer l'écriture interstitielle.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁸² Hédi Bouraoui, *Ainsi parle la Tour CN*, *op. cit.*, p. 11. N. Slimani, article « L'élan transculturel entre parole et écriture », *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, *op. cit.*, p. 284.

Pour ce qui concerne la nouveauté d'un tel phénomène, elle peut sembler relative. En effet, l'humanisme de la Renaissance a poussé les artistes, les écrivains, les intellectuels à s'intéresser à d'autres cultures. On objectera que le phénomène est aujourd'hui intercontinental. Un peintre français qui voyageait à la Renaissance, ou encore au XVII^e siècle pour apprendre d'autres techniques et se frotter à d'autres cultures restait en Europe, un continent dans lequel les canons étaient les mêmes, ceux d'une civilisation judéo-chrétienne. Pourtant les Romantiques pratiquaient le Grand Tour, qui constituait déjà un voyage intercontinental de connaissance. Quand Chateaubriand écrit son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* ou Nerval son *Voyage en Orient*, pour ne citer qu'eux, ils ne critiquent pas les pays, les civilisations, les cultures qu'ils traversent. Ils cherchent à en rendre compte et jouent le rôle de témoins. Si Chateaubriand utilise des mots appartenant à ces différentes cultures, Nerval n'hésite pas à intégrer dans le texte en français des expressions issues de différentes langues étrangères, notamment de l'arabe. Faut-il y voir dans leur écriture les prémisses de ce qu'Hédi Bouraoui nomme « transpoétique » ?

Autrement dit, l'interculturalisme n'est pas une chose nouvelle, mais il peut être aujourd'hui beaucoup plus radical, poussant les individus à l'interstice de cultures qui parfois s'opposent et donc risquent de ne pas se comprendre. Ce que prône Hédi Bouraoui, c'est donc finalement une tolérance à l'échelle de notre époque, nous incitant non seulement à accepter la culture de l'autre dans sa différence, mais à l'intégrer dans l'œuvre littéraire et artistique. Plus qu'un nouvel Humanisme peut-être, la transpoétique – le fait de créer « à travers », mais aussi ensemble – s'inscrirait dans un nouveau mouvement des Lumières, des Lumières postmodernes :

Ainsi la poésie s'ouvre sur l'infini et se manifeste au cœur de l'inconnu, tellement saturé du connu aujourd'hui qu'il perd sa connaissance. L'inverse est aussi vrai : l'esprit n'arrive pas à saisir les grandes découvertes de la science, et les réalisations de la technologie... et l'on est perdu. La grande masse vogue dans le noir...

un « Moyen-Age » ténébreux, paradoxalement au sein de tant de lumières.¹⁸³

Voltaire ne prônait-il pas déjà la tolérance, notamment en matière religieuse ? Hédi Bouraoui estime que cette idée est d'autant plus importante aujourd'hui que réflexes nationalistes en politique, et intégristes en religion fleurissent dans le monde entier, surtout lorsque pointent les problèmes économiques et le chômage. Hédi Bouraoui se pose en effet lui-même implicitement la question de l'idéalisme d'une telle position :

Mais qui parle de tolérance, aujourd'hui ?

Certainement pas l'extrême droite, montante à travers le monde, déterminée à bouter les étrangers hors de son territoire, les nationalistes de tout poil qui, par pureté, tendent à se cloisonner dans des frontières étanches afin de sauvegarder la nation des mélanges de races et leurs valeurs, les intégristes de toutes les religions qui, par excès de « croyance » et soif de pouvoir, veulent régir le monde à leur image.¹⁸⁴

Une telle attitude en effet n'est pas comprise par tout le monde. Il suffit de constater le relatif succès que connaissent les partis politiques nationalistes en Occident et les partis religieux intégristes en Orient. C'est justement pour montrer la voie d'une sagesse laïque que le poète doit prôner une poétique de la béance :

Comment alors reconquérir le champ poétique où nous sommes inscrits entre une vérité relative et très précaire, et une perspective apocalyptique ? les guerres du Golfe et d'Irak, l'attentat du 11 septembre 2001, tous les actes terroristes à travers le monde nous ont donné un avant-goût d'une possibilité de désastre planétaire.¹⁸⁵

¹⁸³ *Transpoétique*, p. 58.

¹⁸⁴ *Transpoétique*, chapitre 6 : Le transculturel et la tolérance, *op. cit.*, p. 59.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 52.

Cette vigilance et cette conscience du danger dicte à Hédi Bouraoui des passages parfois très intuitifs de son œuvre, comme lorsque dans le roman *Ainsi parle la Tour CN* il imagine que des terroristes font exploser les tours jumelles du World Trade Center ou l'Empire State Building. Rappelons que ce roman date de 1999, et que l'attentat contre les tours jumelles date de 2001 :

Je n'ai pas copié l'*Empire State Building* qui, lui, est né d'une nécessité. Manhattan n'est qu'une île sur un rocher et il fallait ériger des gratte-ciel pour loger les citoyens dans un espace restreint. Ce bâtiment de l'extrême hauteur n'a point été *dupliqué*. Trop haut en cas d'incendie ou autre menace. Les Américains ont encore en mémoire les bombes plantées dans le *World Trade Center*.¹⁸⁶

3- Culture « à travers » et création « à travers »

Deux poèmes publiés dans les *Cahiers bleus* en 1984 mettent en évidence la vitalité inhérente à la trans-création :

D'un versant l'autre

Souvent je m'implante
Souffle migrateur

Dans la végétation desséchée
De vos nombrils

Je ne remue aucune cendre
Des veines

Je m'immobilise au sommet
Du corps
Comme une île qui retient
Ses lignes et ses contours
Je m'offre effusion ligotée
Une montagne d'amour

Élan figé lové sur lui-même
Polissant les pierres
Dans la rivière de nos brumes

Écroulant en même temps
Les ponts de mes découvertes.

En effet, le poète y fait clairement allusion à un thème qui lui est cher, celui de l'émigressence, du « souffle migrateur » propre à cette création naissant à

¹⁸⁶ Ainsi parle la Tour CN, *op. cit.*, p. 30.

l'interstice entre les cultures. Le nombrilisme y est discrètement dénoncé, et le locuteur (cette fois-ci, il s'agit du poète) trouve l'élan, le dynamisme propre à la trans-crédation au moment mēme où il écrit. Cette attitude permet une distanciation du poète à la fois par rapport à ses « découvertes » et aux cultures qui s'entrecroisent dans le poème, le pronom personnel « vos » pouvant représenter des sujets de cultures différentes. On notera également que le nom « corps », autodéterminé, aboutit au même effet de généralisation, ou plutôt de globalisation.

Voici le second poème :

Transiter

Laisser couler l'ancre
Inéluctablement
Condamné à la sécheresse des traces

Une origine se pavane
Rongée puis effacée
Dans l'élan qui l'emporte

Laisser conquérir la blancheur
Irrévocablement
Soumise à la terreur

Une nuit de mot se graphique
Tente par jalousie
De séduire l'aube.

Le poète offre clairement sa trace. Son origine culturelle se dilue dans le même élan de la trans-crédation et de la trans-culture. Leur énergie a raison de l'immobilisme et de l'attachement jugé comme stérile et dépassé. À la fin de *Transpoétique*, le poète s'interroge en ces termes : « Mais à quels regards sont offertes mes traces ? Alors que mes livres rêvent de faire le tour du monde tout en bravant le temps, sans perdre la moindre parcelle en *connivence* majeure de

chacune de ses constantes langagières, esthétiques ou culturelles mises à l'œuvre¹⁸⁷. »

L'écriture de la béance devient inévitablement trans-culturelle à partir du moment où l'écrivain refuse ainsi d'obéir à un modèle culturel unique. L'attitude transculturelle, plutôt que d'enfermer de manière itérative l'écrivain dans les différentes cultures expérimentées, crée chez lui une distanciation à l'égard de ces cultures, transformant ainsi considérablement la polyphonie identitaire originelle. Cette distanciation permet l'harmonisation de ces cultures au sein de l'œuvre. La trans-crédation donne parfois naissance à des énoncés qui étonnent. Ainsi, un Français peut être surpris par une formulation transposant en français un trait culturel spécifiquement maghrébin. Hédi Bouraoui donne cet exemple : pour dire qu'un personnage est fou, une connivence avec la culture maghrébine peut lui faire écrire : « il est rentré et sorti dans son esprit ».

Évidemment, ce trait culturel est difficile à saisir pour celui qui ne connaît pas bien la culture et la langue qui s'immiscent ici dans le discours. Mais connaître par cœur les différentes cultures convoquées dans le texte n'est pas une nécessité absolue pour lire et apprécier le texte. De même que l'écrivain doit se rendre disponible aux différentes cultures et aux différentes spécificités des langues convoquées, le lecteur doit être disponible à cette forme d'écriture transculturelle particulière. Ce n'est donc pas « l'écrivain immigré récent ou ancien qui expose la panoplie de ses traversées, mais l'écriture migratoire qui brise les remous isolationnistes pour mettre en lumière chaque apport de culture différenciée¹⁸⁸. » L'écrivain ne cherche pas à créer une langue transparente pour que le lecteur s'y contemple. C'est le texte qui demande son attente.

¹⁸⁷ P. 157.

¹⁸⁸ P. 156.

4) De la création poétique « à travers » à l'écriture poétique de l'interstice

a) Écriture du désert et écriture de l'interstice

Le poème « *Dé-livre* » du recueil *Nomadaïme*, parmi d'autres, aborde clairement l'idée d'une écriture naissant « entre des interstices culturels » :

J'enlise les mots de tout le monde
Dans les sables du désert
Pour que languissantes les roses dévoilent
Leurs visages d'amour limonés
S'écoulent les désirs dans les bambous
Flûtant mélodies multicolores¹⁸⁹ ...

Au cœur du désert de la page blanche, le texte se crée de lui-même par intervalles plus ou moins réguliers. Robert Elbaz affirme dans son *Discours maghrébin* que « c'est à partir du désert que l'histoire est racontée », désert ouvrant à l'infini le champ sémiotique et s'emplissant perpétuellement, grâce à un jeu de répétitions, de réfractions et de réflexions des signes dans les œuvres nées du Maghreb. Celui-ci d'ajouter : « d'où la dimension interstitielle du texte : le texte est toujours expansif, car l'interstice en tant que tel, n'est spécifiable et n'a pas de limites. C'est un espace qui est voué à une ouverture toujours plus large, à un écartèlement perpétuel¹⁹⁰ ».

Hédi Bouraoui a déclaré il y a déjà plus de trente ans que son écriture se situe « entre des interstices culturels ». Ces interstices entre les cultures représentent selon lui des espaces illimités prêts à recevoir un type d'écriture particulier, écriture située *entre* les cultures, aux confluent de leurs influences.

Le conte poétique *La Rose des Sables*, en plus de sa dimension fantastique, illustre bien ce principe. La rose du désert y est confrontée à l'infini, infini espace

¹⁸⁹ *Nomadaïme*, éditions du Gref, collection écrits torontois 6, Toronto, 1995.

¹⁹⁰ Robert Elbaz, *Le discours maghrébin*, Longueuil, éditions du Préambule, 1988.

et infini silence, béance originelle, dans un espace qui change perpétuellement de forme :

Nouveau coup de vent
ce n'est rien d'autre qu'un coup de coeur
il éparpille le sable

Rose réapparaît
majestueuse au soleil
de midi
ses flancs brillants
ses atours libérés¹⁹¹

Ce qui est vrai pour le poème l'est aussi pour le roman poétique. Dans *Bangkok Blues*, Koï incarne les interstices, les espacements entre les langues et les cultures. Elle devient au fil du texte le livre à lire, le guide qui initie le narrateur à la spiritualité asiatique, complétant la culture classique de ce Virgilius-Virgile, mais aussi au Christianisme, au Soufisme et au Bouddhisme. Finalement, celui-ci finit par écrire son « inter-essai, non pour excaver de l'intérieur une confession du genre nouveau roman, mais pour saisir l'étrangeté inconnue par laquelle nous sommes tous des êtres étrangers condamnés à l'étrangeté absolue, foyers de savoir et de possession jalouse¹⁹². » Lorsqu'il comprend qu'il faut sortir de son nombrilisme, son ancienne compagne Françoise ayant réussi à le culpabiliser, il reconnaît :

J'hésite souvent à jeter noir sur blanc mes saignées dans la glaise
intemporelle, ces visions dans l'océan profond du désordre, qui
constituent ma présence dans ce monde.
Volonté de vie dans les interstices de l'oubli et des mémoires.¹⁹³

¹⁹¹ *Rose des Sables*, éditions Vermillon, Ottawa, Ontario, Canada, 1998.

¹⁹² P. 14.

¹⁹³ P. 92.

Cette volonté de connaître les êtres dans tout ce qu'ils cachent, dans ce qui paraît leur vide et leur silence devient même pour lui une obsession : « Après avoir discuté longuement avec un Russe marié à une Coréenne, tous deux divorcés et remariés, comment pourrais-je lire l'entre-deux ? » Ce caractère pluriel de la forme du texte, qui allie souvent le récit à la poésie, se traduit aussi par la mise en page, qui joue des espaces et des formes mouvantes du texte, à l'image du sable du désert, et pour mimer la complexité de notre vision des choses et des êtres.

b) Nouvelles frontières de l'écriture interstitielle

L'attitude nomade propre à celui qui ne se sent pas attaché à une seule culture mais ne casse de migrer entre plusieurs cultures, Hédi Bouraoui la nomme nomaditude. Celle-ci crée ses propres frontières, à l'interstice des différentes cultures que connaît l'écrivain. Ce thème est parfois abordé avec humour, comme dans un poème du recueil *Echosmos*, intitulé « Canaditude » :

Tu me domines Américain de mes amours
Je me canadianise
Tonique-moi le
Ce vers de tes dollars
Je suis cané
Cana cane canera
Canerons-
Nous mon identité
Sans qu'on me le dise ...

Un tel poème peut heurter les amateurs d'une poésie plus classique dans son traitement du vocabulaire (nous pensons à la poésie de Saint-John Perse notamment). Les créations de mots s'appuyant sur un polyptote qui se fonde sur le radical *can* du mot *Canada* crée un rythme particulier rappelant en France plutôt des poèmes à la Raymond Queneau, ou à la Boris Vian. Pourtant, le sujet est grave : il s'agit de l'identité multiple et problématique du locuteur, et de l'ironie qui s'exerce à l'égard des Américains. Tout semble fait pour que l'on ne prenne pas cette poésie au sérieux, alors qu'elle aborde des sujets sérieux. Ainsi « Américain de mes amours » peut faire penser à « rossignol de mes amours » dans l'opérette *La Belle de Cadix*. Intertextualité de pacotille surprenante pour un poète qui a autant médité par ailleurs le fonctionnement de l'écriture. Choix volontaire ou maladroit ?

Dans *Ainsi parle la Tour CN*, - si nous voulons rester dans ce domaine canadien - la tour qui ne cesse d'assister aux déchirements des immigrés qui vivent une bonne partie du temps en elle et ne rêve que de symbiose de leurs cultures, ou de

retour aux sources, ne cesse de scruter le silence. La Tour, personnage à part entière du roman, déclare qu'elle espère diffuser l'idéal transculturaliste :

Je ne jouerai pas à la sorcière qui fait briller le séparatisme de tout son éclat.

[...] De mon antenne fulgurante, je diffuserai l'idéal de l'intégration, douce et spontanée [...].¹⁹⁴

Voilà une façon de sortir de la quadrature du cercle d'une « binarité infernale » qui consiste à toujours s'enfermer dans une dialectique à la fin stérile entre culture maghrébine et culture européenne, et même plus spécialement française¹⁹⁵. Si l'écriture du désert « c'est aussi et surtout celle du silence avec ses immenses possibilités », l'écriture interstitielle permet à sa béance naturelle de s'exercer librement, voisine des différentes cultures qui pourtant l'influencent. Ainsi, elle « arrache le corps textuel à ses contingences nationalistes¹⁹⁶ ». Elle permet de déconstruire le folklorisme, grâce auquel certains écrivains maghrébins pensent atteindre plus facilement la sensibilité française, mais qui, dans la plupart des cas, ne sert à donner à la littérature maghrébine qu'une identité secondaire selon Hédi Bouraoui. Il en irait de même, chez certains écrivains maghrébins, de l'utilisation du thème de la pauvreté dans la même intention. Ce qui compte, c'est que les différentes cultures de l'écrivain nomade qui dialoguent. Le propos de l'écrivain ne consiste pas à savoir ce que chacune d'entre elles laisse comme trace dans l'œuvre. Ce serait de nouveau les traiter de façon séparative (ou séparatiste), quand il s'agit de les *laisser librement s'exprimer ensemble*.

¹⁹⁴ P. 249.

¹⁹⁵ Sont notamment cités comme exemple d'œuvres relevant de la binarité infernale : *La Mémoire tatouée* de Khatibi, *La Répudiation* de Rachid Boudjedra et *Talismano* d'A. Meddeb du point de vue de leur arabité ; *Les Chercheurs d'os* de Tahar Djaout, *La Traversée* de Mouloud Mammeri du point de vue de leur berbérisme ; et encore *La Statue de sel*, *Le Scorpion*, *Le Désert* d'Albert Memmi.

c) Écriture interstitielle et interprétation du lecteur

Hédi Bouraoui accepte l'idée que le vent de ce désert change de place le signe, mais refuse l'idée que le livre ainsi créé soit toujours le même, un livre voué à rester inachevé et inabouti. Selon lui, en effet, le lecteur réinvente toujours le texte en proposant son interprétation. L'acte d'écriture se fonde toujours sur l'espoir de la découverte d'un lieu de ressourcement (et peut-être aussi de rejaillissement¹⁹⁷). Cette idée me semble illustrée dans *Rose des Sables* :

Rose surgie de terre
et Bourse nourricière
revenant à la terre trouvent
à leur insu
des liens de parenté

Ainsi naissent
dans le mystère des choses
le murmure de la chair

et l'écrit de l'esprit
parapluies qui protègent
et régissent le temps d'une vie

Quand le monde donne à naître
faut-il savoir accueillir
la chance d'être et de paraître ?¹⁹⁸

Le poète explique également clairement dans un article paru dans la revue *Envol*, « Le réel poétique : l'allusion », que la fonction de la poésie consiste selon lui à

¹⁹⁶ *Transpoétique*, p. 97.

¹⁹⁷ Quand Yves Bonnefoy est à la recherche du « vrai lieu », Hédi Bouraoui me semble prôner la nomanitude, qui est encore l'attitude du nomade, pour trouver ce qu'il quête, et ne semble que rarement présent là où il se trouve, car il désire toujours rencontrer du nouveau en rencontrant l'autre. Or cette quête de nouveauté, gage de renouvellement de l'œuvre, à sa source même, s'avère son centre perpétuellement mouvant de créativité.

¹⁹⁸ *Rose des Sables*, p. 20. Selon une expression chère à Hédi Bouraoui.

offrir des solutions de substitution à l'allusion, pour que le lecteur saisisse la réalité poétique, et y trouve une façon d'exister et d'agir qui lui soit propre.

On retrouve ce procédé dans le récit poétique bouraouien. Ainsi dans *La femme d'entre les lignes*, ce phénomène est réversible, car Lisa lectrice est capable elle aussi de lire au travers de l'écrivain-personnage. Et cette lecture l'ensorcèle également :

« Elle continue à me lire entre les lignes, mais elle ne peut se débarrasser de cette question lancinante :

- Quand vas-tu consommer avec moi ces folies, celles que tes mots font naître en moi et qui, par la suite, ne cessent plus de graviter autour de mon être lisant ? »¹⁹⁹

« Cette complicité réciproque et parallèle entre l'écrivain et sa lectrice a pour but d'explorer jusqu'à quel point un auteur (qu'il s'agisse du véritable Bouraoui ou du personnage qui le représente) peut-être formé, voire transformé, par son/ses voyage(s) à la recherche de sa lectrice réelle ou imaginaire dont il ignore beaucoup de choses » selon Giuseppina Igonetti.²⁰⁰ Cette affirmation est juste, sauf quand il s'agit de confondre le protagoniste avec Hédi Bouraoui lui-même. En aucun cas ce roman n'est en effet un roman autobiographique. Or changer le statut du protagoniste pour l'assimiler à l'écrivain fait de ce récit un roman autobiographique, alors qu'il s'agit d'une pure fiction ? À part cela, l'analyse est pertinente.

« Si parler « du » lecteur fait partie du vocabulaire critique, il s'agit ici plutôt de « la » lectrice et de tous les moments extraordinaires, où, lui, l'écrivain, est lu, par elle, « sa » lectrice idéale en chair et en os, faite de cerveau, d'âme et de cœur. De surcroît, Lisa est lectrice de profession, dirigeant la rubrique littéraire de *La repubblica* [...], ce qui donne à cet hymne à la lecture un surcroît de solennité ».²⁰¹

¹⁹⁹ *Op. cit.*, p. 88.

²⁰⁰ Giuseppina Igonetti, « L'écriture de l'errance dans *La Femme d'entre les Lignes* », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, *op. cit.*, p. 348.

²⁰¹ Giuseppina Igonetti, « L'écriture de l'errance dans *La Femme d'entre les Lignes* », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, *op. cit.*, p. 345.

Cette théorie peut rappeler l'importance que donnait Roland Barthes au lecteur dans Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte* ou *Le Bruissement de la langue*.²⁰² La notion de « texte-lecture » est encore assez mal connue aujourd'hui, malgré les efforts des structuralistes, parce que depuis très longtemps nous avons pris l'habitude de nous intéresser sans cesse à l'auteur et pas assez au lecteur. Si l'écrivain est encore souvent considéré comme le propriétaire de son œuvre devant la postérité, Hédi Bouraoui, un peu comme le faisaient certains structuralistes, et Roland Barthes donc, estime que le lecteur n'est pas un simple usufruitier de l'écrivain mais qu'il participe à la fois au sens du texte et à son processus créateur. Il ne s'agit donc pas dans un roman comme *La Femme d'entre les lignes* de contraindre le lecteur à un certain sens du récit, jugé *a priori* comme le vrai sens. Ce sens, le lecteur le cherche et l'invente en plus de l'auteur. Cela est si vrai qu'à l'extrême limite le lecteur peut créer l'auteur. C'est du moins le cas de Lisa-Palimpseste : « N'est-ce pas qu'à mon tour elle me crée, elle-même de mes propres mots et qu'elle lancera, ensuite la police – celle de sa propre lecture – à mes trousses ? »²⁰³ se demande le personnage de l'écrivain dans *La Femme d'entre les lignes*.

Le texte seul, l'écrivain seul, cela n'existe pas. Il y a dans le roman un supplément de sens provenant du lecteur et des personnages eux-mêmes. Comme l'affirmait Roland Barthes, « il n'y a pas de vérité objective ou subjective de la lecture, mais seulement une vérité ludique. »²⁰⁴

Mais la question qu'Hédi Bouraoui entend poser est encore plus subtile : ne peut-on pas trouver du plaisir hors du texte, entre les lignes, dans l'interstice existant entre notre connaissance et notre ignorance de l'autre. *La Femme d'entre les lignes* est bien un livre écrit à propos du langage, mais aussi de la difficulté de la communication et, mieux encore, du non-langage, de tout ce qui dans la création naît du non-dit entre les individus, un non-dit néanmoins chargé de sens.

²⁰² Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, « Écrire la lecture », Le Seuil, coll. « Points », et *Le Plaisir du texte*, Le Seuil, Paris, 1973.

²⁰³ P. 89.

²⁰⁴ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, « Écrire la lecture », Le Seuil, coll. « Points », p. 35.

Est-il paradoxal, ce plaisir à trouver le plaisir hors du texte, dans “l’entre-les-lignes” qui nous enivre, dans l’euphorie des blancs où stagnent des millefeuilles de sentiments muets ?²⁰⁵

Comme le remarque Cécile Cloutier « La femme d’entre les lignes [...] il y a du secret en elle. Tout ce soi-disant roman, comme l’indique la page couverture, sera un long dévoilement. Il faudra constamment le lire entre les lignes, car il semble que l’auteur veuille le texte plus fort que le personnage ».²⁰⁶ Nous pourrions ajouter que s’il s’agit pour l’écrivain d’écrire dans l’interstice, ce qui peut être parfois écrire entre les lignes, il est question pour le lecteur de lire entre les lignes. Cette idée nous renvoie à un passage du récit transpoétique *Ainsi parle la Tour CN*, au début du chapitre 22, dans lequel dans lequel le narrateur s’exclame :

Même la pierre peut s’effriter. [...] Il en est de même de la *vérité* du langage. Celle-ci est incrustée entre les mots, dans les silences semés entre les arbres de la parole.²⁰⁷

Nous touchons ici à un domaine assez proche de ce que Nathalie Sarraute a appelé la sous-conversation.²⁰⁸ Les personnages de la fiction n’ont pas toujours besoin du langage pour se comprendre, le fait qu’ils ne parlent pas la même langue ne les gêne pas. Ils se comprennent entre les lignes, justement au moment où il n’y a plus besoin du langage. Cette sous-conversation se continue selon Nathalie Sarraute quand deux ou plusieurs individus se trouvent en présence, en un dialogue continu et muet, où le corps entier est impliqué. C’est sensiblement le même phénomène qui me semble analysé dans *La Femme d’entre les Lignes*, si ce n’est que, pour Hédi Bouraoui, cette communication a lieu également quand les personnages sont « en absence », pourrait-on dire, grâce aux œuvres littéraires que peut lire l’interlocuteur absent, et grâce à la mémoire que le personnage-écrivain garde du lecteur qu’il a rencontré :

²⁰⁵ *Op. cit.*, p. 67.

²⁰⁶ Cécile Cloutier, « La femme-littérature et l’amour dans *La Femme d’entre les Lignes*, dans *Perspectives critiques, l’œuvre d’Hédi Bouraoui*, *op. cit.*, p. 357.

²⁰⁷ *Ainsi parle la Tour CN*, *op. cit.*, p. 311.

²⁰⁸ Nathalie Sarraute, *L’Ère du soupçon*, chapitre 2, « conversation et sous-conversation », p. 79 sq.

*L'absence de Lisa n'arrête de me séduire. Lorsque je ne suis pas auprès d'elle, elle plonge dans mes écrits comme une folle du logis. Incapable de résister à la chimie particulière des mots.*²⁰⁹

Néanmoins, ce phénomène passe indéniablement chez lui aussi par le corps, et Lisa apparaît comme une lectrice sans cesse en attente :

*Soudain, Lisa ne sait plus dire l'aimé par-delà sa présence textuelle. Invoquant l'apparition tapageuse des signes où son ego est investi, elle exige mon retour bénéfique à ses ardeurs de lectrice en attente. Elle n'a pas à mettre à l'épreuve ma capacité de lui procurer, en plus du plaisir du texte, une jouissance corporelle dépassant celles de l'esthétique.*²¹⁰

Nathalie Sarraute appelait également « tropisme » tous ces phénomènes infinitésimaux qui ne cessent, d'après elle, de nourrir les situations de communication entre les individus. Voici ce qu'Hédi Bouraoui affirme à ce sujet dans *Transpoétique* :

Mallarmé l'a bien démontré avec Un coup de dé n'abolira jamais le hasard, où les blancs entre les vers tronqués prennent une signification autre, conférant à l'écrit une prolifération de sens.

*L'enjeu du hasard entre les blancs et les signes assume des permutations ouvertes comblant par sa dispersion le manque, pour ne pas dire réactivant la machine à explosion sémiotique.*²¹¹

Ce qu'il faut noter d'autre part, c'est que le personnage-écrivain et Lisa n'appartiennent pas à la même culture. Lui est originaire du nord de l'Afrique, et elle est italienne. La Méditerranée les rassemble mais les sépare donc également : « Mais ne suis-je pas plus sudiste qu'elle ? » (p. 15). Il a en outre, comme Hédi Bouraoui lui-même, des racines dans trois directions :

²⁰⁹ *La Femme d'entre les lignes.*, p. 63.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 88.

²¹¹ *Ibid.*, p. 93.

[...] et moi dont le sud va plus loin que les confins de son Italie méridionale, jusqu'à la terre africaine d'où il a été ballotté, jusqu'au nord le plus nordique des arpents de neige, de glas, et de verglas.²¹²

Leur dialogue ne peut donc se faire qu'à l'interstice entre leurs cultures. C'est dès les années soixante-dix qu'Hédi Bouraoui a déclaré que son écriture se situait, à cause de son expérience personnelle de tricontinental, entre des interstices culturels, « [...] interstices qui constituent un désert illimité ou, métaphoriquement, une immense page blanche qui accueillerait [son] écriture ».²¹³

À ce sujet, ce dernier est revenu sur *Le Discours maghrébin* de Robert Elbaz, qui cherche à prouver que « c'est à partir du désert que l'histoire est racontée », un désert infini qui engendre ses signes dans une activité perpétuelle. Dans un paragraphe liminaire, Robert Elbaz conclut :

[...] d'où la dimension interstitielle du texte : le texte est toujours expansif, car l'interstice en tant que tel, n'est pas spécifiable et n'a pas de limites. C'est un espace qui est voué à une ouverture toujours plus large, à un écartèlement perpétuel.²¹⁴

Ce que Lisa aime par-dessus tout avec son compagnon de jeu, c'est le dialogue. Quand l'écrivain l'interroge sur les autres hommes qu'elle a connus avant lui, elle déplore que ce véritable dialogue n'ait pratiquement jamais eu lieu :

Et comment une relation peut-elle continuer si elle s'arrête aux questions banales sur le temps qu'il fait, le prix du poisson, ou même la splendeur d'un bouquet de fleurs offert pour les besoins de la cause. Ne penses-tu pas que ce sont là des points finaux à tout dialogue ?

*- Tout à fait d'accord avec toi. Et dans ce sens, il vaut mieux naviguer seul dans sa barque que d'avoir un guide mal éclairé.*²¹⁵

²¹² *Ibid.*, p. 16.

²¹³ Robert Elbaz, *Le Discours maghrébin*, Longueuil, Préambule, 1988.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *La Femme d'entre les lignes.*, p. 74.

Mais Lisa, nous l'apprendrons ensuite, rêve aussi elle-même de devenir écrivain. Le récit, qui était d'abord écrit à la 1^{ère} personne, est soudain rédigé à la 3^e personne, et prend une forme épistolaire. Cette forme permet à Lisa-palimpseste d'écrire une partie du texte que nous lisons. Lisa et le narrateur avaient déjà entretenu une correspondance durant dix ans, ce qui évoque une fusion entre les personnages (et déjà une « écriture de la connivence », comme la qualifie l'auteur). Le narrateur fait allusion à une « forme de correspondance soutenue qui a établi entre [eux] une fidélité matrimoniale sans acte de mariage »²¹⁶.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 93.

d) Une écriture qui voyage

- L'émigressence

Nous avons dit l'importance des titres dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui. Le titre d'un des recueils d'Hédi Bouraoui, *Emigressence*, est particulièrement important à analyser.

Il débute par ces vers explicites :

J'ai choisi de vivre dans les mots
Au cœur d'alphabets inconnus
Là où les oiseaux chantent
Leur silence immémoriel
Aux quatre coins des cinq continents

Ainsi les langues me transportent
Sur l'arcane même de mon corps éclaté

L'œuvre d'Hédi Bouraoui, dans son ensemble, souligne l'esthétique et l'éthique de la valeur migratoire de toute forme de création littéraire. Que faut-il entendre par là ? La réponse se trouve explicitée de façon on ne peut plus claire dans le recueil *Emigressence*, qui débute par une véritable profession de foi : « J'ai choisi de vivre dans les mots ²¹⁷ ».

La parole émigre sur la page mais aussi d'une œuvre à l'autre comme les êtres humains changeant de pays, notamment par nécessité économique. C'est le mécanisme même de la création littéraire qui suscite selon Hédi Bouraoui ce mouvement de l'écriture qui laisse sa trace comme le pied dans le sable du désert, et, littéralement, *migre par essence*. D'où la création du concept d'*émigressence*, dont nous chercherons les différentes traces aussi bien dans les poèmes que dans les récits de l'écrivain, avant de nous intéresser à un autre concept, celui d'écriture interstitielle, propre à l'écrivain. Ces concepts sont-ils indépendants ou entretiennent-ils des rapports étroits ?

Pierre Léon précise que, de tous les thèmes traités par Hédi Bouraoui, celui d'« emigressence » frappe d'abord ceux qui, comme lui, viennent d'ailleurs ; Toronto, dont la population d'émigrés allait passer de 30 % à 75% en vingt cinq ans, est terre de choix. Il y rencontre la dualité de l'exilé, son bonheur nouveau et son déchirement :

Vois comment
s'épanouit mon moi

planté dans le pluriel
écartelé des terres²¹⁸

Ce concept peut rappeler celui de la disponibilité d'André Gide. Mais, plus précisément, selon Hédi Bouraoui toute écriture possède une valeur migratoire, et entretient toujours un rapport avec ce que l'écrivain nomme la « béance », propriété du texte littéraire à la recherche d'un « horizon d'attente », si l'on reprend ce concept à Hans Robert Jauss tel qu'il apparaît dans *Pour une esthétique de la réception*²¹⁹. Selon Angela Buono, c'est cette conception de la béance de l'écriture qui fait toute l'originalité de son œuvre :

Mais ce qui fait l'originalité de sa réflexion sur l'écriture, c'est la notion de « béance » qu'il dégage de ces symboles déjà accrédités, en les envisageant d'un point de vue nouveau, celui du transculturalisme.²²⁰

Déjà en 2000, Hédi Bouraoui faisait allusion à l'écriture de la béance quand il évoquait sa notion d'écriture interstitielle :

²¹⁷ Ce poème se trouve à la page 9 du recueil.

²¹⁸ Pierre Léon, « Hédi Bouraoui : un cheminement poétique de la modernité », dans *Hédi Bouraoui iconoclaste et chantre du transculturel*, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Cotman, éditions La Nordir, Ottawa (Ontario), Canada, 1996, p. 138.

²¹⁹ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978 (pour la traduction française).

²²⁰ Angela Buono, *Errance et méditerranée dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, thèse de doctorat, sous la direction du Pr Giovanni Dotoli, Université de Bari, 2005.

[...] La notion de béance, c'est-à-dire l'ouverture et sa disponibilité, le chiasme entre deux, trois ou plusieurs cultures. La béance emprunte alors les valeurs culturelles qui l'entourent et présente un espace de gestation en perpétuel mouvement, comme dans toute poïétique, comme dans toute vie. Ceci a donné naissance à ma notion d'*écriture interstitielle*.²²¹

L'écriture de la béance favorise selon l'auteur le « transvasement » d'une culture à l'autre. Le verbe « transvaser », servant à décrire ce phénomène, est utilisé déjà dans un entretien entre l'auteur et Adriana Falcicchio :

Dans la relation entre plusieurs cultures, il faut que chaque culture soit ouverte pour accueillir la différence, ainsi l'autre transvase sa propre culture en moi et je transvase ma propre culture vers l'autre ; c'est cet échange qui se passe dans les interstices des cultures.²²²

Dans le recueil *Emigressence*, il ne s'agit pas, selon l'aveu même d'Hédi Bouraoui, « de retracer l'essence des mouvements migratoires, le déracinement, l'exil, le déchirement, l'aliénation, etc., mais plutôt d'accentuer l'émigration tacite et implicite, intérieure et actuelle, littérale et symbolique de nos propres gestes et de notre propre action : à savoir cet écart, ce déplacement, cette tension de mouvance, entre désir et réalité, intention et acte, geste et manifestation, en un mot, entre le moi qui agit sur le monde et le monde qui agit sur le moi²²³. » Hédi Bouraoui y voit une dialectique *créaculturelle*, une *béance* fondamentale qui permet à l'œuvre créée d'établir des relations de tous ordres, d'abord avec le lecteur, inconnu ou connu. Car l'écriture est considérée aussi comme une attente de communication réelle avec le lecteur qui s'approprie l'œuvre, et l'intériorise assez pour connaître le transpoétique et le transscriptural, qui signalent « le transvasement des cultures qui se chevauchent, se croisent et s'entrecroisent, s'attirent et se repoussent dans un travail incessant qui crée un espace particulier

²²¹ Hédi Bouraoui, *Les enjeux esthétiques et idéologiques du transculturel en littérature*, dans *métamorphoses et avatars littéraires dans la francophonie canadienne*, sous la direction de Louis Bélanger, Ottawa, L'interligne, 2000, p. 16. Cité par Angela Buono, *Errance et méditerranée dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, thèse de doctorat, sous la direction du Pr Giovanni Dotoli, Université de Bari, 2005, p. 62.

²²² Adriana Falcicchio, *Entretien avec Hédi Bouraoui*, « Rivista di Studi canadesi », n° 17, 2004, p. 117.

²²³ *Transpoétique*, p.57.

du faire poétique²²⁴ ». Non seulement les cultures se transvasent, mais elles donnent naissance à des écritures qui fusionnent, le lecteur appartenant à l'espace littéraire au même titre que l'écrivain ou le personnage²²⁵ :

Chaque livre offert est une demande
Ferme d'amour
Ta lecture désirée
Jetée souvent par-dessus bord des souvenirs
Et tu te cloîtres dans le silence rugueux
Des steppes du nom propre
Oubli, dédain, négligence soutenue
Quelques mots ont sauté ici ? à l'abri de tes aisselles
Quel échange d'élixir dans l'orbite
De nos yeux ?²²⁶

Ce thème est le thème majeur du roman *La Femme d'entre les lignes*. Le protagoniste, qui est écrivain, souligne qu'il « nomade »²²⁷ dans le désert des mots : « D'abord, on m'a déjà mis sur le dos l'étiquette de « *Melting poet* des transes », mais je suis simplement le Nomade dans le désert des mots, errant à l'envers et à l'endroit dans la jungle des émois... Je ne fais que prendre le pouls d'un monde qui me semble aller de travers²²⁸. » Cet écrivain vit une expérience particulière avec l'une de ses lectrices, Marguarita Felice, qu'il nomme Lisa, journaliste qui tient la rubrique littéraire de *La Repubblica*. Celle-ci finit par influencer l'écrivain et poète à force de s'insinuer dans les textes qu'il écrit. Cette expérience est transculturelle et plurilingue, car ils se parlent en anglais. Plutôt que de multiculturalisme, il faut parler ici de transculturalisme, le premier de ces deux concepts n'en restant qu'au constat d'un positionnement stérile et inerte. Le multiculturalisme a instauré le repli sur soi des communautés issues de l'immigration. La politique multiculturelle a souvent créé des ghettos. Le transculturalisme n'en demeure pas moins « connaissance profonde de la culture

²²⁴ *Ibid.*, p. 42.

²²⁵ On se souvient qu'Umberto Eco engagea une réflexion assez proche dans son *Lector in fabula*, Grasset, 1985.

²²⁶ *Emigrescence*, I Transcriptural, p. 35.

²²⁷ L'expression est d'Hédi Bouraoui.

²²⁸ *La Femme d'entre les lignes*, Editions du Gref, collection Le beau mentir, Toronto, 2002.

originelle et l'ouverture aux autres cultures différenciées ». Il ne faudrait pas dissocier le concept de transculturalité de celui de nomaditude, car il « incorpore » au contraire « le mouvement de la *nomaditude* et l'adaptation adoption de la diversité culturelle²²⁹ ».

²²⁹ *Transpoétique*, p. 11.

- L'écriture migratoire

Hédi Bouraoui partage aujourd'hui son temps entre le Canada et de nombreux voyages dans le monde entier. L'écrivain doit être capable d'accueillir les nouvelles identités que ces déplacements proposent, de les adopter sans les rejeter, car cela ne le prive pas de son identité initiale. Hédi Bouraoui d'ajouter : « Ce processus fait sa richesse, surtout quand les différentes identités sont assumées dans la sérénité et non dans le déchirement, ni dans la désintégration de la mémoire²³⁰. »

Il est donc clair que l'identité plurielle ne doit pas être vécue comme un appauvrissement et un éclatement de la personnalité, une décomposition de la mémoire, mais comme une richesse pour tout artiste, - ou tout individu, sans qu'il soit nécessairement un artiste -. L'aveu en est poignant dans le poème « Je reviens », du recueil *Sfaxitude* :

Depuis plus d'un quart de siècle
Je reviens dans ton sein
Comme un fou du logis

Non pour me ressourcer
Comme le clament mes cocitadins
Mais pour te rendre les honneurs

Reçus à l'étranger
En pays d'adoption où
Je suis accepté en novateur

Et comme nul n'est prophète
En son pays
Je ne reviens que pour ce Rien

Et si je garde pour moi
Souffrance absence et abstinence
Qu'ai-je alors besoin de nostalgie ?²³¹

Le poète ne cesse de voir évoluer son écriture au fil de ses rencontres et des frottements interculturels que cela peut supposer, qu'ils aient une origine physique et géographique, s'il voyage et se frotte à de nouvelles cultures, ou bien une origine plus intellectuelle quand sa création le fait voyager à l'intérieur de sa propre langue, ou encore quand la création des autres écrivains laisse une réelle empreinte dans son esprit et dans ses mots.

Le recueil *Livr'errance* est l'application directe de cette idée. Le poète y convoque volontairement les univers poétiques et scripturaires d'autres poètes pour susciter la naissance de cet espace aux voix multiples. Or, de même que les Romantiques aimaient à ce qu'au théâtre leurs drames soient l'image de la vie et de la réalité, dans *Livr'errance* on est frappé par le dialogue constant s'instaurant entre le poète Hédi Bouraoui et des poètes contemporains, qu'il a réellement connus. Ajoutons que cette disponibilité à l'espace scripturaire, n'interdit nullement la prise de distance et la critique. Il s'agit de « convoquer la conscience », selon le poète, « pour que, sous son égide, le poème instaure une nouvelle manière d'être, d'agir, d'écrire... » Cette intertextualité qui n'est pas une intertextualité de référence ou d'inspiration, mais d'évaluation, est faite pour interpeller le lecteur (y compris les autres poètes) dans leur propre critique.

Le concept d'écriture migratoire est clairement défini par Hédi Bouraoui dans *Transpoétique* : Il « ne s'applique pas seulement à l'écriture des écrivains migrants, mais aussi au processus créateur qui fait se déplacer l'écriture sur la page, comme les nomades impriment de leur pas le désert parcouru ».²³² Cette analyse indique deux idées complémentaires : d'une part le concept d'écriture migratoire s'applique aux écrivains transportés en-dehors du champ de leur culture d'origine, d'autre part c'est un mécanisme inhérent à la création littéraire,

²³⁰ *Ibid.*, p. 9.

²³¹ *Sfaxitude*, « Les Amis de la poésie, Bergerac », p. 14.

²³² Hédi Bouraoui, *Transpoétique, éloge du nomadisme*, op. cit., p. 157.

- la *poïesis*. Il ne nous paraît pas vain d'aborder ces deux facettes l'une après l'autre par souci de clarté. Virgilius, - toujours dans *Bangkok Blues* -, affirme dans le chant III :

Et j'essaie de t'expliquer que je suis le migrateur, écrivain toujours à la dérive d'un livre et que, dans l'abîme de mas failles, je tente d'inscrire la limaille sauvage de demain [...]²³³.

Le concept d'écriture migratoire ne peut être étudié séparément d'une notion voisine, celle de nomaditude. Mise en évidence d'une identité passagère, transitoire, l'état de nomaditude peut être comparé à celui de l'immigré « qui reste attaché à sa culture originelle, cet acquis rayonnant qui fait son particularisme, en découvrant et en adoptant une ou deux nouvelles cultures ».

L'écriture migratoire est également active dans un roman comme *Ainsi parle la Tour CN*, qui accorde davantage d'importance, parallèlement, aux thèmes de l'immigration et de la perte d'identité. Ce roman montre notamment les dégâts que peut entraîner le fait de se sentir « néo-canadien », « hyphenated Canadian », comme on l'a dit trop souvent à propos des Canadiens qui ne sont pas natifs de ce pays. Certains personnages de ce 4^{ème} roman d'Hédi Bouraoui, (nouveau roman de la ville – Toronto – après Bangkok, Thyna alliée à Sfax, la ville natale de l'écrivain, et Le Caire), se prétendent investis par l'« esprit original », esprit unificateur « qui convertit sans violence et fait adhérer aux forêts et aux fleurs²³⁴ ».

Dès le début du roman, le sentiment d'exclusion que connaissent Pete Deloon l'Amérindien « casqué d'amertume²³⁵ », et Souleyman Mokoko « cet africain-canadien qui a du mal à trouver sa « place au soleil » », favorise leur dialogue. Et « chaude est la rencontre de ces frères d'incertitude dont la tête est harcelée de plaintes d'exclus ». L'un est un immigré et l'autre vit sur sa propre terre, une terre qui lui a été ravie, mais tous deux se retrouvent dans une situation analogue.

²³³ *Ibid.*, p. 25.

²³⁴ *Ainsi parle la Tour CN*, p. 232.

²³⁵ P. 38.

La « mosaïque canadienne » est ainsi constituée de solitudes nées d'une migration légale ou clandestine, ruée vers l'or promis mais souvent illusoire en cette fin de XX^e siècle, dans un monde gangréné par le chômage. Et la tour d'admettre :

Chez nous, nous avons encouragé ces immigrants à garder leur culture avec leurs dents. *Hang on Baby !* Avec le cœur endolori, avec l'argent qu'ils n'ont jamais acquis chez eux. Et comme ils sont très disciplinés, ils se sont enfermés dans des ghettos de paille.²³⁶

L'original a en effet la particularité de ressembler à un animal réunissant en lui les traits physiques de plusieurs autres animaux, ayant les bois du cerf, la tête du cheval, le corps du chameau, la barbichette du bouc²³⁷... Ainsi l'esprit original, par un jeu de mots, est-il associé à un élan, mais aussi l'élan vital qui pourrait permettre à une société très cosmopolite de se réunifier avec plus de justice.

On comprend que, dans de telles circonstances, la Tour CN, transformée elle-même en être humain, négocie avec l'Esprit original pour qu'il vienne « nomader dans ses espaces de pierre et de béton ²³⁸ ». Rocco Cacciapuoti, l'immigrant italien ambitieux qui parvient à devenir ministre des communications, pourrait faire figure de l'immigrant qui a réussi, mais son portrait est négatif : aucun souci réel d'unification et de justice sociale ne l'habite. Il ne met rien en action, alors qu'il est au pouvoir, pour faire disparaître les « ghettos de l'ethno-culture », et n'a pas compris que la diversité culturelle est un gage d'enrichissements mutuels. Seule la Tour CN semble capable, dans ce monde d'égoïsme, de revenir aux origines, pour y puiser cette sagesse. Semblable par sa forme à une sculpture inuit, elle cherche à renouveler les formes d'expression des récits et des chants traditionnels. C'est que la poésie, au sens ancestral du terme, peut créer un espace de compréhension, de tolérance et de paix. Or ceci n'est possible qu'à condition d'oublier les anciens réflexes narcissiques.

²³⁶ P. 39.

²³⁷ P. 40.

²³⁸ *Ibid.*, p. 233.

Notons que le concept de « nomaditude » n'est pas un simple concept littéraire désincarné pour Hédi Bouraoui, qui le pratique dans la réalité depuis plusieurs décennies. C'est de façon logique que l'on retrouve ce thème dans la plupart de ses livres, notamment dans des recueils comme *Nomadaime*, *Eclate-Module*, *Sans frontières*, *Echosmos* ou *Refllet Pluriel* (dont les titres ne sont souvent qu'une image du processus décrit.) La « nomaditude » devient ainsi pour l'écrivain une véritable façon d'aborder sa propre existence et une philosophie. Elle permet un libre passage d'une culture à une autre.

Pourquoi ne pas en rester à cette philosophie, à cette façon d'aborder l'existence, et inscrire la nomaditude au cœur de l'œuvre littéraire ? Parce que cette philosophie devient souvent l'élan vital de cette écriture, non seulement sa raison d'être, mais son moteur et son principe. Parce qu'il s'agit aussi de faire partager cette expérience au lecteur et de lui offrir une autre vision de l'histoire et des rapports entre les cultures. Elle anime d'autant plus facilement l'écrivain que celui-ci sent que son œuvre peut être utile dans un monde secoué de façon souvent tragique par l'incompréhension, le préjugé et l'ignorance de l'autre et de sa culture.

L'œuvre d'Hédi Bouraoui devient un appel à la tolérance, à la connaissance et à la reconnaissance de l'autre. Ce qui compte, ce n'est pas tant d'abord de connaître autrui que d'avoir *envie* de le connaître. Voilà le sens qu'il faut donner par exemple à la fin du poème « Lumière d'argile », dans *Echosmos*, où le poète célèbre l'imaginaire qui « nomade » en lui :

Les déchirures coordonnent des floraisons

Et nomade

L'Imaginaire célèbre sa densité²³⁹

L'être se trouve en interaction avec autrui et sa culture. Abderrahman Beggar écrit à ce sujet dans *Éthique et rupture bouraouienn*²⁴⁰ : « L'espace est témoin de

²³⁹ *Echosmos*, op. cit., p.152.

²⁴⁰ Abderrahman Beggar, *Éthique et rupture bouraouienn*, CMC éditions, collection « Mosaïques », York University, Toronto, 2012.

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 insouciante de « nomatitude », faisant référence à une « identité transitoire, ouverte et flexible s'adaptant à chaque nouvelle étape du parcours ».²⁴¹

²⁴¹ *Transpoétique, éloge du nomadisme, op. cit.*, p. 9.

II- Une poésie à l'interstice entre les genres

L'écriture interculturelle, ou transculturelle, l'idée de métissage des cultures n'ont plus rien d'original aujourd'hui dans la littérature-monde comme dans la littérature francophone. Edouard Glissant n'a cessé de prôner ce genre de littérature dans sa *Poétique de la Relation* ou dans son *Traité du Tout-Monde* par exemple, René Depestre l'a étudiée à sa façon par exemple dans *Le Métier à métisser*²⁴² en 1998. Qu'est-ce que l'approche d'Hédi Bouraoui a de particulier ?

En premier lieu, il est intéressant de noter que le poétique voyage dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui de genre en genre, et que le texte poétique bouraouien se situe toujours dans un interstice entre les genres. De manière plus ou moins intense, il intervient dans les récits, et étudier la poésie dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui, ce n'est pas seulement étudier ses recueils de poèmes mais également ses récits, **plus** ou moins poétiques. Isaac-Célestin Tcheco a par exemple étudié la densité poétique du roman *Bangkok Blues*, et déclare : « La poésie du texte s'expose et s'impose dès le titre à travers ce terme provenant du registre musical, « Blues » ». ²⁴³ Plusieurs questions se posent alors :

N'existe-t-il qu'une seule façon d'introduire et de faire voyager le poétique dans le récit chez Hédi Bouraoui ? Dans ces récits, qu'est-ce qui importe le plus : une réflexion sur l'histoire racontée, la diégèse, la construction d'un scénario ou bien une écriture poétique spontanée, avec tout ce que cela suppose du point **de vue de** la dimension plus ou moins poétique du langage narratif utilisé ? Le récit s'y trouve-t-il toujours construit de manière traditionnelle, par exemple de façon linéaire, ou peut-il être déconstruit, de différentes manières ?

Inversement, le récit existe-t-il systématiquement dans les recueils de poèmes ? Prend-il exactement les mêmes formes que dans le récit poétique, ou plutôt ce que l'on pourrait nommer récit transpoétique dans le cas particulier d'Hédi Bouraoui,

²⁴² René Depestre, *Le Métier à métisser*, essai, Paris, Stock, 1998.

²⁴³ Isaac-Célestin Tcheco, « La densité poétique de *Bangkok Blues* », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1997, p. 102.

puisque celui-ci passe d'un genre dans un autre, voyage dans toute l'œuvre qu'elle soit narrative ou pas ? Il ne suffit pas d'affirmer que le poétique voyage d'un genre à l'autre, cela se fait-il dans tous les sens, ou un seul sens (par exemple du poétique vers le récit) est-il privilégié ?

En permettant au poétique de voyager dans l'œuvre entière, l'écrivain entend créer de nouveaux genres, auxquels il donner lui-même parfois des noms. Sont-ils clairement définis et recevables d'un point de vue littéraire ? Qu'est-ce que cela veut dire *écrire entre les genres* ? Qu'est-ce que cela change dans l'approche de la notion de *genre littéraire* ? À ces questions, l'œuvre offre des réponses multiples, parce qu'elle est elle-même diverse.

Dans des romans comme *La Femme d'entre les Lignes* ou *La Pharaonne*, le scénario reste très construit. Pour autant, le poétique est-il absent et ne joue-t-il aucun rôle ? Dans *L'Icônaison* (1985), c'est le poétique qui semble l'emporter, le « faire poétique ». Et l'écriture suit l'acte de création. Mais le récit ne raconte-t-il rien, et peut-on négliger la diégèse ? Hédi Bouraoui nomme lui-même ce récit un romanpoème. Qu'est-ce qui nous permet d'affirmer que le poétique y a plus d'importance que dans un autre récit ? La manière dont la phrase, le texte même sont le plus souvent rédigés ? Car il peut exister des récits intégrant quelques phrases poétiques, citant même de la poésie, et des récits écrits eux-mêmes, et souvent, de manière poétique ? Qu'est-ce qui caractérise le poétique dans le récit ? Et qu'est-ce qui fait qu'un récit poétique (ou transpoétique) serait plus ou moins moderne ? Une déconstruction de la langue, de la syntaxe de la phrase, sur un premier plan, que l'on pourrait appeler le *plan poétique*, et du récit lui-même, sur un second plan, que l'on pourrait nommer le *plan narratif* ? L'emploi d'un vocabulaire du registre courant, ou jugé trivial dans la poésie traditionnelle, jusqu'au XIX^e siècle ? Car la poésie, et la poésie dans le récit, ont connu beaucoup de révolutions depuis le XIX^e siècle : « esprit nouveau », comme aimait à dire Apollinaire, surréalisme, Oulipo, nouveau roman, etc... Comment peut-on paraître plus moderne, par exemple, qu'en écrivant *Nadja* ou *Le Rivage des Syrtes*, par lesquels André Breton et Julien Gracq semblaient revoir complètement la façon d'écrire un roman poétique ?

Un romancier, et un poète qui se veulent d'avant-garde, comme Hédi Bouraoui, ne doivent-ils pas absolument se poser ces questions avant d'écrire ?

Que dire d'un récit comme *La Réfugiée*, de 2012, plus récent que *L'Iconaison* donc, qu'Hédi Bouraoui nomme *narratoème* ? Quelles différences existent entre le romanpoème et le narratoème, par exemple ? Hédi Bouraoui invente-t-il réellement des genres en écrivant ces deux textes, ou ne se contente-t-il que d'inventer des mots dont les sens sont les mêmes ? Ne faut-il pas se méfier de ce qu'Antoine Compagnon nomme le « démon de la théorie » ?²⁴⁴ Qu'apporte vraiment Hédi Bouraoui à la littérature en inventant ces textes ?

²⁴⁴ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, 1998.

A- Mélange de la prose, du récit et de la poésie

1) La poésie et le récit : difficultés de définitions

a) La poésie

Avant d'analyser comment le poétique voyage dans toute une œuvre, il convient de chercher à définir, même brièvement le poétique. Or la définition n'est pas aussi simple qu'il y paraît. Définir la poésie, c'est sans doute isoler les traits qui la caractérisent. Selon nous, il s'agit avant tout de la fréquence des images (métaphores, comparaisons...), de la musicalité du texte (jeu sur les sonorités et le rythme), du choix d'un certain vocabulaire, qui serait poétique en lui-même, ou rendu poétique par certains procédés, du jeu sur la syntaxe, plus ou moins déconstruite, de l'introduction de certains registres jugés comme poétiques (registres lyriques, épiques...).

Mais des textes de critique ou de linguistique qui font référence donnent de la poéticité d'un texte une définition différente, dont nous devons tenir compte.

Paul Ricoeur rappelle ainsi la différence essentielle que fit Roman Jakobson entre la *fonction poétique* du langage, et sa *fonction référentielle* :

Dans le vocabulaire de Roman Jakobson, la fonction poétique accentue le message *for its own sake* aux dépens de la fonction référentielle qui, au contraire, prédomine dans le langage descriptif. On dirait qu'un mouvement centripète du langage vers lui-même se substitue au mouvement centrifuge de la fonction référentielle.²⁴⁵

Tout se passe comme si le langage poétique (on devrait sans doute dire *les langages poétiques*) se célébrait lui-même de l'intérieur dans un jeu du sens, des

²⁴⁵ Paul Ricoeur, *Du Texte à l'Action*, Essais d'herméneutique II, Le Seuil, novembre 1986, p. 13.

images, du son et du rythme, quand le langage courant cherche à se référer à des objets ou des concepts de la réalité extérieure.²⁴⁶

Le premier moment constitutif de la référence poétique est donc cette suspension du rapport direct du discours réel déjà constitué, déjà décrit avec les ressources du langage ordinaire ou du langage scientifique.²⁴⁷

Dans son article « Théorie de la figure »²⁴⁸, Jean Cohen commence quant à lui par opposer le texte poétique au texte logique, jugé comme la *norme*, et défini comme texte sans figures, quand le texte poétique se caractérise par l'écart, et donc par la figure : « La norme n'est plus fondée sur l'usage, indéfiniment variable au niveau de la parole. Elle repose sur un ensemble limité et invariant de règles opératoires. Par suite, la notion d'écart comme transgression systématique de la norme, dans laquelle j'ai proposé de trouver le trait pertinent de la poéticité, prend elle-même une signification logique. Écart linguistique et écart logique tendent à se confondre [...]. »²⁴⁹

Tzvetan Todorov nous met pourtant ainsi en garde dans « Synecdoques » : « On s'accorde pour dire que tous les écarts ne sont pas des figures ; mais personne n'a proposé un critère discriminatoire opérant pour séparer les écarts-figures des écarts-non figures ».²⁵⁰ Lui aussi s'accorde sur l'idée que l'écart se définit par rapport à une norme : « Écart de quoi ? D'une norme. Le rêve des rhétoriciens modernes a été d'identifier cette norme avec le code de la langue » (ce que je nomme « code courant »). Et il est vrai qu'un certain nombre de figures représentent des infractions à la langue (par exemple, la plupart des « métoplasmes » de Klinkenberg).²⁵¹ Jean Cohen a défini la norme du discours scientifique, puis Pius Servien, qui considère qu'elle repose sur l'absence d'ambiguïté, la facilité de la paraphrase, le manque d'importance du rythme. En

²⁴⁶ Dans le même ordre d'idée, au niveau du vocabulaire poétique, Josette Rey Debove parle d'autonymie chez un poète, celui-ci se référant par les mots à son propre vocabulaire. Dans un article, j'ai évoqué quant à moi l'autotextualité du texte poétique.

²⁴⁷ Paul Ricoeur, *ibid.*

²⁴⁸ Jean Cohen, « Théorie de la Figure », in *Sémantique de la Poésie*, Le Seuil, collection « Points », Paris, 1979.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 86.

²⁵⁰ Tzvetan Todorov, article « Synecdoques », in *Sémantique de la Poésie*, Le Seuil, collection « Points », Paris, 1979, p. 8.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 8.

ce sens, le langage poétique (écart) s'opposerait bien au discours scientifique (norme), car il accorde au contraire de l'importance au rythme de la phrase et du texte.

Partant, selon Jean Cohen, ce sont les figures qui définiraient la poéticité d'un texte, et surtout la contradiction, l'oxymore, l'antithèse, l'impertinence prédicative²⁵², l'antiphrase, l'ironie, l'hyperbole, la litote, la métaphore, la métonymie, la synecdoque. « Car la poésie, c'est l'intensité, ce que le langage produit en polarisant le signifié par élimination d'un terme neutre. Ici se trouve l'antinomie que Kierkegaard dressait entre éthique et esthétique. La raison fuit toute extrémité, la poésie la recherche. La poésie est quête d'intensité et les différentes figures que nous venons d'analyser sont autant de moyens que le langage sait mettre en œuvre pour la produire ».²⁵³ Toujours selon ce spécialiste du langage poétique, la figure la plus fréquente dans la poésie moderne (rappelons que le recueil d'articles auquel nous faisons référence date de 1979) est l'impertinence prédicative.

Tout cela suppose de définir la figure. Todorov rappelle que selon Aristote « il ne s'agit pas de la substitution d'une expression figurée à une expression propre ; mais de l'apparition d'un sens figuré à la place d'un sens propre. »²⁵⁴ On verra dans cet essai qu'en nous penchant sur la sémantique de la poésie, nous en viendrons quant à nous à proposer une troisième catégorie, non plus seulement le sens figuré, mais le sens transfiguré, le poète donnant à certains mots des connotations personnelles qui le poussent à transfigurer le sens de ces mots. Ainsi, *spleen* ne désigne pas tout à fait la même chose chez Charles Baudelaire ou chez Jules Laforgue.

Todorov estime que les définitions du trope et de la figure chez Fontanier sont supérieures, plus précises que celles d'Aristote et de beaucoup de rhétoriciens modernes :

²⁵² Jean Cohen définit cette figure dans *Structure du Langage poétique*, Flammarion, 1966. Il faut avec elle tenir compte « de la manière dont l'anomalie est réalisée » dans le langage poétique, « selon qu'elle se trouve dans ce que l'énoncé pose ou dans ce qu'il présuppose » (pp. 95-96).

²⁵³ *Ibid.*, p. 105.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 10.

Fontanier est un des rares à être conscient de la différence entre les deux opérations ; il définit les *tropes* comme la substitution d'un signifié à un autre, le signifiant restant identique ; et les *figures*, comme la substitution d'un signifiant à un autre, le signifié étant le même.²⁵⁵

Autrement dit le *trope* transformerait le sens d'un mot, si l'on se réfère à la norme du code courant, alors que la *figure* ne transforme pas le sens de ce mot. Mais Nietzsche estime quant à lui que c'est la langue même qui est métaphorique. Le mot (ou concept) désignerait un fait ou un phénomène en faisant l'abstraction de plusieurs de leurs traits.

Quoi qu'il en soit, étudier le poétique dans une œuvre littéraire, ce serait donc d'abord étudier les figures et les tropes, à commencer par les figures que nous venons de citer. En matière de poésie, certaines figures selon Jean Cohen domineraient même les autres. Ainsi ce critique cherche-t-il à démontrer par exemple que la gradation n'est qu'une variante de l'hyperbole. D'autre part, on remarque que dans une telle définition de la poésie reposant sur le concept d'écart par rapport à une norme de la langue, les écarts sont forcément constitués à partir de relations entre les termes du discours.

Etudier comment Hédi Bouraoui écrit entre les genres littéraires, comment la poésie voyage dans son œuvre, nous voulons dire dans ses romans, ses contes, ses essais... ce serait donc d'abord selon Cohen examiner les écarts proposés par les relations entre les termes dans ces différents textes.

C'est selon nous étudier aussi la musicalité du texte (sonorités et rythme), les connotations personnelles que le poète donne à certains mots, transfigurant ainsi le sens du code courant. Ce que nous nommons simplement *connotation*, Tzvetan Todorov le nomme à sa manière *symbolisation* :

C'est que la signification qui ne peut être que littérale. Les poètes qui l'ont affirmé ont été meilleurs linguistes que les professionnels : les

mots ne signifient que ce qu'ils signifient, et il n'y a aucun autre moyen de dire ce qu'ils disent ; tout commentaire fausse leur signification. Quand Kafka dit « un château » il veut dire *un château*.

Mais c'est la symbolisation qui est infinie, toute symbolisation pouvant devenir à son tour symbolisant, ouvrant ainsi une chaîne de sens dont on ne peut arrêter le déroulement. Le château symbolise la famille, l'Etat, Dieu, et encore bien d'autres choses. Il n'y a pas de contradiction entre les deux, et c'est Rimbaud qui avait raison.²⁵⁶

Le problème, c'est que les poètes ne cessent de symboliser (pour reprendre le mot de Todorov), et de symboliser de manière personnelle.

Partant, nous devons tenir compte également de la pensée d'Hédi Bouraoui lui-même. « La mise en poésie, comme la mise en intrigue ou la mise en scène, constitue une alternance d'innovation et de sédimentation », déclare-t-il.²⁵⁷ Il est intéressant de constater que selon lui, l'écrivain travaille sur un matériau préexistant, le matériau de la langue, pour la mettre en poésie, en intrigue ou en scène. Ce faisant, il reprend une conception aristotelicienne, celle du *muthos*, terme que l'on peut traduire par *fable* ou par *mise en récit*. Cette transformation crée des langues littéraires et des genres. Mais ces trois modes de transformation de la langue, variables, peuvent se superposer, et alors les frontières traditionnelles des genres littéraires deviennent floues, car elles sont dépassées.

Cette variabilité, cette propriété combinatoire sont sources d'innovation et de sédimentation du texte littéraire, dans la mesure où les couches s'empilent les unes sur les autres. Paul Ricoeur faisait cette analyse en affirmant qu'« il y a fonction poétique *toutes les fois que le langage déplace l'attention de la référence vers le message lui-même* ».²⁵⁸

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

²⁵⁶ Tzvetan Todorov, *Synecdoques*, op. cit., p. 26.

²⁵⁷ Hédi Bouraoui, *Transpoétique, éloge du nomadisme*, éd. Mémoire d'encrier, Montréal, Québec, Canada, 2005, p. 45.

b) Le récit

Difficile d'étudier le mélange de la poésie et du récit dans une œuvre donnée sans s'interroger aussi sur une définition du récit. On sait que depuis les années 1960, et surtout 1970, les définitions du récit n'ont pas manqué de se développer, de se préciser et parfois de s'opposer. Il convient, comme pour la poésie, de situer notre démarche critique, tout en rappelant brièvement quelle est celle qu'adopte Hédi Bouraoui, et en rappelant, même brièvement, les réflexions concernant les « métamorphoses du récit »²⁵⁹, et quelques textes majeurs qui contribueront à préciser la portée de notre analyse.²⁶⁰

Aristote dans *La Poétique* n'évoque pas le récit dans le sens « roman », de la « nouvelle » ou du « conte » modernes, car s'il existait des récits pouvant faire penser à ces genres, et surtout au roman dans la Grèce antique, peu nous sont parvenus, et surtout ils ne représentaient pas des genres majeurs. Quand Aristote évoque le *muthos*, il en parle dans des œuvres littéraires d'un genre élevé, comme l'épopée ou la tragédie, où il s'agit de *faire de la fable*, ou plus clairement (dans le langage du XXI^e siècle où le mot *fable* a pris un sens plus restreint) de *faire de l'intrigue*. C'est quand il évoque les six parties constitutives de la tragédie qu'il définit ainsi le *muthos*, c'est-à-dire l'intrigue :

C'est le *muthos* qui est l'imitation de l'action, car j'appelle ici *muthos* l'assemblage des actions accomplies. (1450 a 5).

Aristote accorde aussi beaucoup d'importance au personnage dans la tragédie, et comme il évoque ici son intrigue, on peut penser que sa pensée est (au moins en

²⁵⁸ Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 23. Phrase citée par Hédi Bouraoui dans *Transpoétique, éloge du nomadisme*, p. 45.

²⁵⁹ C'est le titre d'un ouvrage de Raymonde Debray-Genette, *Métamorphoses du récit*, autour de Flaubert, pour le texte « Esquisse de méthode », éditions Flammarion, Paris, 1979, puis Le Seuil, collection Poétique, Paris, 1988.

²⁶⁰ Rappelons que si nous nous intéressons ici au récit écrit, le récit peut aussi passer par l'oralité (l'un des personnages du roman *Puglia à bras ouverts* d'Hédi Bouraoui est ainsi un conteur), et certaines recherches ont porté plus spécialement sur le récit oral (Labov 1978, Ochs & Capps 2001), le récit par l'image (Baroni 2007 : 315-397), ou le récit le multimedia (Ryan 1991, 2006).

partie) transposable pour tout type de récit, et donc pour le roman moderne par exemple :

J'appelle « caractère » ce qui nous fait dire des personnages que nous voyons agir qu'ils ont telles ou telles qualités ; j'entends par « pensée » tout ce que les personnages disent pour démontrer quelque chose ou déclarer ce qu'ils décident. (1450 a 6-7).

La définition moderne du récit que donne Paul Ricoeur²⁶¹ tient compte de la définition de la poésie et du récit (du *muthos*, c'est-à-dire, rappelons-le, de la fable, de l'intrigue) chez Aristote. Hédi Bouraoui, par ailleurs, fait plusieurs fois allusion à ce critique littéraire dans son essai *Transpoétique, éloge du nomadisme*.

Pour faire à présent une synthèse des différentes approches du récit écrit, il faut distinguer deux définitions que la narratologie nous en donne : la première s'avère formelle, quand la seconde est pragmatique.

La définition formelle du récit présente ce dernier comme une représentation d'événements par séquences. Ainsi, dans *Narrative Causalities*, Emma Kafalenos définit-elle en 2006 le récit comme la « « représentation séquentielle d'événements séquentiels, fictionnels ou autres, dans n'importe quel medium » ». ²⁶² Toutes les approches des narratologues mettent en évidence dans toute narration un double niveau de séquentialité : fabula / sujet pour Tomachevski (1965), histoire / récit pour Gérard Genette (1972), raconté / racontant pour Brémond (1973).

D'autre part, voici la définition large que donne Roland Barthes du récit en 1966 :

C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut être supporté par

²⁶¹ Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 13.

²⁶² Emma Kafalenos, *Narrative Causalities*, Columbus, Ohio State University Press, 2006.

le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation.²⁶³

Les définitions pragmatiques du récit mettent quant à elles en évidence la racontabilité – *tellability*) de ce dernier, critère selon nous important pour l'oeuvre littéraire narrative. L'analyse cognitive de Bruner (1991) souligne le caractère primordial de la rupture d'une régularité du récit. (Nous remarquerons qu'Hédi Bouraoui attache ainsi beaucoup d'importance aux ruptures dans ses récits). Cette rupture de la régularité serait selon lui le moyen incontournable de compliquer tout récit, mais aussi de réaliser sa racontabilité. L'intérêt de la diégèse (histoire) ne compterait pas seulement sur ces complications du récit (non-respect de la linéarité des événements etc.), mais aussi de la multiplication possible de ses développements virtuels. C'est ainsi qu'un récit peut par exemple enchâsser d'autres récits (Ryan, 1991). Sternberg dégage quant à lui trois intérêts narratifs élémentaires sur lesquels repose le concept de narrativité :

Je définis la narrativité comme le jeu du suspense, de la curiosité et de la surprise entre le temps représenté et le temps de la communication (quelle que soit la combinaison envisagée entre ces deux plans, quel que soit le medium, que ce soit sous une forme manifeste ou latente). En suivant les mêmes lignes fonctionnelles, je définis le récit comme un discours dans lequel un tel jeu domine : la narrativité passe alors d'un rôle éventuellement marginal ou secondaire [...] au statut de principe régulateur, qui devient prioritaire dans les actes de raconter/lire.²⁶⁴

²⁶³ R. Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications, n° 8, Paris, Le Seuil, 1966.

²⁶⁴ M. Sternberg, "Telling in time (II): Chronology, Teleology, Narrativity", in Poetics Today, n° 13, (3), 1992, p.529.

L'aspect formel et l'aspect pragmatique de la définition du récit se retrouvent dans l'analyse de Herman (2002), qui utilise quant à lui dans sa définition les mots *narrativehood* (narrativité intrinsèque du récit) et *narrativity* (jugement de narrativité par un interprète).

2) Insertion de la poésie dans le récit

a) L'intertextualité

Julia Kristeva écrit que « le *mot littéraire* n'est pas un *point* (un sens fixe), mais un *croisement de surfaces* textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur ». ²⁶⁵

L'intertextualité, sous différentes formes, comme nous nous en sommes déjà souvent rendu compte, est très présente dans l'œuvre poétique d'Hédi Bouraoui, aussi bien dans ses poèmes à proprement parler que dans ses récits transpoétiques.

Dans le recueil *Ignescent*, pensant à Baudelaire, ce dernier n'hésite pas par exemple à écrire: « trêve, luxe, calme, joie et volutes de volupté ». Mais il s'agit encore d'*écrire entre*. Comme l'affirme Michael Bishop : « [...] on voit bien que la critique socio-culturelle d'Hédi s'insère dans une logique transitive au lieu de se replier sur les prestiges illusoires de sa stricte intériorité expressive [...] ». ²⁶⁶

Le recueil *Livr'errance* est particulièrement intéressant de ce point de vue, car il pratique une intertextualité particulière.

Le premier poème du recueil, « Forgerie des cœurs », faisant allusion à la poésie de Francine Caron, donne le *la* de ce point de vue. D'un bout à l'autre de la planète, les langues des poètes se font écho. S'imprégnant de l'écriture poétique propre à cette poétesse française contemporaine, Hédi Bouraoui voit sa propre écriture migrer vers celle d'une autre. Plutôt que de lutter contre ce penchant, cette sympathie ou cette empathie, il assume les fiançailles momentanées de deux écritures au point d'*écrire* d'une certaine façon *comme...* Transpoétique externe,

²⁶⁵ Julia Kristeva, *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p. 83.

