

Hédi Bouraoui, poète paysagiste dans *Livr'errance*

Il faut que les auteurs se souviennent d'être poètes avant toutes choses ; en toutes entreprises humaines il faut d'abord être poète, c'est la clef de tout. Pas experts, pas savants, mais : poètes. Et se souviennent qu'un morceau de critique d'art doit être d'abord lui-même une œuvre d'art. (Jean Dubuffet 83)

Les personnages aux yeux ronds d'Adam Nidzgorski qui nous fixent de leurs yeux ronds sur la page-couverture de *Livr'errance* (voir Fig. 1), et ceux, filiformes, de Tome Sarafimoski sur le frontispice intérieur du recueil, en posture de marche (Fig. 2), sont-ce les poètes, amis de Bouraoui ? Bouraoui écrit des poèmes sur d'autres poètes de différentes cultures, comme il s'en explique : "J'ai tenté de vivre à l'intérieur de textes poétiques de collègues et amis" (*Mutante, la poésie* 104). Sa lecture, "errance dans les mots d'autrui représentant des pans de leur vie et de la [sienne]", aboutit non à un simple compte-rendu mais à "un *poème-critique*" (104). Dans *Livr'errance*, le dialogue avec les poètes se double de celui avec les artistes contemporains Adam Nidzgorski, Tome Sarafimoski, Pierre Léon, Ody Saban, Gérard Sendrey et Hervé Aussant, dont les dessins figurent sur les pages-titres des cinq parties du recueil. Bouraoui rappelle que "les œuvres d'art accompagnent et dialoguent avec [ses] écrits" où la poésie et l'art visuel sont juxtaposés, dotés chacun d'"une langue particulière" et gardant leur spécificité (Jacobée 364). L'"errance" qui désigne chez lui la lecture de la poésie autant que la circulation "entre les arts" (350) équivaut à une "transpoétique", "travail symbiotique" de la création brassant les cultures et les genres.<sup>1</sup>

La présente étude se préoccupe de la fonction du pictural dans *Livr'errance*. Notre analyse des rapports entre les dessins et les poèmes s'étayera sur la réflexion de Liliane Louvel dans *Le tiers pictural*. Selon Louvel, "la peinture donne à penser et pas seulement à voir", impliquant que "l'image semble devoir nécessairement en passer par le langage" dans un dispositif intermédial, un "texte-image" (61) où la peinture et l'écriture se font écho. Une dynamique vitale est enclenchée par la peinture qui "anime" le texte et "fait parler la poésie" (Louvel 103). Nous verrons que, dans *Livr'errance*, l'écriture poétique découle de la "vision pivot jetée à la mer des sens" (14), suscitant les "regards croisés" (19) et stimulant l'"échange" et

le "partage" (10) immanents à la création. À l'instar de Baudelaire pour qui les synesthésies sont une "inépuisable source de sensibilité et de sensualité grâce à laquelle le poète exploite le potentiel suggestif de l'image archétypale de la mer",<sup>2</sup> Bouraoui rassemble la vision, l'ouïe, l'odorat, le toucher et le goût et crée le poème à partir du noyau sensoriel.<sup>3</sup> Le rapport de synesthésie entre ses poèmes et les dessins est exposé dans le Prologue de *Livr'errance*. "Pourquoi est-il urgent de faire épanouir le poème au printemps des sens ?" (9), s'interroge-t-il, appelant au ressourcement spirituel nécessaire pour compenser la robotisation du langage à notre époque. Selon lui, seule la poésie, "quintessence de toute langue", est apte à subvertir la "parole banalisée" (10) des clichés médiatiques. Aussi faut-il, avant de "repenser le sens", préalablement "[raviver] les sens physiques" (11). Les cinq sens sont selon lui la source de la poésie qu'il considère comme le "médiateur entre l'homme et son milieu", vouée à nous faire retrouver "notre essence existentielle et notre coloration culturelle" (11).

