

MARGRAS Fanny

06/12/12

Commentaire composé sur
Mohammed Hmoudane
Parole prise, parole donnée
Section VI

Axe de lecture: Une écriture carnavalesque au service de la ré-génération de la communication poétique.

*Temps passés Trépassés Les dieux qui me formâtes
Je ne vis que passant ainsi que vous passâtes
En détournant mes yeux de ce vide avenir
En moi même je vois tout le passé grandir¹*

Cette strophe de « Cortège », poème du recueil *Alcools* d'Apollinaire se reflète dans la section VI de *Parole prise, parole donnée* de Mohamed Hmoudane ; et ce reflet, amplifié, enrichi par le poète de l'opaque, marque un tournant dans son recueil. En effet, si ce n'est pas la première fois que le thème du souvenir fait son apparition, les six fragments poétiques de la section VI sont de loin ceux qui le mettent le plus en valeur grâce au thème central de cette section, le retour de l'immigré sur sa terre natale.

Evoquer cet aspect de l'immigration, c'est aussi souligner toute la souffrance qui s'en dégage : loin de la provocation ouverte, ces six fragments (qui peuvent se lire comme un tout) jouent plutôt sur la douleur de l'exil, sur l'absence et surtout sur la difficulté de communication qui attend celui qui revient au pays. Comme dans la strophe d'Apollinaire, le temps est « passé, trépassé », et pourtant, son souvenir s'impose dans le présent, et le façonne.

C'est alors que l'écriture devient une « nécessité, un besoin ». C'est elle qui permet de dépasser la douleur, dépasser le passé même, en en faisant une matière poétique plus qu'une destruction interne. Et ici, c'est par le biais d'une écriture que nous pourrions qualifier de « carnavalesque » (en tirant le mot du dernier fragment de la section), que le poète peut envisager une ré-génération, c'est-à-dire à la fois une régénération (faculté d'une entité vivante

¹ Guillaume Apollinaire, « Cortège », in *Alcools*, 1920

à se reconstituer après destruction d'une partie de cette entité, ou ici, de son identité) et une régénération, c'est-à-dire une réhabilitation au sein d'une famille (biologique, mais aussi culturelle), d'une Histoire, de manière à pouvoir à nouveau générer, créer. L'écriture serait alors, d'une certaine manière, ici, mise en abîme en posant les conditions même de son existence.

Nous verrons alors comment est présenté ce retour du fils (le « tu » poétique) en son sein familial, *via* un kaléidoscope d'images soulignant la perte de repères et la douleur de l'absence. Puis, nous verrons de quelle manière le poète parvient à recréer l'instabilité d'une communication poétique, façonnée par une multitude de tensions internes au poème. Enfin, nous analyserons plus avant le carnaval poétique qui est recréé et ses aspects bénéfiques pour la création, et la ré-génération du poète.

La section VI de *Parole prise, parole donnée* marque un tournant dans le recueil de Mohamed Hmoudane. Elle développe, sous la forme de six fragments disposés chacun sur une page vide, le thème du retour aux sources de l'immigré, et sa transformation progressive en exilé, étranger chez lui et hors de chez lui. Pour la première fois dans le recueil, une apparente continuité est revendiquée par le poète, notamment par l'utilisation de vers qui reviennent comme un refrain au fil de cette section : « tu étais revenu/parmi les tiens/comme un mort/tu étais revenu » et « [...] paré/d'un alphabet autre et de ton absence ». Ces vers condensent ainsi le thème qui structure toute la section : le retour de l'immigré, (trop ?) longtemps absent. Ils soulignent aussi un aspect important de l'immigration: celui qui part change (il est « paré/d'un alphabet autre ») et pourtant espère que rien de ce qu'il a connu ne sera changé (les « [s]iens » seront toujours les « [s]iens », et l'accueilleront comme ils accueilleraient un disparu, un « mort » ressuscité ; « tu étais revenu » peut alors être perçu comme des cris de soulagement, de bonheur (bonheur d'une reconstitution familiale, ou villageoise –les « tiens »), prononcés autour du revenant.). Ainsi donc, ces vers qui reviennent eux aussi au fil du poème concentreraient les espoirs de l'immigré (l'utilisation du plus-que-parfait pourrait ainsi venir souligner cet espoir d'un monde plus que parfait...), tout en racontant son retour. La narration est en effet une singularité de ce passage : le poète raconte un retour (« tu étais revenu »), en le caractérisant grâce à une comparaison (« comme un mort »), ou un complément de manière (« paré/d'un alphabet autre et de ton absence »). Cette narration est soulignée par l'imparfait qui est assez présent dans la section VI (« tu murmurais » p. 119, « ton père récitait » p. 121,