²⁶⁶ Michael Bishop, « Hédi Bouraoui face à la poésie française et francophone contemporaine », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui, op. cit.*, p. 189.

pourrait-on dire, et non pas seulement interne, concernant plusieurs artistes et non un seul. « *Polyphonie d'interrogatifs / Qui chassent le tragique / De la vie qui court plus vite / Que le son de la lumière* » (p. 14). Polyphonie d'interrogations créant entre les langues des poètes des ponts volontaires ou involontaires, des liens invisibles ; affinité dans le cri, la douleur et le questionnement. Car la mémoire est meurtrie, comme le martèle encore le second poème, « Défi au silence », créant écho avec Liliane Tuetey cette fois : « *Explosent les suppliques / Dans les saillis / D'une mémoire meurtrie / Aux antiques frises* » (p.27).

Il ne s'agit pas seulement, en effet, dans *Livr'errance* de se contenter de citer des poètes ni même d'utiliser des allusions, mais de renvoyer au poète et à son univers sensoriel, et même de l'évaluer. Il s'agit aussi pour Hédi Bouraoui, en lisant un auteur puis en cherchant à écrire en symbiose avec lui, dans son univers, de connaître l'échange, le partage.

Le poème devient alors un médiateur entre l'homme et son milieu, un *passeur* de ce qui fait « notre essence existentielle et notre coloration culturelle ». Charles Baudelaire faisait allusion aux « forêts de symboles » qui se correspondent dans l'univers. Sans transformer l'écriture d'Hédi Bouraoui en écriture symboliste, nous pouvons utiliser cette image pour montrer que l'évaluation du poète *à propos de* qui il écrit, *avec* qui il crée dans le silence n'est pas seulement une évaluation critique. Cela va au-delà de la critique. Dans le poème ainsi créé existe un peu de la façon formelle du poète qu'il vient de « traverser ». Et le flux va et vient de l'un à l'autre, comme les vagues sur une grève sans cesse lavée, agitée, sans cesse renaissante.

Il existe des rapports très étroits entre cette « transpoétique » et l'intertextualité. Mais la transpoétique représente quelque chose de particulier dans la « grande machine » de l'intertextualité. C'est cette particularité que nous entendons ici approfondir encore.

Donnons d'abord une définition claire de ce que l'on nomme l'intertextualité. Un flou théorique nimbe cette notion, s'expliquant, comme le rappelle Tiphaine

Samoyault²⁶⁷, par la duplicité de son sens. L'un en fait un outil stylistique désignant la mosaïque de sens et de discours antérieurs portée par les énoncés ; l'autre en fait une notion poétique, y décelant de façon plus étroite la reprise d'énoncés littéraires (par le moyen de la citation, de l'allusion, du détournement...). On aura tout de suite compris que ce que nous nommons « transpoétique » ne passe pas par la citation, mais plutôt par une sorte de symbiose créant diapason et polyphonie entre deux poètes.

C'est Julia Kristeva qui utilisa pour la première fois le terme « intertextualité », d'abord dans l'article « Le mot, le dialogue, le roman », en 1966, puis dans « le texte clos » de 1967, textes repris dans *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*²⁶⁸. L'intertextualité, c'est alors pour elle le « croisement dans un texte d'énoncés pris à d'autres », puis la « transposition [...] d'énoncés antérieurs ou synchroniques ». D'ajouter : « [...] tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ». (p.145). Le phénomène que nous commençons à décrire chez Hédi Bouraoui tient en effet de « l'absorption », mais une absorption lente, intuitive dans ce sens qu'une sensibilité propre naît du « voyage » avec l'autre, sensibilité de contact et de symbiose qui provoque elle-même un voyage de l'écriture, du *faire*, de la *poiétique*.

Venons-en au récit transpoétique. Un moyen de rendre le récit plus poétique consiste parfois à utiliser l'intertextualité. Le procédé le plus simple revient à citer un poète, ce qui permet d'insérer un poème au cœur de la narration. Ainsi, au chapitre 8 (Tour 8) du roman *Ainsi parle la Tour CN*, l'état d'âme instantané du personnage de Kelly King, responsable administrative et commerciale de la Tour CN, est-il complété par une *citation* de quelques vers du poète William Blake :

Kelly a déjà rempli sa page avec patience et précision. Son cœur débordant se fait l'écho de ce quatrain de William Blake : « Voir un

²⁶⁷ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Nathan université, 2001.

²⁶⁸ Le Seuil, 1969, p. 115 et 133.

Monde dans un grain de sable / Et un ciel dans une fleur sauvage / Tenir
l'Infini dans la paume de la main / Et l'Eternité dans une heure. »²⁶⁹

La suite du récit nous apprend que c'est grâce à la poésie de William Blake qu'elle entend mieux comprendre la façon de penser de Pete Deloon, car elle regrette qu'il ait été licencié :

Elle se récitait cette prière pour voir le monde se dérouler sous ses yeux. Pour la vivre, il lui faut l'âme sœur qui sait rendre palpable l'intimité dans les interstices de la vie. Kelly cherche dans Pete la vision de Blake sans explication ni analyse. Une intuition féminine lui permettra, un jour, de toucher chez lui la force tellurique, l'infinitude du dedans.²⁷⁰

Ce type de procédé n'aurait rien d'original s'il ne permettait à Hédi Bouraoui de situer le personnage « dans les interstices de la vie », c'est-à-dire d'abord dans les interstices existant entre les cultures, et d'appliquer sa poétique.²⁷¹ Ici, Kelly, de culture anglophone, cherche à comprendre l'Indien Pete par l'intermédiaire d'un poète de sa propre culture, un poète anglais, et elle espère que son intuition féminine lui permettra d'atteindre cette zone d'intersection entre les êtres. C'est la poésie qui lui permettra peut-être de pénétrer dans l'âme d'un personnage qu'elle ne comprend pas encore parfaitement. Car la parole poétique a ce pouvoir extraordinaire de nous permettre de voyager dans ces infimes interstices existant entre les êtres et leurs cultures, pour atteindre peut-être un jour « l'infinitude du dedans ». Ce personnage est d'autant mieux choisi pour ce faire, que Kelly King nous a été présentée dès le chapitre 4 (Tour 4) comme une jeune femme ayant des choses à dire mais pour qui communiquer est difficile :

Née vingt-cinq ans avant que je ne paraisse dans tous mes atours en 1976, elle fait partie de cette génération qui a quelque chose à dire au monde sans savoir ni quoi, ni comment ! Bloquée par une parole qui ne

²⁶⁹ Hédi Bouraoui, *Ainsi parle la Tour CN*, Les éditions L'interligne, Vanier (Ontario), 1999, p. 102.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ Poétique qu'il nomme « transpoétique » dans la mesure où elle peut nous permettre de passer à travers les murs existant entre les êtres, les cultures, les langues, les genres.

lui vient que lorsqu'elle est en transe. Occasion rare, sauf en cas de crise aiguë.²⁷²

Prenons pour autre exemple le roman *Bangkok blues*. Ce roman est sans doute le plus poétique dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui. Si dans *Ainsi parle la Tour CN* les passages poétiques alternent souvent avec des passages plus narratifs, dans cet autre roman de la ville, la poésie est partout. Comme le remarque à juste titre Angela Bueno, on pourrait étudier de riches rapports intertextuels « en comparant le voyage de Virgilius dans *Bangkok Blues* au voyage de Dante dans la *Divine Comédie* ». Selon elle, « nous n'en retiendrions que l'analogie entre le rôle de guide joué par Virgile vis-à-vis du Poète dans le monde infraterrestre et la fonction que Virgilius remplit vis-à-vis du lecteur, en lui proposant une perspective orientée sur l'univers cahotique et dépayçant de la ville thaïlandaise ».²⁷³ Le nom Virgilius n'a en effet pas été choisi par hasard. Ce personnage renvoie aussi le lecteur à *l'Enéide* de Virgile, et à une longue errance sur la Méditerranée avant de s'installer dans le Latium, où la descendance d'Enée fondera la ville de Rome. Or Virgilius est présenté dans ce roman comme « le migrateur, l'écrivain toujours à la dérive d'un livre ».²⁷⁴ Comme le note encore Angela Bueno, il a « choisi l'errance comme idéal d'écriture pour exhorter les peuples à la fraternité et à l'acceptation réciproque, sources de connaissance et de culture ».²⁷⁵

Lucy Stone McNeece remarque que « les influences intertextuelles sont abondantes et voulues dans ce récit. En fait, le narrateur semble se dérober de la position de « l'auteur » pour laisser parler une voix collective et polyphonique ».²⁷⁶

Il faut dire que le récit tourne autour d'un couple inhabituel, Virgilius l'écrivain multiculturel, et Koï, la jeune Thaïlandaise aux sentiments contrastés. La virginité

²⁷² Hédi Bouraoui, *Ainsi parle la Tour CN*, Les éditions L'interligne, Vanier (Ontario), 1999, p. 48.

²⁷³ Angela Bueno, « L'errance transculturelle dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui », *op. cit.*, p. 135.

²⁷⁴ Hédi Bouraoui, *Bangkok Blues*, *op. cit.*, p. 25.

²⁷⁵ Angela Bueno, *op. cit.*, p. 136.

²⁷⁶ Lucy Stone McNeece, « *Bangkok Blues* et la transémotique », dans Hédi Bouraoui, *La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1997, p. 126.

de ce couple résiste de manière poétique sur un fond de luxure, où s'affrontent le bien et le mal dans un sabbat où les personnages principaux cherchent leur identité culturelle. L'univers est parfois si poétique que par intertextualité classique le romancier inscrit dans son roman-poème une allusion à Charles Baudelaire :

Déjà dans l'avion 747 de la Thaï 933, en partance de Roissy, avec arrêt prévu d'une heure à Rome puis vol direct à destination de Bangkok, les couleurs et les sons font plus que se répondre, ils infusent tout mon être placé comme par miracle dans ce carrefour de civilisations où l'Asiatique refuse de céder le pas au Gaulois ! mélange de chocs internes qui crée l'incertitude. Tout est relatif dans ces franges dépliées de l'inconnu²⁷⁷.

b) Le récit transpoétique

Dans un récent ouvrage critique consacré à l'œuvre d'Hédi Bouraoui, *Hédi Bouraoui et les valeurs humanistes*,²⁷⁸ cinq extraits de poèmes du recueil *Vers et l'Envers* ont été publiés sous le titre « bribes de récits poétiques ». Ce classement peut paraître étonnant dans la mesure où ces bribes de textes appartiennent à ce que la critique a toujours considéré jusqu'à présent comme un recueil de poèmes. Si Jean-Yves Tadié, quand il évoquait le « récit poétique » dans les années 1970,²⁷⁹ évoquait l'ensemble d'un récit, nous voulons dire d'un livre, Hédi Bouraoui n'hésite pas à évoquer le récit poétique pour un passage de livre. C'est ici le cas pour *Vers et l'Envers* (1982). Sa définition du récit poétique ne correspond donc pas à celle de Jean-Yves Tadié, au point que l'on peut se demander s'il ne vaudrait pas mieux dire chez Hédi Bouraoui : *récit transpoétique*, ce qui répond mieux selon nous à sa démarche.

Le premier poème ainsi publié est extrait de « Ton monde sculpté » :

Articuler, c'est fonder la justesse
Du passant...
Réveiller la compassion du regard récalcitrant
Jeu aboli
Pouvoir de vie transmis dans un cri
Quant à l'art, s'abstenir
Retenir le baiser
Pour que le corps voûté ne se défasse point
Que le sujet survive au poétique

Nous remarquons qu'il est écrit en vers libres, et que cette forme convient généralement à un poème plutôt qu'à un récit (même poétique). Mais dans sa

²⁷⁷ P. 20 et 21.

²⁷⁸ *Hédi Bouraoui et les valeurs humanistes*, textes réunis sous la direction de Frédéric-Gaël Theuriau, éditions Bod, fév. 2014, p. 11 à 15.

²⁷⁹ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, PUF, 1978, Gallimard, 1994.

volonté de remettre en cause les genres traditionnels, Hédi Bouraoui n'a pas remis en cause à notre connaissance ce classement. Il semblerait même que ce soit lui qui en soit la cause. Il semble donc clair que, dans son esprit, la définition du récit poétique est autre. Il suffit que le poème raconte pour qu'il soit récit. On peut parler de récit poétique si les caractéristiques du récit l'emportent dans son esprit sur celles du poétique. Dans ce cas, c'est donc encore le poétique qui voyage dans le récit. Le problème pour le critique, c'est que le discours narratif est absent de ce poème, et que c'est donc la définition même de la notion de « récit » qui est ici remise en cause. Comme c'est le poétique qui voyage dans les autres genres littéraires selon Hédi Bouraoui, c'est le récit qui deviendrait ici poétique. Ce ne serait pas le récit qui voyagerait dans le poème. Au juste, il n'y a pas ici de récit au sens conventionnel. Hédi Bouraoui pousse ici à l'extrême sa conception du transgénérique, au point que l'on peut se demander s'il ne va pas trop loin, et s'il ne se trompe pas dans sa dénomination des extraits cités, quand il les nomme récits poétiques plutôt que poèmes en vers libres, tout simplement.

Le troisième extrait de poème provient de « Paix ». Nous ne citons ici que le début de l'extrait publié dans *Hédi Bouraoui et les valeurs humanistes* :²⁸⁰

La paix, c'est la véritable rencontre de l'Autre dans sa vérité, c'est l'acceptation totale de la différence.

*

La paix c'est la rencontre de l'imprévu joyeusement ressenti. C'est le spontané qui devient durable. C'est l'amour qui scintille dans les yeux et qui garde le silence.

Comme pour l'extrait précédent, on se rend compte qu'Hédi Bouraoui n'utilise pas ici le discours narratif. Contrairement à toute une tradition critique qui rapproche le récit de la narration, il n'hésite pourtant pas à nommer ce texte « récit poétique », quand beaucoup de poètes d'aujourd'hui, écrivant ce genre de poèmes, les nommeraient *aphorismes*. Bouraoui ne va-t-il pas trop loin ? A force de

²⁸⁰ *Op. cit.*, p. 13.

vouloir franchir les frontières, n'utilise-t-il pas une terminologie à la fin contestable ?

Il n'y a guère que le deuxième extrait de *Vers et l'Envers* cité, « Enfance d'aujourd'hui », qui contienne du discours narratif :

À ton réveil, tu verras ton écorce endurcie
Et ton innocence aura pris la forme d'un bouclier

On te repousse sans répit à cueillir la rose d'usage
Mais ton cœur nie à jamais la bouture du temps²⁸¹

Ici, le vers est souvent long, dépasse souvent les douze syllabes du vers classique le plus long de la poésie française, l'alexandrin. Il est donc aisé d'évoquer la prose poétique ou le poème en prose, selon l'importance que l'on donne au poétique ou au prosaïque dans l'extrait, et même d'y déceler du récit poétique si l'on considère que le récit l'emporte sur le poétique, dans la mesure où le discours narratif est bien présent.

Il convient donc de se demander ce qui caractérise effectivement le « récit poétique », ou plutôt le « récit transpoétique » dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui.

Il arrive que certains romans de ce dernier ne soient que de simples récits transpoétiques, dans la mesure où la narration intègre la poésie de façon encore assez traditionnelle, en multipliant les images (métaphores, comparaisons ...), en jouant sur les sonorités du texte et son rythme.

Bangkok Blues est sans doute le récit le plus poétique d'Hédi Bouraoui. Ce texte est d'ailleurs composé de quatorze chants. Les critiques qui se sont intéressés à son œuvre l'ont souvent affirmé. Pierre Léon, par exemple, explique à ce sujet :

Bangkok Blues est probablement le plus érotique des œuvres du poète, sans doute aussi avec la plus grande discrétion. Ce qui est suggéré devient plus poétique que ce qui est montré, comme ce départ de Koï :

« Tu nous abandonnes à fleur d'érotisme, signé par la houle de tes reins »
[...].²⁸²

Dès les premières pages de *Bangkok blues*, le narrateur - originaire de la Garonne, un univers que l'écrivain a connu pendant son enfance et son adolescence -, mi Africain mi Américain quant à son héritage culturel, imprègne le discours de poésie. Le récit se présente sur la page comme un poème :

Koï est un songe, silence de lune qui émerveille les étoiles.

Koï, je t'ai rencontrée comme un rêve à multiples visages, surgi du fond de mon inconscient.

Koï, tu joues, jet d'eau de fraîcheur et d'allégresse dans mon désert aride.

Koï, tu es l'événement qui élargit l'horizon de mes rives.

Koï, tu es l'innocence du chant maternel qui nous emporte tous sur l'aile du vent²⁸³.

La poésie migre dans les autres genres littéraires, car le nouveau roman et la critique littéraire se sont octroyés son champ d'action jusqu'aux années 1980. Les poètes de cette génération ont, selon Hédi Bouraoui, dévié la poésie vers un genre essentiellement prosaïque. « Ce décloisonnement des genres est aussi un signe des temps. Il ne s'agit plus de restaurer la poésie à sa pureté essentielle, mais plutôt de lui créer des espaces énergétiques qui lui permettraient de s'épanouir aussi bien dans sa nouvelle expression que dans sa réceptivité ou sa diffusion ».²⁸⁴

L'écriture d'Hédi Bouraoui ne saurait se définir sans un certain esprit d'ouverture, de tolérance et de disponibilité, refusant par essence tout repliement sur soi, tout enfermement dans des valeurs anciennes. Cette attitude conduit naturellement le poète à ne pas s'enfermer dans des définitions strictes et traditionnelles des genres

²⁸¹ Hédi Bouraoui et les valeurs humanistes, *op. cit.*, p. 12.

²⁸² Pierre Léon, « Hédi Bouraoui : un cheminement poétique de la modernité », dans *Hédi Bouraoui iconoclaste et chantre du transculturel*, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Cotman, éditions La Nordir, Ottawa (Ontario), Canada, 1996, p. 141.

²⁸³ P. 16.

²⁸⁴ Hédi Bouraoui, *Transpoétique*, p. 53.

littéraires. Leur dynamique interne s'exprime plus librement dans un espace littéraire repoussant sans cesse ses propres frontières.

Cette conception renouvelle le rapport que nous entretenons avec les genres classiques. Quels sont-ils au juste ?

Austin Warren écrit : « Nos classiques de la théorie des genres sont Aristote et Horace²⁸⁵. »

Northrop Frye ne cite pas de sources précises et déclare quant à lui : « Nous disposons de trois termes de distinction des genres, légués par les auteurs grecs : le drame, l'épopée, l'œuvre lyrique²⁸⁶. »

Selon Philippe Lejeune, c'est « la division trinitaire des *anciens* entre l'épique, le dramatique et le lyrique » qui compte par-dessus tout²⁸⁷.

Robert Scholes détaille la répartition de Frye en remarquant qu'elle « commence par l'acceptation de la division fondamentale due à Aristote entre les formes lyrique, épique et dramatique. »

Tzvetan Todorov estime que Platon est à l'origine de la distinction de ces trois principaux genres, et que Diomède n'a fait que la pérenniser²⁸⁸.

Quant à Mikhaïl Bakhtine, il estimait en 1938 que la théorie des genres « n'a pu jusqu'à nos jours ajouter quoi que ce soit de substantiel à ce qui avait déjà été fait par Aristote. Sa poétique demeure le fondement immuable de la théorie des genres, quoique parfois ce fondement soit si profondément enfoui qu'on ne le distingue plus. »²⁸⁹

Gérard Genette conclut quant à lui son « Introduction à l'architexte » par cette remarque de bon sens : « Mais l'actuel télescopage de ces diverses positions – le fait, par exemple, de se réclamer à la fois d'Aristote, de Batteux, de Schlegel (ou, nous allons le voir, de Goethe), de Jakobson, de Benveniste et de la philosophie analytique anglo-américaine – aggrave les inconvénients théoriques de cette

²⁸⁵ Chapitre « Les genres littéraires », in R. Wellek et A. Warren, *La Théorie littéraire* ; trad. fr., Le Seuil, p. 320 et 327.

²⁸⁶ *Anatomie de la critique*, trad. française, Le Seuil, p. 299.

²⁸⁷ *Le Pacte autobiographique*, Le Seuil, 1975, p. 330.

²⁸⁸ Dans O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Le Seuil, 1972, p. 198.

²⁸⁹ *Esthétique et Théorie du roman*, trad. fr., Gallimard, p. 445.

attribution erronée, ou – pour la définir elle-même en termes théoriques – de cette confusion entre modes et genres²⁹⁰. »

Selon Hédi Bouraoui, « le livre se présente sous toutes les formes et tous les genres ». ²⁹¹ Le plus important est de pénétrer dans son aire de convivialité, qui laisse une part importante à la sensation : « Il attire le regard, invite au toucher, sollicite l'intellect et le sensible, ainsi il frappe à toutes les portes de l'humain... Il faut vivre dans ses festivités²⁹². »

L'auteur de *Bangkok Blues* tente de porter un coup à cette immuabilité de la conception des genres ainsi définie. A l'automne 2013, il conçoit même d'envisager le concept du « tout genre », pour compléter celui de « tout monde » d'Édouard Glissant.²⁹³ Quelles différences entre un roman du XVII^e siècle et un nouveau roman, par exemple, bien qu'ils soient censés appartenir au même genre ! Bien des genres littéraires n'ont cessé d'évoluer. L'histoire littéraire n'est passionnante que lorsqu'elle propose des transformations, et le fait en accord avec la sensibilité de son époque, ou mieux encore, la devance.

Rappelons que l'universitaire Hédi Bouraoui a consacré une étude critique au *Grand Meaulnes* d'Alain Fournier, et que selon lui ce livre « se trouve en pleine transition, à cheval sur la poésie et le roman ». ²⁹⁴ Or nous pouvons remarquer que la plupart des récits d'Hédi Bouraoui font de même. Il ne s'agit pas par là de définir un genre hybride, comme le disait par exemple Suzanne Bernard à propos du roman de Fournier, mais un genre nouveau, ce qui n'a évidemment rien à voir.

Dans *Transpoétique, éloge du nomadisme*, l'auteur de *Retour à Thyna* note également le rôle qu'a joué le nouveau roman dans cette nouvelle conception des genres :

²⁹⁰ Gérard Genette, in *Théorie des Genres*, Le Seuil, coll. « Points », 1986, p.1 39.

²⁹¹ *Transpoétique*, p.166.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

²⁹⁴ Hédi Bouraoui, *Structure intentionnelle du Grand Meaulnes : vers le poème romancé*, Paris, Nizet, 1976, p. 19.

Sur le plan formel, le nouveau roman et la critique s'étaient accaparés du champ poétique jusqu'aux années 1980 puisqu'ils l'ont investi et intégré dans leurs propres textes. Ces « voleurs de feu » ont, dans un sens, dévié la poésie vers un genre essentiellement prosaïque.²⁹⁵

La fusion du poème et de la prose est devenue monnaie courante aujourd'hui, et il n'est plus surprenant d'étudier le poétique dans la prose. La poésie a débordé de son champ d'action restreint pour envahir des genres comme le roman.

Ce décloisonnement des genres est aussi un signe des temps. Il ne s'agit pas de restaurer la poésie à sa pureté essentielle, mais plutôt de lui créer des espaces énergétiques qui lui permettraient de s'épanouir aussi bien dans sa nouvelle expression que dans sa réceptivité ou sa diffusion.²⁹⁶

Il n'est donc pas déraisonnable de chercher dans les œuvres d'Hédi Bouraoui des interdépendances, et moins encore d'y analyser les modalités du mélange des genres. De ce point de vue, notre auteur s'écarte incontestablement d'une certaine forme du roman traditionnel qui n'accepte pour un genre que ses règles – à compter qu'elles existent et qu'elles soient immuables – et ses caractéristiques propres. Cette technique passe souvent par l'insertion dans le roman, dans ses interstices, de récits indépendants les uns des autres du point de vue diégétique, plus ou moins courts, mais clairement associés du point de vue thématique.

L'esthétique du roman bouraouien repose sur le mélange des genres, surtout des épisodes poétiques et narratifs. C'est le poétique qui semble chez lui voyager, « nomader » le mieux d'un genre à l'autre, - pour reprendre à l'écrivain l'un des verbes qu'il emploie.

Beaucoup de passages du roman *Ainsi parle la Tour CN* sont également très poétiques. Nous n'étudierons ici que quelques exemples. Le début du roman présente cette tour de 180 étages construite par des Amérindiens, sorte d'anti-

²⁹⁵ *Op. cit.*, p. 53.

²⁹⁶ *Ibid.*.

Babel dans une ville de Toronto où l'on parle 286 langues. C'est le 1^{er} avril, la neige est devenue molle. Elle fond. L'Amérindien Pete Deloon, qui a quitté sa réserve d'Opasquia, au nord-ouest de la province, et a épousé Twylla Blue, une Indienne, a été licencié parce qu'il a sauté en parachute de la Tour pour se faire remarquer par la belle Kelly qu'il voit tous les jours. La Tour CN, douée de parole, aimerait agir en sa faveur et s'exprime ainsi dans un monologue poétique terminant le premier chapitre (intitulé « Tour 1 ») :

Je ne possède que la voix et l'image qui voyagent. Les nouvelles transitent en moi. Puis s'éteignent à la seconde même où elles émergent de mon antenne. J'ai besoin de me détourner de ce flot incessant. De ces chevauchées sur la crête des vagues. Pour ne retenir que l'écrit que je couche dans le lit de ma vigilance. Ces phrases courtes dans la solitude de ma caverne. Tout en évitant les longues tirades. Juste l'amour d'une ambiance créée dans le vertige des rêves. Pas celle d'un récit traditionnel. Plutôt un picorage d'événements aux temps différents de ma mémoire de pierre.

J'anti-babélise. Ma voix intérieure susurre ses frémissements avant l'aurore.²⁹⁷

Remarquons que dans ce passage le poétique n'intervient pas dans la description, mais dans le discours fantastique d'un personnage, la tour CN elle-même. Le poétique naît donc à des endroits différents du récit. De manière encore assez traditionnelle néanmoins, le poétique naît ici des métaphores. Ainsi est-il question d'abord du « flot » des nouvelles qui transitent par l'antenne hertzienne posée au sommet de la tour, puis « de ces chevauchées sur la crête des vagues ». On note un *crescendo* poétique, la seconde image s'avérant beaucoup plus abstraite que la première, même si la métaphore est filée et reprend un thème aquatique et maritime (« flot », « vague »), alors que le mot attendu serait plutôt le mot « ondes ». Mais il est vrai que de façon poétique, l'onde, c'est la mer, le flot, les vagues. La métaphore « le lit de ma vigilance » est plus suprenante encore, et semble, en partie tout du moins, motivée par une assonance en [i] et une allitération en [l]. Car le poétique compte aussi bien ici sur les images que sur des

jeux de sonorités. La Tour CN n'a-t-elle pas reconnu elle-même : « je ne possède que la voix et l'image », identité qui convient aussi bien au poète qu'à une tour émettrice dans un univers dirigé par l'audiovisuel.

Ce procédé est récurrent, ainsi au chapitre 6 (tour 6), l'Indien Pete qui s'est marié avec la protestante Twylla Blue, explique-t-il tout le poids d'or qu'il donne aux mots :

*Mes mots sont noués en unisson / avec les montagnes/ avec les grands rochers/ avec les grands arbres/ En unisson avec mon corps/ et avec mon cœur./ Vous tous aidez-moi/ avec le pouvoir surnaturel/ Et vous, oh Jour/ Et vous oh Nuit !/ Tous vous me voyez/ en unisson avec ce monde.*²⁹⁸

Nous avons retranscrit ici cette prière telle qu'elle apparaît dans le roman. On remarque que les barres obliques et l'emploi de majuscules en début de séquences apparentent cet extrait à un poème. Il en a la forme. Pete Deloon, indien mohawk, iroquois, que la tradition et la coutume rapprochent de la nature, explique dans cette incantation à quel point les mots qu'il emploie sont liés à cette nature. La poésie qu'il utilise ne ressemble pas à celle qu'utilisait la Tour CN, symbole de modernité occidentale. C'est une poésie plus simple, plus authentique. La métaphore du début : « *Mes mots sont noués en unisson / avec les montagnes/ avec les grands rochers/ avec les grands arbres/ En unisson avec mon corps/ et avec mon cœur* » a pour fonction d'imager le puissant lien qui unit le personnage de l'Indien au monde. Cette idée pourrait rappeler la « poétique de la relation » chère à Edouard Glissant, mais les différences sont notoires. Edouard Glissant a d'abord développé le concept d'antillanité, afin de revoir le concept de négritude légué par Aimé Césaire. Pour Césaire, en effet, l'Afrique était la principale source d'identification des caribéens, alors que pour Glissant l'identité des Caraïbes plonge ses racines dans « l'autre Amérique », et se définit par le concept d'« identité-relation » ouverte sur le monde, mettant en relation les cultures. Selon lui, les identités fixes sont préjudiciables à notre

²⁹⁷ Hédi Bouraoui, *Ainsi parle la Tour CN*, Les éditions L'interligne, Vanier (Ontario), 1999, p. 18.

²⁹⁸ Hédi Bouraoui, *Ainsi parle la Tour CN*, Les éditions L'interligne, Vanier (Ontario), 1999, p. 80.

humanité, car nous vivons actuellement dans un monde-chaos, et au sein de sociétés « créolisées ».²⁹⁹

Dans l'exemple extrait du roman *Ainsi parle la Tour CN*, l'Indien Pete Deloon revendique au contraire la part fixe de son identité. Cela ne veut pas dire qu'Hédi Bouraoui récuse la théorie de la relation de Glissant : il ne part pas ici du contexte antillais – comme dans Haïtuvois – mais du contexte canadien, et c'est pour lui l'alliance avec la terre et la nature qui constitue un point de ralliement entre les hommes, car tous appartiennent à la nature. L'Indien Pete Deloon a seulement sa façon d'exprimer et de revendiquer ce lien qui l'unit à la terre et, partant, aux autres hommes. Ces conceptions du dialogue entre les cultures sont proches mais se distinguent dans les faits, car alors que la théorie de Glissant s'appuie en partie sur la philosophie de Deleuze, celle d'Hédi Bouraoui rappelle plutôt la philosophie lacanienne. En effet, il n'est pas question pour Bouraoui comme pour Lacan d'oublier l'expression du lieu « d'où ça parle », c'est-à-dire l'importance du sujet, dont la façon de voir le monde est forcément particulière. Comme Hédi Bouraoui lui-même, Pete Deloon peut dire je sais d'où je parle, je sais d'où j'écris. Cette idée est clairement présente dans *Transpoétique* :

Ce qui me permet de dire que je sais d'où j'écris. Dans le sens lacanien de l'expression du lieu *d'où ça parle*. Je verbalise mon inconscient en pensée consciente qui peut figer et même inhiber l'élan créateur.³⁰⁰

L'expression « en unisson », répétée trois fois, - au point qu'elle réalise finalement une anaphore -, accentue encore l'idée d'union sacrée entre l'homme et la nature que Pete inscrit dans sa prière. Dans sa mythologie, le Jour et la Nuit sont allégorisés et divinisés. On remarque que ces deux mots portent une majuscule à l'initiale. Les sonorités des vers se font écho :

En unisson avec mon corps/ et avec mon cœur

²⁹⁹ L'Identité-relation, ou l'"identité-rhizome" est un concept qu'Edouard Glissant reprend à Gilles Deleuze.

³⁰⁰ *Transpoétique, Éloge du nomadisme*, p. 70.

On remarque aussi dans ce fragment des allitérations en [k], [r], [m] ; des assonances en [a], [è], [on]. L'ensemble de la prière multiplie les anaphores : « Vous », « Et vous », « Et vous » / « avec mon corps », « avec mon cœur », « avec le pouvoir surnaturel ». La syntaxe de ce texte poétique est plus travaillée qu'il n'y paraît, même si les figures de construction repérées, fondées sur la répétition, sont simples.

Ce qu'il est important de noter, c'est qu'il n'existe pas un type de poésie inséré dans le récit, mais plusieurs, selon la personnalité du personnage qui s'exprime. La poésie présente dans le roman dépend bien de la culture de ce dernier. Elle naît à l'interstice entre les cultures. Cela ne concerne pas seulement l'écrivain, mais aussi les personnages qu'il crée. Tout cela est caché dans le texte. Il faut y regarder de près pour s'en rendre compte.

Le poétique peut naître également de la description, comme cette évocation d'un crépuscule automnal dans la ville de Toronto, à la fin du chapitre 10 (Tour 10) :

A Toronto, le coucher de soleil ce soir-là ranime les gratte-ciel de leurs couleurs automnales. Le doré des banques vire vers l'orange et creuse le foncé autour du brun. Le gris du béton se nuance en tonalités chatoyantes, assumant la brillance d'une vie calme et tranquille. Le vert se mire dans les réverbérations du verre qui se liquéfie dans une réfraction mirobolante. Le jaune des rayons solaires balaie le noir acariâtre du *dominion Center* qui, lui, sourit l'instant d'une jubilation rare. Le rouge domine en incendiant toutes les couleurs. La ville s'embrase. Ses bâtiments se vêtent de la luminosité automnale des parcs et des forêts.³⁰¹

Dans cet extrait, la poésie se glisse encore dans la narration grâce à des métaphores, le plus souvent verbales : « Le doré des banques [...] creuse le foncé autour du brun » ; « Le jaune des rayons solaires balaie le noir acariâtre [...] » ; le *Dominion Center* lui « **sourit** » ; la ville « s'embrase » ; « ses bâtiments se vêtent de la luminosité automnale [...] ». Ces métaphores ne sont

pas audacieuses, - il existe dans la poésie d'Hédi Bouraoui des métaphores beaucoup plus surprenantes et inattendues -. Ce poète-romancier, dans un roman comme *Ainsi parle la Tour CN*, ne cherche donc pas forcément à surprendre le lecteur par la hardiesse de son style poétique. Il lui arrive de pratiquer des descriptions d'une poésie que l'on pourrait dire assez traditionnelle, voire conventionnelle. Notons que plusieurs de ces métaphores verbales ont néanmoins pour fonction de personnaliser les couleurs : « sourit », « se vêtent »... dans un roman dont la poésie naît souvent de cette transsubstantiation de l'inanimé en animé humain. La poésie est encore présente dans une phrase comme :

Le vert se mire dans les réverbérations du verre qui se liquéfie dans une
réfraction mirobolante

On y repère encore de nombreuses assonances et allitérations. 4 [é] ; 2 [è] **vert** / **réverbération** ; 4 [i] ; 2 [o] du côté des assonances. 7 [r] ; 3 [v] **vert** / **réverbération** / **verre** ; 4 [l] ; 2 [b] ; 2 [m] ; 2 [d] du côté des allitérations. De même que le verre de la ville moderne et de ses tours réverbère certaines couleurs, les sonorités semblent se réverbérer dans la phrase. Indéniablement, la prose se fait ici très poétique. Le récit devient presque poème en prose. Ce type d'extrait semble respecter, en partie tout du moins, la définition que Jean-Yves Tadié donnait du « récit poétique » en 1978 :

Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème.³⁰²

Jean-Yves Tadié précisait cette définition en ces termes :

³⁰¹ Hédi Bouraoui, *Ainsi parle la Tour CN*, Les éditions L'interligne, Vanier (Ontario), 1999, p. 132.

³⁰² Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978, p. 7.

L'hypothèse de départ sera que le récit poétique conserve la fiction d'un roman : des personnages, auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais en même temps, des procédés de narration renvoient au poème : il y a là conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message.³⁰³

Mais ce que recherche Hédi Bouraoui par ces moyens, ce n'est pas seulement d'écrire à l'interstice entre le poème et le récit, mais dans un champ de création restreint qui est le sien, champ se trouvant à l'intersection de plusieurs traditions littéraires mais aussi de plusieurs cultures et de plusieurs langues. Cette « réfraction mirobolante » qui aboutit à une « jubilation rare », c'est encore la réfraction mirobolante de toutes les influences culturelles qui se jouent en lui au moment où il écrit, conduisant à cette jubilation de la création du texte littéraire à laquelle il fait souvent allusion dans ses essais critiques. Il s'agit aussi de glisser le poétique dans le récit au nom de la liberté, face à tous les interdits : règles littéraires anciennes, règles culturelles et sociales :

Or qu'est-ce que la poésie sinon liberté totale de toutes les contraintes personnelles, sociales, traditionnelles, et surtout expressionnelles dans tous les rapports de l'univers ?³⁰⁴

Si l'on peut se référer au concept de récit poétique tel que l'a défini Jean-Yves Tadié dans les années 1970, il faudrait donc nommer des récits comme *Bangkok Blues*, *Ainsi parle la Tour CN*, *La Pharaonne*, *Retour à Thyna*, et même les trois romans de la trilogie méditerranéenne, **récits transpoétiques**, terminologie qui aurait l'avantage de se rapprocher davantage des préoccupations et des réflexions de l'auteur.

Pourtant, ces récits transpoétiques ne sont pas tous écrits exactement de la même manière. *Bangkok Blues* apparaît comme une suite de tableaux, ce qui n'est pas le

³⁰³ *Ibid.*, p. 7 et 8.

³⁰⁴ Hédi Bouraoui, *Transpoétique, Eloge du nomadisme*, éd. Mémoire d'encrier, Montréal, septembre 2005, p. 54.

cas d'autres récits transpoétiques, comme *Ainsi parle la Tour CN* ou *Retour à Thyna*, par exemple. C'est parmi ces récits transpoétiques, sans aucun doute, le plus poétique de tous. *Retour à Thyna* propose une structure narrative plus traditionnelle, comme il n'a pas échappé à Françoise Naudillon :

Retour à Thyna n'est ni un inventaire égotiste, ni un éloge aveugle de la riche tradition. Il s'agit davantage, comme dans le *Cahier* de Césaire, d'un constat lucide et troublant, mêlé d'un profond amour pour les Taparuriens. Contrairement aux précédents romans, *L'Icônaison* (1985), et *Bangkok Blues* (1994), la narration, dans *retour à Thyna* semble très fluide presque classique.³⁰⁵

Dans la trilogie *Cap nord*, *Méditerranée à Voiles toutes* et *Les Aléas d'une Odyssée*, il s'agit simplement de rendre le récit poétique, mais c'est le récit qui l'emporte de façon encore assez traditionnelle. Abderrahman Beggar déclare dans son article « Hannibal et l'ignescence bouraouïenne » : « Ces écrits, en prose poétique, se caractérisent par une maîtrise indiscutable de la psychologie de l'errance. Ils constituent une histoire en mouvement, celle du jeune maghrébin qui se livre à une lecture originale de la Méditerranée ».³⁰⁶ Pour autant le thème qui nous préoccupe ici est clairement abordé par le personnage d'Hannibal quand il décrit sa pratique de l'écriture dès le début de *Cap Nord* :

[...] Et voilà qu'on me répète que j'éparpille mes forces à vouloir trop toucher à tous les genres, trop bricoler toutes les données à ma disposition. Qui ne risque rien n'a rien !³⁰⁷

Un amateur de récits poétiques encore très traditionnels du point de vue du style, ayant par exemple en tête les passages les plus poétiques de *Du Côté de chez Swann* ou d'*À l'ombre des jeunes Filles en Fleurs* de Marcel Proust, sera

³⁰⁵ Françoise Naudillon, « *Retour à Thyna* ou la lucidité du fils prodigue », dans Hédi Bouraoui, *La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1997, p. 154.

³⁰⁶ Abderrahman Beggar, « Hannibal et l'ignescence bouraouïenne », dans Hédi Bouraoui et l'écriture Pluriculturelle, CELAAN (revue du centre d'études des littératures et des arts d'Afrique du Nord, volume XI, numéros 1 et 2, printemps 2013, p. 112.

³⁰⁷ Hédi Bouraoui, *Cap Nord*, éditions du Vermillon, Ottawa, 2008, p.27.

sans doute surpris et déçu en lisant un roman comme *Cap Nord*, où le romancier-poète ne cherche pas à être un virtuose de la langue, où il crée certes de la poésie, mais une poésie autre, qui ne vise pas forcément la beauté de la langue, dans laquelle la métaphore joue un rôle très différent de chez Proust. Pourtant quelques passages d'une poésie plus traditionnelle demeurent, lorsque le récit lui-même l'exige. Ainsi quand Hannibal regrette l'oubli par son frère et sa sœur de ce qui fait la beauté de leur île natale :

Aussi tous deux ont-ils vite oublié la fluidité de la « parole rentrée » des insulaires, les lubies des rivages capricieux, sans parler du chant des palmiers par beau et mauvais temps. Quand c'est la brise, leur lyrisme prend la forme de caresses, et quand le vent est violent, le chant devient hurlement de loups affamés.³⁰⁸

La terre est personnifiée. Filée, la métaphore concernant le chant des palmiers s'appuie même sur une gradation ascendante, « la forme de caresses » devenant « hurlement de loups affamés » sous la violence des éléments. Mais il semble qu'Hédi Bouraoui ait trop peur d'utiliser les voies d'un lyrisme dépassé, rendant son texte démodé. Il décide donc d'abréger ce genre d'élans qui, selon lui, appartiennent à une certaine écriture du passé. Le roman qu'il écrit n'est pas celui d'un romancier romantique ayant fait son « grand tour », ou d'un Proust, mais celui d'un écrivain moderne maîtrisant davantage ses émotions, les exprimant autrement. De manière plus distanciée et retenue.

Le lyrisme est rare dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui. Même dans sa poésie. Il s'agit donc bien là d'un choix stylistique du poète. Des accents lyriques trop prononcés lui sembleraient non seulement dépassés mais ridicules. Il ne faut pas oublier la leçon de Flaubert dans *Madame Bovary*. Tordre le cou d'un lyrisme qui deviendrait vite ridicule, et rappellerait aussi une littérature d'un autre temps ne pouvant ressembler à celle de l'écrivain immigré écrivant à la frontière entre les cultures. D'autre part, pour Hédi Bouraoui, la littérature romantique, que ce soit celle de Chateaubriand, de Nerval, de Goethe ou même de Byron est une culture de colonisateur « pure laine », « pure souche ». Et la littérature franco-ontarienne

« n'est plus une « petite » littérature, elle a atteint l'âge de raison puisque ses écrivain(e)s (de souche ou pas de souche), mettent en relief une diversité culturelle remarquable ». ³⁰⁹

L'une des clés de cette apparente énigme se trouve justement dans un passage capital de *Cap Nord*. Il nous permet de comprendre comment le romancier conçoit la poésie intégrée dans un récit. Tante Souad, qui a adopté le protagoniste, Hannibal Ben Omer, (celui-ci ne trouvant pas de travail), a invité dans sa pauvre mesure le journaliste Albert Lacouture, qu'Hannibal désœuvré a rencontré au Grand Hôtel où se rendent les touristes étrangers dans l'île de Kerkennia. Alors que les femmes tunisiennes ne racontent des histoires qu'aux enfants, Tante Souad à la fin du repas narre un conte traditionnel qui rappelle la propre histoire d'Hannibal Ben Omer, son neveu. Ce dernier s'entretient avec leur hôte en le raccompagnant dans son hôtel et, répondant à ses questions à propos du sens du conte, dit tout le bien qu'il en pense :

Nous sommes restés suspendus à ses lèvres, dégustant une authentique poésie ³¹⁰ qui a irrigué la moindre fibre de notre être. 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. ³¹¹

Voilà un authentique exemple d'écriture transgénérique. Plus question seulement ici, simplement, de récit dans le récit – comme on peut parler aussi de théâtre dans le théâtre –, mais de poésie dans le conte inséré lui-même dans le roman. Cet exemple est intéressant à plus d'un titre : parce qu'il livre une définition de l'écriture transgénérique en action, mais aussi de la poésie dans ce genre de roman. D'autre part, on remarque que si le roman dans lequel il est intégré se présente comme une fiction, le conte populaire qu'il transmet prétend être tiré

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 13.

³⁰⁹ *Transpoétique*, p. 139.

³¹⁰ Je souligne.

³¹¹ *Cap Nord*, p. 94.

d'un fonds traditionnel réel, alors que sa poésie ne tient pas tant dans son contenu que dans la manière sincère que le personnage utilise pour le raconter. L'écriture transgénérique, qui repose donc ici sur trois genres littéraires : le roman, le conte et la poésie semble donc mêler aussi réalité et fiction.

Le roman bouraouien a beau être poétique, il se présente souvent comme un apologue dont il faut tirer un enseignement moral ayant un rapport direct avec la réalité et même l'histoire – ici très récente, pour ne pas dire actuelle –. Rappelons qu'Abderrhaman Beggar a récemment étudié la portée morale de l'œuvre d'Hédi Bouraoui dans son essai *Éthique et Rupture bouraouienne*.³¹² Quant à la définition de la poésie que livre ici le narrateur, elle repose sur l'émotion (une émotion n'engendrant pas de lyrisme, ou un lyrisme très contenu), et que sa langue n'a pas besoin d'être travaillée, mais naît naturellement. On pourrait donc dire qu'il s'agit d'une poésie intuitive. Le poème doit couler de source pour que son rythme soit naturellement scandé. La poésie n'est pas un bricolage, c'est *dans ce sens* une expression spontanée.

Edouard Glissant, dans son *Traité du Tout-Monde*, avait noté également cet éloignement contemporain de l'ancienne distinction des genres littéraires.

La diversité fait que l'écrivain peu à peu renonce à l'ancienne division en genres littéraires, qui a contribué naguère à l'éclosion de tant de chefs-d'œuvre, dans le roman, l'essai, la poésie, le théâtre.³¹³

Cette idée est passionnante, et semble exacte. Il faut néanmoins préciser que le mélange des formes remonte à l'antiquité, où l'épopée était écrite en vers, où une tragédie était également écrite en vers. De même, au Moyen-Age, un roman pouvait être écrit en vers, et au XVII^e siècle, une tragédie est encore écrite en vers. Poésie, récit et théâtre ont donc fusionné de façon spontanée au cours du temps, et l'on pourrait aussi affirmer que le mouvement actuel revient à la tradition plutôt qu'il ne la dérange. Quant à savoir si c'est la diversité du monde d'aujourd'hui qui

³¹² Abderrahman Beggar, *Éthique et rupture bouraouiennes*, CMC éditions, collection « Essais mosaïques », dirigée par Elizabeth Sabiston, directrice du Centre Méditerranée Maghreb, York University, Toronto, avril 2012.

³¹³ *Traité du Tout-Monde*, p. 174.

aboutit à cette évolution, c'est une idée que l'on pourrait contester. Les époques que nous venons de citer mélangeaient-elles les formes parce qu'elles étaient sensibles à ce point à la diversité ? Ce raisonnement pourrait être valable pour un siècle comme le XVI^e siècle, qui a d'abord prôné l'humanisme et s'est intéressé à cette diversité, mais comment évoquer, de façon générale, ce même goût au cours d'un Moyen-Age où les cultures se sont parfois violemment heurtées, comme pendant les Croisades ? Quant au XVII^e siècle, on sait qu'il a souvent imité sa théorie des genres de celle de l'Antiquité grecque. Glissant ajoute :

L'éclatement de cette diversité, la précipitation des techniques audiovisuelles et informatiques ont ouvert le champ à une infinie variété de genres possibles, dont nous n'avons pas encore une idée achevée. Les lecteurs (dans les pays où on a loisir de lire) aiment de plus en plus ces mélanges de genres, les romans qui sont des traités d'histoire, les biographies qui, sans cesser d'être exactes et minutieuses, s'apparentent à des romans, les traités de sciences naturelles ou d'astrophysique ou de sciences de la mer qu'on lit comme des poèmes ou des méditations ou des récits d'aventures. En attendant, les poétiques apparues dans le monde réinventent allègrement les genres, les mélangeant sans retenue.³¹⁴

Si Edouard Glissant se penche sur les origines de cette remise en question des genres, l'emballlement du monde dû à l'emballlement des techniques, notamment à *internet* qui permet de communiquer dans un tout-monde de façon immédiate, Hédi Bouraoui y voit plutôt une façon de réagir contre une « binarité infernale » touchant souvent les écrivains et les poètes qui se sentent déracinés. Ceux-ci ne cessent de comparer leur culture d'origine à la culture qu'ils ont dû adopter. C'est le cas notamment de la plupart des écrivains originaires du Maghreb. Mélanger les genres, immiscer le poétique dans le narratif, c'est écrire en même temps à l'interstice entre les genres et entre les cultures. C'est à la fois l'expression d'un goût pour la transgression et la liberté, et l'expression du rêve d'une concorde humaniste par-delà les genres littéraires et les mots eux-mêmes :

Pour moi, l'écriture est appartenance et transgression, découverte et repli sur soi, don de soi et recherche de l'autre pour partager avec lui ce sujet fragmenté disposé aux échanges communicationnels dans tous les sens du terme et à tous les niveaux.³¹⁵

L'écrivain indique lui-même une partie des ressemblances et des différences existant entre sa poétique et celle d'Edouard Glissant :

Par le poème, j'établis des liens sans frontières avec toutes les sensibilités ; ce qu'Edouard Glissant a appelé *Poétique de la relation*. Mais cette poétique n'a pas d'a priori sauf la promesse d'une zone d'harmonisation des tensions et l'espoir d'une entente humaniste par-delà les mots.³¹⁶

Cette « zone » qui ne dit pas son nom, c'est clairement cet espace d'intersection, cet interstice étroit existant entre les cultures, les genres et les langues. Zone béante au cœur de laquelle le poète se sent écrire, et dans laquelle se meut donc aussi le lecteur. Mais que l'on ne s'y trompe pas, cette zone est bien intersection entre des différences plus que « zone de l'universel » selon Hédi Bouraoui. Ce dernier ne croit pas, en effet, dans l'universalisme.

Nous ne voulons pas suggérer ici une homogénéisation des problèmes auxquels nous devons faire face, une tendance à l'universalisme abstrait qui a perdu sa couleur et sa saveur. Mais souligner que les valeurs essentiellement humaines présentent des traits distinctifs en fonction de leur culture au propre et au figuré. Si le patrimoine culturel appartient à l'humanité entière, son expression et sa source sont marquées par une spécificité qui fait son originalité.³¹⁷

Dans le récit transpoétique *Cap Nord*, alors qu'Hannibal a été très clair jusque-là dans son rejet de la culture française – une France qui ne l'intéresse que si elle

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Transpoétique, éloge du nomadisme, op. cit.*, p. 70.

³¹⁶ *Ibid.*, pp. 70-71.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 60.

peut lui apporter le confort matériel qu'il ne parvient pas à obtenir chez lui pour des raisons économiques et personnelles –, il s'exprime ici par sous-entendus, dessinant néanmoins une revanche que lui et sa culture prendrait dans l'avenir. Sous quelle forme ? L'écrivain ne le dit pas. Un tel sujet mériterait sans doute plus de clarté, puisque les thèmes de l'immigration et du colonialisme passés sont présents et importants dans le roman. Hannibal souffre-t-il lui aussi des défauts des Kerkenniens que le récit décrit commérages, médisances et préjugés ?

À la fin de ce chapitre de *Cap Nord*, ces propos s'éclairent un peu :

Oh ma parole n'est ni rare, ni chiche de belles pensées ! Elle est plutôt rentrée. Enterrée dans ma terre natale. Et pourtant, n'est-elle pas assez vocifératrice dans le village global des exclus du marché du travail ? Ceux-là mêmes qui réclament un brin de dignité dans leur tentative de briser la glace des anciens colons.³¹⁸

À l'intérieur du « village global » devenu possible grâce aux progrès de la communication et des technologies qui la facilitent, existe un autre « village global », celui des déshérités, qui n'ont que difficilement accès à un emploi, soit parce que le chômage est trop important dans leur pays natal, soit parce qu'immigrés ils ne trouvent tout de même pas forcément un emploi.

Si l'on trouve souvent dans *Cap Nord* des passages poétiques, nous remarquons que c'est le plus souvent à l'occasion de descriptions, comme dans cette évocation de l'île de Djerba où le père du narrateur a rencontré sa mère :

Ici la blancheur liliale est ponctuée par le bleu des portes en dialogue direct avec la fraîcheur et la pureté du ciel. Puis l'oliveraie prend la relève avant de céder le pas aux vergers qui animent le cœur de l'île. Je suis bien loin de mes sebkhas kerkeniennes, ces lagunes rejetées sporadiquement à la mer !³¹⁹

³¹⁸ *Cap Nord*, p. 95.

³¹⁹ *Cap Nord*, p. 30.

Cette dimension transpoétique et transgénérique de la description, se situant entre le roman et le poème en prose, s'accompagne de l'utilisation d'un terme purement tunisien. L'écrivain n'écrit pas « marais asséchés » mais « *sebkhas* ». Comme dans plusieurs romans de ce type, l'éditeur joint un petit lexique des expressions ou des dictons étrangers à la fin du récit, pour que tout lecteur francophone puisse comprendre. Une véritable transpoétique mêle les cultures et les mots appartenant à des langues différentes. Nous nous situons clairement ici entre la culture tunisienne et la culture française, même si, à ce moment du récit, le narrateur-personnage ne connaît que la culture tunisienne, (on pourrait même dire les cultures kerkeniennes et djerbiennes). Mais déjà il rêve de partir, et son discours lui a clairement fait désigner le Nord, c'est-à-dire déjà la France où il doit retrouver les traces de l'histoire de sa mère :

*Candide moderne, je ne suis pas prêt à cultiver mon jardin ! Je tiens à dégainer mon corset sudiste pour vivre un Nord à jamais petite lueur qui ne cesse de me narguer. Je ne manquerai pas de le chasser... dans la légalité pour calmer ma curiosité.*³²⁰

c) Le romanpoème

Plus surprenante encore est cette poésie propre à *L'Icônaison*, ce romanpoème qui affichait dès 1985 le franchissement des frontières des genres littéraires. Le nom romanpoème n'est pas choisi par hasard. Dans ce nom composé inventé par l'écrivain, et désignant dans son esprit un nouveau genre littéraire, le nom roman vient en premier, comme si *L'Icônaison* était un roman avant d'être de la poésie. Ce serait donc encore ici la poésie qui viendrait s'immiscer dans le roman.

Isaac-Célestin Tchaho déclare pourtant au sujet de ce romanpoème : « Pour l'auteur de *L'Icônaison*, l'écriture creusera toujours dans les interstices de l'inouï si elle est destinée à contribuer à la dynamique, utopique peut-être, de la modernité sans frontières étanches ».³²¹

En réalité, *L'Icônaison* ne se contente pas d'associer roman et poème. On y trouve aussi de l'essai, comme dans les recueils *Haïtu-vois* et *Livr'errance*. A l'intérieur d'un récitatif s'insinue en effet un manifeste poétique. D'autre part le Nom y est aboli, ainsi que le Lieu. Et ces abolitions sont vécues par le lecteur comme des libérations, les différences se mettant à dialoguer, faisant surgir l'humanisme propre à notre époque, un humanisme espéré mais essentiel. Aboli, le Nom laisse place à des pronoms qui permutent, offrant à *l'autre* la place du *moi* ou *vice versa*. Écriture nomade déjà, par laquelle l'être migre de *l'un* à *l'autre*. Cette expérience ne peut se faire que par l'intermédiaire d'un changement d'identité du langage lui-même, et en oubliant les techniques traditionnelles du récit. La poésie *pass*e à proprement parler dans le récit, tant du point de vue du sens que de la forme. La poéticité du texte est réalisée dans l'extrait suivant par un jeu sonore de mots qui se ressemblent quant au signifiant, bien qu'au départ les signifiés soient différents.

³²⁰ *Cap Nord*, p. 36.

³²¹ Isaac-Célestin Tchaho, « De l'Icônaison : traitements paragrammatiques », dans Hédi Bouraoui, *La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1997, p. 78.

A la paronomase *je/jeu* (fréquente chez Hédi Bouraoui : nous l'avons déjà rencontrée dans d'autres recueils) s'ajoute un jeu d'assonances *je/jeu/feu*.³²²

Je divague...

Qui est ce « je » ? Est-ce un « je » « je »
ou un « jeu » « feu » ?³²³

Eric Sellin a consacré dans *Hédi Bouraoui, iconoclaste et chantre du transculturel*³²⁴ un article à ce sujet, « Transfert, éclatement et le « jeu du je » chez Hédi Bouraoui, afin de montrer que, davantage que dans ses autres œuvres encore, l'écartèlement linguistique et culturel de l'auteur est présent dans *l'Icônaison*³²⁵. Il remarque parfaitement qu'Hédi Bouraoui y écrit au moins entre deux genres, ce qui rappelle selon lui le roman *Amour bilingue* d'Abdelkébir Khatibi.³²⁶

De même, *l'Icônaison* d'Hédi Bouraoui nous fournit un guide au processus créateur du poète tunisien. Ce texte qui se déroule le long d'un itinéraire *situé à l'intersection de deux genres, la poésie et la prose, ainsi qu'au carrefour du rêve et du fait constaté*, rappelle à plus d'un titre le texte de Khatibi, mais là où Khatibi nous autorise à deviner certaines choses – telle l'identité des « lui », « moi », « vous », etc. – Bouraoui s'avère plus explicite.³²⁷

Rappelons que la poésie passe parfois dans ce récit par des figures poétiques plus habituelles, comme la métaphore ou la comparaison :

³²² Voir à ce sujet l'article d'Eric Sellin, « Transfert, éclatement et le « jeu du je » chez Hédi Bouraoui », dans *Hédi Bouraoui iconoclaste et chantre du transculturel*, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Cotman, éditions La Nordir, Ottawa (Ontario), Canada, 1996.

³²³ Hédi Bouraoui, *L'Icônaison*, éditions Naaman ; Sherbrooke, Québec, Canada, 1985, p. 12.

³²⁴ *Hédi Bouraoui iconoclaste et chantre du transculturel*, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Cotman, éditions La Nordir, Ottawa (Ontario), Canada, 1996.

³²⁵ *Ibid.*, pp. 127-132.

³²⁶ Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*, récit, Montpellier, Fata Morgana, 1983.

³²⁷ Eric Sellin, *op. cit.*, p. 127. Nous soulignons.

La patience est un fruit gâté que tu jettes aux temps passés pasés
comme on jette un os à un chien enragé³²⁸

François Paré note dans son article « *L'Icônaison : Théorie pour une épuration de l'image* », à propos de *L'Icônaison* :

Or, il est important de constater que l'image ne correspond jamais à ce que l'on attend d'elle. Elle naît de la désillusion, de la violence déformante, du vide, de la cadence.³²⁹

Il faut également se demander si le poète n'a pas cherché à inventer et à cultiver ce type d'images dans le cadre particulier du romanpoème. Comme nous l'avons expliqué, la syntaxe de la langue française est souvent revue et corrigée dans ce texte. Elle y est soit déstructurée, soit restructurée, ce second terme étant peut-être finalement le plus exact. *L'Icônaison* est une œuvre qui fait le vide, y compris dans la traditionnelle image poétique. Ce romanpoème impose aussi sur la page un dessin qui en fait aussi une toile, une succession d'images, une suite de tableaux (il y avait une suite de tableaux dans *Bangkok Blues* également, mais d'une manière différente, selon le sujet des chants abordés) dont le langage est entrecoupé, rénové, mais également rythmé, cadencé de façon originale. Il s'agit ici du Bouraoui qui donne sa pleine mesure dans une écriture transgénérique d'avant-garde qui ne veut ressembler à rien de ce qui a été écrit avant. Ce sont à la fois le roman et la poésie qui sont en révolution à cause de leur fusion « ignescente », pour reprendre au poète ce néologisme.

Un tel genre n'interdit pas la condamnation de l'Histoire, et une certaine forme d'engagement :

Spécialistes des génocides vous vous occidez Vos boucheries
d'occident perpétuent consciemment les atrocités des accidents (soi-

³²⁸ *Ibid.*, p. 10.

³²⁹ François Paré, « *L'Icônaison : Théorie pour une épuration de l'image* », dans *Hédi Bouraoui iconoclaste et chantre du transculturel*, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Cotman, éditions La Nordir, Ottawa (Ontario), Canada, 1996, p. 122.

disant) [...] Une façon à Vous de justifier le lyrisme imprégné d'ambivalence.³³⁰

Poésie chantant déjà un idéal de paix, où la violence des mots remplace celle des armes. Rêve de l'abolition du temps, surtout du temps de l'Histoire :

Il me tarde de massacrer ce monde à coups de paix pour que nous puissions renaître sans frontière [...]»³³¹

Déjà, il est vrai, *L'Icônaison*, texte expérimental, se présente comme un récitatif comprenant un manifeste poétique. Ce roman pratique donc déjà une écriture transgénérique se situant à l'interstice du genre romanesque, du genre poétique et de celui de l'essai. Ce « romanpoème » apparaît comme une suite d'icônes naissant de personnages qui ne sont pas dotés de noms, mais de pronoms. Cette écriture transgénérique se révèle déjà très sujette à une esthétique de la fragmentation, de la déconstruction de la phrase narrative et poétique. La linéarité du récit se trouve sans cesse brisée par le flux des images et le travail de déstructuration du récit. À cette fragmentation de la syntaxe et du récit, à cet effacement de la ponctuation, le lecteur fait d'ailleurs clairement allusion dès le début du livre :

Mon introduction ne pose aucune ponctuation vibrante des vies entières
grimpent des pentes solitaires vers un vide inconnu Ma phrase
mâchonne des bribes d'émotion vermoulue Mon désir arpenté des
touches imaginaires bordant sur le nud-pied de la cabale³³²

Cette fragmentation passe souvent par des séries d'effacements de mots ou de groupes de mots. Ainsi l'utilisation de la phrase nominale est-elle fréquente. Ce trait confère sans doute à *L'Icônaison* une part de sa modernité :

Ces objets en formica

³³⁰ *Ibid.*, p. 71.

³³¹ *Ibid.*

³³² P. 14.

ces objets en plastique
ces objets en fer blanc
ces objets en élastique
ces objets synthétiques
Ces objets et ces objets cherchent en vain le sujet Et le sujet se cache
dans un cachet gargarise de spermes voyageurs à bon marché La
faim et le besoin resserrent les liens [...] ³³³

L'usage de la phrase nominale n'est pas ici la seule figure rendant le texte poétique. Nous remarquons aussi l'usage de l'anaphore « ces objets ». Quant à la déstructuration de la langue, elle ne passe pas seulement par les effacements dus à la phrase privée de verbe, mais aussi par le passage du vers livre au vers en prose. D'autre part, comme le romancier-poète (ou *romancierpoète*) n'utilise plus la ponctuation, notamment le point de fin de phrase, il invente des espacements entre celles-ci. L'écriture se fait encore dans le blanc, dans l'interstice. Mais il s'agit ici des interstices du romanpoème.

Très présente aussi une figure parfois nommée *coq à l'âne*, consistant à enchaîner des phrases qui n'ont apparemment rien à voir du point de vue du sens :

Et le sujet se cache dans un cachet gargarise de spermes voyageurs
à bon marché La faim et le besoin resserrent les liens ³³⁴

Ce procédé est très fréquent dans *l'Iconaison*. En voici quelques autres exemples :

Nie-moi si tu veux l'effort à cette époque de facilité Les
transfigurations ne t'offrent que des portemanteaux à accrocher les débats
Je teinte le pittoresque sur l'incantation de l'imaginaire et te laisse
moduler le rêve la sortie du cauchemar la réalité et ses traquenards ³³⁵

³³³ P. 13.

³³⁴ P. 15.

³³⁵ P. 15.

Une atmosphère d'incongruité et d'étrangeté se dégage de ce que l'on pourrait nommer le *récitpoème*.³³⁶

Quant à la manière personnelle d'Hédi Bouraoui d'écrire de la poésie, nous en retrouvons certains procédés caractéristiques, comme l'invention de noms composés³³⁷. En voici quelques exemples :

Un cri sec réveille des souvenirs-voix³³⁸

Je tourne la page et voilà

Que surgit un mort-saut artistique [...] ³³⁹

Sa force fait périr le soleil et le sable mouvant engonce les **têtes-idées**
des vipères et des bonnes gens Il n'y a point de limite à la nullité-
bulldozer qui vente un pot-pourri zozotant³⁴⁰

Dans ces vers (ou ce discours narratif poétique), il n'y a guère que le nom composé *pot-pourri* qui ne soit pas inventé par l'écrivain. Tous ces noms composés sont tout de même enchaînés, comme si l'impertinence sémantique devait se trouver sur le même plan que le lexique normal. Il est vrai que c'est le propre du poème que d'apparier la norme et l'écart. Mais ce qui crée le poétique selon la majorité des linguistes, ce n'est pas la norme, c'est l'écart. Et des écarts, il en existe beaucoup dans un romanpoème comme *L'Icônaison* ! Si bien que la liste des figures que Jean Cohen propose d'étudier dans le texte poétique n'y suffit plus. Le poète contemporain travaille souvent sur des zones du langage qui ne sont même pas toujours considérées comme des figures par la rhétorique classique ou moderne. Il en est ainsi par exemple du mot composé inventé. Il conviendrait donc peut-être de compléter les dictionnaires de rhétorique actuels, en tenant

³³⁶ Cela rappelle-t-il le surréalisme ? Oui et non. Il semble plutôt ici que l'écriture naisse d'intuitions fugaces. La formulation « le rêve la sortie du cauchemar la réalité », qui enchaîne les groupes de mots constitués d'un article défini et d'un nom ou d'un groupe nominal contenant un complément du nom, seraient plutôt caractéristiques de l'écriture intuitiste.

³³⁷ Qui pourrait être aussi typiquement intuitiste.

³³⁸ P. 14.

³³⁹ P. 15.

³⁴⁰ P. 15.

compte du travail sur la langue poétique opéré par les poètes contemporains les plus célèbres.

Dès le début de *L'Iconaison* apparaît aussi un *tu* qui suppose un autre personnage que celui du narrateur (ou du locuteur). S'agit-il d'évoquer une histoire d'amour ? Sans doute ? Mais de manière non conventionnelle, car les personnages ne sont pas nommés. Nous hésitions à nommer le *je* narrateur. Au sein d'un roman traditionnel, nous n'hésiterions pas ainsi. Pour nommer le *je* narrateur dans le romanpoème, il faut le considérer davantage comme un roman que comme une suite de poèmes. Or, même si le titre semble privilégier le roman, la lecture du texte rend plus dubitatif. Et s'il s'agit autant de poésie que de roman, pourquoi le *je* ne serait-il pas qu'un simple *locuteur*, dont la fonction première serait d'écrire poétiquement à la première personne plutôt que de raconter à la première personne ? Si récit il y a, néanmoins, et l'on ne peut pas omettre tout à fait cette idée (même si ce récit est loin d'être conventionnel, répétons-le), nous pouvons tout de même affirmer qu'il s'agit d'un récit à la 1^{ère} personne. Telles sont les premières lignes (et le choix de la 1^{ère} personne ne se démentira pas jusqu'à la fin) :

Je viens d'embrasser l'innocence dans les lieux sacrés du savoir Je
tourne sur-le-champ la page du baiser fantastique et je débouche sur le
néant qui harcèle

Secousses instantanées...³⁴¹

D'emblée pourtant, le poétique s'insinue dans ce qui serait récit, notamment grâce à la suppression presque totale de la ponctuation, et cette fragmentation de la phrase et du récit lui-même que nous évoquions précédemment, jeu sur la syntaxe du poème qui rappelle le travail de plusieurs poètes modernes ou contemporains. Déjà dans le poème « Zone » d'*Alcools*, par exemple, Guillaume Apollinaire déstructurait souvent la syntaxe. Yves Bonnefoy continue aujourd'hui de le faire, par exemple dans le recueil de poèmes *Les Planches courbes*.³⁴² Nous disions que le texte supprime presque toute la ponctuation ici (Apollinaire fut le premier à agir

³⁴¹ P. 9.

³⁴² Yves Bonnefoy, *Les Planches courbes*, Paris, Gallimard, collection Poésie/Gallimard, 2001.

ainsi dans *Alcools*), mais il reste des points d'interrogation, d'exclamation ou de suspension :

Une poursuite effrénée

Où passe le temps ?

Où se blottit l'espace ?³⁴³

Ou bien :

L'opportunité d'une vie !³⁴⁴

De plus, le texte comprend six parties qui raisonnent comme des titres de poèmes plutôt que comme des titres de chapitres d'un récit plus traditionnel : « Je viens d'embrasser l'innocence », « Par accident par hasard », « *Paranoïa Sacra* », « Inéluctable l'invention se réveille », « L'écho... né malgré la résistance », « Connaissez-vous cette tradition ». Il existe un moment où ce n'est plus l'écrivain qui déploie une langue claire pour que le lecteur y découvre son image dans le miroir du texte. C'est le texte qui imprime son attente.

Il semble que l'œuvre d'Hédi Bouraoui ne devient pas davantage transgénérique au fil du temps, mais qu'elle l'est autrement. Si l'on remarque que la poésie s'immisce dans *L'Icônaison*, il faut reconnaître que cet exemple est extrême, et apparaît comme un récit (ou récitatif) expérimental.

³⁴³ P. 9.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 20.

d) Le prosème

Le recueil *Ignescent*, de 1982, mêle poésie et prose. Qui dit prose ne dit pas forcément récit, et c'est le cas dans ce recueil où la prose n'est pas forcément narrative. En quatrième de couverture, l'auteur indique que les textes de ce livre sont selon lui des « prosèmes ». Nous comprenons que ce sont des textes écrits à la frontière entre prose et poésie, à l'interstice entre ce qu'Hédi Bouraoui nomme deux genres.

Quand le texte est à la fois poétique et narratif, il peut passer de la troisième à la première personne, comme dans le prosème « Anecdote ».

Le deuxième paragraphe (faut-il dire la deuxième strophe ?) commence en effet de la sorte :

Un Québécois rôti au soleil africain plante son palace-casino dans l'épine dorsale de Port-au-Prince, bouscule le peuple et fait courir l'indigène vingt-quatre heures sur vingt-quatre pour le prix d'une baguette de pain [...] ³⁴⁵

Un tel extrait, ainsi isolé, se présente comme un discours narratif dénué de toute poésie, et si l'ensemble du livre n'était pas parfois de facture poétique, nous jurerions qu'il s'agit simplement d'un récit.

Le paragraphe trois se présente quant à lui à la première personne :

J'ai accosté une Perle Haïtienne dans un Tap Tap. J'ai admiré son beau sourire et ses yeux langoureux et je l'ai complimentée pour sa robe. Elle me dit être couturière.
-Vous avez énormément de talents ...

³⁴⁵ Hédi Bouraoui, *Ignescent*, Silex éditions, Paris, 1982, p. 24.

-Oui, je travaille dix-huit heures par jour pour 7 gourdes et demie (1,50 dollars).³⁴⁶

Personnages, dialogue, narration... sont autant d'éléments typiques d'un récit. Seule la métaphore « une Perle haïtienne », tend à rendre ce passage en prose poétique. Le texte propose une vision, plutôt qu'un souvenir. La métaphore que nous venons de citer devient le symbole de la belle Haïtienne exploitée. En plus de sa dimension symbolique, l'ensemble veut dénoncer une forme d'esclavage, ou du moins d'exploitation moderne, et possède donc également une dimension idéologique. Ces traits correspondent parfaitement à la définition qu'Hédi Bouraoui donne du *prosème* en quatrième de couverture d'*Ignescent*. En effet, le *prosème* naît selon lui de visions.

Structuré en cinq parties rappelant les cinq actes d'un drame classique, ce texte donne naissance à de nouvelles visions traduites en forme originale, « le prosème » où l'idéologique et le symbolique se fusionnent harmonieusement.³⁴⁷

La dimension idéologique du recueil est soulignée dès le titre de la première partie : « Idéologène ». Le début de ce prosème fait penser à celui d'un récit. Mais il comprend un titre comme un poème, « Une olive à la bouche d'un fusil », titre énigmatique, comme c'est souvent le cas chez Hédi Bouraoui. Cette fois, le récit est à la troisième personne :

Il jeta comme contrat social son corps à déchiqueter. Avec le suicide joyeux, il n'y a plus d'argument. La résistance, une impossibilité. Rien à faire. En face, une vie à prendre ou à laisser sans le moindre procès. Il s'octroie le don de soi sachant qu'il existera toujours des oppositions ambiguës aussi épaisses que des nuits interminables.³⁴⁸

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 25.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 15.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

Rien de conventionnel néanmoins pour un début de récit : peu de renseignements sur le personnage, désigné seulement par le pronom personnel masculin de troisième personne. Seulement un indice de genre. Aucun informant concernant le lieu, ou l'époque à laquelle se déroule le prosème. Un texte énigmatique d'abord, dont la dimension idéologique peut transparaître sous forme d'un autre indice, le groupe nominal « contrat social », renvoyant par intertextualité à un essai célèbre du philosophe français Jean-Jacques Rousseau, abordant comme chacun sait des questions politiques. Quelques figures de style le rendent poétique *autrement*, nous voulons dire de façon très peu traditionnelle : une phrase sans verbe (La résisatance : une impossibilité) ; un comparatif se fondant sur un rapport de similitude impertinent, au point que le comparatif devient image et plutôt comparaison (des oppositions ambiguës aussi épaisses que des nuits interminables).