La lecture des poèmes du recueil montrera la dimension picturale et plus largement sensorielle de sa poésie dans *Livr'errance* qui se déploient dans l'entre-deux de la peinture et l'écriture par l'effet d'un "paysagisme" englobant les deux formes artistiques. Empruntant à la terminologie de la peinture, Bouraoui assimile la contemplation de poèmes à la vision de tableaux, dotant les deux expressions artistiques d'une même spiritualité : "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... le paysage d'un tableau artistique ou sonore d'une ville ou d'une forêt ?" (13). Élargissant la notion baudelairienne du "paysage" comme lieu voué à la "libre circulation des analogies" et à la "solidarité des réalités sensorielles" dont "l'interaction" est "traduite" par la poésie,<sup>4</sup> Bouraoui traite le paysage en champ poétique de l'expérience sensorielle symbiotique. Le « paysage » est, selon lui, investi par les "écrivains" qui œuvrent non en "sujets [...] isolés, emprisonnés dans leurs égos monolithiques", mais en "scripts-acteurs qui lisent / écrivent tout en se métamorphosant eux-mêmes ainsi que leur contexte ou leur environnement" (16). Par son absence de limite et son ouverture "sans frontière", le poème est pour lui un microcosme du "paysage" obtenu par la "transcréation" qui est à la fois un "échange incessant de souffles créateurs" (16), et une "incantation revigorante" (17). Notre lecture se focalisera sur l'emploi de la métaphore comme traduction de la synesthésie, suivant le principe énoncé par David Scott

selon lequel "le monde du poème appartient irréductiblement au domaine de l'audible et du tactile" (254).

En référence aux cinq sens et aux cinq continents d'origine des poètes amis de Bouraoui, le recueil est divisé en cinq parties correspondant aux cinq doigts de la main peignant-écrivain dessinés sur les pages-titres intérieures: "I-Index scrute peint l'horizon" (20), "II-Le pouce arrondit les angles" (67), "III- Le majeur parfume sel et poivre" (93), "IV- L'annuaire à l'écoute des voix" (115), "V-Le petit doigt inspire la main" (129). Sur la première page-titre, le dessin de Pierre Léon (Fig. 3) résume le concept de Bouraoui d'une poésie picturale. L'index pointé vers la hauteur est lié à l'écriture et au livre. Étymologiquement dérivé du latin *index*, « index » désigne à la fois le doigt qui montre et le catalogue, la liste, ou la table alphabétique à la fin d'un ouvrage. Le verbe "scruter", qui appartient au champ sémantique de la vision, signifie "examiner pour découvrir ce qui est caché", "fouiller du regard". La juxtaposition de l'index sujet et du verbe scruter résume la triple action du poète qui, simultanément, regarde, peint et écrit. Dans le dessin de Léon, l'index, pointé vers le haut, se compose de plusieurs personnages schématiques de taille décroissante, superposés, à la tête bicolore blanche et noire, dont l'ensemble forme une tour en motion. La course effrénée semble entraîner les personnages dans une spirale ascendante qui va en s'effilant depuis sa base circulaire. La tour humaine, dynamisée et légèrement penchée est entourée d'un halo éclairant la nuit environnante. Au centre des cercles au diamètre décroissant, les bras du poète figurent la tour-index en forme de Delta. Dans "Fructifère le Jugement", l'arbre reproduit la tour, chargé d'oiseaux dont le chant est un "Delta de mots" (29). La genèse du langage est produite par le poète-oiseleur dans "Tessons de Mots": « L'oiseleur de l'absence se niche entre songe et éveil...vie et poésie [...] Émerge le Verbe [...] Qui délivre de l'égarement du sens ». Le "mot delta" provoque l'éclosion du "*Premier cri d'enfant*" (32).

Le « delta » est aussi allusif de la création poétique érotisée par l'image de la "Femme-Delta", dans "S'éclate le Squelette langue", où l'"imaginaire" et les "incisions d'écriture" (42) s'opèrent "en enjambées de phrases" (43). Dans "Au Parfum du Fleuve", poème aux accents rimbaldiens, le fleuve "affine les cinq continents du sens", "accorde ses deltas/ incandescents" et "prolonge le voyage des mots" lors même que "les pirogues en images repues / Naviguent à contre-courant du chant" (117). Le "delta" figure dans l'écrit tantôt comme un embranchement rhizomique vertical, tantôt comme une embouchure fluviale à l'horizontale. Métonymiquement l'index du poète, doigt-œil, est le "fer de lance rougi" porteur de l'"irradiante révélation" (25) de