« ta mère avait » p. 121, « ta mère défaisait » p.121...). Il y a donc ici comme une ambiguïté de l'énonciation. Il semble en effet impossible de savoir qui dit « tu » : est ce le poète racontant le retour d'un immigré qu'il tutoie ? ou les paroles prononcées lors du retour de ce « tu », autour de lui, par un environnement en liesse ? La synthèse des deux me semble bien plus probable, quoique plus complexe : nous sommes à la fois face à un « tu » dont on nous raconterait l'histoire, et *dans* ce « tu » qui rêve à son retour. Plus précisément, nous serions alors plongés, en tant que lecteurs, au cœur d'un rêve de retour : le rêve de pouvoir le raconter, et le rêve qu'il se passe d'une certaine manière, en conjuguant le retour dans la famille, et la réintégration culturelle au mépris du changement.

On voit donc que ces fragments revêtent d'emblée une opacité qui déstabilise le lecteur, et leur analyse rigoureuse semble révéler que, bien plus que le récit d'une immigration, d'un retour véritable, la section VI est celle d'un rêve contradictoire et paradoxal de cette immigration (soit qu'elle ait déjà eu lieu, soit qu'elle soit sur le point de se produire). En effet, sa construction même, à la fois stable et instable, à la fois marquée dans le temps et diffusant une perte de repères constante, autoriserait sans difficulté cette interprétation. Le lecteur se laisse alors porter dans un kaléidoscope d'images, de sons, de paroles qui se superposent sans lien logique apparent, et le quatrième fragment en est un exemple frappant. Il semble en effet être le lieu du mélange extrême, de la plus totale déstabilisation.

Ta mère à moitié nue
défaisait ses tresses d'ébène
blêmies
devant dieu et l'injure :
de son sein blessé le lait acerbe
de la « démente » ne cesse
de couler²

A première vue, ce fragment semble une image : celle de la mère qui se décoiffe, et qui révèle par là qu'elle-même a changé (l'« ébène » des tresses est « blêmi », probablement par la vieillesse qui blanchit la chevelure), tout en étant restée la même (le « lait [...] ne cesse/de couler ». Il y a à la fois ici une continuité et une altérité, celle de l'âge. Seulement, en s'y penchant d'un peu plus près, le lecteur s'aperçoit bien vite que cette image n'a pas la fixité qu'on aurait pu lui prêter au premier abord. Il s'est en effet laissé piéger par la forme du

² Mohamed Hmoudane, *Parole prise, parole donnée*, p. 122

poème, qui laisse sans réponse beaucoup d'interrogations, notamment sur le plan grammatical : de quoi « devant dieu et l'injure » est-il le complément ? Est-elle nue « devant dieu » ? Défait-elle ses tresses « devant dieu » ? Ou ont-elles « blêmies » parce qu'exposées au regard, au jugement de ce « dieu » ? Il semble impossible de trancher. Le faire serait en effet priver le fragment d'une richesse interne de significations, toutes aussi valables les unes que les autres.