Puis un passage présentant un personnage désigné seulement par « il », comme dans certains nouveaux romans de Claude Simon. Qui est ce « il » ? Le lecteur comprend grâce à de nombreux indices dans la suite du prosème qu'il s'agit d'un Haïtien pauvre privé de sa culture, même de sa langue. Mais ce passage décrit une langue qui pourrait être aussi celle du prosème, et il peut faire figure d'une certaine façon d'« art poétique » des années 1980 :

On lui a volé son pays, on a écrasé ses montagnes de désirs et ses rouages syntactiques. Plus de langue. Pas d'articulation fulgurante. Des mots. L'ère de l'explication est révolue et l'acte se niche dans le confort du regard neutre mais moribond d'un Dieu visible.³⁴⁹

Abderrahman Beggar, dans son article *La Transpoétique et le normatif chez Hédi Bouraoui*, revient ainsi sur la définition du prosème dans *Ignescent* :

Qualifiées de *prosèmes*, ces compositions hybrides, où la frontière entre prose et poésie perd toute son étanchéité, livrent une vision

contestataire, une invitation à redonner, tant au vécu qu'aux mots qui le traduisent, la force primitive fondamentale qui prélude à l'appropriation par le sens commun. Le regard est attiré par l'œil du cyclone, là où agissent en profondeur les forces vitales. Réduit et transmettre : le sens absurde de l'existence.³⁵⁰

Quant à Cécile Cloutier, elle précise ce qu'il faut entendre selon elle par *prosème*. Évoquant elle aussi le recueil *Ignescent* elle déclare :

C'est pourquoi H. Bouraoui invente un nouveau langage. Le mot « poème », pas plus que le mot « poésie » n'apparaît dans ce recueil. Bien au contraire, c'est à la naissance de ce langage d'incandescence que nous assistons : le sous-titre de l'œuvre, *Prosèmes*, suggère davantage que la simple alliance de la prose et de la poésie, mais un nouvel ordre du langage, celui qui mêle expérience collective (la prose ?) et expérience intime (la poésie), pouvoir de fictio (la prose ?), pouvoir de l'évocation et de la métaphore (la poésie ?).³⁵¹

Ce passage est d'autant plus intéressant qu'il s'interroge (sans donner hélas de réponses) sur les définitions de la poésie et de la prose. Le recueil *Ignescent* propose néanmoins une définition du langage poétique, langage flamboyant, langage de lumière fait pour éclairer l'homme, comme si les mots avaient un pouvoir de vérité, de « purification de l'être » aussi selon Cécile Cloutier.³⁵²

La dimension poétique des prosèmes d'*Ignescent* passe une fois encore par la création d'un vocabulaire poétique propre à Hédi Bouraoui. Ainsi, le titre lui-même représente-t-il ce que le poète nomme lui-même un « mot-concept ». Il connote un projet d'écriture alliant destruction et construction grâce au feu à la

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ Abderrahman Beggar, « La Transpoétique et le normatif chez Hédi Bouraoui », *Continents manuscrits* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 04 mars 2014, consulté le 28 août 2014, p. 13. URL : <http://coma.revues.org/294>

³⁵¹ Françoise Naudillon, « Hédi Bouraoui ou le poète incandescent », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1997, p. 56.

³⁵² *Ibid.*

fois destructeur et régénérant de l'amour et du mot, les flammes de la vie et du prosème : igné et naissant.

Nous pourrions prendre encore comme exemple le titre de la partie V : ARTISTOLOGOS, qui suggère le langage renaissant de l'artiste, ou encore dans la partie IV les titres de poèmes « LU-Bi-Furcation » ; « intercorporalité » ou « Cross-culturel »... Autant de mots concepts inventés, d'abord énigmatiques, mais qui prennent un sens à la lecture des prosèmes. Ainsi le prosème « LU-Bi-Furcation » fait-il allusion à un amour au bord de la rupture, marquant pour le locuteur à la fois bifurcation, lubie, lubricité, etc. Ce texte est plus poétique que ceux auxquels nous venons de faire allusion, et le locuteur avoue qu'il écrit à l'interstice, au carrefour de quelque chose d'étrange, qu'il ne définit pas encore :

Carrefour de « je ne sais quoi ». La musique s'élance et chatoie
Des rêves entêtés de réel bordant sur la douleur des cordes.
Un buste caresse des seins libres et un visage se plante dans le parfum
Des cheveux : de miraculeuses pensées contournent le territoire du
[rythme
Victoire des rescapés survivant sur l'élan d'une illusion.³⁵³

Comme beaucoup d'autres textes d'*Ignescent*, ce prosème est écrit en vers libres, comme l'indiquent notamment les majuscules en début de vers. Outre les métaphores « des rêves entêtés », « le territoire du rythme »... le vers est plus travaillé du point de vue sonore. Ainsi une allitération en [r] très marquée dans ce vers, à laquelle s'ajoutent des allérations secondaires en [t] et [l] :

Des rêves entêtés de réel bordant sur la douleur des cordes.

Et, dans le même vers, une assonance en [è] :

Des rêves entêtés de réel bordant sur la douleur des cordes.

e) Le narratoème

Le poète Jean-Henri Bondu a écrit en 1996 un article sur les derniers écrits, encore inédits, d'Hédi Bouraoui sous le titre « Naissance d'un genre nouveau, de la nouvelle au narratoème ». Le premier récit auquel il fait allusion dans cet article, c'est *Sofar*, du moins reçoit-il ce titre de 1990 à 1996, puisqu'en 1997 il sera publié sous le titre définitif *Retour à Thyna*.³⁵⁴ Le poète Jean-Henri Bondu utilise le mot *narratoème* pour caractériser ce roman encore inachevé, parce qu'on trouve sous le titre narratoème deux textes d'Hédi Bouraoui, « Entre racine et banquise » et « Entre ici et là-bas : des cache-misère » dans le cahier 4 du *Nouvel Art du Français*.³⁵⁵ Aussi écrit-il :

Et les écrits les plus récents (et encore inédits) d'Hédi Bouraoui, direz-vous ? A ma connaissance, ce sont des romans et des nouvelles où la poésie se conjugue à l'analyse.³⁵⁶ Dans *Sofar*, roman inédit³⁵⁷, Bouraoui traite de la vie immature, ardue et cependant enthousiaste d'un pays se décolonisant où « le réel [...] se marie à l'allégorie ». ³⁵⁸

La définition que donne Jean-Henri Bondu du narratoème est intéressante, parce qu'Hédi Bouraoui n'a pas encore donné sa propre définition du narratoème à cette époque, et s'est contenté de rédiger ces textes et d'inventer le mot « narratoème » : « des romans et des nouvelles où la poésie se conjugue à l'analyse ». Ce dernier remarque immédiatement que ces textes ont pour originalité d'être écrits entre plusieurs genres. Au départ, pourrait-on dire, ces textes se présentent comme des romans et des nouvelles, mais la poésie vient s'y

³⁵³ *Ibid.*, p. 77.

³⁵⁴ Hédi Bouraoui, *Retour à Thyna*, éditions L'Or du Temps, 1997.

³⁵⁵ Hédi Bouraoui, « Narratoème. Entre racine et banquise. Entre ici et là-bas : des cache-misère », *Nouvel Art du Français*, n°4, mai 1990, p. 13.

³⁵⁶ Nous écrivons en caractères gras cette portion de phrase.

³⁵⁷ Jean-Henri Bondu note qu'un extrait du roman *Sofar* est paru dans *Nouvel Art du Français*, n°5, août 1990, p. 10-20.

³⁵⁸ Jean-Henri Bondu, « Naissance d'un genre nouveau, de la nouvelle au narratoème », in *Hédi Bouraoui, iconoclaste et chantre du transculturel*, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Cotman, éditions Le Nordir, fondées au Collège universitaire de Hearst en 1998, département des Lettres françaises, Université d'Ottawa, Ottawa (Ontario), Canada, 1996, p. 133.

immiscer, et se conjugue à l'analyse. Si l'analyse n'est pas à proprement parler un genre littéraire, c'est ce qu'Hédi Bouraoui nommerait une forme, et ce que nous pourrions nommer quant à nous un type de discours littéraire. Notons que le mot *analyse*, s'il sous-tend un genre littéraire, peut faire penser à l'essai, si bien que trois ou quatre genres littéraires sont concernés. La poésie et l'analyse (l'essai) venant se glisser dans le discours narratif (roman ou nouvelle).

Hédi Bouraoui, qui trouve l'approche de Jean-Henri Bondu intéressante mais imprécise et incomplète dans son article de 1996³⁵⁹, définit le narratoème de manière plus récente, en 2012, dans sa préface de *La Réfugiée*, qui met en application la définition proposée. Voici le début de cette définition :

Mais qu'est-ce qu'un *Narratoème* ?

Un texte battant vie nouvelle en accomplissant :

Un transvasement de genres (prose / poésie.)

Une interpénétration de formes (narration romanesque / dimension poétique / récit / conte / drame...)

Une traversée de contenus culturels les plus variés.³⁶⁰

Nous remarquons que cette définition est donnée d'emblée dans la préface rédigée par l'auteur sous la forme de vers libres. De même, nous verrons que le narratoème lui-même utilise souvent le vers libre. Dans la définition proposée par l'écrivain, le trait le plus important est la volonté de transvaser, de mélanger dans le même texte deux genres littéraires : la prose et la poésie. Façon particulière d'écrire, car si la poésie est bien un genre littéraire, la prose ne constitue pas un genre, comme le roman, ou la tragédie par exemple. D'autre part, les formes s'interpénètrent. Ce qu'Hédi Bouraoui nomme « formes » sont la narration romanesque (on remarque qu'il écrit *narrationromanesque*, en rattachant ces deux mots pour ne plus en faire qu'un seul), dimension poétique (cette fois il conserve

³⁵⁹ Dans sa Préface de *La Réfugiée*, Hédi Bouraoui écrit en effet :

Dans un article intitulé : « Naissance d'un genre nouveau : de la nouvelle au *narratoème* »¹, Jean-Henri Bondu traite de deux nouvelles sans vraiment définir, ne serait-ce que très brièvement, ce terme lancé dans les années 80. C'est de cette façon qu'il annonçait la couleur : « *Narratoème* (néologisme en contraction, forme chère à H.B.) genre neuf, véritable création telle celle, en son temps, du '*Romanpoème*' avec *L'Iconaison* (135) ».

bien les deux mots séparés), récit, conte, drame. Cette façon de concevoir est originale, et appelle commentaire en elle-même, car la tradition littéraire veut que l'on nomme le conte et le drame des genres, non des « formes », alors que « narration romanesque, dimension poétique et récit » ne sont pas à proprement parler des genres, et que l'on peut si l'on veut les nommer « formes », bien que le mot soit très flou (on oppose en général l'étude du fond d'un texte à celle de sa forme, c'est-à-dire de son style), quand roman et poésie constituent traditionnellement des genres. Cette façon de dire, et donc déjà d'analyser, est importante, car nous étudions dans cette partie comment Hédi Bouraoui pratique une écriture interstitielle évoluant entre les genres littéraires, alors que la critique, généralement, ne donne pas tout à fait la même définition de ce mot. Nous en resterons, pour commencer, à une définition conventionnelle de la notion de genre, les trois grands genres littéraires étant la poésie, le récit et le théâtre ; ces trois grands genres comprenant des sous-genres : pour la poésie, l'épopée, la fable, le rondeau, la ballade, l'épigramme et l'élégie par exemple ; pour le récit, le roman, le conte et la nouvelle par exemple ; et pour le théâtre, la tragédie, la comédie et le drame *notamment*. Mais il nous faudra tenir compte à la fois des termes utilisés par Hédi Bouraoui, et des réflexions critiques faites à propos de la notion de genre littéraire, fortement contestée durant la seconde moitié du XX^e siècle par certains critiques.

Pourquoi Hédi Bouraoui n'utilise-t-il pas une terminologie que l'on pourrait dire classique quand il aborde au début de cette préface la question des genres ? A la fois parce qu'il s'appuie sur une conception personnelle du « transpoétique », du « transgénérique », et de la « trans-crétation ». Réexpliquons le sens que l'auteur donne à ces termes.

Le préfixe « trans », d'origine latine, signifie « au-delà ». Étudier la dimension transgénérique d'un narratoème, c'est étudier tout ce qui va au-delà du récit, montrer comment il dépasse les caractéristiques d'un genre pour y mêler celle d'un autre genre, la poésie, le conte, le drame même... Nous montrerons comment l'écriture d'Hédi Bouraoui, dans *La Réfugiée*, oscille entre récit et

³⁶⁰ Hédi Bouraoui, *La Réfugiée*, CMC (Canada Méditerranée Centre), Université York de Toronto, collection Nomadanse, 2012, p. 9.

poésie, l'écrivain racontant l'histoire e cette réfugiée ne s'enfermant pas dans une définition stricte et traditionnelle du récit, mais préférant se mouvoir dans un espace littéraire repoussant ses propres frontières.

La transpoésie n'est pas un mot complètement inventé par Hédi Bouraoui., L'auteur québécois Michel Camus la définit dans *Transpoétique*³⁶¹ comme « une voie initiatique orientée vers l'autotranscendance ; c'est une démarche transculturelle et transreligieuse qui traverse et transcende la poésie poétique. »

Quant à Hédi Bouraoui, il ne reprend qu'une partie de cette définition pour y ajouter sa touche personnelle. Ainsi écrit-il dans son essai *Transpoétique, éloge du nomadisme* :

Par transpoétique, nous voulons surtout signaler le trans/vasement des cultures qui se chevauchent, se croisent, s'entrecroisent, s'attirent et se repoussent dans un travail incessant qui crée un espace particulier du faire poétique. Ce travail symbiotique, qui tisse parfois à notre insu cette nouvelle sensibilité, permet à chaque vecteur culturel d'établir des lignes de communication avec d'autres cultures tout en transcendant, c'est-à-dire, en s'effaçant pour laisser la trace palimpseste de son processus créateur ». Ces deux définitions, bien qu'un peu différentes, font de la transpoésie une démarche transculturelle occupant un champ particulier de la création poétique.

Partant de ce constat, la dimension transpoétique d'une œuvre doit être abordée comme un travail de symbiose accompli par l'écrivain. Le préfixe « trans- » est l'expression de la transfiguration du réel à laquelle il ne cesse de faire allusion. Il s'agit bien, de son aveu même, d'atteindre la poésie au-delà du récit et grâce à lui.

Nous appelons donc quant à nous « transpoétique » la propriété de certains textes littéraires d'aller « au-delà » de ce qu'ils prétendent être du point de vue générique. Jeu incessant des mots dans le récit, la poésie y apparaît comme une

³⁶¹ Michel Camus, *Transpoétique. La Main cachée entre poésie et science*, Montréal, éditions Trait d'Union, coll. « Spirale », 2002. Sous la direction de Pierre Quellet.

mosaïque sans cesse renouvelée des significations, capable de donner au texte l'une de ses caractéristiques fondamentales, celle des métamorphoses du verbe, si propres à rendre compte des métamorphoses de l'être.

Le mot « *trans-crétation* » est également utile à comprendre dans l'optique de ce travail, parce que si l'écriture se fait à l'interstice entre les genres selon Hédi Bouraoui, c'est par ce que le poétique, c'est-à-dire encore au sens étymologique le faire poétique (grec ancien *poiesis* : création, du verbe *poiein* : faire), a la faculté de voyager à *travers* tous les genres. Ce qui compte le plus, ce n'est pas tant que le poétique voyage ainsi dans toutes les œuvres littéraires, mais plutôt la façon dont il y voyage. Si le romanpoème peut être distingué dans l'esprit d'Hédi Bouraoui du narrapoème, c'est justement parce que ces façons y diffèrent un peu.

Quels sont à présent, les fondements d'une écriture dite transgénérique ?

La « trans-crétation » n'existant pas sans esprit d'ouverture, de tolérance et de disponibilité, refusant par essence tout repliement sur soi et tout enfermement, elle conduit naturellement l'écrivain à ne pas s'enfermer dans des définitions strictes et traditionnelles des genres littéraires. Sa dynamique interne s'exprime plus librement dans un espace littéraire repoussant sans cesse ses propres frontières. Cette conception renouvelle le rapport que nous entretenons avec les genres traditionnels.

Le narrapoème *La Réfugiée* se présente bien dès les premières lignes comme un récit très poétique. Ce que l'on nommerait le premier chapitre dans un récit traditionnel devient ici le titre d'un poème. Le récit est ensuite écrit en vers libres :

Dans les plates-bandes royales, une Fleur

À Luang Prabang, Laos, *DorBoa*

Au nom Fleur de Lotus vit le jour

Dans le giron d'un motus Bouddha !

Comme un incipit de récit traditionnel néanmoins, le narrateur-poète présente le lieu de l'action, et le nom d'un personnage que l'on peut considérer comme un

personnage important de la diégèse qui ne fait que commencer. Le récit contient bien des informants et des indices, comme l'affirme le critique Roland Barthes dans son article « Introduction à l'analyse structurale des récits »³⁶² :

Les indices ont donc toujours des signifiés implicites ; les informants, au contraire, n'en ont pas, du moins au niveau de l'histoire : ce sont des données pures, immédiatement signifiantes.

D'abord au présent, le récit en vient immédiatement à adopter le temps verbal qui est généralement le sien : l'imparfait de l'indicatif. Deux autres personnages sont présentés, le père et la mère de DorBoa :

Séthiy, son père, horticulteur
Dédaignait arbres, plantes, orties...
Devint Député, Préfet, Gouverneur de la rosée
Pourvoyeur des riches et des forts
À contrôler forêts, châteaux et coffres-forts

Thempaa, Fleur nationale, Frangipane
Sa mère mit au monde cinq Fleurs
DorBoa en est la cadette
Tous vivaient près de la famille royale
Sous la coupe des Fleurs de Lys gérant...
...en vedettes
Pouvoir et navettes commerciales

À ce stade, le texte utilise peu de figures de style, pas de métaphores par exemple. Il est disposé sur la page comme un poème en vers libre, mais ne paraît pas très poétique. Il serait tout à fait possible de le transposer en prose, et cela ne changerait apparemment pas grand-chose. Seul le dessin du poème sur la page donc fait penser à un poème narratif. Mais ce dessin seul suffit-il à créer de la poésie ?

³⁶² Roland Barthes, article « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, ouvrage collectif, Le Seuil, collection « Points », 1977, p. 23.

On se rend vite compte en lisant *La Réfugiée* que le narratoème a pour but de raconter une histoire sous forme plus ou moins poétique. Il s'agit de l'histoire de DorBoa, qui va se réfugier en France, à Paris. Néanmoins, si Hédi Bouraoui affirme que ce nouveau genre associe essentiellement roman et poésie, bien des aspects de ce récit font penser à un conte, comme dans ce passage :

Un Prince Charmant viendra l'enlever
De l'Azalée au sourire intrigant ... sa joie d'aimer
Déjà un OEillet d'Inde scande...
...sa jalousie sur ses labiales³⁶³

Pour autant, s'il ne peut s'agir complètement d'un conte, c'est parce qu'il existe dans la réalité beaucoup de DorBoa réfugiées dans le monde, et notamment en France, et son histoire nous est racontée comme celle d'une réfugiée réelle.

C'est d'un point de vue littéraire que différents genres se mêlent dans le narratoème. Voilà sans doute l'une des raisons qui expliquent qu'il faudrait le différencier du *romanpoème*, qui, lui, privilégierait davantage le roman. Si le récit prend dans l'extrait que nous venons de citer l'aspect d'un conte, c'est parce qu'il reflète à cet endroit précis le point de vue narratif de DorBoa, petite fille qui a été élevée dans le mythe du Prince Charmant, et qui perd tout au long du récit le regard naïf sur le monde qui est le sien au départ.

f) Narratoème et autobiographie : du « transgénérique » au transdisciplinaire et au transartistique.

Le dernier livre, à ce jour, d'Hédi Bouraoui s'intitule *Orbit'Luire Maremma*.³⁶⁴ Pour la première fois, de l'aveu de l'écrivain lui-même, ce texte n'est pas autobiographique. C'est une « tranche de vie », née d'un voyage dans la région italienne de la Maremma datant de 2013, pendant lequel Hédi Bouraoui a tenu à redevenir étudiant pour parfaire sa connaissance de la langue italienne. Cet ouvrage mélange la poésie et la prose, contient poèmes, narratoèmes et récits qui sont tous autobiographiques. Il eût donc été incomplet d'évoquer ici le narratoème sans l'analyser dans ce contexte autobiographique général inédit chez Hédi Bouraoui. A propos de la dimension autobiographique de ce livre, voici ce qu'en dit Hédi Bouraoui lui-même dans l'avant-propos :

Besoin lancinant d'introduire ce livre! Simplement parce que je dévoile, pour la première fois et à cœur ouvert, non pas une fiction, mais une réalité concrète et tranchante.

Autrement dit, ce que j'ai vécu à Orbetello sans modifier quoi que ce soit ni dans le contenu, ni dans ma façon d'écrire ou de penser. Expérience exhalante de deux semaines où je me suis transformé de Professeur en étudiant.³⁶⁵

L'écrivain déclare lui-même qu'il y a inclu poèmes et narratoèmes.

Mais voilà qu'avec la distance et le recul de l'objectivité, je me suis mis à jeter des notes sur mon voyage à Orbetello. L'inspiration était au rendez-vous! Après quelques poèmes, narratoèmes, je me suis dit : pourquoi ne pas transcrire tout ce que j'ai vécu sans rien changer de mes péripéties ?³⁶⁶

³⁶³ *Ibid.*, p. 19.

³⁶⁴ Hédi Bouraoui, *Orbit'Luire Maremma*, éditions du CMC (Canada Mediterranean Centre), Université York de Toronto, collection « Nomadanse », dirigée par Elizabeth Sabiston, directrice du CMC, 2013.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 14.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 15.

Le livre comprend en fait cinq parties qui mélangent volontairement les genres, et même les disciplines (littérature, critique littéraire, interview de type journalistique). Il n'est donc pas seulement transgénérique et transpoétique, mais aussi transdisciplinaire. Voici les titres de ces parties, auxquelles nous nous référerons :

I.- Orbetello Orbit Langue

II.- Voyage et Séjour

III.- L'École OrbitLingua

IV.- Recension: *Orbetello a Confronto*

V.- Parcourir l'Italie

Appendice: Interview

Poèmes et narratoèmes se trouvent dans la première partie. Les Parties II, III et V se présentent comme des récits transpoétiques de voyage. L'appendice, que l'on ne saurait négliger, se présente sous forme d'interview, mais ce n'est pas l'écrivain qui y est interviewé, comme on s'y attend. C'est Hédi Bouraoui, l'auteur, qui pose des questions à un Italien de la Maremma, afin de multiplier les points de vue. Il n'existe ainsi pas un auteur de ce livre, mais plusieurs. Il s'agit non seulement ici d'écrire entre les genres littéraires (le livre mélange poèmes, narratoèmes, récits transpoétiques, récits de voyage, recensions, interview de type journalistique, lettre écrite en italien au maire de la ville), mais entre les voix, plusieurs auteurs prenant place dans le livre. L'un a écrit de nombreux livres, et fait profession d'écrivain, les autres n'exercent pas habituellement ce métier mais Hédi Bouraoui leur donne la parole dans un livre qui ne comprend néanmoins sur la couverture que son nom d'auteur. *Orbit'Luire Maremma* propose donc aussi une réflexion sur le concept d'auteur, et même sur son statut.

Enfin, ce livre est agrémenté de photographies (dont certaines sont d'Hédi Bouraoui lui-même), et d'illustrations de peintres. Il n'est donc pas seulement écrit entre les cultures, entre les genres littéraires, entre les langues (l'édition est bilingue et propose une traduction de Nicolas d'Ambrosio), mais aussi entre les voix auctoriales, les disciplines (littérature, critique littéraire, journalisme), et les arts. Certes, ce n'est pas la première fois que l'écrivain demande à des

dessinateurs ou des peintres d'illustrer l'un de ses livres. Mais il me semble que ce livre très récent complète l'approche de l'écriture interstitielle telle qu'elle apparaissait dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui jusqu'à présent.

Il faut remarquer que le livre est déstructuré, du moins si l'on s'en tient à une composition classique, puisque des recensions critiques, écrites par des lecteurs de ce livre, se trouvent en partie IV. Habituellement, ce genre de textes se trouvent dans des revues de critique littéraire, et n'est pas inséré dans le livre lui-même.

g) Différencier prosème, romanpoème et narratoème

Comment différencier en effet de manière claire *prosème*, *romanpoème* et *narratoème* ? Dans sa préface de *La Réfugiée*, faisant allusion à l'analyse de Jean-Henri Bondy, Hédi Bouraoui nous invite à nous poser clairement la question :

Je cite l'exemple précédent pour dire que, parfois, je lance un nouveau mot télescopé, un concept hybride qui, pour moi, irradie plusieurs sens. Les critiques ne s'attardent pas trop pour expliquer les implications qui en découlent. Ils donnent de très bonnes interprétations de la nouvelle, du roman, de la poésie en question, mais ils ne touchent pas au genre qui vient d'être créé.³⁶⁷

Si la définition du *prosème* est assez claire, parce que ce type de texte mêlant prose et poème naît de visions où l'idéologique et le symbolique fusionnent, la densité du récit, ou au contraire de la poésie, variant d'un poème à l'autre, (et si donc la définition du *prosème* nous paraît clairement autonome), il semble plus difficile de différencier le *romanpoème* du *narratoème*, parce que ces deux formes nouvelles mêlent systématiquement narration et poésie, quand le concept de narration est absent de la définition du *prosème*, même si nous avons remarqué que certains passages rédigés à la première ou à la troisième personne peuvent parfois être considérés comme des passages à la fois narratifs et poétiques. Mais le but essentiel du *prosème* n'est pas de raconter, ce qui n'est pas le cas dans le *romanpoème* ou le *narratoème*.

Etudier les caractéristiques du *narratoème* et du *romanpoème*, c'est analyser les implications de l'écriture de ces types de textes qui se veulent nouveaux. Or dans *La Réfugiée*, comme dans *L'Icônaison*, il ne s'agit pas seulement de constater que le roman et la poésie sont deux genres essentiels qui se mélangent, il s'agit avant tout de voir *comment* ils s'y mélangent. C'est en distinguant les différences existant entre ces deux façons de faire que l'on pourra distinguer ces deux genres.

Alors, plusieurs remarques s'imposent :

- 1) Le romanpoème *L'Icônaison* privilégie la prose, ou ce que nous pourrions nommer le vers en prose, alors que le narratoème *La Réfugiée* privilégie le vers libre.
- 2) Le romanpoème *L'Icônaison* est écrit à la première personne, alors que le narratoème *La Réfugiée* est écrit à la troisième personne. Ce point est important, car le locuteur de *L'Icônaison* peut souvent être assimilé au poète lui-même, ce qui peut conférer au texte une dimension autobiographique, (ce n'est pas le cas dans *La Réfugiée*).
- 3) Partant, le genre de l'essai nous semble plus présent dans *L'Icônaison* que dans *La Réfugiée*. Le romanpoème aborde souvent des questions philosophiques, métaphysiques, alors que *La Réfugiée* raconte avant tout une histoire. Si ce narratoème accepte les questions d'ordre politique, (comme l'immigration, le chômage...), ces questions ne sont pas approfondies par le discours philosophique mais présentées par le récit. Dans *La Réfugiée*, précise Hédi Bouraoui, « l'interculturel travaille au sein de la culture laotienne dans un contexte français. Ouverture, liberté, création hors-normes ».³⁶⁸
- 4) Plus que dans le romanpoème *L'Icônaison*, le narratoème *La Réfugiée* entrelace récit et poème avec tous les autres procédés littéraires, comme ceux qui sont propres au conte par exemple.

Pour en revenir au *Narratoème*, il s'agit surtout d'une narration scintillante de poésie, deux éléments constitutifs essentiels pour cette forme. Mais il ne faudrait pas oublier les enchevêtrements de figures de style, les chevauchements de tonalités, les croisements de ces deux genres avec tous les autres procédés littéraires.³⁶⁹

³⁶⁷ Hédi Bouraoui, préface de *La Réfugiée*, p. 10.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

³⁶⁹ *Ibid.*.

- 5) Les noms de personnages dans *La Réfugiée* se métamorphosent en noms de fleurs se référant à l'espace oriental ou proche-oriental, afin de caractériser de façon poétique et transculturelle à la fois les personnages. Ce trait n'est pas présent dans *L'Icônaison*.³⁷⁰

Dans les deux cas, il ne s'agit de mélanger les genres comme ont pu le faire des écrivains célèbres dans le passé. Ainsi Victor Hugo dans le drame romantique :

Je ne tente pas d'évoquer ici la querelle des anciens et des modernes comme pour la pièce *Hernani* de Victor Hugo. L'enjeu était de reformuler l'esthétique du drame romantique qui tenait au mélange des genres. Autrement dit, de se départir des trois unités de la tragédie classique pour imiter le drame shakespearien incluant le mélodramatique, le comique, le tragique...³⁷¹

Pourtant, ces différences entre le *romanpoème* et le *narratoème*, si elles existent, sont-elles assez claires pour créer des genres littéraires réels et surtout précis, que tout écrivain pourrait adopter ? Ces genres ne sont-ils pas trop proches l'un de l'autre pour pouvoir être différenciés avec netteté ?

Les critères inventés pour le drame romantique par Victor Hugo par exemple, dans sa Préface de *Cromwell*, ne sont-ils pas plus clairs ? D'aucuns pourraient estimer comme un défaut ce *flou* que nous retrouvons souvent dans les définitions qu'Hédi Bouraoui donne (ou oublie de donner) de certains concepts.

³⁷⁰ Hédi Bouraoui explique dans sa préface : « L'effet désiré dans ce texte, c'est de prendre plaisir aux permutations des fleurs devenant personnages et vice-versa, de temporalité bigarrée sans démarcation définitive, de changements de lieux, de registres, du réel à l'imaginaire, au légendaire.... Aucune limite, ni barrière dans cette transculturalité et ses transferts constants d'une culture à une autre, etc.... »

3) Insertion du récit dans la poésie

Nous n'avons cessé de le répéter, selon Hédi Bouraoui, c'est la poésie qui voyage dans tous les autres genres, d'où le concept de « transpoétique ». Pour autant, ne trouve-t-on pas des cas, dans son œuvre, où il semble que le phénomène inverse ait lieu ? Ce serait alors le fait de raconter, « la mise en intrigue », le « muthos » aristotélicien, le « telling », comme disent les Anglophones, qui viendraient transformer en récit un texte d'abord poétique.

Il est extrêmement difficile de répondre à cette question, et toute démonstration ne peut se contenter d'intuitions critiques. Il faut s'appuyer sur des faits de langue concrets, sur une étude narratologique particulière pour prouver que même certains textes d'Hédi Bouraoui ne respecteraient pas sa théorie de la transpoétique, mais obéiraient à ce que nous pourrions nommer quant à nous **transnarration**, concept qui n'existe pas dans les essais d'Hédi Bouraoui, mais qui pourrait animer pourtant la création de certains de ses textes, et bien plus qu'il ne le dit lui-même. Un point de vue critique plus large nous oblige à poser au moins la question.

Partons, dans notre démonstration, du genre littéraire le plus ancien que le monde ait connu, nous voulons parler de *l'épopée*. Nous avons tendance à ranger l'épopée dans le genre de la poésie, et même l'un des plus nobles de la poésie avec la tragédie (qui se joue dans un théâtre). Ce n'était pourtant pas la position d'Aristote dans *La Poétique*. Paul Ricoeur rappelle qu'« on peut appeler poétique - à la suite d'Aristote - la discipline qui traite des lois de composition qui se surajoutent à l'instance de discours pour en faire un texte qui vaut comme récit ou comme poème ou comme essai ».³⁷² Aristote pensait donc lui-même, comme Hédi Bouraoui, que la poésie peut transformer le discours en récit, en poème et même en essai, autrement dit qu'elle permet d'écrire entre les genres. Aristote s'appuie en effet sur le même sens du mot *poiesis* (poésie) qu'Hédi Bouraoui, son sens

³⁷¹ *Ibid.*, p. 10.

³⁷² Paul Ricoeur, *Du Texte à l'Action, Essais d'Herméneutique II*, Le Seuil, novembre 1986, p. 13.

étymologique issu du verbe *poiein* : *faire*. Mais le sens moderne du mot poésie est-il toujours celui-là ?

S'il existe un faire-poésie, est-il bien tout puissant, dans tous les sens modernes que l'on peut donner au mot *poésie*, et n'existe-t-il pas aussi un faire-récit ? Aristote s'était déjà posé cette question, comme le rappelle encore Paul Ricoeur : « La question se pose alors d'identifier la caractéristique majeure de l'acte de faire-récit. C'est encore Aristote que je suis pour désigner la sorte de *composition verbale* qui constitue un texte en récit. Aristote désigne cette composition verbale du terme de *muthos*, terme que l'on traduit par « fable » ou « intrigue » ». ³⁷³

C'est en s'appuyant sur les mots *sunthesis* et *sustasis* que Paul Ricoeur montre qu'Aristote voit dans le *muthos* plus qu'une structure statique, mais plutôt une opération (terminaison *-sis*, comme dans *poiesis*, *sunthesis*, *sustasis*), une opération, la structuration qui lui fait évoquer plutôt une *mise-en-intrigue* qu'une intrigue. Cette *mise-en-intrigue* c'est le *faire-récit*.

Il reste à savoir si ce faire-récit, si cette *mise-en-intrigue* est capable de voyager dans le faire poétique et de le transformer, comme le faire poétique est capable de voyager dans le faire-récit (ou le faire-essai, ou faire argumentatif) et de les transformer.

Comme le rappelle Hédi Bouraoui dans *Transpoétique, éloge du nomadisme*, selon Paul Ricoeur, « toute unité de signification dans n'importe quelle instance de discours apporte un principe d'organisation transphrastique qui est exploité par l'acte de raconter sous toutes ses formes ». ³⁷⁴ Cette remarque pourrait l'inciter à envisager le concept de *transnarrativité*, mais il n'en est rien. En effet « la transpoétique ne fonctionne pas dans le cadre restreint et limité des significations concrètes du mot. Elle explore plutôt les champs multiples de l'ontologie culturelle et politique, ce qui lui confère des polyvalences afin de

³⁷³ Rappelons la définition que donne alors Aristote du *muthos* dans *La Poétique* : J'appelle ici *muthos* l'assemblage [*sunthesis*, ou dans d'autres contextes *sustasis*] des actions accomplies ». (1450a 5 et 15)

³⁷⁴ Cité par Hédi Bouraoui, *Transpoétique, éloge du nomadisme*, op. cit., p. 45.

négozier les transitions des différentes cultures que sollicite le texte ».³⁷⁵ Ce n'est pas le point de vue de Paul Ricoeur qui affirme :

La fiction a ce pouvoir de « refaire » la réalité et plus précisément

De deux manières différentes, poésie et fiction narrative contribueraient donc à créer de l'imaginaire. Toutes deux auraient des pouvoirs différents pour transfigurer le réel. La métaphore par exemple, dans la poésie, aurait ainsi parfois pour fonction de métamorphoser le réel ; mais la fiction narrative, malgré sa volonté d'imiter le réel le transformerait d'une autre façon. Par exemple, les personnages de romans ne sont pas, dans la plupart des cas, des personnes réelles mais des personnages de fiction que nous ne rencontrons pas dans la rue, mais des êtres de papier. Il faut excepter le cas d'un roman mettant en scène des personnes réelles. Mais ce cas est particulier, et il convient de se demander si le romancier ne les présente pas de façon transformée, car subjective. Quoi qu'il en soit, la question de la *trans-narrativité* est posée. Examinons quelques exemples.

³⁷⁵ Hédi Bouraoui, *Transpoétique*, p. 45.

4) Deux cas particuliers de rapports de force entre diégèse et poésie

a) Écriture à l'interstice entre les genres et poésie migrante dans le récit transpoétique

La notion de transpoétique propre à Hédi Bouraoui pose incontestablement le problème de la frontière des genres. Femme-poème, Lisa-Qasîd dans *La Femme d'entre les Lignes* n'est plus considérée seulement comme un personnage de roman, mais est assimilée à cette force créatrice, cette *poiesis* qui s'immisce dans tous les autres genres littéraires, à commencer par le roman, abolissant les frontières littéraires traditionnelles. En cela, elle contribue à une poétique du nomadisme. Se maintenant en disponibilité de mouvance, épousant comme le caravanier le dynamisme de la vie, les deux personnages principaux de *La Femme d'entre les lignes* trouvent une liberté engendrée par l'errance née dans le langage et dans ses interstices. Ils nous semblent toujours en suspens dans une quête ininterrompue de l'inconnu. Tous deux sont également des figures de la connaissance de nouveaux milieux et de l'adaptation à l'autre. Hédi Bouraoui écrit à ce sujet :

L'écrivain qui nomade dans une langue donnée assume sa spécificité grammaticale et autre. Mais, il est apte à la modifier par les nouveaux apports. Sa patrie, c'est la page blanche ou le vide du désert. C'est son œuvre qui lui renvoie son identité plurielle, puisque chargée des diverses cultures assumées.³⁷⁶

La femme est un personnage majeur dans des récits transpoétiques d'Hédi Bouraoui tels que *Retour à Thyna* (1996), *La Composée* (2001) et *La Femme d'entre les Lignes*. A ce propos, Esma Azzouz déclare : « Dans les textes de Bouraoui, il est évident que la femme occupe une place centrale pour ne pas dire névralgique. Cette femme n'est pas seulement la compagne et la mère, images

³⁷⁶ *Transpoétique*, p. 9.

omniprésentes dans les textes de la littérature maghrébine ; elle est le pilier de la construction de l'identité et la source de l'âme maghrébine ».³⁷⁷

La transpoétique est abordée par Hédi Bouraoui essentiellement comme un travail de symbiose, tantôt volontaire, tantôt involontaire, autorisant chaque culture à établir des liens de communication avec d'autres cultures. Mais elle doit le faire « en s'effaçant pour laisser la trace palimpseste de son processus créateur³⁷⁸. »

L'auteur de *La Femme d'entre les Lignes* propose donc d'en finir avec la « binarité infernale » en partant de cette formule : « je est nôtre », qui corrige la vision rimbalienne, - si pour Rimbaud « je est un autre », l'altérité est inhérente au sujet -, et multiplie les altérités, puisqu'elle regroupe le « je pensant », « le je sentant » et le « je écrivant ». Cette formule permet aussi « le refus des frontières de l'identité », tout en renvoyant « à la scène de l'écriture et aux jeux d'énonciation ». On ne peut plus méconnaître aujourd'hui cette vérité incontournable émise par Marshall McLuhan : « Le médium est le message ». Impossible également d'ignorer sa conception du « village global ».

Abordons le thème de l'image de la femme telle qu'elle se présente dans un roman d'Hédi Bouraoui, *La Femme d'entre les lignes*.³⁷⁹ Qui dit image de la femme sous-entend immanquablement *rapports* entre l'homme et la femme. Or, ici le romancier-poète nous propose l'examen méticuleux et original du lien complexe existant entre un écrivain et l'une de ses lectrices, qui parvient parfaitement à le comprendre entre les lignes, tant elle est intéressée et même subjuguée par son œuvre. Finalement, ils se rencontrent et une histoire d'amour naît entre eux, plus intellectuelle que physique, car cette présence « migrante », au sens où elle finit par s'insinuer dans l'œuvre de l'écrivain et par l'influencer, (mais aussi par créer l'existence même de la lectrice), semble l'emporter sur l'amour purement charnel, qui ne manque pas, pour autant, d'être raconté dans ce roman.

³⁷⁷ Esma Azzouz, « La Femme-Symbole de la construction et de la déconstruction de l'identité », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui, op. cit.*, p. 315.

³⁷⁸ *Transpoétique*, p.43.

³⁷⁹ Hédi Bouraoui, *Le Femme d'entre les Lignes*, éditions du Gref en 2002.

Comme d'autres thèmes, celui de la femme est sujet à la poétique particulière de l'écrivain, dominée par l'idée que « les cultures s'entrecroisent ». Voici comment débute la partie « Migramour » :

*« LISA S'IMMISCE DANS UN AMOUR nomade à travers les béances silencieuses qui ouvrent mes mots. Moi, je la découvre par accident. Tout un jeu où notre couple prend plaisir à fuir pour l'amour de se rattraper ou de se sauver. Pour déclencher le défi, chez l'un comme chez l'autre. Il n'y a qu'à voir un chat en train de chasser une souris imaginaire ou réelle. »*³⁸⁰

Quels sont les sens symboliques de cet amour migratoire, que l'auteur nomme « migramour », et quel sens profond et original donne-t-il au rapport homme/femme ?

Pour répondre à ces questions, on peut étudier d'abord dans le récit transpoétique la correspondance « migramouriente » entre Lisa et le narrateur. Lisa représente indéniablement une « présence migrante » dans le sens où elle est capable de s'immiscer dans le texte du créateur. Présence indispensable pour créer la nouvelle existence que le héros va partager avec elle, n'insinue-t-elle que de la poésie dans le récit qu'Hédi Bouraoui dit « transpoétique » ? Ne contribue-t-elle pas à créer l'événement extérieur comme intérieur ? Dans ce cas, ce personnage ne dispose-t-il pas d'une importante force trans-narrative ?

Pour Hédi Bouraoui, rappelons que toute écriture a d'abord une valeur migratoire. Ceci concerne donc aussi bien le récit que le poème. Esma Azzouz déclare à ce sujet :

Le mot *migramour*, l'amour dans l'éloignement/l'amour dans le rapprochement, reflète cette idée de construction et déconstruction. L'amour qui se construit dans l'éloignement perdure et s'il ne se

³⁸⁰ *Op. cit.*, p. 69.

déconstruit pas dans le rapprochement, il subit l'érosion. *Migramour* et exil sont frères jumeaux, maux presque nécessaires pour se retrouver.³⁸¹

Le recueil de poèmes *Emigressence*, par exemple, débute par une profession de foi réalisant en fait un véritable positionnement par rapport à la créativité : « [Il a] choisi de vivre dans les mots ». Il ne s'agit pas pour lui « de retracer l'essence des mouvements migratoires, le déracinement, l'exil, le déchirement, l'aliénation, mais plutôt d'accentuer l'émigration tacite ou implicite, intérieure et actuelle, littérale et symbolique de nos propres gestes et de notre propre action : à savoir cet écart, ce déplacement, cette tension de mouvance, entre désir et réalité, intention et acte, geste et manifestation, en un mot, entre le moi qui agit sur le monde et le monde qui agit sur le moi ».³⁸²

Pour reprendre la terminologie de l'auteur, voici une dialectique « *créaculturelle* » conçue comme une « *béance* » fondatrice autorisant l'œuvre à instaurer des rapports relationnels internes. Il n'est pas étonnant que le personnage de l'écrivain faisant figure de protagoniste, dans le roman qui nous intéresse, soit aussi poète. En effet, l'enjeu de la poésie consiste précisément à exprimer autrement le moi et le monde. Lisa apparaît comme une « présence migramouriante » - rappelons que la seconde partie du roman porte justement le titre « *Migramour* », ce qui souligne l'importance de ce concept dans le récit.

Nous retrouvons dans ces termes la notion de jeu avec le langage entre les personnages auquel nous faisons allusion tout à l'heure. Cette notion de jeu est essentielle dans le roman, une sorte de jeu du chat et de la souris concernant non seulement les relations amoureuses du personnage écrivain et du personnage lectrice, mais aussi le jeu existant autour du texte et du langage.

L'idéal dans ce jeu semble qu'on y change de rôle :

³⁸¹ Esma Azzouz, « La femme-symbole de la construction et de la déconstruction de l'identité, dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, op. cit., p. 318.

³⁸² *Transpoétique. Éloge du nomadisme*, op. cit., p. 57.

Le but n'est certainement pas de tuer la souris. Le chat jouit du plaisir de ce jeu qui côtoie la mort. Il peut simplement basculer dans la joie des retrouvailles ou dans le tragique, sans y tomber.

*Dans notre cas, Lisa et moi, nous nous sommes entendus, sans mot dire, pour changer souvent de rôle.*³⁸³

Durant une promenade au bord de la mer, Lisa et le narrateur échangent d'ailleurs leurs identités sexuelles. Transpoétique et transnarrativité se combinent, car cette mutation symbolique changera le récit, et le récit fera évoluer la poésie du texte dans le sens de la modernité, une modernité non seulement de forme, mais aussi de sens. Il est bien question ici du débat concernant le *trans-genre* qui secoue aujourd'hui certaines sociétés :

[...] nous avons changé nos corps. Le mien transsexue en elle. Le sien transsexue en moi.³⁸⁴

Mais il est clair que ce sont les mots qui se transsubstituent avant les corps, « des mots qui font le sens de ce que nous sommes ». ³⁸⁵ L'écrivain pratique une écriture migratoire en proposant des tournures surprenantes, ce qui est le propre de la poésie, et c'est dans ce silence qu'une communication exaltante s'instaure entre le poète et sa lectrice :

Belle, sans fard et sans masque, Lisa cultive et moissonne le poème qui s'offre de lui-même à son bon cœur. Elle se penche au plus profond d'elle-même pour aller le plus loin possible, puis elle bifurque vers le créateur. C'est une migration vibrante qu'elle accomplit en artiste peintre [...]

*Mes poèmes sont une rivière où Lisa s'abreuve. S'écoulant en elle, ils la tiennent éveillée à la fenêtre d'un néologisme migrant, d'une tournure d'esprit surprenante...»*³⁸⁶

³⁸³ *La Femme d'entre les Lignes*, p. 69.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 38.

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ *Op. cit.*, p. 71.

Ce qui fut d'abord migration du langage de l'écrivain devient migration de l'âme du lecteur. Celui-ci s'enfonce en effet dans ses rêves, errant en quête de ses propres ombres, « tapi dans le silence narquois de ses terres en attente ». La lecture de ce roman rappelle celle du *Livre du voir dit* de Guillaume de Machaut³⁸⁷, qui raconte la même expérience. Une jeune lectrice est tombée amoureuse d'un poète plus âgé qu'elle grâce à la lecture de ses poèmes, et parce que la complicité profonde qui est née de cette expérience a créé entre eux un amour profond. Mais ceux-ci finissent par s'échanger des poèmes, et donc par pratiquer tous les deux réellement l'écriture.

Mais le « migramour » chez Hédi Bouraoui a souvent des accents baudelairiens. Et nous trouvons bien là une autre forme d'intervention de la poésie dans le récit, par intertextualité. Il permet, en effet, par instants, la fusion des amants, suspendus à leurs propres échos, comme dans le célèbre poème « La Mort des amants ».³⁸⁸ L'écrivain et sa lectrice vivent des correspondances inouïes, qui leur permettent de connaître des sensations et des intuitions autrement impossibles à connaître :

Nous nous trouvons alors suspendus à nos propres échos.
Correspondances baudelairiennes, ces échos nous arriment à des
sensations inédites que nous n'aurions jamais pu inventer.³⁸⁹

Ou bien :

Pendant notre correspondance *migramouriente*, Lisa écrit régulièrement
sur mes textes pour son journal.³⁹⁰

Hédi Bouraoui met ici volontairement l'accent sur le domaine des sensations. En effet, si le *je pense donc je suis* de Descartes souligne la primauté de la pensée, Condillac a voulu souligner l'importance des sensations et des sentiments dans

³⁸⁷ Guillaume de Machaut, *Le Livre du voir Dit*, 1377, Paris, Le Livre de Poche, 1999.

³⁸⁸ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 1857.

³⁸⁹ *La Femme d'entre les lignes*, p. 72.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 95.

son *je sens, donc je suis*.³⁹¹ Si « je est nôtre », selon la formule d'Hédi Bouraoui, les altérités dans le contexte du *je pensant, sentant, écrivant* se multiplient. D'autre part, le titre « Migramour » de la seconde partie s'assortit du verbe « migramourir ». Ce passage à l'infinitif actif suggère le triomphe de l'amour de ces deux personnages sur la mort, comme dans le poème de Baudelaire. Le titre des deux parties montre également que nous avons affaire à une forme particulière de récit de voyage, épique de façon moderne. Le narrateur se nomme lui-même « l'errant ».

Cette symbiose que nous venons d'étudier, le narrateur l'a déjà connue avec d'autres femmes, et a retenu le goût de leur rareté, comme avec une certaine Anita. La poésie du récit passe alors par l'invention d'un vocabulaire particulier, et par des métaphores qui entrent dans le champ du vocabulaire métaphorique du poète Hédi Bouraoui. Il s'agit de faire comprendre que les amants se comprennent sans se parler, par d'autres signes, un langage gestuel « à peine esquissé ». Une nouvelle fois, il s'agit presque de sous-conversations, au sens où l'entendait Nathalie Sarraute.³⁹²

J'ai dû revenir à la table de mes *scriberies*. Raturer et corriger. Reprendre dès le début nos rapports étroits en bordure d'une symbiose rarement atteinte. Avec Anita nous nous comprenions, non à demi-mots, mais simplement par un regard, un cil qui remue à peine, un geste à peine esquissé...³⁹³

Toujours dans *La Femme d'entre les Lignes*, on peut aborder le concept de transpoétique par l'intermédiaire du personnage de Lisa.

Lisa et son compagon participent indéniablement du transpoétique, parce qu'ils appartiennent autant à l'espace du *faire poétique* que du *faire narratif*. Le personnage-écrivain, d'une part, parce qu'il est le premier à créer le texte, le personnage de Lisa-lectrice, d'autre part, parce qu'il a inspiré en partie ce texte,

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Transpoétique*, p. 43.

et donne sens à ses silences, à tout ce qui dépasse le langage, à ce qui se situe *entre*. Le récit naît dans les blancs, les vides du récit, entre les lignes. Pas seulement la poésie. Cela peut faire penser, d'une certaine manière, à ce que Derrida nommait déconstruction.

La déconstruction de Derrida est en partie inhérente à la notion de transpoétique dans la mesure où l'écriture et l'art essaient d'établir une présence au monde. Or cette notion de présence dans la métaphysique occidentale introduit dans sa matière même « une sorte de subversion qui la déconstruit ». En art, cette action de dé-faire était particulièrement nette dans les *ready-made* de Marcel Duchamp, les collages de Max Ernst ou de Hans Arp, ou bien encore les *machines auto-destructives* de Jean Tinguely. Lisa, pourtant inspiratrice du texte, représente donc aussi, comme toutes les formes d'art, l'élément subversif d'une remise en question du texte. Elle porte en elle son mystère.

Dans un autre registre, faut-il rappeler que le roman *Retour à Thyna* symbolise déjà un retour au pays natal, la ville antique de Thyna se situant près de Sfax ? Dans son article « L'errance transculturelle dans l'œuvre romanesque d'Hédi Bouraoui », Angela Bueno note que « le motif du retour aux origines est étalé en toutes lettres dès le titre du roman *Retour à Thyna*. » Mais « plutôt que d'exprimer le sens courant du mot, relevant du domaine de l'espace, ce *retour* se situe de fait sur le plan de l'Histoire. Thyna, l'ancienne colonie romaine [...] acquiert la valeur d'un lieu de mémoire ». ³⁹⁴

Robert Elbaz remarque à juste titre dans son article « Retour à Thyna ou l'éclatement du roman mémoriel » :

Il s'avère donc que cette identité plurielle, que nous avons rencontrée dans les nombreux ouvrages du poète, revient à sa source première, non pour accéder, dans la configuration naïve du roman mémoriel, à un

³⁹⁴ Angela Bueno, « L'errance transculturelle dans l'œuvre romanesque d'Hédi Bouraoui », dans *Perspectives critiques*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006, p. 132.

attendrissement nostalgique, mais pour y opérer un éclatement de tous les signes ».³⁹⁵

La belle et jeune Zitouna fait du retour à ces vestiges romains son histoire et sa vie. Celle-ci parvient à faire connaître l'existence d'un fonds unissant les peuples et les cultures de la méditerranée, dont les ruines antiques constituent la trace. Hédi Bouraoui n'a pas craint d'écrire ce récit, qui fourmille de réflexions sur l'écriture, de façon poétique, comme tous les autres. Qu'on en juge par ce passage :

La vie pourtant reprend ses droits dans les détours tortueux de cet olivier artistiquement fossilisé que l'imagination maquille de ses feuilles en volte-face et de ses fruits prometteurs.³⁹⁶

Cet enracinement de Zitouna en une ville émergée du temps et du désert, n'est-ce pas aussi l'enracinement complexe de l'écrivain en sa propre ville natale, en son propre passé ? On pourrait se demander si l'enracinement de Zitouna n'est pas plus proche de celui de l'auteur que de celui de Mansour. Dès le début du roman, le jeune Mansour Hachem, âgé de quatorze ans, apparaît comme le héros de l'indépendance. En luttant pour libérer son pays, il « ouvre la brèche du chemin salvateur vers la conquête de soi ». Mais dès qu'elle apparaît, Zitouna peut faire penser à la poésie. Elle est « énigmatique », c'est « l'inaccessible étoile qui déclenche, par sa fugitive apparition, des marées émotionnelles » qui « bouleversent ». Mansour est frappé par ses yeux d'un vert olive. Zitouna, c'est l'olive. La poésie d'Hédi Bouraoui rêve de paix. D'ailleurs, Zitouna est immédiatement perçue comme éblouissante :

Cette fille me dépossède de toutes mes lourdeurs et m'éblouit de son passage.³⁹⁷

³⁹⁵ Robert Elbaz, « Retour à Thyna ou l'éclatement du roman mémoriel », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1997, p. 142.

³⁹⁶ Hédi Bouraoui, *Retour à Thyna*, p. 14.

³⁹⁷ P. 14.

Peu de temps après, Kateb se met à déclamer avec emphase :

Affirme-toi, Zitouna... les frontières s'écroulent. Tu vas glisser sur la haine et les mensonges... et se dévoile l'angoisse.

C'est elle aussi qui sait trouver les mots, mieux que l'agitateur national. Juste avant de dire le conte populaire que Kateb a écrit avant de mourir devant toute la cité, Zitouna elle-même apparaît comme un personnage poétique. Le personnage est donc bien encore un vecteur introduisant la poésie dans le récit transpoétique :

[...] sereine et belle, elle sourit, déjà elle ensorcelle, porteuse de paroles qui font rêver, charmeuse de mots sur l'aile des légendes. »³⁹⁸

François Bruzzo note dans son épilogue :

Zitouna porte son destin qui est le nœud du récit et Kateb l'écrivain a mordu à l'hameçon de ce nom, à *l'âme-son* de son désir d'écrivain pour une femme qui porte en elle, en son corps, son désir d'habiter le monde, de citoyenneté planétaire : femme-nom, femme-son, parce que femme-corps, femme-tissu, derme et chair du monde, femme signifiant le lieu et son mirage, l'utopie. »

Le rêve de l'écrivain, c'est que la parole de Kateb, relayée par Zitouna, puisse migrer encore, cette fois du Sud au Nord. Car la migration de la parole manque parfois de réversibilité au niveau international. Dans une interview accordée à Rafik Benzina pour *La Presse*, journal tunisien, en 1994, il affirme :

La culture va du Nord vers le Sud (à sens unique !) et [...] nous n'envoyons pas notre culture vers le Nord [...].

Le thème de l'amour, tel qu'il est abordé dans *La Femme d'entre les lignes* dont nous étudions précédemment quelques extraits poétiques, prolonge ces réflexions. Comme la parole poétique est mouvante dans le récit, ou dans tout autre genre,

l'amour dans ce roman est « migrateur », le narrateur voyageant sans cesse. Il y vit une liaison à la fois poétique et sensuelle avec Lisa, une jeune journaliste italienne. Mais ce sont les mots qui semblent provoquer les émotions les plus fortes dans cette relation. La parole poétique, caractéristique de ce discours amoureux, se fond dans le récit :

Alors elle s'abandonne aux rythmes de mes vers qui la pénètrent dans tous les sens. Au bout de quelques instants, elle s'essouffle en spasmes lascifs, en râles de jouissance jusqu'au cri le plus strident. Et tous deux, nous disparaissions dans l'extase, dans la fluidité des mots³⁹⁹.

Autre élément typiquement poétique, le jeu de multiples correspondances. Correspondances entre les lieux, les personnages, les religions, mais aussi un univers réel et un univers poétique. Dans ce dernier cas, la métaphore s'avère souvent l'instrument de *passage* de l'un à l'autre :

Se fluident alors les caresses souhaitées dans une mouvance lente vers le nid de nos ébats, esprit et corps absorbés dans une liesse aigre-douce qui refuse de capituler. Nous nous trouvons alors suspendus à nos échos. Correspondances baudelairiennes, ces échos nous arriment à des sensations inédites que nous n'aurions jamais pu inventer.⁴⁰⁰ (p. 72)

Nous retrouvons dans le récit cette « forêt de symboles » baudelairienne à laquelle nous faisons allusion à propos de poésie. C'est bien que le poétique migre dans le récit, et *vice versa*. C'est aussi qu'en l'occurrence, les discours des deux personnages voyagent, migrent l'un vers l'autre, s'influencent et s'interpénètrent. - L'auteur dirait dans son propre vocabulaire qu'ils subissent « migressence » -. Leurs sensibilités se chevauchent.

Le néologisme, lui-même créateur de *sens* et de *rêve*, trouve naturellement sa place dans cette écriture. Il est assez fréquent et renouvelle le plaisir du lecteur.

³⁹⁸ P. 93.

³⁹⁹ P. 22.

⁴⁰⁰ P. 72.

Ainsi le narrateur, poète-voyageur, reconnaît-il dans la deuxième partie du récit, intitulée *Migramour* :

Mes poèmes sont une rivière où Lisa s'abreuve. S'écoulant en elle, ils la tiennent éveillée à la fenêtre d'un néologisme migrant...⁴⁰¹

Il ne s'agit pas d'une écriture romantique volant une part de vérité à l'au-delà, « pour ramener des visions extraordinaires au commun des mortels », mais d'une écriture qui puise sa substance du réel. Le narrateur-poète va s'en « remplir le cœur et l'esprit [...]. Il ne [lui] reste qu'à tamiser l'ensemble⁴⁰² ».

Voilà qui est également sensible dans le roman *Retour à Thyna* où Dahak, un jeune comédien, fait dire à Zitouna le conte populaire que l'écrivain Kateb a légué avant de mourir. Si ce conte l'a séduit, c'est parce qu'il est fidèle à la tradition orale⁴⁰³. Il faut encore « réintroduire une touche de tradition dans les bouleversements de la coutume »⁴⁰⁴. Sfax-Thyna, ville natale de l'auteur, apparaît d'ailleurs comme un carrefour de peuples et de religions, mais cette ville a gardé une constante unificatrice de la diversité : l'olive. Quand les habitants étouffent enfermés et cloisonnés dans la ville comme dans une couscoussière, Dahak leur offrira la lecture du conte de Kateb, qui leur permettra de s'ouvrir davantage sur le monde et sur l'Histoire. Voilà aussi comment l'attrait de l'art peut se faire sentir auprès du citoyen. L'art a ceci de particulier qu'il peut aussi bien, et dans le même temps, exprimer le général que le particulier. Un artiste fait œuvre personnelle, il peut s'exprimer dans son ethnicité, mais la communauté pour lui, ce seront toujours les lecteurs, les spectateurs. Kateb, après sa mort, bénéficiera d'une certaine réhabilitation car sa personnalité rebelle, d'abord rejetée, deviendra l'emblème d'une communauté : il aura dévoilé dans son conte une Zitouna révélant Thyna, (par anagramme un nom contient l'autre), cette femme qui porte effectivement en son nom sa vocation d'être citoyenne du monde. Or la communauté est libre de critiquer les œuvres ainsi créées et il semble bien qu'elle possède un sens du singulier très développé. Ainsi, on assiste chez chaque artiste

⁴⁰¹ P. 71.

⁴⁰² P. 47.

⁴⁰³ P. 81.

⁴⁰⁴ P. 90.

sans doute à cette double aspiration : *faire* de manière singulière, selon soi, mais *faire* aussi en direction d'une communauté. Cette *poiesis*, cette création qui par vocation *pass*e de l'un à l'autre, on peut la nommer transpoétique. Or l'art a une faculté incomparable de parler singulièrement, et au singulier, de ce qui concerne d'abord le village puis le village global. Ce n'est pas un simple amusement. Il peut permettre de lutter contre des manipulations et a une fonction importante dans la cité. Voilà pourquoi les artistes subissent souvent des pressions importantes. Mais, partant, l'art relie les communautés. La poésie, par exemple, va bien au-delà de la simple esthétique. Le poète n'est pas un ambassadeur, c'est un incendiaire qui touche la flamme, qui vole le feu. Le plus grand risque qui pourrait toucher une société, ne serait-ce pas de perdre ses facultés d'imagination ? Être à l'écoute des sources, notamment des mythes, voilà qui permet de mieux faire apparaître les fils qui relient et composent les tissus de toutes ces racines. Se diriger vers un monde extérieur plus vaste, cela permet de ne plus avoir peur de l'étranger à nos frontières, l'étranger que nous sommes peut-être déjà devenus à nous-même. Dans l'essai intitulé *Des Cannibales* (I, 31), Montaigne expliquait que nous jugeons souvent « barbare » ou « sauvage » ce qui n'appartient pas à notre culture. Le barbare, c'est toujours l'autre. Ou, selon la formule de Pascal, « Vérité en deçà des Pyrénées, mensonge au-delà ».

On comprend mieux alors que la langue, le style « migratoire » et évolutif d'Hédi Bouraoui, fassent naître des métaphores nouvelles : celles-ci naissent de trois continents, l'Afrique, l'Europe et l'Amérique, mais aussi d'un discours ininterrompu entre tous les êtres de la terre. Cette façon de voir la littérature ne s'exprime peut-être jamais mieux que dans ce poème consacré à l'image, « *Silence interstitiel* » :

Alors se larguent les cargaisons d'images
Embarcations de Cythères aux déflagrations
De nouvelles métaphores s'articulent parcours...

De vie à transiter dans le non-dit mon style

Même les images poétiques tirent leur nouveauté de la position transculturelle de l'écrivain, qui se situe à l'interstice entre trois cultures, entre trois continents : l'Afrique, l'Europe et l'Europe. Pourtant, si l'auteur se sent créer « à l'interstice » sans que cela lui pose de problèmes, et alors même qu'il estime que cela donne naissance à une forme particulière de poésie dans le texte littéraire qu'il nomme « transpoésie », poésie passant à travers les cultures, les genres littéraires et les langues, cette forme de littérature que d'aucuns pourraient dire hybride plutôt qu'interstitielle ne risque-t-elle pas d'être mal comprise, mal acceptée pour plusieurs raisons ?

Raisons littéraires d'une part, raisons plus sociolinguistiques et transhistoriques d'autre part. En effet, des hardiesses de style appréciées dans un continent peuvent décontenancer une majorité de lecteurs dans un autre. Ce peut être le cas de certaines des créations de mots, de néologismes que nous avons commentés dans certains passages, ou d'images dont la création ne répondent pas à l'esthétique généralement appréciée dans une culture, et ne correspondant pas forcément aux goûts dominants dans une autre. Ces questions sont difficiles à traiter, puisqu'elles reposent sur une forme d'inconscient collectif mouvant, le goût dominant du public dans telle ou telle culture. Concept complexe qui entretiendrait d'incontestables rapports avec ce qu'Hans Robert Jauss nommait « l'horizon d'attente » du lecteur, et ce que Jung nommait l'inconscient collectif.

Nous retrouvons des passages poétiques dans les romans de la trilogie méditerranéenne, *Cap Nord* ; *Les Aléas d'une Odyssée* et *Méditerranée à Voile toute*. Dans *Les Aléas d'une Odyssée*, par exemple, bien des passages en prose rappellent le style particulier des poèmes d'Hédi Bouraoui. Cela tient notamment à un emploi très personnel du vocabulaire, souvent dans les descriptions. Ainsi, évoquant la Corse, le narrateur s'exclame-t-il :

Que de routes tournicotantes d'une Corse-torticolis à monter et à descendre. Toute traversée serpente jusqu'aux plus hauts sommets pour

⁴⁰⁵ P. 90.

en descendre, colimaçonnant des lacis qui donnent le vertige. Et l'on doit s'accrocher à son siège comme ces chapelets d'agglomérations littéralement collées aux flancs des montagnes.⁴⁰⁶

Nous retrouvons parmi les figures chères à Hédi Bouraoui la création du nom composé *Corse-torticolis*, ou les emplois d'un adjectif et d'un participe présent en – *ant*, réalisant une assonance : *ournicotantes* / *colimaçonnant*. Surtout, l'emploi du participe présent *colimaçonnant* est anormal, le substantif *colimaçon* existant en français, mais pas le verbe *colimaçonner* qui est créé par l'écrivain. Ces créations lexicales sont nombreuses dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui, et caractérisent sa poésie. Il s'agit ici, dans la description, de se servir d'un verbe inventé pour rendre de la manière la plus précise, mais aussi la plus subjective possible, le réel auquel fait allusion la description. Les routes font penser à des escaliers en colimaçons. Cette façon d'introduire la poésie dans le récit est l'un des nombreux procédés créant le récit transpoétique.

Parfois, la poésie s'immisce dans le récit de façon plus classique, comme dans cette autre description du paysage corse, quelques pages plus tôt :

Aujourd'hui, la mer est mauvaise. Les mouettes cisaillent le ciel, ignorant la brume lointaine, le vent cinglant les visages, les vagues déchaînées, l'écule s'accumulant à force de flux et de reflux...⁴⁰⁷

De manière plus traditionnelle, c'est notamment ici la métaphore verbale *cisaillent* qui rend le texte poétique grâce à la légère impertinence sémantique du verbe utilisé. Il y a bien trope. Les mouettes ne sont pas au sens propre des instruments faits pour découper, cisailler, et pourtant elles fendent l'air, et peuvent donner l'impression qu'elles le cisaillent. Cette métamorphose de l'objet crée un monde imaginaire qui est typiquement celui du récit poétique, et plus précisément ici du récit transpoétique, si l'on suit la terminologie de l'auteur. De même, nous pourrions dire que l'imageant verbal *cisailler* ne réalise pas seulement un sens figuré, mais déjà un sens transfiguré, légèrement transfiguré du monde.

⁴⁰⁶ Hédi Bouraoui, *Les Aléas d'une Odyssée*, Editions Vermillon, Ottawa (Ontario, Canada), 2009, p. 82.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 69.

Il arrive que ce soit le personnage qui insère le poétique dans le récit. Ainsi, dans *Les Aléas d'une Odyssée*, le narrateur Hannibal a-t-il retrouvé les carnets de sa mère, dont il recherche les traces. Ces carnets mêlent eux-mêmes les genres littéraires :

Ce sont des poèmes, des fragments en prose, des aphorismes, des narrations de faits marquants, tout un éventail foisonnant de réflexions prises sur le vif, sans la moindre indication de date ou de lieu.⁴⁰⁸

On y trouve notamment d'anciens poèmes de sa mère à son amant :

7 Tu es couleur obsidienne
7-8 Si noire que la nuit n'est rien.
5 Noirceur inflexible
8-10 Malgré les tentatives utilitaires et forcées
4-5 Des hommes anciens.
[...] ⁴⁰⁹

Ici, c'est la phrase nominale qui caractérise cette poésie : « Noirceur inflexible [...] ». Cette dernière est plutôt de facture contemporaine. Nous remarquons néanmoins que ce poème est doté de ponctuation, contrairement à la poésie d'Hédi Bouraoui. Il s'agit d'objectiver l'écriture poétique du personnage : celle-ci ne peut pas se confondre avec celle de l'auteur. C'est donc plutôt l'écriture poétique du narrateur qui se rapproche de celle de l'écrivain, mais, théoriquement, il existe deux niveaux potentiels principaux de la voix poétique dans le récit :

- 1) voix poétique(s) du (des) narrateur(s)⁴¹⁰
- 2) voix poétique(s) du (des) personnage(s)

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 129.

⁴¹⁰ On trouve dans *Les Aléas d'une Odyssée* plusieurs narrateurs. Si au début du roman il s'agit d'Hannibal, à partir de la seconde partie « Le dit de Pénélope », c'est Laura, la petite amie d'Hannibal.

3)-Il faut éventuellement y ajouter, à un troisième niveau, la voix de poètes cités, par intertextualité.⁴¹¹

4)-Quant au quatrième niveau, celui de la voix poétique de l'auteur, elle ne se fait pas entendre directement normalement dans le récit, fût-il transpoétique, sauf dans le cas d'interventions d'auteur dans le récit. Or ce n'est pas le cas ici.

On peut néanmoins surprendre des traits caractéristiques du style poétique d'Hédi Bouraoui dans les instances 1) et 2), ou, si ce dernier transforme une citation, dans l'instance 3). L'auto-citation, nous voulons dire la citation d'un de ses propres poèmes par l'auteur dans un récit transpoétique (un romanpoème ou un narratoème également), est théoriquement possible. Chez Hédi Bouraoui, celle-ci ne s'effectue pas au niveau d'un vers entier, mais plutôt par la reprise de certains mots appartenant à son propre vocabulaire poétique (émigrer, migrer, migrant(e), migramour ; nomade, nomader, nomadaime, nomadanse etc.). Dans *Les Aléas d'une Odyssée*, par exemple, Hannibal vient d'écouter le conte de *la Mare Nostrum* narré par Laura et lui dit :

-Tes paroles ont émigré en moi.⁴¹²

Dans *Méditerranée à Voile toute*, Hannibal se trouve d'abord dans l'île de Palma de Majorque, où il se promène. Il fait allusion à Ramon Llul, qui fut comme lui un voyageur infatigable. Ce dernier parcourait le bassin méditerranéen pour prêcher sa foi chrétienne aux infidèles, le champ lexical de la migration, qui comprend des mots typiquement bouraouiens, comme *migrance*, est présent trois fois dans le récit, à quelques pages d'intervalle :

Hannibal remporta quelques succès dans ses amours migrantes [...].⁴¹³

⁴¹¹ C'est le cas notamment dans le roman *Méditerranée à Voile toute*, quand le narrateur cite l'écrivain Rusiñol :
Il va jusqu'à dire *tout est noyé dans les orangers*. La ville est *un écrin, une coupe ou une chapelle pour garder le trésor de ces arbres*.

Mais la poésie de Rusiñol est plus conventionnelle que celle du narrateur (Hannibal), ou que celle d'Hédi Bouraoui.

⁴¹² *Ibid.*, p. 171.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 54.

Pigeon migrateur, il ne retourne pas à un seul et unique colombier [...].⁴¹⁴

C'est par ce biais que les maghrébins comptent s'en sortir et ils réussiront. Oublier les niaiseries, les jérémiades, l'extrémisme et les violences, les frustrations et les revanches... Se concentrer sur ce qui fait leur essence. En mouvement... lorsqu'elle se métamorphose en *migrance*, ne laisser la pierre à personne.⁴¹⁵

Marie-Andrée Ricau-Hernandez souligne la dimension poétique d'un tel récit :

Ce qui nous fait conclure cette simple mais passionnante étude sur *Méditerranée à voile toute* par un hymne à la poésie par deux fois chanté lors d'une méditation d'Hannibal dans le cimetière de Deia, à Majorque, face à la mer toute proche – et à nouveau nous penserons au « cimetière marin » de Sète chanté par Paul Valéry [...]⁴¹⁶

Dire que la poésie est un genre littéraire qui voyage dans tous les autres genres, comme le roman ou le conte, c'est donc dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui voir des mots voyager d'un livre à l'autre : roman, recueil de poèmes, conte, prosème, romanpoème, narratoème... Tel est aussi l'un des fondements d'un texte par essence transgénérique.

Revenons à l'exemple de *Rose des Sables*. Marie-Jo Descœurs estime que « conte de l'exil, poésie de la migrance, *Rose des Sables* d'Hédi Bouraoui soulève la problématique identitaire liée à l'immigration et ce, sous les traits de la beauté et de la fantaisie ». Rappelons que Tar, né dans le sahara, et dont le nom signifie « il s'est envolé », fils d'une rose des sables, voyage de pays en pays, à l'aide du vent et rêve de concilier les peuples et les langues. D'autre part, « l'analyse lexicologique du conte de Bouraoui nous révèle autre chose. Tout le domaine du

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 61. Le mot *migrance* est bien en italiques dans le roman.