l'écriture "qui court plus vite / que le son et la lumière"(26). La synesthésie musicalise la vision et lui donne voix : "Murmurent les Regards hagards / Douce mélodie qui / Franchit à l'unisson / Seuils douleur délice" (27). La poésie : "Yeux miroirs de l'étreinte / Tendus du dire [...] Ces états d'âme du poète / Symphonisent / Prunelles calmes et dévorantes" (27). L'œil rassemble et orchestre les sensations devenues langage verbal par contiguïté créatrice de la vision et de la parole. Pour briser l'univocité artificielle des significations, la synesthésie supprime dynamiquement les obstacles et abolit le temps aliénant. Il en va ainsi dans "Fructifère le Jugement" où le visuel est en symbiose avec le tactile: "Les mains quadrillent leurs reflets / Et sur les rivages du regard / Se prisent transparentes" (29). Le néologisme qui transforme le prisme en opérateur actif dote le langage poétique d'autonomie créatrice. La synesthésie magnifie le sens bloqué par l'usage commun. Au plan visuel, les mains apposées font éclater l'opacité des choses. Les chiasmes d'essence visuelle entre "reflets", "regard", "prisent" et "transparentes" intronisent le quadrille digital écrivant sur la page, reflété par le regard avant d'être répercuté à l'infini dans une transparence pluridimensionnelle, la dimension spirituelle traduite par l'intemporalité des actions.

La synesthésie marque également la proximité spirituelle entre Bouraoui et l'Art Brut, comme le montrent les quatre dessins accompagnant les autres parties du recueil. Ody Saban expose ses œuvres dans le cadre de l'Art Brut. Gérard Sendrey et Hervé Aussant se rattachent à "Création Franche", mouvement artistique contemporain proche de l'Art Brut. En tête de la seconde partie, l'inscription "Le pouce arrondit les angles" (67) surmonte le dessin de Saban (Fig. 4) qui s'apparente aux portraits anthropomorphes d'Arcimboldo composant des têtes en assemblant des fruits, des légumes et des objets. Saban dessine des formes végétales arrondies de toutes tailles dont l'ensemble forme un visage à l'effet mobile autant que réflexif. Le portrait obtenu, protéiforme, se prête aux métamorphoses, confirmant la conception de l'art de Saban comme magie opérante: "Mon art est un art magique. Je suis une shamane, une voyante. Je suis en perpétuelle métamorphose... Je me transforme par exemple en fleur. Je me sens être une fleur. J'entre dans la fleur et regarde le monde à travers elle, exactement comme j'entrerais dans la peau de quelqu'un d'autre".<sup>5</sup> Les poèmes décrivent l'entremêlement et la mouvance qui les engendrent, comme dans le portrait de Saban où ressortent les yeux et le nez soulignés par un halo, ainsi que la bouche. La vision, l'odorat et la parole sont intrinsèquement liés. On lit, dans le poème "Juste": "Le poète ne change rien / À la terre qui tourne / Mais ce qui fait tanguer la vie /

Ce sont les dialogues des profondeurs / Qui nous humanisent en dépit de nos envies" (81). La poésie, facteur de métamorphoses, brasse les éléments et aplanit les antagonismes. L'assemblage de Saban trouve son expression langagière dans l'éclosion en "patchwork" des "bourgeons d'un printemps / langagier" de "Retour à la Vie" (77). Bouraoui recourt également aux éléments naturels, telle la végétation, pour décrire l'avènement poétique dans sa visualité même : "Se dessinent les bourgeons / d'une parole votive" (86). Le poème est un organisme vivant, visible sur fond de réel : "L'oiseau poème s'irradie / dans l'alvéole / Qui déplie le ciel" (79). La métaphore privilégiée de l'oiseau donne à voir le mouvement des mots décrits comme autant d'"étoiles mouettantes" inscrivant leurs « circonvolutions » sur le rivage (88). Comme chez Saban, le langage est le liant faisant accéder le poème à la visibilité par des néologismes visant à brouiller les catégories. L'"errance"-lecture est une vision kaléidoscopique et aventureuse provoquant des collisions créatrices entre les règnes et les espèces. Le dessin de Saban, dont le titre-commentaire de Bouraoui souligne la fluidité, sert d'antidote aux divisions entravant la communication entre l'homme et la nature.

