

Poétique de la Lisière: géographies intimes de la jeune poésie francophone contemporaine

Laurent Poliquin

Canadian Institute for Open Knowledge, Winnipeg, Manitoba, Canada

***Corresponding Author:** Laurent Poliquin, Canadian Institute for Open Knowledge, Winnipeg, Manitoba, Canada.

Abstract: *At the edges of territories and languages, three poetic voices, Alvie Mouzita, Selim-a Atallah Chettaoui, and Amber O'Reilly, craft a singular way of inhabiting the borderlands. Their writing, traversed by the body, memory, and the tensions of the contemporary world, refuses fixed identities and unfolds in shifting, polyglot forms that resonate with other diasporic and minority voices. Here, poetry becomes a site of experimentation and care, a porous space where connections are woven between North and South, center and margins. In dialogue with Édouard Glissant, François Paré, Lise Gauvin, and Pascale Casanova, this study reads these works as forms of a poetics of the borderland: an art of connection without a center, of fertile displacement, of vulnerable cohabitation. Rooted in their singularities yet linked by an archipelago of resonances, they unsettle the dichotomies of North/South and center/periphery, offering a poetry that, far from certainties, inhabits the gap to give rise to living spaces.*

Keywords: Francophone literature, contemporary poetry, diasporic writing, Francophone Africa, Maghreb, Canadian Francophonie

1. INTRODUCTION

Dans un monde qui n'en finit pas de se fragmenter, la poésie continue de chercher ses propres lignes de faille. Non pour les fuir, mais pour les habiter. Le projet de cet article naît d'un constat simple: une nouvelle génération de poètes francophones, issus de géographies parfois éloignées et dissemblables, écrivent de plus en plus aujourd'hui à partir des marges. Non pas en périphérie des centres, mais dans une forme d'ancrage ténu, mobile, souvent émotif, que l'on pourrait qualifier de *lisière*. Ces poètes n'occupent pas seulement des territoires méconnus ou éloignés: ils déplacent la langue elle-même, la rendent poreuse, mouvante, vibrante d'altérités. La poésie n'est plus ici une affirmation d'un centre, mais une exploration des tensions qui traversent les appartenances.

Nous nous pencherons dans cet article sur trois jeunes voix poétiques francophones contemporaines qui, bien que provenant de contextes culturels et géographiques très différents, convoquent un même rapport inquiet, lucide et créateur à la langue, au corps et au territoire. Amber O'Reilly, originaire des Territoires du Nord-Ouest au Canada, interroge les tensions spatiales et linguistiques de la francophonie minoritaire à travers une poésie brève, dense et attentive aux silences. Né à Brazzaville, le poète Alvie Mouzita compose dans *Chants pour une fleur* (2023) un chant à la femme africaine, où l'Afrique se fait matrice, mythe et présence vivante. Selim-a Atallah Chettaoui, poète tunisienne, donne voix aux liminalités identitaires, spirituelles et géographiques dans une langue fragmentaire, syncopée, incantatoire.

Le choix de ces trois auteurs repose sur leur inscription volontaire en marge des centres de légitimation littéraire, mais aussi sur leur manière d'explorer, chacun à sa façon, une poétique de la lisière: là où la langue hésite, où l'appartenance se fragmente, où l'identité se cherche dans un monde traversé par la mémoire, le genre, l'histoire coloniale, et la géographie intime. Il ne s'agit pas d'un échantillon représentatif de la francophonie mondiale, mais d'un corpus volontairement resserré autour d'un geste: écrire depuis la frange, faire entendre une voix qui tremble, lutte, se relève. Trois poétiques, donc, qui éclairent autrement les tensions vives du contemporain. À première vue, tout semble opposer leurs trajectoires. Mais à la lecture de leurs textes, une proximité profonde se dessine: une manière de penser la langue comme seuil, la poésie comme rituel de passage, et le corps comme espace de réinvention intime et collective. Ce sont là des poétiques de la lisière.

Le mot *lisière* n'est pas employé ici de manière décorative. Il renvoie à une dynamique précise: celle d'une frange, d'un espace entre, ni tout à fait dedans ni tout à fait dehors. C'est le bord d'un tissu, la lisière d'une forêt, la limite mouvante d'une mer ou d'un désert. Mais c'est aussi une figure de pensée, un lieu de frottement, d'interaction, de tension parfois violente entre plusieurs ordres du monde. En ce sens, la poésie de nos trois auteurs s'inscrit dans une cartographie poétique nouvelle, faite de frontières poreuses, d'îles de solitude, de mémoires entremêlées, de langues déplacées. Elle s'affirme comme une poétique relationnelle, au sens que lui donne Glissant (1990), mais aussi Moura (2023), tout en portant la marque d'un désenchantement du monde et d'un désir de réparation.

Le choix de confronter des poètes issus du Nord canadien et du Sud global ne vise pas une comparaison artificielle ou une volonté d'unifier des voix hétérogènes. Il part au contraire du pari que la poésie contemporaine francophone dessine aujourd'hui des solidarités latérales, non pas seulement par le thème ou l'origine géographique des auteurs, mais par des gestes d'écriture communs. Cette hypothèse s'inscrit dans les travaux récents sur la *littérature-monde en français* (Le Bris et al., 2007; Pradeau, 2005), et dans les perspectives critiques ouvertes par François Paré (1992), Pascale Casanova (1999) Dominique Combe (2010), Jean-Marc Moura (2023), mais elle cherche aussi à s'en détacher. Car ce que cette poésie révèle, ce n'est pas une volonté de mondialiser la langue française ni de construire un système global des lettres francophones, mais plutôt une manière d'habiter l'écriture depuis une pluralité de seuils. Cette méthode, qui croise analyse textuelle fine et mise en perspective théorique, vise à mettre en lumière des résonances latérales plus qu'à établir un panorama exhaustif. Les textes sont envisagés dans leur singularité formelle et thématique, tout en étant situés dans un réseau critique plus large, nourri à la fois par les études postcoloniales, les littératures minoritaires et les traditions poétiques propres aux aires culturelles concernées.

Cette approche implique de penser autrement les notions d'appartenance, de territoire, et même de langue. Car la francophonie ici n'est ni un héritage ni un programme politique: elle est traversée, parfois trouée, par d'autres langues (l'innu, le lingala, l'arabe dialectal, l'anglais, le créole), par des traditions orales, par des corps qui refusent les catégories figées. Dans cette perspective, le féminin sacré chanté par Mouzita (2023), la vulnérabilité souveraine qui traverse la poésie d'O'Reilly (2021), ou l'excès spirituel de Chettaoui (2025) ne sont pas des motifs isolés: ce sont des manières de dire le monde depuis des géographies intimes, des voix décentrées, des corps qui cherchent à recoudre ce que la colonisation, le patriarcat ou la modernité ont fracturé.