⁴¹⁶ Marie-Andrée Ricau-Hernandez, « Méditerranée : d'un rivage à l'autre, des cultures antiques à celles du III^e millénaire, vent en poupe et voiles déployées à la recherche de la petite île fortunée », dans *Hédi Bouraoui et les valeurs humanistes*, textes réunis sous la direction de Frédéric-Gaël Theuriau, éditions Bod, fév. 2014, p. 84.

sentiment y est exploité en rapport avec la migration (et par conséquent le migrant).⁴¹⁷

Cécile Cloutier commente quant à elle l'emploi du mot « émigrance » dans son article « Bouraoui et la multipoésie » :

Car cette « émigrance » n'est pas uniquement spatiale et alors peut-être superficielle : n'oublions pas que ce mot est d'abord l'adjectif de superficie. Pour Bouraoui, *l'émigrance* est un approfondissement. Il faut être même et autre pour arriver à pousser des racines dans l'ailleurs car chaque migrant porte son ailleurs en lui dans le muet de sa profondeur.⁴¹⁸

Nous remarquons néanmoins le même goût chez la mère du narrateur-personnage pour les rythmes irréguliers que chez Hédi Bouraoui lui-même. Le mètre du vers libre, dont nous avons noté les possibles lectures, est très variable. Le rythme est déstructuré. Il n'y a pas de repère constant, pas de refrain reprenant par exemple le même mètre. Mais ceci n'est pas la preuve que l'on retrouve la façon d'écrire de Bouraoui dans celui de son personnage. Bien des poètes du XX^e siècle ont opté pour ces façons surprenantes de gérer le rythme de leur poème. Laura, la petite amie d'Hannibal, qui a lu ce poème de sa mère, en fait une critique indirecte dans un poème, (comme Hédi Bouraoui le fait dans *Livr'errance*) :

16-17 *Tu dis posséder les contrepoids mystérieux et efficaces*

12-13 *Pour contrer le déséquilibre de la bascule.*

12 *Les rythmes irréguliers et inattendus*

11-13 *Qui faussent les déroutés voulues et désirables*

6-7 *Tu les comptes aisément*

8-9 *Les silences marqués y compris.*⁴¹⁹

[...]

⁴¹⁷ Marie-Jo Descœurs, « L'écriture comme expérience de la migrance chez Hédi Bouraoui : exil et identité dans *Rose des Sables, Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, op. cit., p. 295.

⁴¹⁸ Cécile Cloutier, « Bouraoui et la multipoésie », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1997, p. 54.

Comme chez la mère du narrateur, le rythme du vers libre est variable. Le premier vers, qui peut compter 16 ou 17 syllabes, est très inhabituel dans le poésie française, dont le mètre ne dépasse pas normalement les 12 syllabes de l'alexandrin. Au niveau des sonorités pourtant, nous notons des jeux d'allitérations.

En [s] :

Tu dis posséder les contrepoids mystérieux et efficaces

En [r] :

Tu dis posséder les contrepoids mystérieux et efficaces

Pour contrer le déséquilibre de la bascule.

Les rythmes irréguliers et inattendus

Qui faussent les déroutés voulues et désirables

[...]

Les silences marqués y compris

Des remarques semblables peuvent être faites à propos du troisième roman de cette trilogie méditerranéenne, *Méditerranée à Voile toute*.⁴²⁰

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 130.

⁴²⁰ Hédi Bouraoui, *Méditerranée à voile toute*, éditions Vermillon, Ottawa (Ontario, Canada), 2010.

b) Écriture à l'interstice entre les genres et poésie migrante dans le conte transpoétique.

Le conte poétique *Rose des Sables* présente quant à lui un enfant du désert devinant de grandes mutations. Le conteur y définit ainsi la poésie :

Mais la poésie
n'a jamais nourri
personne
ce n'est qu'un souffle
d'oiseaux inconnus
une goutte de rosée
posée
avec amour
sur une branche de pensée ⁴²¹

C'est un acte gratuit, pour lequel le poète n'attend pas de récompense sonnante et trébuchante. Celle-ci est définie ici par une métaphore qui souligne à la fois sa fragilité (une goutte de rosée sur une branche a sitôt fait de s'évaporer ou de glisser, quant à l'amour, on connaît sa fragilité), et son lien à la pensée. Cette image présente la poésie comme un art éphémère qui naît avec délicatesse, et ne saurait se réconcilier avec les lourdeurs du commerce et de l'argent, à cause de sa légèreté et de sa pureté mêmes. Dans *Rose des Sables*, d'autre part, le temps rectiligne de l'histoire est aboli :

*Advint et adviendra
dans le vieux temps d'aujourd'hui
il était une fois*

une rose des sables voilée ⁴²²

⁴²¹ Ces vers sont cités par l'auteur dans le prologue de *Struga, Prologue pour une poésie fonctionnelle*, op. cit..

⁴²² *Rose des Sables*, op. cit., p. 7.

Restent la mémoire lointaine du passé ancestral d'une famille, (que maman Rose raconte à son fils Tar), et le temps où celui-ci découvre son propre pays. Allégories de la propre vie du poète ? Autobiographie contée ? Tar (mot qui signifie en langue du désert « il s'est envolé ! ») vole vers le pays du verbe, comme rêve de le faire l'écrivain, puis, par-delà la mer, dans cette Oasis mosaïque où s'accomplit la destinée.

On dit alors de Tar

c'est un être-miracle

un vol entre la parole et l'écrit

ce corps silencieux

qu'il faut activer par l'esprit⁴²³

B- Poésie et essai

Le recueil *Haïtuvois* associe souvent poème et essai, comme il n'a pas échappé à Jacqueline Leiner dans sa préface :

Haïtuvois est le salut d'un poète du Tiers-Monde à une sœur-âme : Haïti. Ce poème-essai se veut révélateur de l'ontologie haïtienne [...]. Il présente, sans discours discursif, l'inarticulable : *il donne à voir*.⁴²⁴

Le recueil s'appuie tantôt sur le vers libre, tantôt sur la prose. Il propose des poèmes hermétiques, mais aussi des poèmes limpides du point de vue du sens ; paraît baroque, déstructuré, disloqué, à l'image de l'anarchie culturelle d'Haïti. Le poète Hédi Bouraoui n'hésite pas à s'y adresser à des poètes de l'île pour argumenter, proposer au lecteur une poésie d'idées.

Ainsi dans le poème « Projets fraternels » s'adresse-t-il à René Philoctète⁴²⁵, et c'est un échange d'idées qu'il propose :

L'isolement du corps et de l'esprit ne fera
Que rehausser les volutes de nos verbes
Les chants de tes îles t'appelleront un jour
Et deviendront des flèches libératrices
De ta terre, de nos terres [...]
Imagine ce que NOUS, fils de Dahomay, des
Caraïbes, d'Afrique
Pouvons enfanter dans nos « crises de possessions »
Un dédoublement colmatant l'écart du
Mal et du Bien⁴²⁶

⁴²³ P. 48.

⁴²⁴ Hédi Bouraoui, *Haïtuvois* suivi de *Antillades*, éditions Nouvelle Optique, 1980, p. 12.

⁴²⁵ René Philoctète est né à Jérémie le 16 novembre 1932. Cofondateur du mouvement littéraire Spiralisme avec Jean-Claude Fignolé et Frankétienne dans les années 1960, il fut aussi membre fondateur du mouvement "*Haïti Littéraire*" du début des années 1960 avec Anthony Phelps, Roland Morisseau, Serge Legagneur, Davertige et Auguste Ténor. Poète, il fut également romancier et dramaturge. Il est mort à Port-au-Prince le 17 juillet 1995.

Au poète humaniste, sensible notamment à la relation entre hommes et femmes, Hédi Bouraoui propose un dialogue transculturel au nom de leurs origines. Il faut qu'écrivains canadiens et caribéens se rassemblent pour crier leurs valeurs communes. Il sait trouver en cet homme un interlocuteur qui saura l'écouter, puisque membre fondateur du mouvement "*Haïti Littéraire*" au début des années 1960⁴²⁷, René Philoctète s'est rendu au Québec pour rencontrer les membres de son mouvement littéraire et échanger avec eux sa vision humaniste et fraternelle du monde. Écrire sa pensée à un autre poète permet aussi un optimisme qui n'est pas toujours aussi présent dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui. Ils peuvent en effet rêver que les voix des poètes sont enfin entendues, montrer les voies de l'avenir en véritables prophètes, - comme le pensait Victor Hugo -. Alors les peuples hier asservis pourront se libérer, ne plus vivre dans la pauvreté quand les biens qu'on leur a volés leur seront rendus. Le poème prend indéniablement une dimension politique. Face au spectacle de la pauvreté et de la douleur, Hédi Bouraoui connaît lors de son voyage à Haïti une véritable prise de conscience politique. Et c'est cette prise de conscience qui prend forme dans ce genre de textes.

Des prophéties magnifiques à bouleverser le monde
Une victoire de plus du côté de l'hougan-poète
Harmonisant l'impossible nanti et pauvre
Alors, sortiront des dépossessions, des chants
multicolores
A délivrer les pays de leurs statues de Givre
par la conviction et non par la peur.⁴²⁸

C'est bien le rêve d'une écriture multicolore interstitielle qui s'exprime dans ce texte. Elizabeth Sabiston remarque à juste titre dans son article « Bâtir des Ponts » :

En tant que visiteur, il se sent coupable, face à la pauvreté et la misère de Haïti ; mais en tant que poète, il est libéré et libérateur ».⁴²⁹

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁴²⁷ Avec Anthony Phelps, Roland Morisseau, Serge Legagneur, Davertige et Auguste Ténor.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 40.

Si l'on isole quelques vers en prose du poème « L'art de saturer pour raturer », on peut les confondre avec le passage d'un essai de critique littéraire. Hédi Bouraoui y évoque en effet l'œuvre de Frankétienne⁴³⁰ :

Dans le monde de Frankétienne, comme dans la réalité vécue, nous sommes gouvernés par des « singes drogués », des « gorilles ivres fous de leurs forces physiques » qui nous pétrissent et nous amputent selon leurs désirs saugrenus, qui nous empoisonnent l'existence et nous figent en statues de sel. Une fausse alerte comme celle du Président des États-Unis d'Amérique, par exemple, peut, par l'erreur d'une technologie infernale, pulvériser le monde. Le poète cite cette alerte à l'attaque nucléaire du samedi 20 février 1971, alerte manipulée par une carte perforée !...

Il condamne ouvertement la société de consommation, la prolifération d'objets manufacturés qui envahissent notre monde en nous dépayasant. [...]⁴³¹

Et le poète n'hésite pas à citer dans son six vers d'*Ultravocal* de Frankétienne :

*Poètes au regard brûlant
vous qui sucez le sel de la terre
partagée entre l'amour et le chaos :
On respecte autant qu'on maudit
votre folie, à cause de la lumière
terrifiante de votre voix.*⁴³²

⁴²⁹ Elizabeth Sabiston, « Bâtir des ponts », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction de Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006, p. 14.

⁴³⁰ Frankétienne (Jean-Pierre Basilic Dantor Franck Étienne d'Argent) est né le 12 avril 1936 à Ravine Sèche, en Haïti. Poète, dramaturge, peintre, musicien, chanteur et enseignant, il est l'auteur de plus d'une quarantaine d'ouvrages.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 62.

⁴³² Frankétienne, *Ultravocal (spirale)*, Port-au-Prince: Imprimerie Gaston, 1972, Paris, Hoëbeke, 2004.

Selon Elisabeth Sabiston, citer ainsi René Philoctète et Frankétienne, c'est citer des « poètes femmes », à la sensibilité exacerbée, comme le prouverait le titre les « Lèvres femellées de la Liberté » :

Plusieurs poèmes sont dédiés à des artistes frères et sœurs, parmi eux René Philoctète et Frankétienne, et particulièrement les « Lèvres femellées de la Liberté », les poètes femmes qui souffrent une double oppression.⁴³³

Cette façon de faire préfigure ce que sera le poème évaluatif et critique dans *Livr'errance*.⁴³⁴ Dans ce recueil, en effet, Hédi Bouraoui pratique l'écriture transpoétique d'une façon originale, se lovant au fil d'un tracé odologique poétique à l'intérieur de l'univers de plusieurs poètes contemporains qu'il connaît réellement, afin de les aborder de façon critique. Si poésie et essai se mêlent, ce n'est donc pas comme dans *Haïtuvois*, où s'exprime une pensée avant tout politique. Il s'agit plutôt d'écrire l'éloge ou le blâme en véritable critique littéraire à l'intérieur du poème (même si l'auteur réfute les termes « éloge » et « blâme » pour évoquer ces textes).⁴³⁵ *Livr'errance* est plus qu'un recueil transgénérique, c'est aussi un recueil transdisciplinaire, puisque de l'aveu de l'auteur il se situe entre poésie et critique littéraire. Angela Buono déclare à ce sujet :

Les poèmes de *Livr'errance* constituent l'heureux aboutissement d'un parcours croisé de réflexion critique et de création poétique qui s'est déroulé à travers des textes poétiques [...]. L'éclatement des frontières entre les genres littéraires amorcé dans *Haïtuvois*, où s'interpénètrent la poésie et la prose, le style soutenu et le langage populaire, l'analyse critique et le récit de voyage, s'assouplit dans les recueils postérieurs.⁴³⁶

⁴³³ Elisabeth Sabiston, « Bâtir des ponts », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction de Elisabeth Sabiston et Suzanne Crosta, série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006, p. 14.

⁴³⁴ CMC éditions, collection Nomadanse, Université York, Toronto, Canada, 2013.

⁴³⁵ Voir le dialogue avec l'auteur publié ici dans les documents de fin.

⁴³⁶ Angela Buono, « *Livr'errance* d'Hédi Bouraoui : l'entre deux de la critique et de la poésie », dans *Hédi Bouraoui et les valeurs humanistes*, textes réunis sous la direction de Frédéric-Gaël Theuriau, éditions Bod, fév. 2014, p. 31.

Du poète contemporain Roger Gonnet, Hédi Bouraoui ne fait que l'éloge, dans le poème « Fructifère le jugement » :

L'ordalie des rencontres défie
Temps et espace qui livrent
Dans la force de l'âge et de l'orgue
Le signe ultime de l'immanente existence

Ce genre de poème propose bien aussi une sorte d'harmonisation subjective des différentes composantes de l'espace transculturel. L'existence véritable est intérieure, et l'expérience vécue (« la force de l'âge ») fait naître le texte à l'intérieur de l'être en une conclusion qui paraît toujours ultime, alors que le texte lui-même fait naître sa propre image, mais aussi un reflet sans cesse renouvelé de cet être intérieur se révélant notamment dans la musicalité du vers, venue en général du plus profond de l'âme, mais aussi dans ce cas en « connivence ». Au niveau de la langue, de plus, l'écrivain « nomadant » et migrant ici dans le français assume sa spécificité grammaticale. Il est apte à la transformer, nous dit Hédi Bouraoui, par de nouveaux apports. « Sa patrie, c'est la page blanche ou le vide du désert. Et c'est son œuvre qui lui renvoie son *identité plurielle*⁴³⁷, puisque chargée des diverses cultures assumées ».⁴³⁸

Mêler poésie et essai, c'est souvent dans *Livr'errance* s'appuyer sur l'Histoire. L'Histoire récente ou présente fait écho aux heures les plus sombres du passé, notamment au nazisme et aux camps de la mort. Le poète et éditeur Bruno Durocher, (Kaminsky en Polonais), rescapé du ghetto de Varsovie puis de Mathäusen, disparu il y a quelques années, inspire à Hédi Bouraoui un émouvant hommage. En voyageant sur le papier, disions-nous, son écriture migratoire acquiert différentes couleurs, différentes formes. Cette fois, la teinte tourne au noir de l'angoisse, au rouge de l'embrasement, embrasement d'un amour d'autant plus souhaité que Bruno Durocher a connu le mal absolu et l'enfer, ce qu'aucun homme ne devrait connaître. Hédi Bouraoui adopte ici un vers ample, se situant

⁴³⁷ Nous soulignons.

⁴³⁸ *Transpoétique, éloge du nomadisme*, p. 9.

entre le poème en prose et le verset, forme souvent employée par le poète polonais. Le salut se double d'un portrait se voulant réaliste et sans complaisance :

Salut poète solitaire embrasé d'amour Toi
L'unique qui célèbre le braconnage des mots
Même pour larder ta morosité tes angoisses
Les crédules continuent à écouter à applaudir
Tu reprends la lecture pour calmer le silence [...] »⁴³⁹

La musique et le rythme des poèmes franchissent les frontières et s'interpénètrent, faisant vibrer les nerfs de lecteur comme la peau tendue d'un tambour. Au « contact » d'un autre écrivain, et en voyageant sur le papier, l'écriture acquiert différentes couleurs, différentes formes, à travers son déploiement même. Aussi ces écritures migratoires varient-elles dans *Livr'errance*.

Dans le poème « Entre deux », Hédi Bouraoui adopte ainsi un vers très bref, une forme raccourcie n'utilisant que quelques mots, parce que la poétesse Cécile Cloutier, à qui est dédié le poème, écrit souvent de cette façon. Il ne s'agit pas de plagier mais de rendre hommage : « *Je n'imité Rien / A l'orée de tes perles / Ma main / Salue ta langue* » (p.33). Voyager dans le livre d'autrui permet d'acquérir une certaine sensibilité à travers « cela » même qu'est le texte.

Néanmoins, il peut sembler difficile d'« écrire avec », d'écrire « en connivence », sans imiter inconsciemment (peut-être faudrait-il dire *intuitivement*), même si l'imitation n'est pas ici aussi flagrante que dans un pastiche de Marcel Proust par exemple. L'écriture poétique d'évaluation n'est-elle pas aussi réécriture ? A cette question, Hédi Bouraoui répond lui-même clairement dans le prologue de *Livr'errance* : « D'où indépendance et lucidité réclamées ici dans cette écriture migratoire de l'expérience qui n'est rien d'autre qu'une ré-écriture. Une re-Vivance de ce que l'on pense, de ce que l'on ressent ».

⁴³⁹ *Livr'errance, op. cit.*, p. 70.

Le tout est de savoir quels genres de réécritures pratique le poème évaluatif / critique. Il semble que la réponse se trouve encore dans une formule utilisée au sein du prologue de *Livr'errance* :

[...] pourquoi ne méditerons-nous pas sur un recueil de poèmes ? Comme si nous contemplions le paysage d'une région donnée. Ou comme si nous nous lovons dans le paysage intérieur d'un être, d'une société ... [...] Ce faisant, notre réaction sera fonction de cette contemplation.⁴⁴⁰

Se lover dans le paysage intérieur d'un être, le poète que l'on entend évaluer par le poème, cela sous-entend que l'on s'y installe un certain temps, que l'on reste à l'intérieur de cet univers, et donc que l'intertextualité dépasse le cadre de la citation, qu'elle transforme un peu la façon de faire le poème. Et puis pourra-t-on encore parler de cette « connivence » prônée par le poète quand la critique sera négative ?

Une autre question se pose, le poème d'évaluation est-il oui ou non un poème critique ?

Il semble que la réflexion d'Hédi Bouraoui ait évolué à ce sujet avec le temps. Dans le prologue de *Livr'errance* il écrivait en effet : « ce poème ne serait pas un « poème-critique » vécu ou écrit. Plutôt un poème évocatif, évaluatif qui renverrait à la fois à la source qui lui a donné naissance, à l'auteur et son univers sensoriel aussi bien qu'à celui de lecteur-critique ». ⁴⁴¹

Mais dans un long poème consacré à l'écriture du poète Giovanni Dotoli, paru en 2013 au début des actes du colloque « Giovanni Dotoli, poète de la liberté humaine », Hédi Bouraoui se corrige en ces termes dans une note liminaire : « Dans ce cas, comme dans mon livre *Livr'errance*, j'ai opté de faire une recension en forme de poème évaluatif/critique au lieu d'un texte classique ». ⁴⁴²

⁴⁴⁰ *Livr'errance*, « Prologue », *op. cit.*, p. 12.

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² Actes du colloque « Giovanni Dotoli, poète de la liberté humaine » / Giovanni Dotoli : *poeta della libertà umana*, sous la direction de Francesco Asole et Mario Selvaggio, Schena Editore et Alain Baudry Cie, 2013. Note préliminaire, traduction de Mario Selvaggio.

Le concept peut donc paraître flou, d'autant que le poète le présente aussi comme un compte-rendu ou une recension : « Toute aventure *lecturiante* débouche parfois sur une gratification luxuriante et parfois sur une indifférence qui n'inspire pas à la réaction positive. C'est donc le silence. Mais quand elle nous permet d'apprécier les paysages langagiers, émotionnels, spirituels, formels... Cela nous incite à en *rendre compte*, et nous sommes donc disposés à le faire. »⁴⁴³

C'est peut-être parce qu'il ne s'agit pas dans ce cas précis de rendre un véritable hommage au poète Giovanni Dotoli. Il s'agit plutôt de se démarquer.

Je ne peux ponctuer l'écoute de tes Sonnets sans mentionner
Les épanchements... et la victoire sur le corseté des Sonnets
Surtout lorsque tu te mets sous l'ombrelle de *tes poètes* modèles
Marie de France et *Yves Bonnefoy* en leur accordant
La parole votive des caresses d'Eve et des images d'Adam
Ce couple récurrent transportant visages et paysages au-delà
De la vogue d'aujourd'hui... telles des *figures centrales*
Sous l'égide d'une Intuition qui dit parfois son nom !
Oh cette *Intuition [qui] interroge le grand mystère*
N'est rien d'autre que la création dans tous ses états
Soufflant voix lumineuses... architectures épelant gloire du Sonnet

La critique, dans ces vers est claire. Mais elle peut poser plusieurs questions.

- Hédi Bouraoui, sans peut-être en être complètement conscient, ne cite-t-il pas lui aussi souvent dans son œuvre les mêmes poètes, à commencer par Charles Baudelaire, dont on pourrait penser qu'ils sont (ou ont été) d'une certaine manière ses maîtres ?

- Un poète peut-il se situer totalement dans une avant-garde, et n'être influencé par aucun autre poète, de manière consciente ou inconsciente ? Autrement dit, l'écriture poétique ne se situe-t-elle pas toujours entre tradition et modernité, entre passé et avenir ? Peut-on raisonnablement espérer écrire en oubliant tout modèle,

⁴⁴³ Nous soulignons.

comme si l'on était le premier poète de l'humanité, et que l'on réinventait à chaque texte l'aube du langage poétique ? C'est certes le rêve de René Char.

Être le premier venu

L'écriture de la « béance », ce que l'on pourrait nommer « écriture ouverte », est possible, mais l'écriture de « connivence », devient difficile, car Hédi Bouraoui ne partage pas toutes les idées de Giovanni Dotoli en matière d'écriture de la poésie et de poétique. Il se dit même à l'opposé :

J'avoue que ma conception de la poésie est diamétralement opposée à la sienne. Il affectionne beaucoup les formes classiques et suit presque religieusement la tradition de la poésie française. Personnellement, je n'aime pas le classicisme et tiens plutôt à le subvertir comme je le fais souvent avec les courants littéraires français traditionnels. J'ai toujours affirmé que Victor Hugo a porté la poésie romantique à une perfection que je ne saurais atteindre, ni égaler. Et de toute façon, je ne voudrais en aucun cas le suivre, l'imiter ou même m'en inspirer ! Impression que Giovanni tient à être bien inscrit dans la tradition de la poésie française, alors que je tiens à m'en démarquer ! »⁴⁴⁴

Cette déclaration peut poser problème. L'écriture poétique de Giovanni Dotoli s'inscrit-elle bien complètement dans la tradition ? Dans les *Sonnets intuitistes* auxquels fait allusion ici Hédi Bouraoui, Giovanni Dotoli fait un usage très personnel du sonnet. Il ne respecte que rarement ses règles d'origine. Il se pourrait donc que la dimension critique du poème d'Hédi Bouraoui soit contestable, même partiellement. Il ne s'agit pas ici de défendre un poète contre un autre. Nous nous plaçons en position de critique. Dans cette position, nous pouvons estimer que les affirmations d'Hédi Bouraoui sont parfois contestables. D'autant que ce dernier fait allusion lui-même à ce nouveau traitement du sonnet dans les *Sonnets intuitistes* :

Et si tu réussis à faire de l'harmonie avec des dissonances... C'est que

Ton Intuition capte à merveille des cadences inusitées... ou familières
 Aux jours des fêtes... enchantées du sourire de la
 Madone... tes concitoyens
 Traversent la Place du village... chargés d'espoir d'un monde
 meilleur !⁴⁴⁵

On remarque l'usage qu'Hédi Bouraoui fait des citations dans son poème évaluatif/critique. Celles-ci sont portées en italique. Citer un auteur dans son propre texte, publier ce texte en son nom propre semble contradictoire avec le fait de vouloir utiliser un style qui n'appartient qu'à soi. L'écriture interstitielle, même évaluative et critique, laisse alors bien s'exprimer dans le texte publié sous le nom d'Hédi Bouraoui le texte d'un autre. Il y a « polyphonie », une polyphonie revendiquée par cette forme d'intertextualité. Mais peut-on vraiment pratiquer ce genre de polyphonie sans métamorphoser son propre texte ? La question que nous posons est la suivante : quand un poète cite le texte d'un autre poète, faut-il forcément dissocier deux espaces énonciatifs (comme on a tendance naturellement à le faire) ou considérer que, déjà, d'une certaine manière, ces deux espaces s'influencent ? N'est-ce pas exactement ainsi qu'Hédi Bouraoui définit l'écriture interstitielle ?

Autrement dit, une écriture de l'interstice ainsi réalisée est-elle écriture de la parataxe, de la juxtaposition, ou écriture de fusion ? Il nous semble qu'Hédi Bouraoui opte plutôt pour la troisième solution. Sans quoi la notion d'écriture interstitielle qu'il propose n'aurait plus tout son sens. Il n'est pas étonnant que l'on ne trouve pas de poème concernant Giovanni Dotoli ou Yves Bonnefoy, pour ne prendre que ces deux exemples, dans *Livr'errance*. Spontanément, Hédi Bouraoui ne les incorpore pas dans son univers référentiel (nous devrions dire interstitiel), parce que la connivence entre eux n'existe pas. Aussi l'écriture de la connivence a-t-elle visiblement ses limites. Elle pratique plus facilement l'éloge que le blâme, ces deux notions ne pouvant être éliminées d'un revers de la main.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ *Ibid.*

C- Poésie, récit et théâtre

Même si Hédi Bouraoui estime que c'est essentiellement la poésie qui migre dans les autres genres, on peut se demander si, au contraire, d'autres genres littéraires ne migrent pas parfois, au sein de son œuvre, dans le poème ou le texte à teneur poétique. Il en est ainsi du théâtre. Le poète a d'ailleurs évoqué le théâtre dans son essai *The Critical Strategy* dans les chapitres « Invitation to the Poet : The Theater of the future »⁴⁴⁶; « Saboo : À la recherche d'une nouvelle forme théâtrale »,⁴⁴⁷ et enfin dans le chapitre « « I » s'écria le critique, je me relève : On Frédéric Baal's Je »⁴⁴⁸. Tous ces chapitres cherchent à définir un théâtre d'avant-garde. Nous verrons qu'Hédi Bouraoui a par ailleurs dû réécrire le poème « Immensément croisés » pour que celui-ci puisse être joué sous forme de pièce de théâtre.⁴⁴⁹ Elizabeth Sabiston rappelle cet intérêt, même passager, pour le théâtre.⁴⁵⁰

1) *Rose des Sables*, du conte poétique au théâtre

Ainsi le conte poétique *Rose des Sables* a-t-il été adapté au théâtre par une troupe de comédiens professionnels, sensible à la *théâtralité* du texte et à sa possible adaptation au théâtre, le dimanche 25 mars 2012 à Bari, à l'Oratorio S. Domenico.⁴⁵¹

Nicola d'Ambrozio, qui a traduit beaucoup de textes d'Hédi Bouraoui en italien, a traduit pour cette mise en scène de longs passages du conte. En effet, le metteur en scène, Antonio Di Benedetto, a éliminé certains passages pour raccourcir le

⁴⁴⁶ Ce que l'on peut traduire par : « Invitation au poète : le théâtre du Futur », pp. 34-44.

⁴⁴⁷ *The Critical Strategy*, p. 45-51.

⁴⁴⁸ *The Critical Strategy*, p. 52-58.

⁴⁴⁹ Nous livrons le texte inédit d'« Immensément croisés », ainsi revu et corrigé, dans un document se trouvant à la fin de ce travail.

⁴⁵⁰ Elizabeth Sabiston, « *The Critical Strategy* d'Hédi Bouraoui ou une nouvelle direction dans la critique contemporaine », dans *Hédi Bouraoui iconoclaste et chantre du transculturel*, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Cotman, éditions La Nordir, Ottawa (Ontario), Canada, 1996, p. 159.

⁴⁵¹ Ce théâtre compte trois mille places.

texte. La troupe théâtrale qui a joué cette adaptation se nomme Tumeda. Le texte traduit, *Rosa del deserto*, a été publié par Wip edizioni à Bari.⁴⁵²

De facture classique au plan de la narration au schéma très proppien (Vladimir Propp), c'est dans la disposition typographique et dans la distribution des personnages qu'Hédi Bouraoui fait mouche.⁴⁵³

Par une nuit de pleine lune Bouse confiée à son amie
Rose tu as fait l'amour à l'eau

toi sable d'or
tu as brisé l'ordre
des Marabouts

tu auras un bourgeon
qui tardera
à éclore
avant il faut te quereller
avec le temps
[...]

Le discours au style direct n'est indiqué ici ni par des guillemets, ni par un tiret, mais l'on comprend parfaitement que le discours du personnage (un objet) s'insère dans le récit. Dès le texte-source donc, Hédi Bouraoui a plutôt inséré du dialogue dans ce conte plutôt que du véritable discours au style direct. Le discours au style direct appelle des formules introductrices appartenant encore à un narrateur (il/elle dit que...), quand le dialogue n'appartient qu'aux personnages, comme au théâtre (ou au cinéma) justement.

Il est aisé pour un tel passage d'adapter les discours de personnages, ou d'objets doués de la parole dans un conte poétique, au théâtre d'une part, et d'étudier leur dimension poétique d'autre part. Mais cela ne prouve pas complètement que le conte reçoive ici, en plus de sa dimension poétique, une dimension théâtrale. Il faut donc revenir à des définitions de la théâtralité, se demander comment cette théâtralité vient s'immiscer dans le récit, en plus de sa poésie, et ce qu'un texte comme *Rose des Sables* apporte à la littérature française et francophone de ce point de vue.

Selon Aristote, le théâtre est un art de la *mimesis*, comme la poésie. N'oublions pas qu'une tragédie grecque, c'était aussi de la poésie. On ne voit donc pas pourquoi cette *mimesis* ne serait pas capable de migrer dans le récit. Il faut donc absolument se demander si la théâtralité d'un texte peut, *d'elle-même*, s'immiscer dans un récit, sans avoir forcément besoin de la poésie. Dans *La Poétique* Aristote écrit :

L'épopée et le poème tragique, comme aussi la comédie, le dithyrambe et, pour la plus grande partie, le jeu de la flûte et le jeu de la cithare, sont tous d'une manière générale des imitations ; mais ils diffèrent entre eux

de trois façons : ou ils imitent par des moyens différents, ou ils imitent des choses différentes d'une manière différente et non de la même manière.⁴⁵⁴

Si l'on suit ce raisonnement, la poésie imite le réel à sa façon, et le théâtre, ou bien la théâtralité récurrente dans un texte, imite également le réel à sa façon. Or le passage de *Rose des Sables* que nous venons de citer serait à la fois poétique en ce sens qu'il met en scène des objets de la réalité qu'il imite, et il serait théâtral dans la mesure où il imiterait la parole de ces objets.⁴⁵⁵ Le dithyrambe ne peut être assimilé néanmoins au conte, puisqu'il s'agit selon Le *Grand Larousse de la Langue Française* d'un « Cantique consacré à Dionysos, dansé et chanté par des choristes déguisés en satyres, sous la conduite d'un coryphée. (Le dithyrambe est à l'origine de la tragédie grecque.) », quand, de façon littéraire aujourd'hui, il s'agit aussi d'une « louange enthousiaste et, le plus souvent, démesurée, exagérée », d'un « panégyrique ».⁴⁵⁶ Aristote fait allusion au dithyrambe parce que ce vers est à l'origine de la tragédie grecque. Si l'on ne peut en aucun cas assimiler conte et dithyrambe, on peut néanmoins remarquer que le dithyrambe est un cantique, chant s'appuyant sur la voix de choristes, quand la pièce de théâtre a besoin de la voix des acteurs. Mais les manières d'imiter selon Aristote sont donc différentes, et l'on peut selon lui imiter en racontant ou en présentant des personnages :

Il y a encore entre ces arts une troisième différence qui tient à la manière d'imiter chacun de ces objets. Car par les mêmes moyens et en prenant les mêmes objets on peut imiter en racontant (ou on raconte par la bouche d'un autre, comme fait Homère ou on garde sa personnalité sans la changer) ou en présentant tous les personnages comme agissant, comme « en acte ».⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ Aristote, *Poétique*, 1447 a. Texte établi et traduit par J. Hardy, Société d'édition « Les Belles Lettres », huitième tirage, Paris, 1979.

⁴⁵⁵ Nous y décelons quant à nous aussi du *merveilleux*, dans la mesure où nous savons que les objets ne sont pas doués ainsi de parole. Voir à ce sujet la différence que fait Tzvetan Todorov entre *merveilleux* et *fantastique* dans son *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, Paris, 1970.

⁴⁵⁶ *Grand Larousse de la langue française*, 7 volumes, Paris, Larousse, 2013.

⁴⁵⁷ Aristote, *Poétique*, 1448 a.

D'autre part, la poésie (notamment l'épopée), comme la tragédie ou la comédie, reposent sur la « fable », ⁴⁵⁸ que l'on trouve, en ce sens, dans le conte, et a fortiori dans le conte poétique. *Rose des Sables* est un conte poétique parfois théâtralisé en ce sens, puisque le texte donne vie à des objets, comme s'ils étaient des personnes. Même leurs discours peuvent être considérés comme des actes, et participer à la fois d'une *drama* (action), d'une *mimesis*, et d'une *fable*.

Il serait intéressant également de se demander si les objets-personnages qui prennent la parole dans *Rose des Sables* ne suscitent pas une catharsis. En effet, dans l'extrait que nous venons de citer, Bouze suscite des sentiments chez le lecteur, qui peuvent même parfois être la crainte et la pitié, et quand le texte est adapté au théâtre, chez le spectateur. Il faut dans ce cas que celui qui écrit l'adaptation ne transforme pas le discours présent dans le conte poétique initial. Il y a une différence il est vrai notoire, à ce sujet, entre adaptation et transformation du texte-source. Trop transformé, défiguré en son sens même, le conte voit sa théâtralité inhérente transformée elle aussi. Cela n'interdit pas de dire qu'elle existait dans le conte-source, mais l'usage qui en est fait par le genre théâtral superpose dans ce cas une théâtralité seconde sur la théâtralité première inhérente au texte lui-même, aux discours des personnages qu'il présente, à son imitation, sa *mimesis* poétique. Aristote aborde d'une certaine façon cette question quand il déclare :

Or les fables traditionnelles, on ne peut les modifier ; je veux dire, par exemple, que Clytemnestre doit être tuée par Oreste et Eriphyle par Alcéon, mais le poète de son côté doit trouver, et faire un usage judicieux des données de la tradition. Ce que nous entendons par usage judicieux, nous allons l'expliquer. ⁴⁵⁹

On pourrait estimer que ces propos sont décalés pour évoquer un conte écrit au XX^e siècle. Mais ils ne le sont pas tant que cela. En effet, Hédi Bouraoui ne s'appuie pas à proprement parler sur une mythologie quand il écrit *Rose des*

⁴⁵⁸ Le *Dictionnaire étymologique Larousse*, (op. cit.), nous livre l'étymologie du mot « fable » en français. Le mot « fable » en français apparaît en 1190, chez Saint-Bernard, du latin *fabula*, propos, récit, de *fari*, parler (v. ENFANT), sens spécialisé en français.

⁴⁵⁹ *Poétique*, 1453 b.

Sables. Il se souvient de contes tunisiens traditionnels et s'en inspire pour créer un conte personnel qui n'est pas inventé *ex nihilo*. Une fois encore, il s'agit d'*écrire entre*, entre tradition et modernité. Même si l'auteur, d'habitude, ne veut pas entendre parler de tradition dans son œuvre, il fait une exception quand il s'agit du conte et de la tradition tunisienne. Pourtant, il modifie les légendes traditionnelles. Le point de vue diffère aussi de celui d'Aristote, car la légende ou le conte traditionnels ne sont pas pour lui sacrés, comme le mythe l'est dans l'esprit de ce philosophe grec. Telle est la modernité d'Hédi Bouraoui.

Certes, il n'existe pas de « *deus ex machina* » dans *Rose des Sables*. La divinité n'y intervient pas, à moins que ce soit alors l'auteur lui-même, auto-divinisé, puisqu'il est bien ce dieu qui donne la parole aux objets, ce magicien qui transforme pour nous le monde. Il ne s'agit donc pas seulement de s'interroger sur l'étendue de la fable dans la pièce de théâtre, comme le fait Aristote, mais du théâtre dans la fable.

Platon oppose quant à lui dans le livre III de *La République* deux façons d'écrire, la *mimesis*, imitation parfaite, par laquelle le poète donne l'impression que ce n'est pas lui qui écrit ou parle, mais ses personnages, et la *diegesis*, récit pur, pourrait-on dire, dans lequel il parle en son nom propre :

N'y a-t-il pas récit quand (le poète) rapporte, soit les divers discours prononcés, soit les événements intercalés entre les discours. [...] Il est une espèce de récit opposé à celui-là, quand, *retranchant les paroles du poète qui séparent les discours*, on ne regarde que le dialogue [...]. La comédie et la tragédie comportent une espèce complètement imitative. »⁴⁶⁰

Comme le fait remarquer à juste titre Marie-Claude Hubert, Platon définit bien l'écriture dramatique par le dialogue.⁴⁶¹ Hédi Bouraoui définit de façon personnelle le dialogue dans son essai *The Canadian Alternative (L'Alternative*

⁴⁶⁰ Platon, *La République*, chapitre III.

⁴⁶¹ Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, Armand Colin, collection Cursus, 1988, p. 7.

canadienne)⁴⁶². Comme le rappelle Suzanne Crosta « l’auteur emploie le terme *dialogue* dans un sens bien précis, suivant son étymologie grecque : « *dia*, à travers », « *logia*, théorie » ou « *logos* », discours ». A travers la logique des différentes cultures, suivant les théories et les discours, il en fait un entretien entre personnes, chacune avec sa relation au monde, sa vision et son interprétation du monde : aucun aspect n’échappe à son herméneutique ».⁴⁶³ Dans *Rose des Sables*, rappelons que le dialogue ne concerne plus seulement les personnes, mais les choses, douées de paroles.

Au sein de la section 8 de *Rose des Sables*, Rose raconte à son fils l’histoire familiale, et de nouveau le discours du personnage l’emporte :

[...] feu ton ancêtre
que Dieu ait son âme
possédait un serpent noir
son génie
son baromètre
du mauvais et du beau temps

Homme bleu
il circulait partout
dans ses pays sans frontières
il faisait peur
aux cascadeurs du soleil
ces envahisseurs
qui voulaient l’emprisonner
sur un terrain mouvant
et vague en bordure du désert
[...]

⁴⁶² Hédi Bouraoui, *The Canadian Alternative*, Toronto, ECW Press, 1980.

⁴⁶³ Suzanne Crosta, « Transculturalisme et transpoétique chez Hédi Bouraoui », dans *Perspectives critiques, l’œuvre d’Hédi Bouraoui*, sous la direction d’Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006, p. 379.

Récit, poésie et discours du personnage comprenant sa propre théâtralité coexistent. Cette théâtralité, ou plutôt ce *potentiel théâtral* qui se traduit par la parole du personnage, font-ils du conte poétique une pièce de théâtre ? Ce n'est pas ce que nous cherchons à démontrer.⁴⁶⁴

Mais le texte contient en germe quelque chose qui répond en partie à la définition du théâtre, et qui ne demande qu'à être rendu à la « vie-théâtre » par la voix des acteurs. Le théâtre est d'abord de l'ère de la parole et de la voix, comme l'avait montré aussi Paul Valéry. Le texte théâtral est fait pour être joué, rendu vivant devant des spectateurs. Contrairement au récit, il n'est pas *d'abord* fait pour être lu. Notons néanmoins que le récit peut être joué également, comme d'autres textes. Des comédiens le font régulièrement. Gaëtan Picon écrivait :

Le théâtre appartient-il à la littérature ? On peut se le demander. Toute son histoire nous montre qu'il relève d'exigences particulières, spécifiques - dont la première est l'efficacité. Avant tout il est le domaine de la parole - de la parole en action. Il est d'abord un texte, dont les vertus seront celles de toute chose écrite - mais ce texte est joué, c'est-à-dire vécu devant nous ...⁴⁶⁵

Cette remarque présente le théâtre comme *écriture entre, entre l'écrit et l'oral* cette fois. Tout comme le conte, fait pour être narré oralement par un rhapsode, un conteur, un griot... ou pris en charge à présent parfois par plusieurs comédiens, s'appuyant sur ses discours, comme ses récits, pour en faire un spectacle vivant. Pierre Larthomas avait donc bien raison quand il affirmait que nous ne considérons plus aujourd'hui le théâtre comme à l'époque d'Aristote, de Platon, ou de la rhétorique classique. Ce dernier aurait sans doute estimé qu'il ne suffit pas de s'appuyer sur les définitions du théâtre et de la poésie chez Aristote, et même sur la rhétorique traditionnelle, (dont l'un des canons demeure *l'Art poétique* de Boileau), pour démontrer qu'un conte poétique contient parfois une

⁴⁶⁴ Rappelons que Gaëtan Picon se demande même si le théâtre appartient à la littérature. Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard, Collection « NRF », 1949. Puis *Panorama de la nouvelle littérature française*, Le point du jour, Paris, 1950.

⁴⁶⁵ Gaëtan Picon, *op. cit.*, p. 294.

dose de théâtralité. Dans *Le Langage dramatique*, Pierre Larthomas rappelle :

Nous avons indiqué déjà qu'essayant de trouver une définition générale du langage dramatique, nous ne saurions nous satisfaire des distinctions introduites par la rhétorique traditionnelle, distinctions pour la plupart artificielles entre des pseudo-genres. Les théoriciens qui les ont établies obéissaient à d'autres préoccupations que les nôtres, distinguant le plus souvent les œuvres selon qu'elles font rire *ou* pleurer, c'est-à-dire selon l'effet qu'elles produisent.⁴⁶⁶

Charles Bally rappelait que « la plupart des gens parmi les plus cultivés ne se doutent pas que sans cesser de parler français ils changent de grammaire selon qu'ils écrivent ou qu'ils parlent ». ⁴⁶⁷ La langue théâtrale doit donc imiter la langue orale s'il elle veut être conforme à la réalité, comme le suggère Aristote, mais nous ne considérons plus aujourd'hui l'œuvre littéraire comme une imitation parfaite du réel, plutôt comme un *reflet* du réel, ou une *rêverie* revendiquée.

L'univers du poème, du conte, du récit transpoétique, c'est un autre univers que celui de la réalité, car tous les écrivains modernes ne prétendent pas être des réalistes. Les êtres du récit, sont des êtres de papier que l'on ne peut pas rencontrer dans la rue, s'il y a fiction. Ceux du conte poétique peuvent être des objets qui parlent... Le dramaturge qui écrit *entre l'écrit et l'oral* doit choisir : à l'oral il ne fera pas utiliser l'imparfait et le plus-que-parfait du subjonctif à ses personnages, par exemple, car ce ne serait pas réaliste si l'on cherche à rendre le langage oral des personnages vraisemblable, ou à l'employer délibérément comme Molière dans certaines de ces pièces.⁴⁶⁸

Ce que l'on peut dire des langages des *personnages-objets* dans *Rose des Sables*, c'est qu'ils sont encore très écrits, très poétiques même, alors qu'ils conservent *parfois* des traits propres à l'oralité, mais pas toujours. De plus, rester proche de la langue orale réelle, (ou, comme nous le verrons, de plusieurs langues orales

⁴⁶⁶ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Presses universitaires de France, 1972, p. 7.

⁴⁶⁷ Charles Bally, *Traité de stylistique française*, t. I, p. 309. Cité par Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁶⁸ P. Larthomas cite le cas du passé simple, peu réaliste à l'oral, mais employé par certains personnages de Giraudoux. *Op. cit.*, pp. 27-28.

réelles, nous voulons dire de plusieurs langues étrangères par exemple), cela ne risque-t-il pas de porter atteinte à la dimension poétique du texte ? Dans la réalité, si nous dialoguions en adoptant les langages des poètes, le commun des mortels nous prendrait à juste titre pour un fou. N'existe-t-il pas, partant, un réel danger à vouloir écrire toujours entre tous les genres ? Voici un exemple que nous pourrions analyser :

Ils ont brûlé ses campements
mitraillé son bétail
empoisonné ses puits

Pour le forcer

à se fixer dans des lieux contrôlés par l'armée
ils lui ont promis de reconstituer son cheptel

et

ils l'ont séduit
en lui envoyant

Schéhérazade une seconde épouse.⁴⁶⁹

Voici du récit compris dans un discours oral du personnage. Mais alors que le texte est par ailleurs poétique, ici, il ne l'est plus. La narration l'emporte. Un conte poétique peut-il être poétique seulement par moments ? Ne doit-il pas l'être d'un bout à l'autre ? Son statut ne risque-t-il pas sinon de devenir ambigu ? Poésie, ou pas poésie ? Théâtre ou pas théâtre ? Il se pourrait que l'écriture interstitielle soit à manier avec précaution. Comme tout concept, elle aurait elle aussi ses limites.

Il faut également pour l'écrivain se libérer des idées reçues qui se placent parfois *entre le texte théâtral et la représentation*. Comme le remarque à juste titre Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre I*, « l'intérêt de sa tâche est de faire éclater par des pratiques sémiotiques et textuelles le discours dominant, le discours appris, celui qui interpose entre le texte et la représentation tout un écran invisible de préjugés, de « personnages » et de « passions » ». ⁴⁷⁰ Quelques metteurs en scène et

⁴⁶⁹ *Rose des sables*, op. cit., p. 39.

⁴⁷⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Belin, Lettres sup, Paris, 1996, p. 8.

quelques comédiens ont décelé cette originalité dans des textes bouraouiens qui ne sont pas faits *a priori* pour être joués au théâtre, mais pour être lus, non seulement parce qu'ils contiennent des discours potentiellement théâtraux, mais parce qu'ils proposent une approche très personnelle des genres littéraires et de la langue. A partir d'un conte poétique comme *Rose des Sables*, celui qui adapte le texte pour le théâtre, celui qui décide de récupérer le texte par endroits seulement, en le transformant ou sans le transformer, et le metteur en scène vont capter plus ou moins bien dans leur adaptation le système de signes, le nouveau traitement des genres et des langues que fait l'écrivain.

Si l'on peut légitimement condamner un certain terrorisme du texte, et donc de l'écrivain, on peut condamner aussi un certain terrorisme de l'adaptation, qui montre forcément le conte initial sous un autre jour, celui du théâtre, un certain terrorisme scénique. Par cette expérience singulière, en effet, le texte se trouve pris *entre* l'auteur d'une réécriture du texte (simple choix de passages du conte adaptés pour la mise en scène, ou réécriture plus radicale), le metteur **en scène**, et l'interprétation des comédiens. Sans que l'écrivain le veuille donc, le récit poétique adapté au théâtre devient *parole entre ces instances*.

Car adapter un récit pour le théâtre, ce n'est pas seulement en proposer une nouvelle écriture, qui le transforme plus ou moins, qui est plus ou moins fidèle à son « *esprit* », à sa poéticité, à sa théâtralité intrinsèque, mais des interprétations (proposées par le metteur en scène et les comédiens), et donc aussi des lectures.

Et critique littéraire dans tout cela ? D'aucuns estiment sa tâche inutile, ou secondaire, quand son travail consiste à analyser avec le plus de lucidité possible ce qu'un texte, mais aussi des pratiques théâtrales, peuvent apporter à la littérature francophone contemporaine. Quand il s'agit d'analyser comment les différentes langues, comment les différents signes fonctionnent ensemble dans des pratiques modernes qui nous permettent de repenser la littérature, le sémiologue a pour but d'aider le metteur en scène à ne pas défigurer d'éventuelles intentions d'auteur, l'*intelligence* du texte. Anne Ubersfeld ajoute à juste titre :

[...] le sémiologue n'a pas prétention de donner la « vérité ».⁴⁷¹

Or le sémiologue, comme le critique littéraire, ne manqueront pas de remarquer que si le récit adapté au théâtre *existe entre* les instances que nous avons citées, dans le cas particulier de *certain*s écrivains, dont Hédi Bouraoui, il est créé de surcroît entre les cultures, les genres, les langues, dans une « béance » qui peut caractériser l'acte de création littéraire lui-même.

Le texte littéraire, plus que jamais, et c'est particulièrement le cas pour une adaptation d'un conte transpoétique au théâtre, est donc non seulement *écrit entre*, mais il *se situe de fait* entre l'écrivain, celui qui se réapproprie inévitablement le conte pour l'adapter au théâtre, le metteur en scène, les comédiens et le public, dont nous avons peu parlé, et qui est un « acteur » à part entière de la pièce. Le critique, le sémiologue, ont besoin de voir une pièce ainsi adaptée, mais aussi de la lire et de la relire pour en saisir tous les enjeux.

⁴⁷¹ *Ibid.*

2) *Immensément croisés*, drame poétique

Si *Rose des Sables* apparaît comme un conte poétique, *Immensément croisés* constitue une partie du recueil de poèmes : *Tremblé*.⁴⁷² Les recueils *Tremblé* (1969), *Eclate module* (1972) et *Vésuviade* (1976) ont un point commun : ils présentent tous un monde éclaté, où la technologie prend le pas sur l'humain. Elizabeth Sabiston affirme à juste titre à ce sujet dans son article « Bâtir des Ponts » : « Bouraoui confronte un « monde explosif », un monde de terreur nucléaire, d'une technologie affolée, de la dévaluation de la vie humaine ».⁴⁷³

Ce recueil datant de 1969, c'est-à-dire du début de l'œuvre d'Hédi Bouraoui, notons tout d'abord que l'association du théâtre avec la poésie n'est pas chez notre auteur le fruit d'une longue réflexion théorique, mais qu'elle se fait précocement, et de façon spontanée. Le texte d'*Immensément croisés* se situe à la fin de *Tremblé* et comprend 35 pages. Rien n'indique dans ce recueil que ce texte est une pièce de théâtre. Il se présente comme un poème. Néanmoins, ce texte a été mis en scène par l'Atelier théâtral de l'Université York de Toronto, et plus précisément par les étudiants du Département de Français de York, en 1970. *Immensément croisés* a constitué la première pièce que la troupe de l'Atelier a montée, avec l'aide d'Yvan Augsburger, directeur du groupe.⁴⁷⁴

Dans la présentation qu'en fait l'auteur dans un dossier inédit, non publié, contenant le texte et des indications scéniques destinées à la mise en scène, ce dernier évoque bien une pièce de théâtre. Nommons ce dossier dactylographié Ms 2 t⁴⁷⁵ :

La pièce, constituée de treize tableaux dynamiques volontairement discontinus mais néanmoins reliés par le leit-motiv du refrain « Tu m'insectes », progresse par articulations parfois discordantes dévoilant

⁴⁷² Hédi Bouraoui, *Tremblé*, avec deux dessins de Jean Héquet, éd. Saint Germain des prés, Paris, 1969.

⁴⁷³ Elizabeth Sabiston, « Bâtir des Ponts », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, Série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006, p. 11.

⁴⁷⁴ Les acteurs étaient Yvan Augsburger, Diane Bacchhhocchi, Peter Dietrich, Christiane Gerson, Eleanor Keen, Ted Whiteside.

des êtres humains en rupture d'eux-mêmes. Ceux-ci incarnent certains paradoxes qui nous sont familiers, d'autres à découvrir au fond des nous-mêmes au fur et à mesure de l'éveil de notre conscience.⁴⁷⁶

L'allusion au refrain qui lie les treize tableaux⁴⁷⁷ de cette pièce fait néanmoins immédiatement allusion à la poésie. Ce n'est pas un hasard si ce texte destiné au théâtre est publié comme la dernière partie d'un recueil de poèmes, il est bien poésie lui-même, comme le confirme la suite de la présentation de l'auteur dans Ms 2 t :

Ainsi, les bouillonnements intérieurs verbalisés par le langage poétique, dramatisés par les mouvements corporels, projettent des sentiments souvent inexprimés en raison de leur abstraction. Il s'agit de thèmes tels que l'autorité, l'amour, la haine, la religion, la politique, la liberté et l'emprisonnement, l'aliénation et la révolution.⁴⁷⁸

C'est que le langage des personnages se veut poétique, quand le drame est obtenu selon l'auteur par les mouvements de leurs corps. Dans *Le Théâtre et son double*⁴⁷⁹, Antonin Artaud avait déjà souligné l'importance du corps au théâtre, comme le rappellent Christian Biet et Christophe Triaud dans leur essai *Qu'est-ce que le théâtre ?* :

La théâtralité pure, telle qu'elle est alors revendiquée, peut ainsi devenir non plus une représentation, mais une performance du corps, ou peut aller vers l'image d'une cérémonie du corps en action. C'est la voie tracée, entre autres théoriciens, par Antonin Artaud (*Le Théâtre et son Double*).⁴⁸⁰

⁴⁷⁵ Ms 2 t : manuscrit n°2 pour le théâtre. *Ce document est à la fin de ce travail.*

⁴⁷⁶ Ms 2 t, p. 1.

⁴⁷⁷ Notés de I à XIII.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1938- coll. Idées Gallimard, 1964, rééd. 1972, rééd. Folio/Essais n° 14, 1985.

⁴⁸⁰ Christian Biet et Christophe Triaud, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Folio essais, Gallimard, Paris, 2006, pp. 442-443.

Révolutionnant le théâtre occidental, s'appuyant avant tout sur la parole et le texte, comme il n'a pas échappé au philosophe Jacques Derrida, Artaud s'est inspiré du théâtre oriental « taillé en pleine matière, en pleine vie, en pleine réalité ». Cette conception efface l'auteur au profit du metteur en scène devenu « maître de cérémonies sacrées », et du comédien. Il ne s'agit pas de renier le texte, mais de lui conférer une autre place, moins hégémonique, pour laisser la gestuelle du corps occuper l'espace scénique, et faire réagir le spectateur par l'intermédiaire de ses sensations et de ses intuitions spontanées face à un tel spectacle, où texte et auteur s'estompent, au moins pour un moment.

Pour signifier clairement que son texte a une dimension transgénérique, Hédi Bouraoui le classe dans un genre qu'il nomme *drame poétique*. Nous remarquons que, grammaticalement, dans ce groupe nominal, c'est le mot *drame* qui l'emporte. Il semblerait donc que ce texte représente dans l'esprit de son auteur du théâtre plus que de la poésie. Pourquoi alors l'avoir fait paraître dans un recueil de poèmes ? De plus, celui-ci n'évoque pas un *poème dramatique*. L'inversion des termes est lourde de sens, car l'expression *poème dramatique* peut renvoyer au théâtre classique, par exemple aux tragédies classiques écrites en alexandrins. Or le texte proposé n'a rien de classique :

Immensément croisés présente un drame poétique dont le conflit n'est pas orchestré selon l'exposition classique : crise, exploitation de ses diverses ramifications et, finalement, dénouement. C'est plutôt un spectacle éclaté où il n'y a ni développement de personnages ni progression logique d'une intrigue aux multiples complications.⁴⁸¹

Cette assertion est essentielle. Elle nous permet de comprendre comment l'auteur considère son texte. Non seulement la définition classique du drame est rejetée, mais également sa conception antique, telle qu'elle est livrée dans *La Poétique* d'Aristote. De manière moderne, ce sont les notions d'intrigue et même de personnages qui sont niées. Les personnages n'ont ainsi pas de noms, ni de prénoms : ce sont H1, H2, H3, F1, F2, F3 ; simplement pour indiquer leur sexe, masculin ou féminin. Ce qui compte, c'est le langage et l'incommunicabilité.

Mais rien de semblable avec ce que l'on trouve dans le théâtre de l'absurde d'Eugène Ionesco, par exemple, qui aborde le thème d'une incommunicabilité absurde entre les êtres. Il ne s'agit pas seulement de se pencher sur le langage courant, mais également sur le langage poétique, souvent plus difficile à interpréter encore :

Dans ce sens, on pourrait dire que le drame est celui du langage à tous les niveaux : quotidien et courant aussi bien que poétique et hermétique. Ainsi, les différents moyens de communication humaine sont mis en cause, accusés et récusés devant notre tribunal.⁴⁸²

Contrairement au poète Yves Bonnefoy, il n'est donc pas question d'opposer un langage courant ou philosophique conceptuel à un langage poétique moins imparfait, et plus proche de la vérité humaine. Tous les langages sont abordés comme modes de communication afin de réveiller la conscience du spectateur et de stimuler son imagination par des effets de surprise.

Néanmoins, au moment de faire jouer ce drame poétique, Hédi Bouraoui est obligé de se transformer en metteur en scène. Il invente même un « prétexte » (ce mot est d'Hédi Bouraoui et figure sur le tapuscrit inédit), un texte ajouté avant le texte-source présent dans le recueil *Immensément croisés*, fait pour débiter le spectacle. Celui-ci semble avoir pour fonction de présenter plus clairement la *situation* au spectateur. Ce que l'auteur nomme « prétexte » dans Ms 2 t n'était pas publié dans le recueil *Tremblé*, et a bien été ajouté. La mise en scène réelle du texte a donc suscité une réécriture de ce dernier, cette fois par l'auteur. Cette réécriture ne comprend pas d'autres corrections du texte-source, tel qu'il est publié par les éditions Saint-Germain des Prés, et que nous nommerons Ms 1.

Ms 2 t comprend quatre colonnes verticales. À gauche le « pré-texte », puis le texte Ms 1, et en allant vers la droite de la page, les directives scéniques, les effets sonores, l'éclairage et les diapositives. Les directives scéniques s'accompagnent souvent de dessins, ou plutôt de schémas indiquant les déplacements sur la scène.

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² *Ibid.*

Si l'auteur affirme ne pas s'être appuyé sur une intrigue, une *drama* au sens étymologique d'« action » théâtrale, il y guide néanmoins le spectateur et le lecteur. (Voir le fac-similé du document Ms 2 t à la fin de ce travail).

Le plus intéressant dans Ms 2 t est de voir comment Hédi Bouraoui a distribué les rôles à six comédiens, 3 H et 3 F ; trois hommes et trois femmes. *Rien en effet dans Ms 1 ne distribue aussi clairement la parole à des personnages.* Ms 2 t s'avère donc bien une réécriture pour le théâtre. L'auteur remarque donc la théâtralité du texte-source, accepte que le texte soit adapté au théâtre, mais s'est rendu compte qu'il fallait distribuer des rôles, là où le texte initial n'avait pas prévu cette distribution.

Dans le cas de la représentation canadienne de l'Université York de Toronto, il a donc été décidé que ce serait *l'auteur* qui ferait cette distribution changeant un peu le sens du texte, (qui devient un peu moins énigmatique), et que le lecteur pourrait ainsi plus aisément identifier le texte comme un texte théâtral, non comme un poème. Ce ne pouvait pas être le cas dans Ms 1 de *Tremblé*. Le programme, que nous avons sous les yeux, précise:

Mise en scène collective par les acteurs avec le concours de l'auteur.

Même si la situation initiale reste floue dans Ms 2 t, elle livre quelques éléments importants qui contextualisent la parole : allusions à la guerre, à l'édition, brève réflexion sur le théâtre : l'époque concernée est « l'âge de la comédie ». L'auteur Hédi Bouraoui y devient l'un des sujets évoqués, par un étonnant jeu de mise en abyme. Déjà pourtant les phrases s'enchaînent sans logique, comme à la fin du pré-texte :

F3 : Ton système me casse les pieds
 J'en ai assez
 J'ai la bouche en compote
 Et ton patron ma tripote
 Ma patate
 Patraque

Tac au tac
 Drôle de flaque
 Tsoin tsoin tu n'auras pas de gâteau
 Non jamais
 De la vie je te le dis

Comme dans le texte-source, nous remarquons que chaque ligne, chaque vers plutôt, commence par une majuscule, comme dans un poème traditionnel. On peut donc affirmer que le drame est écrit en vers libres. Nous pouvons aussi souligner les répétitions de sonorités typiques de la poésie : rimes en [ot] (compote / tripote), en [ac] (patraque / tac au tac / flaque) ; allitérations en [t] : « Et ton patron me tripote » ; assonance en [a] (Ma patate / Patraque / Tac au tac / flaque / auras / jamais / la vie). Ce pré-texte a donc pour fonction de nous livrer quelques éléments tangibles de situation (la guerre, qui est peut-être actuelle, ou à défaut récente ; l'écriture d'Hédi Bouraoui, que F1 n'aime pas ; un contexte transculturel, au moins nord-américain et français, car il est fait allusion à la fois à la guillotine et à la chaise électrique :

H2 : Qu'est-ce que tu dis ?
 Tu n'aimes pas la poésie de Bouraoui ?
 Salaud !
 Et la tragédie, spectateur ?
 On te l'a volée ?
 Guillotine ?
 Non
 Chaise électrique ?
 Non
 C'est l'âge de la comédie
 Je te le répète et je te le dis⁴⁸³

Dans le texte⁴⁸⁴, le refrain « Tu m'insectes... » est prononcé par un chœur à la fin du tableau I. On remarque que H1 répète immédiatement les paroles du chœur

⁴⁸³ Ms 2 t, p.5.

⁴⁸⁴ Par opposition à pré-texte.

« de façon mécanique quoique toujours autoritaire ». Il répète ensuite les mots « je te souris », comme un disque rayé. Quant aux autres comédiens, ils terminent le refrain tout en faisant des acrobaties qui peuvent rappeler les lazzis de la *commedia dell'arte*. Le drame poétique se rapproche à ce moment-là de la comédie.

Il arrive souvent que des comédiens soient appelés à prononcer des bribes de texte ensemble, comme dans le tableau II, où cinq acteurs à l'arrière-plan répètent « nous fauchons ». Parfois, il ne s'agit de répéter qu'un mot, ou un demi-mot, comme dans le tableau II, lorsque H2, H3, F1 et F3 répètent le mot « succion », compris dans le texte-source dans le mot « trans-succion » :

La saleté s'en va
Et la trans-succion
Revient
De travers
De vos nombrils.⁴⁸⁵

Si la théâtralité d'*Immensément croisés* (Ms 1) existe indéniablement, si elle est revendiquée par l'auteur, il existe néanmoins mille façons d'interpréter ce texte-source. Le metteur en scène est libre d'y inventer le nombre de personnages qu'il veut, car le texte-source Ms 1 ne l'indique pas. Hédi Bouraoui s'est contenté de proposer une adaptation de son texte en créant Ms 2 t, en y créant un nombre déterminé de personnages. Un metteur en scène pourrait faire varier ce nombre d'actants. Il pourrait même décider d'adapter au théâtre ce texte qu'avec une seule voix, et donc un seul acteur, comme dans le texte-source Ms 1. Si Antonin Artaud considérait que le metteur en scène avait plus d'importance que l'auteur, on peut penser qu'Hédi Bouraoui lui laisse beaucoup de libertés avec *Immensément croisés*. Néanmoins, quand il s'est agi de mettre réellement le texte en scène, c'est à lui que l'on a demandé d'intervenir sur le texte pour savoir qui dirait quoi, et même combien de voix différentes interviendraient sur la scène.

⁴⁸⁵ *Tremblé* (Ms 1), p. 160.

La question qui se pose est la suivante : *Immensément croisés* est-il déjà un drame poétique dans Ms 1, ou seulement un « drame poétique »⁴⁸⁶ *en puissance* ? Ne devient-il vraiment « drame poétique » jouable que lorsque l’auteur l’a réécrit dans Ms 2 t ?

Il semble qu’il existe un degré de théâtralité d’un texte, et que Ms 2 t soit plus théâtral que Ms 1.

Contrairement à l’adaptation du conte transpoétique *Rose des Sables*, il faut enfin souligner qu’*Immensément croisés* s’éloigne de toute diégèse. Ce drame poétique n’est pas fait pour raconter mais pour suggérer des images, réveiller la conscience du spectateur et son imaginaire, lui faire prendre enfin position.

À ce sujet, notons que des recherches médicales actuelles montrent que la lecture, la musique, les arts visuels, les spectacles sont des simulateurs d’émotions qui nous font vivre *autre chose*, qu’ils multiplient les capacités de notre cerveau. Les fonctions du théâtre, tel que le conçoit Hédi Bouraoui, rejoignent de ce point de vue, par exemple, les études du Docteur Pierre Lemarquis, et les conclusions auxquelles il parvient dans son *Portrait du Cerveau en artiste*.⁴⁸⁷

Il est clair que même si Hédi Bouraoui n’est pas connu comme auteur de théâtre, sa conception du théâtre paraît novatrice et pose quelques questions.

Pour ce qui concerne ce travail, il nous paraît faux de penser que dans son œuvre, c’est toujours le poétique qui voyage vers les autres genres de la littérature, comme les récits. C’est ici le genre théâtral qui, surtout dans Ms 2 t domine le texte, domine le poétique. Et l’auteur n’a fait qu’y développer la puissance théâtrale du texte initial Ms 1, qui comprend déjà une certaine théâtralité potentielle.

Cette notion non de « littérature potentielle », comme elle est abordée par Raymond Queneau et l’*Oulipo* par exemple (Ouvroir de littérature potentielle), mais de *genre potentiel*, ou de propriété potentielle du texte (sa théâtralité), voilà sans doute ce que la conception bouraouïenne de la littérature met le mieux en

⁴⁸⁶ Rappelons que l’expression « drame poétique » est de l’auteur.

⁴⁸⁷ Dr Pierre Lemarquis, *Portrait du cerveau en artiste*, Odile Jacob, Paris, 2014.

lumière, et pas forcément sous l'angle unique de la *transpoétique*, comme l'affirme le poète lui-même dans son essai *Transpoétique, éloge du nomadisme* de 2010.

Quant à la poésie qui présente dans ce type de drame, il ne faut certes pas la négliger, et il nous faut encore la caractériser.

Le manque d'intrigue, qui prive le drame de sa *drama*, le refus du concept traditionnel de personnage rapprochent le texte du poétique. Mais cela ne suffit pas. Dans le pré-texte d'*Immensément Croisés*, Hédi Bouraoui sent la nécessité d'inventer trois entités masculines, et trois entités féminines. Pourquoi ? De son aveu même, dans une réponse écrite à l'une de nos questions, ce dernier déclare :

3 H (pour homme donc masculin) et 3 F (pour femme). La façon de ne pas donner des noms aux personnages intensifie la dimension poétique car on ne s'occupe plus des ingrédients de l'identité du personnage et de son essence masculine ou féminine.

Les voix sont ici faites avant tout pour parler, et elles le font souvent comme on le fait au théâtre, avec tonitruence. C'est ainsi le cas dès le début de Ms 1 :

Fermez Messieurs...
La gueule
Ouvrez Mesdames
Le cratère
Bouclez la et le
À la queue leu leu
Vos mondes sont
Des travers
Boiteux.⁴⁸⁸

Ce qui rend le texte poétique, ce sont aussi les ramifications sonores que le texte instaure, les images sans cesse proposées à l'imagination du spectateur, la dimension parfois poétique et hermétique du langage. Car s'il fallait caractériser

⁴⁸⁸ *Tremblé*, p. 157.

la poésie d'*Immensément croisés*, on ne saurait omettre cet hermétisme. Le sens du texte est fait pour échapper. Bien des éléments sont occultés.

Qui parle ? On ne le sait pas. Dans Ms 1 et Ms 2 t, ce ne sont pas les mêmes actants. Ms 2 t démultiplie la parole quand Ms 1 l'a déstructurée. Les articulations entre les tableaux, mais aussi au sein des tableaux eux-mêmes, sont discordantes. Le poète joue d'une figure que l'on nomme le *coq à l'âne*, passant d'une idée à l'autre, d'une image à l'autre, sans souci de logique et de continuité. Sans doute suit-il spontanément le fil de sa propre conscience créative, alors qu'il écrit entre deux genres, la poésie et le théâtre. Faut-il déjà y déceler une création purement intuitive ? Tout ici est abstraction, et le texte peut encore paraître transdisciplinaire, transartistique. Composé d'autant d'images, il s'écrit aussi entre le théâtre, la poésie et la peinture. Une poésie hermétique, disions-nous. Une peinture abstraite.

Plus que transgénérique, transdisciplinaire, le drame poétique est philosophique et politique, comme l'auteur le reconnaît dans sa présentation de Ms 2 t :

Ces réflexions philosophiques, inévitablement exprimées par des acteurs représentant des individus particuliers, ne sont pas pour autant confinées à un cadre national donné, mais tentent plutôt de déboucher sur l'universel. La dimension politique, par exemple, se référant à la France en général et à de Gaulle en particulier, est directement branchée sur celle d'autres pays, tels que les États-Unis, la Chine, etc.⁴⁸⁹

Bien que paru en 1969, ce texte présente toutes les caractéristiques de l'écriture bouraouienne, transculturelle, transgénérique, interstitielle. Non pas transpoétique au sens habituel du terme chez cet auteur, mais plutôt *transthéâtrale*, car ce n'est pas, il nous semble, ici, le poétique qui voyage vers le théâtral, mais le théâtral qui voyage vers le poétique. Ce texte n'a pas été publié dans un livre à part, mais bien au sein d'un recueil poétique.

Il faut néanmoins souligner une fois encore le dépassement de la notion traditionnelle de genre littéraire. Hédi Bouraoui naviguerait-il ainsi dans une ère

postmoderne ? Emmanuel Wallon, dans sa postface de l'essai de Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* déclare à juste titre :

Il faut s'abstenir de coller sur des phénomènes équivoques des étiquettes aussi vagues que désuètes, comme « postmodernité ». Une tendance s'affirme tout de même, dont les chorégraphes furent peut-être les premiers à donner le signal sur le plateau européen. L'interpénétration des genres va de concert avec un mélange des styles et des langues. Un même tourbillon entraîne le brassage des disciplines, le branle-bas des formes et le bruissement des idiomes.⁴⁹⁰

Hédi Bouraoui fait incontestablement partie, quand il aborde le texte théâtral, de ces auteurs qui, par la désintégration du langage, veulent rendre compte du désordre de notre monde. Ce choix peut être considéré comme périlleux pour plusieurs raisons : texte si déconstruit qu'il en devient trop hermétique, texte dénué de sens à force de ne plus vouloir le rechercher, ou tout simplement effet de mode plutôt que révolution profonde de la littérature, comme il n'échappe pas, une nouvelle fois, à Emmanuel Wallon :

Pourtant l'impression d'éclatement qui l'emporte [...] ne provient pas forcément de l'hétérogénéité des éléments qui les ont constituées [...]. Elle dérive plutôt du désir de leurs auteurs : ils préfèrent refléter le désordre des choses que de lui prêter de trompeuses apparences. C'est bien sûr un jeu dangereux, car il dépend de l'acuité de leur vision, de la cohérence de leur écriture et de la force de leurs actes que leur œuvre agisse comme un révélateur ou qu'elle soit assimilée par le cycle de la mode.⁴⁹¹

On peut néanmoins regretter qu'Hédi Bouraoui n'ait pas écrit davantage de textes pour le théâtre. Son goût pour l'avant-garde, ses préoccupations politiques s'y

⁴⁸⁹ Ms 2 t, p. 2.

⁴⁹⁰ Emmanuel Wallon, postface de Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Folio essais, Paris, Gallimard, 2006, p. 983.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 983.

seraient peut-être mieux fait entendre que par la poésie ou le roman. Roland Barthes n'écrivait-il pas dans son article « À l'avant-garde de quel théâtre ? » :

Ici, où l'on a toujours défendu la nécessité d'un théâtre politique, on mesure pourtant tout ce que l'avant-garde peut apporter à un tel théâtre : elle peut proposer des techniques nouvelles, essayer des ruptures, assouplir le langage dramatique, représenter à l'auteur réaliste l'exigence d'une certaine liberté de ton, le réveiller de son insouciance ordinaire à l'égard des formes.⁴⁹²

De ce dernier mal, incontestablement, Hédi Bouraoui ne souffre pas.

