



UNIVERSITE SIDI MOHAMED BEN ABDELLAH
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Dhar El-Mahraz - FES

CEDoc : Esthétiques et Sciences de l'Homme

Formation doctorale : Langages et Formes Symboliques

Spécialité : Langue et littérature Françaises

Laboratoire : Laboratoire de Recherche sur l'Expression Littéraire et Artistique

REPRÉSENTATION DU PAYSAGE DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE MOHAMED HMOUDANE

Thèse pour l'obtention du doctorat

Nom de l'étudiante : **Houda SAYOURI**

CNE : 9997825961

Sous la direction de :

Pr. Khalid HADJI

Année universitaire

2018/2019

Dédicaces

Je dédie ce travail à ces personnes adorables :

*Mes parents **Fatima** et **Mohamed** qui sont une source
de tendresse intarissable.*

*Mes beaux parents **Malika** et **Mohamed Jamal**
dont le soutien est inestimable.*

*Mon mari **Zakaria** et ma petite fille **Nélia**,
mes deux chers irremplaçables.*

*Mon frère **Hassan** et mes sœurs **Samia** et **Majda**
envers qui mon attachement est considérable.*

*Mon beau frère **Taha** et ma belle sœur **Sophia**
avec qui le partage est profitable.*

*Feue Madame **Amal Aghzadi** pour son engagement inoubliable.*

*Grâce à vous mon **PAYSAGE** est agréable.*

Remerciements

*Je tiens à remercier vivement mon directeur de thèse
M. le Professeur **Khalid HADJI** à la fois pour ses qualités
humaines et professionnelles. Ses directives et ses conseils
m'ont été d'une aide précieuse.*

*Je remercie également mon professeur **Saïd TASRA**, et à M.
AOURAGH grâce à qui j'ai pu intégrer la faculté en 2006. Qu'ils
trouvent dans ce travail l'expression de ma profonde reconnaissance.*

*J'adresse aussi mes remerciements à mes professeurs: **Abderrahim
KAMAL**, **Thami BENKIRANE** et **Abdellah ZDAA**
pour m'avoir appris, chacun à sa façon, à apprécier l'image et son
dynamisme.*

*Je m'estime aussi infiniment reconnaissante à feu Madame **Amal
AGHZADI** pour m'avoir initié à la lecture des poètes marocains.*

Puisse ce travail être à la hauteur de ses attentes.

Liste des abréviations

Pour les citations issues des recueils de poésie de Mohamed Hmoudane, nous utilisons les abréviations suivantes :

Afnc : *Ascension d'un fragment nu en chute (suivi de morsure des mots)*, L'Harmattan, 1992.

At : *Attentat*, La Différence, 2003.

BM : *Blanche Mécanique*, La Différence, 2005.

In : *Incandescence*, Al Manar, 2004.

PpPd : *Parole prise, parole donnée*, La Différence, 2006.

Pss : *Poème d'au-delà de la saison du silence suivi de l'air d'aube*, l'Harmattan, 1994.

INTRODUCTION GENERALE

Il existe une poésie marocaine francophone contemporaine vivante, vivace, féconde et novatrice. Tel est le sentiment que nous a donné, il y a quelques années, un travail mené sur l'œuvre du poète marocain contemporain Rachid Khaless, qui a été notre professeur de didactique à l'ENS. Dans la foulée de cette ouverture féconde sur le contemporain, nous avons donc voulu explorer les productions les plus récentes des écrivains et avant tout des poètes marocains francophones actuels. Notre volonté est de faire sortir de l'ombre des œuvres poétiques qui méritent la reconnaissance, de sortir des sentiers battus dans les études littéraires, de nous confronter à la création littéraire et poétique francophone marocaine dans son devenir présent. La richesse de la production poétique nous a paru mériter qu'un travail d'étude et donc de légitimation de cette poésie aux yeux de la critique et de l'institution universitaire soit entrepris. Nous avons voulu nous confronter au risque du contemporain, à une poésie postérieure à 1980, c'est-à-dire à l'interprétation d'une poésie qui continue à se développer dans le temps même de notre recherche¹, sur laquelle nous ne disposons pas d'étude préalable permettant d'orienter nos questionnements et nos analyses, de la *situer* dans la production littéraire et culturelle de son temps. L'étude du contemporain nous livre ainsi désarmée en termes de pistes d'analyse et de repères pour l'interprétation de la poésie en train de se constituer, en résonance avec le monde, dans sa singularité voire son hermétisme. Une telle approche expliquera la démarche singulière que nous avons adoptée dans cette thèse. Nous en avons accepté les risques en explorant la poésie du poète marocain Mohamed Hmoudane qui réside en France et poursuit une œuvre poétique en langue française depuis le début des années 1990. Hmoudane a su s'imposer sur la scène littéraire française et européenne en publiant depuis environ vingt-cinq ans une dizaine de recueils poétiques mais aussi des romans (*French Dream ; Le Ciel, Hassan II et maman France*) et des traductions chez différents éditeurs. Comme nous le verrons dans notre travail, Mohamed Hmoudane apparaît donc au seuil d'une œuvre littéraire dont les premiers jalons ont déjà été publiés. La plus grande partie de l'œuvre de Hmoudane est vouée à la poésie. La reconnaissance éditoriale s'est doublée d'interviews et d'articles dans des journaux, de blogs et autres sites littéraires où le poète a trouvé une tribune pour exposer les orientations, les cris et les refus qui constituent sa poésie. Même si cet appareil critique et cette parole du poète restent très limités, ils nous ont permis d'ouvrir certaines pistes là où l'absence quasi-totale d'études

¹ Par exemple, le recueil de Mohamed Hmoudane, *Plus loin que toujours* est paru en 2015 aux éditions Al Manar tandis que le suivant, *Kaléidoscopique*, était en cours de parution alors que nous étions dans ce travail de recherche et que le corpus avait déjà été fixé.

universitaires sur le poète nous laissait dans le dénuement le plus grand. Leur existence aurait constitué un palliatif à l'état de l'art sur la question par lequel il est d'usage de commencer une recherche. Rançon du travail sur le contemporain, nous ne trouvons pas de propos tutélaires à notre démarche critique².

Pire, la poésie contemporaine n'y est même plus un genre comme le rappelle Jean-Pierre Depetris : « [contemporaine] veut surtout dire qu'elle n'est pas un genre littéraire. "Poésie" seule laisse entendre que l'on parle d'un genre : la versification. Pas "poésie contemporaine"³ ». Nous verrons plus loin que nous avons tenté de dépasser ces lacunes et cette difficulté du genre absent – ou peut-être pas encore pleinement identifié – en cherchant de produire des interprétations et de les restituer dans le contexte de production. Il fallait en outre inventer un mode de lisibilité. Ainsi tendrons-nous à ce que Khalid HADJI a nommé « la réception libre⁴ » de la poésie. Notre analyse progressera en prenant conscience du fait qu'au-delà de l'hermétisme de la poésie, le lecteur est un interprète ou plutôt la chambre d'écho d'un dire qui ne se réduit pas à chercher sa signification, à comprendre, mais à produire une interprétation en toute subjectivité assumée, pour tenter de parvenir à « ce dont il est question⁵ » dans la poésie. Nous assumerons cette incontournable subjectivité tout en réorientant ses interprétations en cours de route si cela s'avère nécessaire.

Il serait prétentieux de vouloir décrire en quelques mots les élans de la poésie de Mohamed Hmoudane. Aborder cette poésie nous permet cependant de constater qu'elle apparaît d'une grande richesse polysémique et que le style évolue au fil des recueils, ce qui dénote la démarche d'une authentique œuvre en cours d'élaboration. La pluralité du sens des images et des mots s'y redouble d'une constante liberté laissée au niveau de la syntaxe – souvent fracturée et livrée aux violences du rythme – qui ouvre à des interprétations multiples. Ces interprétations pouvaient être construites soit par l'intertextualité externe car la culture littéraire française de Hmoudane, et en particulier les références à cet autre « maudit » de la ville qu'est Baudelaire, y apparaissant fréquemment, soit grâce à l'intertextualité interne. À ce

² Par rapport à ce constat, Abdelhakim Echandoudi précise : « *que toute poésie, y compris la poésie marocaine contemporaine précède le discours critique qui permettrait de l'appréhender* » *Critique de la poésie marocaine contemporaine, critique de la critique*, Tanger, Editions Esliki Akhawain, juin 2017.p. 68. [Texte original en arabe, nous traduisons]. Cette même idée est évoquée, à la fois, par Abdelkarim Ghallab dans son article « Mouvement de la critique au Maroc », *Revue Al-Ailm Attakafi*, n°6871, Mars, 1969, et dans l'interview du poète Abdelkarim Attabbal paru dans la même revue au mois d'août, 1969.

³ Jean-Pierre Depetris, « *Thèses sur la poésie contemporaine* », *Cornaway*, juillet 1997, page 1

⁴ Khalid Hadji, « La réception du poème : aspects herméneutiques », *De l'interprétation. Texte, discours, image*. In *Études Francophones et méditerranéennes*, n° 1, juin, 2017, p. 51.

⁵ *Ibid.*

niveau, les textes de Hmoudane s'éclairent les uns les autres, ils deviennent même plus lisibles d'être abordés par une poétique des éléments qui lui sont propres, comme nous le ferons dans la partie consacrée au paysage du corps par exemple. Les travaux de Gaston Bachelard sur la poétique des éléments ont été fort utiles pour comprendre cette poétique des éléments et de l'image qui constitue une des voies d'accès à la poésie complexe de Hmoudane. Le feu, nous le verrons, occupe un paysage majeur dans l'œuvre du poète et jusque dans les titres de certains recueils. Mais ce type d'étude ne nous livrera que certains aspects d'une poésie qui désoriente son lecteur qui, d'une certaine façon, veille à ne pas le laisser s'installer dans le confort d'une lecture et d'un rapport sensible au monde faciles.

La poésie de Hmoudane brouille les pistes. Les lois de la prosodie y sont tour à tour adoptées et mises à mal, brouillées, ignorées dans des fragments qui tiennent du vers libre, du verset ou encore de la prose. Les lois des genres poétiques y sont aussi repoussées. Il n'est pas possible de saisir une logique générique, à moins que l'on laisse libre cours à la créativité de Mohamed Hmoudane dans ce domaine, et que l'on accepte de lire dans son œuvre l'émergence de genres nouveaux, souvent liés à une esthétique fragmentaire complexifiée par la disparition, la plupart du temps, de la ponctuation. Se posait à nous le défi d'entrer dans cette poésie qui ne se livre pas facilement. Sur quel plan herméneutique se fonder pour entrer dans cet univers et y éclairer des lignes de sens, des cohérences lyriques ? Outre l'absence de pistes préalables liées à une poésie contemporaine, comment pouvons-nous avoir prise sur une poésie aussi singulière et irréductible aux voies d'analyse traditionnelles ? Comment s'y articulent la voix poétique et l'écriture ? Quelle néo-cohérence interne s'avérerait signifiante dans une poésie qui abdiquait – voire démantelait et faisait exploser – tous les cadres de signification habituels ? En particulier, il nous a paru patent que toute tentative de lecture ou de citation de notre part constituait d'emblée une pré-interprétation du texte. En effet, lire impose de rétablir, par les rythmes, par les lignes de sens, une ponctuation le plus souvent absente dans la poésie de Mohamed Hmoudane. Par ailleurs, le découpage au sein des poèmes de fragments de vers ou de phrases aux fins de citation constitue aussi une pré-interprétation. C'est donc en conscience qu'on ne peut se saisir du texte par la voix ou par la citation sans l'informer d'un sens possible, que nous avons abordé la poésie de Hmoudane. Nous devons, là encore, assumer une subjectivité tout en ayant conscience de son orientation dans l'interprétation.

Sur la base de ces principes et critères herméneutiques, nous avons décidé de livrer à l'analyse les œuvres poétiques de Mohamed Hmoudane parues entre 1992 et 2007. Le corpus se compose donc de six recueils poétiques. Le premier, *Ascension d'un fragment nu en chute* suivi de *Morsure de mots* est paru aux éditions de L'Harmattan en 1992 dans la collection « Poète des cinq continents ». Il a été suivi deux ans plus tard chez le même éditeur de *Poème d'au-delà de la saison du silence* suivi de *Ère d'aube*. Le poète ne publie plus ensuite de poésie pendant près de dix ans. Il faut attendre 2003 pour voir paraître *Attentat* aux éditions de la Différence, collection « Clepsydre ». Dès lors, les publications s'enchaînent. En 2004, Hmoudane publie *Incandescence* dans la collection « poésie du Maghreb » des éditions Al Manar. Dès 2005, le poète renoue avec les éditions de la Différence pour la publication de *Blanche mécanique*. Chez le même éditeur, il publie enfin en 2007, *Parole prise, parole donnée*. Le corpus sur lequel va porter notre analyse est donc suffisamment riche pour appréhender une écriture poétique actuelle, mais aussi pour évaluer son évolution stylistique au cours de près de deux décennies au cours desquelles le néo-émigré dans la banlieue parisienne a dépassé l'antagonisme entre le lieu d'origine et le lieu d'accueil pour entrer dans d'autres univers de construction de sens de notre postmodernité. Notre objectif serait, comme le note Khalid HADJI, « de cerner une « pensée » et un « discours » qui permettraient d'évaluer, soit l'uniformité de l'écriture chez un même écrivain, quelque soit la période de la publication de ces œuvres, soit l'évolution d'une manière d'écrire. »⁶

Nous aurons d'abord le besoin de construire par des références théoriques notre *regard* critique. En effet, l'émergence de la poésie dans son évolution singulière contemporaine *précède* l'élaboration des outils et des perspectives herméneutiques qui seraient nécessaires à son interprétation⁷. Nous avons donc dû adapter des méthodes d'analyse existantes et les associer pour produire par défaut l'outil le moins impertinent possible pour son objet. Articulé autour de deux parties, notre travail s'est donc élaboré au croisement – toujours sensible à l'ouvert du texte – entre une approche en termes de paysage, la lecture phénoménologique qui

⁶ Khalid HADJI, *L'aventure de l'écriture, Actes de la journée d'étude du 10 mars 2012 et autres travaux*, Publications du Laboratoire de Recherche sur l'Expression Littéraire et Artistique, Les éditions Info Print, 2015, p.5

⁷ Dans son livre, *Critique de la poésie marocaine contemporaine, critique de la critique*, Abdelhakim Echandoudi confirme cette donnée : « il est sur, comme nous venons de le dire avant, que le mouvement de la poésie précède la mouvement de sa critique » A ce propos, Il cite à la fois Abdelkarim Ghallab, et Abdelkarim Attabbal qui considèrent l'antériorité de la poésie sur la critique parmi les évidences chez les critiques et les poètes marocains sur le même pied d'estale », 2007, Ed. Sliki Akhawain, p.68 [texte original en arabe. Nous traduisons]

lui est afférente et une poétique des éléments. Pour essayer de cerner un périmètre sémantique permettant d'utiliser le terme de paysage comme concept dans une perspective d'étude littéraire d'un corpus poétique, nous avons choisi de débiter la première partie de notre travail par un chapitre qui interroge le paysage du point de vue des liens spécifiques qu'il entretient avec ses autres pendants comme : « l'environnement », « l'espace », « le territoire », « le lieu », « le milieu » « l'écosystème » , ou tout simplement la « nature ». Cette première réflexion terminologique autour de la notion du paysage nous conduira à re-sémantiser ce terme de *paysage* en nous livrant à une étude lexicologique et esthétique diachronique. En effet, tour à tour considéré comme un tableau selon la tradition picturale où il trouve son origine, comme un découpage de la réalité visible extérieure, le paysage conquiert la profondeur dans l'espace grâce à la perspective, embrasse un ensemble dans un même regard, quête un point de vue qui devient esthétiquement valorisé, offre des morceaux choisis du visible et, enfin, assume sa subjectivité dans l'observation du monde. Il conviendra d'élaborer une démarche qui nous permette d'appréhender le paysage dans sa *signifiance*. À l'époque contemporaine, le paysage n'est plus de l'ordre de la mimésis, mais décrit l'organisation d'éléments intérieurs et extérieurs, subjectifs et objectifs dans une vision du monde correspondant à la pure immanence de l'être. Le paysage est dans la représentation mentale du poète et ce dernier y est englobé lui-même. La représentation, quant à elle, expliquent Dominique Château et Claire Leman « rejoint la modernité par sa définition première [...] action de mettre devant les yeux ou devant l'esprit de quelqu'un », « rendre présent ». Le moderne avant de signifier ce qui est nouveau, signifie ce qui est présent, actuel, contemporain de celui qui agit, qui parle ou qui crée. »⁸ On ne peut plus dès lors séparer l'étude de l'être de l'étude du monde représenté car l'être compose le monde et se trouve composé lui-même du regard qu'il porte sur lui. La représentation du paysage sera ainsi au cœur de notre problématique : Comment le paysage, dont la notion a été déconstruite et détruite par la modernité, peut-elle faire retour dans la poésie postmoderne de Mohamed Hmoudane ? Est-ce un équivalent du retour du récit dans la postmodernité alors qu'il a été nié par la modernité ? Faut-il cet emprunt de formes à la littérature classique et leur recomposition à l'âge postmoderne pour obtenir une forme accessible du dire là où bien des repères génériques et syntaxiques ont été mis à mal ?