De même, quel est le statut de « l'injure » ? Il est *a priori* présenté comme un nom, sans en être un. Le lecteur a ainsi spontanément tendance à l'associer au nom « dieu » qui le précède, et de faire du vers « devant dieu et l'injure » une entité à part entière, explicitée par la suite par les deux points. Or, l'injure, en français, ne peut avoir le statut de nom, sauf à être un néologisme. C'est donc ici un verbe conjugué au présent, l'expression d'une parole de cette mère que nous pensions figée dans un mouvement pictural de décomposition (se décoiffant, et attaquée par le temps ou le jugement d'un « dieu »). Nous avons donc, soudainement, au cœur du fragment, un changement brusque et brutal non seulement de temporalité, mais aussi de référence picturale. D'une estampe/sculpture rappelant celles de Degas, on passe à l'image d'une femme échevelée (hors des normes), professant des injures, à l'endroit d'un indéfini (ce « l' », est-ce le fils de retour ? le père agenouillé ? ou ce dieu face auquel elle est ?), proche de la « démence » qui la caractérise intrinsèquement (elle « ne cesse/ de couler », sort de son sein (proche du cœur), de son corps.). L'idée de vieillesse est mise à mal par la révolte grondante de cette femme contre une autorité établie (« dieu », le « père »...) mais aussi contre cette « démence », celle probablement de l'écriture qu'elle a transmis au poète qui se souvient.

Or, ce changement d'image est associé à un changement du statut de la ponctuation : le verbe « l'injure », suivi de deux points, marque le début d'une énonciation, et non pas d'une explication, comme nous aurions pu le penser au départ. Il y a donc, au sein du récit-rêve/souvenir, un nouvel énonciateur en jeu, celle de la mère qui déplore la nature démentielle de ce qui est issu d'elle, et peut être de son propre fils, qui est de retour. De même, le changement de temps du passage (de l'imparfait au présent), subit, marque une entrée violente dans une scène d'injures, de dispute, et de souffrance (le « sein blessé » en est la preuve, tout comme le « blêmi[sement] », caractéristique de la colère). On a donc là une structure en apparence stable qui se détruit d'elle-même, et tourne autour de cette destruction (« l' » est le quinzième mot d'un fragment de 30 mots, et aspire « injurie » de manière centrifuge.). Ce fragment est représentatif de l'ensemble de la section, où les temps, les énonciations se mélangent sans cesse, où le lecteur est sans cesse poussé à la perte de ses repères. Les

fragments flottent, sans cadre fixe, sur le blanc des pages qui suggère l'absence totale, le vide. Les mots, les cadences se répètent, « en boucle », mais les anaphores, les répétitions ne semblent jamais vouloir désigner la même chose, et plongent le lecteur dans le doute. Ainsi, par exemple, ce que nous appelons « refrain », à force de répétition, semble porter un doute: le retour a-t-il vraiment eu lieu ? Le lecteur est donc sans cesse plongé dans le doute, perdu dans une opacité, un texte qui se refuse d'emblée à lui.

Le retour aux sources de l'immigré est donc source d'une opacification du poème : la perte de repères linguistiques et stylistiques symboliserait alors la perte de repères identitaires qui transforment l'immigré (qui a choisi de partir), en exilé (sans possibilité d'ancrage dans autre chose que le souvenir, le rêve). Cette opacification passe alors non seulement par l'ambiguïté de la narration apparente, mais aussi par l'ambiguïté rhétorique et linguistique particulièrement palpable au fil du poème, et particulièrement dans le quatrième fragment de la section. Or, qu'implique l'opacification du poème, si ce n'est un brouillage des codes linguistiques de communication ?