Ce déplacement, nous le suivrons en trois temps: d'abord par le corps, lieu de blessure, de désir et de spiritualité; puis par le territoire, qu'il soit arpenté, rêvé ou dispersé; enfin par les formes elles-mêmes, souffle poétique, genres hybrides, cassures syntaxiques, jeux de rythme et de silence. À travers ce parcours, nous verrons comment les écritures d'O'Reilly, Mouzita et Chettaoui ouvrent d'autres manières de dire l'intime, le collectif et la langue française. Au fil de cette traversée, une hypothèse prendra forme: celle d'une poétique relationnelle où le corps devient territoire, et le territoire un corps à soigner. Il ne s'agira plus de parler de littératures périphériques, mais d'un foyer actif de refondation symbolique, où les voix minorées tissent un rapport au monde lucide, fragmentaire et fécond. Habiter les lisières ne serait alors pas une fuite, mais une réinvention, et, au cœur du tremblement, la chance d'un monde à venir.

2. POÉTIQUES DU CORPS: CHAIR BLESSÉE ET GESTES D'ÉCRITURE

Ce qui se joue dans la poésie contemporaine de Selim-a Atallah Chettaoui, Alvie Mouzita et Amber O'Reilly, ce n'est pas seulement un rapport symbolique ou métaphorique au corps. C'est une traversée. Une mise en tension du souffle, de la chair, des nerfs. Le corps y est frontal, exposé, mais jamais réduit à l'image. Il résiste. Il vacille. Il se fragmente et se réinvente. Dans ces trois poétiques, le corps est à la fois lieu d'attaque et d'insurrection, surface de mémoire et espace d'inscription politique. Il est aussi, selon les cas, sacré, sexué, abîmé, traversé par la douleur ou par le désir, ou encore happé par des forces telluriques, sociales, cosmiques.

Chez Selim-a Atallah Chettaoui, le corps est à la fois ce qui chute et ce qui tient. Leur recueil *Au pieu* (2025) pourrait se lire comme un journal de bord depuis un naufrage intérieur. Tout y pèse, tout y blesse, tout y tient malgré tout. Le lit devient l'îlot de la lutte, une scène où se joue la survie mentale et physique. Le poème s'ouvre sur une injonction à soi-même: « ne pas se laisser tomber/se tenir/tenir droit » (Chettaoui, 2025, p. 8). Plus loin: « menton droit », « dos droit », « regard serré invisible »: le vocabulaire convoque une posture militaire, une verticalité arrachée à la fatigue du monde. Le corps ici n'est pas

célébré, il est tenu, au bord de l'effondrement, dans un équilibre instable entre lucidité et chute. Dans *Au pieu*, la poétique du corps féminin se construit dans un espace de tensions où se croisent désir, pudeur et transgression. Les poèmes, souvent traversés par un langage charnel, refusent à la fois la réduction du corps à un simple objet érotique et son effacement sous les normes sociales. Ce geste rejoint, par contraste, la réflexion d'Abdelwahab Meddeb sur la «curieuse inversion dans la politique et l'économie du corps» qui oppose un Occident ayant libéré le corps des contraintes héritées à un espace islamique valorisant la pudeur et la dissimulation, jusqu'à «célébrer le corps féminin voilé sinon reclus » et «fustiger la dénudation et la promiscuité occidentales» (Meddeb, 2002, p. 138). En convoquant un imaginaire sensuel qui déjoue les frontières entre dévoilement et secret, Chettaoui ne se contente pas de choisir l'un ou l'autre de ces pôles : elle explore une zone intermédiaire, où l'intimité se dit dans l'entrebâillement des images, là où le corps devient à la fois signe de résistance et terrain de réappropriation.

Ce que Chettaoui donne à lire, c'est un corps qui refuse de disparaître. Qui résiste aux assauts de la solitude, des prescriptions de genre, du chaos du monde. Dans un poème, le narrateur se relève après une nuit délabrée: «je me lève en renversant la tasse sèche et les poils de chat collés au drap» (p. 10). La trivialité du décor participe de cette dramaturgie de la résistance. Le quotidien est désenchanté, mais le geste d'écriture devient acte de maintien. Ce corps poétique, queer, dissident, n'a pas d'autre territoire que celui du lit, mais ce lit devient monde.

Une tension érotique innervée le recueil, comme si le désir lui-même était suspendu à la capacité de rester debout. Un poème évoque la verticale du cyprès, arbre phallique et funèbre à la fois, image d'un désir tendu entre la pulsion vitale et le souvenir de la perte. Cette ambivalence n'est pas qu'esthétique: elle rejoint une tradition poétique du corps comme lieu de tension ontologique. Comme l'écrit Michel Collot, « c'est par le corps que le sujet communique avec la chair du monde, qu'il embrasse du regard et dont il est enveloppé» (Collot, 1997, p. 32). Chez Chettaoui, cette interface devient foyer de vertige et de résistance. La poésie y est un exercice de tension vitale.

Le lien entre corporalité, trauma et parole poétique a été magistralement analysé par Elaine Scarry (1985) dans *The Body in Pain*, où elle démontre que « physical pain does not simply resist language but actively destroys it » (p. 4). Ce paradoxe est précisément ce qui anime l'écriture de Chettaoui: le poème ne nie pas la douleur, il la rend lisible, la transforme en souffle. Ce souffle, haletant, syncopé, épouse les formes mêmes du poème: vers brisés, blancs insistants, images brutes. Il y a là un style de l'essoufflement qui est aussi une rythmique de la survie.

Chez Alvie Mouzita, le corps est tout autre: il est femme, matrice, Afrique, mythe. Dans *Chants pour une fleur* (2023), le corps devient chant lui-même, lieu d'incantation, de guérison, d'histoire sacrée. Mouzita n'écrit pas sur le corps: il écrit depuis lui. Chaque poème est une offrande, une prière, une secousse. « Je danserai à la solidarité des femmes, à la féminité des étoiles parce que les méandres du fleuve forment un chant, chant nègre et sonore pour toutes les femmes porteuses de lumière » (Mouzita, 2023, p. 18). Ce vers cristallise la double dynamique à l'œuvre: souffle et mémoire, blessure et renaissance. Le corps y est territoire poétique, éthique, et politique.