⁸ Dominique Château, Claire Leman, *Représentation et modernité*, Publication de la Sorbonne, 2003, p.8

Concurremment à cette problématique, nous avons décidé d'associer à la notion de paysage constitutive de la poésie contemporaine de Mohamed Hmoudane une approche phénoménologique dont nous emprunterons les principes à Maurice Merleau-Ponty mais aussi à Gaston Bachelard :

« J'ai pensé qu'une révolution philosophique était nécessaire pour entrer vraiment dans le règne poétique. Je me suis exercé à ce renversement de l'objectivité en subjectivité que nous enseigne la phénoménologie. Je m'exerçais – orgueilleuse comédie – à croire que j'étais l'auteur, le sujet créant, des images qui m'étaient offertes par les poètes. La méthode phénoménologique m'enjoignait cependant de remettre en conscience première, donc en conscience personnelle, la création des belles images. Je voudrais vraiment pancaliser le psychisme et c'était en lisant les poètes que je me sentais en belle vie. / En belle vie, c'est-à-dire en belle lecture, en une lecture toujours attentive à saisir dans le courant des mots le soudain relief poétique. En m'exerçant à vivre personnellement, suivant la règle de l'élémentaire phénoménologie, tous ces reliefs, les grands, les petits, je découvrais que le langage poétique était une ouverture vers les hauteurs de la parole⁹ ».

En effet, la phénoménologie nous permet d'aborder de la manière la plus féconde ce rapport de soi au monde qu'apparaît être ce paysage. Peut-être devons-nous dès lors aborder la poésie de Mohamed Hmoudane avec les mêmes principes qui servent à Bachelard pour décrire les philosophes de l'être qui « parlent le monde et [...] parlent leur être dans un seul et même langage. Et toujours l'être, un être, des êtres sont une garantie de la Parole. L'être de la Parole n'est qu'une forme de l'Être. »¹⁰ En raison de la nature hybride du paysage dans cette configuration postmoderne, nous avons choisi comme perspective herméneutique la méthode critique thématique de Jean-Pierre Richard que nous présenterons dans notre travail. Cette méthode présente l'avantage – essentiel pour le paysage postmoderne – de permettre la construction progressive de lignes de sens entre l'intelligible et le sensible, l'intériorité (voire l'inconscient) et l'extériorité. Dans chacun des paysages que nous évoquerons plus loin, la critique thématique permet de cerner la position et la récurrence des thèmes pour mettre à jour une économie thématique révélatrice de la singularité sensible et intelligible de Mohamed Hmoudane. En effet, pour la critique thématique, le paysage dans le poème donne à lire l'être même du poète : il y a bien, au centre du discours l'immanence ou la pensée comme paysage.

⁹ Gaston Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, Paris, PUF, 1988, p. 49.

¹⁰ *Ibid.*, p.40

Mais où situer cette immanence dans la littérature de notre temps ? Comment appréhender la poésie francophone si singulière de Mohamed Hmoudane ? Nous choisirons de répondre à ces questions en replaçant, dans le second chapitre de notre première partie, le poète dans des lignes de continuité qui constituent, depuis les années 50, la poésie marocaine francophone. La décolonisation, paradoxalement, ne conduira pas au refus de la langue de l'ancien colonisateur. Au contraire, cette poésie, avec pour vecteur majeur la revue *Souffles*, est vivace jusqu'au tournant des années 1980. Quelle fracture et quelle continuité peut-on repérer chez Mohamed Hmoudane avec ses prédécesseurs de la poésie marocaine francophone ? Comment prolonge-t-il selon une voie singulière ce tournant des années 1980 où cette poésie va se montrer plus soucieuse d'être en phase avec la modernité mondialisée ? La singularité d'un poète peut s'estimer dans la continuité qui le relie à ses devanciers, comme aux ruptures qu'il a instaurées avec eux. Elle peut aussi s'appréhender comme une pure différence liée à des révolutions de paradigmes qui n'autorisent pas ou plus de continuité du sens. Afin de mieux saisir en quoi Hmoudane hérite de la poésie marocaine francophone et en quoi il inaugure une voie différente qui tient aux révolutions contemporaines de la communication et de la culture, nous développerons une double démarche d'histoire littéraire qui énoncera les étapes de l'évolution de la poésie marocaine francophone depuis la décolonisation jusqu'à nos jours, et nous y situerons la figure de Mohamed Hmoudane telle que les interviews et les articles permettent de l'élaborer. En outre, les œuvres narratives du poète nous aident à mieux saisir une voix qui surgit dans la virulence. Ce poète adopte progressivement son lieu d'exil tout, en constatant son altérité irréversible avec les origines marocaines, avant de déplacer sa géographie intime : « Une géographie sans cartes ni frontières, dessinée à même ma chair¹¹ ». Cette étude nous permet aussi de voir de quelles influences littéraires Hmoudane se revendique, tout en reniant leur influence le plus souvent. Elle nous permettra de voir dans l'œuvre du poète un certain nombre de dynamiques violentes (y compris la violence faite à soi-même) et d'énergies *sismiques* dont les propos de Hmoudane confirment l'existence et éclairent le projet poétique. Manifestement, ces dynamiques éclaireront les réseaux de forces qui animeront et structureront les paysages.

Forte de cette construction herméneutique et de ces préalables d'histoire littéraire, nous avons choisi d'explorer l'œuvre contemporaine de Hmoudane selon une approche spécifique autour de quatre paysages qui nous sont apparus majeurs au cours de notre étude. Ces quatre paysages formeront respectivement les quatre chapitres de la deuxième partie de notre travail. Ils parcourent l'œuvre dans son évolution au cours de deux décennies. La modification de ces

¹¹ <https://www.humanite.fr/le-maroc-est-lininvite-dhonneur-de-livre-paris-633759>, consulté le 9 octobre 2017.

paysages au fil du temps est aussi une manière de saisir la singularité d'une œuvre poétique en devenir.

Nous avons choisi d'aborder un premier paysage centré sur le corps. En effet, dans les paysages de Hmoudane, le corps tient une place centrale non seulement parce qu'il constitue une figuration du poète lui-même mais, parce que le corps, peut-être ultime lieu de connaissance de l'être postmoderne, y est malmené, torturé et que cette souffrance même constitue le dire poétique. Quel rapport ce corps parfois parcellaire entretient-il avec le monde environnant ? Est-ce le corps du poète ? Est-ce le corps de l'autre ? À quoi est-il soumis par la volonté du poète et son expérience subjective du monde ? Nous pourrions aussi nous demander quelle est la figuration du corps, à la fois, unité entière que Hmoudane livre à toutes les épreuves, et unités fragmentaires qui acquièrent dans le paysage des valeurs symboliques. Mains, pieds, regards, sang, miroirs sont autant de composantes du corps ou d'instruments réflexifs pour en saisir l'image, qui participent dans cette poésie de l'unité du paysage-corps et qui sont portés comme des éléments de symbolisation singuliers.

Dans le deuxième paysage abordé, nous nous intéresserons à la ville. Si le thème a souvent été traité dans la poésie traditionnelle et moderne, il est réinventé par Mohamed Hmoudane. Sont-ce des villes réalistes et référentielles que l'on doit lire dans sa poésie (la ville d'origine ou la ville d'accueil) ? Ou bien est-ce une réalité purement fantasmée où un état de civilisation vient inscrire sa forme et sa norme et que le poète souhaite mettre à bas ? L'étude de ce paysage nous conduira à observer la lente évolution du poète tout d'abord exilé puis prenant son essor dans la figure postmoderne de l'homme. Le rapport à la ville évolue au fil de la révolution de paradigme opérée par Hmoudane.

Le paysage de la mort revêt une importance cruciale dans la poésie de Hmoudane. Dans ce rapport à l'« envers » de la vie s'exprime toute l'angoisse et la liberté d'un artiste. Nous verrons que le poète a un rapport autobiographique singulier de familiarité avec la mort durant l'errance dans le cimetière de Salé, ouvert sur l'horizon de l'océan Atlantique. Mais il nous faudra dépasser cette dimension référentielle à la mort pour explorer par quelles voies elle devient matière imaginaire, condition même de la poésie. En effet, l'expérience de la mort y fait l'objet d'une quête et le paysage de la mort passe par de multiples métaphores et métonymies. Tout est soumis à la mise à mort, le monde existant aussi bien que le corps du poète. Il conviendra de mettre à jour les dynamiques qui sous-tendent cette volonté doublement destructrice. Quel rapport cette omniprésence de la mort, de la mort du poète lui-

même, entretient-elle avec la poésie de Mohamed Hmoudane ? Comment la mort vient-elle féconder la création et le dire poétique ? Il nous appartiendra, en outre, d'étudier les formes lyriques qui expriment ce paysage singulier de l'extrême et du néant.

Enfin, notre étude portera sur le paysage du feu qui occupe une place importante dans la poésie Mohamed Hmoudane. Il nous sera donné de monter comment ce paysage s'associe avec les autres paysages que nous avons vus, comme si le feu était un principe volatile destiné à venir s'inscrire dans d'autres représentations. Le feu semble aussi prendre dans son œuvre plusieurs manifestations très différentes et nous nous livrerons à leur étude grâce aux perspectives soulignées par la poétique du feu de Bachelard. D'une part, il existe un feu destructeur, une injonction à la destruction. Mais, d'autre part, le feu apparaît comme au centre du principe créateur chez le poète. Comment le feu s'articule-t-il à la démarche de création si singulière que le poète représente ? En raison de son omniprésence et de la grande variété de ces manifestations, nous étudierons particulièrement les schèmes et les mentions mythologiques qui éclairent cette expression du feu dans le paysage. Si la poésie de Mohamed Hmoudane fait un usage très modéré des références mythologiques, il n'en reste pas moins que les images prométhéennes et la référence au Phénix sont très éclairantes des dynamiques qui se jouent dans le paysage du feu. Elles nous permettront, pour partie, de dépasser l'hermétisme¹² de cette poésie.

¹²Le problème de l'hermétisme de la poésie de Hmoudane en particulier, et de la poésie marocaine contemporaine en général mériterait d'amples développements. Dans son article « Fléau de la complexité dans la poésie nouvelle », paru au journal Al-Alam, 1968, Hassan El-Tribaq constate déjà cet aspect comme trait distinctif de cette poésie : « avec leur nouvelle forme poétique, les nouveaux poètes se sont éloignés de la cause et ont choisi de se dissimuler derrière le mythe, le symbole et l'hermétisme. Ce qui a empêché l'interaction entre eux et les intellectuels, ceux-ci ne voudraient pas se fatiguer à créer les différentes explications de ces poèmes » [texte original en arabe. Nous traduisons]. A son tour, s'est intéressé à cet hermétisme en tant qu'objet d'étude dans son livre « *Le phénomène de la poésie contemporaine au Maroc* », pour lui, « l'hermétisme de la poésie est un phénomène qui ne date pas d'hier mais le changement des lois rhétoriques du texte poétique contemporain a fait que les gens s'y sont intéressés » et Bennis d'expliquer « que déjà à l'époque des Abbassides, Abu Tammam est parvenu à rompre avec la poésie traditionnelle marquée par sa compréhension immédiate à travers une poésie de plus en plus intellectualisée et difficile à comprendre. A la question : pourquoi n'écris-tu pas ce qu'on comprend ? Abu-Tammam répliquait : pourquoi ne comprenez-vous pas ce que j'écris ? » Editions Dar Attanwir, 1985, p.163 [texte original en arabe, Nous traduisons.]

PREMIERE PARTIE

CHAPITRE PREMIER : Le paysage une notion problématique

Les dernières décennies ont été témoins d'un intérêt de plus en plus croissant pour le paysage, du fait d'une prise de conscience collective de sa valeur, au moment où l'urbanisation massive des cités devient relativement galopante. En effet, comme l'indiquent de nombreuses études socio-historiques dont la plus récente est celle publiée en juin 2013 aux Éditions Johanet¹³ le nombre de citadins dépasse désormais le nombre d'habitants des campagnes et le résultat immédiat de cet état de fait est qu'il est de moins en moins aisé de différencier la ligne de délimitation entre ville et campagne, difficulté encore plus prégnante dans certaines contrées du monde occidental communément nommées « étalement urbain ».

Toutefois, il convient de préciser que ce regain d'intérêt pour le paysage serait en réalité une invention des urbains puisque les individus vivant à la campagne, et donc ayant l'habitude d'être immergés dans le dit paysage pourraient, par exemple, avoir beaucoup de mal avec une conception esthétique de la nature comme nous explique Alain Roger :

« Le paysage, c'est l'aspect des lieux, c'est le coup d'œil, c'est une distance que l'on prend par rapport à sa vision quotidienne de l'espace. Le travail agricole étant le plus souvent incompatible avec cette disponibilité de temps et d'esprit, l'environnement est rarement « paysage » pour ces agriculteurs. En fait, le terme « paysage » est pour eux le plus souvent inadéquat. [...] Le registre esthétique semble phagocyté par l'utilitaire, le beau définit par l'utile¹⁴. »

Michel Conan lui, signale que « selon une enquête effectuée dans le Finistère, la notion même de paysage semble échapper aux paysans, qui, plus proches que quiconque du pays, seraient d'autant plus éloignés du paysage. ¹⁵ ». En fait, le paysage ne serait en réalité que le résultat d'une artialisation de la nature selon l'expression qu'emploie Alain Roger et qui la doit lui-même à Montaigne. Cette artialisation ne serait pourtant pas possible sans une éducation sociale et culturelle. Ainsi tendrons-nous à ce qu'Emmanuel Kant dit :

¹³ Cf ouvrage collectif publié en juin 2013 par les Éditions Johanet, avec le titre *Territoires, villes et campagne face à l'étalement urbain et au changement climatique*, sous la direction de Trolard Fabienne.

¹⁴ Alain Roger, *Court traité du paysage*, Editions Gallimard, 1997, p.26

¹⁵ Michel Conan, *Mort du paysage ?*, Seyssel, Champ Vallon, 1982, p.186.

« Ce que, préparés par la culture, nous nommons sublime, apparaîtra à l'homme grossier, sans éducation morale, simplement comme effrayant. [...] Ainsi le bon paysan savoyard (dont parle M. de Saussure), qui n'était pas sans bon sens traitait de fous tous les amateurs des montagnes de glace, sans hésiter. ¹⁶ »

Ainsi le peintre, le géographe, ou encore l'agriculteur qui travaille sa propriété agricole ne lisent-ils pas le paysage de la même manière. Chacun d'entre eux découpe et décrit dans le champ de la réalité visible un ensemble d'éléments organisés par des paradigmes esthétiques ou scientifiques, par des impératifs agricoles, ou l'empreinte de l'humain sur la nature (qu'il s'agisse du minéral ou du végétal) et l'environnement. Y aurait-il autant de paysages que de regards ? Nous voici au seuil d'un grand nombre de paramètres d'origines différentes qui, en organisant le *paysage*, trahissent et traduisent en miroir la subjectivité de celui qui le regarde.

Comprendre la notion de paysage requiert donc une puissante pluridisciplinarité et convoque un arsenal extrêmement varié de ressorts à sonder pour la concevoir dans sa globalité. C'est d'ailleurs essentiellement ce qui nous amènera dans le présent chapitre, à interroger ce concept dans sa multidimensionalité au lieu de nous contenter d'une synthèse analytique des sens donnés par les différents dictionnaires. Notre objectif est d'essayer de cerner un périmètre sémantique permettant d'utiliser le terme comme concept dans une perspective d'étude littéraire d'un corpus poétique.

1. Le paysage : un véritable « *monstre conceptuel* ¹⁷ »

Un certain nombre de termes sont souvent pris pour des synonymes du paysage alors qu'ils en excèdent souvent la signification. Dans ce sens, Beldine Saint-Girons rappelle : « le paysage est toujours plus que le paysage ¹⁸. » Ainsi, tour à tour, un paysage peut être confondu avec un « espace naturel », « un territoire naturel », « un environnement naturel » ou tout simplement avec la « nature ».

¹⁶ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris Vrin, 1974, § 29.

¹⁷ L'expression est d'Alain Roger

¹⁸ Beldine Saint Girons, « Lieu et paysage : un engendrement réciproque », *Le Paysage : état des lieux : actes du colloque de Cerisy (30 juin -7 juillet 1999)* / Sous la direction de F. Chenet, M. Collot, B. Saint Girons, Bruxelles, Ousia, 2001, coll. « Recueil », p. 519.