L'abandon du narratif dans le théâtre des années 1980, quant à lui, ne fut pas un cas isolé. Jean-Pierre Ryngaert affirme que « la dissolution des idéologies dans les années 80 s'accompagne d'une perte de repères », et « qu'un glissement s'est opéré dans le sens de « toujours plus de spectaculaire » et « toujours plus de divertissement » ». Selon lui, « d'autres auteurs atteignent les limites d'un territoire, celles où la perte du narratif se double de la perte du sens, comme s'il devenait tout à fait impossible de « dire », une fois sortis des strictes traditions du récit déjà connu et exploré ».⁴⁹³

La question soulevée ici n'est effectivement pas celle de la seule interpénétration du théâtre et de la poésie, mais de l'interpénétration du théâtre, du récit et de la poésie. En effet, le narratif peut-il être absent du texte théâtral ? Y effacer la « fable », - ce qui eût paru une aberration pour Aristote -, n'est-ce pas faire du théâtre un objet vidé d'une grande partie de son sens, n'est-ce pas reconnaître le désappointement de l'auteur face au monde dans lequel il vit, mais dans lequel il n'aurait plus rien à dire, comme le remarque Jean-Pierre Ryngaert, passivité ne conférant plus au théâtre d'autre fonction que celles de la mise en scène et du spectacle.

Autrement dit le *théâtral* peut-il voyager seul dans la poésie, en laissant de côté le narratif. Pour qui écrit du théâtre aujourd'hui, c'est une question capitale. Plutôt

⁴⁹² Roland Barthes, *Écrits sur le Théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Lou Rivière, Points essais, Le Seuil, Paris, novembre 2002, p. 204.

⁴⁹³ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le Théâtre contemporain*, Dunod, Paris, 1993, p. 45.

que d'abandonner le narratif, l'intrigue, la « fable », ne faut-il pas inventer de nouvelles façons de raconter au théâtre ?

Il s'agit là d'un clivage important. Toujours plus de fable (ou de fable toujours plus limpide) mais pour dire quoi ? [...] Ou une fable de plus en plus dissoute, parce qu'il n'y a plus rien à dire, ou parce que c'est le seul moyen de retrouver les narrateurs et la nécessité de la parole face à un monde opaque ?⁴⁹⁴

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 46.

III-Une poésie à l'interstice entre les langues

Écrire à l'interstice entre les cultures implique parfois d'écrire à l'interstice entre les langues. Logiquement, Hédi Bouraoui inscrit différentes langues dans ses récits à teneur poétique, comme dans ses recueils de poèmes. Si les mots circulent d'une langue à l'autre, c'est parce qu'ils décrivent mieux ainsi la réalité poétique d'un monde transculturel où les vocables et les expressions voyagent d'un texte poétique à l'autre, et la vérité du poète qui ne se connaît mieux qu'en se regardant dans le miroir des textes qui ont émergé dans ce vide béant définissant chaque individu. Giuseppina Igonetti remarque à propos de l'écriture bouraouienne :

Cette recherche d'autres cultures caractérise, d'une façon plus accentuée à partir de la fin des années soixante-dix, la plus grande partie de l'œuvre créatrice de Bouraoui, de *Sans Frontières/ Without Boundaries*, jusqu'à *Bangkok Blues*, et le récent recueil de poésie *Nomadaime*. Tout en se servant de la langue française « sans complexe ni excuse, sans arrogance ni misérabilisme », il insère à l'intérieur même du corpus textuel, outre des néologismes surprenants, des éléments linguistiques de beaucoup d'autres langues [...].⁴⁹⁵

Françoise Naudillon remarque quant à elle dans son article « Hédi Bouraoui ou le poète incandescent » :

Tunisien, H. Bouraoui s'exprime couramment et peut écrire dans plusieurs langues dont l'anglais et le français, mais aussi l'arabe, toutes langues dont il connaît intimement les rythmes et les subtilités ? D'une certaine façon, il serait l'homme de Babel dont on aurait oublié d'effacer la mémoire des autres langues.⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ Giuseppina Igonetti, « L'autre dans l'œuvre poétique et romanesque de H. Bouraoui », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1997.

⁴⁹⁶ Françoise Naudillon, « Hédi Bouraoui ou le poète incandescent », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1997, p. 63.

A- Sémantique de l'écriture entre les langues : une influence linguistique plurielle

Cette écriture entre les lignes ne concerne-t-elle pas aussi les personnages de la fiction transpoétique ? Le poétique, en effet, est fait pour voyager d'œuvre en œuvre, pour y « nomader » selon l'expression utilisée par l'auteur. Mais ce voyage des mots entre les langues ne se complète-t-il pas de traversées encore plus subtiles entre les mots eux-mêmes, leurs niveaux de langue, leurs sonorités, leurs colorations et leurs connotations ?

Emprunts et étymologies introduisent souvent dans un texte écrit en français des mots venus de langues étrangères. Il conviendra donc d'étudier notamment les emprunts, et leurs fonctions dans l'écriture interstitielle bouraouienne. Denise Brahimi a parfaitement posé cette question dans son article « La traversée des pays et des mots » en ces termes :

Qu'est-ce que l'unicité, lorsqu'il s'agit d'une langue, en l'occurrence la langue française, langue d'un pays laïc dont il faut peut-être aller jusqu'à dire qu'il est en manque de substitut religieux ?⁴⁹⁷

Denise Brahimi rappelle qu'Hédi Bouraoui a abordé lui-même cette question dans son essai *La Francophonie à l'estomac*, qui aborde la question des problèmes rencontrés par les auteurs franco-ontariens, auteurs francophones minoritaires dans le contexte d'un Canada anglophone.

Ce qui me semble passionnant dans *La francophonie à l'estomac*, avoue-t-elle dans ce même article, 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.⁴⁹⁸

Selon Hédi Bouraoui, en effet, il n'existe pas une langue française unique au seuil de la francophonie, mais plusieurs genres de langues françaises. Ainsi, le français parlé et écrit au Canada n'est-il pas tout à fait le même que le français de l'hexagone. Nous pourrions ajouter que, selon les régions, le français utilisé en France n'est pas toujours le même. Par exemple, des expressions issues du provençal dans un roman de Giono ou de Bosco mêlent une langue vernaculaire au français central. De la même façon, Hédi Bouraoui estime dans *La Francophonie à l'estomac* que le français se parle et s'écrit à la marge en même temps qu'en son centre. Or selon lui, les auteurs francophones que l'on croyait il y a encore quelques décennies à la marge, se trouveraient aujourd'hui au cœur de la littérature française. La marge deviendrait le centre.

Il convient d'étudier ici essentiellement comment l'écriture entre les langues est pratiquée dans l'œuvre poétique de l'auteur, comme dans son œuvre à teneur poétique.

⁴⁹⁷ Denise Brahim, « La Traversée des pays et des mots », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction de Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006, p. 36.

1) Au niveau d'un recueil : l'écriture entre les langues et entre les arts.

Les recueils les plus remarquables, pour ce qui concerne l'écriture entre les langues, mais aussi entre les arts, sont incontestablement *Tales of Heritage, I et II*. Le volume I de ce recueil est, hélas, épuisé. C'était un assemblage des traditions des dix communautés ethnoculturelles principales du Canada. *Tales of Heritage II* élargit le domaine aux cultures du monde entier. Nous avons eu accès à un exemplaire unique de ce volume II.⁴⁹⁹ Tous les textes de ce recueil de contes et de légendes sont publiés en trois langues : la langue d'origine, l'anglais et le français. La présentation du livre et sa préface sont rédigés quant à eux en anglais. Une dédicace prévient le lecteur en première de couverture :

Dedicated to our pluricultural forefathers⁵⁰⁰

Il s'agit, en publiant et en traduisant ainsi des contes et légendes appartenant à différentes cultures, de rendre hommage à ceux qui ont inventé et transmis ces histoires, souvent de tradition orale, dans la mesure où celles-ci appartiennent au fonds commun de l'humanité et dépassent les frontières.

Denise Brahimî dans son article « La Traversée des pays et des mots » souligne qu'il est important d'utiliser dans l'œuvre plusieurs langues, procédé typiquement bouraoui :

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

⁴⁹⁸ Denise Brahimî, « La Traversée des pays et des mots », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction de Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006, p. 36.

⁴⁹⁹ Hédi Bouraoui, *Tales of Heritage II*, published by Tales of Heritage Trust Fund, under the auspices of Stong College, York University, Toronto. Illustrated by Saul Field and Jean Townsend.

Design, production and typesetting – York University Department of Communications, printed in Canada by University of Toronto Press, 1986.

Tales of Heritage I, University of Toronto Press, Toronto, Canada, 1980.

⁵⁰⁰ Dédié à nos ancêtres pluriculturels.

certaines d'entre elles jusqu'à leur disparition, ne laisse certainement pas Hédi Bouraoui indifférent.⁵⁰¹

Il faut donc, pour aider à présent cette transmission, passer par la traduction, tout en tenant compte de la langue d'origine. Ainsi le texte est-il d'abord présenté dans sa langue d'origine, même si elle est rare, même s'il faut utiliser une police de caractères peu courante. L'hommage est rendu aux anciens, à toutes les cultures, sans préoccupation particulière pour leur influence. Ce qui compte, c'est de transmettre. Car toutes ces histoires ont une fonction didactique, et, comme les mythes, contiennent leur sagesse, impliquent leurs questionnements, qui sont universels. Voici quelques fac-similés de l'édition *Tales of Heritage II* qui illustreront ce propos. Nous présentons ici quelques pages des textes dans leur langue d'origine pour donner une idée de la présentation du recueil. Nous reviendrons ensuite sur le contenu de chaque histoire, étant donné que nous n'en donnons pas ici la traduction, ce qui serait trop long.

Tout d'abord un mythe égyptien racontant la création de l'univers, et comment la terre et le Paradis se sont séparés de l'atmosphère :

⁵⁰¹ Denise Brahimi, « La Traversée des pays et des mots », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction de Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006, p. 36.



À chaque légende correspond une gravure en couleur de Saul Field ou de Jean Towsend. Pour ce qui concerne cette légende égyptienne, il s'agit d'une gravure de Saul Field représentant le dieu Ra éclairant le désert et une pyramide. L'écriture ne se fait donc pas seulement entre les langues, mais aussi entre les arts qui dialoguent entre eux, car de même qu'il faut interpréter le mythe, il faut interpréter la gravure de Saul Field.

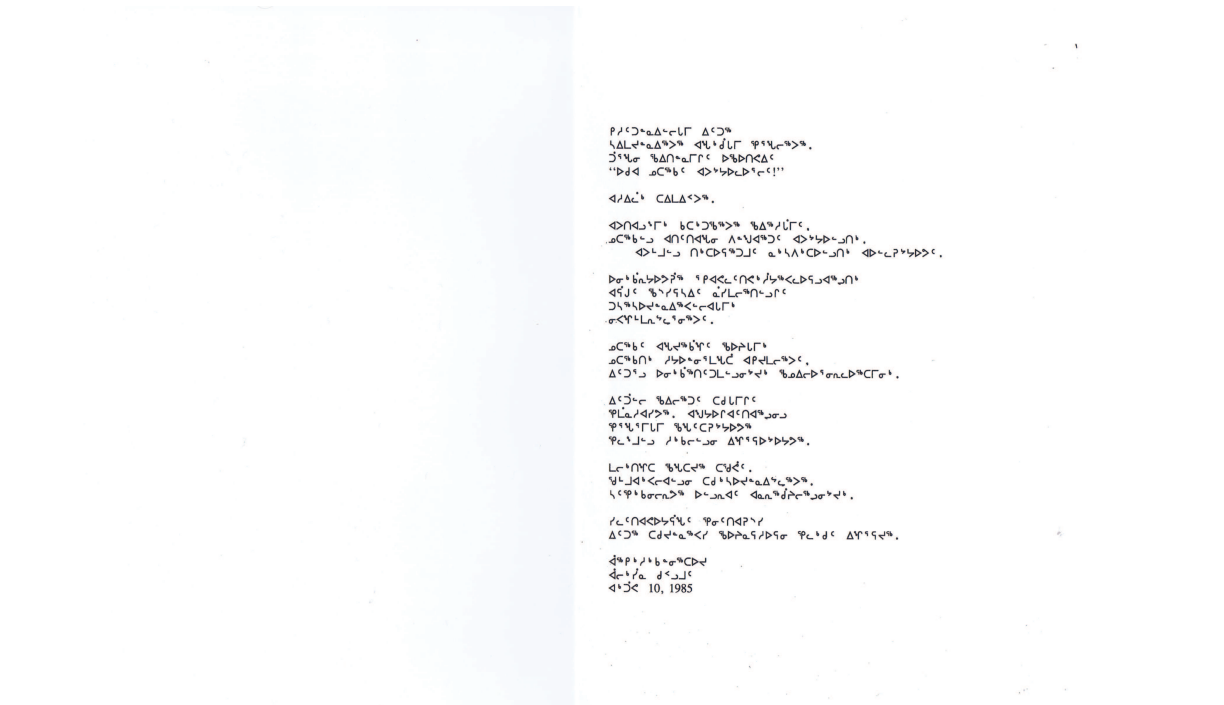
Une autre histoire, inuit, « Le chasseur et les enfants ou l'étoile filante des contretemps », raconte ainsi une histoire de chasse au phoque... Elle est illustrée par un autre dessin de Saul Field représentant la nuit, et à l'intérieur de cette nuit étoilée où figure une étoile et sans doute un dieu, trois bulles comprenant pour l'une la représentation d'un phoque et de quatre personnages qui sont soit des chasseurs, soit des enfants, l'autre d'un inuit en train de pêcher par un trou creusé dans la glace, et la troisième de personnages à la tête renversée, qui semblent connaître une chute. Une fois encore le dialogue entre le conte et la gravure est riche d'interprétations, et le livre a été conçu pour qu'y opère un dialogue entre les arts. Lélia Young, dans son article « *Émergent les branches* et la problématique du langage chez Hédi Bouraoui », a quant à elle été sensible au rapport instauré

par Hédi Bouraoui dans le poème « Émergence », extrait de ce recueil, entre la poésie, l'art (et même peut-être la critique) dans ce texte :

Caresser la permanence de l'art
Et se volatiliser dans l'azur critique
Alors je ne créerai plus pour vivre⁵⁰²

Ce recueil est illustré par des gravures de Stoïmen Stoïlov qui dialoguent avec les poèmes. À ce propos Lelia Young conclut : en effet, Roman Jakobson a souligné que l'on peut écrire un morceau de musique à partir d'un poème, que l'on peut tirer une œuvre graphique d'un texte littéraire.⁵⁰³ Quant à Paul Eluard, dans son recueil *Les Mains libres*, il prétend illustrer en 1937 par ses poèmes les dessins offerts par le peintre et photographe Man Ray.

Ce détour vers l'art pictural illustrant un poème montre que deux systèmes de signes peuvent s'unir et être comparables.



⁵⁰² Lélia Young, « Émergent les branches et la problématique du langage chez Hédi Bouraoui », dans *Hédi Bouraoui iconoclaste et chantre du transculturel*, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Cotman, éditions La Nordir, Ottawa (Ontario), Canada, 1996, p. 109.

⁵⁰³ Roman Jakobson, « Linguistique et Poétique », *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris, 1963, pp. 209-248.

[illegible]

260

les parler toutes, il peut s'y intéresser de manière même partielle, et rien ne lui interdit d'introduire des mots étrangers dans son texte. C'est parce que son écriture n'est pas interstitielle en intention seulement, mais en acte. On imagine la somme de travail que demande l'écriture d'un recueil comme *Tales of Heritage*. Il faut trouver des personnes capables de corriger les épreuves des textes proposés dans des langues d'origine parfois rares, des personnes capables de les traduire dans d'autres langues. Il s'agit à la fois d'un travail de recherche et de traduction complexe.

De plus non seulement les histoires ainsi publiées appartiennent à différentes cultures, mais elles appartiennent aussi à différentes époques. Pourtant, comme le remarque David Susan Fish dans son avant-propos :

A closer examination of these stories and a study of their sub-text reveals that in various ways they have much in common. Far from being reflections of something alien and exotic, they are variations on a human theme.⁵⁰⁴

Ces relations entre des textes issus de traditions différentes, la mythologie comparée les a en effet mises particulièrement en évidence au siècle dernier, que ce soit, par exemple, par l'intermédiaire de Georges Dumézil ou de Mircéa Eliade. Or cette discipline montre assez qu'il est possible d'écrire à l'interstice entre les cultures et entre les langues, parce qu'elles mettent en effet souvent en évidence des mythes proches, dont les enseignements se complètent et s'enrichissent mutuellement, preuve qu'il faut abattre les frontières que certains dressent parfois entre elles. C'est aussi une manière de mettre fin à des préjugés à courtes vues, oublieux de racines souvent plus transculturelles qu'on ne le croit de prime abord. Le présent a-t-il le droit de diviser ce que le passé unit ?

Le mythe égyptien rappelle en effet son influence durant l'Antiquité chez les Grecs et les Romains, transmise ensuite dans les cultures occidentales. La séparation de la terre et du ciel dans la mythologie égyptienne s'appuie sur le conflit entre père, fils et fille. Le thème de l'inceste y est abordé avant que ne le

⁵⁰⁴ *Tales of Heritage II*. Foreword, by Susan Fish, Minister of Citizenship and culture, Province of Ontario : « Un examen minutieux de ces histoires et une étude de leur infra-texte révèlent que de différentes manières elles ont beaucoup en commun. Loin d'être des réflexions sur quelque chose d'étranger et d'exotique, ce sont des variations sur le thème commun de l'humanité ».

soit celui du complexe du Grec Œdipe, et bien avant Freud. Déjà les mythes égyptiens recréaient la réalité, et l'imaginaire y dépassait les frontières d'une nation ou d'une culture unique. Si le mythe égyptien s'écrit donc entre les langues, il ne s'agit pas seulement de celles qui ont été choisies dans *Tales of Heritage II*. Il faudrait y adjoindre les langues antiques qui ont permis ce passage à travers les âges, les langues, les cultures, les civilisations mêmes. Ce qu'un tel livre nous apprend, c'est donc à ne pas appréhender l'écriture interstitielle de façon synchronique, mais de façon diachronique. L'Histoire des langues, c'est d'abord l'histoire des hommes, c'est notre histoire, presque toujours transculturelle.

La légende inuit présentée paraît simple. Un vieil homme part chasser le phoque pour survivre. Alors qu'à deux reprises il va tuer un phoque, de jeunes enfants font du bruit et l'animal s'échappe. Le vieil homme maudit les enfants en question. Celui-ci fait appel à ses pouvoirs chamanesques, et les enfants sont ensevelis sous une avalanche. Apprenant cette histoire, les parents de ces enfants cherchent à se venger. À ce moment, le vieil homme fait appel aux Esprits et il s'envole dans les airs. On peut encore le voir ainsi errer dans les cieux. Comme dans le mythe égyptien précédemment cité, l'être humain est transformé en un autre élément de la nature : les enfants sont transformés en neige, le vieil homme en une étoile filante. Cette histoire a l'air simple, mais s'appuie sur une idée que l'on retrouve dans beaucoup de religions : une relation intime entre l'homme et la nature. Cette relation nous semble néanmoins ambiguë. Nous comprenons que les enfants dépendent pour leur survie du vieux chasseur, de même que nous dépendons de nos ancêtres. Si Hédi Bouraoui n'est pas l'auteur de ces histoires, il est l'auteur du livre : c'est lui qui a choisi les légendes publiées, les cultures et les langues concernées. Pourtant, le vieil homme perd ici sa nature de chasseur. Cette légende rappelle aussi l'importance qu'il y a à respecter la nature, à laquelle nous appartenons. Ce message dépasse le contexte d'une langue, mais la publication de ce conte peut avoir pour fonction de rappeler aux sociétés occidentales une sagesse ancestrale qui professait souvent un respect pour la nature aujourd'hui souvent oublié en Occident. Nous retrouvons cette même idée dans la plupart des cultures amérindiennes, dont certaines ont fait l'objet de préoccupations particulières dans des romans transpoétiques d'Hédi Bouraoui, comme *Ainsi parle la Tour CN*, auquel nous avons fait plusieurs fois allusion.

L'histoire indienne, « Le miracle de l'éléphant blanc », raconte comment le jardinier Gauba désire aller au Paradis. Un soir, un éléphant blanc vient dans le jardin manger des bananes. Or les éléphants blancs sont réputés pour vivre au Paradis. L'éléphant lui promet de revenir le lendemain pour l'emmener au paradis, attaché au bout de sa queue. Il voudrait y amener sa femme et son singe Kalou. Quand il raconte cette histoire à sa femme, celle-ci lui dit qu'elle préfère rester sur terre.

Cette légende peut rappeler la solitude d'Adam et Eve sur la terre, qui était alors une sorte de Paradis. Si Gauba représente la solitude, et une forme de repliement sur soi, même s'il peut devenir le père d'une nombreuse descendance, sa femme représente plutôt le lien social que défendent les thèses du transculturalisme et de l'écriture interstitielle. Pourtant, dans cette histoire, le seul à atteindre le Paradis (ou le Nirvana) sera le singe, qui pourtant n'a rien demandé à personne. Il ne faut pas oublier que l'éléphant comme le singe sont des animaux sacrés en Inde. Dans le *Ramayana*, le singe est signe d'agilité et de sagesse. C'est encore lui qui reviendra sur terre pour donner la morale de l'histoire : il est plus important d'être heureux sur terre que de rêver à un avenir hypothétique. Nous espérons que Gauba sera puni pour son égoïsme.

Ce conte remet en cause l'image que nous nous faisons parfois de la tradition indienne. Ici, les plaisirs que l'on peut trouver dans le Nivana sont niés. Il vaut mieux chercher le bonheur dans ce qui est sûr que dans ce qui n'est qu'hypothétique. Il vaut mieux se fier à ce qui est concret qu'à ce qui est abstrait. Ainsi, dit-on, Saint-Thomas ne croyait-il qu'en ce qu'il voyait. Ces sagesse populaires, que l'on trouve parfois dans des mythologies puissantes proposant le bonheur dans l'Au-Delà, nous paraissent parfois plus pragmatiques que l'on pourrait croire.

2) Au niveau du texte : expressions et mots étrangers.

a) Expressions étrangères autres que l'anglais, l'italien, l'arabe et l'hébreu.

Nomadaime, recueil de poèmes paru aux éditions du Gref, à Toronto, en 1981, met en œuvre le concept de nomaditude précédemment étudié. On s'attend à ce qu'un tel recueil nomade donc à l'interstice entre les cultures, mais aussi les langues. Christine Chemali écrit à propos de ce recueil :

Il est clair que le poète s'intéresse davantage à une terre qui n'est pas marquée par des frontières [...].⁵⁰⁵

Les expressions en langue étrangère y sont présentes. Ainsi dans la partie II, « Autour des sources vives », dans le poème « Entrelacé », trouve-t-on un mot en langue étrangère, une langue rare, puisqu'il s'agit de l'inuktitut, comme l'indique une note de bas de page.

Basané mon espace, je perds le sein
Qui me lie au nombril **Nunavut**
Et garde la main alternant les damiers
Noirs et blancs qui déroutent⁵⁰⁶

Nunavut désigne « notre terre » en inuktitut. L'**inuktitut** constitue l'un des quatre ensembles dialectaux de la langue inuit. Les trois autres sont l'inukturn, parlé dans le Nord-Ouest canadien ; l'inupiaq, utilisé en Alaska ; le groenlandais, utilisé pour sa part au Groenland. Si Hédi Bouraoui, poète ayant migré et travaillé au Canada anglophone, à l'Université de Toronto, utilise une expression de cette langue, c'est parce qu'elle est parlée par près de 30 000 personnes dans

⁵⁰⁵ Christine Chemali, « *Nomadaime* ou la nostalgie des origines », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, op. cit., p. 237.

⁵⁰⁶ Hédi Bouraoui, *Nomadaime*, éditions du Gref, Toronto, 1995, p. 24.

l'Arctique oriental canadien, au Québec (dans le Nunavik), dans l'île de Baffin, dans le Nunavut (où il a le statut de langue officielle), et même dans la signalisation routière bilingue. Le poète prouve ainsi que l'écriture de la béance se crée réellement à l'intersection entre les langues, même les langues les moins connues et les plus minoritaires. Le mot *béance*, qui caractérise cette écriture créée à l'interstice entre les langues, est d'ailleurs présent dans le poème, qui met en quelque sorte en application les théories littéraires de l'écrivain :

Se ravive le masque mortuaire
Ma charroyante pensée
L'accord, sagesse auréolée
Paraphe les béances que je cultive
Ombres chinoises.⁵⁰⁷

Il est vrai que dans son roman *Ainsi parle la Tour CN*, de 1999, il se penchera quatre ans plus tard sur le sort d'Indiens Mohawk. L'écriture interstitielle n'établit pas de hiérarchie entre les langues et les cultures. Écrire entre les langues, ce n'est pas écrire entre des langues dominantes, mais entre *toutes* les langues. On remarque même que le recueil *Nomadaime* n'utilise qu'une seule expression en anglais. Utiliser des mots ou des expressions appartenant à la culture inuit, c'est permettre à ces langues de vivre dans la littérature internationale sans esprit d'exclusion des minorités.

Le recueil *Echosmos* est également écrit entre les langues, puisque dans cette publication bilingue, les deux versions (l'une en français, l'autre en anglais) sont d'Hédi Bouraoui. La version en anglais est une réécriture de la version en français. Pourquoi cette traduction ? Hédi Bouraoui répond à cette question lors d'une émission de radio en 2012 : « Beaucoup de personnes désireuses de lire ma poésie à Toronto regrettaient à l'époque de ne pouvoir le faire, ne connaissant pas le français. J'ai donc réécrit *Echosmos* en anglais. Il s'agit bien dans mon esprit d'une réécriture. Elizabeth Sabiston a relu cette réécriture. Mais elle est bien de moi ». ⁵⁰⁸

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁰⁸ Émission "Le pont des arts", RVM 93.7, 2012.

Le poème « Mon Mexique bariolé » est écrit au nom du Mexique. Il est rarement question de ce pays chez Hédi Bouraoui. Le tableau est sombre, dominé par la faim et la pauvreté. Plusieurs mots ou segments de phrases issus de l'espagnol agrémentent le poème, aussi bien dans sa version française que dans sa version anglaise.

À peine peut-on reprendre le souffle déjà volé
Et blâmer sa pensée pour s'être enfermée dans les entrailles
Des cœurs pleins d'outrage et de dépit
Pourtant
Les « Jugos de Naranjas y platitos de frutas »
Forment le seul soleil au réveil de la nuit.⁵⁰⁹

Les « Jugos de Naranjas y platitos de frutas » désignent ici les « jus d'orange et les assiettes de fruits ». Pourquoi cette expression en espagnol ? Première explication : le poète écrit entre les langues, et il se souvient au moment où il crée son poème d'une expression en espagnol même s'il ne parle pas cette langue. C'est l'occasion d'une véritable écriture interstitielle. Seconde explication : dans un monde affamé, les « Jugos de Naranjas y platitos de frutas » existent, on lui en a parlé souvent, au point qu'il a retenu cette expression, et ils caractérisent la seule image lumineuse et positive qu'il retienne, parce que si les fruits sont encore des biens abondants au Mexique, ils permettent au peuple de ne pas complètement mourir de faim, et c'est une note d'espoir. La crise économique sévit en effet, symbolisée par un *pesos* moribond :

Un pesos maladif
Que les bébés épinglent dans la main comme
Une gerbe de vie
Pendant que les charlatans pérorent leur machismo envoûtant⁵¹⁰

⁵⁰⁹ *Echosmos*, p. 186. Ce poème a été écrit une première fois dans le recueil *Ignescent*, éditions Silex, Paris, 1982.

⁵¹⁰ Hédi Bouraoui, *Echosmos*, Canadian Society for Comparative Study of Civilizations and Mosaic Press, Oakville (Ontario), New York, London, édition bilingue français/anglais, 1986, p. 186.

Le mot *machismo* (« machisme ») est un mot espagnol et complète avec le mot *pesos* le vocabulaire espagnol présent dans le poème. Plus les mots dans une langue étrangère y sont nombreux, et plus le poids que prend la langue seconde est important. Il ne faut pas néanmoins que ce procédé devienne systématique, car il deviendrait trop lourd, et le poème exigerait une traduction bilingue français/espagnol ou un nombre important de notes de bas de pages. Or aucune note n'est nécessaire quand le poète n'utilise que quelques expressions simples, ou quelques mots d'une seconde langue. On note néanmoins dans ce poème un mot d'origine anglaise (ou plutôt américaine), le mot *snap* (« claquement ») si bien que trois langues sont présentes dans le poème.

Le titre en anglais est « My Motley Mexico », formule qui ne présente pas de transformation du titre en français. Tous les mots, toutes les expressions en espagnol y sont également présentes sans transformation. Le poème s'écrit donc entre trois langues, mais la fonction de l'espagnol n'est pas la même que celle de l'anglais. L'espagnol, quand il est intégré dans le poème en français ou en anglais, a pour fonction de rendre le souvenir plus authentique. En effet, les mots et expressions hispaniques revivifient la mémoire du poète. Comme l'écrit Jacqueline Leiner dans sa préface du recueil *Haïtu-vois*, « la poésie installe [Bouraoui] au cœur du vivant », de lui-même, mais aussi du monde. Les citations en langue étrangère ont une fonction heuristique : elles embrayent sur cette réalité vivante du monde et des êtres rencontrés.

Écrire à l'interstice entre les langues, c'est écrire au carrefour de plusieurs langues, même celles de minorités. C'est ainsi que dans le poème « Salut à toi mère Caraïbe » du recueil *Echosmos*, le poète utilise le créole :

Je passe et retourne pour absorber
Une forêt d'idées
Sur les murs de tes villes
 avilies
« On sel Chemin sé l'indépendance »
 Rythme dans les discos
De l'humanité affamée

Devant les Gavés où
Clignote l'ampoule de l'ennui
[...] ⁵¹¹

Même si Hédi Bouraoui n'adopte pas dans sa poésie le concept de créolisation, mais ceux de transculturalisme et d'écriture interstitielle, cela ne l'empêche pas de s'intéresser au cas particulier de la Caraïbe, et d'introduire dans un poème qui lui est dédié une phrase en langue créole. On remarque néanmoins que dès le titre de ce poème, ce dernier n'évoque pas les Caraïbes, comme le fait Edouard Glissant, mais la Caraïbe. Il ne distingue donc pas différentes ères culturelles dans cette zone. C'est une autre différence entre eux. L'écriture interstitielle tend à unir et simplifier des réalités historiques et sociologiques complexes, quand la créolisation cherche à rendre compte de ces particularismes avant de montrer que le phénomène est devenu mondial.

L'utilisation du créole est également présente dans le recueil *Haïtu-vois* de 1980, Ce poème-essai, tantôt en prose, tantôt en vers, écrit à l'interstice entre les genres littéraires et les cultures, n'oublie donc pas de s'écrire aussi entre les langues. Son premier poème, « Vaccine tam-tam et nada qu'a », a pour refrain le vers créole

« Pas d'poôblème à Haïti », ⁵¹²

présenté comme une citation ou un discours rapporté au style direct. Il s'agit bien encore de mettre en scène les personnes auxquelles s'intéresse le poète, et de leur donner la parole dans le poème. Écrire entre les langues, c'est donc parfois écrire entre les voix. Si dans le recueil *Livr'errance* Hédi Bouraoui écrira entre les voix des poètes dont il fera l'éloge ou le blâme, il est ici question de rendre le poème polyphonique pour une autre raison, faire intervenir dans le poème la voix des Haïtiens. Voici une antiphrase dans laquelle s'exprime pourtant le point de vue du poète, ce recueil étant pour la première fois très politique. Il s'agit d'y critiquer l'impérialisme occidental, surtout américain, responsable d'une pauvreté

⁵¹¹ *Echosmos*, p. 174.

⁵¹² Hédi Bouraoui, *Haïtu-vois*, suivi de *Antillades*, éd. Nouvelle optique, Québec, 1980.

épouvantable à Haïti. Celle-ci révolte le poète qui n'avait jamais rencontré une semblable misère. Ailleurs dans le poème, la satire est plus claire :

Un rêve verdâtre des tropiques... Cancer à injecter
comme les rayons
Qui font bronzer la peau blême et livide
des rassasiés
On ne meurt pas de faim disent les impérialistes
On meurt d'abondance de nourriture... de
Sur-alimentation⁵¹³

Cette fois, le discours au style direct donne la parole aux Occidentaux. Leur arrogance, leur inhumanité, leur indifférence ne peuvent manquer d'émouvoir le lecteur.

Hédi Bouraoui reconnaît retrouver lors de son voyage à Haïti un pays qui lui ressemble, alors qu'il ne se sent véritablement chez lui ni en Tunisie, ni en France, ni au Canada. Le spectacle de la pauvreté lui rappelle la Tunisie qu'il a connue dans sa petite enfance, l'usage du français lui rappelle la France de son adolescence, et l'usage du dollar et de l'anglais symbolise le monde américain et canadien. Mais ce qui est américain est rejeté avec violence :

- Je remis au guide empressé un fruit juteux pour
l'empêcher de ramper et deux paroles
affectueuses pour l'accueillir en frère du côté
des libérés.

Je fomentais dans mon rêve une conspiration qui
épuise l'improvisation de ceux qui nous exploitent en
plein jour Je mitraillais d'obus et de paroles
tous ceux qui se baignent dans le plaisir de notre
nausée tous ceux qui, sans tact, sans rime ni
raison, nous violent en bombardant dans nos yeux
(qu'ils disent aimer pour leur beauté !) quelques
dollars verts qui transforment nos peuples

en myopes...⁵¹⁴

Cette communion avec Haïti est communion transculturelle, le poète n'oubliant pas les racines africaines de la plupart des habitants de l'île, descendants d'esclaves. Cette communion s'inscrit aussi entre les langues et les emprunts à l'africain sont nombreux :

La place secrétaire à tout faire

Sert le Mambo⁵¹⁵

⁵¹³ *Ibid*, p. 15.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵¹⁵ « Hadra-Vaudou », p. 26.

b) Expressions et mots venant de l'arabe classique (la *fusha*), et de l'arabe courant (la *dârija*) et du berbère.

Fervent adepte du transculturel, dont il a défini les contours, Hédi Bouraoui ne pouvait se contenter de citer des mots ou des expressions en arabe classique. Aussi, comme le remarque Giuseppina Igonetti, ce dernier « insère à l'intérieur même du corpus textuel, outre des néologismes surprenants, des éléments linguistiques de beaucoup d'autres langues comme le berbère, la *fusha*, langue arabe classique et la *dârija*, la « langue qui circule », l'anglais, l'italien, l'espagnol, le thaï, qui le revêtent d'une dimension cosmopolite au sens le plus noble du terme.⁵¹⁶

Hédi Bouraoui ne se contente pas d'utiliser des mots extraits par exemple de la *dârija*, mais parfois une expression. Dans *Retour à Thyna*, par exemple, il aurait pu écrire : « Le policier est analphabète. » Ceci n'aurait été que du français courant. Nullement de la littérature - de surcroît transculturelle -. Aussi Hédi Bouraoui a-t-il préféré cette formulation : « Le policier ne sait pas écrire son nom sur la jarre ». Cette formulation a en plus l'avantage de traduire un dicton tunisien. Les exemples de ce genre sont nombreux dans l'œuvre. Dans un article consacré à A. Meddeb, écrivain tunisien, dans la revue *Méditerranée*, l'auteur parle à ce propos d'*écriture de connivence*. En reprenant des formulations propres au Maghreb, on établit une connivence avec une autre culture, et l'on plie le français à la connivence que l'on veut créer. On l'oblige à se plier, à se mettre au service de la transculturalité. Si chez Meddeb la syntaxe utilisée est celle de l'arabe classique (*fusha*), chez Hédi Bouraoui il s'agit plutôt de dialectes, de langues locales, de *dârija*, souvent par l'intermédiaire de dictons ou d'expressions populaires. Mais l'auteur ne se contente pas d'introduire des allusions nées du seul domaine maghrébin. En digne père du transculturel, il introduit du thaïlandais dans *Bangkok Blues*, de l'italien dans un autre récit, *Puglia à bras ouverts*, dont la plus grande partie se passe en Italie, dans la région des Pouilles, etc.

Virgilius, le narrateur-personnage de *Bangkok Blues*, explique ainsi par exemple pourquoi la langue française ne lui suffit pas :

⁵¹⁶ Giuseppina Igonetti, « L'autre dans l'œuvre poétique et romanesque de H. Bouraoui », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1997, p. 12.

Mes mots de français m'entravent, forment écran, comme ces remparts en ruines, vestiges des haines des Birmans, ces remparts irisés de torches flamboyantes, aveuglément disposées.

Je tente, par mes tâtonnements, de rendre à Koï les lèvres d'un César qui n'appartiennent qu'à mon passé.

Or le fleuve s'impatiente au crépuscule qui tourne si vite la page d'un jour maladroit. Je n'ai fait aucune prière et l'on m'accorde le droit d'être aux tourbillons véridiques d'une mystique sans mystère.⁵¹⁷

Afin de mieux pénétrer l'âme d'un pays asiatique, la Thaïlande, ses légendes, ses mythes, ses religions, Virgilius sent qu'il doit s'émanciper le plus possible du français véhiculant selon lui une autre culture. C'est à cause de cela même que les mots français lui semblent « faire écran » à sa création littéraire. N'oublions pas, en effet, qu'il parle ici surtout en tant qu'écrivain. Sans faire aucune prière, c'est-à-dire aucun effort pour s'adresser de lui-même aux divinités locales, cette mystique vient à lui et le pénètre, grâce à l'atmosphère culturelle dans laquelle il baigne. Sa compréhension est sans aucun doute facilitée par l'amour qu'il a pour la jeune Koï. Cette atmosphère lui paraît claire, puisqu'il la dit « sans mystère ». Mais cette imprégnation ne se fait pas sans violence, puisqu'il se dit aussi pris dans ses « tourbillons véridiques ». C'est à n'en pas douter ce qu'a ressenti Hédi Bouraoui lui-même quand il a voyagé en Thaïlande avec son ami poète Jean-Henri Bondu, car ces mêmes tourbillons se retrouvent dans son texte. Virgilius déclare encore :

Je n'ai plus honte, je suis libéré. Je suis intimement lié aux yeux bridés de Koï, à son nez busqué, à sa peau. Non, je n'ai pas changé de masque, je n'ai pas permuté ma peau. J'ai vécu dans le cœur d'une Asie qui palpite au rythme de nos corps.

Et je n'ai pas les mots, je n'ai pas la langue pour décrire ce beau chant des flambeaux⁵¹⁸.

⁵¹⁷ Pp. 112-113.

⁵¹⁸ P. 112.

Dans *La Composée*, cette même technique apparaît également, de façon plus nette encore. Héloïse, une femme de quarante ans habitant la banlieue parisienne, a rencontré par hasard un poète octogénaire, Jean-Marc Léger, qui a pour ami Samir Arhab. Jean-Marc et Héloïse méprisent la langue tunisienne, bien qu'Héloïse soit née en Tunisie. Samir, comme elle, est né à Djerba, et veut la rencontrer. Il a obtenu à Tunis une licence es-lettres, mais a fini dans la restauration. Rencontrant Véronique Fournier, une avocate, il s'est marié avec elle mais au bout de deux ans celle-ci est partie avec un autre homme, un électricien juif. Samir s'est consolé en fréquentant les cercles de poésie et en dévorant les livres. Il est bien intégré en France mais son nom lui pose parfois des problèmes quand il rencontre des gens racistes. C'est au moment où l'on apprend que Samir Arhab refuse de changer de nom, malgré le conseil de ses amis, qu'il téléphone à sa mère en Tunisie. L'écrivain livre l'une des phrases de sa conversation téléphonique directement en arabe dans le dialogue :

- Je viens d'avoir le hoquet. Je sais tout de suite que tu penses à moi et que tu vas m'appeler. Quand vas-tu rentrer, fiston ? Je compte les jours, les semaines, les mois, les années... j'ai bien reçu l'argent que tu m'as envoyé. « *Nid'yi alik bil khaïr leil ou nhar, yzid fi malek oui saäd ayemek oui yhalli kalamek.* »⁵¹⁹

Une note propose la traduction de la dernière phrase citée : « Je prie Dieu jour et nuit pour qu'Il te procure richesse et bonheur / et mette dans ta bouche les plus éloquentes paroles de liesse et de grandeur. » Samir commente cette formule en goûtant sa poésie :

Chaque fois qu'elle lui répétait cette phrase-talisman, il se disait : « Ma mère est une véritable poétesse sans le savoir. Personne ne peut égaler ses formules. Elle rimaille au naturel du cœur. Le soleil, le ciel et la mer éparpillent ses vers au gré des vents de la prière ». ⁵²⁰

⁵¹⁹ Hédi Bouraoui, *La Composée*, éd. L'Interligne, collection Vertiges, Ottawa, Canada, 2001, p. 37.

⁵²⁰ *La Composée*, éd. L'Interligne, collection Vertiges, Ottawa, Canada, 2001, p. 37.

Dans cet extrait, Hédi Bouraoui utilise encore l'écriture de la connivence. On remarque logiquement que c'est la femme restée au pays qui s'exprime de façon bilingue et n'hésite pas à utiliser le tunisien quand elle s'adresse à son fils vivant en France. Celle-ci joue donc un rôle important pour que ce fils n'oublie pas sa culture et sa langue d'origine.

Le roman *La Pharaonne*, de 1998, dont bien des passages sont de la pure poésie, utilise aussi beaucoup de mots ou d'expressions en arabe, d'autres en anglais, autre exemple d'écriture « interstitielle ». Le protagoniste Barka Bousiris est « de Carthage, de la « Ville Lumière » et de celle que les Iroquois nomment « Ah, ce qu'il y en a ! »⁵²¹ Comme le rappelle Angela Buono, Barka Bousiris y « relate son voyage au cœur de l'Égypte, un pays qui ne figure pas parmi ses lieux d'origine, mais qui est par définition une terre des origines, appelées *Om ed-Dunya*, la mère de l'Univers ».⁵²² Le nom « Bousiris » est obtenu par un croisement entre noms et prénoms cathaginois, égyptiens et tunisiens, comme le remarque Angela Buono :

Encore une fois, le nom du protagoniste contient la clé d'interprétation du message romanesque : l'allusion évidente au célèbre Hannibal, enfermée dans le prénom Barka, s'accompagne de celle du dieu égyptien Osiris, qui se greffe sur le nom de l'écrivain Bouraoui pour donner le patronyme « Bousiris ».⁵²³

Alors qu'il est invité dans la famille égyptienne d'Imane, le narrateur remarque dans la demeure des messages écrits en arabe et en anglais, mariant ainsi le sacré et le profane :

Je remarque, dans la salle de séjour, cette ouverture coranique : « *Bismi-Allah Er-Rahmân Er-Rahîm* » et, sur une commode, en plein centre d'un miroir, le mot : « WELCOME ». Le mariage du profane et du religieux ouvre les portes aux spéculations et, peut-être, à l'ombre de l'Histoire qui font résonner en nous tant de soupirs et tant d'espoirs. Les fiançailles

⁵²¹ *La Pharaonne*, éd. L'Or du Temps, 1998, p. 25.

⁵²² Angela Buono, "L'errance transculturelle dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui", *op. cit.*, p. 137.

⁵²³ *Ibid.*

d'Imane et d'Ayman auront-elles lieu ? « Et mon union avec Hatchepsout ? » pensai-je [...] ⁵²⁴

Il faut dire qu'Ayman est chrétien. Quant à Imane, si elle refuse d'être l'otage des pensées occidentales, elle n'appartient pas aux frères musulmans ni à un groupe intégriste. Les pensées de Margaret, quant à elles, sont parfois rapportées en anglais : « Margaret ne cesse de se répéter à chaque prise de vue : « *Is it all there is to it ?* ». » Mais à ce refrain elle ajoute des paroles en français : « la statue de la liberté porte mieux le flambeau du progrès que ce Sphinx effrité à l'image du cours de la livre égyptienne qui se dévalue chaque jour ! » ⁵²⁵ Ce personnage évolue donc bien entre les langues. Il est vrai qu'elle vient d'avoir une liaison avec Ayman, et à travers lui, selon son propre aveu, avec l'Égypte.

Un glossaire d'expression et de mots arabes (*fusha* et *dârija*) permet au lecteur de mieux comprendre le texte, car il ne s'agit pas seulement de créer entre les langues, mais pour le lecteur de lire entre les langues. Ce procédé sera repris plus tard dans certains romans de la trilogie méditerranéenne racontant les aventures d'Hannibal traversant comme Ulysse la Méditerranée à la recherche d'un emploi. Ainsi Imane reproche-t-elle à Barka de ne pas tenir compte des traditions de la « nation arabe » (*Omnia el-Arabia*), alors qu'elle le rencontre au début du récit et ne le connaît pas encore. C'est qu'il évolue à l'interstice entre trois cultures, et ne connaît pas parfaitement la culture ni la langue de ses origines. Sa réponse, cinglante, affirme des principes transculturalistes, l'esprit de *béance* (au sens où l'entend Hédi Bouraoui), et sa liberté d'esprit. Le récit, quant à lui, n'hésite pas à aborder la question de la religion en critiquant l'esprit de fermeture et l'aveuglement d'un « Islam exacerbé » dans lequel Barka ne se reconnaît visiblement pas :

- Et l'*Omnia el-Arabia* ?
- Je ne connais pas.
- Mais alors, vous reniez notre foi et notre appartenance ?
- Je renie les assujettissements et ne cherche que la liberté qui unit, non celle qui sépare.

⁵²⁴ Hédi Bouraoui, *La Pharaonne*, éd. L'Or du Temps, Tunisie, p. 39.

⁵²⁵ Hédi Bouraoui, *La Pharaonne*, éd. L'Or du Temps, Tunisie, p. 66-67.

Mes paroles se perdent au fond de sa mémoire déjà tatouée par un Islam exacerbé.⁵²⁶

L'allusion au *nirvana* dans la suite de ce commentaire du narrateur ouvre encore le champ des cultures et des langues au sein du roman. Il faut faire comprendre que le narrateur lui-même évolue à l'interstice entre ces cultures, et entre ces langues. Ce champ dépasse celui de son expérience vécue, car il ne dit jamais avoir voyagé en Asie. Ce mot est écrit en italique dans le roman, pour montrer son *apparente* incongruité.

Ces mélopées ne manquent jamais de nous unir et de nous faire dériver dans un *nirvana* inédit hors de nos corps personnels, communautaires et textuels... vers un ailleurs aux saisons paradisiaques de l'infini.⁵²⁷

Néanmoins, cette ouverture sur les cultures et sur les langues ne saurait concerner tous les personnages. Autrement dit, tous ne vivent pas de la même manière à *l'interstice*. Ce phénomène est beaucoup plus prononcé chez Barka que chez Imane, ce qui ne l'empêche pas de tomber amoureux d'elle. À la longue, peut-être pourra-t-elle évoluer. Remarquons l'importance de la métaphorisation finale dans l'établissement de la poésie du discours de Barka, comme c'est souvent le cas dans le récit. Ce discours est associé à une voix enchanteresse paraissant sortir des profondeurs hatchepsoutiques. Expressions arabes et françaises s'enchaînent, afin de poursuivre le récit à l'interstice entre les langues. L'italique et les guillemets signalent ces emplois. Le texte propose dans ce cas particulier une traduction poétique immédiate de l'expression en arabe, car *Om ed-Dunya* désigne le cœur du monde, littéralement *la mère de l'univers* :

[...] elle déboussole les racines incertaines, et le vague à l'âme vers une naissance sans retour. Là, nous nous trouvons sous le charme de *Om ed-Dunya*. L'incantation magique de « l'Etoile de l'Orient » nous berce tous,

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁵²⁷ Pp. 35-36.

grands et petits, lorsqu'elle reprend le refrain de « la Révolution du doute ».

Au sein de la trilogie méditerranéenne, dans le roman *Cap Nord*, le narrateur-personnage Hannibal, originaire de Kerkenna, dans l'île de Djerba en Tunisie, se demande pourquoi il ne parle pas davantage dans sa langue maternelle. Écrivain à ses heures, il regrette de ne pas utiliser le dialecte tunisien, et de se trouver enfermé dans la grammaire d'une langue qu'il ne considère pas vraiment comme la sienne, le français, qui l'éloigne de la vérité de souche, la vérité « pure laine » dirait Hédi Bouraoui dans *Transpoétique, Éloge du nomadisme*, cette vérité qu'il faut selon l'auteur fuir à tout prix pour préférer une créaculture plus puissante, plus riche de morale pour ceux qui s'affrontent dans le monde, sans chercher à se comprendre. Est-ce à dire qu'Hannibal a encore beaucoup à apprendre à ce moment de sa formation ? Il préférerait écrire dans sa langue d'origine plutôt que dans celle d'une autre culture, qu'il subit. Faut-il déceler dans ce passage un aveu déguisé de l'auteur lui-même, qui ferait consciemment ou inconsciemment comprendre que l'idéal se trouve parfois soumis à des tiraillements intérieurs, au doute ? On pourrait déceler en effet une terrible contradiction, et un aveu d'Hédi Bouraoui lui-même, dans ces paroles peu ouvertes d'Hannibal Ben Omer :

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 me demande pourquoi je m'acharne à vouloir ne m'habiller linguistiquement que chez Christian Dior.⁵²⁸

Il est vrai que tout le roman nous décrit Hannibal comme un piètre écrivain. Un véritable écrivain « ne se prend pas les pieds dans le tapis de la langue », mais crée sa propre grammaire, ce que d'aucuns nommeraient tout simplement le style. Il ne reste pas moins qu'il défend les « mots de la tribu », et si l'expression est empruntée (par intertextualité) à un poète français, elle désigne clairement ici la

tribu de Tunisie dans son sens le plus étroit et le moins transpoétique. Le propos d'Hannibal devient encore plus ambigu quand il déclare :

Le jeu n'en vaut pas la chamelle ! Mais l'enjeu vaudra bien une fontaine qui, au moment opportun, apportera son eau, source de toutes les cultures ... si rare à Kerkenna.⁵²⁹

Nous remarquons un trait humoristique fréquent dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui, la transformation d'un proverbe. Ici, ce n'est pas un hasard si un dicton typiquement français, « le jeu n'en vaut pas la chandelle », est africanisé, ou du moins rendu plus conforme à un contexte tunisien par la formule « le jeu n'en vaut pas la chamelle ». Cette transformation paraît d'autant plus acceptable qu'elle repose sur la paronomase *chandelle / chamelle*.

⁵²⁸ *Cap Nord*, p. 94.

⁵²⁹ *Ibid.*.

c) Expressions et mots venant de l'hébreu

Le roman *La Femme d'entre les lignes* est écrit de façon souvent très poétique. Sans être ce qu'Hédi Bouraoui nomme un « romanpoème », ni même un narratoème, c'est plutôt un récit poétique au sens où l'entend Jean-Yves Tadié, voire un récit transpoétique, si l'on s'en tient à une terminologie plus proche de celle qu'utilise l'auteur. Le narrateur, canadien d'origine africaine, est comme Hédi Bouraoui un tricontinental (américain, africain et européen). Il est tombé amoureux de Lisa, une jeune journaliste italienne. Dans ce passage, il relate la fête de la Pâque juive. Il est en effet invité à Toronto tous les ans chez ses amis les Eisen. S'il existe dans ce roman des citations en arabe, Hédi Bouraoui n'oublie donc pas de s'intéresser à la culture juive et à l'hébreu. La jeune fille juive qui doit raconter *Pesah*, la « Nuit de la vigile pascalle », ne sait pas bien le faire en hébreu : elle a été élevée à Toronto, dans un contexte anglophone. L'un de ses ancêtres l'aide en lui soufflant le texte en anglais.

Pesah est donc la « Nuit de la vigile pascalle » [...]

Allan, le chef de famille, s'assied à la tête de la table et demande à sa petite fille Deborah de raconter l'histoire de *Pesah*. Et comme elle ne sait pas lire la *haggadah* en hébreu, il l'aide en rafraîchissant sa mémoire en anglais.⁵³⁰

La jeune fille est ici particulièrement représentative de l'univers cosmopolite de la ville de Toronto. Le personnage romanesque parle lui-même entre les langues et les cultures, son ancêtre étant obligé de lui souffler le texte en anglais. Ce passage montre aussi comment le migrant peut perdre les traces de sa culture en perdant l'usage de sa langue d'origine. Sans son grand-père à son côté, il semble que la jeune fille pourrait perdre ses racines en ignorant la langue de ses ancêtres. Le

⁵³⁰ Hédi Bouraoui, *La Femme d'entre les lignes*, Editions du Gref, collection Lebeau mentir, Toronto, 2002, p. 57.

texte continue de raconter cet épisode didactique. Le narrateur-personnage est maintenant concerné. Il révèle sa connaissance intime du judaïsme bien qu'il soit animiste :

Puis c'est la distribution de petites bouchées représentant chacune un aspect de cet exode : la *matzah* - ou pain azyme, pain sans levure parce que le peuple devait fuir sans attendre sa préparation quotidienne normale -, un œuf dur, image du printemps et du renouveau, le *maror* - symbolisé par du raifort, pour marquer le côté amer de la vie - [...]

On ne trouve pas que des mots en hébreu dans ce roman, mais également des expressions ou des dictons hébreux traduits pour faciliter la lecture en français : Le *maror* sert à faire le sandwich de Hillel, ce qui accomplit ainsi le dicton : « Avec de la *matzah* et du *maror*, ils mangeront l'agneau pascal. » Tout cela en se lavant les mains à chaque fois, et en récitant et chantant des prières pour que le *seder* (ou ordre de la cérémonie) se déroule dans la solennité, mais aussi dans la joie et l'exultation.⁵³¹

Ce passage aborde la question religieuse, et le narrateur exprime sa révolte face aux épurations ethniques. Il explique que bien qu'animiste, il participe complètement à ce rituel au nom d'une véritable tolérance religieuse. Ce qu'Hédi Bouraoui nomme donc « écriture de la connivence » dans son essai *Transpoétique, éloge du nomadisme*,⁵³² concerne aussi les personnages romanesques. Le passage a également une portée politique : Hédi Bouraoui finit en effet par dénoncer les hommes politiques (ou les dirigeants religieux) qui se servent de la ferveur religieuse d'un peuple pour prendre le pouvoir ou le conserver.

Je pense alors aux épurations ethniques auxquelles se donnent toutes sortes de détraqués, des juifs, des musulmans, des chrétiens, tous

⁵³¹ *Ibid.*, p. 58. Nous avons écrit les mots en hébreu en caractères gras.

⁵³² *Op. cit.*

confondus, des paranoïaques, des tortionnaires, des dictateurs de mauvais aloi, au nom d'un Dieu ou d'autres maladies du pouvoir.

Le texte devient plus poétique au moment où le narrateur-personnage explique qu'il vit le rituel juif dans sa chair, bien qu'il soit animiste. Il se souvient néanmoins que certains de ses ancêtres ont adopté le judaïsme. Il raconte une véritable conversion humaniste qui a d'autant plus de poids que ses amis l'invitent tous les ans à cette fête :

Et pourtant, je vis l'absence et l'exode dans ma chair. L'histoire réitérée ce soir entraîne mon corps et mon esprit, dramatise à merveille mon lot personnel, moi, l'animiste africain dont les ancêtres ont été convertis successivement au judaïsme, au christianisme, puis à l'islam. Pourtant, l'animiste est toujours en moi [...].⁵³³

d) Mots et expressions en anglais

Dès le recueil *Tremblé*, de 1969, certains mots ou certains titres de poèmes apparaissent en anglais. C'est le cas des poèmes *The British way* (*La manière anglaise*), *In God we trust* (*Nous croyons en Dieu*). Dans les deux cas que nous venons de citer, les titres des poèmes sont constitués de courtes phrases en anglais. Celles-ci ne sont pas traduites dans le recueil. Le poète compte sur une connaissance minimale de la langue anglaise chez le lecteur pour en comprendre l'humour et le sens. Le poème quant à lui est écrit en français. Ce dialogue entre le titre en anglais et le poème en français permet de manière discrète d'écrire entre les langues et de pratiquer une écriture interstitielle avant même que le poète ne l'ait théorisée de façon beaucoup plus tardive, en 2005, dans son essai *Transpoétique, éloge du nomadisme*. Dans l'émission « Le Pont des arts » enregistrée pour la Radio Valois Multien en 2012, le poète assure : « Même si je n'ai évoqué l'écriture interstitielle que dans *Transpoétique*, de façon récente, je me rends compte que je l'ai toujours pratiquée. Je vous le répète, je me suis toujours senti écrire et évoluer entre trois cultures : africaine, française, canadienne. Il faut y ajouter tous les pays où j'ai voyagé. L'Asie intervient dans mon roman *Bangkok Blues*, et aussi dans *Ainsi parle la Tour CN*, où je fais allusion à la Malaisie. » Au cours de cette émission, Hédi Bouraoui reconnaît qu'il n'a jamais fait allusion à l'Océanie, notamment à l'Australie, même s'il a connu au début où il enseignait à l'Université York de Toronto, dans les années 70, un jeune poète australien dont il aimait la poésie. « Je vous l'ai dit, dans mon œuvre, je ne m'appuie que sur les pays où j'ai réellement voyagé. Or je n'ai jamais voyagé en Océanie. Ce n'est pas que ce soit trop loin. C'est comme ça. »

Le poème *In God we trust* est déjà, d'une certaine manière, un poème politique. Bouraoui y fait la satire des Américains, - il fait allusion bien-sûr encore aux Etats-Unis -, qu'il décrit comme des gens sans cœur et des assassins. En 1969, année où le recueil *Tremblé* paraît, les États-Unis encore en guerre contre le

⁵³³ *Ibid.*, p. 58.

Vietnam, déversent des tonnes de bombes incendiaires criminelles au napalm sur la population.

Leurs héros de métal
Bonhommes de Neige
et de cristal
Carillonnent à tous les coins du Monde
Sans souillures à encourir
Ils brisent les os des lunes
Qu'ils croquent sous leurs dents
Et leurs cœurs ne battent jamais
La chamade
Mais ils gambadent
Pour crucifier les innocents.⁵³⁴

Le choix du vocabulaire n'est pas innocent. Celui-ci est souvent utilisé de façon ironique. On remarque que le mot *Neige* dans *Bonhommes de Neige* porte une majuscule. La neige est de couleur blanche, symbole de pureté, alors que les Américains dans le poème ne sont pas purs, mais monstrueux au contraire. Pourtant, ils prétendent croire en Dieu et les religions dominantes aux Etats-Unis prônent l'humanité, la fraternité et le pardon. Le mot *Neige* et le titre du poème sont ironiques. On peut comprendre cette image d'une autre manière : le bonhomme de neige est un personnage inconsistant, prêt à fondre sur place, comme les Américains, êtres inconsistants sans épaisseur ni profondeur. Pourquoi ce titre ironique en anglais ? Sans doute parce qu'il caractérise encore mieux les Américains. Le titre se présente d'une certaine manière au style direct. Les paroles des Américains ne correspondent pas à leurs actes. L'emploi de la langue anglaise ne réalise pas une écriture interstitielle de connivence, mais au contraire de pure satire. Les Américains ne se contentent pas d'être cruels, insensibles et inhumains, ils sont aussi hypocrites. Une telle lecture du titre force le lecteur à une seconde lecture où tous les mots sont à prendre au second degré. L'anglais influe donc bien sur la lecture du poème en français, et l'écrivain écrit bien entre les langues. Il pratique bien ici une écriture interstitielle, mais pour rendre plus efficace sa

critique. Hédi Bouraoui n'aborde pas cet aspect de l'écriture interstitielle satirique dans *Transpoétique, éloge du nomadisme*. Il insiste plutôt sur la notion d'écriture de connivence, mais celle-ci n'est pas toujours possible, surtout chez un écrivain naturellement porté vers la caricature et la critique.

Le poème « The British way » est également satirique, mais il raille le caractère très anglais d'une personne dont le locuteur est amoureux. Celle-ci ne répond à son amour que par la froideur, présentée comme typiquement anglaise. La satire est donc ici plus personnelle. Néanmoins, la généralisation proposée fait de l'être aimé la synecdoque vivante du comportement de tous ses compatriotes. Il faut mettre sans doute sur le compte de l'amour déçu cette généralisation et cette exagération. Une telle généralisation implique néanmoins que le titre du poème soit en anglais, *The British Way*. Comprendre sans doute : *La façon anglaise d'aimer*. Le poème se joue ici entre deux langues essentiellement parce qu'il se joue entre deux cultures. Néanmoins, il donne clairement dans la caricature. De quel droit penser que toutes les personnes d'une même nation souffrent du même défaut en matière amoureuse, et adoptent les mêmes manières d'être ? Le poème ne met-il pas en scène un préjugé ?

Je me suis vidé comme une huître
Qu'on gobe d'un seul trait
Je me suis dévidé comme un pitre
Et mon énigme est devinée
J'ai fondu mes secrets
Pour serrer ta froideur de plus près
Mon brise-glace remue ses caresses qui
Solidifient ton tempérament Anglais [...]⁵³⁵

Dans le recueil de poèmes *Nomadaime*, une seule expression est en anglais. Il s'agit du poème « Nomadest » (de la partie VI : « Des mirages en pâturages »), et d'intertextualité, le poète préférant citer le début d'un vers célèbre d'Edgar Allan Poe en anglais plutôt que dans sa traduction française :

⁵³⁴ Tremblé, p. 38.

⁵³⁵ Tremblé, p. 33.

Paix, dit l'homme tire-bouchon faisant sauter
Le malentendu des impasses
Et ses prises de bec dans la noirceur de l'histoire

Ou est-ce le refrain du *Corbeau* d'Edgar Allan Poe ?
« *never more*... Plus jamais »
Que les branches brisées encouragent par la voix
De sa philosophie compositionnelle

Mais dans cette phrématique ambiguïté le Corbeau
A pour langue un croissant de lune
Seules les lèvres du sourire écoutent le calligraphe
Chinois subtilement audible dans ses transports de joie [...] ⁵³⁶

Ce poème est très célèbre même en Europe car la formule *nevermore* a notamment été reprise par Charles Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal*.⁵³⁷ Mais Hédi Bouraoui ne cherche pas ici seulement à écrire entre le français et l'anglais, il écrit plutôt entre sa propre langue poétique et celle d'Edgar Allan Poe, pour commenter et critiquer d'une certaine façon son poème « Le Corbeau ». Il s'agit déjà presque de la poétique particulière d'évaluation critique qui s'installera de façon plus systématique dans le recueil *Livr'errance*.⁵³⁸ Pourquoi Bouraoui fait-il allusion en effet à la « philosophie compositionnelle » du corbeau ? Il faut savoir que Poe a expliqué avoir écrit ce poème de façon méthodique dans son essai *La Philosophie de la composition*, de 1846. Il s'inspire en partie du roman *Barnaby Rudge* de Charles Dickens, qui met en scène un corbeau qui parle. Tout le poème se fonde sur cette intertextualité. Ainsi les vers de fin s'expliquent-ils par le récit du long poème de Poe, dans lequel le corbeau raconte l'histoire du narrateur, une nuit de décembre, tentant vainement d'oublier la mort de son amour Lenore. Il entend alors que l'on frappe à sa porte, puis derrière les jalousies, et il voit un superbe corbeau posé sur un buste de Pallas. Ce corbeau qui parle lui apprend

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁵³⁷ Ce poème a été traduit en français en plusieurs versions par Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé et Maurice Rollinat. Mais la plus ancienne version en français fut anonyme, parue chez Poulet-Malassis (éditeur de Baudelaire) dans un article concernant Edgar Poe pour le quotidien le "*Journal d'Alençon*" le 9 janvier 1853.

⁵³⁸ *Op. cit.*.

qu'il se nomme *never more* (jamais plus). Le narrateur lui demande s'il reverra Lénore au Paradis, et quand celui-ci lui répond « jamais plus », il comprend que son corps et son âme sont désormais enfermés dans ce corbeau, et ne pourront jamais plus s'élever. Le thème abordé chez Poe est la dévotion inextinguible. Le narrateur connaît un conflit entre le désir d'oublier et celui de se souvenir. Il est d'abord las et étonné, puis connaît le regret et enfin la frénésie et la folie. Le thème abordé par Hédi Bouraoui est plutôt celui des retrouvailles des amants. Il se demande s'ils n'ont pas seulement passé le test de l'absence. Non seulement Bouraoui fait donc une relecture du poème de Poe, mais il l'écrit dans une langue poétique très différente.⁵³⁹ Le poème de Poe est composé de 18 sizains. Ce sont le plus souvent des octosyllabes trochaïques. Bouraoui utilise quant à lui le vers libre, non l'octosyllabe. Le trochée n'existe pas en français.

Dans le recueil *Echosmos* (1986), on trouve dans le poème « Mon Mexique bariolé », en plus d'expressions et de mots en espagnol, un mot anglais, le mot *snap* :

Une croix et l'agonie dans une muraille de Rivera
 Au palais des Nations, le peuple, présent issu des ombres, rôde
 Pendant que les touristes font l'amour à l'histoire
 Dans l'absence scandaleuse
 Sourds, ne dansant point au carnaval des affamés
 Mais ils emportent, certains, un snap, un film, une diapo
 À projeter sur la conscience morte
 [...] ⁵⁴⁰

Un *snap* désigne une photographie, un instantané. Ce nom est composé sur le sigle de *Systems for Nuclear Auxiliary Power*, système de puissance nucléaire auxiliaire.

⁵³⁹ Néanmoins Edgar Allan Poe déclarait que ce poème reposait sur une combinaison d'octosyllabes acatalectiques (la métrique est respectée, toutes les syllabes du vers sont présentes), d'heptasyllabes catalectiques (il manque au vers une syllabe ou plus) et de tétramètres catalectiques. La disposition des rimes est très concertée également : ABCBBB, ou AA, B, CC, CB, B, B si l'on tient compte des rimes internes. Au sein de chaque strophe, les vers B riment avec le mot *Nevermore*.

⁵⁴⁰ Hédi Bouraoui, *Echosmos*, Canadian Society for Comparative Study of Civilizations and Mosaic Press, Oakville (Ontario), New York, London, édition bilingue français/anglais, 1986, p. 186.

La première langue s'insérant dans le récit que l'on peut donner en exemple est l'anglais. Ainsi, au chapitre 15 (tour 15) du roman *Ainsi parle la Tour CN*, la tour rapporte-t-elle une élégie du poète canadien Symphorien Lebreton, dont certains vers mêlent le français et l'anglais. Non seulement prose et vers se mêlent dans le récit, mais l'écriture du personnage se crée entre les langues. Cela traduit mieux le cosmopolitisme touchant chaque habitant de Toronto. Il s'agit d'un effet de réel, ou plus exactement de « transRéal », si l'on utilise la terminologie propre au poète Hédi Bouraoui. Dans la préface « Du TransRéal (Dialogue Art/ Vie/ Poésie) de son recueil *Traversées* de 2010, il remarque en effet : « Le passage d'une réalité à une autre crée le *Transréal* en capsules plus ou moins poétiques à sens multiples ».

*Ma langue tentée par l'éternel est mystère
Je lui ai consacré ma vie
Avec le zèle de l'abeille et celui de la fourmi.
Et que me fournit cette langue vermeille
Perdue dans l'arc-en-ciel des quatre saisons ?
Une tristesse sans pareille
J'en ai fait une fois ma chanson.
Only you can me believe...
Au temps de la dérive qui dure à l'infini
Only you me cajole dans ton antre modeste
Inconnue du dedans qui perdure
Mais pour perdurer, il faut éclater terreur effroyable
Louange à la violence qui plie les genoux de l'intolérable
Qui a horreur du sacrifice, n'a qu'à fermer son édifice⁵⁴¹*

⁵⁴¹ Hédi Bouraoui, *Ainsi parle la tour CN*, p. 203.

e) Mots et expressions en italien

Les mots et les expressions en italien sont surtout présents dans les récits transpoétiques d'Hédi Bouraoui présentant un cadre ou des personnages italiens. L'usage des mots italiens dans le poème est beaucoup plus rare.

Dans le récit *Puglia à bras ouverts*, qui compte 120 pages, vingt pages environ comprennent plusieurs mots ou expressions en italien. Samy Ben Meddhah, - un conteur maghrébin, grand voyageur, qui vit habituellement à Toronto -, est reçu avec les honneurs en Italie. Aimant les Pouilles, il est invité chez son ami Nicola D'Alema, puis à l'Université de Bari et au *Palazzo De Mari* par le maire d'Acquaviva. Il prend la parole pour raconter son parcours nomade, et explique qu'on le prend souvent à Toronto (dans un cercle d'amis italiens) pour un paysan, un villageois des Pouilles. Le mot « paysan » est utilisé dans la langue locale, mais Sami ne peut s'empêcher d'introduire dans son discours une expression en anglais. Perpétuel errant, il vit entre les cultures et les langues :

[...] je suis donc sans cesse en marche dans la « Mosaïque canadienne » où le brassage des peuples et des ethnies se fait avec plus ou moins de bonheur... et certainement moins de violence qu'en Europe ou en Afrique. Dans le Nouveau monde, Carthage et Rome ont conclu un traité de paix dans la dignité et le respect. Mon M.P. (*Member of Parliament*), mon médecin, coiffeur, comptable, femme de ménage... sont tous italiens. Ils sont toujours présents dans ma vie quotidienne. À tel point qu'on me prend souvent pour un des leurs. Un *paesano* qui maltraite un tant soit peu la langue de Dante. Mais qu'importe !⁵⁴²

Une autre fois, il visite une distillerie de vin, une « *Cantina Sociale* », et certaines phrases utilisées par le gérant sont introduites dans le récit sans traduction. Il s'agit encore de retranscrire la réalité du dialogue, et de lui donner plus de saveur dans la langue du pays visité :

⁵⁴² Hédi Bouraoui, *Puglia à bras ouverts*, CMC éditions, Toronto, 2007, p. 18.

Le gérant se lance dans un interminable discours... Fascinante, la dramatisation de ses gestes, le débit de ses paroles... Un véritable spectacle ! Et quand Nicola veut placer un mot... l'autre de s'écrier « *Ma scusa, io voglio finire...* ». Il continue sans faire attention à son interlocuteur... [...] Comment fait-on « *la gradazione dello zucchero...* » ?⁵⁴³

Écrite entre les langues, l'œuvre d'Hédi Bouraoui fait circuler des vocables inventés par le poète. Ainsi, à ces expressions ou mots étrangers, l'écrivain ajoute des mots dont il a inventé le principe dans un ancien recueil de poèmes, – en l'occurrence *Nomadaime*, de 1995 –, car le poétique circule dans toute l'œuvre : « - Ma nomadanse transporte avec elle toutes les racines qu'elle a acquises sur son chemin. »⁵⁴⁴

Écrire entre les langues, c'est donc aussi écrire au cœur du poétique, et du langage inventé par le poète. Hédi Bouraoui respecte bien dans toutes ses œuvres, qu'elles soient en vers ou en prose, les principes affichés dans son essai *Transpoétique*. Dans *Puglia à bras ouverts*, le récit transpoétique intègre des expressions anglaises, mais il n'oublie pas que le protagoniste est originaire du Maghreb, et des références sémantiques au champ africain interviennent ici ou là. Invité dans le petit village perché sur la colline Murgiana, il entend des récits au cours d'une veillée transculturelle :

Les amis imaginent des veillées de troubadours, de *meddahs*, de griots, rythmées par une musique afro-orientale, afro-américaine, occidentale... Un mariage heureux des cultures [...] ⁵⁴⁵

L'association des mots *meddahs* et griots, dans cet ordre, était déjà présente dans la poésie d'Hédi Bouraoui. Un réseau de mots appartenant à différentes langues circule dans l'œuvre. L'écrivain considère que ces mots sont poétiques en eux-mêmes, « transréels » dans la mesure où ils se réfèrent à des réalités culturelles

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 14.

et linguistiques précises, tout en voyageant dans le monde comme dans l'œuvre littéraire.