Cette poétique s'inscrit dans une lignée où le corps féminin sacralisé devient support d'un panthéon afroféminin. Mouzita convoque des figures telles que Kimpa Vita, Néfertiti ou les Amazones du Dahomey, dans une geste qui croise le mythologique, l'historique et l'intime. Ces figures ne sont pas des ornements: elles viennent habiter la parole, la nourrir, l'orienter. Elles forment une constellation de corps blessés et invaincus, comme autant d'ancêtres tutélaires. Le poème devient alors rituel. Chez Mouzita comme chez Mbembe, le corps n'est pas simplement lieu de mémoire: il est traversé par des forces rituelles, des gestes de guérison, une « jouissance non symbolisable » qui permet d'accéder à « une nouvelle idée de l'homme » (Mbembe, 2013, p. 76). À travers cette tension, l'écriture poétique devient moyen de possession, de métamorphose, de survivance.

L'écriture de Mouzita oscille entre jouissance lyrique et violence historique. Le poème dit la beauté du corps comme fruit, comme source, mais rappelle aussi la blessure coloniale, l'effacement, l'exploitation. Le rythme devient incantatoire: les répétitions, les images spirales, les échos formels confèrent au texte une aura cérémonielle. Dans cette perspective, le poème est aussi un geste de réparation: «Afrique! Manifeste-toi en prenant corps d'une femme dont la chevelure est rivière » (Mouzita, 2023, p. 63). Le vers libre épouse ici la respiration du corps, le chant devient souffle réparateur. Cette dimension réparatrice, rituelle, rejoint ce que Patrick Chamoiseau nomme « l'arc

majeur » du corps, ce lieu où l'histoire, la douleur et la mémoire se logent en silence pour ressurgir par le mouvement: « Le corps l'arc majeur. Chaque miette de ses chairs reçoit des appétences de vie. La voix reste muette mais le corps danse. Danser. Danser. Ce corps ultime dans lequel on s'échoue tout entier » (*Écrire en pays dominé*, 1997, p. 111). Chez Mouzita aussi, c'est dans la chair que se concentre la résistance, et dans le rythme du poème que le corps, privé de parole, réapprend à parler autrement: par le souffle, la répétition, le chant.

Chez Amber O'Reilly, le corps est fragmentaire, pris dans un double mouvement de dispersion et de recentrage. Dans *Boussole franche* (2021), il est à la fois géographique et intime, traversé par les forces du Nord et l'Ouest canadien, de la neige, du silence, mais aussi par les tensions du racisme systémique, de l'assignation identitaire, de la langue. Un poème évoque le « sexe luisant tombé sur le béton froid » (O'Reilly, 2021, p. 68), comme si le froid lui-même devenait agent de fragmentation. La corporalité ici est prise dans l'étau du territoire: elle se confond avec lui, s'en éloigne, y revient.

La parole poétique d'O'Reilly se déploie dans une tension constante entre désenracinement et réancrage. Le Nord, dans *Boussole franche*, n'est jamais un simple décor; il agit comme une force diffuse, parfois hostile, parfois matricielle. Neige, tempêtes, bêtes et rivières forment une polyphonie de présences, mais ce dialogue demeure souvent inégal. Le corps humain, et plus encore le corps féminin, y apparaît vulnérable, poreux, traversé. Il s'efface, se confond avec le paysage, jusqu'à frôler la dissolution. Pourtant, c'est dans cette exposition au monde que naît une contre-force: celle du chant ténu, du souffle poétique qui, sans crier, affirme. Une voix fragile, mais tenace.

Ce retournement s'incarne dans des vers comme ceux-ci: «dans ce monde rapide et furieux/où les rues clament/leur désert/lorsqu'un chiffre à pied/tente de mettre fin à l'infini/prenons la souveraineté /nos crocs de louve/hurlons nouvelle lune, pleine lune» (p. 48). Ici, la parole se fraie un chemin dans la rudesse. Elle oppose à la déshumanisation, à ce «chiffre à pied», cri de souveraineté animale et lunaire. Le poème devient résistance discrète, invocation nocturne, reprise de souffle. Dans le silence gelé du Nord, O'Reilly fait entendre une voix de femme qui n'abdique pas.

La corporéité chez O'Reilly est aussi une affaire de métissage. Le corps est traversé par plusieurs héritages, plusieurs langues, plusieurs appartenances. Ce n'est pas un corps unifié mais un corps-récit, un corps-archive, qui porte en lui les traces de plusieurs histoires. On retrouve ici les réflexions de Lise Gauvin sur les *littératures de l'intranquillité*, où le sujet poétique ne peut plus se dire en une seule voix, mais doit passer par la fracture, l'ellipse, le silence même (Gauvin, 2023). Cette fragmentation n'est pas une faiblesse: c'est un mode de présence au monde. En ce sens, la poésie d'O'Reilly rejoint celle de Chettaoui et de Mouzita dans un même geste: habiter les fissures du corps, refuser l'effacement, dire la mémoire par la chair. Mais elle le fait dans un style qui lui est propre, fait de retenue, de précision, d'images brèves comme des éclats de givre. On pourrait parler d'une poétique du murmure, mais un murmure qui fend la glace.

Au fil de ces trois écritures, le corps n'est jamais décoratif. Il est politique, spirituel, amoureux, traversé d'Histoire et de blessures, mais aussi porteur de possibles. Il est à la fois ce qui plie et ce qui chante. Une chose est certaine: chez Chettaoui, Mouzita et O'Reilly, la poésie ne part pas de la tête, elle part du ventre, du dos, de la peau. Elle est matière vive.

3. TERRITOIRES, LANGUES ET APPARTENANCES INSTABLES

Le territoire, dans les trois œuvres réunies ici, est à la fois tangible et fuyant. Il est sol, lit, voix, carte postale, chakra ou ruche. Il est ce qui se cherche et ce qui déborde. Chez Alvie Mouzita, Selim-a Atallah Chettaoui et Amber O'Reilly, les appartenances géographiques et linguistiques ne sont ni assignées, ni figées: elles sont mouvantes, fractales, fracturées. Ce qui s'invente alors, c'est une cartographie poétique composite, hantée par l'exil, par la langue minorée, par le besoin de dire quand même, même dans les marges, même dans le tumulte.