1.1 Le paysage du point de vue de son extension spatiale : espace, territoire, environnement et nature

Anne Cauquelin témoigne de cette confusion terminologique qui assimile le paysage à d'autres réalités qui lui sont proches :

« Dans le langage de tous les jours, nous confondons joyeusement espace, lieu, site, endroit, ici, là, terrain, territoire, étendue, longueur, environnement, milieu, nature, paysage, site... Généralement, ces termes servent à désigner des emplacements plus ou moins précis, emboîtés les uns dans les autres. Leur classement se fait, curieusement, selon une hiérarchie dont la clef est de l'ordre de l'espace... espace est plus grand que lieu, et l'emboîte, alors que le lieu emboîte à son tour le site ; ce dernier enveloppe le « ici » qui introduit une notion de temps et s'oppose au « là-bas » nettement plus flou, mais appartenant quand même au lieu ou au site ; le plus petit entre dans le plus grand à la manière des poupées russes¹⁹. »

L'« espace » est aussi un terme qui se distingue de celui de paysage en ce qu'il contient en lui une fluctuation des limites absente dans le sème principal du terme paysage. Si l'on se fie au *Robert*, l'espace est un « lieu plus ou moins bien délimité (où peut se situer quelque chose)²⁰ », aux frontières floues, dénotant une part d'indétermination, alors que le paysage est nettement circonscrit. Dès lors, cette limitation précise pourrait l'apparenter au « territoire », lui aussi tributaire des mêmes restrictions. Cependant, le *Littre* indique clairement que ces limites ne sont pas de même nature que pour le paysage puisqu'elles sont stables, immuables, liées non pas à un critère individuel, mais plutôt collectif et institutionnel : un territoire est en effet une « étendue de terre qui dépend d'un empire, d'une province, d'une ville, d'une juridiction²¹. » Ce n'est donc plus l'individu lui-même, mais une collectivité qui fixe objectivement et définitivement, et non plus subjectivement et de manière circonstanciée, les limites d'un espace donné. Le paysage prendrait ainsi place dans un espace indéterminé, mais avec des limitations propres à celui qui observe.

¹⁹ Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, Paris, PUF, « Quadrige », 2002, p. 74

²⁰ Petit Robert, édition 2000, Dictionnaire Robert – Paris, article « Espace », p. 813

²¹ Littre, article « Territoire ». <https://www.littre.org/definition/territoire> [consulté le 20 août 2016]

Il serait alors légitime de penser que cette délimitation pourrait se faire dans l'espace qui s'offre immédiatement aux yeux du spectateur qui contemple, à savoir son « environnement » ou son « milieu », ce que le Trésor de la langue française désigne comme l'« ensemble des choses qui se trouvent aux environs, autour de quelque chose. ²² » Le paysage semble de nouveau s'en distinguer sur le plan de la précision limitative. Alors que l'environnement est « aux environs », « autour », sans être localisé scrupuleusement, le paysage a ses limites propres qui sont celles du champ visuel ou de l'horizon. L'environnement est davantage ce qui fait naître le paysage dans son interaction spécifique avec l'homme qui y évolue. Selon Michel Collot, « l'exemple du paysage montre l'extraordinaire potentiel symbolique dont est porteuse la relation de l'homme avec son environnement. ²³ » En somme, si le paysage émane nécessairement de l'environnement, il y est délimité par l'action d'un regard porté sur la nature.

C'est en effet l'un des éléments essentiels du paysage que de prendre assise sur un espace naturel. Ainsi, l'Encyclopédie Universalis place la nature au rang des trois éléments qui fondent sa constitution : il y a « la mise en relation, dans le mot paysage, de trois éléments. Le premier est le pays dont il est une partie, [...] le deuxième est la nature [...] le troisième élément est le regard de l'homme qui fait qu'il existe comme tel. ²⁴ » La nature ne fait en effet pas seule le paysage, mais elle est mise en relation avec le pays ; le regard ordonne ces deux éléments en sélectionnant une partie selon des modalités restrictives qui lui sont propres. La nature représente ainsi un support paysager par excellence qui se caractérise notamment par opposition à la culture – c'est-à-dire la société. Le paysage ne peut donc naître que lorsque la nature est dominante et que l'homme en est exclu ou tout au moins réduit à un rôle mineur par rapport à l'élément naturel formé des quatre éléments, eau, air, terre, et feu. Il est intéressant de noter que dans le domaine pictural, cette réduction de la place de l'homme face au paysage est par exemple très perceptible dans les toiles d'Hubert Robert, de Gaspard Friedrich ou de Joseph Vernet : la nature sublime y dépasse l'être qui ne sert plus que d'étalon pour représenter sa démesure. Cette place de l'homme dans le paysage a d'ailleurs été bien étudiée par Alain Corbin ²⁵.

²² Trésor de la Langue française informatisé, article « environnement ». [http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2657199450](http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2657199450;); [consulté le 20 août 2016]

²³ Michel Collot, « présentation », *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, OUSIA, 1997, p. 9.

²⁴ Encyclopédie Universalis, tome 17, « Ordinateurs-Phase », pp. 654-658.

²⁵ Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001

1.2 Le paysage du point de vue écologique

Le but de l'écologie dès ses débuts a été d'étudier les milieux de la planète considérés comme des ensembles caractérisés par leurs aspects physiques et biologiques. C'est pourquoi, à ses débuts, l'écologie s'est placée aux limites entre les sciences de la terre – parmi lesquelles la géographie trouve sa place – et les sciences de la vie – comme la biologie.

Toutefois, dans l'évolution de la discipline, le concept d'écosystème s'insère dans l'ensemble des autres concepts opératifs comme justement le paysage – entendu au sens écologique comme un ensemble d'écosystèmes – et l'écosphère qui est l'ensemble plus étendu formé par les écosystèmes et les « paysages écologiques ». Ainsi, si le concept de paysage est à l'origine de la géographie en tant que science moderne, le paysage en écologie prend le sens de « système d'écosystèmes », c'est-à-dire des agrégats d'écosystèmes dans lesquels la présence de l'homme est particulièrement importante.

Cependant, à cause de la sensibilité générale envers la protection de la nature, aujourd'hui s'est répandue l'idée que la seule façon sensée d'approcher la question du paysage en ce qui concerne son traitement et sa sauvegarde, est celle qui se penche sur les concepts d'environnement et d'écosystème. Dans ce discours, le concept de paysage a été considéré comme une notion désuète, un concept peut-être utile pour analyser des textes littéraires, mais totalement inutilisable dans la société. Ainsi, ces dernières années, le paysage est de plus en plus devenu un simple synonyme d'écosystème.

Véritable « monstre conceptuel », d'après Alain Roger²⁶, l'écologie du paysage implique complètement la naturalisation du paysage, tandis que ce dernier est le résultat de l'interaction de la nature et de la culture. Par conséquent, les deux façons d'approcher le paysage – d'une part, les théories, formulées pour la plupart dans le sillage de l'écologie, qui traitent le paysage comme un concept strictement naturel ; de l'autre, celles qui le considèrent comme un concept essentiellement culturel comme le suggère Alain Roger dans son *Court traité du paysage*²⁷ se sont de plus en plus éloignées, jusqu'à devenir presque inconciliables.

²⁶ Alain Roger, *Court traité du paysage*, op.cit.,

²⁷ *Ibid.*, p. 7

1.3 La question incontournable du Pays

L'espace premier où viendrait se façonner le paysage serait, pour Alain Roger, le « pays » comme l'indique le mot « paysage » lui-même, formé sur la base « pays » à laquelle est ajouté le suffixe « -age », l'extension lexicale mimant la dérivation spatiale.

Mais, selon le théoricien du *Court traité du paysage*, ce « pays » n'existerait pas avant qu'un spectateur ne le regarde. Il constituerait une étendue indéterminée qui ne demanderait qu'à être limitée par un regard. Reprenant une formule de Roland Barthes, le critique parle volontiers de « *degré zéro du paysage* » que le regard vient métamorphoser de l'extérieur, pour faire advenir ce que l'on est alors fondé à considérer comme un paysage²⁸. Dans ce rapport à ce qui lui est plus vaste, le paysage serait le fruit d'une sélection selon des déterminations uniquement culturelles qui guideraient le regard.

La délimitation du paysage se ferait donc de manière doublement extérieure : par l'action d'un regard qui lui est étranger, guidé par des valeurs qui lui sont étrangères par nature. Mais cette question de la délimitation reste problématique, car bon nombre de théoriciens s'accordent à penser que la limite du paysage n'est pas uniquement celle d'un regard qui projetterait sur un espace vierge des présupposés culturels.

Ainsi, Jacques Dewitte revient dans un article²⁹ sur cette théorie pour proposer un autre mode de découpage, qui résulterait cette fois-ci d'une rencontre entre une sensation ou un sentiment ressenti et un paysage apte à l'exprimer : la notion de « pays » serait pour lui trop proche d'une perception scientifique de l'espace, en tant que « socle naturel »³⁰, alors qu'il s'agit davantage d'un « support naturel » qui est l'objet d'une découverte du regard :

« On ne façonne pas tel support naturel brut afin de le rendre, pour la première fois, intéressant, aimable, attrayant ; il se trouve que, soudain, on découvre cette montagne comme déjà aimable, déjà intéressante. On ne projette pas sur elle certaines qualités seulement issues du sujet, qui lui seraient imposées et appliquées. On ne les lui prête ou confère pas de

²⁸ Alain Roger, *op.cit.*,

²⁹ Jacques Dewitte, « pays et paysage : à propos d'une difficulté de la théorie de l'artialisation » dans *Le paysage, état des lieux*, *op.cit.*, pp. 419-440

³⁰ *Ibid*, p. 426

l'extérieur, on les découvre comme lui étant intrinsèques ou inhérentes, comme lui appartenant et devant lui être attribuées³¹. »

Cet espace où le paysage naît est dynamique selon Jacques Dewitte et il a son « historicité » : il préexiste et évolue de lui-même. C'est donc au prix d'une rencontre fortuite que le paysage se délimite sous l'action du regard qui opère une sélection de manière circonstanciée : *« La nature contient divers aspects qui pourront éventuellement, à la faveur d'une rencontre contingente et donc dans le champ d'une historicité, s'ouvrir, se révéler à un artiste lui-même engagé dans une quête de soi et disponible par là à une telle révélation³² ».*

Ces différences d'appréhension du socle premier sur lequel se fonde le paysage sont un élément important de sa délimitation. Il est donc nécessaire de se pencher plus précisément sur les modes de sélection de l'espace contenant le paysage de manière latente. Si le regard est en effet le moyen de sélection essentiel selon bon nombre de théoriciens, Michel Collot a permis quant à lui de percevoir un autre mode de constitution du paysage qui se confond avec le champ visuel, à savoir l'horizon que nous développerons plus loin.

1.4 Le paysage et ses autres pendants

Le paysage, en tant que fragment d'un espace qui l'inclut, doit aussi nécessairement être différencié d'autres délimitations qui lui sont proches. Certains théoriciens distinguent par exemple nettement le paysage et le « lieu » : la différence entre les deux résiderait dans le fait que pour que le lieu devienne paysage, il faut la présence dans le premier d'un « génie » qui l'habite³³.

Le « lieu » serait en fait neutre et inanimé, alors que le « paysage » serait nourri d'une vie qui lui est propre. La distinction opérée par Christine Dupouy dans son article intitulé « Lieu et paysage »³⁴, montre que le lieu est aussi plus étroit et concentré que le paysage qui l'englobe : « c'est du paysage qu'émane le lieu »³⁵. Un nouveau rapport hiérarchique placerait

³¹ Jacques Dewitte, *Ibid.*, p. 431.

³² *Ibid.*, p. 440.

³³ Arlette Boulimié et Isabelle Trivisani-Moreau, *Le génie du lieu, Des paysages en littérature*, Paris, Imago, 2005.

³⁴ Christine Dupouy, « Lieu et paysage », dans *Le paysage, état des lieux*, op.cit., p. 33-50.

³⁵ *Ibid.*, p. 33

donc le paysage entre le lieu et le « pays » ou l'espace naturel. Ainsi, le paysage se déploie alors que le lieu synthétise : il est « concentration, intensité d'être »,³⁶ il « concentre l'immensité du monde »³⁷ et permet « d'accéder à l'infini »³⁸. Le paysage est extensif et doué d'animation alors que le lieu est intensif, concentré et suggestif. Mais le lien entre lieu et paysage est plus complexe qu'il n'y paraît lorsqu'intervient la notion de « site ».

Françoise Chenet et Michel Collot, dans l'avant-propos du recueil intitulé *Le Paysage, état des lieux*³⁹, mettent bien en valeur la manière dont le lieu, par ses caractéristiques propres, intervient pour « motiver », c'est-à-dire faire naître et élaborer, ce que l'on nomme un « site ». Le « paysage » quant à lui, apparaîtrait suivant un cheminement inverse : il prend en considération le lieu pour le préserver ou le modeler.

Le « site » se développe à partir des caractéristiques du lieu, elles-mêmes modifiées ou conservées par le paysage. Le lien établi entre ces différents découpages de l'espace de naissance du paysage permet d'opérer des distinctions nettes. Ainsi, le paysage est essentiellement virtuel et conjectural. Il naît de la rencontre d'un regard et d'un milieu naturel observé, comme le remarque Henri Cueco⁴⁰ alors que le « site » existe indépendamment de toute intervention extérieure. « Le paysage n'existe pas, il faut l'inventer » déclare ce dernier, création du regard ex natura, alors que le site, selon Anne Cauquelin, représente un espace déjà « ordonné en vue d'une action », pensé dans un but utilitaire, si bien que « le site est ce qui n'est pas vu, mais qui donne à voir »⁴¹. » Au sein du micro-espace contenu dans le « pays », le paysage prend donc sa place dans un cadre restreint et peut tout à fait naître du « lieu » ou du « site » tout en ne recouvrant pas la réalité physique qui leur est propre.

De tout ce qui précède, il ressort que le paysage n'existe pas en soi mais est le fruit d'une relation entre le monde extérieur visible (ce que nous aurons au demeurant l'occasion de nuancer) et la subjectivité intérieure. Par conséquent, dans le domaine de la peinture ou de la littérature et plus particulièrement la poésie que nous envisagerons plus loin, l'artiste serait un médiateur : par son regard un cadre a été posé dans l'espace extérieur pour en déterminer

³⁶ Christine Dupouy, « Lieu et paysage », dans *Le paysage, état des lieux*, op.cit., p. 36

³⁷ *Ibid.*, p. 38

³⁸ *Ibid.*, p. 39

³⁹ *Le Paysage état des lieux*, *Ibid.*, pp. 5-10.

⁴⁰ Henri Cueco, *Approches du concept de paysage*, dans *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*, Champ Vallon, 1995.

⁴¹ Anne Cauquelin, *Le Site et le Paysage*, *Ibid.*, p. 27.

le champ à représenter et, en-deçà, le motif qui rend ce paysage remarquable et digne d'intérêt, susceptible d'être représenté – du latin *repraesentare*, « rendre présent » – par l'artiste. Ces cadres et ces motivations varient bien entendu selon les artistes, les époques, et les mouvements artistiques qui imposent des paradigmes esthétiques.

2. Le paysage comme représentation du monde

En prélude, il nous paraît important de noter qu'il subsiste à ce jour, un vide relativement criard quant au conceptuel lié à la notion de paysage⁴². Ce vide est sous-tendu par le fait que nombre de tenants des disciplines scientifiques liés à la nature – géographie, urbanisme, etc. – considèrent que le concept de paysage n'est pas une notion assez scientifique pour que l'on s'y intéresse véritablement en tant qu'objet de recherche. Ces disciplines, du fait qu'elles se réclament comme étant des sciences, considèrent que la notion de paysage découle beaucoup trop, non seulement d'une grande subjectivité du sujet qui cherche à l'appréhender, mais aussi des mondes artistiques et littéraires qui sont souvent considérés par ces disciplines comme étant des domaines non-scientifiques.

2.1. Naissance et évolution du concept

Dans une étude assez ancienne⁴³, Augustin Berque⁴⁴, géographe de renom, opposait les « civilisations paysagères » aux « civilisations non paysagères » en énumérant quatre critères qui permettent d'évaluer cet aspect :

« 1- des représentations linguistiques, c'est-à-dire un ou des mots pour dire « paysage » ; 2-des représentations littéraires, orales ou écrites, chantant ou décrivant les beautés du paysage ; 3- des représentations picturales, ayant

⁴² Dans son court traité du paysage, Alain Roger explicite les causes de ce vide théorique : « en dépit de la prolifération des ouvrages, le plus souvent collectifs, dont le paysage fait l'objet depuis une vingtaine d'année, nous manquons, en France, d'un véritable traité théorique et systématique sur la question. Pour deux raisons d'ailleurs contraires. La première est une certaine carence conceptuelle [...] La seconde est le manque d'informations historiques, ici indispensables, si l'on ne veut pas produire un discours exsangue, arbitraire ou frivole. Le paysage, ou plutôt les paysages sont des acquisitions culturelles et l'on ne voit pas comment on pourrait en traiter sans bien connaître leur genèse. Il existe, certes, d'excellents ouvrages sur « l'invention » de la campagne (Piero Camporesi), de la montagne (John Grand-Carteret) ou de la mer (Alain Corbin). Mais ces études non jamais été rassemblées, intégrées et, si j'ose dire, digérées dans un tout organique, où l'histoire nourrit la théorie, qui, à rebours, l'éclaire. » op.cit., p.7

⁴³ Augustin Berque, *les Raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995, pp.34-35.

