

La Notion de « transpoétique » dans *Livr'errance* et l'œuvre d'Hédi Bouraoui

ÉRIC JACOBÉE-SIVRY
Écrivain, poète, France

À une époque où les éditeurs de nombreux pays repoussent généralement ce que le critique français 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 ». Son dernier recueil de poèmes, *Livr'errance*¹, souligne plus que jamais peut-être ce passage du poétique (d'abord considéré comme création pure, *poïesis*) 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

1. Mareuil sur Ourcq, France : Éditions *D'Ici et D'Ailleurs*, mars 2005.

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 *Liv'errance* ainsi que dans d'autres oeuvres 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*. Étudions ce que l'on pourrait nommer d'abord une *transpoétique externe*, ou commutative, mettant clairement en scène plusieurs artistes dans le recueil *Liv'errance*, puis une *transpoétique plus interne*, ou réflexive, dans d'autres œuvres d'Hédi Bouraoui.



Le prologue du recueil de poèmes *Liv'errance*, publié en mars 2005, 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 ». Je relisais il y a peu de temps *Sous l'Horizon du langage* d'Yves Bonnefoy, et je fus 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, je dirais 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 créatif ou scientifique, cet esprit dont les Lumières, au XVIII^e siècle, avaient souligné l'importance. Or les média 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 ». 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 1960 l'inter-textualité 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 *Émigrance*, par exemple.

Au sein de *Livr'errance*, 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, 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 » (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 » (15).

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 *Liv'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 » (21). Voyager dans le livre d'autrui permet d'acquérir une certaine sensibilité *à travers* « cela » même qu'est le texte.

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 sonder, analyser, définir. 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 Samoyault², 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

2. Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature* (Paris : Nathan université, 2001).

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* (115, 133). 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 » (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*. Il ne s'agit pas dans *Livr'errance* par exemple, rappelons-le, de se contenter de citer des poètes ni même d'allusions, mais de renvoyer au poète et à son univers sensoriel, et même d'évaluer. Il s'agit encore en lisant de connaître l'échange, le partage. Le poème devient alors un médiateur entre l'homme et son milieu, un *passer* 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. Quant au fait d'introduire le poétique dans d'autres genres, comme le récit, ou bien l'inverse, il ne peut s'agir non plus d'intertextualité ordinaire.

Voyage aller-retour dans la mémoire du monde et des choses, la poésie de Roger Gonnet paraît ainsi « intersections de voix aux désirs/Éphémères », 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 » (17). 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 *Musocketail*, 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 « jeu » 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, 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 [...] (26)

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 dans son article *Fragments d'une écriture unitaire (pour une lecture globale d'Hédi Bouraoui)* : « 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 »³. On pourrait transposer cette réflexion à l'écriture migrante caractéristique de *Liv'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 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). En lisant *Liv'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, un « *happy few* »

3. Jacques Cotnam (dir.), *Hédi Bouraoui, iconoclaste et chantre du transculturel* (Hearst : Le Nordir, 1996) 16.

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 me 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 *Liv'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'architecte*, Gérard Genette note à ce sujet que « tout poème est récit (*diégésis*) d'événements passés, présents ou à venir ; ce récit au sens large peut prendre trois formes : soit purement narrative (*haplè diégésis*), soit mimétique (*dia mimèséis*), 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.

Je ne sais si le lecteur sera plus sensible à la critique qu'à l'hommage, au blâme qu'à l'éloge. Je préfère quant à moi l'unisson, 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*, ne mâchant pas ses mots. 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 [...] (34)*

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 *Échosmos* 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 *Nomadisme*. 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 (71) comme le voyage intérieur d'un poète « né sous l'olivier » ? 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 *Nomadisme*, « 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 *Liv'errance* :

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 [...] (34)

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 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 [...] » (47).

J'aime plus que tout le moment où la musique et le rythme des poèmes franchissent les frontières et s'interpénètrent, faisant vibrer mes nerfs de lecteur comme la peau tendue d'un tambour. L'Histoire, c'est aussi celle de l'Afrique, et, 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 tamtam. 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 ?

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 [...]