Dans *Chants pour une fleur*, Alvie Mouzita compose une mélodie adressée à l'Afrique. Le poète proclame écrire «pour retrouver le vivre-africain» (p. 41), invoquant une Afrique à la fois mémoire vive et désir de renaissance. À travers des images sensuelles et géographiques comme «salsa d'Algérie», «azur cap-verdien», «drap venant du Niger» (p. 19), le poème trace une cartographie intime où les noms de lieux deviennent des tissus, des couleurs, des souffles. Cette Afrique n'est pas figée dans le passé; elle se recompose au fil du vers, dans une dynamique de réinvention et de résistance aux amnésies culturelles.

Ce geste poétique, à la fois ancré dans une géographie historique et ouvert à des circulations symboliques multiples, résonne avec une vision plus large de la littérature comme espace en mouvement. Comme le souligne Moura (2023), «l'interprétation littéraire rend à l'œuvre la mobilité qui forme la condition de notre expérience de sa lecture, la concevant comme un ensemble accueillant de relations, d'attitudes et d'attachements possibles» (p. 17). Chez Mouzita, cette mobilité s'incarne dans un chant qui traverse frontières, langues et blessures, pour faire advenir un monde habité autrement.

Dans cette constellation lyrique, la critique du mimétisme occidental se transforme en une quête de réenracinement. Loin de toute ironie, la parole poétique devient incantation: «J'irai comme un initié libérer les esprits Koongo» (Mouzita, 2023, p. 58). Derrière cet engagement, on devine une douleur sourde, celle d'un arrachement culturel que l'écriture tente de réparer. Mouzita explore la mer de l'identité, y jette des balises, des noms de reines, d'amazones, de figures mythiques, comme autant d'îlots pour survivre au naufrage du sens. Le fleuve lui-même devient chant, «ce fleuve qui va chantant l'humanisme» (p. 73-74), et la voix du poète, une promesse de passage, de mémoire et de lumière.

Cette démarche poétique s'inscrit dans ce que Glissant nomme *Poétique de la Relation*, c'est-à-dire cette capacité de l'imaginaire à articuler les contradictions du monde en tenant ensemble le chaos et le chant, le multiple et le lieu, «ce possible de l'imaginaire qui nous porte à concevoir la globalité insaisissable d'un tel Chaos-monde, en même temps qu'il nous permet d'en relever quelque détail, et en particulier de chanter notre lieu, insondable et irréversible» (*Traité du Tout-Monde*, 1997, p. 22). Mouzita, en tissant des liens entre le Koongo, Brazzaville, le Nord Kivu et les archipels de la mémoire, s'inscrit pleinement dans cette vision : celle d'une littérature qui, tout en habitant l'universel, ne cesse de chanter, de revendiquer et d'inventer son lieu.

Chez Mouzita, l'affirmation du féminin sacré, la cartographie lyrique de l'Afrique et le dialogue avec les mémoires historiques procèdent d'une exigence semblable à celle que formule Sony Labou Tansi: écrire pour garantir la différence comme une richesse commune, contre l'uniformisation et l'effacement. «J'écris parce que je suis kongo, c'est-à-dire muntu, c'est-à-dire homme (...) la seule garantie contre l'uniformisation, l'intolérance et le fascisme» (Labou Tansi, 2015, p. 38-39) pourrait servir de préface implicite à *Chants pour une fleur*, où les vers «j'irai comme un initié libérer les esprits Koongo» (p. 58) prolongent cette vision en inscrivant la libération spirituelle dans un geste poétique de réparation et d'hospitalité. Cette posture, qui fait de la poésie un lieu de rencontre entre corps, langues et histoires, trouve un écho singulier chez Selim-a Atallah Chettaoui, dont l'écriture, bien que située sur un autre rivage géographique et sensoriel, partage avec Mouzita la volonté de faire du poème un espace de résistance intime et collective.

Cette posture, qui fait de la poésie un lieu de rencontre entre corps, langues et histoires, trouve un écho singulier chez Selim-a Atallah Chettaoui. Si les rivages qu'elle habite sont géographiquement et sensoriellement autres, ils partagent avec Mouzita la volonté de faire du poème un espace de résistance intime et collective. Chez Chettaoui, toutefois, le territoire se replie, se resserre: ultra-proche, saturé, presque irrespirable. Le lit n'a rien d'un refuge; il est territoire, certes, mais territoire hostile, imbibé de solitude, de technologie, de perte. Dès les premières lignes de *Au pieu*, l'espace domestique se révèle profondément instable, traversé par «le jour qui donne envie de rester dans le lit» (Chettaoui, 2025, p. 10). Le téléphone est un fil à la fois vital et empoisonné; la ville n'est plus qu'un vrombissement qui sature les affects. L'intime devient politique dans sa fatigue même, dans sa résistance passive. Les allées de supermarché, les déambulations sans but, les «poils de chat sur le canapé» (ibid.) participent d'une esthétique de l'effondrement ordinaire.

Mais cette désagrégation du monde n'abolit pas toute forme de verticalité spirituelle. Au contraire. Le poème est traversé par des références aux chakras, à la méditation, à l'incandescence intérieure. Le corps devient le seul lieu d'ancrage possible: «part de muladhara va jusqu'à sahasrara/il pousse/fort/dans la colonne» (Chettaoui, 2025, p. 8). Le souffle poétique épouse ici la montée d'une énergie vitale, traversant l'épuisement numérique et l'aliénation consumériste pour chercher, malgré tout, une forme d'élévation. Ce va-et-vient entre matérialité brute et transcendance incertaine fait écho à la «forme de discontinuité» identifiée par François Paré (1992, p. 30) dans les littératures minoritaires, où l'identité est toujours en tension, entre perte et réparation.

Si Mouzita invoque l'Afrique et que Chettaoui explore la chambre, Amber O'Reilly, elle, arpente le vaste territoire canadien. *Boussole franche* s'ancre dans une géographie ample, à l'image du pays : un

territoire qui ratisse dans toutes les directions, du Nord brumeux aux Prairies de l'Ouest, de la côte Pacifique jusqu'aux effleurements du Sud. Ces espaces ne sont pas de simples décors; ils éprouvent le corps, modèlent les affects, creusent la langue.

L'exiguïté spatiale devient ici exiguïté symbolique: la poète doit composer avec une double marginalité, géographique et linguistique. Le poème *Être* incarne cette tension, en superposant éclats anatomiques, images absurdes et interrogations métaphysiques: «Être un poème\cellule/s'exhiber sans repréailles [...] être c'est connaître/la vitesse d'un plafond la force du verre/se faire dure, s'aimer sans aide» (O'Reilly, 2021, p. 39). Loin de toute idéalisation, le corps devient ici archive, zone d'insurrection, foyer de lucidité dans un monde qui en réclame toujours trop. Le territoire, dès lors, n'est plus un lieu: il est la peau, la faille, la résistance.