⁴⁴ Alain Roger considère que Berque est le seul qui a tenté d'élaborer une doctrine du paysage.

pour thème le paysage ; 4-des représentations jardinières traduisant une appréciation esthétique de la nature (il ne s'agit donc point de jardins de subsistance) ; tel ou tel des trois derniers critères peut se retrouver dans de nombreuses sociétés proprement paysagères, qui sont aussi les seules à présenter le premier, que l'on trouve réuni l'ensemble des quatre critères »

D'après ces critères, Alain Roger, considère que la Chine ancienne est la seule « société paysagère » :

« j'ai longtemps soutenu cette thèse radicale, qui conduit à n'accorder le titre de « société paysagère » qu'à la Chine ancienne, au moins depuis la dynastie Song (960-1279), et sans doute bien avant, et à l'Europe occidentale, à partir du XVème [...] mais je préfère réserver la dénomination de « proto-paysage » aux cultures qui remplissent au moins l'une des quatre conditions posées par Bergue. Dès lors, les sociétés antiques et médiévales méritent d'être appelées proto-paysagères, puisqu'on y trouve des jardins (condition 4) et, plus ou moins, des représentations littéraires et picturales (conditions 2 et 3)⁴⁵. »

De son côté, le philosophe, helléniste et sinologue François Jullien partage la thèse de Roger :

« Il est vrai que la conscience du paysage est une chose relativement neuve en Europe. Elle est apparue dans la peinture de la Renaissance, s'y est promue avec l'essor de la représentation, puis s'y trouvée délaissée au XXème siècle. Elle se réveille aujourd'hui dans le souci de l'environnement et de l'écologie. Mais, en Chine, la pensée du paysage est éclosée plus d'un millénaire plus tôt et s'est développée, sans discontinuer, au cœur de la culture lettrée— cas unique⁴⁶. »

En effet, le mot « paysage » apparaît en 1549⁴⁷ en français sous l'influence du développement du paysage en peinture. Signifiant tout autant la représentation de la réalité extérieure (la toile est un paysage) que le contenu de la représentation (sur la toile figure un paysage).⁴⁸ A la fin du moyen-âge, le paysage s'est peu à peu précisé (gagnant en réalisme, intégrant la perspective) et imposé en toile de fond des sujets à dominante sacrée de la

⁴⁵ Alain Roger, *Court traité du paysage*, op.cit., pp.49-50

⁴⁶ François Jullien, *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, Editions Gallimard, 2014, pp.10-11

⁴⁷ *Le grand Robert de la langue française* : « paysage : n.m-1549 »

⁴⁸ Michel Périord, Pierre Donadieu, et Régis Barraud, *Le paysage entre natures et cultures*, Les éditions Armand Colin, 2012, p.9

figuration, avant que la nature ne devienne un sujet autonome de représentation en Europe, en particulier dans les Flandres⁴⁹. Ainsi le mot désigne d'abord un tableau où la nature est la composante majeure (auxquels les sujets humains éventuellement représentés sont subordonnés), puis l'étendue de pays conçue comme une unité autonome⁵⁰. L'objet du regard représenté dans la peinture a donc conduit à la définition de cette étendue singulière que l'on peut découper dans la réalité visible. En définitive, « *le paysage a deux sens possibles : celui d'image artistique (au sens du genre paysage), et celui de l'étendue visible d'un territoire*⁵¹ »

2.1.1. Le paysage comme tableau

Selon le *Grand Larousse de la langue française*, le paysage est une « *peinture, une gravure ou un dessin dont le sujet principal est la représentation d'un site naturel ou urbain*⁵² ». Dans le *Litttré*, le mot est défini succinctement comme un « *genre de peinture qui a pour objet la représentation des sites champêtres*⁵³ ». Le *Robert pratique* propose de définir le *paysage* comme « *Tableau représentant la nature*⁵⁴. »

À partir de ce corpus définitionnel, envisageons, à la fois la question du support, et la réalité qui y est représentée. On notera en effet que les supports varient d'une définition à l'autre, incluant parfois des techniques plastiques comme la gravure ou le dessin. Dans tous les cas néanmoins, le sujet a fini par désigner le genre en l'espèce de l'objet support. Le paysage représenté ne se résume pas à la vision réaliste de l'espace ; dans la représentation artistique, l'étendue naturelle ou urbaine – car certaines définitions rappellent que le paysage n'est pas seulement champêtre et nous verrons plus loin comment, avec la modernité du XIX^{ème} siècle et Baudelaire en particulier, place a été faite à des visions de la cité – a été subjectivée. Alors que le paysage urbain le plus ordinaire acquiert son droit de cité en peinture et en poésie, la nature comme sujet de paysage connaît un déclin. Ainsi observe-t-on une double inversion dans la poésie française de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle : rejet de la nature en tant que modèle et émergence de la ville (des aspects de la ville dans ce qu'elle avait pu jusqu'alors avoir de non esthétique) comme modèle de paysage.

⁴⁹ Karine Guihard, Fabienne Lincet, Anne-Marie Quéruelet et Pierre Gallo, Dossier réalisé par le service des publics, le service éducatif du musée des Beaux-Arts de Caen et les conseillers pédagogiques départementaux en arts visuels. Caen-mba-parcours_paysage-sans_visuels_xxe-2013.pdf [consulté le 13 octobre 2016]

⁵⁰ Michel Périord, Pierre Donadieu, et Régis Barraud, *Le paysage entre natures et cultures, op.cit.*, p.9

⁵¹ *Ibid.*, p.8

⁵² *Grand Larousse de la langue française.*

⁵³ <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/paysage>. [Consulté le 5 août 2016.]

⁵⁴ Le Robert pratique, p.1032

Par conséquent, l'artiste est un médiateur : par son regard un cadre a été posé dans l'espace extérieur pour en déterminer le champ à représenter et, en-deçà, le motif qui rend ce paysage remarquable et digne d'intérêt, susceptible d'être représenté – du latin *repraesentare*, « rendre présent » – par l'artiste. Ces cadres et ces motivations varient bien entendu selon les artistes, les époques, et les mouvements artistiques qui imposent des paradigmes esthétiques. Mais les « sensibilités » au paysage se révèlent aussi bien en peinture que dans le domaine littéraire et plus particulièrement poétique que nous envisagerons plus loin.

2.1.2 Le paysage comme découpage de la réalité visible extérieure⁵⁵

Cette deuxième dénotation relève d'une conception géographique ou esthétique de l'ensemble embrassé par la vue dans une démarche à la fois panoramique et dans la profondeur. Ainsi retrouve-t-on cette dimension panoramique avec la définition du *Trésor de la Langue Française* « Vue d'ensemble qu'offre la nature, d'une étendue d'un pays, d'une région⁵⁶ », proche de celle du *Lexis* : « vue d'ensemble d'une région, d'un site ». Le *Grand Larousse de la langue française* définit cette acception du mot comme une « étendue de pays, suite naturelle que l'œil peut embrasser dans son ensemble ». « Partie d'un pays que la nature offre au regard » propose le *Robert*. Le *Littré*, quant à lui, offre une définition intégrant de nombreuses précisions, en particulier sur l'angle optique qui permet son émergence : « étendue que l'on voit d'un seul aspect. Il faut qu'il [le paysage] le soit d'un lieu assez élevé où tous les objets dispersés auparavant se rassemblent d'un seul coup d'œil ».

Nous remarquons en premier lieu que le paysage est défini par sa profondeur et son étendue. Contrairement à d'autres sujets donnant lieu à la représentation picturale comme le jardin, le parc, voire des scènes bucoliques, le paysage est défini par une extension vers l'horizon, ainsi que le notait déjà le dictionnaire de Furetière pour qui le paysage s'étend « jusqu'où la vue puisse porter⁵⁷ ». De ce fait, comme nous le verrons plus loin, l'émergence picturale du paysage est liée à l'apparition de la perspective dont l'architecte et sculpteur florentin Brunelleschi découvre les principes au début du XV^{ème} siècle. L'architecte perce un trou dans un petit tableau et regarde à travers lui un miroir qui fait face au motif architectural.

⁵⁵ La naissance du paysage en tant que découpage de la réalité visible extérieure est indissociable de la découverte de la perspective : « C'est dans le contexte du Quattrocento que fut inventée en Europe la mise en cadre pictural du paysage[...] l'apparition de ces images est indissociable de la découverte de la perspective et du cube scénique par l'architecte italien Filippo Brunelleschi (1377-1446) [...] mais également de l'objectivation et de la laïcisation du monde moderne comme de l'émergence du sujet individuel : autant d'étapes de la construction humaniste de la modernité occidentale. » Michel Périgord, Pierre Donadieu, et Régis Barraud, *Le paysage entre natures et cultures*, op.cit., p.9

⁵⁶ *Trésor de la langue française*.

⁵⁷ Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690.

Selon Hubert Damisch, il s'agit de bien davantage que d'un ingénieux procédé de géométrie optique dont l'héritage sera sans fin dans les arts. L'émergence de la perspective est aussi d'une révolution ontologique : cette expérience serait le moment d'un *stade du miroir*⁵⁸ de la peinture, le moment où le sujet, se délestant de ses désirs, s'implique comme origine dans la représentation⁵⁹. En tous les cas, avec la perspective, la surface plane du tableau intègre désormais une profondeur, vers l'illimité de l'horizon. Sur l'origine du terme « perspective » Erwin Panofsky nous dit :

« Il est possible que le mot latin "perspective" ne dérive pas de *perspicere* au sens de "voir au travers", mais du même mot au sens de "voir distinctement", ce qui traduirait le grec *optiké* (science de la vision). Ce mot se transforme en italien en "*prospettiva*", pour des raisons probablement phonétiques. En tous cas, dès l'époque de Dürer, la perspective prend le sens de la transformation du tableau en une sorte de fenêtre, qui coupe la pyramide visuelle. Nous avons alors l'illusion que notre regard plonge dans l'espace. La surface (du tableau) est niée dans sa matérialité et réduite à un plan de projection de l'espace perçu au travers de ce plan. L'important n'est pas tant l'exactitude de la construction géométrique, mais que l'impression sensorielle soit produite. Il faut pour cela que l'œil soit placé en un seul et même lieu.⁶⁰ »

Significativement, les représentations médiévales héritaient de l'Antiquité une conception sphérique du champ visuel, avec une perspective dite angulaire⁶¹. Dans *L'œil et l'esprit*, Merleau-Ponty montre qu'avec la perspective les artistes ont tenté de dépasser cette représentation ancienne qui « lie la grandeur apparente, non à la distance, mais à l'angle sous lequel nous voyons l'objet, ce qu'ils appelaient dédaigneusement la *perspectiva naturalis* ou *communis*, au profit d'une *perspectiva artificialis* capable en principe de fonder une construction exacte⁶². ».

Toutefois, il convient de préciser que si cette *perspectiva artificialis* est capable de fonder une construction exacte du monde, elle demeure, selon Merleau Ponty, « une des manières inventées par l'homme de projeter devant lui le monde perçu, et non pas son

⁵⁸ Heneri Vallon est le premier psychologue français à avoir étudié ce stade où l'utilisation du miroir permet à l'enfant à prendre conscience de son corps et à le distinguer des autres corps.

⁵⁹ Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, p. 107-108.

⁶⁰ Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduction sous la direction de Guy Ballangé. Paris, Les éditions de minuit, Coll. « Le sens commun » 1975, p.37

⁶¹ *Ibid.*, pp.37-67

⁶² Maurice Merleau-Ponty, *L'OEil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1985, coll. « Folio ; Essais », p. 49.

décalque. Elle est une interprétation facultative de la vision spontanée.⁶³ » . L'acte perceptif en tant que tel est révélateur d'une subjectivité en prise avec monde. Dans l'observable, il instille et instaure du symbolique en fonction de nombreux paramètres existentiels, physiques, lyriques liés au sujet regardant et à la culture dans laquelle il s'inscrit. Selon Serge Meitinger « pour l'être d'horizon qu'est l'homme, voué à l'incomplétude, penser le lieu, espace ou site, ce sera le choisir, le circonscrire et le destiner, d'après son propre point de vue, en l'ouvrant et en travaillant sur l'horizon ⁶⁴. » Ainsi le paysage constitue-t-il une « « situation choisie ou créée par le goût et le sentiment ⁶⁵ ». À ce titre, nous pouvons déduire que la vision est bien cette « pensée conditionnée⁶⁶ » que décrit Merleau-Ponty.

La place de l'homme au sein du paysage est ainsi centrale dans la réflexion menée sur ce sujet. Alain Corbin envisage, dans cette perspective, le rôle important de la vue et des autres sens qui entrent en conjonction pour former l'expérience sensible du paysage, en ces termes : « [...] le paysage ne se réduit pas à un spectacle. Le toucher, l'odorat, l'ouïe surtout, sont aussi concernés par la saisie de l'espace. Tous les sens contribuent à construire les émotions que celui-ci procure ⁶⁷. »

Il faut en revanche remarquer que le paysage dépasse la simple perception visuelle en ce qu'elle permet l'émergence de ce dernier, et le situe au confluent des sens. Ainsi, les théoriciens majeurs du paysage se rejoignent dans le constat d'un dépassement du stade purement perceptif. Les enjeux liés au paysage sont alors d'autant plus complexes qu'ils sont le reflet de la diversité humaine.

2.2 Paysage et perception : l'apport de la phénoménologie

Depuis les travaux d'Alain Roger, la réflexion sur le paysage s'est focalisée sur les enjeux de la perception : ainsi, aux tenants de l'« artialisation » s'opposent ceux de la sensibilité, pour finir par aboutir à des conceptions qui tentent de dépasser la simple logique

⁶³ Merleau-Ponty : *Signes*, Gallimard, Paris, 1960. p. 61.

⁶⁴ Serge Meitinger, « Note sur le paysage comme « Lieu pensant » », *Le Paysage : état des lieux: actes du colloque de Cerisy (30 juin -7 juillet 1999)* / Sous la direction de F. Chenet, M. Collot, B. Saint Girons, Bruxelles, Ousia, 2001, coll. « Recueil », p. 444.

⁶⁵ René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages, suivi de : Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, Seyssel : Champ Vallon, 1992, coll. « Pays-Paysages », p. 55

⁶⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *Ibid.*, p. 51.

⁶⁷ Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p. 9.

visuelle pour l'élargir à tous les sens, allant jusqu'à envisager la dimension interactionnelle des liens entre l'homme et le paysage.

Pour Alain Roger, le paysage est le fruit de « l'artialisation », concept qu'il forge à partir d'une expression de Montaigne et dont le but est de montrer comment le paysage est un produit de l'être social, en ce qu'il reflète la mémoire culturelle de l'observateur qui y projette ses propres réminiscences et échos lointains de souvenirs enfouis. Il n'y a donc pas de naturalité dans ce paysage, mais plutôt une construction intellectuelle⁶⁸. Cependant, Alain Roger ne va tout de même pas jusqu'à affirmer, comme le fait Anne Cauquelin, que tout paysage est une invention, un artifice et un effet de leurre qui vise à tromper celui qui le perçoit, abusé par ses modes de visualisation imprégnés par la perspective⁶⁹. Elle déclare ainsi :

« Nous faisons du paysage. Nous sommes rhétoriciens sans le savoir. Nous utilisons des procédés qui sont en tout point semblables – bien qu'implicitement connus comme tels – à ceux que les paysagistes⁷⁰ mettent en œuvre. Nous cadrons, nous nous mettons à distance, nous procédons par métaphores et métonymies, nous contextualisons, nous allons jusqu'à « intertextualiser », même si nous n'avons jamais eu vent de cette notion. »⁷¹.