[...] Damas Senghor Césaire
 Éclats s'annonçant chants de névralgie souterraine
 Que charrie le fleuve noueux de l'allégresse (105)

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 cantiques (22)



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 ! » (29).

Une nouvelle fois, l'écriture « nomade », mais on serait tenté de dire que l'écriture ne se contente pas d'errer, de migrer : elle fonctionne aussi par empilement de souvenirs, d'impressions, de sensations, d'idées. L'un ne va d'ailleurs 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 » (Prologue 4). 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. Aimer loin, c'est parfois aimer davantage, comme le poète en fait la confidence dans le poème « *Lien primal* » :

Je ravale ma naissance au lieu-dit du savoir
 Rehaussé par une famille corrosive
 Qui ne te laisse jamais oublier son ascendance (7)

Le conte poétique *Rose des sables* nous présentait quant à lui un enfant du désert devinant de grandes mutations. Le conteur y définissait 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 », comme il le rappelle le 3 octobre 2003 dans le prologue de *Struga, Prologue pour une poésie fonctionnelle*. Dans *Rose des sables*, le temps rectiligne de l'Histoire était aboli :

Advint et adviendra

dans le vieux temps d'aujourd'hui
il était une fois

une rose des sables voilée

(*Rose des Sables* 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 encore 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 à Tar

c'est un être-miracle
un vol entre la parole et l'écrit
ce corps silencieux
qu'il faut activer par l'esprit (48)

Le recueil *Nomadisme* 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 » (12). 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 [...] » (11). D'un livre à l'autre, du conte poétique au poème, ne retrouve-t-on pas les mêmes mots migrants, émigressants, 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 (13)

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 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 »⁴. 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 (11)

Dans la préface du recueil édité par l'Académie universelle des cultures, *Le Partage*, de novembre 2003, 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,

4. Académie universelle des cultures, *Le partage* (Paris : Éditions UNESCO/GRASSET, novembre 2004) 164.

un idéal, une déception – une espérance ». J'aurais pu placer cette citation en exergue de cette modeste intervention, car elle rejoint exactement la conception migratoire de l'écriture chez Hédi Bouraoui, écriture migratoire 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. Car le livre, quel qu'il soit, est toujours 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 » :

J'aligne des mots dans l'interstice des ethnies
Pour conjurer les fausses notes à venir (17)

Si le repli sur soi peut être parfois « une nécessité absolue », l'intériorité est insuffisante. « Une fois cette étape accomplie », révèle Hédi Bouraoui dans le *Prologue pour une poésie fonctionnelle*, « il devient urgent de s'ouvrir à 'la différence intraitable' pour équilibrer et harmoniser tout dialogue avec le monde » (7). 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 *Liv'errance*, à la différence que, dans l'œuvre écrite, ce dialogue est écrit et 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 » (8). 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 » :

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 frontières (17)

Il est possible néanmoins de réconcilier la communauté et une nouvelle forme d'humanisme⁵ 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

-
5. 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 » (Paris : Gallimard, nrf essais, 1998) : (chapitre I, « la pensée de la reconnaissance », « les apories des universalismes » 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 » 73). L'esprit des Lumières souligne notamment que la société scientifique et technique ignore les frontières des races et des peuples.

école)⁶. Poésie, théâtre, chant, peintures rupestres sont autant d'arts qui peuvent permettre à un peuple de garder une identité. Si je puis me permettre cette parenthèse, je dirais que ceci 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 orale (81)⁷. Il faut encore « réintroduire une touche de tradition dans les bouleversements de la coutume » (90). 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 offre 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 : sa personnalité rebelle, d'abord rejetée, deviendra l'emblème d'une communauté car 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 sans doute à cette double aspiration : *faire* en même de manière singulière, selon soi,

6. Montaigne écrit dans ses *Essais*, III, 9 : « L'âme y a une continuelle exercitation à remarquer les choses incogneues 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 ».

7. Gazelle, Tunisie : Éditions *L'Or du Temps*, 1997.

mais *faire* aussi en direction d'une communauté. Cette *poïesis*, 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 ; il 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
Qui secrète mes trois continents à livre ouvert (90)

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. La belle et jeune Zitouna y 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 ». 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 un passage éblouissant : « Cette fille me dépouille de toutes mes lourdeurs et m'éblouit de son passage » (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 devant toute la cité, Zitouna possède encore bien des caractéristiques propres à la poésie : « sereine et belle, elle sourit, déjà elle ensorcelle, porteuse de paroles qui font rêver, charmeuse de mots sur l'aile des légendes » (93). François Bruzzo note à juste titre 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 [...] ».