Chez Amber O'Reilly, cette tension entre enracinement et déplacement se manifeste dans l'impossibilité de fixer définitivement le corps et la langue à un lieu stable. La poétesse inscrit ses poèmes dans une géographie éclatée: la côte Ouest, les Prairies, le Nord, mais aussi les capitales du Sud, comme Montréal. La mobilité devient ainsi un motif poétique récurrent, à la fois contrainte et force, qui traverse les paysages et façonne les trajectoires identitaires. Une telle approche rejoint les constats de Monica Heller et de ses collègues, pour qui «the relative success of [the francophone] elite in imposing the idea of the nation as normal [...] comes into increasing contradiction with the realities of francophone mobility. Indeed, [...] the ability to erase mobility from accounts of the nation, or to recast it as extension of a range of influence, is becoming increasingly difficult to maintain under current conditions» (2016, p. 32). Dans *Boussole franche*, cette mobilité n'est ni effacée ni recodée comme simple expansion de l'influence francophone; elle devient au contraire le lieu même de la parole, espace instable où l'appartenance se redéfinit au gré des déplacements et des tensions entre langues.

O'Reilly travaille la langue comme on travaille la neige: par couches, par compressions, par suspens. L'anglais et le français se croisent, s'interrompent, parfois se traduisent, mais sans jamais se stabiliser. Le poème devient un lieu de performance linguistique, au sens que donne Butler (2021) à la performativité: ce qui est dit n'est pas une répétition de l'être, mais une tentative de s'instituer dans le dire. Dans ce contexte, écrire en français dans l'Ouest canadien relève d'une double audace: celle de l'affirmation minoritaire et celle du refus de l'évidence identitaire. O'Reilly le formule avec justesse: «Le français, chemin de racines/identités désembobinées /j'époussette des traces de pas ancestraux / pour me situer» (*Boussole franche*, 2021, p. 27). La langue devient un exercice de localisation, un instrument d'orientation poétique, une boussole, littéralement, qui inscrit l'individu dans une histoire mouvante, faite d'héritages, de fractures et de désirs de transmission.

Ce refus, cependant, ne s'exprime pas dans une posture de confrontation, mais dans une poétique de la cohabitation vulnérable. La langue y est blessée, mais vibrante; les appartenances y sont floues, mais fécondes. En ce sens, O'Reilly s'inscrit pleinement dans ce que Lise Gauvin (2023) appelle les «littératures de l'intranquillité», où le sujet minorisé refuse à la fois l'assimilation et le repli. Le poème *Taïga* en donne un exemple saisissant: «au Sud tu m'as oubliée/les cœurs ne repoussent pas/au Nord tu m'as éternisée/au creux de la taïga» (O'Reilly, 2021, p. 21). Le Nord n'est plus une promesse de repère, mais un espace de mémoire et de survivance, un lieu où l'oubli du Sud se confronte à la brûlure des forêts. L'égarement devient matrice d'expression, et l'exil, un sol fragile d'énonciation poétique.

Entre Mouzita, Chettaoui et O'Reilly, se tisse ainsi une cartographie trouble, désaxée, instable. Le territoire est partout et nulle part. Il est dans les plis du pagne, dans la lumière bleue de l'écran, dans le givre sur la vitre. Il est ce qui reste quand tout vacille. Et la langue, même malmenée, même minorée, même en archipel, devient l'outil de cette réinvention constante.

4. ESTHÉTIQUES CROISÉES: RYTHMES, GENRES ET HYBRIDITÉS

Ce qui frappe d'abord dans les écritures croisées de Mouzita, Chettaoui et O'Reilly, c'est la vitalité formelle, le souffle expérimental, l'énergie composite qui surgit de chaque page. Ces jeunes voix n'appartiennent pas à un même lieu, un même continent, ni même à un même genre littéraire; mais toutes trois cherchent dans les formes poétiques des moyens de dire un monde instable, de plus en plus fragmenté, et d'en faire émerger une parole incarnée, souvent vulnérable, toujours en tension.

Chez Mouzita, la forme se veut large, mouvante, presque infinie. *Chants pour une fleur* n'est pas un simple recueil: c'est une polyphonie, une traversée, un rite. Le texte mobilise un spectre étendu de dispositifs formels, du vers libres, à l'acrostiches, la chanson, le dialogue, les fragments, les injonctions

et incantations qui participent d'une esthétique du cri et du chant. Cette multiplicité répond à un monde morcelé, fracturé, qu'il faut recomposer par la voix, par le rythme, par la mémoire. Le poème devient instrument de liaison entre l'histoire et le corps, entre l'exil et l'écoute. Loin d'une quête abstraite, la poésie de Mouzita cherche à recoudre un lien intime avec une mémoire blessée mais agissante: «Pour toi, j'ai appris le syllabaire des langues maternelles/Car, les prières sacrées se disent en langue africaines» (Mouzita, 2023, p. 14). Cette mémoire, vivante et sensible, irrigue la parole poétique comme un fleuve souterrain: «J'habite l'estuaire qui m'ouvre à la mémoire des fleuves [...] J'habite le bruit des tombes » (p. 16). Le je lyrique se situe alors à la lisière du politique et du spirituel, de l'intime et de l'universel. Par le corps, par la langue, par les lieux, c'est une géographie affective et plurielle qui s'énonce, une mémoire des fluides, des échos et des survivances.

L'esthétique de Mouzita est donc indissociable d'un engagement poétique qui vise à conjurer l'oubli et à transformer le chaos en chant. Là où le poète dit: « Viens dire paix pour taire les fusillades nocturnes » (p. 17), il convoque un usage performatif du langage, où la parole guérit, nomme, apaise, même au cœur du tumulte. Il ne s'agit pas seulement de témoigner, mais de raviver des forces: «Les civilisations des grands lacs prennent feu / Ici, les initiés s'adonnent aux langues de bois » (p. 16). Le poème devient alors rite de passage, lieu de savoir, d'initiation et de résistance. En ce sens, *Chants pour une fleur* déploie une poétique du ressouvenir, où « retrouver [la] mémoire perdue » (p. 15) devient l'enjeu même de l'écriture. Le mot est chargé d'une puissance archaïque et politique, qui relie les vivants aux morts, les exilés aux terres abandonnées, le cri à la caresse. Mouzita inscrit ainsi sa voix dans une tradition de l'oralité renouvelée, où la poésie se fait baume et brasier, lieu d'insurrection douce et de transmission obstinée.