Jacques Dewitte s'oppose à cette manière de concevoir le paysage comme le fruit d'une observation uniquement culturelle qui médiatise le réel réduit à un support neutre. Il pense ainsi le rapport au paysage dans l'ordre de l'interaction : il n'y aurait plus une projection de soi vers la nature mais plutôt une découverte, ce qui change fortement les choses. Le paysage n'est plus seulement miroir de l'intellect, mais il est plutôt un espace disposé à le devenir qui,

⁶⁸ Alain Roger déclare dans l'avant-propos de son *Court traité du paysage*, op. cit. p. 7 que « le paysage, ou plutôt les paysages sont des acquisitions culturelles »

⁶⁹ Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris, PUF, « Quadrige », 2002

⁷⁰ Pour des raisons de concision, nous avons choisi de ne pas aborder, dans la section « Naissance et évolution du concept du paysage », l'histoire des architectes paysagistes et nous nous sommes concentrée surtout sur la naissance de la sensibilité paysagère. Toutefois, pour le plus grand bénéfice du lecteur de notre thèse, rappelons que « cette appellation désigne les anciens architectes de jardin ou jardinistes du XIX^{ème} siècle connus aujourd'hui comme architectes de paysage [...] C'est cet art des jardins (*topiaria*) qui traverse le Moyen Age avec les jardins monastiques, pour être repris ensuite par l'aristocratie et la bourgeoisie, à Florence comme à Venise, et enfin diffusé en France aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles. L'art des jardins avait pour but de traduire dans l'univers du jardin les conceptions du monde d'une époque [...] la connaissance qu'ils élaborent est proche, autant de la pensée scientifique via les concepts des diverses disciplines, que la pensée artistique à laquelle elle emprunte les principes de la construction de l'espace des projets. » Michel Périgord, Pierre Donadieu, et Régis Barraud, *Le paysage entre natures et cultures*, op.cit., pp.14-15

⁷¹ Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Ibid., p. 113

par ses caractéristiques propres, suscite une rencontre avec le spectateur puisque « *Il s'agit d'un acte de connaissance du monde et de la nature et pas simplement de connaissance de soi, même si connaissance de la nature et connaissance de soi sont étroitement enlacées. [...]* La nature contient divers aspects qui pourront éventuellement, à la faveur d'une rencontre contingente et donc dans le champ d'une historicité, s'ouvrir, se révéler à un artiste lui-même engagé dans une quête de soi et disponible par là à une telle révélation. »⁷². Le paysage est donc lié à la connaissance de soi et il s'offre comme un élément aidant à la quête de sa propre subjectivité.

Cet effet réflexif de la perception paysagère se rapproche de la conception phénoménologique du paysage comme un espace où l'homme contemplant prend conscience de son caractère sensible. Si Merleau-Ponty affirme, dans la *Phénoménologie de la perception*, que « *Je suis la source absolue du paysage* », il conçoit d'autre part que « *le paysage me touche et m'affecte* ». Ainsi, « l'essence de la conscience est de se donner un ou des mondes, c'est-à-dire de faire être devant elle-même ses propres pensées comme des choses, et elle prouve sa vigueur [...] en se dessinant ces paysages. »⁷³. Le point de départ pour le phénoménologue demeure l'individu percevant ou plutôt l'être sensible, la critique thématique plaçant la sensation à l'origine, comme le rappelle Michel Collot en ces termes : « C'est par la sensation que tout commence : au cœur du sensible, l'écrivain cherche en tous sens son paysage vrai⁷⁴. »

En outre, Jacques Dewitte n'est pas le seul à penser le paysage comme un milieu actif face à l'observation de l'être humain : en effet, la critique en la matière s'oriente désormais vers une conception plus interactionnelle dans le sens où l'individu n'est plus le centre absolu du paysage mais qu'il participe à son édification autant que le paysage le fait. En quelque sorte, l'être contemplant intègre en lui-même la dimension du paysage qui lui est extérieure. Comme le remarque Michel Collot, le paysage est une extension du corps du sujet regardant, qui est aussi fortement engagé dans le paysage qu'il contemple au point de s'en abstraire.

⁷² Jacques Dewitte, « pays et paysage : à propos d'une difficulté de la théorie de l'artialisation », dans *Le Paysage, état des lieux*, op.cit., p. 440

⁷³ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, coll. « Tel Gallimard », pp. 145 et 151-152. Cité par Michel Collot, dans « La notion de paysage dans la critique thématique », in *Les Enjeux du paysage*, op.cit., pp. 198-199.

⁷⁴ Littérature et Sensation de Jean-Pierre Richard, collection Points / Seuil, cité par Michel Collot, dans « La notion de paysage dans la critique thématique », ibid., p. 196

Cette mise à distance aboutit à la fois à une prise de conscience de sa propre existence et de son altérité par rapport à l'espace circonscrit par le regard.

La phénoménologie avait déjà inauguré ce rapport d'édification du moi face à l'espace, prise de conscience sensible qu'Alain Corbin élargit à une véritable expérience polysensorielle et cénesthésique. Dans son ouvrage intitulé *L'homme dans le paysage*, il transforme la conception statique traditionnelle du paysage en montrant qu'il est mû par une historicité qui en fait un espace en perpétuelle évolution : « *Le paysage est une façon d'éprouver et d'apprécier l'espace. Or, cette lecture, qui varie selon les individus et les groupes, ne cesse de se modifier au fil du temps. Il faut donc prendre conscience de cette historicité quand on aborde le sujet. Ainsi, la manière de regarder s'est profondément transformée depuis la Renaissance*⁷⁵. »

Le paysage doit être pensé autrement qu'« abandonné à la seule esthétique de la contemplation » comme il l'a été « depuis l'aube des Temps modernes »⁷⁶. Il convient alors de concevoir celui-ci dans toute sa diversité. Ainsi, déclarer qu'« il y a autant de paysages qu'il y a d'individus », c'est affirmer la singularité du paysage en tant qu'expérience existentielle qui engage un faisceau de sensations réunies en un instant de contemplation. La vue, certes, mais aussi d'autres sens sont convoqués, car, « le paysage est affaire d'appréhension des sens, mais il est aussi construction selon des ensembles de croyances, de convictions scientifiques et de codes esthétiques, sans oublier les visées d'aménagement⁷⁷. »

Mais que l'on ne s'y trompe pas ; le sujet regardant est aussi influencé par son milieu puisque, prenant l'exemple des écrivains romantiques, Alain Corbin met en évidence la façon dont la « polysensorialité s'accorde très bien à la cosmisation visée » par ces derniers : il s'agit avant tout de « vibrer avec le cosmos » en se mettant en état de réceptivité sensorielle, pour être influencé par le vent, les sonneries des cloches, et ainsi « capter les énergies de la nature⁷⁸. » Il y a donc un peu de l'expérience de fusion mystique dans l'appréhension polysensorielle du paysage, à tel point que la problématique essentielle serait de déterminer sa véritable nature, ou plutôt de voir comment s'établit ce rapport symbiotique entre l'individu et le milieu

⁷⁵ Alain Corbin, « Comment l'espace devient paysage », in *L'homme dans le paysage*, op.cit., p. 6

⁷⁶ Alain Corbin, *Ibid.*, p. 29.

⁷⁷ Alain Corbin, « *Le paysage sous influences* », p. 59.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 31.

observé. Deux théoriciens – Michel Collot et Augustin Berque – se sont penchés sur ce rapport étroit et proposent deux conceptions qui permettent de concevoir toute la ténuité conjoncturelle du rapport entre l'homme et le paysage.

Michel Collot envisage ainsi la « *pensée-paysage* » comme une synthèse entre les visées de la phénoménologie et celles de *la trajection*⁷⁹ paysagère d'Augustin Berque. Dans un article récent, l'auteur de la théorie de « *l'horizon fabuleux* » définit la « *pensée-paysage* » comme « une relation à double sens et réciproque⁸⁰. » Le paysage agit sur l'observateur et l'observateur transforme sa perception du paysage : il s'établirait donc non plus une relation de dualité séparatrice – d'un côté le paysage et de l'autre le sujet regardant – mais plutôt un milieu intermédiaire, la « *pensée-paysage* » où l'être et le monde semblent se réunir : « *dans l'expérience du paysage, l'un et l'autre collaborent à l'émergence d'une pensée qui n'est plus l'apanage exclusif d'un sujet isolé et souverain.* » Le langage devient le lieu du réinvestissement du corps et de l'horizon dans leur rapport étroit. *La trajection* paysagère d'Augustin Berque permet de penser en terme de solidarité interactive cette nouvelle manière de concevoir les rapports entre l'homme et le monde ainsi que l'expliquent Arlette Bouloumié et Isabelle Trivisani-Moreau, dans l'introduction du *Génie du Lieu, des paysages en littérature* : « *Nous nous trouvons devant une opposition radicale des points de vue sur le paysage ; il y a encore ceux qui y voient l'expression de l'inhumain, de ce qui est radicalement étranger à l'homme [...] D'autres, au contraire, sont sensibles à l'empathie de l'homme et du cosmos, au jeu multiple des correspondances qui les relie*⁸¹. »

⁷⁹ Cette conception phénoménologique dépasse les anciennes conceptions dualistes fondées sur la dioptrique et la géométrisation de l'extériorité (conceptions qui ont historiquement eu l'avantage de permettre au sujet de se « détacher » de la nature environnante, de se placer en position de spectateur et d'en jouir), mais elles réintègrent le sujet au sein du monde ; elles font du monde représenté dans le paysage, un vécu du sujet. Il s'agit alors d'une « *trajection* ». Le lieu visible n'est plus seulement un *topos* neutre mais il est identifié, nommé et devient le prédicat du sujet paysageant. Dans son article intitulé « Paysage, milieu, histoire » Augustin Berque qualifie cette opération trajectrice de « *médiance* » : « *Le milieu est une entité relationnelle, construite par les médiations diverses qui s'établissent entre ses constituants subjectifs autant qu'objectifs. Le paysage est l'une d'entre elles. [...] La médiance anime donc le paysage. [...] Elle transcende en effet la scission moderne du sujet et de l'objet, en imprégnant de notre subjectivité le monde qui nous entoure, et en nous engageant réciproquement dans la tendance objective de ce monde - notre milieu. Ni subjective ni objective, par conséquent, la médiance est trajectrice.* », In *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Paris, éditions Champ Vallon, 1994, pp.27-28.

⁸⁰ Michel Collot, « la pensée paysage » dans *Le Paysage : état des lieux*, op.cit., p. 499.

⁸¹ Arlette Bouloumié et Isabelle Trivisani-Moreau, *Le génie du lieu : Des paysages en littérature*, Paris, Imago, 2005

Dans son ouvrage intitulé *Médiance : de milieux en paysages*, Augustin Berque envisage le paysage comme union de l'homme et du monde dans un rapport dynamique qui les lierait indissolublement. Le paysage serait ainsi le fruit d'une « médiance », c'est-à-dire d'une expérience du juste milieu entre ces deux conceptions tranchées : « *Le point de vue de la médiance rejette [...] aussi bien les interprétations qui réduisent la nature à une représentation du sujet que celles qui réduisent le sujet aux déterminations de la nature*⁸². » Il s'agit de se situer dans l'intervalle entre l'homme et le monde pour penser le paysage, en partant de l'évidence selon laquelle « si le monde existe, c'est que de quelque manière y fonctionne un mécanisme qui intègre, réciproquement, la réalité sensible et la réalité factuelle⁸³. » Dans cette médiance, « le subjectif et l'objectif, le sensible et le factuel s'interpénètrent, s'entre-composent pour constituer une même réalité⁸⁴ », leur identité commune étant celle du milieu. Deux mouvements complémentaires fusionnent, l'un partant de l'être vers le milieu, l'autre du milieu pour rejoindre l'être. Augustin Berque définit ainsi ce qu'il nomme des « trajections », se fondant sur le *trajet anthropologique* tel que le conçoit Gilbert Durand : « *Le trajet anthropologique se définirait comme l'incessant échange qui existe, au niveau de l'imaginaire, entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimationsojectives émanant du milieu cosmique et social. [L'imaginaire n'étant ainsi] rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet*⁸⁵. »

La *trajection* permet en fait de conceptualiser l'indistinction conjecturale du rapport entre l'homme et son milieu dans l'expérience du paysage : « *Bref, en matière de milieu, les trajets d'ordrephénoménal et ceux d'ordre physique ne peuvent se dissocier absolument. Le sensible et le factuel s'y composent en proportions variables. Chevauchant ainsi la distinction théorique du subjectif et de l'objectif, disons qu'ils sont trajectifs ; qu'à la fois matériel et idéal, le processus en question est une trajection*⁸⁶ ».

La problématique majeure du paysage est donc de définir la nature de la relation complexe qui en fait une expérience instantanée de l'espace par un individu qui tisse avec lui

⁸² Augustin Berque, *Médiance - de milieux en paysages*, Belin, Géographiques-reclus, 2000, p. 43

⁸³ *Ibid.*, pp. 36-37

⁸⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁵ Gilbert Durand, cité par Augustin Berque, *Ibid.*, pp. 40-41

⁸⁶ Augustin Berque, *Ibid.*, pp. 40-41

des liens multiples. C'est ce que tente de cerner Claude Reichler à la suite d'Augustin Berque: « *En d'autres termes, le paysage relève en même temps de trois dimensions : l'une biophysique (c'est une réalité déterminée par des conditions naturelles), la seconde culturelle (c'est un« lieu de mémoire »), et la troisième subjective (perspective phénoménologique). La notion de médiance permet de comprendre comment et pourquoi ces trois « échelles du paysage » doivent être saisies solidairement*⁸⁷ ».

Ainsi, l'évolution des conceptions du paysage tend à concilier des approches jusque-là opposées : le paysage n'est pas plus une partie du « milieu » ou du « pays » qu'il n'est un espace propre à accueillir la mémoire culturelle ou sensible d'un individu.

Revenue de ce dualisme, la théorie actuelle du paysage tend à chercher une moyenne voie qui puisse rendre compte de manière satisfaisante des enjeux de la perception qu'engage toute reconstruction paysagère. Mais la transposition du paysage dans le domaine artistique et la volonté des artistes de fixer sa nature insaisissable peuvent poser d'autres problèmes.

2.3 Le paysage et la poésie

Michel Collot, poète, et critique littéraire propose une approche transversale de ce concept. Ainsi le considère-t-il comme « *un patrimoine naturel et un bien social et culturel, où s'investissent des valeurs éthiques, esthétiques et symboliques*⁸⁸ ». Il ne voudrait le traiter « *ni comme un terrain d'action, ni comme un objet d'étude* »⁸⁹, pour lui, le paysage « *donne à penser, et à penser autrement* »⁹⁰ et constitue par conséquent « *un modèle pour l'invention d'un nouveau type de rationalité* »⁹¹. Ainsi conceptualise-t-il la notion de « *pensée-paysage* » qu'il explique en ces termes :

« *La juxtaposition des deux termes tente de transposer une tournure habituelle en poésie et une des possibilités offertes à la pensée par une langue comme le chinois, qui, en évitant les articulations syntaxiques, permet de créer des énoncés susceptibles de multiples ententes Dans le syntagme qui donne son titre à cet ouvrage, paysage entre avec pensée dans un rapport d'apposition,*

⁸⁷ Claude Reichler, *La Découverte des Alpes et la question du paysage*, Paris, Georg éditeur, 2002, p. 19

⁸⁸ Michel Collot, *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles : Actes Sud/ENSP, coll. "Paysage", 2011, p.9

⁸⁹ *Ibid.*, p.12

⁹⁰ *Ibid.*, p.12

⁹¹ *Ibid.*, p.12

ouvert à plusieurs interprétations : il permet de suggérer à la fois que le paysage donne à penser, et que la pensée se déploie comme paysage.»⁹²

Michel Collot propose ici une définition du paysage en s'appuyant sur l'un des aspects majeurs de la poésie à savoir sa relation avec le langage. Cette relation permet la création d'énoncés polysémiques qui disent le monde différemment, autrement dit qui redécouvrent le monde. Dans ce sens, la poésie ne serait-elle pas une expérience du monde ? Merleau Ponty qualifie cette relation au monde d' « intentionnalité opérante » et la définit par ailleurs comme « l'unité naturelle et antéprédicative du monde et de notre vie, qui paraît dans nos désirs, nos évaluations, notre paysage⁹³. »

Le paysage fonctionne comme une structure de pensée qui nous permet d'apprendre les « choses » avant toute réflexion. Ce n'est pas un hasard, si ce qu'on retient davantage de toute expérience de la nature est une idée organisée selon la structure du paysage. Cette structure est à l'œuvre dans chaque acte de connaissance qui s'adresse à la nature, qu'il s'agisse d'une expérience esthétique ou bien d'une expérience scientifique.

Parmi les expériences esthétiques du paysage, la poésie se différencie par le fait qu'elle produit un discours qui « s'inscrit dans les qualités sensibles du langage ⁹⁴. » Pour saisir le fonctionnement du discours poétique contemporain sur le paysage, un autre concept tiré de la phénoménologie peut nous aider : celui de « structure d'horizon » formulé par Michel Collot. En présentant ce concept, Collot précise que « l'horizon devrait être considéré, non comme un simple thème parmi d'autres, mais comme une véritable structure, régissant à la fois le rapport au monde, la constitution du sujet, et la pratique du langage⁹⁵. »

Pour mieux comprendre les textes qui se présentent comme le résultat des expériences poétiques que l'on étudie, il s'agit d'envisager la structure mentale qui est à l'œuvre dans la perception du paysage. Son fonctionnement est subordonné à la présence d'une limite constituée par l'horizon. Toutefois, cette limite est mobile et suit les mouvements du sujet qui perçoit. C'est pourquoi ce concept est important pour comprendre le fonctionnement de ces

⁹² *Ibid.*, p.12

⁹³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945, p. XIII.

⁹⁴ Michel Collot, *La Pensée-paysage*, *op.cit.*, p. 14.