Plus surprenante encore est cette poésie propre à *L'Iconaison*, ce roman-poème qui affichait dès 1985 le franchissement des frontières des genres littéraires. À l'intérieur d'un récitatif s'insinue même un manifeste poétique. Le Nom 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, laissant 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.

Je divague...

Qui est ce « je » ? Est-ce un « je » « je »
ou un « jeu » « feu » ? (12)

Mais un tel genre de récit poétique (ou de poésie narrative) 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-disant) [...] Une façon à Vous de justifier le lyrisme imprégné d'ambivalence ». Poésie chantant déjà un idéal de paix, où la violence des mots remplace celle des armes. Même 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 » (71).

Le thème de l'amour, tel qu'il est abordé dans *La Femme d'entre les lignes*, 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 mots » (22).

Autre élément typiquement poétique, le jeu de correspondances multiples. 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 » (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 subissent « migressence », s'influencent et s'interpénètrent. 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. 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 [...] » (71). 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'ensemble » (47).



La parole du poète apparaît donc ici comme une *parole inspirée* d'un point de vue nouveau, inspirée en effet en ce sens qu'en voyageant sur la feuille elle adopte différentes couleurs, différentes silhouettes suivant les poètes, les écrivains, les thèmes qu'elle aborde. Vivant au diapason de l'autre, ne l'imitant certes pas au sens strict du terme, mais vivant *avec* elle, *par* elle et *en* elle, celle-ci apparaît comme une parole sinueuse, se glissant partout dans les interstices, cherchant sa propre vérité, sa propre perfection. Les artistes intuitistes se reconnaissent évidemment dans ces principes de partage et de dialogue entre les individus, les cultures⁸. L'écriture transpoétique, c'est donc encore le *dédale*, mais un dédale d'où finit par jaillir l'œuvre volant vers sa propre lumière : « [...] il existe et existera toujours un décalage croissant entre l'expérience vécue et sa transcription, entre la parole « parfaite » – si jamais elle y parvient – et les chemins tortueux, labyrinthiques qu'elle doit suivre pour sortir au grand jour ».

Voyager dans le livre d'autrui, regarder dans le miroir d'encre de son écriture, c'est exercer à chaque fois sa sensibilité, une sensibilité renouvelée. Voilà une forme très particulière de l'intertextualité. Cette *écriture à travers*, à travers *l'autre* et *l'autre qu'est moi-même*, peut nous ramener au mythe. Dans l'ancienne Grèce, en effet, on disait que Léo avait enfanté sur la petite île de Délos le dieu Apollon, dieu merveilleux de beauté. Son éclat fulgurant rayonnait jusqu'à la voûte céleste. Celui-ci devint le dieu de la lumière. On le présenta souvent avec une lyre, et le centre du monde devint son sanctuaire. Quant à son frère Hermès, il fut engendré sous terre, en pleine nuit, pendant

8. Le groupe artistique intuitiste comprend des écrivains, poètes, peintres, sculpteurs, photographes qui privilégient l'expression de l'intuition en art. Le groupe est née à Paris en 1999. Il a toujours privilégié le dialogue entre les hommes et les cultures. Voir notamment *Les Celtes*, suivi de *Pour un art de l'intuition* (Perros-Guirec, France : Éditions Anagrammes, 2002).

que dormaient les dieux et les hommes. Il créa pourtant dès midi la lyre à sept cordes, dispensant aussi la lumière, mais une lumière très différente de celle d'Apollon, une lumière double, ou de l'entre-deux, à la fois vive et nocturne. Ces deux frères créèrent chacun à leur façon la poésie.

Il me semble que l'écriture migratoire d'Hédi Bouraoui est plutôt hermétique qu'apollonienne, lumière migratoire née de l'un et de l'autre, à la fois flux et reflux, voyageant aux confins les plus lumineux mais aussi les plus obscurs de l'être et du monde.