Le premier dessin de Sendrey, en tête de la troisième partie du recueil (Fig. 5), est surmonté de l'inscription "III- Le majeur parfume sel et poivre" (93), en référence humoristique à une pharmacopée sensorielle inversée où l'écriture fournit les ingrédients du goût, sous l'effet réciproque d'une synesthésie à double sens. Dans le dessin, des figures humaines, animales et végétales sont représentées symétriquement. Dans le bas, un terreau mixte de formes plastiques est prolongé par deux têtes humaines se faisant face, dont le nez reproduit un peu comiquement les rhizomes végétaux, numéraires et scripturaux dont les personnages au corps invisible semblent issus, d'où l'effet de bande dessinée. En contraste avec la partie inférieure du dessin, noir sur fond blanc, la partie supérieure est en blanc sur fond noir. Dans un même esprit de schématisation, le sol en forme de coupelle blanche où apparaissent les deux visages que séparent deux formes comme dressées et rivales, est prolongé par deux ensembles symétriques et similaires. Chacun d'entre eux se compose d'un bras tendu vers la hauteur, surmonté d'une main aux doigts liés sauf le pouce isolé, d'un cou allongé de femme reconnaissable à sa chevelure entourant son visage, et d'un visage masculin au cou beaucoup plus court, celui de droite doté d'une expression ironique, suggérée par la position de l'œil et la bouche ouverte comme souriante. Dans la partie la plus supérieure, au-dessus des deux figures féminines, deux oiseaux symétriques aux ailes terminées par 5 doigts et des palmes tri-digitales et deux têtes masculines

dépourvues de cou sont détachés et semblent flotter sur le fond noir, hors d'atteinte. Le nez et les doigts des personnages se réfèrent aux sens de l'odorat et du toucher. Le dessin semble être un découpage symétrique où le noir figurerait les trous des ciseaux. Comme c'est souvent le cas dans les œuvres de l'Art Brut, on dirait un dessin d'enfant.

Cependant la simplicité apparente du dessin revêt une valeur idéologique de protestation explicitée dans la page qui lui fait suite, dans le bref texte intitulé "À l'écoute de ..." où Bouraoui se réfère à l'audition de poèmes de quatre poètes tunisiens invités qui a eu lieu le 30 novembre 1989 au Forum des Halles à Paris. Comme il en fait part avec indignation, "au lieu de leur faire lire leurs textes, on a préféré les donner à un comédien français qui, en dépit de ses talents, n'a pu éviter l'écueil de la monotonie et de l'uniformité" (95-96). C'est donc "en signe d'amitié et de solidarité" (96) qu'il leur dédie "À quatre poètes tunisiens" (97-98). La portée politique du poème tient à la dénonciation de l'affront. La protestation vise le déni de reconnaissance d'une poésie au "goût d'ail d'olive d'harissa" (97), comme dans le titre de la partie où le sens du goût est donné par l'écriture poétique. Or, le "feu de la langue" (97) est une métaphore à double sens, désignant d'abord l'effet buccal des épices fortes qui s'est "envolé", dérobé par le récitant français appointé pour l'occasion qui a massacré les poèmes, ensuite l'intensité naïve mais authentique de la poésie francophone "d'Orient" (98) réduite à un exotisme de brochure de voyage. Tous les sens sont lésés: "On m'a volé mes émois et mon toucher / On m'a mis des menottes tricolores au poignet / on a menotté ma langue nomade" (98). L'impérialisme culturel de la métropole est rejeté par le "poète mâchonnant" (99), narguant l'autorité et la censure qui rabaissent sa culture : "Mon souffle perd son goût de pataclès et d'orge / Mon rythme perd ses méandres d'Orient / Et sa boulimie chamellante / Ma rime perd les lames de sa passion tranchante" (99). Faisant fi des normes liées à l'accent plat déformant la poésie tunisienne francophone, le poète s'autodécrit en "épouvantail de la Tour Eiffel" (99). Le néologisme "chamellante" connote le climat et l'atmosphère de l'Afrique du nord. On retrouve dans l'événement réel la préoccupation de Bouraoui de créer une expression artistique apte à subvertir tout ordre, "mondial, moral, politique" (11). Le recours à la synesthésie à travers les références au goût et à l'odorat, évoque l'utilisation de matériaux élémentaires dans l'Art Brut. Dans le dessin de Sendrey, où les bras tendus n'atteignent pas les oiseaux, règne une atmosphère de tristesse due à la frustration des personnages coupés de leurs sources par une hypocrisie paternaliste de mauvais aloi.