C'est dans la préface du recueil *Traversées*, publié en 2010, qu'Hédi Bouraoui explique ce concept de « transréel » :

Aujourd'hui, je tiens à préciser le terme *TransRéal*. Dans tout mouvement – voyage dans tous ses états, aller / retour au travail ou chez soi, accomplissement de telle ou telle tâche, ou simplement en parlant d'une chose ou d'une autre – l'être humain cascade d'une réalité à une autre sans même y faire attention !⁵⁴⁶

Dans *Traversées*, le poème « Ballotement » cherche à expliquer le malaise que connaissent certains immigrants vivant en France, les « petits Beurs ». Ce dernier présente à la fois un mot italien et un emprunt à l'anglais, bien que bref. Ce qui est vrai le serait aussi en Italie. Quelle que soit la partie de l'œuvre considérée, Hédi Bouraoui met bien en œuvre une poétique de l'interstice, et en l'occurrence de l'interstice entre les langues :

Ne point frétiler Petit Beur des Français
Ni grésiller *Straniero* des Italiens... Ni... !
Toute honte ou fusion bue... le nouveau venu
Sera jeté *kleenex* de rassasiés
D'où violences exacerbées d'Occident
En mal de justice Orientale !⁵⁴⁷

Le mot *kleenex* n'est pas utilisé par hasard. L'expression « jeter comme un kleenex » appartient à la langue française, mais emprunte ce mot à la langue anglaise. Le mot italien *straniero* désigne *l'étranger*. C'est encore une façon indirecte de tancer les Etats-Unis, d'où nous viennent les kleenex. Dans cette culture, on jette aussi les étrangers, les immigrants, et toutes les personnes mal intégrées, comme des kleenex sans importance. L'homme de culture orientale ne

⁵⁴⁶ Hédi Bouraoui, *Traversées*, CMC éditions, 2010, préface, « Du transRéal (Dialogue/Vie/Poésie) », p. 3.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 61.

comprend pas cette façon d'agir, et s'en offusque. Cela risque de créer un choc des cultures qu'il faut absolument éviter.

f) Mots et expressions étrangers inventés

Le poème « Vigilance », au sein du recueil de poèmes *Nomadaïme* présente un cas particulier d'écriture entre les langues. Le poète invente une expression imitant la langue italienne. Celle-ci est en fait un calque du français, afin que le lecteur francophone comprenne l'ironie qu'elle cache :

Abondance de rêves à jamais bannis
Dans un monde ne tolérant que l'euphonie
Gonflée par l'*exagerato rentabile*

Comme dans son essai *Transpoétique*, Hédi Bouraoui condamne ici la recherche exagérée de rentabilité qui caractérise selon lui le monde moderne. Dans un tel monde, focalisé sur le pragmatisme et le réel, il devient impossible de rêver, et la poésie n'a plus sa place. L'expression *exagerato rentabile* imite l'italien, mais ce n'est pas de l'italien correct. Le poète invente une langue entre les langues, en l'occurrence une langue se situant entre l'italien et le français. Le mot *exagerato* n'existe pas en italien. Seul l'adjectif *esagerato*, *a* est correct. De même, le mot *rentabile* n'existe pas non plus. *Rentable* se dit *redditizio*, *a*, et le substantif *rentabilité* se rend par le féminin *reddività*. Le poème devrait donc utiliser en italien correct une expression comme *esagerata reddività* (rentabilité exagérée). Il est possible que l'expression inventée *exagerato rentabile* s'appuie aussi sur une allusion littéraire, Marguerite Duras ayant écrit un célèbre roman intitulé *Moderato Cantabile*. Nous sommes habitués à ces formes d'intertextualité humoristiques chez Bouraoui. D'autant que l'expression inventée par Hédi Bouraoui imite une expression musicale en italien. Le titre de l'œuvre de Marguerite Duras s'appuie sur une indication musicale concernant le rythme, modéré (*moderato*) et chantant (*cantabile*), sur lequel il faut jouer la sonatine de Diabelli, que travaille dans ce roman l'enfant d'Anne Desbaresdes. Or le monde moderne n'est pas selon Hédi Bouraoui capable de délivrer une musique élaborée, il n'est capable que d'euphonie sur le rythme de l'*exagerato cantabile*.

3) Emprunts

a) Mots rares et mots savants

On y trouve aussi quelques mots rares provenant de langues et de cultures étrangères. Ainsi, alors qu'il évoque lui-même son écriture de l'interstice, le poète utilise-t-il un mot faisant référence à l'Afrique :

S'effrite ma langue pour faire surgir des statues
D'albâtre qui cherchent toute la vie leurs voix
[...]
Entre temps, comme le joueur de sanza qui invente
Des solfèges dansant sur un air inconnu
J'aligne des mots dans l'interstice des ethnies
Pour conjurer les fausses notes à venir

Le mot « sanza » est un mot rare, absent du Littré par exemple.

Une *sanza* est un « instrument de musique d'Afrique noire, constitué d'une caisse sur laquelle sont fixées des languettes que l'on pince avec les doigts » nous apprend le dictionnaire Larousse. Ce mot a pour synonyme le mot *lamellophone*. Le poème, qui comprend huit vers en tout, repose sur une métaphore filée musicale dont la fonction finale consiste à expliquer que le rôle du poète est de prévenir les querelles, le choc entre les cultures, représentés par la synecdoque « ethnies ». Ce mot n'est pas choisi au hasard : le poète est aussi dans ce cas sociologue et ethnologue. Il cherche à prévenir les tensions interethniques qui lui paraissent inévitables. Comme chacun sait, la musique adoucit les mœurs. Le musicien mis en scène n'est donc pas par hasard un musicien africain, jouant d'un instrument africain traditionnel. Non seulement le poème s'écrit à l'interstice entre les ethnies et les cultures, mais encore entre les langues, le mot « sanza » étant africain.

Le poème « Baobab archive de ma pensée » du recueil *Echosmos* (1986) est écrit également à l'interstice entre les langues grâce à l'usage d'un vocabulaire

étranger précis. On peut dire que le poème se crée dans un espace pluri-linguistique :

Prestigieuse dans les mémoires, ton histoire
Baobab Archive de ma pensée... flamboie
Ses mille et une couleurs au-delà des océans
Tes rêves éclatés jadis charriés sur les négriers de la douleur
Battent aujourd'hui les tambours de la concorde
Tendresse de naufragés Seule à colmater la « pax-Americana »

Libre à l'étranger, tu voles
Baobab, Archive de ma pensée... et ta rosée
Coule généreuse, scandée des griots-meddahs-poètes
Aux voix mélodieusement multicolores plus compétitives
Que l'harmattan, chergui et autres Khartalas...⁵⁴⁸

L'origine du mot *griot* est inconnue. Ce mot est utilisé en français pour la première fois en 1637 sous la forme *guiriot* par A. de Saint-Lô. Le *meddas* est un conteur de l'Empire ottoman. Ce mot vient du turc.

L'expression *pax americana* vient quant à elle du latin, l'adjectif *americana* étant inventé. Le mot *pax* n'est pas à proprement parler un mot rare, mais il ne peut être compris que par un lecteur connaissant le latin. Il s'agit donc plutôt d'un registre savant. Cette « paix américaine » latinisée a deux autres fonctions : d'une part l'écriture interstitielle s'étend non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps ; d'autre part l'expression *pax americana* renvoie à l'expression historique *pax romana*, cette paix que l'empire romain a instaurée avec les empires voisins, auxquels il faisait la guerre depuis des siècles, sous Auguste. Or, à l'époque, Rome est la première puissance économique et militaire, comme les États-Unis à l'époque où écrit Bouraoui. L'écriture interstitielle a donc ici une fonction satirique, il s'agit de railler une nouvelle fois

⁵⁴⁸ Hédi Bouraoui, *Echosmos*, Canadian Society for Comparative Study of Civilizations and Mosaic Press, Oakville (Ontario), New York, London, édition bilingue français/anglais, 1986, p. 84.

l'esprit hégémonique américain. Ce n'est pas la véritable écriture interstitielle de la connivence prônée par Hédi Bouraoui. L'ironie domine.

b) Mots usuels

Toujours dans un contexte africain, on note dans le poème « Éclat » du recueil *Nomadaime* l'emploi du mot *baobab*, qui paraît moins rare que le mot *sanza* par exemple.

Ni prophète ni musicien, mais
Le soudain du silence qui nomade les mots
Ce non-dit du jouir séquestrant
Les loups des villes à l'aube du baobab⁵⁴⁹

Pour autant, ce type d'emprunt réalise bien aussi dans le recueil une poésie qui s'invente à l'interstice, au carrefour entre les genres. Dans cette strophe, le poète décrit une impression, celle du silence qui tout à coup lui semble faire voyager les mots, « nomader » dit-il. Il faut comprendre que ces mots voyagent tout à coup non seulement dans son esprit mais sur la page, entre les cultures, les œuvres littéraires, les langues. L'allusion au *baobab* nous transporte dans un univers culturel africain, mais dans un univers du langage arabe, ce qui ne fait que souligner cette « nomaditude » entre les langues. Le Dictionnaire étymologique Larousse nous apprend en effet que le mot *baobab* est entré en 1751 dans *l'Encyclopédie*, à l'époque des Lumières, et que cet emprunt de l'arabe aurait été connu en Europe par l'Égypte. Il se serait trouvé une première fois dans un texte latin dès 1592.

Ce mot *baobab* est important dans la poésie d'Hédi Bouraoui. Il lui consacre un poème entier, « Baobab archive de ma pensée » dans le recueil *Echosmos* de 1986. L'allusion au baobab rappelle le souvenir du continent natal, l'Afrique, mais il symbolise une Afrique puisant par ses racines ses forces dans son propre sol. Ce symbole permet à la révolte du poète de s'exprimer quand il constate que tous les Africains ne cherchent pas encore à se libérer du joug culturel de l'Occident. Écriture de l'interstice ne signifie donc pas aliénation à la culture et à la langue de l'autre. Le poème a une portée littéraire mais également politique.

On pourrait dire que, dans ce genre de poème, Bouraoui se rapprochait dans les années 80 des préoccupations du mouvement de la négritude :

Baobab Archive de ma pensée...
Déluge de ma sagesse innée
Piteusement subvertie par mes frères africains
Arrogamment déboussolée par tous les étrangers
[...]

Baobab Archive de ma pensée...
Impossible de s'abriter sous l'ombre de tes feuilles quand,
Sur ton sol, on se méfie encore de tes racines qui puisent
Loin ton eau vitale
Quand on cherche à t'irriguer du plasma pollué
Recueilli dans les pays-poubelles du développement⁵⁵⁰

L'image du baobab, et le vers « Baobab Archive de ma pensée... » sont répétés dans le poème. Ils sont le départ de toutes les strophes où le poète crie à la fois sa révolte et ses espoirs pour l'avenir. L'espace pluri-linguistique s'y développe par l'intermédiaire de mots intenses du point de vue culturel, comme nous l'avons vu précédemment.

⁵⁴⁹ *Nomadaime*, p. 87.

⁵⁵⁰ Hédi Bouraoui, *Echosmos*, Canadian Society for Comparative Study of Civilizations and Mosaic Press, Oakville (Ontario), New York, London, édition bilingue français/anglais, 1986.

4) Une écriture entre les niveaux de langues

Nous avons souvent remarqué qu'Hédi Bouraoui utilise toutes les ressources de la langue pour mêler dans son langage poétique tous les registres : langage familier, langage courant et langage soutenu. Il ne s'agit donc pas pour lui d'envisager seulement une écriture entre les langues, mais aussi entre les niveaux de langue.

Dès le premier recueil de poèmes publié par Hédi Bouraoui en 1966, *Musocktail*, les mots des trois registres (familier, courant et soutenu) peuvent se retrouver dans un même poème. C'est qu'il faut utiliser le langage selon toute sa palette. La poésie d'Hédi Bouraoui s'intéresse au réel, aux objets, aux personnes, à l'Histoire, parfois à la politique. Elle s'adresse aussi aux personnes présentes dans les poèmes, c'est-à-dire à toutes les couches de la société. Il n'est donc pas question de choisir une langue uniquement populaire, ou uniquement élitiste. Le monde se compose de tout cela à la fois. Le poème « Gonfleur d'accus » dans *Musocktail* donne un exemple de cette façon d'écrire entre les langues et les mots de toutes les couches sociales :

« Regonfleur d'Accus
Imbibe mes buvards,
Sans toi je suis vaincue,
Souffle mes cauchemars. »

DÉMARREUR de bruits fluorescents
Étanchant d'Appréciations ponctuelles
La glaise de maintes crécelles
Empilées de délires insoupçonnés.
Charivari ambulante sans soucis
Du LEVANT qui, sans fierté, soulève
De Sublimations Narcotiques,
Le pain rassis de ces pervenches.⁵⁵¹

⁵⁵¹ Hédi Bouraoui, *Musocktail*, Tower Publications, Wheaton, Illinois, USA, 1966. Nous portons en caractères gras certains mots commentés, comme dans les exemples suivants.

Quand il écrit ce recueil, Hédi Bouraoui est encore étudiant. Il recherche une façon d'écrire qui lui soit propre, et naturellement s'installe cette écriture multipliant les registres. Nous nous apercevons que le poème n'hésite pas à introduire des mots se référant à des objets d'une réalité quotidienne et triviale : « gonfleur / regonfleur d'accus / DÉMARREUR » ; ainsi que des mots d'un registre plus soutenu : « Sublimations Narcotiques », dont l'hermétisme est accru par l'usage de la métaphore, et même de la majuscule. Dans la seconde strophe citée, les mots « DÉMARREUR » et « LEVANT » sont écrits en majuscules d'imprimerie. Cette typographie a pour but de les rendre plus visibles pour le lecteur. Le poète les considère importants dans son texte. Pourtant, ils se réfèrent à des réalités de registres différents. Au XIX^e siècle, les dictionnaires de poésie auraient retenu le mot « levant », mais certainement pas le mot « démarreur », terme technique qui n'existait parfois pas encore. On connaît l'intérêt que le poète Francis Ponge a apporté aux simples objets dans sa poésie, notamment dans *Le Parti pris des choses*. Hédi Bouraoui ne s'oriente pas uniquement vers le trivial, le concret, mais il ne s'interdit pas de mêler à un langage poétique traditionnel un langage poétique plus nouveau, et d'une certaine manière plus surprenant. Alors que la grande majorité des poètes français considère sans doute le langage poétique comme un langage sacré, qui doit cultiver la beauté, Bouraoui ne possède pas ce rapport à la langue française, et à son propre langage poétique. Il n'hésite pas à les malmener. Dès le premier recueil de poèmes publié, ce choix est fait. Nous pouvons donner comme autre exemple le court poème « Sandwich » :

Je veux être quelqu'un
Mais quelle fadaise !
On m'a déjà mangé
Sans mayonnaise.⁵⁵²

Il s'agit déjà souvent de créer des néologismes, parfois construits à partir de suffixes à sens péjoratif. Ainsi, dès *Musocktail*, l'un des poèmes s'intitule-t-il « Dentifriciade », et dans *Éclate-Module* trouvons-nous des titres de poèmes du type, « Libéralitude », « Hiérarchitude », « Ramonitude », « Quoiquiétude »,

⁵⁵² *Musocktail*, p. 7.

« Déboussolitude », « Temporalitude », « babilolitude » ; « graphiture », « Farciture » ; « Dérythmade », « Massacrade »...

Le titre « Libéralitude » peut être compris de différentes manières : *Libertinage attitude*, ou encore *Liberté attitude*, ou encore *attitude libérale*, *libéralité-attitude*, *libéralisme-attitude* ... Le thème du libertinage est en effet abordé, comme dans de nombreux poèmes d'Hédi Bouraoui, au début du texte :

Passages libertins
Les longueurs d'ondes
S'entrechoquent
Éloquent plaidoyer
De ventres se tripotent⁵⁵³

Alors que la liberté dont il s'agit est plutôt celle d'une écriture poétique décousue et déconstruite :

L'arbre dégringole
L'idée
La flamme découverte
Juteuse
Sur la porte de l'attente
colporte
Le décousu

Libéré⁵⁵⁴

Le titre « Hiérarchitude » peut également être compris de différentes manières. On peut comprendre notamment « Hiérarchie-attitude », mais la création de mot par suffixation doit être ressentie comme dévalorisante et ironique. Elle a une fonction satirique, le poète se moquant de l'attitude cartésienne des technocrates et des partisans de la syntaxe et du langage purs en poésie, alors que lui ne cesse de déconstruire le langage :

⁵⁵³ Hédi Bouraoui, *Éclate module*, éditions Cosmos, Sherbrooke, Montréal, Québec, Canada, 1972, p. 9.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 10.

Dans l'ivresse des mal-
 entendus
 L'insolite sauvage
 destructeur
 Tombe des nues
 Je robote linguistique
 L'impuissante affirmation
 Dégradé
 le technocrate boîte
 L'instinct surgit
 De fines hallucinations
 Je ramène l'irrationnel
 frénétique d'hésitations
 Sur l'indifférente valeur
 hantée
 De fornications⁵⁵⁵

Dans le recueil *Tremblé*, les mots dérivés par suffixation en *-ure* ont également des fonctions de dépréciation. Dans *Farciture*, il s'agit simplement de traiter l'amour de manière désinvolte :

Chante mon
 Sous-sol
 Ton solfège
 Rancit
 Ta clé de Sol
 Un sacrilège
 Farci de farces⁵⁵⁶

La satire est plus féroce dans le poème *Graphiture* de *Tremblé*, où il s'agit de se moquer des mauvais écrivains prétentieux :

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁵⁶ *Tremblé*, p. 79.

On bourre de brouillons
 Sa pipe
 Qui commence à gribouiller
 Les sourcils s'élèvent
 Démessurément
 Et les visions « étendues »
 Dansent dans les citrouilles
 Des prétentieux
 Quel délicieux bouillon
 Pour leurs âmes en feu.⁵⁵⁷

Dans le recueil *Éclate module*, Bouraoui cherche à rendre compte de l'égarement et de la désorientation de son époque (ce livre est publié en 1972). Les poèmes veulent donc donner l'impression du désordre. « Cependant, un ordre esthétique et éthique parfait surgit des négations didactiques, des malentendus linguistiques, des cacophonies sémantiques », avertit Elizabeth Sabiston.⁵⁵⁸ Le poète met en scène lui-même cette cacophonie savante, comme dans le poème « Massacrade » :

 Le klaxon du présent
 Ébranle les airs
 Et la Cacophonie épuise
 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 banquises⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ Tremblé, p. 71.

⁵⁵⁸ Présentation d'*éclate module* par Elizabeth Sabiston, éditions Cosmos, Sherbrooke, Montréal, Québec, Canada, 1972.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 25.

Dans le titre, le poète semble dévaloriser lui-même sa propre poésie, par dérision. L'un des sens possibles du titre est donné par le poème lui-même : *Massacre parade*. Le poème se fonde sur une musique de foire, de fanfare populaire. On peut comprendre aussi qu'elle parade, et se montre pour se faire entendre et se faire voir dans un monde où personne ne l'écoute et ne la voit plus.

On note que les mots *Cacophonie* et *Massacre* reçoivent une majuscule. Ce sont des sortes d'allégories de la poétique instaurée dans ce recueil. Les cacophonies sont porteuses de sens malgré les apparences, quant au mot *Massacre*, il sert de fondement au titre du poème et à son sens. Il s'agit à la fois du jeu de massacre auquel le monde se livre, dans un choc du futur et des civilisations, mais aussi du jeu savant de massacre apparent auquel le poète se livre pour rendre compte de cet éclatement. Elizabeth Sabiston précise : « La poésie de Bouraoui, malgré ses fragmentations délibérées, demande d'être lue à haute voix de façon à mettre en lumière les sonorités phonétiques et morphologiques, les cacophonies significatives malgré leur non-sens apparent. » Beaucoup de termes utilisés, surtout des titres, sont des mots inventés par composition comme *Musocktail*, titre du premier recueil, rappelons-le, ou encore *Haituvoir*. Ces mots inventés font sens, et la lecture des poèmes éclaire ces sens. Ils ne sont pas anodins. Déjà, ils pratiquent une écriture entre les mots, et parfois les langues. Dans son article « Hédi Bouraoui : La traversée des pays et des mots », Denise Brahimi remarque que ces mots « forgés » par Bouraoui sont le plus souvent faciles à comprendre :

[...] 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'ésotérisme.⁵⁶⁰

Selon elle, cette « forgerie des mots » chez Bouraoui se fait de trois façons :

- Les mots créés pour le plaisir.
- Les mots inventés par nécessité.
- Les mots forgés pour la mise en relation qu'ils opèrent au sein du mot.⁵⁶¹

⁵⁶⁰ Denise Brahimi, « Hédi Bouraoui : La traversée des pays et des mots », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction de Elizabeth J. Sabiston et Suzanne Crosta, p. 43.

La troisième catégorie nous semble la plus importante. Il faut au moins selon nous y ajouter

-les mots qui écrivent le texte entre les mots...

Certains titres, effectivement, même s'ils sont toujours accessibles du point de vue du sens, demandent réflexion. Hédi Bouraoui, en effet, ne se contente pas d'écrire entre les langues : écrit aussi entre les mots. C'est le propre du jeu de mots. *Musocktail* semble composé des mots « Muse » et « cocktail ». Le recueil ne serait qu'un amusement du jeune poète proposant une poésie cocktail, une poésie de fête. Francine, dans le roman *La Pharaonne*, déclare d'ailleurs qu'un auteur invente souvent des mots pour le plaisir. Comme dans beaucoup d'autres récits transpoétiques d'Hédi Bouraoui, cette femme joue un rôle essentiel dans la diégèse, comme il n'a pas échappé à Jolanda Parruca :

Le personnage-femme occupe la place centrale dans le roman *La Pharaonne*, où elle jouit non seulement de l'attention particulière de l'auteur, par le rôle qu'il lui attribue, mais avant tout de sa confiance, et de son admiration, car Bouraoui dans son œuvre romanesque fait de la femme un facteur actif qui agit, contribue au progrès, influe sur la transformation de la société et surtout à la protection des valeurs nationales.⁵⁶²

Mais que l'on ne s'y trompe pas, beaucoup de poèmes de ce recueil présentent déjà des réflexions très sérieuses. Ce que le poète semble indiquer, c'est qu'il va jouer avec les Muses, faire la fête avec elles, jouer donc avec le langage poétique traditionnel. Ce titre est donc beaucoup moins innocent qu'il n'y paraît. Il indique déjà une poétique. Et cette poétique se joue déjà clairement entre les mots. *Haïtuois* peut être ainsi compris comme une incitation du poète à la clairvoyance adressée au peuple haïtien : *Haïti, vois !* On peut y déceler une critique du racisme ou du rejet interethnique : *Haï(s), tu vois...* Écrire entre les mots multiplie les interprétations.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁶² Jolanda Parruca, « L'Image de la femme égyptienne dans le roman *La Pharaonne* », *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui, op. cit.*, p. 327.

5) Écrire entre les lignes, les mots et leurs sonorités.

Le mot en poésie existe aussi par l'intermédiaire de ses sonorités. Et souvent celles-ci font sens. L'écriture interstitielle se joue donc aussi entre les mots, et notamment leurs sonorités. Comme tout poète, Bouraoui effectue un travail sur la langue. Ce jeu sur le langage est moderne, en ce sens qu'il n'obéit plus du tout aux règles poétiques de la poésie française classique. Au début du XX^e siècle, l'abolition de la ponctuation chez Apollinaire affole une certaine poésie « bien-pensante », l'abandon par certains surréalistes de la rime fait réagir les puristes. Que dire de cette poésie bouraouienne qui ne se contente pas de ces pâles révolutions littéraires, mais déconstruit la syntaxe du poème en revendiquant parfois un certain hermétisme ? D'aucuns estiment, comme le rappelle Mejdoub Habib, que cette poésie ne serait plus qu'un jeu, et qu'il faut peut-être plutôt la ranger dans un courant de « poésie potentielle », qui ne serait qu'un avatar dégénéré du surréalisme :

Dans cette perspective, la poésie de Bouraoui ne serait qu'un jeu au sens propre du terme dont la valeur littéraire serait pour ainsi dire douteuse dans la mesure où « la littérature potentielle » est considérée comme un avatar du surréalisme, une sorte de métamorphose, de transformation à sens péjoratif de ce courant littéraire moderne.⁵⁶³

Ainsi Bouraoui crée-t-il souvent des équivoques au sein des jeux de mots fréquents qu'il utilise dans ses poèmes. Ce peut être entre les langues, dans le recueil de poèmes *Tremblé*, l'équivoque reposant sur l'emploi en français et en anglais d'expressions qui se ressemblent du point de vue phonique, comme dans le poème « L'année dernière à Mari... Marie and Bed » :

Maryenbad

⁵⁶³ Mejdoub Habib, « De l'hermétisme à la transparence », in *Poésies Hédi Bouraoui*, choix de poèmes publié par l'Association Tunisie-France, avec le concours de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Sfax, et la contribution du Service Culturel de l'Ambassade de France en Tunisie, 1991, pp. 23 -29.

Marie and bed

Cette paronomase s'appuie aussi sur l'intertextualité, Bouraoui pensant sans doute à la chanson *Marienbad* de Barbara. Enfin, certains passages du poème font également penser, comme nous l'étudions dans le chapitre consacré à l'intertextualité, au poème *Marie* de Guillaume Apollinaire, dans le recueil *Alcools*. Marienbad étant une ville allemande, c'est ici entre trois langues que se crée le poème : le français, l'allemand et l'anglais. Mais le poème a encore une fonction comique, car Marie commet dans ce poème l'adultère, et le locuteur ne peut s'empêcher de penser à son *mari* :

D'avance ta sensualité frémit
le Mari
Ne pourra jamais
Deviner
Le lieu de tes rencontres⁵⁶⁴

Parfois, ce jeu sur les sonorités ne se joue pas entre plusieurs langues, mais au sein de la seule langue française, grâce à des assonances, comme dans le poème « entre deux o » :

J'éclate
Je suis disparate
Ma rate enragée fait des siennes⁵⁶⁵

Ou encore dans le poème « Parsemer » :

Or argent valeurs matérielles
Ordures de bonnes gens
Ramassées à pleines oreilles
Donne-moi plutôt un regard

⁵⁶⁴ Hédi Bouraoui, *Tremblé*, éditions Saint-Germain-des-Prés, 1969.

⁵⁶⁵ Poème « Entre deux O », in *Poésies Hédi Bouraoui*, choix de poèmes publié par l'Association Tunisie-France, avec le concours de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Sfax, et la contribution du Service Culturel de l'Ambassade de France en Tunisie, 1991, p. 40.

Qui fait pousser des émotions
qui durent⁵⁶⁶

Nous retrouvons ce procédé dans le poème « Unisex assuré » du recueil *Éclate module*, qui tourne en dérision l'uniformisation des sexes dans un monde qui perd ses repères :

Assis sur des chaises
sonotube
Cannelloni en papier mâché
Nos cheveux lapent
Accroupis
L'assurance vie
sans controverse
et les ampoules
des tulipes titubantes⁵⁶⁷

Le poète utilise souvent des paronomases, comme dans le poème « Farciture » de *Tremblé* dès 1969 :

Chante mon
Sous-sol
Ton solfège
Rancit
Ta clé de Sol
Un sacrilège
farci de farces

C'est ici le polyptote qui crée la paronomase, les mots *farce* et *farci* étant construits sur le même radical. Ce jeu sur les sonorités a pour but de montrer que le poète prend l'amour auquel il fait allusion à la légère. L'image filée du solfège fait ressortir que la paronomase s'appuie aussi sur la sonorité *fa*, désignant une

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁶⁷ *Éclate module*, p. 16.

note de musique. Le jeu de mots est donc double : l'amour est une farce dont le poète connaît la musique, et qui se joue ici en sol ou en fa mineurs.

La paronomase n'a pas besoin du polyptote dans le poème « Mon tu » du recueil *Nomadaïme*, plus récent (1995) :

Mon « Je » peut dire ton « Tu »

Ton « Tu » peut dire mon « Je »

[...]

Ni jeu... Ni enjeu...⁵⁶⁸

Or ce poème met parfaitement en scène l'idée d'une réversibilité des discours de deux personnes. Dire l'autre, et se laisser dire par l'autre, apparaît bien comme un jeu sur les personnes, sur le « Je ». Mais je ne pourrai dire l'autre qu'avec ma propre langue, et lui avec la sienne, l'unicité ne peut se trouver que dans un jeu du langage poétique, notamment grâce à la paronomase. Même si le locuteur nie le jeu dans ce poème, il existe bien dans la réalité linguistique du poème.

Jacqueline Beaugé-Rosier souligne les échos sonores présents dans *Nomadaïme*. Ils sont à mettre au compte d'une écriture de symbiose :

En fonction de cette symbiose culturelle, l'auteur a posé des actes d'invention novatrice, dont le recueil de poèmes *Nomadaïme*, qui a écarté la menace du rejet social. Il convoque ainsi par des pratiques de langages poétiques pleins d'échos sonores et de dérives la mouvance des solitudes ethniques vers l'harmonie libératrice « à venir ».⁵⁶⁹

Nous retrouvons cette paronomase dans le poème : « « I » (je) s'écria le critique, je me relève », du recueil *Ignescent* :

Je plastiqué

Pièce détraquant le drame d'un moi naissant

⁵⁶⁸ *Nomadaïme*, éditions du GREF, Toronto, 1995, p. 43.

⁵⁶⁹ Jacqueline Beaugé-Rosier, « Sagesse et Différence chez Hédi Bouraoui », *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, op. cit., p. 170.

Jeu-sculpture dans l'aire arcadée de l'histoire [...] ⁵⁷⁰

Même chose dans le poème « Unisex assuré » du recueil *Éclate module* :

Et la résurrection

Des corps meurtris

Fait reverdir

La ténuité

Vite exténuée [...] ⁵⁷¹

La poétique de l'interstice chez Hédi Bouraoui consiste donc bien aussi à créer le texte entre les mots et leurs sonorités. Denise Brahimi déclare à ce sujet :

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. ⁵⁷²

Il serait intéressant de se demander pourquoi peu de poètes français utilisent cette « forgerie des mots », ces jeux de mots (on pense néanmoins à Raymond Queneau, Jacques Prévert, Robert Desnos...). Notre réflexion consistant ici à montrer que la poétique d'Hédi Bouraoui consiste à écrire entre les langues, on pourrait chercher à savoir en quoi un contexte canadien anglophone l'inciterait peut-être à faire cela plus facilement. Comment l'utilisation fréquente qu'il fait de l'anglais au Canada anglophone peut-elle influencer une façon d'écrire entre les langues et entre les mots ? Cette poétique de l'interstice est si particulière qu'elle ajoute inévitablement quelque chose à la littérature francophone. Pour dire les choses autrement, la créolisation du langage poétique que nous trouvons chez Edouard Glissant, Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Léon Gontrand Damas serait en partie influencée par les langues autres que le français dans lesquelles ils ont baigné. Edouard Glissant fait de la créolisation un phénomène général, devenu mondial, et l'étudie au niveau du Tout-Monde. Hédi Bouraoui a le mérite

⁵⁷⁰ *Ignescent*, éditions Silex, Paris, 1982, p. 101.

⁵⁷¹ *Éclate module*, p. 17.

⁵⁷² *Op. cit.*, p. 43.

d'étudier la poétique de l'interstice en partant de l'écrivain. En quoi l'usage de ses langues influence-t-il son propre style ? Denise Brahimi s'est également posé cette question. 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. Et ce phénomène n'est pas visible que dans le poème. On le trouve aussi dans le roman. Ainsi, dans *La Pharaonne*, la « source niagarante » ou la « banditure » désignent « les montées et les baisses du baromètre sentimental ». Le protagoniste de ce roman, le scribe, est présenté comme un créateur de mots. 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 ! »⁵⁷³

La Pharaonne propose une création de mot particulièrement intéressante, utilisé une bonne dizaine de fois, puisque c'est en même temps un concept : l'*amourir*. Le narrateur, Barka Bousiris, s'est envolé vers l'Égypte pour y vivre un amour existentiel. La mère du narrateur vit dans ce pays. Elle a les traits du visage d'Hatchepsout. Or le narrateur a déclaré dans un rêve à Hatchepsout qu'il l'aime. Il a été invité par Francine Castel, directrice du centre culturel du Caire. Tentant de réitérer l'exploit d'Isis, Barka cherche à insuffler la vie à Hatchepsout alors que celle-ci tente d'unifier l'univers africain, européen et américain de Barka. Sa mère l'a envoyé en Egypte pour qu'il élucide l'énigme de l'appartenance à la Omna : « sortir du ghetto de toutes les tribus, accéder à l'identité transculturelle supranationale qui s'esquisse dans l'agonie ».⁵⁷⁴ L'*amourir* apparaît comme l'impossibilité pour les amants de mourir :

Mais la violence ancestrale pèse de tout son poids de ténèbres et de clarté. Elle (la mère du narrateur) allume les feux de l'*amourir* en deux cornes divergentes comme un diapason magnifique qui pointe vers le ciel ses branches sensuellement courbées tout en avalant un soleil coïncé, retenu immense, sur la tête d'Isis.⁵⁷⁵

⁵⁷³ Hédi Bouraoui, *La Pharaonne*, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1998.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁷⁵ P. 35.

Dès le début du roman, nous apprenons à connaître Ayman, qui a rencontré une jeune étudiante, Imane, qui a elle aussi les mêmes traits qu'Hatchepsout. Elle propose au narrateur de visiter sa ville, et la définition de l'*amourir* se précise :

Imane propose de me faire partager les constellations de sa ville et d'évoquer les ressorts qui m'incitent à me déplacer dans ses arcanes salvatrices. « N'est-ce pas là tout le programme de Hatchepsout qui m'a attiré dans son sein auguste pour que je puisse assister aux métamorphoses de l'amour et de la mort de ce monde et vivre en scribe l'amourir de l'au-delà ? »⁵⁷⁶

Plus loin dans le récit, Barka reconnaît qu'il a été amoureux de Francine à Paris, quand ils étaient au lycée Louis-le-Grand :

Tant de réceptacles de potentialités qui incitent nos élans pulsionnels et créateurs aux quêtes spirituelles d'un amourir toujours ressuscité.⁵⁷⁷

Dans le vocabulaire mis en place par Hédi Bouraoui dans ce roman, la notion d'interstice ne concerne pas que l'écrivain, elle peut concerner le personnage. C'est ainsi que Barka y fait allusion :

Le mien (mon passé), carrefour de paradoxes et de contradictions, se noue et se dénoue pour libérer l'harmonie que chantent mes interstices.⁵⁷⁸

N'oublions pas qu'il se situe (comme l'écrivain) au carrefour de trois cultures, l'Afrique, l'Europe et l'Amérique, mais aussi de trois langues. Même s'il est écrit en français, et navigue dans l'ère francophone, le roman *La Pharaonne* utilise ces trois langues. Les expressions en arabe, rappelons-le, y sont monnaie courante.

⁵⁷⁶ P. 43.

⁵⁷⁷ P. 83.

⁵⁷⁸ P. 66.

Ce procédé est repris dans *La Femme entre les Lignes*. Dans une lettre au narrateur, Lisa fait allusion aux femmes que le narrateur, qui est écrivain, crée entre les lignes :

*Au fait, ce ne sont pas ces femmes provocatrices et pourvoyeuses de jouissance qui m'intéressent, mais ce que tu leur fais dire par les mots entre les lignes.*⁵⁷⁹

Le narrateur reconnaît lui-même trouver du plaisir entre les lignes du roman de leur amour, dont ils sont devenus les personnages. Il est canadien, elle est italienne, et le texte s'écrit aussi souvent entre les mots de différentes langues, et leurs sonorités particulières :

Est-il paradoxal, ce plaisir à trouver le plaisir hors du texte, dans « l'entre-les-lignes » qui nous enivre, dans l'euphorie des blancs où stagnent des millefeuilles de sentiments muets ? La coupe d'argent remplie de vin béni semble me narguer. Elle est destinée à Eliyahu *hanavi*, Elie le prophète, et elle trône sur la table pour accueillir et honorer l'Absent et les invités.⁵⁸⁰

Le narrateur se souvient qu'il est invité tous les ans chez des amis juifs qui fêtent la Pâque juive. Le passage est l'occasion d'utiliser plusieurs mots ou expressions en hébreu, et traduits ici en anglais dans le texte en français. Le plus souvent, ceux-ci sont traduits dans le texte lui-même. Nous sommes dans un entre-trois linguistique :

Cela évoque en moi cette invitation annuelle à partager avec mes amis torontois, les Eisen, le repas du *seder* de *Pesah* (« passage », en hébreu), de la Pâque juive, ou comme ils disent en anglais, de *Passover*.⁵⁸¹

⁵⁷⁹ Hédi Bouraoui, *La Femme d'entre les lignes*, Editions du Gref, collection Lebeau mentir, Toronto, 2002.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 56.

L'écriture poétique entre les lignes s'accompagne d'une écriture poétique entre les langues. Une fois encore les jeux de sonorités, notamment les paronomases, comme dans le poème, ont pour fonction de construire des ponts entre les mots et entre les langues. Si en français il n'existe pas de paronomase possible pour les mots *fil*le et *oléandre*, l'utilisation dans le roman de ces mots en arabe permet une paronomase qui accroît sa dimension poétique. Une fois encore, le mot en arabe est associé à sa traduction, sans recours à une note de bas de page, ou à un glossaire final, comme dans *La Pharaonne* par exemple :

En lisant le petit texte sur la Rose, ce dicton de mon terroir m'est revenu :
« Ne te laisse pas prendre par la fleur *difla* (l'oléandre) même si dans l'oued elle fait des ombres. Et ne te laisse pas prendre par la beauté d'une *tifla* (fille) avant que tu n'aies vu ses faits et gestes. Je déguste ce dicton sans pouvoir le partager avec Lisa.⁵⁸²

B- Syntaxe de l'écriture entre les langues

Comme nous l'avons souvent répété, la poétique d'Hédi Bouraoui se fonde sur une déconstruction du langage poétique. Ceci est particulièrement net dans le recueil de poèmes *Éclate module* de 1972, car ce recueil décrit un monde en décomposition, qui a perdu selon le poète ses repères, et dans le romanpoème expérimental *L'Icônaison*. A propos d'*Éclate module* Cécile Cloutier remarque dans son article « Bouraoui et la multipoésie » :

Ainsi, dans le langage éclaté de *Éclate module*, nous retrouvons un certain surréalisme bouraouien mais aussi, pour ainsi dire, une sensibilité à l'environnement, non seulement celui de la terre mais celui de l'ambiance électronique d'une certaine culture de fin de millénaire.⁵⁸³

Mais le poète qui entend s'adresser à un lectorat populaire ne finit-il pas par s'adresser à une élite ? La déconstruction de la langue, c'est aussi la reconstruction d'un autre langage poétique, c'est un des facteurs de la naissance du style. Peut-on rapprocher ces déconstructions de la syntaxe et du rythme du poème ou de la phrase du concept de déconstruction chez Derrida ? Le concept de vide, de blanc propre à l'écriture interstitielle s'inspire-t-il de la philosophie lacanienne ? Ou d'autres philosophes ?

⁵⁸² *Ibid.*, p. 114.

⁵⁸³ Cécile Cloutier, « Bouraoui et la multipoésie », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1997, p. 52.

1) Écriture interstitielle et sémiotique : des interstices entre les cultures aux interstices entre les mots

En termes lacaniens, Koï, dans *Bangkok Blues*, symbolise le vide, le blanc. Le texte dans lequel elle se déploie est lui-même composé de nombreux non-dits et d'espaces vides, faits pour être interprétés par le lecteur. La composition du récit en « cantos » convient parfaitement à ce mouvement de l'écriture correspondant à des étapes de l'expérience des personnages. C'est aussi une suite de tableaux, ou plutôt d'images, cette silhouette particulière de la narration faisant écho à la théorie poétique des « images-énigmes » venues d'Orient⁵⁸⁴. Ce roman pratique une écriture désagrégeant le récit traditionnel.

Cette déconstruction des topoï occidentaux en matière de narration a pour but non pas de raconter pour lui-même le voyage de Virgilius, le multiculturel, mais plutôt de découvrir l'intertexte s'élaborant entre lui et la Thaïlandaise Koï, à l'interstice de leurs cultures et de leurs êtres de papier. C'est à la fois la Thaïlande mythique et la Thaïlande-Koï que rencontre Virgilius, l'afro-américain. Plutôt qu'à un choc des cultures, c'est encore à une rencontre entre les cultures que nous invite le récit. « Et les déserts de mon Afrique grignotent les restants d'oasis en mal de survivance, susurrent de piètres appels enrubannés de désastres et que nul n'entend », s'exclame le protagoniste⁵⁸⁵. L'identité du personnage ne peut dans ces conditions qu'être plurielle. Elle est rendue complexe par un jeu savant sur le nom (ou le pronom) : le narrateur se nomme tantôt Virgilius, tantôt le roturier, l'éléphant, le scribe, et enfin Vir. Chacun de ces noms a pour fonction de symboliser ses identités dans un scintillement du sens, lui-même pluriel, surtout quand il s'agit du nom propre.

Lucy Stone McNeece écrit à ce sujet dans son article « *Bangkok Blues et la transsémiotique* » :

Bangkok Blues nous introduit à une écriture qui décompose, désarticule la tradition des « récits de voyage » pour instaurer une pratique du signe

⁵⁸⁴ Comme il n'a pas échappé à Lucy Stone McNeece. Cf. « *Bangkok Blues et la transsémiotique* », Hédi Bouraoui, *la transpoésie*, éd. L'or du temps, Tunisie, 1997, p. 125.

⁵⁸⁵ P. 10.

apparemment éloignée de la nôtre, toujours ancrée dans les conventions romanesques du XVIII^e et XIX^e siècles. [...] Ce texte scriptural déconstruit les conventions narratives et rhétoriques ainsi que les structures de pensée « doxales » souvent à l'œuvre, à un niveau inconscient, chez le lecteur occidental.⁵⁸⁶

Dans *La Femme d'entre les lignes*, le poète-narrateur se demande s'il n'est pas en train de créer celle qu'il aime à son image : « - Serais-je en train de te façonner à mon image ? ou plutôt toi, me modèlerais-tu selon ta sensibilité et ton intuition de lectrice⁵⁸⁷ ? » Mais il fait rapidement allusion au plaisir non seulement du texte, mais de l'entre-lignes et de l'entre-deux : « Est-il paradoxal, ce plaisir à trouver le plaisir hors du texte, dans « l'entre-lignes » qui nous enivre, dans l'euphorie des blancs où stagnent des millefeuilles de sentiments muets ? »⁵⁸⁸ Plus loin dans le récit, il remarque que Lisa, son amante, ne cesse de « [le] lire entre les lignes » et ne peut oublier cette question : « - Quand vas-tu consommer avec moi ces folies, celles que tes mots font naître en moi et qui, par la suite, ne cessent plus de graviter autour de mon être lisant ? »⁵⁸⁹

Mallarmé déjà, dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, a montré que le non-dit et les vers inachevés ou tronqués permettent à l'imagination et à l'interprétation du lecteur de s'exercer encore plus pleinement que des vers écrits de façon complète. Roland Barthes et les structuralistes ont accordé beaucoup d'importance au sens pluriel du texte. Pour Mallarmé, le hasard laissé dans les blancs du texte participait à la création de ce dernier par le lecteur. Hédi Bouraoui évoque plus précisément à ce sujet une « machine à explosion sémiotique ». L'image du désert est encore ici pertinente, car si la vie est peu abondante à sa surface, elle grouille en sa profondeur, comme chez les individus. Il en va de même dans l'œuvre littéraire où l'essentiel de l'interprétation, et même du rapport signifiant/signifié, ne se fait pas forcément en surface, mais plutôt en profondeur ; entre les mots, à leurs interstices. Hédi Bouraoui ajoute :

⁵⁸⁶ Lucy Stone McNeece, « Bangkok Blues et la transsémiotique », dans Hédi Bouraoui, *La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1997, p. 118.

⁵⁸⁷ P. 62.

⁵⁸⁸ *Ibid.*

La représentation ou la référentialité ne s'active qu'avec le dépassement des mots par un silence lourd de sens, et vice versa, le blanc, le vide, le désert, le silence ne cède ses trésors de sens ou ne se déploie polyphoniquement qu'au contact immédiat de sa différence⁵⁹⁰.

On pourrait se demander si cette façon de concevoir la déconstruction du langage littéraire peut être rapprochée de la philosophie de la déconstruction de Derrida, telle qu'elle s'exprime notamment dans *L'écriture et la Différence*.⁵⁹¹ Chez ce philosophe, la critique déconstructionniste s'appuie sur une vision poststructuraliste du langage selon laquelle les signifiants (la forme des signes) ne renvoient pas à des signifiés définis (le contenu des signes), mais résultent plutôt d'autres signifiants. Selon lui, le courant poststructuraliste s'oppose au structuralisme saussurien, où le signifiant (la forme d'un signe) renvoie directement au signifié (le contenu d'un signe), qui impliquait une pensée logocentrique (centrée sur la parole) remontant à Platon. À l'aide de l'écriture (du signe), Derrida estime faire échec à l'histoire métaphysique s'appuyant sur un système d'oppositions. Il élabore une théorie de la déconstruction du discours correspondant à sa conception du monde, critiquant le fixisme de la structure pour proposer une absence de structure, de centre, de sens univoque. La relation directe entre signifiant et signifié est contestée. Dans le discours ont lieu sans cesse des glissements de sens infinis d'un signifiant à un autre. Selon le structuralisme, le signifiant est la partie sensible du signe, les sens pouvant la saisir, considérés comme l'enveloppe matérielle permettant d'accéder au signifié. Le signifié correspond quant à lui à l'idée, au concept, immatériel et intelligible. C'est cette opposition que réfute Derrida.

D'autre part, déconstruire n'est pas détruire.⁵⁹² Cette philosophie n'est donc pas totalement comparable à celle d'Hédi Bouraoui, qui déstructure parfois le mot, mais déstructure surtout la syntaxe de la langue, surtout dans ses poèmes. De

⁵⁸⁹ P. 88.

⁵⁹⁰ *Transpoétique*, p. 96.

⁵⁹¹ Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Le Seuil, Paris, 1967.

⁵⁹² Chez Derrida, la déconstruction se joue en deux temps : premier temps de renversement. Le couple écrit/voix était hiérarchisé, et il faut avant toute chose détruire leur rapport de force. L'écriture doit primer sur la voix, l'autre sur le même, l'absence sur la présence, le sensible sur l'intelligible, etc. Second temps de neutralisation. Il faut abandonner la pensée duelle antérieure. Cette phase conduit à la super-voix, l'androgynie, l'archi-écriture. Le mot déconstruit devient indécidable. Voir Gilbert Hottois, *De la Renaissance à la postmodernité*, De Boeck, collection Point Philosophique, 1998, p. 306).

plus, selon Derrida, si la déconstruction s'applique bien à des textes, ce sont majoritairement ceux de l'histoire de la philosophie occidentale. Néanmoins, selon Hédi Bouraoui, tout dans l'œuvre se joue dans l'interstice, le vide, et s'avère équivoque. Un aspect de la poétique de l'interstice peut donc être rapproché de la théorie de Derrida.

Ce silence est effectivement perpétuel dans son œuvre, en ce sens particulier, que ce soit dans sa poésie ou ses romans. Il règne en maître dans *Rose des Sables* ou dans *Ainsi parle la Tour CN*, par exemple. Que l'on se souvienne aussi de ce moment capital, à la fin du 17^{ème} tour (équivalant au 17^{ème} chapitre), où Twylla invoque l'esprit orignal et en revient à un silence fondateur :

Cette nuit, la terre trembla, par fortes secousses, de haut en bas, de gauche à droite, comme un serpent qui se love en rampant. Quelques bâtisses désuètes craquèrent. Aucune mort déclarée. Twylla est tirée de ses rêves, inondés de sueur... Elle demeure silencieuse.⁵⁹³

La jungle des villes, telle qu'elle est décrite dans la pièce de théâtre *Dans la jungle des villes* de Brecht,⁵⁹⁴ se transforme plutôt ici en silence désertique de la ville, mais cet espace est transfiguré car il est le temps d'un décodage et d'une lecture du monde moderne en profondeur, à la lumière des enseignements des sagesse indiennes ancestrales. Dans *Bangkok Blues*, le narrateur avoue aimer l'aspect cosmopolite de l'architecture de la ville : « J'admire l'esprit cosmopolite de Rama V, faire cohabiter des styles qui se mordent dans un baroque plus réel que le surréel ! »⁵⁹⁵

Enfin, dans sa *Grammatologie*⁵⁹⁶ Derrida estime que l'écriture est originaire, au même titre que la voix, tension perpétuelle sans rapport de force. Donc elle ne peut être une reproduction de la langue parlée. Il pense que le *texte* ne peut pas s'expliquer par l'origine (auteur, société, histoire : soit le contexte), mais qu'il est écriture, et l'écriture est langue (non intention). Elle est langue par rapport au discours qui la met en œuvre. Or la poétique de l'interstice de Bouraoui accorde

⁵⁹³ *Ainsi parle la Tour CN*, p.240.

⁵⁹⁴ Bertold Brecht, *Dans la Jungle des Villes (Im Dickicht der Städte)*, 1922.

⁵⁹⁵ *Bangkok Blues*, Ottawa, Éditions du Vermillon, 1994, p. 85.

⁵⁹⁶ Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1967.

une place incontestable à l'auteur et à sa situation (origine, cultures, moment de l'histoire considéré...).

Si le récit bouraouien oscille sans cesse entre la recherche d'une plénitude et la réalité de ce vide, il doit être ressenti aussi bien par l'écrivain que le personnage ou le lecteur. Toutes les cultures y dialoguent librement. Plutôt qu'un remplissage sémiotique du seul texte maghrébin, une répétition lancinante des mêmes regrets, le romancier préfère une écriture humaniste née à l'interstice de plusieurs cultures, écriture a-temporelle créant son propre espace. « La créatrice du désert métaphorique conquiert enfin son espace-temps d'humanisme et d'humanité⁵⁹⁷ » reconnaît-il dans *Transpoétique*.

Ainsi parle la Tour CN permet l'immersion dans les différentes cultures des immigrés, surtout quand ceux-ci sont à la recherche d'une richesse née de la connaissance de ces cultures, y compris leur culture propre, ancestrale. Ce récit poétique permet aussi l'immersion dans le mythe, (notamment le mythe bouraouien de l'originalité), les modes de vie, les arts... Comme l'ajoute l'écrivain : « l'œuvre d'art surgit alors dans son illumination passionnée de communication avec d'autres œuvres et d'autres inter-trans-culturalités⁵⁹⁸. » Et tel est le point de départ, la clé de voûte du recueil *Livr'errance* où le poète ne cesse de convoquer la mémoire de ses amis poètes et leurs poétiques particulières, car malgré lui il s'en sait imprégné au point de ne plus refuser l'intertextualité, mais de la vivre dans un acte d'écriture particulier, que l'on pourrait nommer « l'écriture-avec », *with-writing*, concept qui ne fut peut-être jamais aussi profondément exploré que par Hédi Bouraoui.

Le croisement des champs sémiotiques, on le voit, a lieu à l'intérieur de l'œuvre, notamment au niveau des personnages dans le roman, mais aussi entre les œuvres d'Hédi Bouraoui et celles d'autres écrivains ou poètes. Autant dire que ce croisement se veut étendu et qu'il ne peut, par principe, exclure de son champ aucune culture, ni même théoriquement aucune sensibilité. Rappelons que Lucy Stone McNeece a parlé à propos de certains livres d'Hédi Bouraoui de transsémiotique⁵⁹⁹, dans la mesure où l'écriture interstitielle suppose selon elle un

⁵⁹⁷ *Transpoétique*, p. 100.

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ « [...] j'entends par transsémiotique la tentative d'atteindre un niveau de langue où le langage n'est ni entièrement différencié des autres formes d'expression, ni réduit à un système à dominance phonétique, mais comprenant d'autres modes de signification, iconiques, gestuels ou graphiques ». *Op. cit.*, p. 117.

mélange de différentes sortes de langages, notamment iconiques, graphiques ou gestuels dans le récit.

Écriture du voyage et écriture interstitielle chez Hédi Bouraoui apparaissent donc comme deux concepts intimement liés. C'est que la communauté multiculturelle et multilinguale n'a pas de région d'écriture déterminée à l'avance, cette écriture naissant justement dans les interstices entre les cultures. Quand l'écrivain revendique ses identités plurielles, son œuvre devient riche de toutes les cultures qui l'ont façonné, et le façonnent. En retour, il les médite afin de proposer une conception de la littérature fuyant tout narcissisme, respectant par-dessus tout l'altérité, réalisant la pérennité des grandes œuvres humanistes du passé.

2) Une écriture du fragment et de l'énigme

Nous comprenons mieux dans ces conditions que l'écriture d'Hédi Bouraoui se définisse le plus souvent par une esthétique de la « fragmentation » et de l'énigme. Celle-ci varie néanmoins d'intensité dans l'œuvre. Elle culmine dans un recueil de poèmes des débuts, *Echosmos*, car celui-ci mime la réalité éclatée du monde, selon le poète, dans les années 1970, et dans le romanpoème *L'Icônaison*.

Pour ce qui concerne une poétique de la fragmentation, Hédi Bouraoui développe parfois lui-même cette idée, comme dans ces vers du romanpoème *L'Icônaison* :

6-7 Mes ruptures langagières
6-7 Mes cassures corporelles
6 Mes éclats de lumière
11-13 Mes brisures sensorielles me poussent dans ma
5 Désagrégation
10 Une floraison de fleurs de lotus icônisées par
5 Votre irrigation
12-13 Sans oublier Notre Patrie Tricontinentale
8-10 Étrange conquête en diapason.⁶⁰⁰

La fragmentation de l'écrivain lui-même, partagé entre trois cultures, et au moins trois langues (arabe, *darîja* populaire, arabe médiatique ou arabe coranique ; français et anglais), sa « désagrégation », comme il l'affirme lui-même ici, se retrouve, de façon plus ou moins prononcée, dans chaque partie de son œuvre, et dans le style de ce fragment de romanpoème. Rupture du récit en prose, qui devient ci poème. Rupture du rythme du vers, dont le mètre varie, comme nous l'avons montré ci-dessus. Aussi est-il peu concevable qu'Hédi Bouraoui écrive des vers classiques, au rythme constant. Le vers libre ou le vers en prose permettent une expression plus libre de cette fragmentation du moi et du langage. Eric Sellin a analysé les figures et les raisons de ce morcellement dans son article « Transfert, éclatement et le « jeu du je » chez Hédi Bouraoui ».⁶⁰¹ Les

nombreuses créations lexicales que nous avons commentées dans le chapitre consacré à la sémantique bouraouienne participent, selon ce critique, de cette « fragmentation » :

Hédi Bouraoui, formé dans et par plusieurs langues, connaît bien l'interface et l'écartèlement dont nous parlons. Le plurilinguisme joue un rôle primordial dans son œuvre. Sa poésie tend à pratiquer des engins linguistiques où les mots individuels sont créés de pièces trouvées (et n'oublions pas l'étymologie de bien des mots poétiques : « poiesis », « fabbro », « troubadour », « trouvère », « trobar », etc.) ou de pièces « d'origine » puisées dans plusieurs langues et leur culture. Bouraoui ne dit-il pas lui-même dans *l'Icônaison* : « je suis en pièces détachées » ?⁶⁰²

C'est cette fragmentation même qui permet à l'imaginaire de s'ouvrir et de se déployer, et cette esthétique de l'énigme qui intensifie le lien entre le lecteur et l'œuvre riche de questionnements. Il est important de constater que la poétique d'Hédi Bouraoui fuit le plus possible l'obstacle référentiel, qui bornerait la théorie dans une fascination du seul sens symbolique. « L'écriture transculturelle, ajoute le poète, se déploie dans les interstices ouverts en béances jubilatoires, modifiant ainsi leur polyphonie identitaire ... ».

Selon Eric Sellin, Hédi Bouraoui n'en a pas fini avec sa psychanalyse, contrairement à ce qu'il affirme, et les réflexions psychanalytiques que l'on trouve dans *l'Icônaison* lui rappellent des passages d'Abdelkébir Khatibi sur la psychanalyse dans *Par-dessus l'Épaule*.⁶⁰³ Si Khatibi écrit entre deux langues, l'arabe (il faudrait dire l'arabe populaire – *dârija* –, l'arabe médiatique, l'arabe coranique pour être plus précis) et le français, étudiant ce processus dans des récits comme *La Mémoire tatouée*, et *Amour bilingue*, Bouraoui écrit aussi entre l'arabe et le français (Eric Sellin omet selon nous l'anglais) ; et *L'Icônaison* explique clairement quel est chez lui le processus créateur. Des recueils comme

⁶⁰⁰ Hédi Bouraoui, *L'Icônaison*, Editions Naaman, Sherbrooke, 1985, pp. 99-100.

⁶⁰¹ Hédi Bouraoui *iconoclaste et chantre du transculturel*, ouvrage collectif, sous la direction de Jacques Cotman, Editions du Nordir, Ottawa (Ontario), Canada, 1996, pp. 127-132.

⁶⁰² Hédi Bouraoui, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁰³ Abdelkébir Khatibi, *Par-dessus l'Épaule*, éditions Abier, collection « Écrit sur parole », Paris, 1992.

Haïtuois, Ignescant, l'Iconaison, Eclate-module, Médiatrix, Musocktail, Echomos ou Vésuviade, pour ne citer qu'eux, se situent clairement dans un tel champ poétique animé par l'esprit de « béance » auquel nous faisons allusion précédemment.

Le poète comme le romancier écrivant un roman transpoétique, né d'une écriture interstitielle, ne doit donc pas avoir peur de cultiver l'hétérogène, ne pas créer à partir d'une seule culture, avec l'ennui que cela peut engendrer. Au sein d'aphorismes contenus dans un appendice de *Transpoétique*, il reconnaît : « je me fragmente jubilation en continents autonomes. Je me divise douleur en lacs de mémoire atomisée. Je me parcellise en images contradictoires sans aucune crise d'identité ».⁶⁰⁴ Aussi ne faudrait-il jamais dater la naissance du poème. Lui inventer ainsi des frontières temporelles, c'est « le priver de l'éternité de ses vibrations⁶⁰⁵ ».

S'absenter pour que le Jeu du je décline sa présence.

Aucune conjugaison au temps parfait de l'imparfait

Ni au plus-que-parfait d'une présence anicroche...

Laisser l'infinif jubiler dans son indéfini...

Il finira peut-être par décrocher l'espoir

Vers lequel nous portons tous nos pas⁶⁰⁶

Ces vers pourraient presque faire figure d'**art poétique**. Le poème selon Hédi Bouraoui doit le plus possible s'écrire au présent. Il faut capter l'immédiateté de nos impressions, mais présenter aussi, en plus de cet instantané de la pensée, de la sensation, de l'émotion, de l'intuition, d'une colère froide, le monde tel qu'il apparaît à un instant donné sur la plaque sensible du texte. On peut mettre en parallèle ce poème avec l'un des aphorismes se trouvant à la fin de *Transpoétique*, qui exprime parfaitement cette poétique de la fragmentation et de l'éclatement qui parfois déconcerte le public français : « J'éclate, moi le timoré, éclair d'immense jouissance dans les profondeurs ténébreuses de mon continent natal. Je n'ai plus

⁶⁰⁴ P. 164.

⁶⁰⁵ P. 159.

⁶⁰⁶ Appendice : aphoristique, p. 159.

de mots pour traduire ce transport de tous mes sens dans la matrice de mes éclatements. Mille et une étincelles, autant de feux de délice dans et au-delà de l'appartenir. J'applaudis à corps fendre. Je hurle à pleins poumons du tendre débridé ». ⁶⁰⁷

Il s'était bien agi déjà dans *Sfaxitude*, recueil publié en 2004, d'écrire la ville natale, non pour soi-même, par nombrilisme ou égotisme, mais pour lui rendre ainsi honneur et « colmater en même temps les brèches de la blessure du Lieu de naissance », comme le poète le reconnaît dans le prologue. Avoir instauré une distance entre elle et soi n'est pas ressenti comme un exil. Car ailleurs, n'importe où, le poète porte le lieu natal en lui-même. Ce n'est pas non plus une aliénation, car son souvenir est perpétuellement vivant. Ce qui fait notre humanité peut survivre grâce au poème ou à l'art, comme l'affirme le dernier poème : « Est-ce nostalgie ? Est-ce démagogie ? / Ni l'une Ni l'autre / La *Sfaxitude* et ses atours / Chantournent les grands et les petits / Encore et de plus en plus / Plus besoin d'évoquer son charme ! » ⁶⁰⁸

Une nouvelle fois, l'écriture « nomade », mais on serait tenté de dire qu'elle ne se contente pas d'errer, de migrer : elle fonctionne aussi par empilement de souvenirs, d'impressions, de sensations, d'idées ; aussi se déstructure-t-elle en sa naissance même. L'un ne va pas sans l'autre. Elle décrit toute l'ambiguïté de l'identité transculturelle, « ambiguïté entre l'Amour de sa naissance et son exécution... entre être et paraître... entre avoir et croire... tous ces *entre-trois* qui sont source de poésie » ⁶⁰⁹. Car l'être comme le paraître semblent des lieux de *passages* permanents, et cet *entre-trois* fait naître des sentiments flous et parfois trompeurs ou contradictoires, sources partagées du poème, de l'œuvre, geysers intermittents mais intarissables. Même en amour les espaces du non-dit sont parlants. Au cœur de l'interstice ils écrivent dans leur langue silencieuse une langue faite pour le dialogue. ⁶¹⁰ Aimer loin, c'est parfois aimer davantage, comme le poète en fait la confidence dans le poème « Lien primal » :

⁶⁰⁷ P. 164.

⁶⁰⁸ P. 29.

⁶⁰⁹ Prologue, p. 4.

⁶¹⁰ Étudiant les discours des personnages dans une autre thèse de doctorat, *Les Fonctions des discours des personnages dans les manuscrits d'À la recherche du temps perdu de Marcel Proust* (Presses du Septentrion, thèse à la carte, 1995), nous en étions venu à nous interroger sur la possibilité de cette parole silencieuse des

Je ravale ma naissance au lieu-dit du savoir
Rehaussé par une famille corrosive
Qui ne te laisse jamais oublier son ascendance⁶¹¹

Le recueil *Nomadaime* n'est-il pas censé s'adresser aux enfants eux-mêmes, empreintes vivantes de la pureté primordiale, comme l'annonce le poème « Reconnaissance » : « Les enfants reconnaîtront / Leurs silhouettes Sortilèges profilés / Greffes à leurs flancs de cire / Quand fuse vers eux ma tendre parole »⁶¹². C'est qu'une fois encore la langue du poète se veut langue simple et de partage. Il reconnaît dans le poème « Dé-livre » : « J'enlise les mots de tout le monde / Dans les sables du désert / Pour que languissantes les roses dévoilent / Leurs visages d'amours limonés / S'écoulent les désirs dans les bambous / Flûtant mélodies multicolores... »⁶¹³. D'un livre à l'autre, du conte poétique au poème, ne retrouve-t-on pas les mêmes mots migrants, émigressents, presque les mêmes images, revisitées, échos alternatifs cherchant au mieux à inscrire dans l'œuvre une parole poétique qui voyage, qui passe d'un texte à un autre comme est censé passer l'esprit d'une culture à l'autre, d'une personne à l'autre, « flûtant mélodies multicolores ». La parole étoilée permet un voyage d'esprit à esprit qui, par essence, semble capable d'éclairer les versants les plus sombres de l'humanité. Car sur l'ombre on peut encore cueillir le Verbe :

Inassouvies les ombres se dévorent
Prêtes à fondre leur chagrin
Les corps reprennent le chant
*Qui brûle le cœur de la nuit*⁶¹⁴

La musicalité du langage poétique s'avère sans doute le liant entre toutes les œuvres, le dénominateur commun de toutes les mélodies poétiques, de toute parole inspirée par le grand spectacle du monde, mais aussi le premier lien entre

personnages qui se comprendraient sans se parler. Nathalie Sarraute est sans doute le premier écrivain à avoir mis en œuvre cette possibilité, qu'elle nommait sous-conversation.

⁶¹¹ *Sfaxitude*, éd. *Les amis de la poésie*, Bergerac, 2004, p. 7.

⁶¹² *Nomadaime*, p. 12.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 11.

les hommes. C'est elle qui dicte sa langue magique. Comme le déclarait à juste titre Wole Soyinka dans une conférence donnée à Paris en novembre 2003 pour l'Académie universelle des cultures, la saveur de la nourriture est dans le partage, « Ajoje l'odun ». ⁶¹⁵ Mais la connivence poétique concerne *aussi* le lecteur, « l'Écho-lecteur ».

S'envolent les étoiles ivres de rosée
Hibernant les cristaux que dentelle à mi-chemin
L'Écho-lecteur
Quand mon livre télévoyage
Dans les arcs-en-veines de l'anonyme ⁶¹⁶

Si le repli sur soi peut être parfois « une nécessité absolue », l'intériorité est insuffisante. « Une fois cette étape accomplie », révèle Hédi Bouraoui, « il devient urgent de s'ouvrir à 'la différence intraitable' pour équilibrer et harmoniser tout dialogue avec le monde » ⁶¹⁷. Selon lui, la poésie est fonctionnelle et peut corriger les injustices, les avatars de l'Histoire. Elle peut nous aider à changer de vision du monde, montrer la voie de l'équité et de la dignité humaine. Voilà au juste ce que le poète nomme « le Global du poème », faire simplement la connaissance des poètes et des artistes venant des quatre coins du monde, les lire, être à leur écoute, dialoguer avec eux.

Nous retrouvons ici des principes que nous avons décelés dans *Livr'errance*, à la différence que, dans l'œuvre écrite, ce dialogue inscrit sur la feuille cette connivence. *Struga* se voulait déjà recueil réunissant « des poèmes qui tentent de reproduire la globalité des impressions recueillies par la rencontre, la lecture... de nombreux poètes, mais aussi par l'image que représentent leurs pays dans le contexte socio politico culturel d'aujourd'hui » ⁶¹⁸. Pour autant, le global ne doit pas faire ignorer le local. Car c'est le local qui fonde notre identité et la met en évidence. À l'intérieur du recueil, faisant allusion à Mallarmé, le poète écrit dans « Ouverture » :

⁶¹⁴ P. 13.

⁶¹⁵ Académie universelle des cultures, *Le Partage*, éditions UNESCO / GRASSET, novembre 2004, p.164.

⁶¹⁶ *Nomadaime*, Editions du GREF, Toronto, 1995, p. 11.

⁶¹⁷ *Prologue pour une poésie fonctionnelle*, p. 7.

⁶¹⁸ *Struga*, p. 8.

Fleuve et Lac s'entendent enfin au Festival
Libre cours aux ressacs des mots de la Tribu
Ainsi la montagne couronnant le paysage
Balbutie psaume global aux confins des frontières⁶¹⁹

Il est possible néanmoins de réconcilier la communauté et une nouvelle forme d'humanisme⁶²⁰ ou d'universalisme moderne. Créatif, l'art concerne forcément les individus et nous ramène à notre communauté. L'idée même de diaspora, par exemple, renvoie à des traditions, des coutumes. Or nous sommes gouvernés par la coutume, et nous ne saurions parler dans ce cas de droit naturel. Tel apparaît le relativisme culturel absolu. Montaigne adoptait déjà cette attitude et, selon lui, toutes les cultures se valaient, la multiplicité des coutumes et des façons de vivre offrant du plaisir aux hommes capables de l'apprécier. Aussi, dans le chapitre 9 du livre III des *Essais*, le voyage était-il désigné comme la meilleure école.⁶²¹

⁶¹⁹ P. 17.

⁶²⁰ Dominique Schnapper dans *La Relation à l'autre, au cœur de la pensée sociologique*, rappelle que « les expériences du passé révèlent les apories inhérentes à toutes les sociétés qui invoquent des principes universels, l'écart entre les principes invoqués et les réalités historiques. » (Gallimard, NRF essais, 1998, chapitre I, « la pensée de la reconnaissance », « les apories des universalismes », p. 59). Elle étudie néanmoins ensuite un universalisme moderne, s'inscrivant selon elle « dans l'héritage des Lumières en ce qu'il est fondé sur l'idée que tout homme a la même faculté d'être citoyen et de participer à la vie économique. », (deuxième partie, « L'universalisme moderne et la sociologie », p. 73). L'esprit des Lumières souligne notamment que la société scientifique et technique ignore les frontières des races et des peuples.

⁶²¹ Montaigne écrit dans ses *Essais*, III, 9 : « L'âme y a une continuelle exercitation à remarquer les choses incogneuës et nouvelles ; et je ne sache point meilleure escolle, comme j'ay dict souvent, à former la vie que de lui proposer incessamment la diversité de tant d'autres vies, fantaisies et usances, et luy faire gouter une si perpétuelle variété de formes de nostre nature ».

3) Écrire à partir de la langue poétique d'autres poètes : *Livr'errance* et la « transpoésie critique »

À une époque où les éditeurs de nombreux pays repoussent généralement ce que Jean-Yves Tadié nommait le « récit poétique », Hédi Bouraoui revendique son identité de poète dans chacun de ses écrits, y compris dans le récit. *L'Iconaison*, en 1985, fut nommé par l'auteur lui-même romanpoème. Jacques Cotman remarquait que l'écrivain « aime à transgresser, en les rejetant, les frontières qui séparent les genres. »

Le recueil de poèmes *Livr'errance*⁶²² souligne plus que jamais peut-être ce passage du poétique, d'abord considéré comme création pure, *poiesis*, dans toutes les autres formes littéraires, intertextualité réflexive ou commutative non de référence ou d'inspiration, mais d'évaluation, qui interpellera le lecteur et les poètes dans leur propre critique. L'écrivain signe ici en effet un recueil de poésie audacieux à mi-chemin entre poésie et critique littéraire. C'est que, selon lui, « la poésie est la quintessence de toute langue ». Le poème s'y veut donc évocation ou évaluation, « renvoyant à la fois à la source qui lui a donné naissance, à l'auteur et son univers sensoriel aussi bien qu'à celui de lecteur-critique ». Il s'agit bien encore de « convoquer la conscience pour que, sous son égide, le poème instaure une nouvelle manière d'être, d'agir, d'écrire... » Nous chercherons ici à montrer qu'il existe dans le recueil *Livr'errance*, ainsi que dans d'autres œuvres d'Hédi Bouraoui, en poésie et en prose, une *libre errance* du poétique : l'écriture, la poïétique migrent au sein du livre ou bien de livre en livre. Comment s'effectue

ce *passage*, ce « voyage », cette *trans-lation* ? Cette trans-poétique (ou trans-poïétique) naît-elle toujours de la même façon d'une œuvre à l'autre ? Quels rapports peut-elle entretenir avec la « transculturalité » chère à l'écrivain ?

Au carrefour de trois courants culturels, l'œuvre d'Hédi Bouraoui semble faire du poétique une sorte de dénominateur commun évolutif propre à abolir les frontières entre les textes, les pensées, les sentiments, les émotions, mais aussi les hommes. Et cela par l'intermédiaire du langage, un langage migrant ou « émigressent », si l'on crée cet adjectif à partir d'un titre utilisé par le poète lui-même, *Émigressence*. Etudions ce que l'on pourrait nommer d'abord une *transpoétique externe*, ou commutative, mettant clairement en scène plusieurs artistes dans le recueil *Livr'errance*, puis une *transpoétique plus interne*, ou réflexive, dans d'autres œuvres d'Hédi Bouraoui.

Le prologue du recueil de poèmes *Livr'errance* explique clairement pourquoi une poésie touchant un public international est devenue, plus que jamais, une nécessité dans notre monde. C'est que, comme le disait Freud en son temps, il existe un malaise dans la civilisation. Mais celui-ci est de nouvelle nature : « Nous vivons dans un univers qui explose de partout. La violence véhiculée par l'ignorance écrase le monde entier. Une agressivité jamais vue auparavant. La raison du plus fort nous achemine de l'effroyable majorité démocratique au totalitarisme bon teint ». En relisant *Sous l'Horizon du langage* d'Yves Bonnefoy⁶²³ nous avons été sensible au fait que, pour ce poète, la poésie est peut-être avant tout mémoire : « J'appelle poésie, dit-il, ce qui, dans l'espace des mots, notre monde, a mémoire du surcroît de ce qui est sur ses représentations : mémoire des référents dans l'espace des signifiés ». Si Bonnefoy s'intéresse sans doute avant toute chose au langage, nous dirions qu'Hédi Bouraoui s'intéresse d'abord aux hommes, aux cultures, à l'Histoire, puis au langage. C'est en effet pour lui parce que la poésie est un langage universel, parce que l'art est peut-être l'un des moyens les plus sûrs d'asseoir la paix et la compréhension mutuelle, que le langage du poète est devenu un incomparable outil de relation entre les individus et les cultures.

Pour autant, la poésie est bien mémoire selon lui aussi. Elle est restée humaine dans un monde qui se déshumanise, qui n'a pour souci principal que le profit et la rentabilité. L'argent, érigé comme valeur unique, prive l'humanité de l'esprit

⁶²² Editions du CMC Stong College, York University, 4700 Keele St., Ontario, Canada, M3J 1P3.

⁶²³ Yves Bonnefoy, *Sous l'Horizon du langage*, Mercure de France, Paris, 2002.

créatif ou scientifique. Or les *media* eux-mêmes favorisent souvent l'économique au détriment du culturel, le superficiel au détriment du profond : « Ainsi la mémoire est vidée tout en étant évincée par une robotique rayonnante annulant l'humain, l'empreinte civilisationnelle qui fait l'originalité de chaque langue et de chaque région. »⁶²⁴ Mais la poésie est aussi mémoire pour le poète, car, s'étant imprégné de l'œuvre d'autrui, il ne peut s'empêcher d'écrire l'autre, et avec l'autre, tout en s'écrivant lui-même. Cet aspect particulier de ce que l'on a nommé à partir des années 60 l'intertextualité mérite d'être étudié selon nous chez Hédi Bouraoui. Il est particulièrement à l'œuvre dans le recueil *Livr'errance*, même s'il était déjà présent dans *Émigressence*, par exemple.