À cette effusion répond, chez Selim-a Atallah Chettaoui, une poésie plus syncopée, urbaine, presque punk. *Au pieu* se présente comme une série de fragments, de morceaux de quotidien taillés dans le béton. C'est une poésie du frottement, de l'incarnation urbaine, de l'épuisement érotique et du spirituel qui, malgré tout, revient hanter la matière. Dès les premières pages, la langue explose en heurts, en boucles, en ruptures. L'écriture joue avec les assonances, les dissonances, l'humour, le trivial. On n'est pas dans la plainte, mais dans une matérialité grinçante : un corps qui pense à coups de café : «les deux doubles enfilés à jeun pour désengluier les yeux/écrasés de sommeil [...] le jour qui fait crever d'envie de macérer dans son marc/de crasse» (Chettaoui, 2025, p. 10).

La fatigue devient poétique, le geste minuscule s'épaissit, prend place dans une grammaire du poids, des miettes, des poils, du lit. Le poème, ici, n'est pas une scène, mais un matelas enfoncé: un lieu d'habitation paradoxal. Une résistance sourd pourtant de cette horizontalité forcée. Ce n'est pas un lyrisme flamboyant, mais une ténacité de la répétition: une parole qui s'agrippe au trivial pour ne pas céder. La performance est intérieure, mais intransigeante. On est loin des envolées: «le café sec donne des aigreurs/d'estomac alors il ne faut pas le boire sec», prévient le poème, qui détaille des stratégies de survie, des rites dérisoires du matin comme autant de gestes de tenue (p. 10).

Dans *Au pieu*, Chettaoui déploie ainsi une écriture qui s'arrache aux modèles narratifs normés en fragmentant le récit, en bousculant la syntaxe et en greffant sur la langue française des pulsations intimes qui réinvestissent le corps. Ce travail de réappropriation discursive rejoint la dynamique qu'Hédi Bouraoui identifie chez les écrivains maghrébins, lesquels «ont aussi métamorphosé le genre romanesque en introduisant de nouvelles techniques narratives dans le roman traditionnel français » et pour qui «tout langage est donc tentative de conquérir l'univers, une façon de s'approprier le monde» (Bouraoui, 2017, p. 47). Ainsi, la poétique de Chettaoui, tout en se nourrissant de la mémoire linguistique du français, opère une disjonction par rapport aux structures dominantes, ouvrant un espace où la langue devient un corps habité et réactif, et où l'expérience singulière s'offre comme possible accès à l'universel.

La verticalité n'est pas absente, mais elle se construit à rebours, dans la lenteur et l'ennui, dans la friction et la persévérance. C'est une poésie qui refuse le spectaculaire pour mieux faire vibrer le décalage, la tension entre l'usure et la beauté: une spiritualité sans transcendance, ancrée dans l'épaisseur des jours. La voix poétique y est à la fois las et vive, douce et cassante, tendue entre le refus du monde et le désir de s'y lover malgré tout.

Face à ces excès (de formes, de voix, de corps), Amber O'Reilly propose une esthétique de la condensation. *Boussole franche* s'écrit en résistance à la logorrhée. Chaque poème tient en quelques lignes, parfois quelques mots. Mais cette brièveté n'est pas retrait: c'est densité, écoute, respiration. Le

recueil travaille l'espace blanc, le silence typographique, la pause. Il en résulte une poétique du souffle contenu, où chaque mot compte, chaque enjambement est pesé.

Dans *Pulsions*, par exemple, la poète laisse affleurer une fragilité sans lyrisme superflu: «je me fais ta luciole/mais tu vois déjà dans le noir/trop humaine/pour ton austral stoïcisme/je suis le harem/de ton égo» (O'Reilly, 2021, p. 75). Le poème épouse le souffle du lecteur, l'oblige à ralentir, à s'ouvrir à une forme de douleur ténue, presque analytique: «il est si éclaircissant/rationnel/de penser à nous/en termes scientifiques/si peu douloureux/que l'on pourrait croire/que nos douces extinctions/étaient anodines» (p.76). Le silence devient ici partenaire d'écriture. Il s'inscrit dans une lignée poétique qui va de Paul Celan à Hélène Dorion, en passant par János Pilinszky ou Anne Hébert, et dans laquelle le peu dit l'immense.

Cette sobriété formelle est aussi une posture politique. Dans un contexte minoritaire, où la parole francophone est souvent étouffée ou marginalisée, O'Reilly choisit la densité comme forme de présence. Son langage est celui de la survivance, mais d'une survivance maîtrisée, douce, attentive. Le poème devient «un secret/souffle/nuages de matière grise» (p. 39). Les figures récurrentes du froid, de la ruche, du souffle ou du phare composent une géographie sensible, féminine, tendue entre le silence et l'éclat. Ce paysage poétique, tout en évoquant le Nord, déborde l'ancrage régional pour inscrire la parole dans un territoire affectif mouvant. Cette poétique du peu rejoint les analyses de François Paré sur les «écritures de l'exiguïté», où l'acte littéraire résiste à sa propre minoration en se concentrant, se cristallisant, devenant tension.

Si Mouzita crie et incante, si Chettaoui claque et répète, O'Reilly écoute, suspend, condense. Ensemble, ces trois esthétiques dessinent une cartographie poétique des lisières: lisières du genre, du corps, du langage. Elles ne cherchent pas à créer une école, un mouvement ou une esthétique unifiée.