Le second dessin de Gérard Sendrey (Fig. 6), sous l'inscription "IV- L'annuaire à l'écoute des voix" (115), décrit l'engendrement en rhizome d'un monstre à 4 têtes et 2 mains et du corps d'un animal-corne. À gauche, on voit la tête et le cou allongé d'une femme et deux étoiles de part et d'autre du motif central. Le monstre aux bouches suppliantes et aux yeux tristes, dans son élévation vers le ciel, aux mains invoquant une divinité absente, manifeste une tension physique et morale. Le poème qui fait suite au dessin fournit une réponse à la gestuelle muette et mentale : "La Main parsème le temps et réunit / Cartographies de prières et d'espoir" (117). L'écriture libère la tension : les mots poétiques "grignotent la Terre en remontant / Le cours des quatre oraisons puis / Dépose l'amour sur les berges de la Mémoire" (117). La poésie, "Langage de glaises au clapotis des déchirures / Langage de gel qui couture l'aura des sourires / Langage de feu [...]. Langage d'air qui fait voler les cerfs-volants / Dans les cavernes des mythes et des rites" (118-119), remédie à la fatalité malheureuse en recourant aux éléments et aux sens. L'ouïe, le toucher et l'odorat participent de l'expérience élargie aux "cinq continents du sens" irrigués par "le Fleuve [qui] prolonge le voyage des mots / Pour que l'arbre cesse de parler non-sens"(117). Déjouant le désespoir et la tristesse, la poésie est au travail dans la ramification de l'estuaire du fleuve redessinant le "delta".

Le dessin d'Hervé Aussant (Fig. 7) sous l'intitulé "V-Le petit doigt inspire la main"(129) répond au souci d'une écriture déjouant la norme en dépit de l'inégalité des parties en conflit, générée par le doigt le plus petit mais doté de puissance expressive. "Liberté de parole" (131) et "Portrait Khaïr-Eddine de mémoire" (135) sont des poèmes politiques où la prise de parole donne voix aux opprimés. Bouraoui évoque l'"insupportable sauvagerie d'une Algérie malade" où "Le soleil et la mer aveuglent / ces intégristes de malheurs / Qui renient mémoire et avenir" (133). L'oiseau malheureux gisant au pied d'un arbre à peine visible dans la nuit illustre l'horrible réalité de la guerre civile : "Mais aujourd'hui les frères égorgent leurs frères / Quand s'arrêtera la barbarie ? / S'éteindra la folie ?" (132). La poésie est l'antidote du tragique, comme il le dit à l'ami disparu: "Il suffit d'enchâsser tes perles/mettant à feu et à sang / Nos illusions pour que chantent / À l'unisson tous les inter-dits" (140). Le jeu sur le mot "interdit" est allusif du silence imposé aux écrivains contestataires. Dans "Pétrir le souvenir", poème engagé, dédié en hommage "À la mémoire de Sony Labou Tansi" (141), le poète oppose au "Paris des arrogances jeté par-dessus bord", "le courant fraternel" d'une francophonie que lui-même "propage au Nouveau-Monde", déjouant "la *mocherie* qui sévit au *Village global* " (141) en refaisant une langue libérée

de toute allégeance à l'égard d'une quelconque culture centralisatrice. Les métaphores végétales de l'arbre, "Baobab", et "Olivier"(141) et des fleurs, "pluie de jasmin" et "laurier coupé" (143), jaillissent des "yeux en furie" (141) du poète canadien et de l'écrivain congolais bâillonné, unis fraternellement.

Dans le dessin d'Aussant et dans les derniers poèmes du recueil, le retour du rêve s'oppose à la rationalisation et la robotisation décriées dans le Prologue. L'onirisme est magnifié par les cinq sens, d'abord le toucher, lorsque "Nos doigts / dessinent / les traces mitoyennes de nos rêves" (87) et "la Main parsème le temps et réunit / cartographies de prières et d'espoir" (117), ensuite la vision colorée: "Aux auréoles ces verbes irisés / qui graffitent l'univers / Sans épuiser le vent des couleurs" (105). Dans la dernière strophe de « Forgerie des cœurs», l'onirique l'emporte sur la civilisation dans la dimension sonore, "Polyphonie d'interrogatifs / Qui chassent le tragique / De la vie qui court plus vite / Que le son et lumière" (26). Le langage se subjectivise en dépassant le cliché à la connotation spectaculaire et publicitaire.