Le premier exemple que nous étudierons est le poème « Course folle », écrit pour rendre hommage au poète Robert Champigny. Robert Champigny est un poète, critique, philosophe et essayiste assez peu connu, qui vécut de 1922 à 1984, né à Châtellerauld. Ce fut un disciple de Gaston Bachelard. Ses recueils de poèmes sont conçus comme des épopées. Christophe Dauphin, dans la revue *Les Hommes sans épaules*, insiste sur le fait que ses recueils de poèmes « ont en commun des lieux, des personnages, des motifs et respectent à la fois la logique narrative et le mètre poétique, en essayant de renouveler la forme du poème narratif, tout en s'opposant aux anti-romans qui, brisant la narration, tournent au poème en prose ».⁶²⁵ Dans sa

⁶²⁴ *Livr'errance*, op. cit., Prologue, p. 8.

⁶²⁵ Voici le contenu de cet article de Claude Dauphin dans la revue *Les Hommes sans épaules* :

« Poète, critique, philosophe, essayiste et disciple de Gaston Bachelard, Robert Champigny (1922-1984) est à l'origine d'un renouveau du poème narratif. Cet athlète de l'épopée de cinquante pages, est donc desservi quand on l'aborde par le poème court. Notons surtout, dans cette utilisation révolutionnaire du narratif (enfin un poète qui nous intéresse par ce que raconte son poème, chanson de geste du XXème siècle), une grande méfiance devant l'image. Pour lui, la poésie doit s'appliquer « sur un canevas de récit franc, animer un jeu de lieux et de moments », non de simples images. Champigny préfère le style « blanc », en jouant sur la répétition de certains mots, d'échos et d'odeurs ; en donnant une précision mathématique à tout parcours. Ses recueils sont conçus comme de véritables épopées. Ils ont en commun des lieux, des personnages, des motifs et respectent à la fois la logique narrative et le mètre poétique, en essayant de renouveler la forme du poème narratif, tout en s'opposant aux anti-romans qui, brisant la narration, tournent au poème en prose. Le personnage ne pèse guère, il n'est qu'un prototype de l'humanité. La description est réduite à l'essentiel, le présent souvent nourri d'épisodes du passé en flashes-back. Par contre, Champigny appuie sur l'atmosphère, précise les gestes, les actes, les jeux comme un rite. Les vrais héros restent les lieux et les moments. Avec Champigny, l'homme n'est pas particulièrement exalté : chaque être peut correspondre à d'autres êtres, placés au même moment dans d'autres mondes, éventuellement (« Ni toi, ni moi ce n'est personne »). De même, ses personnages se retrouvent et s'échangent, d'une épopée à l'autre. L'homme, déterminé, marche ainsi en somnambule, comme répétant un rôle, et surtout peu désireux de promotion. Ainsi, Lucien, le héros de *La Mission*, après avoir rempli son métier de tueur, revient près de Frizou, sa chatte, et rêve de mourir à ses côtés, avec sa dignité à elle ! Suspenses. Foule de gestes. « À quoi sert de comprendre ? », sans doute. Mais le même Lucien, trop solitaire, trop égaré, « se récite une incantation » ! Nous sommes trop duels. Nous n'avons pas de centre. Nous recherchons le Graal, le « domaine ». Des moissons, l'enfance en clairières, les odeurs d'autrefois luisent derrière nous. Par l'expression de ces destins mécaniques, se crée une excitation un peu triste. En fait, Champigny épanouit, dépasse un certain « décadent » fin de siècle tout en s'inspirant du Nouveau Roman. Que de scènes riches de substance

poésie, « les vrais héros restent les lieux et les moments ». Or Hédi Bouraoui estime que cet écrivain n'est pas assez connu, et il apprécie notamment sa poésie. Il devient donc naturel d'écrire en symbiose avec un poète récemment disparu dans le poème « Course folle » :

Chatellerauld ta ville natale mon train
Vient d'y passer
Endormie cette ville se met à vibrer sa douleur
Je viens de te perdre Ami rare
Tu es le seul à l'animer⁶²⁶

Dans son écriture de « l'entre deux poètes », écriture née dans la béance existant entre deux cultures mais aussi deux façons d'écrire la poésie, Hédi Bouraoui n'hésite pas à renouveler la langue, quitte à utiliser une licence poétique : « cette ville se met à vibrer sa douleur », omettant que le verbe « vibrer » est intransitif. Il s'agit, en symbiose avec le poète auquel il est fait hommage, de créer un nouveau langage poétique, peut-être entre France et Tunisie, surtout entre langue française et langue poétique bouraouienne. Aussi le poète fait-il allusion d'abord aux lieux de l'enfance, qui font le lien entre la France et la Tunisie, et font naître une poésie de l'interstice entre les cultures, les êtres, les langues, et les différentes formes de poésie pratiquées par Champigny et Bouraoui :

Et quand à mon tour je partirai
Il restera peut-être une affiche publicitaire
Dans ta gare qui clamera le charme

symbolique ! La tête de l'ange qui sert de ballon, au cimetière, à ces quatre garçons qui ne se reverront plus (« Encore une heure à perdre »). Cette gardeuse de buts, cette « idiote » qui figure la mort (« La demeurée »). Champigny, « ce poète de la narration assez extraordinaire », selon Alain Bosquet et Pierre Seghers, essaie peut-être, justement, de « feinter » la mort en escamotant au maximum l'homme, et par tel leitmotiv : « Il ne faut pas laisser de traces. » Cette œuvre est tout à fait atypique. Robert Champigny a été présenté (par Karel Hadek) et publié comme « Porteur de Feu », dans Les HSE 25, en 2008. Une rue de Châtellerauld, ville natale de Robert Champigny, lui a été dédiée.

À lire : *Dépôt* (Seghers, 1952), *L'Intermonde* (Seghers, 1953), *Brûler* (Seghers, 1955), *Prose et poésie* (Seghers, 1955), *Sur un héros païen* (Gallimard, 1959), *Monde* (Seghers, 1960), *Le Genre romanesque* (Monaco, 1963), *Le Genre poétique* (Monaco, 1963), *La Piste* (Monaco, 1964), *Le Genre dramatique* (Monaco, 1965), *Pour une esthétique de l'essai* (Lettres Modernes, 1967), *Horizon*, poèmes et notes (Monaco, 1969), *La Mission la Demeure la Roue* (éd. Saint-Germain-des-Prés, 1969), *Les Passes* (éd. Saint-Germain-des-Prés, 1972), *Ontologie du narratif* (éd. Saint-Germain-des-Prés, 1972), *L'Analyse* (éd. Saint-Germain-des-Prés, 1974)

⁶²⁶ *Livr'errance*, CMC éditions, Université York, Toronto, janvier 2013, p. 147.

De ma Tunisie natale son soleil et sa civilité
Pour nouer à notre insu
Les liens d'une hypothétique vicinalité

Puis se souvenant de l'importance des lieux dans la poésie de Champigny, ceux-ci s'inscrivent naturellement dans le poème bouraouien. Ils se croisent eux aussi, dessinant une nouvelle géographie du monde, une géographie trans-culturelle et trans-personnelle de la poésie, car la poésie, acte créateur et fondateur, voyage d'un pays à l'autre, d'un être à l'autre, et elle est capable de renverser bien des frontières :

Et les lieux continueront à se croiser
Comme les rues qui se déboisent et reboisent
Sans que nous soyons là pour les nommer

Les lieux se multiplient dans le poème, mais aussi ces êtres réels qui influencent intuitivement l'écriture au moment où elle naît à l'intersection des influences :

C'est déjà Poitiers on change de train
Une autre amie outre-Atlantique se met
À dicter sa présence : je me souviens...

On sait l'importance de la « présence » dans la poésie d'un autre poète contemporain, nous voulons encore évoquer Yves Bonnefoy. Ce dernier appréhende le *présent* du langage « comme un moment où doit renaître la relation humaine, à partir d'un état de dispersion ». Notons que dans ce poème d'Hédi Bouraoui, le traitement de la *présence* est différent, puisqu'il ne s'agit plus de dire l'unicité de l'être mais au contraire sa multiplicité dans l'instant. Écrire à l'interstice, c'est donc encore parfois écrire une *co-présence*, ou à partir d'une co-présence. L'autre est-il simplement objet du poème ou déjà sujet ? Au moment où il écrit, le poète Hédi Bouraoui laisse l'autre intervenir dans son texte, s'accaparer l'espace de l'écrit afin d'écrire en connivence, dans cet interstice qui, en mémoire, peut exister entre les êtres. Il me semble que l'autre y est donc actant. L'aspect purement autobiographique d'une telle écriture n'est donc pas à négliger, car c'est

bien dans *Livr'errance* Hédi Bouraoui lui-même qui s'exprime et utilise le « je » du locuteur, tout en affirmant que ce « je » comprend l'autre : « je est nôtre », a-t-il coutume de déclarer, en corrigeant le « Je est un autre » de Rimbaud... Mais le flou est plus ou moins grand pour le lecteur. Si le poète Robert Champigny est clairement cité, car c'est à lui qu'il s'agit de rendre hommage, l'« autre amie Outre-atlantique » ne l'est pas de façon aussi claire. L'écriture intuitive de la connivence laisse ses zones d'ombre. La connivence avec le lecteur ne saurait être toujours totale.

Les citations sont fréquentes dans les poèmes évaluatifs/critiques ainsi réalisés. Elles sont marquées en italique. C'est encore le cas dans le poème « Le succès du roc » dédié à Bruno Durocher. Parfois, il ne s'agit que de citer des titres de recueils de poèmes, comme au début :

Après la révolution il débarque de Pologne
 Se renomme Roc de sevrage et d'attente
 Choisit *le temps de l'ombre* pour raccourci
 Et *gagne la lumière* qui ressasse l'étonnement
 Un Don Quichotte ivre de son Moi combattant
 L'ivresse de tendre vers l'Un l'Immortel intact⁶²⁷

Bruno Durocher a en effet écrit deux recueils se nommant *Le Temps de l'Ombre* et *Gagner la Lumière*. Comme dans beaucoup d'autres poèmes-évocation, Hédi Bouraoui commence son poème par des éléments biographiques. Bruno Durocher est en effet né en Pologne. Il a connu durant la Seconde guerre mondiale six ans de camp de concentration, et a décidé de s'installer en France où il a fondé la maison d'édition Caractères. L'allusion au nom du vers 2 est authentique, puisque le nom Durocher a été choisi par ce poète en traduction du polonais Kaminsky. Quant à l'allusion à Don Quichotte, elle peut notamment s'expliquer par le titre d'un roman de Bruno Durocher, *La Foire de Don Quichotte*, datant de 1977.⁶²⁸

⁶²⁷ *Livr'errance*, op. cit., p. 69. Bruno Durocher, après six années de camp de concentration, est devenu écrivain et éditeur français. La critique le nommait le jeune « Rimbaud polonais ». Il a été salué par Paul Éluard, Blaise Cendrars, René Char... dès la publication de son premier livre en français, *Chemin de couleur*, chez Pierre Seghers (ouvrage publié sous le patronyme de Claude Bruno-Durocher), en 1949. Bruno Durocher a fondé en 1949 la revue *Caractères* avec Jean Tardieu, Jean Follain et André Frénaud. C'est en 1950 qu'il a créé la maison d'édition *Caractères*.

⁶²⁸ Bruno Durocher, *La Foire de Don Quichotte*, éditions Caractères, 1977.

On remarque que dans ce poème les vers libres sont longs. Or Bruno Durocher affectionnait les vers libres et longs. L'écriture de la connivence conduit donc ici, consciemment ou inconsciemment, à imiter, même partiellement, la façon de faire de ce poète. Cela ne veut pas dire que le poème est un pastiche. Loin de là. Hédi Bouraoui le dit lui-même, et à juste titre, il ne cherche pas à « écrire comme ». Ce que le lecteur-critique peut remarquer, c'est qu'une certaine influence est visible. Elle ne remet pas totalement en cause le style d'Hédi Bouraoui, qui est bien présent dans le poème, reconnaissable. Mais une écriture de la connivence et de l'hommage pousse Hédi Bouraoui, selon nous, à adopter au moins un dessin du poème sur la page qui peut rappeler celui qu'utilisait souvent Bruno Durocher. Si donc le poème évaluatif refuse par principe l'imitation, l'écriture de connivence qu'il suppose n'incite-t-elle pas tout de même son auteur à adopter des formes propres au poète auquel il rend hommage. Et non seulement par le biais de la citation, mais par d'autres procédés. Cette question nous paraît importante, car elle soulignerait le rôle que peut jouer l'inconscient dans une écriture de la béance, écriture qui se rend disponible et ouverte à l'univers de l'autre, à sa culture, mais aussi à sa façon, et d'une certaine manière à son style.

Le poème qui suit dans le recueil, « Cadrage », rendant hommage quant à lui au poète Jean Rousselot, adopte un type de vers libre très différent, beaucoup plus court et proche du vers que ce poète avait l'habitude d'utiliser. L'analyse du style du poète a été faite par Hédi Bouraoui, notamment sa syntaxe, comme en attestent ces vers :

Comme le muguet son parfum
Dans le désarroi des herbes folles
Où la syntaxe ajuste son souffle
Au rythme vigilant de la matière⁶²⁹

Voyage aller-retour dans la mémoire du monde et des choses, la poésie de Roger Gonnet paraît ainsi « intersections de voix aux désirs / Ephémères », comme l'affirme le poème « Fructifère le Jugement ». C'est que chez ce poète, « Geste et Silence cartographient / La splendeur / Qui communie avec la nature », et que

« Cette pulsion de vie / Nous étreint de sa mémoire »⁶³⁰. Pour écrire le poème dédié à Roger Gonnet, Hédi Bouraoui semble « vivre » la poésie d'un autre, et l'adopter un peu. Une telle connivence implique qu'il soit à la fois récepteur et émetteur du poème. En règle générale, il semble que nous intériorisons d'autant plus un texte que nous ne l'avons pas écrit nous-même. Il s'agit bien pour nous d'une *création*, parce que jamais nous ne l'aurions créé ainsi. Toute position de réception implique que le lecteur s'efface par rapport à une écriture qui migre en lui-même. Dans le poème « Création », le premier qu'Hédi Bouraoui ait écrit, et que l'on retrouve dans *Musocktail*, nous lisons : « je suis annulé par l'Écriture ».

« Parcours scripturaire », dédié à André Lagrange, cherchant à rendre compte au plus juste de la spécificité du poète, souligne encore cet unisson. Car Hédi Bouraoui ne se pose pas seulement des questions par rapport à sa propre écriture, à sa propre existence, à sa propre identité, mais aussi par rapport au « je » de l'autre. Lire autant de poètes pour ensuite *écrire sur et avec eux*, c'est tenter d'adopter plusieurs dimensions à la fois. Bien sûr, le jeu est risqué, car il ne faut pas se tromper : comment en effet parvenir à *être* au diapason de tant d'identités différentes ? Comment parvenir à hisser sa propre dimension à la portée de dimensions aussi multiples et aussi différentes ? Cela suppose que l'on soit capable de comprendre l'autre à tous les coups. Et comment réaliser une symbiose avec des poètes très différents de soi, et que peut-être l'on n'apprécie pas totalement ? Dans ce cas, l'évaluation critique ne peut-elle pas prendre le pas sur la symbiose attendue, et sans doute recherchée ? Le risque, c'est d'être injuste. On peut ne pas comprendre tout à fait le « je » et le « je » de l'autre, pratiquer à son propos une lecture déplacée, et donc une écriture déplacée. Comme nous le disions, cependant, le lecteur a le droit de lire et de critiquer une œuvre comme il l'entend. À leur tour, d'autres lecteurs adopteront un regard critique à l'égard de ce premier discours d'évaluation. Autre risque important pour le poète lui-même : une telle méthode ne risque-t-elle pas d'abolir sa propre voix, son propre style, ce qui est le plus difficile sans doute à obtenir pour un écrivain ? Marcel Proust, par exemple, afin de se déshabiller le plus possible de l'écriture de ses maîtres, les a volontairement pastichés. Mimer la voix de l'autre, prétendre la vivre au tréfonds,

⁶²⁹ *Livr'errance*, op. cit., p. 74.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 17.

ce n'est pas forcément s'en rapprocher, ce peut être au contraire s'en écarter pour de bon. Pratiquer l'exorcisme. Rien n'est simple. Car le poète aime à migrer dans l'infini des êtres. André Lagrange semble un bon exemple lui aussi :

Le poète voyage dans l'infini des êtres et des choses
En d'autres lieux En d'autres temps
Obstiné à décapiter son dédoublement [...]

*La parole n'est qu'une mise à nu du Minotaure [...]*⁶³¹

C'est parce que la poésie cherche à voyager au plus profond des êtres et des choses qu'elle permet au poète de se révéler à soi-même, de « décapiter son dédoublement ». « Écrire, c'est se trahir », écrivait encore Hédi Bouraoui dans son premier poème. Mais trahir qui ? Celui que l'on trahit n'est peut-être pas l'être véritable, mais l'image faussée que nous en avons. Comme l'écrivait à juste titre Serge Brindeau : « Le sujet, conscient d'écrire un poème, n'est pas d'abord conscient des pulsions qui l'inspirent ; il constitue un Objet - le poème – où l'approfondissement de la pensée permettra de reconnaître un pseudo sujet ».⁶³² On pourrait transposer cette réflexion à l'écriture migrante caractéristique de *Livr'errance*. Le poème écrit à propos d'un autre poète pourrait aussi être considéré comme un pseudo objet, prenant la place du poète, ce dernier risquant de ne pas s'y reconnaître, (peut-être pour la simple raison que l'image que nous nous faisons de nous-même ne correspond pas toujours à celle qu'en ont les autres, ou au contraire parce que l'image que l'écrivain pratiquant une telle écriture poétique critique se fait de son confrère est fausse, déformée : comment peut-on être sûr d'un jugement quand autrui ne le partage pas forcément ?) En lisant *Livr'errance* aussi, bien des écrivains risquent de découvrir qu'ils n'étaient pas ce qu'ils croyaient être.

Plus important semble le fait que le poète instaure un lien non seulement entre les poètes mais entre les hommes. L'œuvre selon Hédi Bouraoui, en effet, n'est pas faite pour rester confinée dans un milieu clos. Elle ne s'adresse pas à une élite, des

⁶³¹ *Livr'errance*, op. cit., p. 40.

⁶³² Serge Brindeau, « Fragments d'une écriture unitaire (pour une lecture globale d'Hédi Bouraoui) », *Hédi Bouraoui, Iconoclaste et Chantre du transculturel*, Le Nordir, 1996, sous la direction de Jacques Cotman, p. 16.

« *happy few* » comme aurait dit Stendhal en son temps. Elle est faite au contraire pour être lue par un large public, d'abord parce que c'est dans (et par) « l'infini des êtres » qu'elle est née. Cette conception de la poésie semble importante à une époque où l'on reproche souvent aux poètes d'être éloignés du grand public et de ne s'adresser qu'à une frange limitée de la population. Voilà peut-être aussi pourquoi Hédi Bouraoui nous convie si souvent à découvrir la poésie à l'intérieur d'autres genres littéraires, comme le roman, genre que l'on dit populaire, au sens le plus noble du terme. Mais ce passage est réversible, puisque dans *Livr'errance* nous trouvons à la fois du poème, du portrait, de l'autoportrait, souvent indirect, de l'hommage, de la critique littéraire, du récit même, le poème étant aussi mémoire événementielle. Au niveau de cette *lexis*, notons qu'Hédi Bouraoui ne s'éloigne finalement pas beaucoup de principes anciens. En effet, on se souvient que déjà Platon dans *La République* entendait chasser les poètes de la cité pour deux séries de raisons : à cause du contenu de la poésie (*logos*), et à cause de la forme (*lexis*). Dans son *Introduction à l'architexte*, Gérard Genette note à ce sujet que « tout poème est récit (*diègèsis*) d'événements passés, présents ou à venir ; ce récit au sens large peut prendre trois formes : soit purement narrative (*haplè diègèsis*), soit mimétique (*dia mimèséōs*), c'est-à-dire comme au théâtre par voie de dialogues entre les personnages, soit « mixte », c'est-à-dire en fait alternée, tantôt récit tantôt dialogue, comme chez Homère » - Platon n'omettait donc que le lyrique. Comme on l'aura compris, ces trois modes de la *lexis* correspondaient à ce que l'on appellera plus tard des genres poétiques : la tragédie et la comédie pour le mimétique pur, l'épopée pour le mixte, le dithyrambe pour le narratif pur. En faisant migrer l'écriture et les genres littéraires au sein d'un même recueil, nous pourrions dire qu'Hédi Bouraoui rappelle que tout poème est récit et qu'il élabore une forme mixte dépassant le cadre platonicien restreint *récit + dialogue*, pour adopter le schéma plus moderne *poème + récit + portrait + autoportrait + hommage + critique...*, les frontières entre les genres littéraires étant brouillées.

Le lecteur sera-t-il plus sensible à la critique qu'à l'hommage, au blâme qu'à l'éloge ? Nous préférons quant à nous ce que « les états d'âme des poètes symphonisent ». Il y a chez tant de poètes authentiques un désir vrai d'innocence, de retour à l'enfance ou à celle du monde. Le langage poétique se doit de franchir les frontières des genres littéraires. Ce que nous nommons « transpoétique » ne

concerne pas seulement la forme, mais aussi le fond du poème. Ce dernier peut dénoncer les pages les plus sombres de l'Histoire. Il est incontestablement *engagement*. S'adressant dans le poème « Déjà en 1991... Puis en 2003 » à El'Medhi Chaïbeddera, le poète écrit par exemple au sujet de l'Histoire récente :

Malheureux qui comme Toi l'Algérien a fait un beau voyage
Bagdad au bunker de [ton] cœur
Déjà tes mots explosaient bombes qui débushèrent le père
D'un Occident en mal de droit et de logique de guerre [...]⁶³³

On aura remarqué au passage l'intertextualité, allusion renversée à Du Bellay, lui-même poète exilé en son temps, intertextualité de circonstance. L'écriture migre aussi à l'intérieur de l'œuvre du poète, car dans *Echosmos* nous trouvions ce vers de du Bellay cité intégralement : « Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage », et l'allusion à Ulysse est souvent présente chez Hédi Bouraoui, notamment dans le poème « Exil » du recueil *Nomadaïme*. Ulysse, c'est le héros migrant. L'errance lui apporte la sagesse parce qu'elle possède une vertu initiatique. De là à penser que l'écriture « émigressente » est initiatique, il n'y a qu'un pas que nous pouvons sans doute franchir. L'émigressence n'est-elle pas d'ailleurs présentée dans le livre portant ce titre comme le voyage intérieur d'un poète « né sous l'olivier »⁶³⁴ ? La branche d'olivier est symbole de paix et donc de sagesse.

Zitouna, dans le récit *Retour à Thyna*, sera associée par son nom à l'olivier. Il existe donc au sein de l'œuvre toute une série d'échos : non seulement les signifiants mais aussi les symboles migrent pour étoiler le sens. Voilà ce qu'après Umberto Eco nous pourrions nommer « œuvre ouverte », l'écriture voyageant pour ainsi dire en elle-même avant d'atteindre au public et au monde. Comme l'affirme « L'écrit », dans *Nomadaïme*, « l'écrit nomade vers lui-même ». Soulignant la compréhension mutuelle de deux écrivains issus de la même culture, et vivant surtout la même Histoire, Hédi Bouraoui d'ajouter dans le poème « Déjà en 1991... Puis en 2003 » de *Livr'errance* :

⁶³³ *Livr'errance*, op. cit., p. 52.

⁶³⁴ *Émigressence*, p. 71.

Qu'ai-je à amplifier quand mon corps défendant
Hausse le drapeau de ta virulence contre tout crime
Tout mensonge tout carpet bombing toute campagne
De désinformation tout laser efficacité meurtrière [...] ⁶³⁵

L'Histoire, plus ou moins récente, est souvent convoquée. Par compassion, Hédi Bouraoui chante *in memoriam* Agostino Neto, poète de l'Angola. Alors le poème devient plus long et mélodieux. Il a beaucoup à dire, gémit, dénonce les « Charlatans Néo-colons ». Il faut « émigrer au bout de l'enclume pour ne pas trahir la jeunesse ». La culture et l'Histoire de l'Afrique apparaissent ici et là. L'olivier fait place au baobab. L'écriture migratoire acquiert les couleurs de l'Afrique. Non seulement Hédi Bouraoui a voyagé dans l'œuvre d'Agostino Neto, mais sa sensibilité le pousse à chanter la révolte et la guérilla « dans le brasier du sang », comme au son du tam-tam. Jamais peut-être sa poésie n'a été aussi rythmée, aussi musicale, presque psalmodiée. Pourquoi ce rythme ne traverserait-il pas les écritures et les pays, quand les peuples africains se reconnaissent dans ce sens inné du rythme des langues, quand de ce point de vue au moins un Berbère se sent au diapason d'un Angolais et *vice versa* ? Le rythme et la musique n'ont pas à être traduits. Ils s'adressent directement aux sens et à la sensibilité. De village en village, d'esprit en esprit, le tam-tam poétique transmet son message au-dessus des plaines, des déserts, des montagnes, jusqu'à la mer... Cette écriture tam-tam est faite pour la terre entière. Le combat qu'elle chante est universel.

Le choix de la nationalité des poètes évoqués n'est pas innocent. Multiplier les références, les nationalités, ce n'est pas seulement chanter des frères, c'est aussi refuser l'enfermement. La France, le Canada, la Tunisie et le Maghreb, l'Angola, la Pologne et bien d'autres pays font partie de la mosaïque du monde où la parole « nomade ».

Voilà qui renvoie malheureusement aussi au racisme, car le poète fuit l'utopie et reste lucide. Mais comment ne pas se sentir en symbiose avec un poète de la négritude comme Léon-Gontrand Damas, même s'il ne fait pas partie de la même génération que lui ?

Sur l'obélisque de ton nom DAMAS

Nous clouons encore les crépuscules larvaires
Du racisme à la face inversée
Et tu rumines toujours dans les fougères touffues [...]

Nos trois combattants : Damas Senghor
Césaire
Éclats s'annonçant chants de névralgie
souterraine
Que charrie le fleuve noueux de
l'allégresse⁶³⁶

Le poème se fait encore mémoire, à l'unisson. La parole poétique migre vers celle d'autrui, s'en imprégnant. Les effets que nous venons de décrire pour un même recueil, le dernier, débordent ses frontières pour rappeler également, en écho, un thème abordé dans un autre. Il en va ainsi de l'enfance, telle qu'elle apparaît notamment dans « Voyage à l'infini de l'attente » dédié à Antoine Ristori :

Et l'on repart de la rue de l'enfance de son décor
Source affamée d'amour et de vie qui se gorge
De parcours en étoiles...de feux éteints...de cantiques⁶³⁷

Les questions que l'on pourrait se poser sont les suivantes : la poésie convient-elle bien pour pratiquer la critique littéraire ? Se situant souvent à la frontière entre plusieurs genres (récit, conte...), le poème bouraouien veut ici créer un genre nouveau, le poème évaluatif critique, reprenant finalement d'une certaine manière les traditions de l'ancienne poésie didactique, de l'éloge et du blâme. Qui s'exprime ici, le critique et universitaire Hédi Bouraoui ou le poète ? Les deux. Certes. Mais le poème est-il le lieu le mieux choisi pour qu'un poète juge un autre poète ? D'autre part, il peut paraître contradictoire de critiquer dans un poème le poème d'un autre, alors que l'on prône une écriture ouverte et tolérante. Écrire à l'interstice entre les cultures, entre les êtres, les voix, les textes cela ne suppose-t-

⁶³⁵ *Livr'errance, op. cit.*, pp. 52-53.

⁶³⁶ *Livr'errance, op.cit.*, p. 151.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 35.

il pas plutôt une écriture de l'intersection, donc de la connivence, comme l'explique si bien par ailleurs Hédi Bouraoui dans son essai *Transpoétique, éloge du nomadisme*. Enfin, il semble bien que le poète-critique doive accepter par instants d'aliéner, même de façon légère, sa propre voix. L'état de béance sous-entend cette autocritique et cette possible métamorphose, comme le reconnaît d'ailleurs Hédi Bouraoui lui-même dans le prologue de *Livr'errance* :

L'expérience unique éclate. Ce ne sont plus des écrits-vains, mais des écrivains. Des sujets, non plus isolés, emprisonnés dans leurs egos monolithiques, mais des script-acteurs qui lisent / écrivent tout en se métamorphosant eux-mêmes ainsi que leur contexte ou leur environnement. Mutation donc entre les lignes dans ce que j'ai appelé l'écriture interstitielle qui émigre/immigre d'une culture à l'autre. Sans complexe, sans frontière, sans transition.⁶³⁸

« Transcréation » ne suppose-t-elle donc pas transformation ? Et cette métamorphose du moi ne peut-elle pas être dommageable, quand l'artiste doit tout de même faire entendre sa voix, sa singularité. Ne plus vouloir croire dans le mythe de l'unicité de la voix, n'est-ce pas dire un peu adieu au style ?

*

Finalement, nous retiendrons que le concept d'écriture interstitielle tel que le définit Hédi Bouraoui dans son essai *Transpoétique, éloge du nomadisme* ne recoupe pas complètement celui de « l'écriture entre » que nous avons cherché à étudier ici. Selon Hédi Bouraoui, en effet, l'écriture interstitielle est au départ une écriture qui se pratique entre les cultures, et ce dernier part de sa position particulière d'écrivain francophone ayant exercé pendant de nombreuses années au Canada francophone, dans la ville de Toronto, pour aborder cette question. Même s'il se rêve écrivain du monde, et même si cette conception est la plus proche de la sienne, il ne se reconnaît pas exactement dans le portrait que trace Edouard Glissant de l'écrivain, du poète du « Tout-Monde ». Il ne se reconnaît pas non plus complètement dans les définitions de la négritude qui ont été celles d'écrivains de la génération précédente, comme Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, ou Léon-Gontrand Damas. La terre africaine est pourtant bien présente, parfois, dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui. Et les considérations sont souvent proches.

Ainsi, dans le recueil *Echosmos* (1986), un mot symbolique comme *baobab* prend-il à nos yeux son sens le plus fort. Le poète lui consacre un poème entier, « Baobab archive de ma pensée ». Cette symbolise une Afrique puisant par ses racines ses forces dans son propre sol. Ce symbole permet à la révolte du poète de s'exprimer, car tous les Africains ne cherchent pas encore à se libérer du joug culturel de l'Occident, à repenser leur identité à la lumière de leurs racines.

« Écriture de l'interstice », expression employée par Hédi Bouraoui, cela ne veut donc pas dire aliénation à la culture et à la langue de l'autre. L'œuvre essentiellement *poétique* de cet écrivain a une portée littéraire, mais également *politique*. Et dans un tel poème, l'écrivain se rapproche, d'une certaine manière, des préoccupations du mouvement de la négritude : « Baobab Archive de ma pensée... »⁶³⁹

Les poètes avec lesquels il pouvait écrire en connivence au début des années 2000 se trouvent tous, ou presque tous, dans le recueil *Livr'errance*. Mais les poèmes publiés dans ce recueil sont aussi des poèmes évaluatifs, dans lesquels Hédi

⁶³⁸ *Livr'errance, op. cit.*, Prologue, p. 15-16.

⁶³⁹ Hédi Bouraoui, *Echosmos*, Canadian Society for Comparative Study of Civilizations and Mosaic Press, Oakville (Ontario), New York, London, édition bilingue français/anglais, 1986.

Bouraoui entend bien faire parfois l'évaluation de poètes dont il se sent plus ou moins proche. Cette technique du poème évaluatif-critique a été utilisée dans d'autres poèmes que ceux de ce recueil, et parfois le poète déclare la distance existant entre sa propre poésie et celle d'un poète contemporain. Il s'agit donc bien selon nous d'une nouvelle façon d'aborder la classique écriture de l'éloge et du blâme, pas seulement une « écriture de la connivence » naïve et béate. Le poème est-il bien le meilleur endroit pour faire de la critique littéraire ? On peut y voir une innovation, une rareté. Néanmoins, lorsque le poète marque ses distances avec le poème évalué et critiqué ainsi, peut-on encore dire qu'il écrit en « connivence » ? Ce terme est-il bien choisi ? Le concept d'« écriture de la connivence », qui représente l'un des aspects de l'écriture interstitielle, une écriture pratiquée *entre* les auteurs, dans ce cas, ce qui n'est rien d'autre qu'une variante de l'intertextualité, n'est-il donc pas un concept qui atteint à un moment donné ses limites ? Comment écrire « en connivence » avec un écrivain qui aurait par exemple des convictions politiques, ou mêmes littéraires, diamétralement opposées aux siennes ? À cette objection, Hédi Bouraoui répond dans un document que nous insérons à la fin de ce travail : « Quand j'ai parlé de connivence, je n'ai pas pensé à d'autres auteurs, mais plutôt à certains lecteurs. » Mais ce n'est pas ce qui ressort de la préface du recueil *Livr'errance* où il déclare :

Ce poème serait « plutôt un poème évocatif, évaluatif qui renverrait à la fois à la source qui lui a donné naissance, à l'auteur et son univers sensoriel aussi bien qu'à celui du lecteur-critique ». ⁶⁴⁰

Il s'agit bien pour le lecteur qu'est Hédi Bouraoui lui-même de pratiquer une critique des poètes et écrivains retenus dans ce recueil. D'autre part, dans un recueil comme *Echosmos*, l'écriture interstitielle a une fonction satirique. Dans un poème de ce recueil, par exemple, l'expression *pax americana* renvoie à l'expression historique *pax romana*, cette paix que l'empire romain a instaurée sous Auguste avec les empires auxquels il faisait la guerre depuis des siècles. Or, à l'époque, Rome était la première puissance économique et militaire du monde. C'est aujourd'hui le cas des États-Unis, dont Hédi Bouraoui dénonce souvent les

excès. Il s'agit de critiquer notamment, une nouvelle fois, l'esprit hégémonique américain. Cette critique peut s'élargir, et toucher d'autres pays. En aucun cas l'écrivain ne saurait suivre toujours les préceptes généreux d'une écriture interstitielle de la connivence naïve. Parfois, l'ironie et la satire dominant, comme dans le récit transpoétique *Ainsi parle la Tour CN*, où il s'agit notamment de critiquer le sort fait aux Amérindiens locaux. C'est aussi le cas dans un recueil de poèmes comme *Haïtuvois*, qui raconte le choc humain ressenti par Hédi Bouraoui quand il a visité pour la première fois Haïti. L'essai se mêle ici parfois au poème, soit pour faire l'éloge d'un grand poète haïtien, soit pour dénoncer politiquement les causes de la pauvreté de tant de personnes à Haïti. On note un transfert du discours argumentatif dans le poème, et non forcément l'inverse, comme l'affirme l'auteur en privilégiant l'idée d'une transpoétique hégémonique dans son œuvre. Il s'agirait ici, si l'on voulait mimer son vocabulaire, plutôt de « transargumentation »...

D'autre part, nous avons souvent remarqué qu'Hédi Bouraoui utilisait toutes les ressources de la langue pour mêler dans son langage poétique tous les registres : langage familier, langage courant et langage soutenu. Il ne s'agit donc pas pour lui, parfois, d'envisager seulement une écriture entre les cultures, entre les genres littéraires et entre les langues, mais aussi entre les *niveaux de langue* eux-mêmes. Cette remarque est plus littéraire, mais n'est-ce pas la littérature qui cherche ici à atteindre son but ? C'est par exemple le cas dans le recueil *Musocktail* de 1966. Ces remarques disent assez le travail méticuleux de l'écrivain.

« Écrire entre », cela permet donc souvent d'ouvrir le champ de la connaissance d'autrui, - comme l'ont fait par exemple en leur temps les humanistes, ou certains philosophes des Lumières -. Dans un récit poétique (ou plutôt « transpoétique », si l'on retient le vocabulaire précis de l'auteur, l'esprit de son œuvre) comme *La Pharaonne*, de 1998, un glossaire d'expression et de mots arabes (*fusha* et *dârija*) permet au lecteur de mieux comprendre le texte, car il ne s'agit pas seulement de créer entre les langues, mais pour le lecteur de lire entre les langues. Ce type d'écriture convient parfaitement au concept de transculturalisme. L'idée d'une écriture interstitielle est ancienne chez Hédi Bouraoui. Déjà dans le recueil de poèmes *Tremblé*, de 1969, le dialogue entre le titre en anglais et le poème en

⁶⁴⁰ Hédi Bouraoui, *Livr'errance*, prologue, *op. cit.*, p. 13.

français permettait, de manière certes discrète encore, d'écrire entre les langues. La théorie de l'écriture interstitielle ne verra clairement le jour qu'en 2005, dans son essai *Transpoétique, éloge du nomadisme*. Écrite entre les langues, l'œuvre d'Hédi Bouraoui fait aussi circuler des mots ou des expressions qu'il invente. Ces créations ont souvent été commentées par la critique. C'est par exemple le cas dans *Nomadaïme*, de 1995. Dans le poème « Vigilance » de ce recueil, par exemple, l'expression *exagerato rentabile* imite l'italien, mais ce n'est pas de l'italien correct. Le poète invente une langue entre les langues, en l'occurrence une langue se situant entre l'italien et le français. Le mot *exagerato* n'existe pas en italien. Écrire entre les langues, c'est donc encore écrire entre le français, considéré comme code courant, langue officielle de tous les jours, et la (ou les) langue(s) poétique(s), et souvent humoristiques, d'Hédi Bouraoui.

Enfin, ce dernier ne se contente pas d'écrire entre les langues : il écrit aussi entre les mots. C'est le propre du jeu de mots. Par exemple, *Musocktail* semble composé des mots « Muse » et « cocktail ». Le poète indique ainsi qu'il va jouer avec les Muses. L'écriture est aussi une fête. Il faut jouer donc avec le langage poétique traditionnel. La critique a également porté beaucoup d'intérêt à cette façon de faire, qui constitue une originalité certaine dans le monde de la francophonie d'aujourd'hui. Le mot en poésie existe aussi par l'intermédiaire de ses sonorités. Et souvent celles-ci font sens. L'écriture interstitielle, très poétique, se joue donc aussi entre les mots et leurs sonorités. Mais les critiques peuvent poindre. D'aucuns estiment qu'une telle poésie n'est plus qu'un jeu. C'est ce qu'indique notamment Mejdoub Habib. Il faudrait ranger la poésie d'Hédi Bouraoui non dans la catégorie ronflante de la poésie interstitielle ou transculturelle, mais plutôt dans un courant de « poésie potentielle », qui ne serait qu'un avatar dégénéré du surréalisme :

Dans cette perspective, la poésie de Bouraoui ne serait qu'un jeu au sens propre du terme dont la valeur littéraire serait pour ainsi dire douteuse dans la mesure où « la littérature potentielle » est considérée comme un

avatar du surréalisme, une sorte de métamorphose, de transformation à sens péjoratif de ce courant littéraire moderne.⁶⁴¹

Cette poétique de l'interstice, si originale, ajoute véritablement quelque chose à la littérature francophone d'aujourd'hui. Elle mériterait d'être plus connue du grand public, dans un esprit d'ouverture et de tolérance, même s'il ne peut s'agir toujours de connivence du lecteur. La créolisation du langage poétique que nous trouvons surtout chez Edouard Glissant, (le mot est de lui), mais aussi déjà, d'une certaine façon, chez Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire ou Léon Gontrand Damas, serait en partie influencée par les langues autres que le français dans lesquelles ils ont baigné. Edouard Glissant fait de la créolisation un phénomène devenu mondial, d'où le concept de « Tout-Monde » qui lui est propre. Hédi Bouraoui conceptualise quant à lui la poétique de l'interstice en partant plutôt de l'écrivain, et en le désirant ouvert sur le monde et les cultures.

Il faut remarquer aussi qu'au sein vocabulaire mis en place par Hédi Bouraoui dans un roman comme *La Pharaonne*, la notion d'interstice ne concerne pas seulement l'écrivain. Elle peut concerner le *personnage* du récit transpoétique. Rappelons que Barka y fait allusion en ces termes : « Le mien (mon passé), carrefour de paradoxes et de contradictions, se noue et se dénoue pour libérer l'harmonie que chantent mes interstices. »⁶⁴² Mais cette façon de concevoir une écriture transculturelle, transpoétique et interstitielle, si souvent intéressante, positive, utile même, ne doit sans doute pas dans d'autres textes paraître utopique. Or le risque est réel. Utopique ou hypocrite peut en effet paraître une écriture affirmant sa connivence avec des auteurs et des lecteurs contemporains qui sont toujours différents de celui qui cherche à pratiquer ce type d'écriture. La connivence parfaite et totale ne saurait exister. Il ne le faut sans doute pas. Car une connivence aveugle, naïve, peut nier en fin de compte la *différence*, dont l'auteur dit si bien par ailleurs qu'elle constitue la richesse du monde, et notamment le monde de la littérature.

D'autre part, il nous a semblé qu'il y a quelque chose de gênant à affirmer que, dans la littérature, c'est la poésie, ou plutôt le poétique qui règne en maître, qui est

⁶⁴¹ Mejdoub Habib, « De l'hermétisme à la transparence », in *Poésies Hédi Bouraoui*, choix de poèmes publié par l'Association Tunisie-France, avec le concours de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Sfax, et la contribution du Service Culturel de l'Ambassade de France en Tunisie, 1991, pp. 23-29.

⁶⁴² Hédi Bouraoui, *La Pharaonne*, éd. L'Or du Temps, Tunisie, 1998, p. 66.

la forme (Hédi Bouraoui évite de parler de *genre littéraire*) la plus apte à « voyager », à s'immiscer dans les autres genres : récit, théâtre, essai par exemple. Or l'étude de deux textes d'Hédi Bouraoui qui ont été joués au théâtre, également, bien qu'ils soient à leur manière poétique, *Rose des Sables* et le dernier poème d'*Immensément croisés*, montre que ces textes disposaient dès la première écriture d'une théâtralité non négligeable. Au point que le poète finit par évoquer pour le deuxième de ces textes le genre du « drame poétique ». N'est-ce pas la preuve que, comme malgré l'auteur, comme à son insu, le texte bouraouien est parfois plus théâtral que l'auteur ne le prétend. Nous avons esquissé l'étude de la théâtralité dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui, et il conviendrait sans doute d'approfondir cette approche. Quand le dialogue s'insinue dans le récit, et même dans le poème, n'y introduit-il pas souvent une dose de théâtralité plus ou moins nette, plus ou moins intense ?

Cela nous a conduit à réfléchir à la notion de *théâtralité*, et, partant, à celle de *poéticité* d'un texte. En cette matière également, la réflexion est infinie. Qu'est-ce qui fait qu'un texte est un poème ? Souvent, la limite entre les genres littéraires est floue, incertaine. Si l'écriture interstitielle chez Hédi Bouraoui consiste à écrire entre les cultures, cela l'incite à écrire aussi entre des genres traditionnels comme le roman, l'essai, la poésie, le théâtre même, dont il cherche sans cesse à dépasser les frontières. Cette quête sans fin l'incite parfois à inventer de nouveaux genres, (on peut penser cette attitude paradoxale, pour qui veut abolir d'une certaine façon la notion traditionnelle de genre littéraire, car ce qui est inventé aujourd'hui peut devenir tradition pour demain) : « romanpoème, prosème, narratoème », etc. dont les contours sont parfois eux-mêmes flous. Répondant à l'une de nos questions à ce sujet, l'auteur répond qu'il n'a jamais cherché à donner de définitions précises de ces genres, au point que le lecteur et le critique peuvent s'y perdre. Il différencie néanmoins le « prosème » du « romanpoème », mais ne répond pas à la question pour ce qui concerne le « narratoème ».

E.J. : Quelles sont les différences (je veux parler de définitions précises) existant entre ce que vous avez nommé successivement dans votre œuvre le prosème, le romanpoème et le narratoème ?

H.B. : Je ne me souviens plus où j'ai parlé de « définitions précises. » Mais disons en gros que le prosème représente des poèmes émaillés de prose, et qui ne sont pas trop longs. Le roman-poème est à l'image de l'*Icônaison* où tout le roman est une perpétuelle prestation d'éléments poétiques jusqu'à l'abolition des personnages. Dans ce roman il n'y a que des pronoms personnels, qui représentent le moi, l'altérité, et la pluralité communautaire ou familiale, etc.

Du point de vue littéraire, il nous a semblé que l'écriture entre les langues représentait finalement l'une des attitudes les plus intéressantes. Pour qui prétend écrire entre les cultures, il paraît logique de citer souvent des mots ou des expressions venues de langues qui ne sont pas le français. Dans le recueil *Tales of Heritage II*, les textes ne sont pas d'Hédi Bouraoui. Ce dernier reprend des légendes, des contes ou des mythes connus, dans plusieurs cultures. L'idée de faire figurer dans le recueil les textes en trois langues, la langue initiale, la traduction en français et en anglais, est une façon de mettre en pratique des principes par ailleurs affirmés.

On remarque dans *Tales of Heritage II* les cultures et les langues présentes ne sont pas forcément des cultures ou des langues dominantes. Ainsi trouve-t-on par exemple une légende inuit... Nous avons remarqué qu'écrire entre les langues, ce n'est pas dans l'esprit d'Hédi Bouraoui écrire entre des langues dominantes, mais entre *toutes* les langues. Utiliser des mots ou des expressions appartenant à la culture inuit, par exemple, c'est permettre à cette culture et à ses langues de vivre dans la littérature internationale, sans esprit d'exclusion des minorités.

Mais écrire entre les langues, c'est encore écrire entre les langues des écrivains qui forment le panthéon, ce qu'André Malraux nommait le « musée imaginaire » d'Hédi Bouraoui. Ce musée existe. Il n'est pas seulement composé de tous les auteurs que ce dernier « évalue » dans *Livr'errance*. On y trouve aussi des classiques, notamment tous ces poètes qui interviennent sans cesse dans l'œuvre par intertextualité : Baudelaire, Mallarmé, Du Bellay, etc...

Dans le plus récent livre d'Hédi Bouraoui, *Orbit Luir Maremma*⁶⁴³ qui était censé être au départ quelque chose comme un récit de voyage dans une région d'Italie, l'auteur mêle sa voix à d'autres auteurs, puisqu'il demande à des personnes

rencontrées pendant ce voyage de faire un compte-rendu d' *Orbit Luir Maremma*. Ces compte-rendus sont publiés à l'intérieur de ce livre lui-même. Le statut de l'auteur en est un peu bouleversé, car il n'existe plus seulement un auteur d'*Orbit Luir Maremma*, mais plusieurs. Même si seul le nom d'Hédi Bouraoui figure sur la couverture du livre, les noms de ces auteurs sont mentionnés dans la table des matières. Il s'agit donc ici également d'*écrire entre des voix* qui ne sont pas seulement celles d'auteurs reconnus, mais aussi d'auteurs de circonstance. Cette façon de faire institue une forme originale d'intertextualité. Écrire entre les langues, nous avons remarqué que cela revient parfois également à écrire entre les voix. Si dans le recueil *Livr'errance*, par exemple, Hédi Bouraoui écrit entre les voix des poètes, il est question dans un recueil comme *Haitufois* de rendre le poème polyphonique pour une autre raison : faire intervenir dans le poème la voix des Haïtiens.

Si l'écriture interstitielle est donc pratiquée essentiellement entre les cultures, entre les genres littéraires et entre les langues, *écrire entre* est plus complexe, plus complet. *Écrire entre*, dans le récit transpoétique *La femme d'entre les lignes*, par exemple, c'est encore *écrire entre les lignes*. C'est ainsi que le narrateur, qui est écrivain, en vient à se poser cette question :

Est-il paradoxal, ce plaisir à trouver le plaisir hors du texte, dans « l'entre-les-lignes » qui nous enivre, dans l'euphorie des blancs où stagnent des millefeuilles de sentiments muets ?⁶⁴⁴

Cette déconstruction du récit comme du poétique chez Bouraoui sont en partie inspirés par certaines philosophies du XX^e siècle. Ainsi, c'est de façon très lacanienne que Koï, dans le récit transpoétique *Bangkok Blues*, symbolise le vide, le blanc. Le texte dans lequel elle évolue est lui-même composé de nombreux non-dits, d'espaces vides. Ceux-ci sont faits pour être interprétés par le lecteur. Dans ce récit, la déconstruction des *topoi* occidentaux concernant la narration a pour fonction, non de raconter pour lui-même le voyage de Virgilius, le

⁶⁴³ *Op. cit.*

⁶⁴⁴ Hédi Bouraoui, *La Femme d'entre les lignes*, Editions du Gref, collection Lebeau mentir, Toronto, 2002, p. 62.

multiculturel, mais plutôt de découvrir l'intertexte s'élaborant entre lui et la Thaïlandaise Koï, à l'interstice de leurs cultures et de leurs personnalités de papier. Dans le récit transpoétique *La Femme d'entre les lignes* le narrateur se pose à juste titre cette question : « Est-il paradoxal, ce plaisir à trouver le plaisir hors du texte, dans « l'entre-lignes » qui nous enivre, dans l'euphorie des blancs où stagnent des millefeuilles de sentiments muets ? »⁶⁴⁵

Cette façon de concevoir la déconstruction du langage littéraire peut avoir été inspirée aussi, en partie, par la philosophie de la déconstruction de Derrida, telle qu'elle s'exprime tout du moins dans *L'écriture et la Différence*. La critique déconstructionniste, chez ce philosophe, s'appuie sur une vision poststructuraliste du langage : les signifiants (la forme des signes) ne renvoient pas à des signifiés définis (le contenu des signes), mais résultent plutôt en d'autres signifiants. Cette pensée a pu donné l'idée, chez Hédi Bouraoui, d'une littérature considérée comme un jeu entre signifiés et signifiants, « je » n'ayant parfois pour but que lui-même.

Mais on ne peut réduire l'œuvre poétique d'Hédi Bouraoui à cela. Derrida invente aussi une théorie de la déconstruction du discours correspondant à sa conception du monde, critiquant le fixisme de la structure pour proposer une absence de structure, de centre, de sens univoque. Cette pensée s'accorde bien, d'une certaine manière, avec la pensée de Bouraoui, qui refuse de considérer la littérature francophone en son seul centre. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas seulement *écrire entre*, mais encore *écrire à la marge* - notamment du monde francophone.

Dans *Orbit Luir Maremma*, ce ne sont pas seulement les genres littéraires qui se chevauchent, mais aussi les disciplines, car à côté de ces comptes-rendus critiques, il existe un chapitre journalistique, écrit cette fois par Hédi Bouraoui lui-même. Cette façon de mélanger les disciplines dans la même œuvre n'est pas nouvelle, car on la trouvait déjà dans un recueil de poèmes comme *Haïtuvois*, plus ancien, dans lequel le poète n'hésitait pas à mélanger poésie, critique littéraire et philosophie.

Enfin, il arrive souvent qu'Hédi Bouraoui écrive entre les arts. Si dans *Orbit Luir Maremma* il publie des photographies qu'il a faites lui-même, il est fréquent que ses recueils de poèmes proposent des créations d'artistes : dessins, gouaches, gravures etc. Or ces œuvres picturales ne sont pas forcément des illustrations des poèmes de Bouraoui (c'est parfois le cas néanmoins dans *Tales of Heritage II*, par

⁶⁴⁵ *Ibid.*.

exemple). Ce sont souvent des œuvres indépendantes, qui n'ont pas à obéir au texte, qui sont là pour que s'instaure un *dialogue* entre la littérature et d'autres arts. Hédi Bouraoui a parfois disposé de ces dessins, et autres créations plastiques, avant de finir d'écrire le livre où elles figurent.

Si nous récapitulons, *écrire entre* semble plus, et parfois même autre chose, que ce que l'auteur nomme « écriture interstitielle ». Il s'agit certes d'écrire entre les cultures, dans la béance que laisse disponible une identité et une complexion ouvertes, et donc entre les langues et les genres littéraires, mais il s'agit parfois aussi d'écrire entre tradition et modernité, entre les époques de l'Histoire de la littérature (c'est notamment le cas dans le conte poétique *Rose des Sables*, dont la structure reste très classique), entre les disciplines, entre les arts, et de manière traditionnelle également, entre les voix. Quel écrivain pourrait en effet se targuer de ne pratiquer que de l'avant-garde, sans inscrire dans son œuvre une intertextualité plus ou moins consciente ? Pour autant, la poétique d'Hédi Bouraoui se fonde sur une déconstruction du langage poétique assez novatrice, même si elle n'est pas du goût de tous les publics. Cette déconstruction est parfois justifiée par l'écrivain lui-même. C'est le cas dans le recueil de poèmes *Éclate module* de 1972, car ce livre décrit un monde en décomposition, qui a perdu selon le poète ses repères, et dans le romanpoème expérimental *L'Icônaison*, qui constate le morcellement de l'homme moderne dans un monde en décomposition. Dans une telle œuvre, même si l'auteur prétend que la poésie est partout (il conviendrait peut-être de dire : *des formes de poésie différentes* sont presque partout), il nous semble que tout voyage. Ainsi, c'est parfois le récit, ce que l'on pourrait nommer le « faire-récit » qui voyage dans le poème. D'autres fois, c'est le théâtral qui domine un texte que l'auteur pensait peut-être d'abord essentiellement poétique. Il en va ainsi de la littérature : quand on l'étudie, même s'il s'agit de la nôtre, elle échappe toujours. Elle s'avère toujours plus complexe à étudier qu'on ne saurait croire. Et toutes les grilles de lecture s'avèrent plus ou moins vraies, mais aussi plus ou moins fausses. C'est finalement peut-être ce critère du *littéraire* qu'il faudrait, ailleurs qu'ici, continuer à interroger.

Dans la préface du recueil édité par l'Académie universelle des cultures, *Le Partage*, de novembre 2003,⁶⁴⁶ Elie Wiesel remarquait : « Pour ma part, ai-je besoin de préciser que, quelle que soit la chose que nous voulons ou devons

partager, elle implique naturellement l'autre ? C'est parce que nous reconnaissons que l'autre existe que nous éprouvons le désir de partager avec lui la beauté d'un crépuscule, la grâce d'un sourire, le rythme d'un poème, un souvenir, un bien, une idée, une découverte, un idéal, une déception – une espérance ». Nous aurions pu placer cette citation en exergue de cette modeste intervention, nous décidons de la placer en conclusion, car elle rejoint exactement la conception de l'écriture de l'interstice chez Hédi Bouraoui, écriture *migratoire* de l'interstice qui ne saurait exister sans le partage. On notera d'ailleurs qu'Elie Wiesel ne peut s'empêcher de faire allusion à la poésie quand il cherche à définir la notion de partage.

Comme Hédi Bouraoui l'ajoutera dans le *Prologue* de *Struga* : « Ainsi, quand la poésie établit des liens chaleureux entre les êtres les plus dissemblables, elle fera avancer d'un pas ses lecteurs vers leur propre humanité. En cela, elle déviara la course effrénée des guerres et des calamités pour que l'apothéose des valeurs éthiques et esthétiques soit le lot de tous ». L'image symbolique de « *L'Arbre des mots* » (ou arbre de mots) illustre parfaitement ce phénomène de trans-lation entre les esprits, les cultures, les genres, les langues et les mots. Car le livre, quel qu'il soit, gagne en effet selon nous à être *poésie*. Plus que les autres genres sans doute, la poésie est capable de devenir « Refuge / Dans la pensée d'Autrui ». Les intuitions du poète ont une fonction pour l'avenir : promouvoir le dialogue entre les peuples, l'humanisme plutôt que le communautarisme, comme le dit encore le poème « Accord » d'Hédi Bouraoui :

J'aligne des mots dans l'interstice des ethnies

*Pour conjurer les fausses notes à venir*⁶⁴⁷

⁶⁴⁶ Académie universelle des cultures, *Le Partage*, éditions UNESCO / GRASSET, novembre 2004.

⁶⁴⁷ *Nomadaime*, Toronto, Editions du GREF, 1995, p. 17.

Éric Jacobée : Cher Hédi Bouraoui, ma thèse consiste à affirmer que l'un des maîtres-mots de votre œuvre est le mot « interstice ». Vous écrivez selon moi essentiellement à l'interstice entre les cultures, entre les genres et entre les langues, pas seulement des langues parlées dans le monde, mais aussi les langues de plusieurs auteurs, les langues de plusieurs arts et de plusieurs artistes. J'aimerais, à ce sujet, vous poser quelques questions...

Écrire entre les cultures a toujours représenté pour vous, dès le début de votre œuvre, une priorité. Dès les années 1970, vous avez utilisé le terme « transculturel ». Cette transculturalité est l'un des traits majeurs de votre œuvre, n'est-ce pas ? On vous a dit « chantre du transculturel » ...

Hédi Bouraoui : Tout à fait juste ! Oui, j'ai toujours affirmé que, contrairement à la multiculturalité, la transculturalité permet d'établir des ponts entre diverses cultures. Ces passerelles de culture A à B à C permettent de transcender sa propre culture, et de la transvaser vers des cultures différentes, tout en s'attendant à ce que celles-ci vous renvoient les leurs. Ces sortes d'échanges établissent des rapports de compréhension, tolérance, de convivialité... Ce qui donne à toute vie de très enrichissantes dimensions. C'est le professeur Jacques Cotnam qui a lancé cette expression « Chantre du Transculturel » dans son livre *Hédi Bouraoui : Chantre du Transculturel*.

E.J. : Bien des termes considérés comme des synonymes ont circulé à ce propos, surtout le multiculturalisme et l'interculturalisme. En quoi faut-il distinguer transculturalisme, multiculturalisme et

interculturalisme selon vous ? Au Québec, dès les années 70, le gouvernement libéral de Pierre Elliot Trudeau par exemple a parlé de multiculturalisme, comme un modèle d'intégration des nouveaux arrivants et de traitement de la diversité ethnoculturelle. Mais ce multiculturalisme s'éloigne de votre définition du transculturalisme, n'est-ce pas ?

H.B. : C'est Pierre Elliot Trudeau, Premier Ministre de l'époque du Canada, qui a lancé la métaphore de la « mosaïque canadienne, » et a mis en place des Ministères du Multiculturalisme fédéral et provincial. C'était une période enthousiasmante, car en effet elle permettait aux « immigrants récents » de garder leur culture et leur langue, tout en s'intégrant à la nation canadienne. J'ai participé comme conseiller dans des Ministères du multiculturalisme. J'ai même suggéré, et établi, à l'Université de York, un collège universitaire complètement spécialisé dans ce domaine, Stong College, dont j'étais le Master à l'époque. Mais vite je me suis rendu compte que ces immigrants récents ont constitué des communautés qui leurs étaient propres : voir Little Italy, Chinatown, la Grecque dans le Danforth, la Pologne – Roncesvalles, par exemple. Autrement dit, le Multiculturalisme ne permettait pas le passage d'une culture à l'autre – disons l'italienne à la chinoise, et autres.

D'où l'option du Transculturalisme, dont j'ai défini les enjeux et les atouts dans un colloque international qui a donné lieu à un livre dont j'ai réuni les textes, intitulé *The Canadian Alternative*. À partir de ce moment, je n'ai fait que peaufiner cette notion. Voir à ce sujet *Transpoétique : Éloge du Nomadisme*.

À cette époque la France faisait beaucoup de l'inter-culturalisme, c'est-à-dire l'intégration des diverses cultures à l'intérieur de la culture nationale unique du pays.

E.J. : D'un point de vue littéraire, bien des auteurs au cours des années 80 et 90, et même encore aujourd'hui, ont prôné le métissage des cultures. Que pensez-vous de ce concept de métissage culturel ? Peut-on le confondre avec le concept de « transculturel » qui est le vôtre ?

H.B. : D'abord, je dois dire que je n'aime pas la notion de « métissage », parce qu'elle s'oppose à la notion de « pureté ». Voir l'expression québécoise, « être de pure laine », ce qui implique une exclusion de ceux et de celles qui ne le sont pas. Je n'ai rien contre le métissage, car nous sommes tous métissés d'une façon ou d'une autre, mais cette notion ne correspond à ce que j'appelle le Transculturel. Pour celui-ci, l'origine culturelle reste intacte et donc la base sur laquelle viennent s'ajouter d'autres cultures. Le Transculturel est ouvert aux cultures plurielles que la personne a vécues et / ou traversées. C'est donc un enrichissement, et non quelque chose qui n'est pas « de pure laine ».

E.J. : Lorsque l'on aborde votre œuvre, peut-on la comparer à tous ceux qui ont évoqué le métissage culturel, même les grands représentants du mouvement de la négritude, comme Senghor, Césaire, Damas ; ou faut-il accorder une place à part à Edouard Glissant, qui appartient davantage à votre génération, et dont les idées plus récentes sont plus directement à comparer avec les vôtres ?

H.B. : Clarifions le positionnement de ces deux générations. Le groupe, que vous citez ayant lancé la notion de Négritude et de métissage culturel, a été à l'époque courageux, et très affirmatif par rapport à leur identité.

C'est une sorte de revendication de la culture noire africaine qui n'était pas prise en compte par la métropole française. La Négritude était donc légitime, et très opérante pendant une certaine période, jusqu'au moment où elle a été remise en question par le premier Prix Nobel de Littérature africaine, Wole Soyinka, qui a affirmé : « Le tigre ne parle pas de sa tigritude, » ce qui veut dire que c'était le moment de passer à autre chose, d'où la génération de Glissant, qui a en effet beaucoup d'affinités avec mon propre travail, en plus d'être un des mes meilleurs amis.

E.J. : Edouard Glissant a d'abord théorisé sa conception d'une « poétique de la relation », qu'en avez-vous pensé ?

H.B. : Oui, Édouard Glissant a en effet élaboré une théorie remarquable, celle de la « poétique de la relation. » J'ai eu le plaisir de discuter avec lui à la période où personnellement j'ai travaillé sur une théorie de la fragmentation, et lui sur une poétique de la relation. De ce côté, nous sommes assez proches, parce que je m'intéressais au fait de comment relier des fragments, d'avoir des liens avec des personnes, construire des ponts entre les cultures, etc. Ma théorie est restée dans une ébauche de livre jamais édité, alors que Édouard a sorti *La Poétique de la Relation*, et j'en suis très heureux.

E.J. : Edouard Glissant a également émis très tôt l'idée que les cultures des Caraïbes, mais aussi du monde se créolisaient. Quelle est votre position par rapport à cette théorie ?

H.B. : Si en effet la mobilité des gens a suscité des brassages linguistiques et culturels, il n'en reste pas moins que la notion de « créolisation » contient en elle-même une spécificité locale et régionale, ainsi qu'une historicité déterminée par les locuteurs francophones, anglophones, et hispanophones. Et comme l'a dit Raphaël Confiant, le terme « créole », malgré ses déclinaisons linguistiques, « recouvre peu ou prou » tout ce qui est indigène ou local. Je ne suis pas tout à fait d'accord avec Édouard Glissant lorsqu'il affirme que le monde « se créolise, » ou est en voie de « créolisation. » Jean Benoît, de l'Université d'Aix-Marseille, pense que c'est « une distorsion » ou un « contre-sens. » Cependant, je suis d'accord avec Glissant qu'il y a un certain *alliage* des dimensions linguistique et culturelle, se manifestant à travers le monde aujourd'hui. Je préfère le mot « alliage » à « métissage » parce que dans l'alliage d'une langue à une autre, chacune s'allie à l'autre tout en gardant sa propre tonalité.

Personnellement, je mixe beaucoup les langues, comme vous le savez, mais je reste quand même dans la langue française avec toutes ses structures stylistiques, grammaticales, etc.

E.J. : Ensuite, ce même écrivain a évoqué sa théorie du « Tout-Monde », dont on parle encore beaucoup aujourd'hui. En quoi l'évolution de votre pensée se différencie-t-elle de cette vision du monde contemporain ?

H.B. : Je considère que c'est une excellente idée que de parler de la littérature « Tout monde ». Encore faut-il la vivre dans différents continents, et l'écrire dans sa diversité culturelle. Or, que je sache, Glissant s'est surtout cantonné dans le rapport des Caraïbes avec la France. Mais son idée reste extrêmement valable, car certaines universités, comme la mienne, essaient d'offrir des cours nommés : « *World Literature* ». Personnellement, je travaille, et j'ai toujours travaillé, sur les genres, dont je viens de lancer un livre bilingue, *Orbit'Luire Maremma / Orbit'Luccicare Maremma* qui contient tous les genres, en plus de ceux que j'ai créés moi-même : narratoème, prosème, nomadaïme, etc. Il inclut aussi de la correspondance, du journalisme, des récits de voyage, des voix d'auteurs, des essais, de l'histoire, une préface, etc.

E.J. : Selon vous, qu'est-ce que votre façon d'écrire entre les cultures a eu de particulier ? Qu'a-t-elle apporté ? Pourquoi, selon vous, serait-il une bonne chose qu'elle soit mieux connue quand elle ne l'est pas encore ?

H.B. : Écrire entre les cultures, et en ce qui me concerne, entre trois continents, l'Afrique, l'Europe, l'Amérique, c'est faire de l'écriture que j'ai appelé « interstitielle. » Écrire dans l'interstice me permet de faire dialoguer des cultures entre elles, tout en évitant la priorité à donner à une seule culture qui deviendrait automatiquement hégémonique par rapport aux autres. Je pense que l'écriture interstitielle mériterait à être connue, parce que la diversité culturelle serait traitée en comparée et en égalité. Point de préférence ou de mise en exergue d'une culture par rapport à une autre. Un jour j'ai appris qu'il y avait un colloque sur « L'Écriture interstitielle » en Norvège.

Je ne saurais vous dire comment cela s'est passé, ou si les organisateurs l'ont même définie.

E.J. : Ecrire entre les cultures, tel que vous le concevez, qu'est-ce que cela apporte ?

H.B. : Écrire entre les cultures m'apporte surtout un approfondissement des valeurs culturelles des trois continents où j'ai vécu. Mieux comprendre le monde, son évolution, ses crises, et ses bienfaits, ce qui revient au dilemme fondamental, de se connaître et de connaître l'autre, tous deux en perpétuel dynamisme, et donc de changements.

E.J. : L'écriture de la connivence que vous proposez n'est-elle pas en partie une utopie ? Peut-on écrire en connivence avec un auteur qui défend des idées, politiques ou autres, contraires aux nôtres ? Avec ce genre de personnes, au mieux, ne peut-on pas chercher à établir un dialogue, un débat, ce qui est déjà beaucoup ?

H.B. : Quand j'ai parlé de connivence, je n'ai pas pensé à d'autres auteurs, mais plutôt à certains lecteurs. Quand j'écris, « le policier ne sait pas écrire son nom sur la jarre, » c'est que je veux établir une connivence avec le lecteur tunisien qui a vu des policiers après l'Indépendance ne pas savoir écrire. Il va sans dire que je connais le mot « analphabète, » mais je ne voulais pas de ce mot. Or, on a qualifié ma phrase de « maladroite » !

Si vous prenez mon livre *Livr'Errance*, vous devez penser que j'écris en connivence avec les auteurs dont j'ai fait un « poème évaluatif / évocateur / critique » sur leur œuvre. Je n'ai pas fait de texte « à la

manière de, » et quand je voulais reprendre des vers, des fragments de vers, je les ai cités et mis en italiques pour bien montrer que ce n'est pas de moi.

E.J. : D'un point de vue littéraire, votre goût pour le mélange des genres a toujours été l'une de vos préoccupations. Considérez-vous qu'une telle manière d'aborder la création littéraire est en harmonie avec le principe de transculturalisme ?

H.B. : Définitivement oui ! Le transvasement d'une culture à une autre correspond de la même manière au transvasement de plusieurs genres dans mes écrits. Pour moi, ce mélange des genres correspond à ma théorie de « Tout genre », et démontre, si besoin est, de la complexité du monde dans lequel nous vivons aujourd'hui. Mais écrire la complexité c'est aussi s'exposer au risque de ne pas être pris en compte, ni par les éditeurs, ni par l'histoire littéraire.

E.J. : Selon vous, c'est le poétique qui, par nature, est appelé à voyager dans tous les autres genres (roman, nouvelle, conte, essai...). Autrement dit, on assisterait essentiellement à une insertion de la poésie dans les autres genres, surtout le récit. Mais ne peut-on pas penser néanmoins que le récit s'insère parfois dans votre poésie ? De plus dans vos romans, quand le dialogue prend de l'importance, ne peut-on pas dire que le théâtre vient s'immiscer dans le récit ?

H.B. : Tous les genres, et plus particulièrement la poésie et la poétique, traversent tous mes écrits. Peu importe le roman, le théâtre, ou autre. La poésie, quintessence de toute langue, je le répète, donne à

tout genre une sorte de plus, pour ne pas dire une partie de ses lettres de noblesse.

E.J. : Ces langues, ce ne sont pas seulement les langues parlées dans le monde, que vous utilisez souvent sous forme de citations dans votre œuvre, mais aussi les langues des poètes eux-mêmes. C'est pourquoi vous avez écrit le recueil de poèmes *Livr'errance*, qui associe poésie, essai et critique littéraire. S'agit-il bien d'y faire œuvre de critique, l'éloge ou le blâme de poètes contemporains ?

H.B. : Il ne s'agit ni de faire l'éloge, ni le blâme des poètes contemporains dans *Livr'Errance*. Ce sont les « poèmes critiques » évaluatifs, qui représentent mon point de vue sur l'œuvre d'un poète donné. Et en tant que critique, je me permets, comme je l'ai fait pour un compte rendu ou une recension, de dire mon point de vue sur les textes en question. Là aussi, je cite certains vers d'un poète, je l'inclus en tant que citation en italiques pour dire que cela ne vient pas de moi.

E.J. : Comment avez-vous choisi ces poètes ? On est étonné de ne pas trouver dans ce recueil des poètes comme Yves Bonnefoy ou Philippe Jaccottet par exemple. Et bien d'autres en sont absents...

H.B. : En réalité, je ne parle que des poètes dont j'aime l'œuvre, et qui ont souvent eu la gentillesse de m'envoyer leurs recueils. Ne pas oublier que j'étais Corédacteur en chef, avec Jacques Flamand, pour la revue *Envol*, et nous recevions tant de livres de poésie. J'ai lu Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet, mais je n'avais aucun besoin de parler de leur œuvre.

E.J. : Pour en revenir à l'écriture entre les genres littéraires, je me suis rendu compte que vous donnez parfois une définition particulière des genres littéraires. Ainsi, pour vous la prose est un genre littéraire. Pouvez-vous nous expliquer pourquoi ?

H.B. : Je ne me souviens pas d'avoir qualifié la prose de « genre littéraire, » car la prose peut se manifester dans les romans, les essais, le théâtre, et même dans la poésie.

E.J. : Quelles sont les différences (je veux parler de définitions précises) existant entre ce que vous avez nommé successivement dans votre œuvre le prosème, le romanpoème et le narratoème ?

H.B. : Je ne me souviens plus où j'ai parlé de « définitions précises. » Mais disons en gros que le prosème représente des poèmes émaillés de prose, et qui ne sont pas trop longs. Le roman-poème est à l'image de l'*Icônaison* où tout le roman est une perpétuelle prestation d'éléments poétiques jusqu'à l'abolition des personnages. Dans ce roman il n'y a que des pronoms personnels, qui représentent le moi, l'altérité, et la pluralité communautaire ou familiale, etc.

E.J. : Ce mélange des genres dans une œuvre littéraire, n'est-ce pas déjà une préoccupation littéraire dépassée ? Pourquoi est-il selon vous tellement essentiel ?

H.B. : Je ne suis pas d'accord que le mélange des genres dans une œuvre littéraire soit dépassé. Je ne sais pas où vous avez vu cela. Pour ma part, je continue à écrire selon mon inspiration, mon intuition, mon

imaginaire... et c'est au critique de décider si mon mélange des genres est « essentiel » ou s'il est superflu ou ne servant à rien.

E.J. : Dans un livre récent, *Orbit'luir Maremma*, il me semble que vous allez plus loin que jamais dans ce sens. Vous ne vous contentez pas d'y mélanger poésie et récit, mais vous y pratiquez vous-même l'interview de type journalistique. Vous donnez la possibilité à des lecteurs de faire une recension de ce livre, recension qui n'est pas publiée dans une revue spécialisée, mais au sein de votre livre lui-même. Cela conduit à une conception originale du statut d'auteur. Dans le livre de l'écrivain reconnu et professionnel Hédi Bouraoui, qui porte son nom en couverture, on trouve donc d'autres auteurs, qui parfois n'ont peut-être jamais rien publié. Il faut donc parfois écrire entre l'auteur et son lecteur, et inciter le lecteur à se faire auteur ? Qu'est-ce que cela apporte ? Une autre vision de la littérature, n'est-ce pas, toujours plus « interstitielle » ?