Cette diversité d'approches fait écho, de façon inattendue, à une réflexion formulée dès 1984 par Fernand Dorais, figure majeure de la critique franco-ontarienne, qui observait l'émergence d'une «nouvelle écriture» dans les milieux littéraires de Sudbury, marquée par un double mouvement de rupture et de réinvention. Selon lui, cette écriture, issue d'un contexte de précarité identitaire et d'effervescence politique, «se veut malhabile, naïve (de façon désarmante à l'occasion), mais 'originelle'» (Dorais, 1996, p. 54). Délestée des ancrages culturels traditionnels, elle opère dans un présent dépouillé, tendu vers une forme de radicalité poétique. Si ce constat s'inscrit dans les années 1980 et dans le contexte spécifique de la francophonie ontarienne, il résonne cependant avec certaines démarches actuelles, précisément parce que ces écritures (O'Reilly, Chettaoui ou Mouzita), elles aussi, surgissent d'un entre-deux. Ces écritures des marges, ou des lisières, renouent avec un dépouillement formel, une frontalité du dire, et une absence revendiquée de filiation rassurante, qui évoquent ce que Dorais appelait déjà «l'écriture à la silhouette bien mince, à exprimer et structurer» (p. 54). Loin d'un repli sur l'identité, elles articulent au contraire une poétique de la tension, que l'on peut saisir dans des gestes d'écriture aussi distincts que complémentaires. Dans cette perspective, la poésie de la lisière ne se contente pas d'occuper un espace marginal; elle agit comme force normative, ouvrant des mondes au cœur même des dynamiques globales. Comme le souligne Pheng Cheah, “*world literature is not the spatial whole made by globalization, but a normative temporal category [...] I have chosen literary narratives concerned with the world-destroying consequences of various modalities of capitalist globalization in order to show that the opening of new worlds against the globalizing grain is something real that remains*” (2016, p. 31). Les œuvres de Mouzita, O'Reilly et Chettaoui participent de ce geste: elles réinventent la lisière comme lieu habitable, producteur de liens et de temporalités partagées.

La beauté de cette coexistence formelle réside dans le fait qu'aucune de ces voix ne s'annule. Au contraire, elles se répondent, dans leurs différences mêmes. Là où Mouzita bâtit un panthéon lyrique aux déesses oubliées, Chettaoui les fait marcher dans les rues de la ville avec des baskets pleines de poussière. Et O'Reilly, à son tour, les fait tenir debout dans le vent du Nord, entre deux mots, entre deux silences. Dans cette chorégraphie différenciée, ces esthétiques croisées ne sont pas seulement un reflet des identités plurielles; elles les incarnent. Elles disent la tension entre le trop et le trop peu, entre la voix haute et le murmure, entre l'histoire collective et l'intime désarroi. Et chacune, à sa manière, propose un art du langage comme refuge, comme tension, comme façon de continuer à tenir debout.

5. CONCLUSION

À la croisée des géographies blessées, des langues réinventées et des corps exposés, les écritures d'Alvie Mouzita, Selim-a Atallah Chettaoui et Amber O'Reilly s'inscrivent dans une poétique relationnelle, au

sens où l'entendait Glissant : une poétique du lien, du déplacement, de l'inconfort fertile. Leurs textes ne cherchent pas à dire un monde déjà constitué, mais à inventer des formes de présence, des manières d'habiter l'instable, d'éprouver les frontières et de les traverser sans les effacer. Loin des postures identitaires figées, leurs poèmes esquissent les contours d'une subjectivité mouvante, composite, inassimilable, et pourtant profondément incarnée.

Le corps, chez ces trois auteurs, n'est jamais abstraction. Il est le lieu de toutes les inscriptions: du désir, de la violence, de l'errance, du sacré, de l'exil. Chez Mouzita, le corps féminin devient continent et blessure, traversé par la mémoire d'un silence ancestral. Chettaoui donne à voir un corps queer, urbain, lassé mais toujours tendu vers la parole, la verticalité, la présence. Quant à O'Reilly, elle écrit le corps comme souffle, vibration, tension infime entre deux silences. Dans tous les cas, ce corps n'est pas replié sur lui-même: il est traversé, poreux, en résonance avec le monde, les histoires collectives et les vertiges du présent.

Ce qui unit ces écritures, au-delà de leurs différences formelles, c'est cette manière de penser la langue comme une zone d'exploration, un espace à la fois intime et politique. Il ne s'agit pas d'écrire « sur » l'exil, la migration, l'identité minoritaire, mais d'écrire depuis ces lieux, ces marges fertiles, ces plis du réel où se nouent les tensions contemporaines. En cela, leurs voix relèvent d'une véritable poétique de la lisière: une écriture à même la frontière, qui refuse de choisir entre l'intérieur et l'extérieur, entre la blessure et la beauté, entre l'assignation et l'effacement. La langue devient alors un chantier, un terrain d'expérimentation. Chez Mouzita, elle est polyglotte, rythmée, inspirée du souffle griotique; chez Chettaoui, elle est syncopée, nerveuse, incantatoire; chez O'Reilly, elle se fait murmure, condensation, appel silencieux. Mais dans tous les cas, elle résiste à la fixité. Elle tremble, elle s'élargit, elle se creuse.

C'est dans cette mouvance que se joue peut-être la dimension la plus essentielle de leur geste poétique: un refus de l'assignation. Ni *poésie africaine*, ni *poésie queer*, ni *poésie minoritaire*, ou alors dans la mesure où ces étiquettes sont retournées, déplacées, revendiquées dans leur incomplétude. Car c'est bien d'une poétique de l'intranquillité qu'il s'agit ici, dans le sens donné par Lise Gauvin: une parole qui ne cesse de se chercher, de se mettre à l'épreuve, de contourner les cadres, d'interroger son propre lieu d'énonciation.

À ce titre, les trois poètes étudiés s'inscrivent dans un vaste réseau de voix diasporiques, dissidentes, qui travaillent les tensions du monde contemporain. On pense aux écritures haïtiennes contemporaines de Kettly Mars (2015), de Makenzy Orcel (2017) ou de James Noël (2009), où l'urgence du verbe rencontre l'éclatement formel. On pense aux poétesses nordiques comme Inger Elisabeth Hansen (2003) ou Guðrún Eva Mínervudóttir (2008), qui disent, dans la langue glacée du Nord, le désir d'un ailleurs fragile. On pense aussi à la poésie afroféministe anglophone, de Warsan Shire (2017) à Audre Lorde (2021), où le corps devient cri, lieu de réparation, de mémoire et de lutte.

Ces connexions ne visent pas à diluer les singularités, mais à les situer dans un archipel poétique global. C'est la vision qu'évoque Pascale Casanova dans *La République mondiale des lettres* (1999) ou encore Françoise Lionnet et Shu-mei Shih dans leur réflexion sur le *minor transnationalism* (2005): une poétique du fragment, du détour, de la latéralité, où les marges dialoguent sans passer par le centre. Mouzita, Chettaoui et O'Reilly ne cherchent pas à s'inscrire dans une centralité francophone unique; ils et elles inventent des marges habitées, traversantes, fertiles. Ils incarnent cette tension si bien nommée par François Paré: une *distance habitée*, où l'éloignement devient lieu, et la fragilité, force.