C'est donc la communication qui semble être la première mise en cause dans la poésie de Mohamed Hmoudane, et ce particulièrement dans *Parole prise, parole donnée* où, d'emblée, elle est dite « piégée comme une voiture » (section I). Ici, dans ces fragments de la section VI, il est important de remarquer un traitement particulier de l'énonciation, de la parole. On peut en effet relever quatre types de parole : au « murmur[e] », s'oppose la « récit[ation] », mais surtout « l'injur[e] » puis le simple fait de « di[re] ». De plus, certaines paroles semblent prononcées, en discours direct par le « tu » (ou par la mère dans le fragment 4), et cette impression est renforcée par l'utilisation d'une ponctuation propre au discours direct (deux points, ouverture de guillemets dans le deuxième fragment, ou juste deux points dans les derniers fragments). Ce sont des paroles ponctuelles, qui semblent se détacher sur le fond d'une parole plus continue (exprimée en discours narrativisé), celle du père, qui « en boucle [...] récit[e]/[...] /ses sourates ». Un rapprochement formel est donc immédiatement fait entre la parole du « tu » et celle de sa « mère », malgré les « injures » dont il est le potentiel destinataire, et ce qui le fait autre c'est-à-dire le nouvel alphabet qu'il emploie (« tu étais revenu paré/d'un alphabet autre »). Aux liens du sang (« la bassine remplie/ de ton sang au sien/ à jamais mêlé ») s'ajoute un régime de parole similaire qui s'inscrit pourtant paradoxalement dans le conflit ; et cet écartèlement stylistique frappe le lecteur, qui est alors

invité à vivre dans sa lecture l'écartèlement de l'immigré, à la fois même et différent, et devant se confronter au même et au différent chez ce(ux) qu'il a bien connu(s).

Mais il est aussi l'écartèlement linguistique vécu par l'immigré, et notamment l'immigré francophone, intrinsèquement marqué par un phénomène de diglossie. Ce phénomène, bien connu des sociologues et linguistes, est l'écartèlement vécu par l'usage de deux langues différentes, l'une écrite, l'autre parlée. Ainsi, Mohamed Hmoudane, par exemple, écrit en français, alors que sa langue maternelle appartient surtout au domaine de l'oralité. Ce phénomène est accentué dans les pays arabes, où l'arabe littéraire, « noble », est strictement réservé au Coran, qui « accomplit le Miracle du Verbe ». Il y a donc écartèlement entre l'écrit et l'oral, écartèlement que beaucoup d'écrivains tentent d'exprimer pour mieux le subvertir. Ici, ce thème est mis en image dès les premiers vers : « Lèvres saignantes/ cousues de fils de fer/ rouillé ». D'emblée, la volonté de dire, de dépasser le silence est mise à mal par une force violente et mutilante, mais qui pourtant tend vers sa fin – le fer qui la symbolise est « rouillé » et elle ne peut empêcher le « murmure » du « tu », qui occupe tout un fragment, le fragment 2, dans les normes du discours direct (comme nous l'avons vu un peu plus haut). De plus, il semblerait que les tensions internes à la section VI soient une manière d'exprimer cette diglossie, cette fracture interne qui est aussi le propre de l'immigré. Sans cesse apparaissent des oppositions, souvent binaires : entre la mort (champ lexical extrêmement présent) et la vie, entre la parole (« dire ») et l'écriture (l'« alphabet »), entre la douleur (« sein blessé ») et le bonheur (« rions », répété trois fois), entre l'absence (« ton absence ») et la présence (« tu investis le lieu »)... De même, l'opposition mère-père qui structure le troisième fragment est décisive, et ce d'autant plus qu'elle peut être comprise à un niveau métalinguistique : si la langue du père est celle du Coran – il récite les sourates, dans une pénombre ambiante – celle de la mère semble bien plus marquée par les liens du sang ; elle est la langue maternelle par excellence, celle dont on ne peut se détacher. De plus, cette opposition renferme une critique de l'interdit littéraire sous jacent au Coran : le Verbe dont il se targue d'être le miracle est ici ridiculisé, en étant condamné à n'être que « boucle », récitation « effrénée » ; il est ici largement dépassé par le poète qui lui, certes, joue sur la répétition de pans entiers de fragments, mais en les enrichissant à chaque fois, le fragment 5 étant l'accomplissement ultime, la fusion de deux couples de versets du fragment 1 et du fragment 3, et se posant comme référence absolue de la section. Il y aurait alors une véritable difficulté d'expression, de communication au sein de cette section. La parole s'englué dans les vers, ne parvient plus à s'en échapper, et surtout lorsqu'elle s'exprime, est parole d'une

négation, d'une malédiction, comme le suggère l'anaphore en « nulle » du premier fragment, ou encore la négation « ne cesse de » du quatrième fragment. Aucune issue ne semble laissée à la communication, comme si nous étions dans l'impossibilité d'un retour, et l'inéluctabilité du départ.