À l'opposé du langage standardisé des *media*, les significations multiples de la poésie mettent en œuvre la créativité du lecteur, voyeur et poète qui fait "fleurir [la] personnalité" du lecteur (18). La métaphore florale rassemble l'acte de lecture et d'écriture catalysé par la peinture lorsque "jaillit le poème-fleur" (64) et "Scintille Sens / Dans le nombril / Du poème / Apside" (33). Comme le dit Abderrahman Beggar, "Bouraoui voit dans les mots le terrain privilégié de ses errances. Si le monde actuel ne permet pas au nomade de vivre selon ses désirs de déplacement dans des étendues sans frontières, la *page blanche* devient le substitut d'une liberté spoliée. Dégager les terrains pour faciliter le mouvement revient à subvertir les modes d'expression et leur linéarité" (Beggar, "La Transpoésie").

À leur apogée, participant de la vie cosmique, la poésie et la peinture procèdent de l'"écriture migratoire" du nomadisme d'une écriture qui s'inscrit sur la page blanche (Bouraoui, *Transpoétique* 157). La réflexion de Bouraoui dans le Prologue de *Livr'errance* rejoint la conception énoncée dans *Transpoétique. Éloge du nomadisme* : "Mais qu'est-ce que la création si elle n'est pas par définition subversion de la norme ? Qu'apporte-t-elle sinon une remise en question de sa propre forme pour faire avancer une nouvelle configuration artistique ? Or ce défi inhérent à la littérature dans un contexte de consommation globale est vecteur de toutes sortes de censures" (Bouraoui, *Transpoétique* 108). L'"intersigne", co-produit par le texte et l'image, catalyse le processus créateur, faisant du poème de Bouraoui une reviviscence de la pensée et de

la sensation authentiques comme on le voit dans les derniers vers d' « Intersignes » constituant un manifeste poétique : "La joie du jour tranchant se lève / Nouvel alphabet d'intersignes innocents / Un *miroir obscur* darde leur silence" (76). L'acte poétique est opéré par les doigts pointés vers la hauteur, comme dans le dessin de Léon, dirigées comme des lances vers les poncifs et autres clichés à abattre tandis que "Sonne le glas scandaleux de la Lune et de la Rose" (76), qui fait jaillir des significations neuves qu'inscrit un alphabet inédit. L'œil du poète, "Soleil d'été" qui "rase les ombres" (76), fait miroiter le visuel et l'écrit dans une poésie critique incluant la peinture dans son projet. Reportons-nous pour finir à la "Khamsa triomphante", "main mauresque" qui "déroute le sort" et "conjure l'œil mauvais du tort" (Bouraoui, *Transpoétiquement vôtre* 110). Répondant au défi des personnages de Nidzgorski, l'œil et les cinq doigts du poète, couronnés par les "tessons de mots" (110) recourent à la peinture comme à une autre voix dans une poésie critique vouée à enrayer les déviances de la pensée.

#### Notes

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet Hédi Bouraoui, *Transpoétique, éloge du nomadisme* en particulier le chapitre 1 "La transpoétique en question".

<sup>2</sup> Comme Marie Blain-Pinel l'expose, la métaphore baudelairienne est nourrie au contact des synesthésies.

<sup>3</sup> Comme Elizabeth Sabiston le montre dans le premier chapitre de *The Muse Strikes Back. Female Narratology in the Novels of Hédi Bouraoui*.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet Patrick Labarthe, "*Locus Amoenus, Locus Terribilis*" dans l'œuvre de Baudelaire".

<sup>5</sup> <https://www.pinterest.com/janfufu/art-by-ody-saban/> Notre traduction de l'anglais.