Dans ce contexte, la poésie n'est pas simple ornement. Elle est ce qui permet de tenir debout, de résister sans crier, de crier sans s'effondrer. Elle est, pour reprendre les mots d'Édouard Glissant, « tremblement du monde », mais aussi tremblement de soi. Les trois recueils étudiés ne proposent pas une vision harmonieuse, pacifiée de la coexistence. Ils disent la friction, l'asymétrie, le vacillement, mais sans jamais céder au désespoir. Ce qu'ils offrent, c'est une espérance lucide, une écriture de la complexité. Loin des poétiques victimaire ou héroïsante, leurs voix se tiennent dans l'entre-deux, dans la rature, dans le recommencement.

La lisière, telle qu'elle se déploie dans les écritures d'Amber O'Reilly, Alvie Mouzita et Selim-a Atallah Chettaoui, s'inscrit dans une constellation théorique plus large. Elle se rapproche de l'*archipel* glissantien, où des entités singulières se relient sans se confondre, dans un réseau discontinu que traversent les courants de la mémoire et du langage. Elle dialogue aussi avec le *rhizome* de Deleuze et Guattari, structure souterraine et non hiérarchique où les liens se multiplient par connexions imprévues,

faisant de la lisière un lieu de germination. Enfin, elle rejoint le *seuil* bachelardien, cet espace liminaire où s'opère une transformation, un passage de l'intime à l'ouvert. Dans cette perspective, la lisière n'est pas un simple bord marginal: elle est opérateur de recomposition, matrice de rencontres. On retrouve cette dynamique chez la poète tunisienne Amina Saïd, dont *Paysages, nuit friable* explore des géographies de passage où l'horizon maritime rejoint les sables du désert: « *J'habite le seuil, l'espace qui cède* ». Ce vers, tout comme les textes du trio étudié, manifeste une poétique du bord qui n'est pas clôture, mais ouverture vers d'autres mondes possibles.

En cela, cette génération poétique déjoue les dichotomies traditionnelles entre Nord et Sud, entre centre et périphérie, entre poésie engagée et poésie lyrique. Elle propose un art situé, mais relationnel; ancré, mais mouvant. Un art du tremblement, de la tension, de la cohabitation vulnérable. Une poétique de la lisière, enfin, qui ne cherche ni à fuir la marge ni à occuper le centre, mais à faire de l'écart un lieu d'invention, de friction et de soin. Car le territoire qu'ils dessinent n'est pas cartographiable. Il est fait de blessures, de souvenirs, de silences et de chants. Un territoire-corps, un corps-territoire. Et leur parole, plus qu'un diagnostic, est une tentative de pansement.

REFERENCES

- Bouraoui, H. (2017). *La francophonie à l'estomac*. Arcueil: Coédition NENA/Panafrika/Silex/Nouvelles du Sud.
- Butler, J. (2021). *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge.
- Casanova, P. (1999). *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
- Cheah, P. (2016). *What is a world? On postcolonial literature as world literature*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822374534>
- Chettaoui, S.-A. A. (2025). *Au pieu*. Lille : Éditions La Contre Allée.
- Collot, M. (1997). *La Matière-émotion*. Paris: Presses universitaires de France.
- Combe, D. (2010). *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Dorais, F. (1984). *Entre Montréal... et Sudbury: Pré-textes pour une francophonie ontarienne*. Sudbury, ON: Prise de parole.
- Gauvin, L. (2023). *Littératures de l'intranquillité*. Paris: Karthala.
- Glissant, É. (1990). *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard.
- Hansen, I. E. (2003). *Trask: Forflytninger i tidas skitne fylde*. Oslo: Aschehoug.
- Heller, M., Bell, L. A., Daveluy, M., McLaughlin, M., & Noël, H. (2016). *Sustaining the nation: The making and moving of language and nation*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199947195.001.0001>
- Le Bris, M., Bon, F., Bouchard, S., & al. (2007). *Pour une littérature-monde en français*. Paris: Gallimard.
- Lionnet, F., & Shih, S.-m. (Eds.). (2005). *Minor Transnationalism*. Durham: Duke University Press.
- Lorde, A. (2021). *La Licorne noire* (M. Gauthier, Trad.). Éditions Cambourakis.
- Mars, K. (2015). *Je suis vivant*. Paris: Mercure de France.
- Mbembe, A. (2013). *Critique de la raison nègre*. Paris: La Découverte.
- Meddeb, A. (2002). *La maladie de l'islam*. Paris: Éditions du Seuil.
- Mínervudóttir, G. E. (2008). *Pendant qu'il te regarde tu es la Vierge Marie* (C. Eyjólfsson, Trad.). Zulma.
- Moura, J.-M. (2023). *La Totalité littéraire: théorie et enjeux de la littérature mondiale*. Paris: Presses universitaires de France.
- Mouzita, A. (2023). *Chants pour une fleur*. Parakou: Essaim Plumes.
- Noël, J. (2009). *Le Pyromane adolescent*. Montréal: Mémoire d'encrier.
- Orcel, M. (2017). *La nuit des terrasses & Caverne: Suivi de Cadavres*. La Contre Allée.
- O'Reilly, A. (2021). *Boussole franche*. Saint-Boniface: Éditions du Blé.
- Paré, F. (1992). *Les Littératures de l'exigüité*. Hearst: Le Nordir.

Paré, F. (2020). *Distance habitée. Essai sur la littérature et la minorité*. Ottawa: David.

Pradeau, C., Samoyault, T., & Casanova, P. (Éds.). (2005). *Où est la littérature mondiale?*. Presses universitaires de Vincennes.

Saïd, A. (1999). *Paysages, nuit friable*. Vitry: Inéditions Barbare.

Shire, W. (2017). *Où j'apprends à ma mère à donner naissance* (S. Fakambi, Trad.). Éditions Isabelle Sauvage.

AUTHOR'S BIOGRAPHY



Laurent Poliquin is a poet, scholar, and editor based in Winnipeg (Canada). He is Director of the Canadian Institute for Open Knowledge. Author of over twenty books published in France and Canada, his work explores poetics, bilingualism, and the literatures of minoritized cultures. A recipient of the Rue-Deschambault Prize (2015) and the Léopold Sédar Senghor International Poetry Prize (2018), he has taught literature and French at the University of Manitoba and actively promotes Francophone cultures in Western Canada.

Citation: Laurent Poliquin. "Poétique de la Lisière: géographies intimes de la jeune poésie francophone contemporaine". *International Journal of Humanities Social Sciences and Education (IJHSSE)*, vol 12, no. 8, 2025, pp. 136-146. DOI: <https://doi.org/10.20431/2349-0381.1208012>.

Copyright: © 2025 Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.