La tension identitaire et linguistique marque donc profondément cette section, mais aussi tout le recueil, comme le suggère son titre *Parole prise, parole donnée*. Ce titre frappe d'abord par ce double mouvement qu'il exprime, celui de la prise, et celui du don, et ce d'autant plus que la virgule peut exprimer à la fois une simultanéité et une succession. A ce double mouvement, s'ajoutent des termes qui sont eux même ambivalents. Le terme de « parole » a en effet deux sens : celui de « discours » (sur lequel nous nous sommes jusque là longuement attardés) et celui de « promesse ». Or, quel que soit le sens retenu, deux questions restent sans réponses : de qui vient cette parole (prise)? à qui (est-elle donnée)? On peut tenter une hypothèse, à partir de la tension linguistique que nous venons d'analyser. La section VI agit comme s'il s'agissait pour le poète de prendre, de force, à sa langue maternelle, certaines de ses particularités pour les donner au français ; et de prendre au français pour fonder une nouvelle parole caractéristique d'une identité qui est propre au poète. Ce n'est donc pas tant une impossibilité de la parole qui serait mise en exergue, mais plutôt une nécessité d'alliages culturels et linguistiques. Et la virgule montre que plus qu'une complémentarité, c'est une véritable fusion qui est en jeu ici.

Il est cependant important de ne pas s'en tenir à cette hypothèse : en effet, une seconde définition de « donnée » peut venir éclairer la section VI d'un nouveau faisceau de sens. En effet, qu'est ce qu'une donnée ? Une donnée est un élément d'information servant de *point de départ à un raisonnement*, voire, plus précisément, un élément donné servant à *résoudre un problème*. Il ne semblerait alors pas incongru de s'interroger sur le statut de la parole comme résolution, comme résurrection, ou, comme le proposait l'axe de lecture, comme moyen de régénération du poème et de la langue. La parole-donnée serait alors celle qui permettrait à l'écriture d'entamer un retour sur elle-même, afin de résoudre un certain nombre de tensions qui lui sont intrinsèques.

Ce désir de rénovation de l'écriture par l'écriture, est, selon moi, parfaitement exprimée dans le dernier fragment de cette section VI, et contenu tout entier dans le mot « carnavalesque » qui, semble-t-il, détonne. Ainsi, quoique le mot « parole » renvoie au sacré,

il semble pourtant qu'il faille prendre le contre pied de cette sacralité (comme le fait le Mohamed Hmoudane lui-même dans sa poésie), et, quel meilleur contre-pied au sacré que le carnaval, profane, populaire, hors normes et pourtant inscrit dans un calendrier religieux ?