H.B. : Pour votre première question, c'est ce que j'ai appelé la lecture participatoire ou interactive. Pour votre deuxième question, ce qu'elle apporte, c'est un enrichissement aussi bien pour l'auteur que pour le lecteur. La frontière qui laisse à part le lecteur et l'auteur est un tant soit peu amoindrie. Pour la troisième, oui, c'est toujours une écriture interstitielle. Mais quant à donner « une autre vision de littérature, » ce n'est pas à moi de le dire, mais aux critiques.

E.J. : Comme dans beaucoup de vos livres, surtout des recueils de poèmes, des œuvres d'art sont présentes dans ce livre, des photographies (certaines de ces photographies sont de vous), des dessins, des toiles... Cela crée un dialogue entre les arts. Ce n'est pas

nouveau bien sûr. Dans *Les Mains libres*, Paul Eluard prétendait avoir illustré les photographies de Man Ray. Qu'est-ce qu'apporte une écriture entre les arts selon vous ? Iriez-vous jusqu'à dire, comme Eluard, que vos textes illustrent parfois des œuvres d'art présentes dans vos œuvres (dessins, toiles, photographies d'art ...) ?

H.B. : Il n'y a rien de nouveau sous le soleil ! Et je n'ai jamais prétendu avoir apporté quelque chose de nouveau ! Contrairement à Éluard, et à d'autres écrivains, je n'ai jamais parlé d' « illustrations ». J'ai toujours dit que les œuvres d'art accompagnent et dialoguent avec mes écrits. La poésie ou l'art visuel gardent ainsi leur propre spécificité, et le dialogue peut ou ne peut pas s'établir, ce qui n'est pas grave, de mon point de vue. Il s'agit de les juxtaposer et non d'en illustrer le contenu de l'écrit.

E.J. : Évoquer l'écriture entre les cultures, les genres littéraires et les langues, n'est donc plus suffisant : il faut parler aussi d'une écriture entre les arts ? Mais on pourrait dire que les arts sont des langues particulières ?

H.B. : Oui. Il faut parler d'une écriture entre des arts visuels et poétiques, puisque chacun a une langue particulière. Peut-être une écriture dialogique qui prendrait en charge la spécificité de chaque art ? C'est la première fois que j'utilise cette expression : « écriture dialogique. »

E.J. : Celle-ci s'écrit donc aussi entre les disciplines. J'ai évoqué tout à l'heure le journalisme. Ce serait aussi une œuvre interdisciplinaire parfois...

H.B. : Oui, définitivement. On pourrait même dire : pluridisciplinaire / interdisciplinaire.

E.J. : A. Beggar a beaucoup insisté sur la dimension philosophique de votre œuvre. Du moins, il fait beaucoup de rapprochements entre votre œuvre et celles de Freud et de Nietzsche notamment. Ne pourrait-on pas évoquer aussi Jacques Derrida, chantre de la déconstruction ?

J'aimerais que nous évoquions aussi votre goût pour la déconstruction, que ce soit la déconstruction de la composition d'un récit, ou surtout la déconstruction du langage poétique, si important chez vous, puisqu'il voyage dans tous les autres genres. Peut-on déceler quelques points communs entre la déconstruction de Derrida, très critique à l'égard des structuralistes, et votre propre approche de la déconstruction de l'œuvre littéraire ? Comment vous situez-vous par rapport au structuralisme ?

H.B. : En effet, j'ai été, au début de ma carrière, assez structuraliste, aussi bien dans mon enseignement que dans mon écriture. Et surtout sous la direction de mon directeur de thèse Paul De Man qui, à la fin de sa carrière, est devenu déconstructionniste, à tel point qu'on l'a qualifié de « Parrain de la déconstruction. » avec sa connotation de mafia sous-entendue. La déconstruction de Derrida se concentre surtout sur la métaphysique occidentale. Pour moi, la déconstruction est appliquée aux textes littéraires dans sa remise en question, souvent interne, par rapport au genre, au style, etc. Derrida, que j'ai connu, se prenait pour le père fondateur de son mouvement. Je lui avais même envoyé un poème critique de sa méthodologie, et qui est resté sans réponse. Je reste, quant à moi, cantonné dans mes remises en

questions de tout art ; ceci pour en faire ressortir tout ce que cet art pourrait proposer.

Je peux ajouter que Derrida s'est toujours pris pour « le père de la déconstruction, » alors que moi j'évite cette fonction de paternité. Je ne fais que des remises en question du langage ou d'autres choses, juste pour donner à mes textes une dimension qui se réfléchit sur lui-même.

E.J. : Ne pourrait-on pas évoquer aussi le sociologue Pierre Bourdieu, pour qui l'univers social, dans les sociétés d'aujourd'hui, est divisé en « champs » différents. Selon lui, en effet, la différenciation des activités sociales a mené à la création de sous-espaces sociaux, le champ artistique ou le champ politique notamment, spécialisés dans l'accomplissement d'activités sociales déterminées ? Il existe selon lui des luttes de compétition entre les actants sociaux. L'artiste a-t-il sa place, son rôle à jouer selon vous dans ces combats ? Quels sont les rôles que l'écrivain, le poète, l'artiste devraient jouer selon vous aujourd'hui ?

H.B. : Pierre Bourdieu a raison de parler de compétition entre les actants sociaux. Bien sûr que l'artiste a sa place dans cet engagement social qui peut ou ne peut pas être entièrement politisé. Pour moi, la littérature n'a pas pour fonction de convertir les gens à un parti politique ou autre, mais doit servir surtout à poser de questions essentielles dans le monde éclaté où nous vivons. Le rôle de l'écrivain ou de l'artiste peut être effectif quand il se restreint à évoquer, à susciter des questionnements au lieu de plaider une problématique quelconque. Autrement dit, pas de didactisme.

E.J. : Vos récits sont différents les uns des autres. Certains sont historiques, d'autres ne le sont pas. La dose de poésie qui s'y insère n'est pas toujours la même. L'intensité et les modalités de cette insertion sont différentes d'un récit à l'autre. A côté du prosème, du romanpoème, du narratoème, ne pourrait-on pas dire que des romans comme *Ainsi parle la Tour CN*, *La Pharaonne*, *Bangkok Blues*, *Retour à Thyna*, *La Femme d'entre les lignes*, par exemple, pourraient être rangés dans la classe du « récit transpoétique », dans la mesure où ils sont tous poétiques, plus ou moins, et où ils répondent parfaitement à votre définition de la transpoétique ?

H.B. : Oui, tous mes textes peuvent répondre à cette définition. Quant au dosage, j'avoue que je n'applique pas une formule spécifique, mais la poésie effleure tout texte que j'écris. Elle se manifeste spontanément sans ordre préétabli.

Document 2 : Affiche de la représentation de *Rose des Sables* à
Acquaviva delle Fonti, 25 mars 2012



Rosa del deserto Rosa del deserto

Commedia Musicale liberamente ispirata al racconto poetico

"Rose des sables" di Hédi Bouraoui (Editions Le Vermillon, Ottawa)

"Rosa del deserto" traduzione e cura di Nicola D'Ambrosio (WIP Edizioni, Bari)

Sceneggiatura, musiche, regia,
Grafic & sincro sound di
Antonio Di Benedetto

Rosa/Luna-storta
Fabiola Diaferia
Ofelia
Lucia Lamanna
Tar/Bouse
Antonio Di Benedetto
Piccoli granelli di sabbia
Martina Diana & Limpia Porcelli

DOMENICA
25
MARZO

ORATORIO "S. DOMENICO SAVIO"
ACQUAVIVA DELLE FONTI (BA)
Ingresso 5 € **ORE 18:00**
INFO 080.759.341

PRÉSENTATION

Immensément croisés présente un drame poétique dont le conflit n'est pas orchestré selon l'exposition classique: crise, exploitation de ses diverses ramifications et, finalement, dénouement. C'est plutôt un spectacle éclaté où il n'y a ni développement de personnages ni progression logique d'une intrigue aux multiples complications. Ce sont diverses visions de la condition humaine contemporaine filtrées par la sensibilité de voix intérieures, d'images inattendues et ahurissantes, d'élécubrations verbales spasmodiques. Dans ce sens, on pourrait dire que le drame est celui du langage à tous les niveaux: quotidien et courant aussi bien que poétique et hermétique. Ainsi, les différents moyens de communication humaine sont mis en cause, accusés et récusés devant votre tribunal.

La pièce, constituée de treize tableaux dynamiques volontairement discontinus mais néanmoins reliés par le leitmotiv du refrain "Tu m'insectes...", progresse par articulations parfois discordantes dévoilant des êtres humains en rupture d'eux-mêmes. Ceux-ci incarnent certains paradoxes qui nous sont familiers, d'autres à découvrir au fond de nous-mêmes au fur et à mesure de l'éveil de notre conscience. Ainsi, les bouillonnements intérieurs verbalisés par le langage poétique, dramatisés par les mouvements corporels, projettent des sentiments souvent inexprimés en raison de leur abstraction. Il s'agit de thèmes tels que l'autorité, l'amour, la haine, la religion, la politique, la liberté et l'emprisonnement, l'aliénation et la révolution.

Ces réflexions philosophiques, inévitablement exprimées par des acteurs représentant des individus particuliers, ne sont pas pour autant

confinées à un cadre national donné, mais tentent plutôt de déboucher sur l'universel. La dimension politique, par exemple, se référant à la France en général et à de Gaulle en particulier, est directement branchée sur celle d'autres pays, tels que les États-Unis, la Chine, etc. Ce spectacle utilise diverses techniques audio-visuelles dans le but de créer une expérience totale qui fait appel à toutes les sensations de l'homme et qui sonde tous les replis de son Moi. Le fond musical, par exemple, emprunte des rythmes et des mélodies de différentes cultures — négro-américaine, latino-américaine, orientale, française, etc. — pour dégager parmi toute cette diversité la quintessence de l'Homme.

Le jeu dramatique n'offre pas d'explications rationnelles, mais plutôt des ramifications verbales, visuelles et sonores afin de secouer le spectateur, de le démystifier, d'éveiller en lui un sentiment d'étonnement. L'effet de surprise sert ainsi de catalyseur qui permet au subconscient de se manifester. Le spectateur, dans sa prise de conscience, envisagera d'un nouvel oeil son propre monde intérieur aussi bien que le monde qui l'entoure. Dans Immensément croisés, la recherche d'un langage dramatico-poétique tente de cette façon de stimuler l'imagination de l'auditoire afin de le forcer à participer physiquement et psychiquement à l'action théâtrale.

Nous ne vous offrons pas une tranche de vie, mais plutôt une cascade d'images. A vous de choisir, de créer, de prendre position.

Personnages: H1, H2, H3, F1, F2, F3.

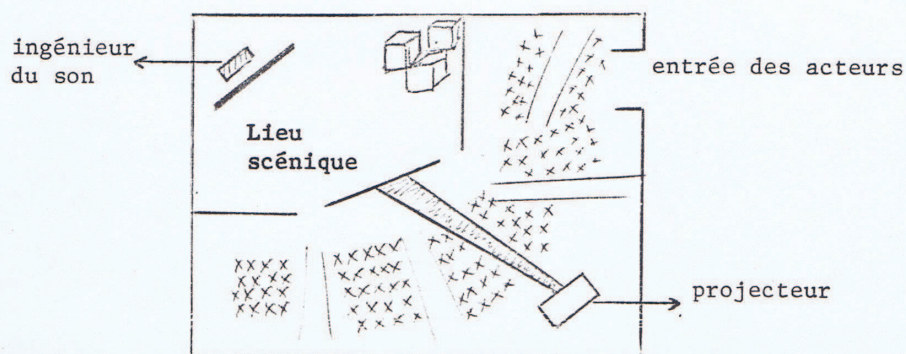
Costumes. Les acteurs masculins portent des collants noirs; les actrices, des collants rouges. Pour certains tableaux, ils portent tous des capes de plastique transparent sur lesquelles ont été collés des rubans adhésifs de couleurs différentes représentant diverses formes géométriques (carré, rectangle, angle, cercle, ellipse, trapèze, etc.).

Maquillage. Fond de teint foncé, sur lequel se détache une forme géométrique différente pour chaque acteur et placée à différents endroits du visage (rectangle autour du nez, cercle autour de la bouche, triangle autour de l'oeil, trapèze sur la joue, etc.). La forme est délimitée par un trait noir assez épais et est blanche à l'intérieur.

Lieu scénique. Pas de scène surélevée, pour que les spectateurs et les acteurs se trouvent sur le même plan. Les spectateurs sont, de préférence assis par terre. Quelques allées doivent être aménagées dans l'auditoire pour laisser passer les acteurs qui, à diverses reprises pendant le jeu dramatique, doivent fendre la foule. L'intention est d'établir un va-et-vient entre le lieu scénique et l'aire réservée aux spectateurs. C'est là que peut se passer une grande partie du drame, non pas en termes physiques, puisque physiquement les acteurs occupent la scène, mais en termes émotifs et intellectuels.

Le lieu scénique lui-même est délimité d'une façon quelconque, soit à la craie, soit par un ruban adhésif collé sur le tapis ou le parquet. Au fond, un paravent cache l'ingénieur du son qui, à l'aide de son magnétophone, contrôle et règle les effets sonores pendant toute la durée de la représentation en fonction du jeu des acteurs.

Sur la scène, trois grans cubes de couleurs différentes (environ 75 cm de haut) non seulement remplissent différentes fonctions au cours du spectacle, mais permettent également d'établir des plans qui diffèrent des plans où se passe l'action dramatique (du point de vue temporel et spatial). Ils permettent ainsi d'établir une distance historique, les acteurs se trouvant sur ce cube-socle représentant le passé, et permettent également aux acteurs de se trouver à une hauteur différente des autres acteurs.



Diapositives. Les diapositives sont projetées à partir du coin opposé au lieu scénique sur un grand écran se trouvant au-dessus du lieu scénique. Le faisceau lumineux du projecteur traverse ainsi l'aire réservée aux spectateurs au-dessus de leurs têtes.

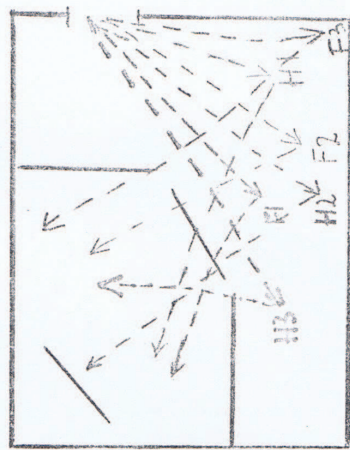
Eclairage. La scène est éclairée d'une lumière faible au début; l'aire réservée aux spectateurs est plongée dans l'obscurité. A la fin de chaque tableau, un black-out très rapide marque la discontinuité et l'éclatement entre les tableaux, parallèle à l'éclatement de la parole et de l'image de la substance de chaque tableau. Un éclairage très faible suit immédiatement le black-out, permettant aux acteurs de retrouver leurs capes ou leurs accessoires qui leur sont nécessaires pour le tableau suivant.

TABLEAU 1

TEXTE	DIRECTIVES SCÉNIQUES	EFFETS SONORES	ÉCLAIRAGE & DIAPOSITIVES
PRE-TEXTE H3: Et la guerre? Ta soeur n'est pas allée à la guerre Et ta grand-mère non plus Et pourquoi pas toi? Et ta belle-mère? Je t'ai fusillé? Oui Je vais te fusiller Te massacrer Te délabrer Et te charcuter J'aime le saucisson F1: Mon éditeur est un idiot Salaud Cochon Emmerdeur Il me casse les couilles Et je l'emmerde C'est un marchand de soupe Les bénéfices? Il m'a eu Et toi aussi il t'aura Mort ou vivant! H2: Qu'est-ce que tu dis? Tu n'aimes pas la poésie de Bouraoui? Salaud! Et ta tragédie, spectateur? On te l'a volée? Guillotine? Non Chaise électrique? Non C'est l'âge de la comédie Je te le répète et te le dis	Entrée en scène: Les acteurs, vêtus de leurs capes, entrent à partir de l'entrée bilatérale l'un après l'autre, hommes et femmes alternativement (H3, F1, H2, F2, H1, F3). Ils viennent se placer à différents endroits parmi les spectateurs de manière à être assez éloignés les uns des autres. Ils prononcent les phrases du "pré-texte" alternativement avec des phrases incohérentes et des sons familiers ou bizarres, humains ou mécaniques (celui d'une bande enregistrée qu'on passe à toute vitesse, d'un disque enrayé, d'une locomotive, d'un avion, d'une voiture, d'une machine à écrire, etc.). Ils parlent d'un ton de colère, d'indignation, de mépris, de violence dirigée vers l'intérieur (l'acteur se parle à lui-même) et vers l'extérieur (l'acteur s'adresse aux spectateurs, les provoque, les harangue).		Lumière faible sur le lieu scénique.

TABLEAU 1 suite 1

TEXTE	DIRECTIVES SCÉNIQUES	EFFETS SONORES	ÉCLAIRAGE & DIAPOSITIVES
F2: Centre d'achats? Centre de crachats La vente aux Zoulous Pourcentages aux cailloux Oui hibou pou voyou Vendu ton père Vendue ta mère Non ne m'embête pas J'ai déjà vendu mon acte de naissance Et toi achète ma pitance H1: Passe-moi ta femme Je te passerai la mienne Eve est foutue Jésus a conçu Des fèves Haricots Elle sort de ton boyau Du mien? Echappement Gosse trigosse tourment Eve où est Eve Avale ta sève Adam est là Je te casse les bras F3: Ton système me casse les pieds J'en ai assez J'ai la bouche en compote Et ton patron me tripote Ma patate Patraque Tac au tac Drôle de flaque Tsoin tsoin tu n'auras pas de gâteau Non jamais De la vie je te le dis	Une fois que tous les acteurs se trouvent parmi l'auditoire, ils se dirigent vers le lieu scénique en se parlant toujours alternativement à eux-mêmes (dialogue intérieurisé) et au public (dialogue extérieurisé). Le ton est toujours celui de la colère: ils sont fâchés contre eux-mêmes et contre le monde, ce qui établit un contraste frappant avec la fin de la pièce, où les acteurs sont totalement satisfaits d'eux-mêmes et rient. Quand la cacophonie enregistrée s'assourdit, ils reprennent de plus belle leurs imprécations. Ils se répartissent sur le lieu scénique, face au public, gesticulant et faisant des mouvements corporels de lutte et de combat.	Bruit de fond fort et confus; cacophonie mécanique enregistrée sur bande.	Lumière forte dès que H1 entre dans le lieu scénique.



TABLERAU 1 suite 2

TEXTE	DIRECTIVES SCÉNIQUES	EFFETS SONORES	ÉCLAIRAGE & DIAPOSITIVES
H1: Fermez Messieurs La gueule Ouvrez Mesdames Le Cratère Bouclez la et le la et le	H1, représentant l'autorité divine et humaine, s'avance et se poste au premier plan. Amplification du bruit par les acteurs en colère. H1 fait face au public, s'adresse à lui, et commande d'une voix forte et autoritaire: Dès ses premières paroles, les autres acteurs se taisent immédiatement et se figent dans la pose qu'ils occupaient. Tout en continuant sa harangue, H1 marche de long en large sur le lieu scénique, passe derrière les acteurs, entre eux, pour revenir au premier plan.	Arrêt bruit.	
A la queue leu leu	Les acteurs suivent l'ordre comme des automates et se mettent à marcher la file comme des robots		
Vos mondes sont Des Travers	H2 et F2 vont s'agenouiller chacun sur un cube à l'aile gauche du lieu scénique, l'un en face de l'autre. H3, F1 et F3 sont disposés en triangle à l'aile droite, un peu en retrait.		
Boiteux	H3, F1 et F3 s'écroulent. H1 reste toujours debout. H2 et F2, toujours agenouillés l'un en face de l'autre sur leurs cubes, tournent le tronc. De temps en temps, l'un ou l'autre, en faisant toujours le même mouvement rotatoire, tend les bras comme pour essayer d'atteindre son partenaire, mais, n'y parvenant pas, les laisse retomber avec lassitude. Rythme du tournoiement: lent.	Musique de fond à peine audible.	
Que faites-vous Vous deux Vos fornications goulues Font la sourde oreille	Ton de surprise de H1 à l'égard du couple tournoyant comme s'il les prenait en flagrant délit.		

BIBLIOGRAPHIE

I- Ouvrages d'Hédi BOURAOUI

A- Œuvres littéraires

Ainsi parle la Tour CN, Editions L'Interligne, 1999.

Bangkok Blues, Ottawa, Editions du Vermillon, 1994.

Cap Nord, Ottawa, Editions du Vermillon, 2008.

Créaculture, Montréal, Canada, CCD et Didier, 1971.

Echosmos, Canadian Society for Comparative Study of Civilizations and Mosaic Press, Oakville (Ontario), New York, London, Edition bilingue français/anglais, 1986

Éclate Module, Sherbrooke, Montréal, Québec (Canada), Editions Cosmos.

Emigressence, Ottawa, Editions du Vermillon, Collection « Rameau de ciel », 1992.

Haïtuvois, suivi de *Antillades*, Montréal, Ed. Nouvelle Optique, 1980.

Ignescent, Paris, Silex Editions, 1982.

L'Icônaison, romanpoème, Sherbrooke (Canada), Naâman Editeur, 1985.

La Composée, Ottawa (Canada), Edition L'Interligne, collection « Vertiges », 2001.

La Femme d'entre les lignes, Toronto, Edition du Gref, coll. « le beau mentir », 2002.

La Pharaonne, Tunis, Edition L'Or du Temps, 1998.

Les Aléas d'une Odyssée, Ottawa (Canada), Editions du Vermillon, 2009.

Nomadanse, Toronto, CMC Editions, 2013.

Livr'Errance, Toronto, CMC Editions, 2013.

Méditerranée à Voiles toutes, Ottawa, Edition du Vermillon, collection « Romans Vermillon », 2010

Musocktail, Wheaton, Illinois (USA), Tower Publications, 1966.

Nomadaime, Toronto, Editions du GREF, 1995.

Orbit'Luire Maremma, Toronto, Editions du CMC (Canada Méditerranée Centre), Université York de Toronto, collection « Nomadanse », dirigée par Elizabeth Sabiston, 2013.

Retour à Thyna, Tunis, Editions L'Or du Temps, 1996.

Rose des Sables, Ottawa, Editions du Vermillon, 1998.

Sfaxitude, Les amis de la poésie, Bergerac, 2004.

Tales of Heritage II, published by Tales of Heritage Trust Fund, under the auspices of Stong College, York University, Toronto. Illustrations de Saul Field et Jean Townsend.

Tremblé, avec deux dessins de Jean Héquet, Paris, Editions Saint Germain des prés, 1969.

Vers et l'Envers, Toronto, ECW Press, 1982.

B- Œuvres critiques

La Francophonie à l'Estomac, Édition Nouvelle du Sud, 1995.

Les Enjeux esthétiques et idéologiques du transculturel en littérature, dans *métamorphoses et avatars littéraires dans la francophonie canadienne*, sous la direction de Louis Bélanger, Ottawa, Edition L'interligne, 2000.

Structure intentionnelle du Grand Meaulnes : vers le poème romancé, Paris, Nizet, 1976.

The Canadian Alternative, Toronto, ECW Press, 1980.

The critical Strategy, York University, ECW PRESS, 1983.

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

« Narratoème. Entre racine et banquise. Entre ici et là-bas : des cache-misère », *Nouvel Art du Français*, n°4, mai 1990.

II- Critique sur Hédi BOURAOUI, thèses, traductions

A- Ouvrages, thèses, mémoires

AMBROZIO (d') Nicola,

Rosa del Deserto, traduction italienne de *Rose des Sables*, Wip edizioni, Bari, Italie, 2010.

BEGGAR Abderrahman,

Ethique et Rupture bouraouiienne, Toronto, CMC Editions, collection « Mosaïques », York University, 2012.

BEGGAR Abderrahman,

L'Épreuve de la Béance, l'écriture nomade chez Hédi Bouraoui, La Nouvelle Orléans, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2009.

BUONO Angela,

Errance et méditerranée dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui, thèse de doctorat, sous la direction du Pr Giovanni Dotoli, Université de Bari, 2005.

CAMUS Michel,

Transpoétique. La Main cachée entre poésie et science, Montréal, Editions Trait d'Union, Collection « Spirale », sous la direction de Pierre Quellet, 2002.

COTMAN Jacques,

Hédi Bouraoui, iconoclaste et chantre du transculturel, Hearst, Le Nordir, 1996.
(ouvrage collectif).

FALCICCHIO Adriana,

Entretien avec Hédi Bouraoui, Collection « Rivista di Studi canadesi », n° 17, 2004.

M'HENNI Mansour,

Hédi Bouraoui et la Transpoésie, Tunis, Ed. L'Or du Temps, 1997 (ouvrage collectif).

M'HENNI Mansour,

La traversée du français dans une Tunisie plurielle, Tunis, Ed. L'Or du Temps, 1997
(ouvrage collectif).

SABISTON Elizabeth et CROSTA Suzanne,

Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui, Série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, 2006 (ouvrage collectif).

SLIMANI Noureddine,

Écriture du transculturel : Hédi Bouraoui, Thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris-Sorbonne-Paris IV, sous la direction du Professeur Jacques Chevrier, mars 2009.

SLIMANI Noureddine,

Auteurs Maghrébins et « Canadianité ». Cas de Hédi Bouraoui dans Ainsi parle la Tour CN, Mémoire de Diplôme d'Etudes Approfondies, sous la direction de Messieurs Guy Dugas et Jacques Chevrier, Université Paris IV-Sorbonne, Centre International d'Etudes Francophones (C.I.E.F.), 2001.

THEURIAU Frédéric-Gaël,

Hédi Bouraoui et les valeurs humanistes, Editions Bod, fév. 2014 (ouvrage collectif).

B- Revues et actes de colloque

AZZOUZ Esma,

« La Femme-Symbole de la construction et de la déconstruction de l'identité », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines, Université Laurentienne, Sudbury (Ontario), 2006.

- BEAUGE-ROSIER Jacqueline,
 « Sagesse et différence chez Hédi Bouraoui », in *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines, Université Laurentienne, Sudbury (Ontario), 2006.
- BEGGAR Abderrahman,
 « Hannibal et l'ignescence bouraouiienne », dans *Hédi Bouraoui et l'écriture pluriculturelle*, CELAAN (Revue du Centre d'Etudes des Littératures et des Arts d'Afrique du Nord), volume XI, numéros 1 et 2, printemps 2013
- BEGGAR Abderrahman,
 « La *Transpoétique* et le normatif chez Hédi Bouraoui », *Continents manuscrits* [en ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 04 mars 2014.
- BISHOP Michael,
 « Hédi Bouraoui face à la poésie française et francophone contemporaine », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines, Université Laurentienne, Sudbury (Ontario), 2006.
- BONDU Jean-Henri,
 « Naissance d'un genre nouveau, de la nouvelle au narratoème », dans *Hédi Bouraoui, iconoclaste et chantre du transculturel*, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Cotman, Ed Le Nordir, Collège universitaire de Hearst, Ottawa (Ontario), Canada, 1996.
- BRAHIMI Denise,
 « La Traversée des pays et des mots », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006
- BUONO Angela,
 « Le transculturalisme : de l'origine du mot à « l'identité de la différence » chez Hédi Bouraoui », *Revue Internationale d'Etudes Canadiennes*, numéro 43, 2011.
- BUONO Angela,
 « L'errance transculturelle dans l'œuvre romanesque d'Hédi Bouraoui », *Haïtuois*. dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006
- BUONO Angela,
 « Hédi Bouraoui et la poétique de l'espace », dans *Hédi Bouraoui et l'écriture pluriculturelle*, CELAAN (Revue du Centre d'Etudes des Littératures et des Arts d'Afrique du Nord, volume XI, numéros 1 et 2, printemps 2013.
- BUONO Angela,

« *Livr'errance* d'Hédi Bouraoui : l'entre deux de la critique et de la poésie », dans *Hédi Bouraoui et les valeurs humanistes*, textes réunis sous la direction de Frédéric-Gaël Theuriau, Editions Bod, fév. 2014.

CHEMALI Christine,

« *Nomadaime* ou la nostalgie des origines », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines, Université Laurentienne, Sudbury (Ontario), 2006.

CLOUTIER Cécile,

« Bouraoui et la multipoésie », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, Tunis, Ed. L'Or du Temps, 1997.

CLOUTIER Cécile,

« La femme-littérature et l'amour dans *La Femme d'entre les Lignes*, dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006.

CROSTA Suzanne,

« Transculturalisme et Transpoétique chez Hédi Bouraoui » dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006.

CROSTA Suzanne,

« En guise de conclusion », in *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines, Université Laurentienne, Sudbury (Ontario), 2006.

D'AMBROSIO Nicola,

« Sous le signe du dialogue : le transculturalisme bouraouien », in *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines, Université Laurentienne, Sudbury (Ontario), 2006.

DESCOEURS Marie-Jo,

« L'écriture comme expérience de la migrance chez Hédi Bouraoui : exil et identité dans *Rose des Sables* », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines, Université Laurentienne, Sudbury (Ontario), 2006.

DJEDIDI Ourdia,

« Parcours narratifs et espaces énonciatifs ; Pour une poétique de la transculturalité chez H. Bouraoui », dans *Hédi Bouraoui et l'écriture pluriculturelle*, CELAAN

(Revue du Centre d'Etudes des Littératures et des Arts d'Afrique du Nord), volume XI, numéros 1 et 2, printemps 2013.

ELBAZ Robert,

« Retour à Thyna ou l'éclatement du roman mémoriel », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, Tunis, Ed. L'Or du Temps, 1997.

FRIEDENKRAFT Georges,

« La transpoétique dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui, in *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines, Université Laurentienne, Sudbury (Ontario), 2006.

GALIERO Marco,

« Rose des Sables : une fleur aux racines dans le cœur et aux pétales dans les mots », in *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines, Université Laurentienne, Sudbury (Ontario), 2006.

HABIB Mejdoub,

« De l'hermétisme à la transparence », in *Poésies Hédi Bouraoui*, choix de poèmes publié par l'Association Tunisie-France, avec le concours de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Sfax, et la contribution du Service Culturel de l'Ambassade de France en Tunisie, 1991.

IGONETTI Giuseppina,

« L'autre dans l'œuvre poétique et romanesque de H. Bouraoui », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, Tunis, Ed. L'Or du Temps, 1997.

IGONETTI Giuseppina,

« L'écriture de l'errance dans *La Femme d'entre les Lignes* », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines, Université Laurentienne, Sudbury (Ontario), 2006.

LAROCHE Maximilien,

« La transculturalité poétique dans *Haïtuvois* », in *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines, Université Laurentienne, Sudbury (Ontario), 2006.

LEINER Jacqueline,

« Préface », *Haïtuvois*, suivi de *Antillades*, Montréal, Ed. Nouvelle Optique, 1980.

LEON Pierre,

« Hédi Bouraoui : un cheminement poétique de la modernité », dans *Hédi*

Bouraooui iconoclaste et chantre du transculturel, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Cotman, Ottawa (Canada), Editions La Nordir, 1996.

NAUDILLON Françoise,

« La transprophétie chez Hédi Bouraooui », in *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraooui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines, Université Laurentienne, Sudbury (Ontario), 2006.

NAUDILLON Françoise,

« Hédi Bouraooui ou le poète incandescent », dans *Hédi Bouraooui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, Tunis, Ed. L'Or du Temps, 1997.

NAUDILLON Françoise,

« Retour à Thyna ou la lucidité du fils prodigue », dans *Hédi Bouraooui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, Tunis, Ed. L'Or du Temps, 1997.

NDIAYE Christiane,

« H. Bouraooui : quelques figures d'une pensée du divers », dans *Hédi Bouraooui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, Tunis, Ed. L'Or du Temps, 1997.

NDIAYE Christine,

« Bouraooui : la critique devant une écriture transculturelle et transgénérique », in *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraooui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines, Université Laurentienne, Sudbury (Ontario), 2006.

NIANG Sada,

« Rencontre, fusion et voyage intérieur dans *Haïtuois* et *Ainsi parle la Tour CN*, » dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraooui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines, Université Laurentienne, Sudbury (Ontario), 2006.

PARE François,

« *L'Iconaison* : Théorie pour une épuration de l'image », dans *Hédi Bouraooui iconoclaste et chantre du transculturel*, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Cotman, Ottawa (Canada), Editions La Nordir, 1996.

PARRUCA Jolanda,

« L'Image de la femme égyptienne dans le roman *La Pharaonne* », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraooui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines, Université Laurentienne, Sudbury (Ontario), 2006.

RICAU-HERNANDEZ Marie-Andrée,

« Méditerranée : d'un rivage à l'autre, des cultures antiques à celles du III^e millénaire, vent en poupe et voiles déployées à la recherche de la petite île fortunée », dans *Hédi Bouraoui et les valeurs humanistes*, textes réunis sous la direction de Frédéric-Gaël Theuriau, Editions Bod, fév. 2014.

SABISTON Elizabeth,

« *The Critical Strategy* d'Hédi Bouraoui ou une nouvelle direction dans la critique contemporaine », dans *Hédi Bouraoui iconoclaste et chantre du transculturel*, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Cotman, Ottawa (Canada), Editions La Nordir, 1996.

SABISTON Elizabeth,

« Bâtir des Ponts », dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006.

SELLIN Eric,

« Transfert, éclatement et le « jeu du je » chez Hédi Bouraoui », dans *Hédi Bouraoui iconoclaste et chantre du transculturel*, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Cotman, Ottawa (Canada), Editions La Nordir, 1996.

STONE MC NEECE Lucy,

« *Bangkok Blues* et la transémiotique », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, Tunis, Ed. L'Or du Temps, 1997.

TCHEHO Isaac-Célestin,

« La densité poétique de *Bangkok Blues* », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, Tunis, Ed. L'Or du Temps, 1997.

TCHEHO Isaac-Célestin,

« De l'Icônaison : traitements paragrammatiques », dans *Hédi Bouraoui, La Transpoésie*, Actes du Colloque International « La traversée du français dans une Tunisie plurielle », Université York, Toronto, Canada, volume coordonné par Mansour M'Henni, Tunis, Ed. L'Or du Temps, 1997.

VERTHUY Maïr,

« Plongée et contre-plongée sur le multiple : *Ainsi parle la Tour CN*, dans *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, sous la direction d'Elizabeth Sabiston et Suzanne Crosta, Série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006.

VILLANI Sergio,

« Hédi Bouraoui, modernisme et tradition », in *Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui*, Série monographique en sciences humaines 11, Sudbury, Ontario, Canada, 2006.

YOUNG Lélia,

« *Emergent les branches* et la problématique du langage chez Hédi Bouraoui », dans *Hédi Bouraoui iconoclaste et chantre du transculturel*, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Cotman, Ottawa (Canada), Editions La Nordir, 1996.

III- Critique générale, essais littéraires, œuvres littéraires (poésie, théâtre), philosophie.

A- Ouvrages

Actes du premier colloque de philosophie de la création, Editions Poïesis, 1989.

AL-HAMADANI,

Le Maqamat, tome I, Milan, Ariele, 1995.

ARISTOTE,

Poétique, 1447 a. Texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Ed. Les Belles Lettres, huitième tirage, 1979.

ARTAUD Antonin,

Le Théâtre et son double, Paris, Gallimard, Collection « Folio/essais » n° 14, 1985.

BAKHTINE Mikhail,

Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978.

BAILLY Charles,

Traité de stylistique française, t. I., Paris, Klincksieck, 1951.

BARTHES Roland,

Le Degré zéro de l'écriture, Paris, Le Seuil, 1953

BARTHES Roland,

Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1984.

BARTHES Roland,

Écrits sur le Théâtre, textes réunis et présentés par Jean-Lou Rivière, Paris, Le Seuil Collection « Points essais », 2002.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, 1857.

BLANCHOT Maurice,

L'Espace littéraire, Paris, Gallimard, 1955

BONNEFOY Yves,

Les Planches courbes, Paris, Gallimard, collection Poésie/Gallimard, 2001.

BONNEFOY Yves,

- Sous l'Horizon du Langage*, Paris, Mercure de France, 2002.
- BRECHT Bertold,
Dans la Jungle des Villes (Im Dickicht der Städte), 1922.
- CÉSAIRE Aimé,
Cahier du Retour au pays natal, Revue *Volontés* n° 20, 1939 ; Pierre Bordas 1947, *Présence africaine*, Paris, 1956.
- CÉSAIRE Aimé,
Discours sur le Colonialisme, Paris, *Présence Africaine*, 1955.
- COHEN Jean,
Structure du Langage poétique, Paris, Flammarion, 1966.
- COMPAGNON Antoine,
Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun, Paris, Le Seuil, Collection « Points essais », 1998.
- DATTA Asit,
Transkulturalität und Identität: Bildungsprozesse zwischen Exklusion und Inklusion, Frankfurt am Main, IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2005.
- DEBRAY-GENETTE Raymonde,
Métamorphoses du récit, « Esquisse de méthode », Paris, Le Seuil, Collection « Poétique », 1988.
- DELEUZE Gilles,
Nietzsche et la philosophie, Paris, P.U.F, Collection « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 8ème édition, 1991.
- DEMORGON Jacques,
Complexité des cultures et de l'interculturel. Contre les pensées uniques. Paris, Anthropos, 3^e édition revue et augmentée, 2004.
- DEPESTRE René,
Bonjour et adieu à la négritude, Paris, Seghers, Robert Laffont, 1980.
- DEPESTRE René,
Anthologie personnelle, Paris, Poésie Actes Sud, 1993.
- DEPESTRE René,
Le Métier à métisser, Paris, Stock, 1998.
- DERRIDA Jacques,
L'Écriture et la Différence, Paris, Le Seuil, 1967.
- DERRIDA Jacques,
De la Grammatologie, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

- EHRHARDT Damien & NOUR SCKELL Soraya
Interculturalité et transfert, Berlin, Duncker & Humblot, 2012.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix,
Capitalisme et schizophrénie, tome 2 « L'identité rhizome », Paris, Ed. de Minuit, 1980.
- DUCROT O. et TODOROV T.,
Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Le Seuil, 1972.
- DUROCHER Bruno,
La Foire de Don Quichotte, Paris, Editions Caractères, 1977.
- ECO Umberto,
L'œuvre ouverte (1965, seconde révision 1971), Paris, Seuil, collection « Points », 1979, (version originale révisée de *Opera aperta*, 1962 et incluant *Le poetiche di Joyce*, 1965).
- ELBAZ Robert,
Le Discours maghrébin, Longueuil, Ed. Le Préambule, Collection « L'Univers des discours », 1988.
- ELIOT T.S.,
Religion et Littérature, 1935, *Selected Prose*, 1975 GAUVIN Lise (dir.), *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*. Les Presses Universitaires de Montréal, 1999.
- FRANKETIENNE,
Ultravocal (spirale), Port-au-Prince: Imprimerie Gaston, 1972 et Paris, Hoëbeke, 2004.
- FRIEDENKRAFT Georges,
Images d'Asie et de Femmes, Paris, Edition de la Jointée, 2001.
- FRYE Northrop,
Anatomie de la critique, Paris, Gallimard, 1957.
- GENETTE Gérard,
Théorie des Genres, Paris, Seuil, Collection « Points, » 1986.
- GENETTE Gérard,
Figures II, Paris, Le Seuil, 1969.
- GENETTE Gérard,
Figures III, Paris, Le Seuil, Collection »Poétique », 1972.
- GLISSANT Edouard,
Introduction à une poétique du divers, Paris, Gallimard, 1996.
- GLISSANT Edouard,

- Poétique de la Relation*, Poétique III, Paris, Gallimard, 1990.
- GLISSANT Edouard,
Soleil de la conscience. Poétique I, Paris, Gallimard. 1956
- GLISSANT Edouard,
Le Discours antillais. Paris, Gallimard, 1997 (texte remanié de sa thèse de doctorat).
- GLISSANT Edouard,
Discours de Glendon Suivi d'une bibliographie des écrits d'Édouard Glissant établie par Alain Baudot, Toronto, Ed. du GREF, 1990.
- GLISSANT Edouard, *Faulkner, Mississippi'*. Stock, 1996 puis Gallimard, Collection "Folio", 1998.
- GLISSANT Edouard,
Traité du Tout-Monde. (Poétique IV) Paris, Gallimard, 1997.
- GLISSANT Edouard,
La Cohée du Lamentin. (Poétique V), Paris, Gallimard, 2005.
- GLISSANT Edouard,
Une nouvelle région du monde. (Esthétique I), Paris, Gallimard, 2006.
- GLISSANT Edouard,
Mémoires des Esclavages (avec un avant-propos de Dominique de Villepin). Paris, Gallimard, 2007.
- GLISSANT Edouard,
Quand les murs tombent. L'identité nationale hors-la-loi ? (avec Patrick Chamoiseau), Paris, Galaade, 2007.
- GLISSANT Edouard,
La Terre magnétique : les errances de Rapa Nui, l'île de Pâques (avec Sylvie Séma). Paris, Le Seuil, 2007.
- GLISSANT Edouard,
L'introuvable beauté du monde. Adresse à Barack Obama (avec Patrick Chamoiseau). Paris, Galaade, 2009.
- GLISSANT Edouard,
Philosophie de la relation, Paris, Gallimard, 2009.
- GLISSANT Edouard,
10 mai: Mémoires de la traite négrière, de l'esclavage et de leurs abolitions, Paris, Galaade / Institut du Tout-monde, 2010.
- GLISSANT Edouard,
L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009), Paris, Gallimard, 2010.

- GROUPE μ ,
Rhétorique de la poésie, Lecture linéaire, lecture tabulaire, Bruxelles, Ed. Complexe, Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, 1977.
- HAMON Philippe,
Poétique du récit, Paris, Le Seuil, 1977.
- HAUTOIS Gilbert, *De la Renaissance à la Postmodernité*, coll. Point Philosophique, De Boeck, 1998.
- HUNGTINGTON Samuel,
Le Choc des Civilisations, Éditions Odile Jacob, Paris, 2007. Basé sur *The Clash of Civilizations ?*, article de 1993 dans la revue *Foreign Affairs*.
- JAKOBSON Roman,
Essais de linguistique générale, « Linguistique et Poétique », Paris, Editions de Minuit, 1963.
- JOUANNY Robert,
Cahier d'un retour au pays natal ; Discours sur le colonialisme de Césaire, Paris, Hatier, 1994.
- JULLIEN François,
De l'Universel, de l'Uniforme, du Commun et du Dialogue entre les Cultures, Paris, Fayard, 2008.
- KAFALLENOS Emma,
Narrative Causalities, Columbus, Ohio State University Press, 2006.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine,
L'Enonciation de la Subjectivité dans le langage, Paris, A. Colin, 1980.
- KHATIBI Abdelkébir,
Par-dessus l'Epaule, Paris, Editions Aubier, Collection « Écrit sur parole », 1992.
- KRISTEVA Julia,
La Révolution du Langage poétique, Paris, Le Seuil, 1974.
- KRISTEVA Julia,
Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.
- GRUNITZKY Claude,
Transculturalismes, Paris, Grasset, 2008.
- HESS Remi,
Complexité des Cultures et de l'Interculturel. Contre les pensées uniques, préface à la première édition 3^e édition revue et augmentée, Paris, Anthropos, 2004.
- HUBERT Marie-Claude,

- Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, Collection « Coursus », 1988.
- JAUSS H.R.,
Pour une Esthétique de la Réception, Paris, Gallimard, 1978.
- LARTHOMAS Pierre,
Le Langage dramatique, Paris, Presses universitaires de France, 1972.
- LEJEUNE Philippe,
Le Pacte autobiographique, Paris, Le Seuil, 1975.
- LEMARQUIS Pierre (Dr),
Portrait du Cerveau en Artiste, Paris, Odile Jacob, 2014.
- LÜSENBRINK Hans-Jürgen,
Interkulturelle Kommunikation, Stuttgart & Weimar, Ed. J. B. Metzler, 2004.
- MACHAUT (de) Guillaume, *Le Livre du voir Dit*, 1377, Paris, Le Livre de Poche, 1999.
- MONTAIGNE Michel,
Essais, Paris, Gallimard, 2009.
- NIETZSCHE Friedrich,
Ainsi parlait Zarathoustra (Also sprach Zarathustra), Paris, Flammarion, 2006.
- PLATON,
La République, chapitre III, Paris, Garnier Flammarion, Collection « Classiques de la Philosophie », 1995.
- PICON Gaëtan,
Panorama de la nouvelle Littérature française, Paris, Gallimard, Collection « NRF », 1949. Puis *Panorama de la nouvelle littérature française*, Le Point du jour, Paris, 1950.
- RICOEUR Paul,
Du Texte à l'Action, Essais d'herméneutique II, Paris, Le Seuil, 1986.
- RYNGAERT Jean-Pierre,
Lire le Théâtre contemporain, Paris, Dunod, 1993.
- SAÏD Edward W.,
Culture et Impérialisme, trad. par Paul Chemla, ouvrage publié avec le concours du Centre national des lettres, Paris, Fayard, « Le Monde diplomatique », 2000.
- SAINTE-BEUVE,
Causeries du Lundi « Qu'est-ce qu'un classique ? », (1850), Paris, Garnier, 1874-1876, 15 vol., t. III.
- SARRAUTE Nathalie,
L'Ère du Soupçon, Paris, Gallimard, Collection « NRF », 1956.

- SAMOYAULT Tiphaine,
L'Intertextualité, mémoire de la littérature, Paris, Nathan Université, 2001.
- SCHNAPPER Dominique,
La Relation à l'autre, au cœur de la pensée sociologique, Paris, Gallimard, Collection « NRF essais », 1998.
- SEMPRINI Andrea,
Le Multiculturalisme. Paris, P.U.F, Collection « Que sais-je ? », 1997.
- SICHERE Bernard,
Éloge du Sujet, Paris, Grasset, 1990.
- TADIÉ Jean-Yves,
Le Récit poétique, Paris, PUF, 1978.
- TODOROV Tzvetan,
Les Genres du discours, Paris, Le Seuil, 1978.
- TODOROV Tzvetan,
Introduction à la littérature fantastique, Paris, Le Seuil, 1970.
- VAN DEN HEUVEL Pierre,
Parole mot silence, pour une poétique de l'énonciation, Paris, Librairie José Corti, 1985.
- UBERSFELD Anne,
Lire le théâtre I, Paris, Belin, Collection « Lettres sup. », 1996.
- WALLON Emmanuel,
Qu'est-ce que le théâtre ? Postface de Christian Biet et Christophe Triau, Paris, Gallimard, Collection « Folio essais », 2006.
- WELLEK R. et WARREN A.,
La Théorie littéraire, chapitre « Les genres littéraires », Paris, Le Seuil, 1971.
- WELSCH Wolfgang,
Spaces of Culture: City, Nation, World, "Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today", London, Edition Mike Featherstone & Scott Lash, Sage, 1999.
- ZIMA Pierre,
L'Ambivalence romanesque, Proust, Kafka, Musil, Paris, L'Harmattan, 2002.
- ZUMTHOR Paul,
Babel ou l'Inachèvement, Paris, Le Seuil, 1977.

B- Ouvrages collectifs, dictionnaires

Le Partage,

Académie universelle des cultures, Editions UNESCO / GRASSET, 2004.

Grand Larousse de la langue française, 7 volumes, Paris, Librairie Larousse, 2013.

Dictionnaire étymologique, Larousse thématique, par Albert Dauzat, Jean Dubois, Henri Mitterand, quatrième édition revue et corrigée, Librairie Larousse, 1971.

Dictionnaire Le petit Robert, Le Robert, Paris, 2014.

C- Articles de revues et d'actes de colloque

ASOLE F. et SELVAGGIO M.,

Actes du colloque « Giovanni Dotoli, poète de la liberté humaine » / Giovanni Dotoli : *poeta della libertà umana*, Schena Editore et Alain Baudry Cie, 2013.

BARTHES Roland,

"Introduction à l'analyse structurale des récits", in *Communications*, n° 8, Paris, Le Seuil, 1966.

COHEN Jean,

« Théorie de la Figure », in *Sémantique de la Poésie*, Paris, Seuil, Collection « Points », 1979.

ERTLER Klaus-Dieter, LOSCHNIGG Martin et KLOO Wolfgang,

« Canada in the Sign of Migration And Trans-culturalism - Le Canada Sous Le Signe De La Migration Et Du Transculturalisme », revue *Canadiana*, décembre 2004.

GOLDMANN Lucien,

« Structuralisme génétique en sociologie de la littérature », in *Le Structuralisme génétique*, Annie Goldmann, Paris, Denoël /Gonthier, 1977.

HAMON Philippe,

« Texte littéraire et méta langage », *Poétique*, n° 31, 1977.

PAGLIANO-UNGARI Grazielli,

« Le dialogue œuvre lecteur » in *Le Structuralisme génétique*, Annie Goldmann, Paris, éd. Denoël/Gonthier, 1977.

SASSO Robert et VILLANI Arnaud,

« Le vocabulaire de Gilles Deleuze », *Les Cahiers de Noesis* n° 3, Printemps 2003.

SHEENA Wilson,

« Multiculturalisme et transculturalisme : ce que peut nous apprendre la revue ViceVersa (1983-1996) », *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, Numéro 45-46, 2012.

STERNBERG M.

"Telling in time (II): Chronology, Teleology, Narrativity", in *Poetics Today*, n° 13, (3), 1992.

TODOROV Tzvetan,

article « Synecdoques », in *Sémantique de la Poésie*, Paris, Le Seuil, Collection « Points », 1979.

TODOROV Tzvetan,

« Synecdoques » in *Communications*, n° 16, Paris, Le Seuil, 1970

INDEX DES NOMS CITÉS

A

Académie universelle des cultures	329, 356
Al-Hamadhani	49
Ambrosio	32, 190
Aristote	134, 137, 138, 151, 195, 196, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 244, 253
Artaud	243, 244, 248
Azzouz	198, 200

B

Bakhtine	151
Barthes	96, 111, 112, 138, 139, 186, 187, 253, 320
Baudelaire	134, 141, 142, 146, 203, 227, 288, 353
Beggar	90, 91, 126, 160, 163, 164, 179, 370
Bishop	141
Blanchot	93
Bondu	181, 182, 191, 276
Bonnefoy	74, 109, 175, 227, 229, 245, 334, 337, 366
Bourauoui	4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 31, 36, 37, 39, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 50, 51, 53, 55, 57, 58, 65, 71, 76, 77, 79, 84, 88, 90, 94, 96, 108, 109, 111, 116, 117, 118, 121, 127, 135, 139, 142, 143, 145, 148, 150, 153, 156, 157, 158, 166, 167, 168, 177, 179, 180, 181, 186, 190, 191, 193, 194, 196, 198, 203, 209, 211, 212, 213, 217, 219, 220, 227, 228, 233, 239, 253, 255, 256, 257, 259, 264, 266, 268, 271, 273, 274, 275, 279, 286, 287, 288, 290, 94, 297, 300, 303, 304, 305, 306, 308, 310, 312, 314, 315, 316, 322, 336, 342, 344, 346, 349
Brahimi	257, 258, 259, 260, 307, 313
Brecht	322
Buono	26, 48, 118, 119, 145, 205, 223, 277

C

Camus	184
Césaire	8, 9, 25, 26, 27, 33, 61, 62, 63, 65, 158, 163, 317, 348, 351, 355, 364
Chemali	267
Cloutier	42, 43, 91, 112, 179, 180, 215, 216, 225, 317, 318
Cohen	133, 134, 135, 174
Compagnon	94, 131
Cotman	16, 17, 26, 118, 150, 169, 170, 182, 230, 262, 325, 333, 342
Crosta	12, 13, 16, 17, 23, 27, 37, 41, 42, 44, 51, 52, 54, 56, 205, 221, 222, 231, 235, 236, 257, 258, 260, 307

D

Debray	137
Deleuze	47, 90, 156
Demorgon	46, 47, 48, 49, 50, 55
Depestre	56, 87, 128, 129
Derrida	204, 243, 318, 320, 321, 322, 354, 355, 370, 371
Djedidi	47
Ducrot	151

Durocher 224, 337, 338

E

Eco 70, 71, 119
Elbaz 104, 105, 114, 205

F

Falcicchio 118, 119
Frankétienne 86, 219, 220
Friedenkraft 13, 27
Frye 151

G

Galiero 11, 12, 72, 73
Genette 83, 137, 138, 151, 152, 342
Glissant 7, 8, 9, 10, 11, 16, 20, 21, 22, 23, 25, 32, 33, 39, 59, 63, 70, 71, 87, 128, 152, 155, 156, 163, 164, 165, 271, 313, 347, 350, 360,
Guattari 47

H

Habib 309, 350
Hess 49, 50
Hubert 235
Hungtington

I

Igonetti 48, 49, 58, 111, 256, 274

J

Jakobson 132, 152, 262
Jauss 118, 211
Jouanny 9, 60, 61
Jullien 15

K

Kafalenos 138
Khatibi 108, 170, 326
Kristeva 141, 143

L

Laroche 24, 25
Larthomas 237, 238
Leiner 93, 94, 219, 270
Lejeune 151
Lemarquis 249

M

M'Henni 9, 37, 38, 39, 42, 48, 57, 90, 127, 143, 158, 166, 177, 203, 213, 253, 271, 314, 316
Machaut 78, 202, 203
Montaigne 95, 210, 331, 332

N

Naudillon 22, 23, 40, 55, 56, 66, 69, 160, 180, 230, 231, 256

Ndiaye	9, 16, 37, 38
Niang	27
Nietzsche	52, 90, 135, 370

P

Parruca	307, 308
Picon	236, 237
Platon	151, 235, 237, 321, 341

R

Ricau	214, 215
Ricoeur	132, 133, 136, 138, 195, 196
Ryngaert	253

S

Sabiston	12, 13, 16, 17, 23, 25, 26, 37, 44, 46, 51, 52, 56, 62, 164, 188, 205, 221, 222, 230, 231, 236, 242, 257, 258, 260, 269, 306, 307
Samoyault	143
Sarraute	113, 114, 204, 328
Schnapper	331
Sellin	169, 170, 325, 326
Selvaggio	226
Slimani	30, 54, 98
Sternberg	139
Stone	145, 319, 320, 323

T

Tadié	35, 147, 158, 159, 282, 332
Tcheho	129, 168, 169
Theuriau	17, 147, 215, 223
Todorov	133, 134, 135, 136, 151, 233
Trudeau	29, 30, 60, 61, 354

U

Ubersfeld	239, 240
-----------	----------

V

Verthuy	50, 51, 52
Villani	78, 79, 85

W

Wallon	252
Warren	151
Wellek	151

Y

Young	261, 262
-------	----------

INDEX DES OEUVRES CITÉES

A

<i>Ainsi parlait Zarathoustra</i>	53, 392
<i>Ainsi parle la Tour CN</i>	29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 52, 53, 55, 60, 63, 66, 67, 99, 102, 103, 109, 114, 125, 126, 145, 146, 147, 156, 157, 158, 160, 162, 269, 271, 289, 293, 325, 326, 351, 375, 391, 392
<i>Anatomie de la Critique</i>	153, 392
<i>Anthologie personnelle</i>	392
<i>Auteurs Maghrébins et « Canadianité »</i>	31, 392

B

<i>Babel ou l'Inachèvement</i>	392
<i>Bangkok Blues</i>	20, 94, 147, 152, 392
<i>Bangkok Blues et la transémiotique</i>	147, 322, 323, 390
<i>Bâtir des Ponts</i>	48, 224, 245, 390
<i>Bonjour et Adieu à la négritude</i>	57, 392
<i>Bouraoui : la critique devant une écriture transculturelle et transgénérique</i>	17, 390
<i>Bouraoui : quelques figures d'une pensée du divers</i>	10, 38, 39, 390
<i>Bouraoui et la multipoésie</i>	43, 92, 93, 218, 321, 390

C

<i>Cahier du Retour au pays natal</i>	27, 392
<i>Cahier du Retour au pays natal : Discours sur le colonialisme de Césaire</i>	62, 392
<i>Canada in the Sign of Migration And Trans-culturalism</i>	390
<i>Cap Nord,</i>	163, 165, 168, 169, 170, 283, 284, 392
<i>Capitalisme et schizophrénie</i>	48, 392
<i>Causeries du Lundi</i>	392
<i>Complexité des cultures et de l'interculturel</i>	48, 49, 51, 392
<i>Créaculture</i>	392
<i>Culture et Impérialisme</i>	392

D

<i>Dans la Jungle des Villes</i>	325, 392
<i>De l'hermétisme à la transparence</i>	312, 353, 390
<i>De l'Universel, de l'Uniforme, du Commun et du Dialogue entre les cultures</i>	15, 392
<i>De la Grammatologie</i>	326, 392
<i>Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage</i>	153, 392
<i>Dictionnaire étymologique, Larousse thématique</i>	5, 392
<i>Dictionnaire Le Petit Robert</i>	392
<i>Discours de Glendon</i>	392
<i>Discours sur le Colonialisme</i>	392
<i>Du Texte à l'Action</i>	134, 197, 392

E

<i>Echosmos</i>	23, 42, 43, 44, 50, 59, 60, 109, 127, 128, 272, 273, 274, 293, 300, 301, 303, 304, 328, 330, 346, 350, 351, 392
<i>Eclate Module</i>	245, 393
<i>Ecrits sur le Théâtre</i>	393
<i>Ecriture du transculturel</i>	31, 393
<i>Eloge du Sujet</i>	393
<i>Emergent les branches et la problématique du langage</i>	390
<i>Emigressence</i>	97, 118, 119, 121, 203, 393
<i>En guise de conclusion</i>	28, 390
<i>Entretien avec Hédi Bouraoui (E. Jacobée)</i>	361, 393
<i>Entretien avec Hédi Bouraoui (Adriana Falcicchio)</i>	117
<i>Errance et Méditerranée dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui</i>	120, 393

<i>Essais</i>	134, 165, 197, 246, 265, 335, 393
<i>Essais de Linguistique générale</i>	265, 393
<i>Esthétique et Théorie du roman</i>	393
<i>Ethique et Rupture bouraouïenne</i>	393

F

<i>Faulkner, Mississippi</i>	393
<i>Figures II</i>	393
<i>Figures III</i>	84, 393

G

<i>Giovanni Dotoli, Poète de la liberté humaine</i>	229, 393
<i>Grand Larousse de la langue française</i>	393

H

<i>Haïtuvois</i>	5, 9, 24, 25, 26, 27, 28, 95, 98, 158, 222, 226, 310, 330, 351, 357, 358, 391, 393
<i>Haïtuvois, suivi de Antillades</i>	95, 391, 393
<i>Hannibal et l'ignescence bouraouïenne</i>	162, 163, 391
<i>Hédi Bouraoui et la poétique de l'espace</i>	49, 391
<i>Hédi Bouraoui et la Transpoésie</i>	17, 393
<i>Hédi Bouraoui et les Valeurs humanistes</i>	17, 18, 149, 150, 152, 217, 226, 393
<i>Hédi Bouraoui face à la Poésie française et francophone contemporaine</i>	143, 391
<i>Hédi Bouraoui ou le Poète incandescent</i>	41, 182, 259, 260, 391
<i>Hédi Bouraoui, Iconoclaste et Chantre du transculturel</i>	17, 172, 184, 393
<i>Hédi Bouraoui : un cheminement poétique de la modernité</i>	119, 152, 391
<i>Hédi Bouraoui, modernisme et tradition</i>	86, 391

I

<i>Ignescent</i>	41, 143, 178, 179, 181, 182, 183, 272, 315, 330, 393
<i>Images d'Asie et de Femmes</i>	29, 393
<i>Interculturalité et Transfert</i>	393
<i>Interkulturelle Kommunikation</i>	393
<i>Introduction à l'analyse structurale des récits</i>	141, 189, 390
<i>Introduction à la Littérature fantastique</i>	236, 393
<i>Introduction à une Poétique du divers</i>	7, 8, 393

L

<i>L'Écriture et la Différence</i>	324, 394
<i>L'imaginaire des Langues</i>	394
<i>L'intraitable Beauté du Monde</i>	394
<i>L'Ambivalence romanesque, Proust, Kafka, Musil</i>	393
<i>L'autre dans l'œuvre poétique et romanesque de H. Bouraoui</i>	49, 50, 59, 259, 277, 391
<i>L'Écriture comme Expérience de la Migrations chez Hédi Bouraoui</i>	391
<i>L'Écriture de l'errance dans La Femme d'entre les Lignes</i>	112, 113, 391
<i>L'Enonciation de la subjectivité dans le langage</i>	393
<i>L'Épreuve de la Béance, l'écriture nomade chez Hédi Bouraoui</i>	393
<i>L'Ere du soupçon</i>	393
<i>L'errance transculturelle dans l'œuvre romanesque d'Hédi Bouraoui</i>	27, 207, 391
<i>L'Espace littéraire</i>	94, 95, 393
<i>L'Icônaison</i>	82, 83, 84, 132, 162, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 178, 185, 194, 195, 196, 321, 328, 330, 335, 359, 394
<i>L'Icônaison : Théorie pour une épuration de l'image</i>	172, 173, 391
<i>L'Image de la femme égyptienne dans le roman La Pharaonne</i>	312, 391
<i>L'Intertextualité, Mémoire de la littérature</i>	144, 393
<i>L'œuvre ouverte</i>	393
<i>La Cohée du Lamentin</i>	393
<i>La Composée</i>	44, 200, 279, 280, 393
<i>La Densité poétique de Bangkok Blues</i>	131, 391
<i>La Femme d'entre les lignes</i>	80, 113, 114, 115, 117, 122, 200, 201, 205, 210, 285, 286, 319, 323, 357, 375, 393
<i>La Femme-Littérature et l'Amour dans La Femme d'entre les Lignes</i>	114, 391
<i>La Femme-Symbole de la construction et de la déconstruction de l'identité</i>	201, 391

<i>La Foire de Don Quichotte</i>	341, 342, 393
<i>La Francophonie à l'estomac</i>	56, 80, 261, 393
<i>La Main cachée entre poésie et science</i>	187, 395
<i>La Pharaonne</i>	47, 131, 162, 280, 281, 311, 312, 317, 318, 320, 352, 354, 375, 391, 393
<i>La Relation à l'autre, au cœur de la pensée sociologique</i>	334, 393
<i>La République</i>	238, 345, 393
<i>La Révolution du Langage poétique</i>	393
<i>La Terre magnétique : les Errances de Rapa Nui, l'île de Pâques</i>	393
<i>La Théorie littéraire</i>	153, 393
<i>La transculturalité poétique dans Haïtuvois</i>	25, 26, 391
<i>La transpoétique dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui</i>	14, 391
<i>La Transpoétique et le normatif chez Hédi Bouraoui</i>	181, 391
<i>La transprophétie chez Hédi Bouraoui</i>	24, 391
<i>La Traversée des pays et des mots</i>	261, 263, 391
<i>La Traversée du Français dans une Tunisie plurielle</i>	10, 38, 39, 41, 43, 49, 50, 59, 93, 132, 147, 162, 171, 182, 208, 218, 259, 260, 277, 321, 323, 393
<i>Le Bruissement de la Langue</i>	113, 393
<i>Le Choc des Civilisations</i>	29, 393
<i>Le Degré zéro de l'écriture</i>	393
<i>Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun</i>	96
<i>Le Discours antillais</i>	393
<i>Le Discours maghrébin</i>	116, 394
<i>Le Langage dramatique</i>	240, 241, 394
<i>Le Livre du voir Dit</i>	205, 394
<i>Le Maqamat</i>	50, 394
<i>Le Métier à métisser</i>	130, 394
<i>Le Multiculturalisme</i>	394
<i>Le Pacte autobiographique</i>	153, 394
<i>Le Partage</i>	333, 359, 360, 394
<i>Le Récit poétique</i>	149, 161, 394
<i>Le Théâtre</i>	238, 246, 247, 394
<i>Le Théâtre et son double</i>	246, 394
<i>Le Transculturalisme : de l'origine du mot à « l'identité de la différence »</i>	391
<i>Le Vocabulaire de Gilles Deleuze</i>	391
<i>Les Aléas d'une Odyssée</i>	162, 214, 215, 216, 394
<i>Les Enjeux esthétiques et idéologiques du transculturel en littérature</i>	394
<i>Les Fleurs du Mal</i>	205, 292, 394
<i>Les Genres du discours</i>	394
<i>Les Planches courbes</i>	177, 394
<i>Lire le Théâtre contemporain</i>	256, 394
<i>Lire le théâtre I</i>	242, 394
<i>Livr'errance d'Hédi Bouraoui : l'entre deux de la critique et de la poésie</i>	226, 391
<i>Livr'Errance</i>	367, 369, 394

M

<i>Méditerranée à Voiles toutes</i>	20, 394
<i>Méditerranée : D'un rivage à l'autre, des cultures antiques à celles du III^e millénaire, vent en poupe et voiles déployées à la recherche de la petite île fortunée</i>	217, 391
<i>10 Mai : Mémoires de la traite négrière, de l'esclavage et de leurs abolitions</i>	392
<i>Mémoires des esclavages</i>	394
<i>Métamorphoses du récit</i>	139, 394
<i>Métamorphoses et avatars littéraires dans la francophonie canadienne</i>	394
<i>Multiculturalisme et transculturalisme : ce que peut nous apprendre la revue ViceVersa</i>	391
<i>Musocktail</i>	40, 89, 304, 305, 306, 310, 330, 342, 352, 353, 394

N

<i>Naissance d'un genre nouveau, de la nouvelle au narratoème</i>	183, 184, 391
<i>Narrative Causalities</i>	140, 394
<i>Narratoème. Entre racine et banquise. Entre ici et là-bas</i>	184, 391
<i>Nietzsche et la philosophie</i>	394
<i>Nomadaime</i>	106, 127, 259, 267, 270, 271, 272, 291, 295, 298, 302, 303, 315, 332, 333, 346, 353, 391, 394
<i>Nomadaime ou la nostalgie des origines</i>	270, 391

Nomadanse 185, 191, 225, 394

O

Orbit'Luire Maremma 191, 192, 366, 394

P

Panorama de la nouvelle littérature française 239, 394
Parcours narratifs et espaces énonciatifs 48, 391
Par-dessus l'Epaule 394
Parole mot silence, pour une poétique de l'énonciation 394
Perspectives critiques, l'œuvre d'Hédi Bouraoui 12, 14, 17, 20, 24, 26, 28, 33, 38, 42, 44, 45, 48, 52, 53, 55, 57, 74, 80, 99, 112, 113, 114, 143, 201, 203, 218, 224, 225, 234, 239, 245, 261, 263, 270, 310, 312, 315, 394
Philosophie de la relation 394
Plongée et contre-plongée sur le multiple 52, 53, 391
Poétique 230
Poétique de la Relation 7, 21, 22, 130, 364, 394
Poétique du récit 189, 394
Portrait du cerveau en artiste 252, 394
Pour une esthétique de la réception 120, 394

Q

Qu'est-ce que le théâtre ? 246, 247, 255, 394
Quand les murs tombent. L'identité nationale hors-la-loi ? 394

R

Religion et Littérature 394
Rencontre, Fusion et Voyage intérieur dans Haïtuois et Ainsi parle la Tour CN 391
Retour à Thyna 155, 162, 184, 200, 207, 208, 209, 211, 277, 346, 375, 392, 394
Retour à Thyna ou l'éclatement du roman mémoriel 208, 392
Retour à Thyna ou la lucidité du fils prodigue 162, 392
Rhétorique de la poésie 394
Rose des sables: une fleur aux racines dans le cœur et aux pétales dans les mots 11, 12, 74, 392
Rosa del Deserto 234, 394

S

Sagesse et Différence chez Hédi Bouraoui 24, 392
Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse 143, 394
Sfaxitude 123, 124, 331, 332, 394
Soleil de la Conscience 394
Sous l'Horizon du Langage 394
Sous le Signe du Dialogue 33, 392
Spaces of Culture 394
Structuralisme génétique en sociologie de la littérature 392
Structure du Langage poétique 135, 395
Structure intentionnelle du Grand Meaulnes 154, 392
Synecdoques 135, 137, 392

T

Tales of Heritage II 262, 263, 267, 268, 356, 358, 395
Telling in time 141, 390
Texte littéraire et métalangage 392
The Canadian Alternative 238, 362, 395
The critical Strategy 26, 91, 93, 395
The Critical Strategy d'Hédi Bouraoui ou une nouvelle direction 233, 392
Théorie de la Figure 135, 392
Théorie des Genres 154, 395
Traité de stylistique française 241, 395
Traité du Tout-Monde 7, 72, 130, 154, 166, 167, 395
Transculturalisme et Transpoétique chez Hédi Bouraoui 28, 392

<i>Transculturalismes</i>	395
Transfert, éclatement et le 'jeu' du je :	171, 329, 392
<i>Transkulturalität und Identität</i>	395
<i>Transpoétique, Eloge du nomadisme</i>	3, 5, 6, 161, 395
<i>Transpoétique. La Main cachée entre poésie et science</i>	182
<i>Tremblé</i>	245, 248, 249, 251, 254, 288, 289, 290, 291, 308, 312, 313, 314, 352, 395

U

<i>Ultravocal</i>	225, 395
<i>Une nouvelle région du monde</i>	395

V

<i>Vers et l'Envers</i>	377
-------------------------	-----

Table des matières

Introduction p.4

I- Une poésie à l'interstice entre les cultures 18

A- Une poésie au carrefour entre plusieurs cultures 19

1) Poétique et transculturalité 19

a) Culture et trans-culture 19

b) Transculturalisme et multiculturalisme poétiques 28

c) Transculturalisme et interculturalisme poétiques 49

2) Écriture poétique à l'interstice des cultures : l'image de l'original 57

a) Créolitude, négritude, originalité. 57

b) L'Esprit-Original 65

B- A la naissance du poétique 69

1) Création poétique et espace francophone 70

2) De la poétique de l'interstice à la poétique de l'ouverture (béance) 87

3) Culture « à travers » et création « à travers » 100

4) De la création poétique « à travers » à l'écriture poétique de l'interstice 103

a) Écriture du désert et écriture de l'interstice 103

b) Nouvelles frontières de l'écriture interstitielle 106

c) Écriture interstitielle et interprétation du lecteur 108

d) Une écriture qui voyage 115

-L'émigressence. 115

-L'écriture migratoire. 120

II- Une poésie à l'interstice entre les genres 126

A- Mélange du récit, de la prose et de la poésie 130

- 1) La poésie et le récit : difficultés de définitions 130
 - a) La poésie 130
 - b) Le récit 135
- 2) Insertion de la poésie dans le récit 139
 - a) l'intertextualité 139
 - b) Le récit transpoétique 145
 - c) Le romanpoème 166
 - d) Le prosème 174
 - e) le narratoème 179
 - f) Narratoème et autobiographie : du « transgénérique » au transdisciplinaire et au transartistique. 186
 - g) Comparaison du romanpoème et du narratoème 189
- 3) Insertion du récit dans la poésie 192
- 4) Deux cas particuliers de rapports de force entre diégèse et poésie 195
 - a) Écriture à l'interstice entre les genres et poésie migrante dans le récit transpoétique 195
 - b) Écriture à l'intertise et poésie migrante dans le conte transpoétique 215

B-Poésie et essai 217

C-Poésie, récit et théâtre 227

- 1) *Rose des Sables*, du conte poétique au théâtre 227
- 2) *Immensément croisés*, drame poétique 239

III- Une poésie à l'interstice entre les langues 252

A- Sémantique de l'écriture entre les langues : une influence linguistique plurielle 254

- 1) Au niveau d'un recueil : l'écriture entre les langues et entre les arts 256
- 2) Au niveau du texte : expressions et mots étrangers 264
 - a) Expressions et mots étrangers autres que l'anglais, l'italien, l'arabe et l'hébreu 264
 - b) Expressions et mots venant de l'arabe et du berbère 271
 - c) Expressions et mots venant de l'hébreu 279
 - d) Mots et expressions en anglais 282
 - e) Mots et expressions en italien 288
 - f) Mots et expressions étrangers inventés 292
- 3) Emprunts 293
 - a) Mots rares et mots savants 293
 - b) Mots usuels 296
- 4) Une écriture entre les niveaux de langue 298
- 5) Écrire entre les lignes, les mots et leurs sonorités 305

B- Syntaxe de l'écriture entre les langues 314

- 1) Écriture interstitielle et sémiotique : des interstices entre les cultures aux interstices entre les mots 315
- 2) Une écriture du fragment et de l'énigme 321
- 3) Écrire à partir de la poétique d'autres poètes : *Livr'errance* et la transpoésie critique 328

Conclusion 342

Document 1 : Entretien avec Hédi Bouraoui, septembre 2014 353

Document 2 : Affiche de la représentation de *Rose des Sables* à Acquaviva delle Fonti, 25 mars 2012 368

Document 3 : H. Bouraoui, dossier inédit d'*Immensément croisés* adapté pour le théâtre par Hédi Bouraoui, Ms 2 t (premières pages) 369

Bibliographie 376

Index des noms cités 393

Index des œuvres citées	396
Table des matières	401