⁹⁵ Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Presses Universitaires de France – PUF, coll. (Ecriture), 2005, p. 6-7.

expériences poétiques puisqu'il met l'accent sur la relation entre sujet et paysage, une relation qui fonctionne à double sens dans une sorte d'interdépendance et que l'on peut considérer comme une « rencontre *vitale dans et par laquelle le monde est éprouvé et appris dans sa signifiance*⁹⁶. »

Dans *la Pensée-paysage*, Collot reprend le concept de « structure d'horizon » lorsqu'il s'agit de définir l'idée du paysage comme structure de pensée, une structure caractérisée par des limites, qui pourtant sont « mobiles » puisque, étant donné la relation étroite entre le sujet et le paysage, elles suivent les mouvements du sujet qui perçoit : Notre champ visuel est délimité par un bord qui sépare ce qui nous est montré de ce qui ne l'est plus ou pas encore ; mais cette limite est mobile et réversible, et lorsqu'un aspect est occulté, il n'en reste pas moins intégré à ce qui est perçu⁹⁷.

La mobilité du sujet est justement ce qui caractérise notre époque. L'horizon dont il est question ici constitue la structure qui intervient dans le rapport entre sujet et paysage : à chaque mouvement du sujet, correspond un mouvement de cette limite qui lui montre la partie des choses qui auparavant était cachée. Ainsi, Michel Collot explique-t-il : « *La réalité à laquelle renvoie le poème n'est pas celle de l'univers objectif que s'efforcent de constituer les sciences, mais celle du monde perçu et vécu. Or, celui-ci ne se donne jamais que comme horizon, c'est-à-dire selon le point de vue particulier d'un sujet, et selon une articulation mobile entre ce qui est perçu et ce qui ne l'est pas, entre l'élaboration d'une structure, et l'ouverture d'une marge inépuisable d'indétermination*⁹⁸. »

Cette « pensée d'horizon » agit dans l'acte même de la perception du paysage. C'est ce qui nous permet de le « lire », lorsqu'on dit qu'un paysage peut « nous parler ». Cela signifie qu'il y a un logos dans le phénomène lui-même. Toutefois, le sens qui résulte d'un paysage n'est pas à saisir à travers une analyse intellectuelle des éléments qui le composent. Le sens dérive plutôt d'une « appréhension synthétique » des rapports qui unissent ces éléments. On retrouve le même procédé d'« appréhension synthétique » dans le fonctionnement de la poésie, notamment dans la figure de la métaphore.

⁹⁶ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 1997, coll. « Krisis », p. 194.

⁹⁷ Michel Collot, *La Pensée-paysage*, op.cit., p. 22.

⁹⁸ Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, op.cit., p. 7.

D'un côté, donc, le fonctionnement de la poésie en général comme discours sur le paysage engendre une relation entre un sujet poétique et son environnement où certains procédés agissent afin d'«apprendre synthétiquement » les éléments qui constituent le phénomène du paysage dont la poésie fait l'expérience. De l'autre côté, en même temps, certaines expériences poétiques contemporaines présentent des points en commun qui découlent en particulier du fonctionnement de la « structure d'horizon ». À notre sens, ces expériences poétiques contemporaines basculent vers une représentation de plus en plus phénoménologique où le poète se cherche dans le miroir des choses et des lieux, où il n'est plus que dans cette relation et dans la relation concomitante au langage. Telle approche du paysage comme relation nous oriente vers une méthode d'analyse des textes : la méthode thématique.

2.4 Le paysage dans la critique thématique

La critique thématique nous a paru la plus adaptée à notre analyse. En effet, en se voulant description de « paysages » littéraires, cette méthode explore les structures internes à l'œuvre tout en dégagant un sens peu à peu. Le thème apparaît dès lors comme l'élément transitif au cœur des différentes dimensions dans le texte, qu'il s'agisse du sensible ou de l'intelligible, que le rapport soit tissé avec l'extérieur ou l'intérieur, qu'il s'agisse du perceptif ou, comme nous le verrons, de l'inconscient. Dans l'introduction de son ouvrage sur l'univers Mallarméen, Jean-Pierre Richard interroge la notion de « thème » :

« Qu'est ce qu'un thème ? Rien, semble-t-il de plus fuyant et de plus vague...Comment en fixer les contours ?comment en dégager les sens ?[...] un thème serait [...] un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixe autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde.⁹⁹ »

Dans un esprit voisin, Serge Doubrovsky écrit :

« Le thème [...] n'est rien d'autre que la coloration affective de toute expérience humaine, au niveau où elle met en jeu les relations fondamentales de l'existence, c'est-à-dire la façon particulière dont chaque homme vit son rapport au monde, aux autres et à Dieu [...]. Son affirmation et son développement constituent à la fois le support et l'armature de toute œuvre littéraire ou, si l'on veut, son architectonique. La critique des significations

⁹⁹ Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p.24 cité par Martin Lefebvre, « Le parti pris de la spectature », in *Théories et pratiques de la lecture littéraire* sous la direction de Bertrand Grevais et Rachel Bouvet, 2007, Presses de l'Université de Québec, p.252

littéraires devient tout naturellement une critique des relations vécues, telles que tout écrit les manifeste implicitement ou explicitement dans son contenu et dans sa forme¹⁰⁰.»

A son tour, Michel Collot se donne la tâche de définir la notion du « thème » sur laquelle repose l'entreprise du critique :

« le thème selon la critique thématique est un signifié individuel, implicite et concret ; il exprime la relation affective d'un sujet au monde sensible ; il se manifeste dans les textes par une récurrence assortie de variations ; il s'associe à d'autres thèmes pour structurer l'économie sémantique et formelle d'une œuvre¹⁰¹. »

D'après ces définitions, nous pouvons dire que le thème est l'univers de la structuration d'un auteur, ou comme précise Martin Lefebvre :

« le thème est un seuil ouvrant sur un monde imaginaire et symbolique. Il ne se limite plus au récit et à sa cohérence sémantique, mais intéresse plutôt, comme la figure, le déploiement d'un univers imaginaire[...] c'est sans doute du côté de la critique thématique et encore plus peut-être chez son précurseur, Gaston Bachelard, qu'on se rapproche le plus de la figure grâce à des lectures qui témoignent de son existence et de sa force imaginaire.¹⁰² »

Étudier des réseaux thématiques aboutit, comme nous allons le faire avec la poésie de Mohamed Hmoudane, à établir les figures de l'intelligence au cœur de la représentation du sensible et de l'intelligible. Face à ceux-ci, la critique thématique souhaite étudier « le mouvement par lequel la chair, le sang, la rêverie aboutissent à des créations d'intelligence¹⁰³ ».

Le critique peut cerner le thème par deux voies concurrentes et simultanées : examiner la récurrence des éléments thématiques puisque c'est de leur fréquence que l'on peut déduire l'importance du thème, et commenter leur positionnement qui est important pour évaluer leur importance stratégique. De cette fréquence du thème, Roland Barthes nous dit :

¹⁰⁰ Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, Mercure de France, 1966, p.121, cité par Martin Lefebvre, « Le parti pris de la spectature », *op.cit.*, p. 252.

¹⁰¹ Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique ». In: *Communications*, 47, 1988. Variations sur le thème. Pour une thématique, p.81

¹⁰² Martin Lefebvre, « Le parti pris de la spectature », *Ibid.*, p.252

¹⁰³ Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 21-22.

« le thème est itératif, c'est-à-dire qu'il est répété tout au long de l'œuvre [...] il constitue, par sa répétition même, l'expression d'un choix existentiel [...]. Le thème est substantiel, il met en jeu une attitude à l'égard de certaines qualités de la matière [...]. Le thème supporte tout un système de valeurs ; aucun thème n'est neutre, et toute la substance du monde se divise en états bénéfiques et en états maléfiques [...] (il s'associe à d'autres thèmes) pour constituer « un réseau organisé d'obsessions », « un réseau de thèmes » qui nouent entre eux des rapports de dépendance et de réduction ¹⁰⁴»

Ainsi peut-on voir des systèmes d'échos, des analogies ou des proximités entre les éléments thématiques mais aussi décrire des évolutions au fil de l'œuvre et, parfois, des œuvres successives. Peu à peu, au fil de l'étude, se dévoile l'univers imaginaire d'un écrivain voire son paysage. A ce propos, Michel Collot écrit :

« L'image du monde sensible que la critique thématique découvre dans une œuvre reflète donc un « paysage » intérieur : « l'objet décrit l'esprit qui le possède, le dehors raconte le dedans ⁸ » ; elle constitue l'« univers imaginaire » d'un écrivain, fait de tout ce que, dans le monde, il adopte ou rejette, parce qu'il s'y reconnaît ou cherche à s'en distinguer¹⁰⁵. »

Telle approche thématique permet de donner un sens singulier à la notion de paysage spécifique d'un écrivain au travers de ses œuvres. Celui-ci se trouve ainsi composé de « choses », de « corps », de « substances », d'« humeurs » de « saveurs » et de « formes » dont le critique observe à la fois les récurrences et les variations :

« choses, corps, formes, substances, humeurs, saveurs, tels sont les supports et les moyens d'expression premiers du mouvement par lequel il s'invente¹⁰⁶. »

Toutefois, le critique ne s'intéressera pas seulement au thème choisi pour le paysage, ou aux motifs qui le composent, mais il montrera que la récurrence de ceux-ci traduit et trahi un univers sensible et inconscient, des choix qui ont pu échapper à l'écrivain lui-même. Le parcours de l'univers consciemment ou inconsciemment représenté débouche sur la découverte, la mise à jour d'un véritable musée des éléments singuliers d'un créateur. À l'intérieur de l'idée d'ensemble, caractéristique de la critique thématique de Jean-Pierre Richard, le critique recherchera des symétries ou des convergences entre l'univers perceptif et

¹⁰⁴ Roland Barthes, *Michelet par lui-même*, Éd. du Seuil, 1954, cité par Michel Collot « Le thème selon la critique thématique ». In: *Communications*, 47, 1988. Variations sur le thème. Pour une thématique, p.80

¹⁰⁵ Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique ». *op.cit.*, p.83

¹⁰⁶ J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, *op.cit.*, 1961, p. 20.

l'imaginaire – puisque nous savons que le paysage se trouve dans le cœur de cette relation entre l'objectif et le subjectif – mais aussi dans l'écart et l'harmonie entre le sensible et l'intelligible, le signifiant et le signifié, les mots et les réalités qu'ils désignent.

Nous retrouvons, la même perspective analytique, inspirée de la phénoménologie de Merleau-Ponty, dans la critique de Michel Collot. Le paysage est l'espace de relations multiples et signifiantes : la sensibilité adopte préférentiellement un paysage, mais s'y projette aussi par l'implication du sujet qui s'y donne à lire :

« [...] pays tel qu'il est mis en forme par l'artiste, ou par le point de vue d'un sujet percevant. C'est donc une réalité intérieure autant qu'extérieure, subjective autant qu'objective¹⁰⁷ ».

À ce titre, le paysage ne saurait être conçu comme un simple arrière-plan décoratif ou pittoresque, en tous les cas coupé du sujet. Comme nous l'avons vu plus haut dans la naissance et l'évolution du signifiant *paysage*, celui-ci doit être perçu comme l'espace où se nouent les rapports entre le sujet et le monde, entre l'affect et l'inerte, entre l'imaginaire et le représenté. Loin d'être une image du lointain, ou coupée du sujet, elle représente le sujet dans le monde, tant dans le cadrage qu'il y opère que dans les choix d'éléments qu'il y pratique et, donc, dans ce qu'il projette de lui-même. À juste titre, Michel Collot refuse de scinder le moi et le monde, et il les réunit au contraire dans l'expression la « pensée paysage » que nous avons défini. Autant que le monde vu par le regard subjectif de l'écrivain ou du poète, le paysage est ainsi une peinture de l'intériorité de l'artiste dans sa projection sur le monde ou « en » monde. Le paysage vu par le poète peut aussi bien se comprendre comme l'univers du poète vu comme un paysage. La pensée sensible se déploie comme un paysage ; elle est une fable aux aspects multiples. Le corps s'y joue dans et par l'espace ; le désir s'y inscrit ; le rapport à l'espace comme à l'autre s'y détermine. C'est en envisageant le paysage comme l'ensemble de ces relations que nous allons à présent aborder la poésie de l'auteur d'origine marocaine Mohamed Hmoudane.

¹⁰⁷ Michel Collot, « De la dé-figuration du paysage dans la poésie française contemporaine », *RITM* : « Horizons de la poésie moderne », n°5, 1997, p. 154.

CONCLUSION

Pour entrer dans un tel discours poétique, la notion de paysage nous a été indispensable. Si la poésie entretient un long dialogue avec le paysage, il acquiert dans la postmodernité un statut non réaliste et non référentiel et devient un avatar amalgamant le thème et le genre. Ce concept nous permet d'observer des lignes de cohérence intertextuelles au-delà du seul thème dans la poésie vouée à l'illimité et au fragmentaire par ailleurs. De la tradition du paysage en poésie et en peinture, il ne retient que le schème dans la mesure où il reste une organisation du visuel, mais que celui-ci, loin de puiser son origine dans la mimesis et la représentation réaliste du monde extérieur, est devenu une scène purement intérieure, un milieu, un écran réellement postmoderne où se mêlent éléments de la réalité et de l'imaginaire, dire et symboles dans une néo-représentation qui ne trouve plus son point d'équilibre qu'en elle-même. L'extérieur de l'être qui constituait traditionnellement le sujet du paysage n'y apparaît plus que de manière fragmentaire, discontinue, privé de sens propre ; l'intériorité qui formait le regard subjectif sur le paysage a aussi disparu dans la mesure où il n'y a plus de certitude sur l'être face au monde. Il ne reste plus que le paysage comme principe d'organisation mêlant extériorité et intériorité, à la fois objet du regard critique du poète et lieu où s'organise son être dans la disparité des éléments présents. Il s'agit bien d'une « pensée conditionnée¹⁰⁸ » pour reprendre les termes de Maurice Merleau-Ponty. Ce paysage transcende le réel dans la mesure où il est l'écriture d'un univers intérieur fait tout à la fois de perceptions, d'images, de discours, c'est-à-dire une voix absolument singulière du poète qui la porte.

Dans la postmodernité du paysage chez Mohamed Hmoudane une révolution s'est opérée par rapport aux lois traditionnelles de l'écriture. Cette révolution équivaut à celle qui s'est opérée en peinture. Là où la perspective et la ligne d'horizon avaient longtemps organisé le regard par rapport au monde dans la peinture réaliste traditionnelle, la peinture contemporaine s'est orientée vers l'abandon de la perspective, la défiguration, l'abstraction, des à-plats de couleur non réalistes mais qui équivalent à des sensations de l'œil. Dans la poésie de Hmoudane, la profondeur a été le plus souvent abdiquée au profit d'un écran d'ordre phénoménologique où se projettent indifféremment des éléments du paysage référentiel, des éléments du souvenir, mais aussi des métaphores et des symboles. Le paysage est devenu la scène intérieure où l'esprit, selon des modalités qui *font* la poésie, projette le dire poétique. *L'intentionnalité opérante* que nous posons comme la matrice

¹⁰⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 51.

phénoménologique du paysage est devenue la poésie elle-même, au même titre que les symboles ou les images qui la tissent, les rythmes et les fractures qui l'animent. Quatre paysages distincts et pourtant parfois intriqués ont retenu notre attention dans la poésie de Hmoudane.

DEUXIEME CHAPITRE :

Mohamed Hmoudane au confluent de la poésie marocaine contemporaine d'expression française

Travailler sur un auteur vivant et en pleine production soulève d'épineuses questions. Toute approche du contemporain expose à toutes les conséquences du manque de recul sur les phénomènes généraux et les grandes lignes dans le champ complexe de la littérature. Dans ce travail, nous voici confrontée à l'indétermination des tendances que nous croyons voir naître au sein de cette poésie. Du fait de notre manque de recul sur l'histoire *en devenir*, nous sommes toujours susceptible d'être taxée de vues partielles ou partiales sur cette poésie. Qui peut affirmer qu'une parenté que l'on mettrait en évidence entre deux poètes deviendrait une orientation caractéristique de la poésie marocaine moderne ? Comment savoir si l'on n'omet pas des éléments, anodins en apparence, dont on ignore fatalement la portée future ?

De plus, en matière de poésie marocaine contemporaine d'expression française, nous nous heurtons à l'extrême rareté voire l'inexistence des thèses et des études à disposition. Cet état de fait est confirmé par Khalid HADJI : « Devant la rareté de publications en matière de critique ou d'études sur la poésie, nous avons été sollicité par des collègues, des étudiants chercheurs et des amis pour regrouper nos travaux sur le genre poétique en un seul volume afin de les rendre accessibles »¹⁰⁹ Nous voici de ce fait contraint à construire un panorama d'ensemble de cette poésie afin de voir comment l'œuvre de Mohamed Hmoudane s'inscrit au sein de celle-ci. Là encore, nous avons choisi d'aborder un poète vivant, dont l'œuvre est en cours et florissante. La poésie de Hmoudane est elle aussi en devenir dans un mouvement marocain d'expression francophone que nous appréhendons lui-même en plein parcours. D'ailleurs, le recueil poétique *Plus loin que toujours* est paru en 2015 aux éditions Almanar alors que nous étions dans ce travail de recherche et que le corpus avait déjà été fixé. En effet, le cheminement du poète en tant que créateur se poursuit sous notre regard.