En cela, le fragment 6 peut alors venir contre balancer le fragment 2. Celui-ci,

« Nulle mort
ne m'assouvit
nulle parole
nulle guerre
nulle torture »³

porte la « parole » en son cœur, dans un parallélisme rythmique presque parfait : avant ce vers, un vers de trois syllabes, puis un vers de quatre syllabes ; après lui, un vers de trois syllabes, puis un vers de quatre syllabe. « Nulle parole » est le centre de cette construction, et marque le point de symétrie. Or cette prolifération du néant (« nulle » mais aussi des termes renvoyant à la destruction, la finitude, comme « mort », « guerre », « torture ») autour d'un point de symétrie (lui-même muet), exprimée par le blanc qui typographiquement l'emplit, l'entoure et le suit, est compensée, dans le fragment 6 par une prolifération de figures « carnavalesques », du jeu, de la danse, un véritable défilé de vie, de mots, et de libération des tensions. De plus, si le fragment 2 est refus de la chair (par sa destruction notamment, ou son dépassement –dans la parole), à l'insatisfaction qui lui est propre, le fragment 6, lui, s'étoffe de chair, de corps : la « tête », les « cadavres », les « phalanges » sont ces références au corps. L'« âme » elle-même est « juchée/sur des échasses », c'est-à-dire sur un objet concret, clownesque, qui donne une dimension grotesque au sacré de l'« âme ». Se joue alors un véritable renversement entre le fragment 2 et le fragment 5, renversement que l'on peut aisément qualifier de « carnavalesque », en se servant pour cela des deux acceptations que revêt le terme.

Ainsi, il importe avant tout de définir ce qu'est le carnaval : cette tradition folklorique qui précède le carême chrétien, est l'occasion de réjouissances publiques, et très souvent de débordements. Très contestataire, elle a une utilité sociale : renversant la hiérarchie, les normes, rejetant les contraintes quotidiennes, elle a fonction de *souape de sécurité*. De plus, comme le souligne Mircea Eliade dans son essai *Le Sacré et le Profane*, « l'abolition du temps profane écoulé s'effectuait au moyen des rites qui signifiaient une sorte de *fin du*

³ Mohamed Hmoudane, *Parole prise, parole donnée*, p. 120

monde. ». En réactualisant le chaos du monde, le carnaval permet de suspendre le temps, et de briser pour un instant les barrières entre le monde des vivants et celui des morts : or dans le fragment 5, cette coexistence du monde des vivants et des morts ne peut être niée. Le carnaval est alors perçu comme l'occasion d'une purification, d'une régénérescence pour l'année à venir. Mikhaïl Bakhtine, lui, choisit dans son analyse des œuvres de Rabelais d'étendre l'adjectif « carnavalesque » à tout ce qui opèrerait un renversement symbolique des normes : du haut et du bas, du profane et du sacré... C'est cette définition étendue que nous utiliserons ici pour parler de la section VI du recueil de Mohamed Hmoudane. En effet, il semble que celle-ci soit véritablement caractérisée par un renversement des normes et notamment des normes poétiques, linguistiques et grammaticales: abandon total du vers, déconstruction de la phrase, de la ponctuation, du discours, comme nous l'avons vu plus haut. Le carnaval serait donc l'allégorie de l'écriture du poète.

En abolissant les frontières entre le monde des vivants et des morts («tu murmurais paré/d'un alphabet autre/ et de ton absence/aux morts ta mort» ou encore «comme à la tête/ d'un cortège/ de saltimbanques/ de morts carnavalesques/ travesti en cadavre/ tu investis le lieu») et en occupant l'espace de parole par cette abolition, Mohamed Hmoudane souligne alors l'aspect carnavalesque de son écriture. Mais surtout, il donne un aspect presque atemporel à sa poésie, que vient renforcer le riche intertexte du mot « saltimbanque ». En effet, ce mot, cher à des poètes comme Arthur Rimbaud, Victor Hugo ou encore Charles Baudelaire, se pare d'aspects qu'ils ont pu mettre en valeur dans leur poésie : le saltimbanque, chez eux, est la figure même de l'art, mais surtout de la marginalité réprouvée, et est caractérisé par son absence d'origines ; homme du voyage, il est le maître absolu du divertissement. Le « tu » est alors comparé au maître d'un « cortège » de « saltimbanques » (titres de poèmes de Guillaume Apollinaire qui évoquent les thèmes du souvenir et de l'exil artistique), lui-même artiste, marginal et détaché de toute origine. Il fait des « tours », est « juch[é] sur des échasses », se « travesti », et incite au rire : « Rions / Rions/ Rions » - ici, les trois majuscules apparaissent comme des marqueurs typographiques forts, qui attirent l'attention sur le mot utilisé. On quitte ici le champ lexical de la violence pour entrer dans celui du rire, du spectacle et cette nouvelle modalité de lecture invite à une relecture de la section entière, voire du recueil dans son intégralité. Il ne s'agirait pas en effet d'une destruction aveugle, mais bien plutôt d'une destruction méthodique ayant pour objectif le rire.