Appendice

Fig. 1 (couverture)

**HÉDI BOURAOUI**

**Livr'errance**

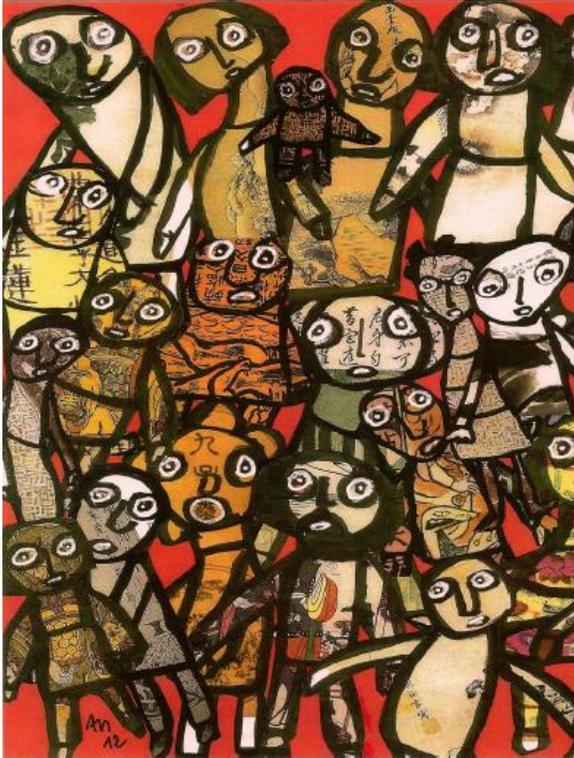


Fig. 2 (pg. 7)



Fig. 3 (pg. 21)



Fig. 4 (pg. 67)