¹⁰⁹ Khalid HADJI, *Le poème saxifrage, approches de la poésie*, Editions Post-Modernité, 2014, Quatrième de couverture.

Notre méthode devra donc être humble, patiente et prudente. Ainsi, nous tendrons à ce que Khalid HADJI dit à propos de son livre : « Ce livre n'est ni plus ni moins qu'un effort d'analyse académique selon les critères scientifiques en vigueur à l'université, à partir de visions limitées dans le temps et l'espace. Il doit être lu dans l'esprit d'un devoir de recherche, de parole et d'un devoir de présence. »¹¹⁰

Nous nous proposerons ainsi successivement de mettre en évidence les origines de la poésie marocaine d'expression française, d'abord conditionnée par la tradition, puis inscrite à la fin des années 1950 dans les problématiques de la décolonisation. Ensuite nous essaierons de mettre en évidence quelques lignes de force de l'expression poétique depuis les années 1980. Cette décennie signe l'entrée de la poésie marocaine francophone dans ce qu'il convient d'appeler la postmodernité, au cœur du contemporain. Enfin, en présentant l'œuvre de Hmoudane, nous montrerons comment celle-ci s'inscrit dans des tendances existantes, tout en se singularisant par bien des points.

1. 1. NAISSANCE DE LA POESIE MAROCAINE D'EXPRESSION FRANÇAISE

Faute d'un corpus conséquent, Abdellatif Laâbi considère qu'il est impossible d'établir une histoire de la poésie marocaine depuis ses origines¹¹¹ : les études existantes, souvent purement attachées à une analyse des thèmes traditionnels, portent sur un ensemble fragmentaire. Malgré quelques figures plus notables comme Ibn Habbous, Abou-l-Abbas al-Jiraoui et Ibn Khabbaza pour les XIIe et XIIIe siècles et Abou Ali al-Youssi, Ibn Zakour et Abou at-Tayib al-Alami aux XVIIe et XVIIIe siècles. Le Maroc, ajoute-t-il, a longtemps eu un rôle de simple « épigone » au sein de la production poétique écrite du monde arabe. La poésie orale a connu quelques poètes importants comme Sidi Abderrahman el-Mejdoub dont les épigrammes transmises depuis le XVIème siècle brillent par leur ironie.

Il faut donc attendre l'époque moderne pour que commencent à se discerner des tendances sensibles. Ainsi Mohamed Berrada a-t-il bien mis en évidence le rapport aux origines de la poésie marocaine¹¹² lors de sa renaissance. C'est en effet vers 1950 qu'une nouvelle poésie a vu le jour. Elle s'est constituée en rupture avec quatorze siècles de

¹¹⁰ Khalid HADJI, *Le poème saxifrage*, op. cit. , p.12

¹¹¹ Abdellatif Laâbi, *Anthologie de la poésie marocaine de l'indépendance à nos jours*, Paris, La Différence, 2005.

¹¹² Mohamed Berrada, « De l'engagement poétique à l'engagement esthétique », *Tumultes* 2/2002 (n° 19) , p. 137-139.

continuité dans un art poétique qui s'origine bien avant l'islamisation du Maroc. Celui-ci, explique Mohamed Berrada¹¹³, est fondé sur le « *quaçida* », le poème dont les seize mètres ont été fixés dès le deuxième siècle de l'hégire. Ni l'extension de la culture littéraire dans des sphères géographiques différentes comme l'Espagne ou la Perse, ni les nuances et variantes de ce mètre au travers des siècles, n'en ont altéré l'intangible schéma. La stabilité de la poésie marocaine au cours des siècles a, selon A. Laâbi, une autre cause qui est liée au long isolement du Maroc dans le monde arabe. En effet, le royaume avait échappé à la domination ottomane qui, en englobant tout le monde arabe, avait permis un échange interne des cultures, alors que le Maroc, par ailleurs en première ligne de la résistance à la Reconquista et aux vues impérialistes des puissances coloniales, était resté en dehors de cette sphère d'échanges dynamiques. Abdellatif Laâbi considère ainsi que « *la poésie n'a été qu'un épiphénomène durant ces siècles où la culture était à l'image d'un arbre privé à la fois d'air et de racines*¹¹⁴ ».

L'irruption brutale de la modernité et la colonisation au XIX^{ème} siècle va faire émerger, jusqu'aux années 1930, une première vague de poésie de la résistance, dans la mouvance de l'épopée d'Abdelkrim lors de la guerre du Rif. Cette poésie trouve dans la dénonciation de l'entreprise coloniale, avec des accents de Jihad, un écho aux mouvements d'émancipation du joug ottoman au Moyen-Orient. Cette poésie reste dans une esthétique traditionaliste, même si elle secoue les léthargies dans la société et les esprits au Maroc.

Après 1930, la poésie marocaine entre dans la mouvance du nationalisme en voie de constitution qui répercute la renaissance arabe, et s'ouvre à la culture occidentale. À cette époque, l'élite marocaine confrontée à la colonisation fait son autocritique, envisageant les causes du retard historique du pays et les moyens d'une émancipation nationale comprenant la réforme de la religion et le développement de l'éducation, voire son ouverture aux filles. Ce mouvement nationaliste est réprimé suite à son opposition au Dahir berbère et à la proclamation du Manifeste de l'indépendance en 1944 : de nombreux poètes sont bannis ou s'exilent. La veine lyrique et romantique va s'en trouver développée dans la poésie d'Allal Fassi, Mohammed Haloui, Mokhtar Soussi, Abdelkrim Ben Tabit et Abdallah Guennoun. Toute autre est la veine iconoclaste et l'accumulation des paradoxes dans la poésie de Mohamed Ben Brahim. Celle-ci a été jusqu'à ce jour souvent censurée pour sa critique de l'hypocrisie sociale et pour la célébration des amours et du vin. Quelle que soit la révolte ou la liberté du propos, cette génération se montre conservatrice dans la forme :

¹¹³ Mohamed Berrada, « De l'engagement poétique à l'engagement esthétique », op.cit., p. 137-139.

¹¹⁴ A. Laâbi, *La poésie marocaine de l'indépendance à nos jours*, op. cit., p. 11.

« [...] et même en incluant Ben Brahim, l'apport de cette génération n'est pas à rechercher dans un quelconque renouvellement des formes ou du statut du discours poétique. Chez elle, le carcan de la tradition n'a rien perdu de sa rigidité, et son respect scrupuleux des genres canonisés de la poésie classique ne lui a guère permis de s'écarter des sentiers battus¹¹⁵ ».

Mais quel est l'influence réelle dans la culture de cette production poétique de la période coloniale du XXème siècle ? Force est de constater, comme le fait Abdellatif Laâbi, que l'on ne compte que dix recueils de poèmes publiés entre 1912 et l'Indépendance. Il existe donc une « rupture de la mémoire », qu'elle soit imputable à la négligence des poètes à publier leurs œuvres ou au peu de cas qu'en a fait l'institution.

Seul l'impact de la modernité sociale, politique et culturelle, dans les années 1950, conjugué à l'influence sur la poésie marocaine des poètes occidentaux modernes a pu faire évoluer cette la relative inertie formelle et mettre à bas le schéma métrique pluriséculaire de la « qaçida » qui lui était attaché. La lecture de poètes tels que Baudelaire, Rimbaud ou T.S. Eliot a, selon Berrada¹¹⁶, conduit au passage à des patrons ou des formes poétiques véritablement modernes. Dans le même temps, cette poésie a connu un renouvellement thématique et formel considérable. Dans le premier cas, elle a commencé à s'ouvrir en explorant non seulement les légendes et les symboles liés à la tradition arabe mais aussi en incorporant ceux de la culture universelle. D'un point de vue formel, cette poésie révolutionnaire empruntait le langage mystique (*soufi*). Elle se démarquait fortement de l'héritage et des valeurs consacrées en réinterprétant de manière progressiste et visionnaire le patrimoine et en pratiquant la subversion dans les interdits traditionnels et les valeurs liées au sacré. Selon A. Tenkoul, « le verbe du poète installe la rébellion au cœur du sacré¹¹⁷ ». À ce titre, Mohamed Hmoudane s'inscrira bien – sans que son œuvre puisse se limiter à cela – dans ce lointain héritage de la révolution de la modernité poétique marocaine par rapport aux formes et valeurs traditionnelles. Dans cette vague pionnière d'écrivains de la renaissance poétique, Berrada cite les noms de Badre Chakir Syab, Nazik al-Malayka, Adonis, Salah Abdessabour, El Bayati, Saâdi Youssef, Mahmoud Darwich. Ils vont dominer la scène de la création poétique jusque dans les années 1980 à travers son réseau singulier d'expression que sont les universités et les salles de cinéma.

¹¹⁵ A. Laâbi, *op. cit.*, p.13

¹¹⁶ Mohamed Berrada, *De l'engagement poétique à l'engagement esthétique*, Tumultes, N° 19, 2002, p.137

¹¹⁷ Abderrahman Tenkoul, *La poésie marocaine de langue française*, extrait de *La littérature maghrébine de langue française*, ouvrage collectif, C. Bonn, N. Khadda & A. Mdarhri-Alaoui (Dir.), Paris, EDICEF-AUPELF, 1996, p.193

Mais, bien avant cette date, un des actes de naissance de la poésie marocaine est la publication en 1964 par Mostafa Nissaboury et Mohamed Khair-Eddine du manifeste *Poésie Toute*¹¹⁸. Comme tout manifeste, il appelait d'une part à un renouvellement de la littérature nationale en sabrant dans l'héritage rhétorique, comme le résume A. Laâbi :

*« Il fallait faire dépasser à la littérature émergeant d'ici le cap de la rhétorique et des décalcomanies pour la constituer en tant qu'écriture, lieu et instrument d'une voix, d'un corps et d'une mémoire irréductibles, la reconstituer en tant qu'oralité se rebranchant sur la seule tradition anti-traditionaliste parce qu'elle est lutte incessante d'un peuple pour son droit à la parole*¹¹⁹. »

Par ailleurs, le manifeste voulait retrouver les sources d'un imaginaire populaire laissé pour compte de manière à trouver une parole inédite et à réinterpréter les écritures occidentales.

Mais la poésie marocaine du début des années 1960 est avant tout ancrée dans un moment politique, intellectuel et artistique historique correspondant aux lendemains de l'indépendance et dont le manifeste condense des tendances majeures. La sortie du sous-développement, l'instauration d'une démocratie juste et d'un État de droit étaient alors au cœur des questionnements de la société et des poètes eux-mêmes, pour qui un « *langage libéré de toute entrave était [seul] en mesure d'exprimer l'urgence et la gravité*¹²⁰ ». Avec la souveraineté retrouvée, l'élite marocaine, formée au Moyen-Orient ou en Europe, a cru à la possibilité de combler le retard historique, ainsi qu'au développement et à la modernisation et, dans une perspective prométhéenne, elle a porté sa réflexion sur les conditions intellectuelles et culturelles comme un préalable impératif à l'avenir du pays. A. Laâbi résume l'immense chantier auquel cette génération a voulu s'attaquer :

*« Libérer le cours de l'histoire et en déterminer souverainement la direction, reconstruire le pays selon les besoins, les vœux et la volonté libre de ses habitants, rassembler les éléments éparpillés de la mémoire pour donner une assise au projet d'une nouvelle culture qui épanouisse les potentialités créatrices longtemps étouffées par le fardeau de la tradition et le mépris colonial, ou simplement dévoyées par le mimétisme stérile où se confinent parfois les opprimés*¹²¹. »

¹¹⁸ Casablanca, Imprimerie du Nord, 1964.

¹¹⁹ Abdellatif Laâbi, « À propos de la littérature marocaine d'expression française », in *Actes du Congrès mondial des littératures de langue française*, Padoue, 1983, p. 385.

¹²⁰ A. Tenkoul, *op. cit.*, p.194

¹²¹ A. Laâbi, *La poésie marocaine de l'indépendance à nos jours*, *op. cit.*, p. 14.

Cette élite intellectuelle et artistique moderne va être à l'origine d'une production fervente et innovante comme le confirment, selon Laâbi¹²², les travaux historiques d'Abdellah Laroui ou les analyses sociologiques sur l'identité, le bilinguisme, et les mythes fondateurs au cœur de l'identité d'Abdelkebir Khatibi. En musique, les groupes Nass El-Ghiwane et Jil Jilala renouvellent le patrimoine traditionnel tandis qu'en peinture, Gilali Gharbaoui fait implorer l'art naïf coutumier. Farid Belkahia, Mohammed Chabaa, Mohammed Melehi, Mohammed Kacimi ouvrent grandes les portes de l'art moderne, au propre comme au figuré. Quant au théâtre, Tayeb Seddiki, Mohammed Timoud, Farid Ben Barek et Tayeb Laalej amènent sur la scène marocaine les dramaturgies de Molière, Brecht, Ionesco et Beckett.

Outre le manifeste, le mouvement des poètes marocains francophones a trouvé des moyens de s'exprimer dans plusieurs revues dont la durée de vie et l'influence furent variables. A. Laâbi rappelle ainsi le rôle joué par « *Afaq (Horizons)*, créée en 1963 par le philosophe et écrivain Mohammed-Aziz Lahbabi, *Aqlam (Plumes)*, animée dès 1964 par Mohammed Ibrahim Bouallou, *Cinéma 3*, dirigée par Noureddine Saïl (1967), 2000, lancée par l'écrivain Abdeljabbar Shimi en 1970, puis *At-Taqafa al-jadida (La Culture nouvelle)*, fondée en 1974 par le poète Mohammed Bennis¹²³ ».

Mais le vecteur *majeur* de communication et un support d'expression fédérateur sera la revue *Souffles*¹²⁴ lancée par Abdellatif Laâbi en 1966. Son fondateur considère qu'« elle a été le laboratoire, le creuset et la caisse de résonance de la mutation qui était en train de s'opérer¹²⁵ ». Devenue bilingue, la revue va intégrer l'apport immense des contributions venues du monde arabe. La revue fut ainsi le catalyseur d'une génération qui n'avait pas encore atteint l'âge adulte pour participer aux luttes de libération préalables à l'Indépendance mais qui en avait été profondément marquée en tant que spectateur et qui, d'autre part, restait profondément marquée par les valeurs reçues d'une éducation de nature encore coloniale et en quelque sorte dépersonnalisante. Elle était ressortie de cette période tiraillée entre deux pôles, voire dans une forme d'exil intérieur. Sans doute l'écartèlement linguistique et culturel de cette génération est-il à l'origine de la volonté de fonder la revue *Souffles* : elle était le lieu de la reconquête d'une « légitimité culturelle », en rupture avec la génération précédente

¹²² *Ibid*, p.14

¹²³ *Ibid.*, p.16

¹²⁴ La revue produira vingt-deux numéros jusqu'à son interdiction en 1973.

¹²⁵ A. Laâbi, *La poésie marocaine de l'indépendance à nos jours*, op. cit., p. 15.

soupçonnée de complicité avec la colonisation et dans la perspective de sortir le mouvement d'une image de littérature mineure orbitant autour de la langue française et de la métropole parisienne. Car, avec l'adoption du français, cette génération se libère aussi bien des complexes coloniaux que des interrogations sur la question de la modernité qui parcourt la poésie arabe de la même époque :

« Ce qui les anime plutôt, c'est la rage de tordre le cou de l'indicible, dynamiter la langue pour mieux insuffler dans le corps de leur culture la parole libre, rebelle, qui lui fait défaut¹²⁶. »

En effet, en réaction au phénomène d'acculturation qui a pu être ressenti par cette génération et qui s'est exprimé dans *Souffles*, la langue a été l'objet d'une réaction. Marc Gontard a parlé de « violence du texte¹²⁷ ». Dans cette violence faite à la langue française se jouait la violence reçue par une individualité contrainte, en fin de Protectorat, à penser dans cette langue imposée. En revendiquant la langue de l'ex-colonisateur, les poètes voulaient alors la renouveler et lui faire violence, mener envers elle une forme de guérilla linguistique afin de la mettre au service de leur individualité singulière. Écoutons à ce propos Mostafa Nissaboury :

« C'est afin de sortir de l'emprisonnement dans lequel m'a enfermé la langue française, que je me suis livré dans ma poésie à sa destruction pour arriver à travers elle à trouver la mienne¹²⁸. »

Cette quête identitaire correspond, selon Laâbi à l'espoir de « l'ancien dominé [qui] décide d'en finir avec le complexe du colonisé et de redevenir le maître de son destin en se réappropriant son histoire, sa mémoire, ses propres valeurs culturelles afin de les remettre en mouvement sur les chemins libres de la création¹²⁹ ».