Ainsi la violence du recueil ne serait qu'une violence apotropaïque, bénéfique au lecteur qui est invité à rire du grotesque du monde et de certaines règles qui le régissent. S'il semble provocateur, voire blasphématoire, c'est pour mieux montrer que ce qu'il attaque ne contient pas l'essence du monde. L'écriture du poète ne cherche pas la division comme ce qu'il apparaîtrait à première vue (en accentuant les tensions entre les contraires – comme par exemple : la mère debout vs le père agenouillé), mais plutôt à réunir ces contraires dans l'écriture, et montrer leur complémentarité. Ainsi, s'il distingue le « tu » poétique de retour, du monde qu'il accueille (la mère, le père), il réunit cette trinité dans le « Rions », conjugué à la première personne du pluriel de l'impératif, les incitant tous à rire avec lui et avec le lecteur. L'acte d'écriture, matérialisé dans les quatre derniers vers de la section VI, « Rions de mes phalanges/ aguerries au feu/ et de l'or chimérique/ qu'elles éparpillent » n'est qu'un moyen, et s'il prend des allures guerrières (les « phalanges » grecques sont des formations de combat, qui peuvent s'apparenter aux vers des poèmes ; de même, le terme « aguerri » est un terme guerrier), ce n'est que par bravade (il faut en rire). Il est essentiel de remarquer que dès que l'écriture a permis, par son aspect carnavalesque au « tu » de réinvestir le lieu et l'acte de parole, d'unir le passé et le présent, elle se rend compte elle-même de l'inutilité de la division, de l'« éparpillement » qu'elle semblait jusque là prôner. La notion de mise en scène occupe donc une place centrale dans cette section, en ce qu'elle permet de prendre du recul vis-à-vis de la langue, vis-à-vis de ce qui est narré ; le poète joue, et montre ce jeu presque théâtral. Le poème, en proposant une réflexion métalinguistique sur lui-même, montre alors la puissance de l'écriture : elle surpasse le mal-être, et, en mettant en scène l'altérité, la division, la dépasse, et génère ainsi l'union. On pourrait alors comparer l'écriture poétique au phénix, qui renaît de ses cendres, est lui-même « aguerr[i] au feu » parce qu'il arrive à en faire une source de régénération plus que de destruction.

On voit donc que l'écriture poétique de Mohamed Hmoudane, carnavalesque, chaotique, en renversant les normes, crée une nouvelle temporalité qui annule les contraires et abolit les différences. Poétique de l'union, de la régénérescence, elle invite sans cesse à sa relecture, et c'est probablement ce qui la rend aussi opaque pour un lecteur non averti.

On voit donc que ce thème de l'exil, développé par Mohamed Hmoudane pour la première fois du recueil, dans la section VI de *Parole prise, parole donnée* est empreint d'une richesse poétique rare. En effet, si le poète réussit à recréer la douleur de l'absence et la

tension du retour de l'immigré à ses racines, s'il invite le lecteur à participer à cet exil total éprouvé par l'immigré, il s'inscrit aussi dans une démarche que l'on pourrait presque qualifier d'optimiste. En créant de nouvelles normes poétiques, il crée de nouvelles normes sociales et culturelles, qui viennent s'adapter au genre humain. Son refus de la ponctuation est alors significatif : tout ce qui divise les phrases (virgule, point) sans créer de lien (les deux points sont un lien, souvent de cause à effet), est aboli.

L'écriture poétique, en effet, porte en elle toutes les potentialités de régénérescence, et dépasse tous les manques, toutes les altérations qu'avait pu subir la communication.