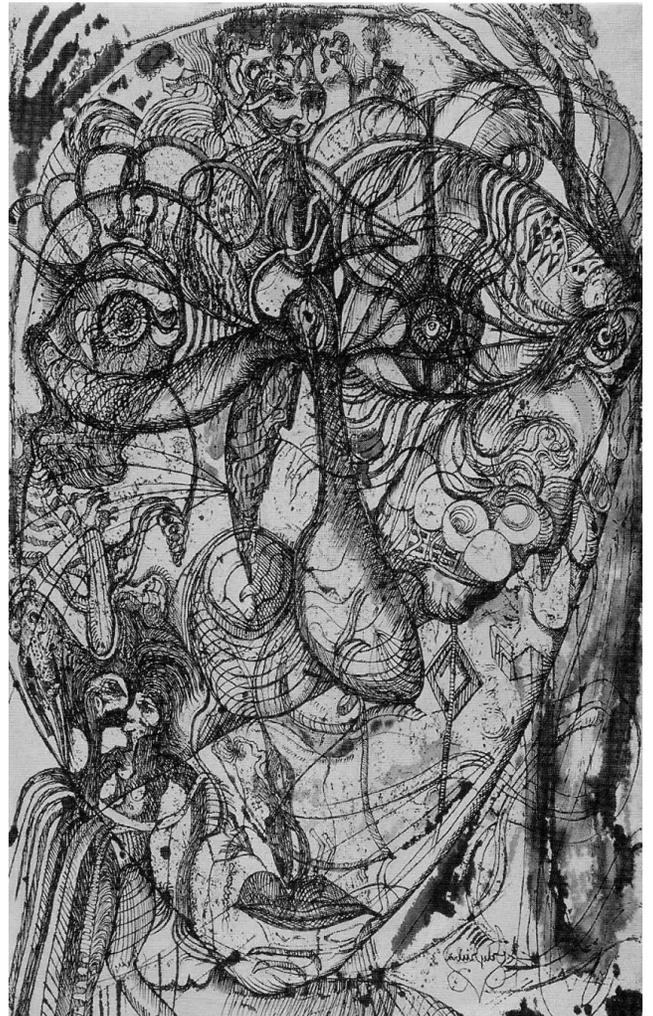


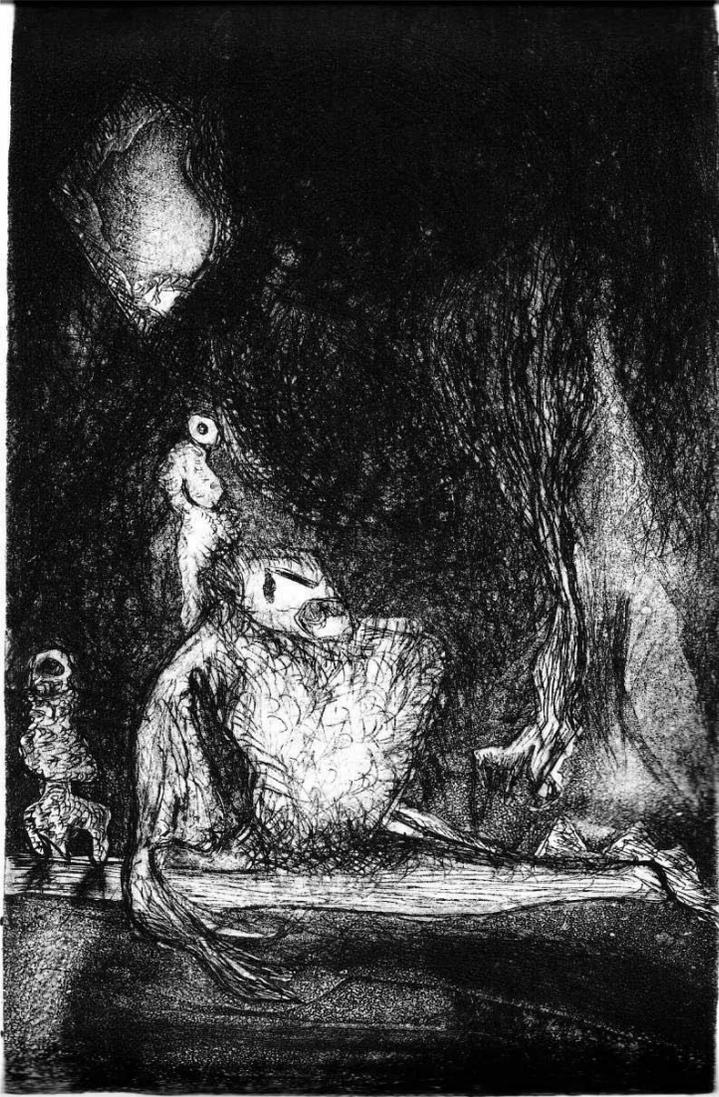
Fig. 5 (pg. 93)



Fig. 6 (pg. 115)



Fig. 5 (pg. 93)



## Œuvres citées

- Beggar, Abderrahman. « La *Transpoétique* et le normatif chez Hédi Bouraoui ». *Continents manuscripts* [En ligne], 2 | 2014. <http://coma.revues.org/294>
- Blain-Pinel, Marie. "La métaphore marine chez Baudelaire ou la crise de la pensée analogique". *Fabula / Les colloques, Le poème fait signe*. <http://www.fabula.org/colloques/document384.php>
- Bouraoui, Hédi. *Transpoétique. Éloge du nomadisme*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2005.  
 -----, *Livr'errance*. Toronto : CMC Éditions, 2013.  
 -----, *Mutante, la poésie*. Toronto : CMC Éditions, 2015.  
 -----, *Transpoétiquement vôtre. Anthologie (1966-2016)*. Ed. Mario Selvaggio. Roma : Edizioni Universitarie, 2016.
- Dictionnaire du centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* en ligne  
[http://www.lexilogos.com/francais\\_langue\\_dictionnaires.htm](http://www.lexilogos.com/francais_langue_dictionnaires.htm)
- Dubuffet, Jean. *Jean Dubuffet, Jean Paulhan : Correspondance, 1944-1968*. Paris : Gallimard, 2003.
- Jacobée, Eric. *La poétique de l'interstice chez Hédi Bouraoui* (Thèse Paris Est Créteil 2014) : 364. <file:///C:/Users/owner/Downloads/th2014PEST0039.pdf>
- Labarthe, Patrick. "Locus Amoenus, Locus Terribilis" dans l'œuvre de Baudelaire", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°5 (septembre 1999) : 1021-1049.
- Sabiston, Elizabeth. *The Muse Strikes Back. Female Narratology in the Novels of Hédi Bouraoui*. Sudbury, Ontario: Human Sciences Monograph Series 9, 2005.
- Scott, David. "Visual Culture : Minding the Gap". *On Verbal/Visual Representations, Word and Images Interactions* 4 (Heusser M., Hannoosh M., Heok L., Scott D., De Voogt, Ed). *Studies in Comparative Literature* 50. Amsterdam: Rodopi, 2005.