Mais on ne saurait mesurer la dynamique qui s'est exprimée dans la revue *Souffles* sans comprendre le profond hiatus entre l'espoir d'une génération qui voyait dans la décolonisation la perspective d'instaurer la démocratie et la justice, et le désenchantement né de la politique anti-populaire et de la répression *de facto* au début des années 1960. Dans ce sens, Laâbi dit : « En tranchant [...] en faveur de l'autonomie et de la liberté, les poètes marocains auront donc

¹²⁶ *Ibid.*, p.15

¹²⁷ Marc Gontard, *Violence du texte. La littérature marocaine de langue française*, L'Harmattan/Smer, Paris/Rabat, 1981.

¹²⁸ In *Al Alam culturel*, 14 mars 1975. Texte original en arabe.

¹²⁹ A. Laâbi, *La poésie marocaine de l'indépendance à nos jours*, op. cit., p. 16.

contribué à faire acquérir à la culture un nouveau statut, celui qui lui permet d'être au cœur de tout projet social et humain d'émancipation et d'élaborer, à partir de chaque réalité, une vision de l'universel¹³⁰ ». Rejeté hors de la négociation sur le devenir de la société, le poète au Maroc ne pouvait alors que se retrouver dans une position de contestation pure et dure. Le poète s'inscrit donc souvent comme un porteur de feu et un lutteur de classe en révolte contre les mystifications et la barbarie. La décolonisation a fait naître le besoin d'effacement total et de refondation d'un homme nouveau, et la poésie porte cet espoir, comme l'a noté André Laude :

« Écrire pour les générations nouvelles, c'est devoir s'enraciner dans l'héritage de la tradition, transcender celle-ci, la violenter jusqu'à déboucher sur la scène actuelle. C'est encore, pour les plus lucides, les plus courageux, les plus libres, éviter les pièges contenus dans un concept de culture nationale codifié par les bureaucraties au pouvoir. C'est enfin déchiqueter une à une, avec les dents, les ongles et les os, les bandelettes de momie dans lesquelles la nation, confondue avec la langue, sommeillait¹³¹. »

Comme le note A. Tenkoul, cet engagement ne peut se départir de la quête de beauté. Tahar Ben Jelloun restaure la place première de la beauté et répond ainsi au danger de la non-poésie qu'encourt la poésie engagée :

« Disons le tout de suite : un poème n'est pas un slogan, la réalité du poème n'est pas dans la vraisemblance ; la vérité du poème n'est pas dans la pauvreté ; la beauté du poème n'est pas dans la complaisance ; elle n'est ni contemplation, ni lamentation.¹³² »

Abderramane Tenkoul rappelle que l'originalité de la poétique de *Souffles* est la place centrale donnée au réel. Il s'agit « d'agir sur le réel tout en entretenant à son égard un double rapport d'adhésion et de distanciation, de subversion et de symbolisation¹³³ ». Dans cette vision qui s'écarte du réalisme classique avec son référent et du modernisme de l'anti-représentation, la conséquence est que le réel peut être transformé par les enjeux des discours et des codes. Il faudra créer à cet effet une « langue neuve » comme le prône Tahar Ben Jelloun. *Souffles* appellera donc à un combat aussi bien sur le réel que sur les discours qui le

¹³⁰ *Ibid*, p. 21.

¹³¹ André Laude, « La jeune poésie marocaine », *Le Monde des livres*, 17 décembre 1971.

¹³² *La mémoire future. Anthologie de la nouvelle poésie au Maroc*. Textes rassemblés et présentés par Tahar Ben Jelloun, Paris, Maspéro, 1976, p. 208.

¹³³ A. Tenkoul, *op. cit.*, p. 196

manipulent. Les poètes veulent à cet effet s'inscrire dans cette tradition des « prédicateurs profanes », ces conteurs qui parcouraient le pays en mettant en garde et poussant à la résistance à la fois contre des agressions étrangères et l'oppression sociale. De cette tradition orale en voie de disparition, ils veulent se faire les porteurs à des fins de subversion : « La poésie, ne saurait être une architecture visuelle à appréhender mentalement, elle est usage de la parole et communication directe¹³⁴ ». On assiste alors à une *textualisation* de l'oralité, avec la dislocation syntaxique et typographique. Il s'agit de prendre ses distances avec la forme de la *doxa* et de trouver dans la parole inhérente au peuple, et donc souvent méprisée, un instrument démiurgique, comme le montrent ces deux vers d'A. Laâbi :

« L'HOMME PARLERA

SON RÈGNE ARRIVERA¹³⁵ »

Les poètes de *Souffles* vont à l'encontre d'une littérature consacrée et, en se centrant sur l'oralité, sur ce qui relève de l'hétérogène et de la subversion, ils veulent construire une « littérature sauvage¹³⁶ ». Hmoudane restera marqué par cette veine ancienne dans la poésie marocaine de la subversion même si le contexte postmoderne débordant le cadre du seul Maroc où s'inscrivent ses livres est déjà très éloigné de celui de la décolonisation.

Le choix de l'oralité ne correspond pas seulement à la scansion de la musique intérieure, il est « un mode de fonctionnement de l'acte d'écrire¹³⁷ ». A. Tenkoul remarque que tel choix est intimement lié à l'expression du vécu en poésie. Car les livres doivent représenter « l'irruption d'un vécu brut, total, expression ORGANIQUE d'une existence non séparée¹³⁸ ». Dans ce sens, Laâbi considère que le créateur « a pour souci de maîtriser la réalité dans laquelle il baigne afin de transformer la conscience qu'on en a »¹³⁹. Par le vécu, les écrivains veulent introduire une littérature de la rupture et une poésie tournée vers le futur.

Pour les poètes de *Souffles*, le vécu ne se limite pas au réel, mais englobe les mythes, les rêves et les blessures de tout un pays, « tout ce que la mémoire et le corps populaire ont retenu comme traces et stigmates, oppressions millénaires, refoulements, écrasements de tous

¹³⁴ A. Laâbi, *Souffles*, n° 6, 2^{ème} trimestre, 1987, p. 48.

¹³⁵ A. Laâbi, *Race*, Ed. Atlantes, Casablanca, 1967, p. 2.

¹³⁶ A. Khatibi, « Avant-propos », *Souffles*, n° 10/11, 2^{ème} et 3^{ème} trimestre 1968, p. 5.

¹³⁷ A. Laâbi, *La poésie marocaine de l'indépendance à nos jours*, op. cit., p. 15.

¹³⁸ A. Laâbi, « Réalités et dilemmes de la culture nationale », *Souffles* n° 4, 4^{ème} trimestre 1966, p. 45.

¹³⁹ A. Laâbi, *La brûlure des interrogations*, Paris, L'Harmattan, 1985, p.22. Cité par Khalid HADJI in *La présence poétique*, Publications de l'Université de Sidi Mohamed Ben Abdellah, série thèses, 2006, p. 45

genres¹⁴⁰ ». Face à la doxa et à son code culturel légitimé par le crédo théologique, ils montrent une fascination pour l'excentricité, la dérive et la marge qui remettent en question le culte aveugle de l'identité. Hmoudane lui-même restera imprégné par cette veine *attentatoire*. Faut-il voir dans l'interdiction de la revue *Souffles* en 1973 que « le pouvoir dérangeant du verbe¹⁴¹ » ait eu pleinement sa force ? Il en est resté l'efflorescence de poètes qui ont participé à la revue et qui ont ensuite porté par des modes iconoclastes et virulents, par la voie du lyrisme comme par celle de la parabole, le programme de *Souffles* jusque dans l'époque contemporaine. Parmi les plus connus d'entre eux, A. Tenkoul dénombre T. Ben Jelloun, A. Laâbi, M. Loakira, A. Khatibi, M. Nissaboury, M. Khair-Eddine.

Quatre thèmes majeurs ont été cernés dans cette poésie marocaine émergeant autour de la revue *Souffles* : le désenchantement, le dévoilement, l'incitation à la révolte et l'ivresse de vivre autrement. Dans le premier cas, le désenchantement a été exactement inverse de l'espoir qu'avait fait naître la décolonisation car se sont imposés l'égoïsme et le pouvoir omnipotent. Résister à la force coercitive qui s'est instaurée apparaît comme un acte de rébellion, voire un acte blasphématoire :

« *Toujours en prison. Il a fait de la politique. Il avait tout : la santé, le travail, la famille... Il n'a pas su louer le créateur*¹⁴² ».

Dans ce monde désenchanté, le peuple est voué à se refermer sur lui-même et il s'anéantit, devenant un « rien en agitation¹⁴³ » voire un « corps négatif¹⁴⁴ ». Ni liberté d'action, ni possibilité de penser dans ce monde où règnent l'ennui, l'immobilité et la fatalité. Tahar Ben Jelloun donne de ce peuple l'image d'une bête maltraitée :

« *Ils fixent la rançon pour le voir ramper pour faire lever le soleil pour jeter tes fils dans la chaudière du bain maure ils te lapident en effigie dans les piscines propres et les parcs de la tendresse*¹⁴⁵. »

Conformément au pouvoir désaliénant de la poésie, à sa propension à se démarquer de tout langage en ce qu'il porte un totalitarisme, les poètes de *Souffles* cultivent la poésie comme un acte de dénonciation et une invitation à la dissidence. Mostafa Nissaboury se

¹⁴⁰ A. Tenkoul, *op. cit.*, p.197

¹⁴¹ *Ibid.*, p.198

¹⁴² T. Ben Jelloun, *Cicatrices du soleil*, Paris, Maspero, 1972, p. 22.

¹⁴³ M. Nissaboury, *La mille et deuxième nuit*, Casablanca, 1975, p. 14.

¹⁴⁴ M. Khaïr Eddine, *Corps négatif suivi de Histoire d'un Bon Dieu*, Paris, Seuil, 1968.

¹⁴⁵ Tahar Ben Jelloun, *Cicatrices du soleil*, *op. cit.*, p. 28.

rebelle contre la « ville des sans-espoir », la « ville des disparitions subites » et souhaite une poésie qui triomphe de « la créature qui se nourrit de la chair ensanglantée et s'endort au milieu des cris d'horreur¹⁴⁶ ». Mohamed Loakira s'insurge contre la chape qui s'est abattue sur les peuples d'Afrique après la décolonisation et il défend le pouvoir de résistance et de renouvellement du poème :

« Dans tout ce qui existe mes poèmes alimentent un destin printanier et la balle empoisonnée ne me tuera pas¹⁴⁷. »

Un même pouvoir de résistance face à ceux qui sont désignés comme les geôliers de l'espoir se déclare dans la poésie d'A. Laâbi :

« Tirez j'arrête vos balles anachroniques j'en fait des yoyos pour les petits enfants de l'espoir¹⁴⁸. »

La poésie apparaît ainsi comme le lieu d'une sérénité inviolable qui vient s'opposer au totalitarisme chez Mohamed Khaïr Eddine :

POÉSIE MA MORGUE MA SÉRÉNITE ET MON NAUFRAGE¹⁴⁹

Comparable à la vie d'un peuple, celle d'un poème est incoercible, et nulle volonté ne peut empêcher la puissance de régénération et de renouveau qu'ils portent. La prise de parole du poète devient ainsi un acte de révolte absolue où la scansion de mots interdits forme reconquête du pouvoir confisqué :

« Je soussigné complice du livre de la mouvance brûlure à la limite du rêve et du poignard déclare avoir volé à l'éclat du soleil le cri probant la sonorité de la pierre et voilà qu'éclate ma bouche par l'enflement du mot interdit¹⁵⁰. »

Prendre ou reprendre la parole par le poème, c'est alors aller à l'encontre d'un silence complice de la tyrannie : « N'EST PAS HOMME CELUI QUI ACCEPTE LE SILENCE¹⁵¹ » lance A. Laâbi. À ce silence, le poème oppose son « enthousiasme lumineux » et la rébellion épouse la lumière ainsi que l'expriment les images d'« hommes barils de poudre » ou de « vrais soleils¹⁵² » employées par Khaïr-Eddine. Révolte et épanouissement s'inscrivent simultanément dans le texte et « la poésie marocaine de langue française se donne à lire

¹⁴⁶ N. Nissaboury, *op. cit.*, p. 60-61.

¹⁴⁷ M. Loakira, *L'Horizon est d'argile*, Ed. P. J. Oswald, Paris, 1971, p. 31.

¹⁴⁸ A. Laâbi, *Le Règne de barbarie suivi de Poèmes oraux*, Inéditions Barbares, 1976, p. 95.

¹⁴⁹ Mohammed Khaïr Eddine, *Soleil arachnide*, Ed. du Seuil, Paris, 1969, p. 27.

¹⁵⁰ Mohamed Loakira, *Chants superposés*, Ed. Marocaines et Internationales, Tanger, 1977, pp. 10-11.

¹⁵¹ Abdellatif Laâbi, *Le Règne de barbarie*, *op. cit.* p. 70.

¹⁵² M. Khaïr-Eddine, *Soleils arachnides*, *op. cit.* p. 28.

comme une parole du corps à corps, de l'échange dans la complétude¹⁵³ ». Cette poésie n'est donc pas seulement critique, mais invitation au dépassement.

En s'adressant « à tous les hommes » selon A. Laâbi, la poésie excelle à « brouiller les références culturelles et géographiques, à nommer la vibration charnelle de la matière, des couleurs et du rythme; à scruter le silence de la terre, le mouvement palpitant de l'eau et du temps¹⁵⁴ ». En quête de l'inconnaissable, le poète errant de M. Loakira ne rencontre peut-être pas l'absent et l'inconnu qu'il quête, mais cette quête devient par contrecoup le poème lui-même, lequel est lieu de recreation du temps, de l'espace et des êtres :

« Je me couve encore un projet – chant qui n'a d'égal que le charme de la transformation la somnolence de l'été le parcours d'un chien solitaire dans une nuit d'hiver¹⁵⁵. »

Dans la poésie marocaine de langue française de cette époque, le poète paraît souvent sous les traits du voyageur qui s'extirpe des forces de l'ombre pour aller vers le soleil, comme les vers d'A. Laâbi en sont emblématiques :

« Soulève ta douleur et marche Tant que cette terre tourne il reste l'espoir d'émouvoir les esclaves qui portent sur leurs épaules la voûte désaffectée du ciel¹⁵⁶ »

Dans cet itinéraire du poète, la marche revêt une certaine importance ; elle traduit le cheminement du poète dans la reconquête de sa mémoire, se propose parfois comme une épopée s'enracinant dans le passé et lancée vers le futur. Ou bien, chez T. Ben Jelloun, l'image d'un pays mutilé et d'un peuple dépossédé, s'inscrivent dans le silence comme dans un sanctuaire :

« La douleur, quand elle impose l'absence suprême, quand elle vient d'une mutilation, ne peut qu'être tue. Elle est renvoyée à notre propre solitude, celle qui nous habite et qui a le goût de la terre froide¹⁵⁷. »

Mais, ainsi que nous l'avons vu plus haut, ce silence ne saurait être compris comme un renoncement ou une auto-censure. Il est au contraire la condition de l'émergence d'une beauté présente dans les éléments de la nature, lesquels refondent la conscience et la voix poétique :

¹⁵³ A Tenkoul, *op. cit.*, p.202

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.203

¹⁵⁵ M. Loakira, *Chants superposés*, *op. cit.*, p. 60-66

¹⁵⁶ A. Laâbi, *Discours sur la colline arabe*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1985, p. 37.

¹⁵⁷ Tahar Ben Jelloun, *A l'insu du souvenir*, Paris, Maspero, 1980, p. 27.

« Le regard est un chant et ce corps un fleuve qui traverse la ville fermant les portes à l'oubli salué par les oiseaux vivants jaillis de ma bouche en poème et pétales¹⁵⁸ »

De même, chez Khatibi, le poète fait l'expérience de l'altérité en se trouvant porté par la connaissance du langage qui relie les choses et le monde :

*« J'imagine le silence du roc
J'imagine cette falaise s'envoler
Au-delà, bien au-delà de toute saison ailée:
Pourquoi ces singes?
Quelle mémoire de cristal provoque le retour de
l'océan
Alors que je me découvre
Selon cet ancien rythme de bienséance?
Entre la chose et le signe qui la traduit
Entre l'océan et la fiction qu'il inspire
C'est vers la Barre vers la haute marée
Que tourne et retourne le poème »¹⁵⁹*

Guidé en toutes circonstances par l'« Aimance », le voyageur orphelin de Khatibi rêve d'une transformation du monde :

« sois sans but en transformant le monde tel est le secret extrême de toute utopie¹⁶⁰ »

Chacun de ces poètes se trouve donc en marche vers une forme singulière de dépassement. En étant un chemin de l'homme vers lui-même, cheminement qui passe autant par la relation avec l'autre qu'avec le cosmos, cette poésie outrepassa largement le témoignage sur la situation politique postcoloniale et l'homme écrasé.

Cette poésie se démarque aussi de la tradition pour se confronter aux tournants que la modernité impose dans la vision de l'homme et les nouvelles angoisses existentielles qui le caractérisent. Elle n'hésite pas à aller à contresens d'un discours narcissique de l'orgueil national, en envisageant par exemple la défaite de 1967¹⁶¹. De même que cette poésie réinvente la langue, elle va s'inscrire dans des formes nouvelles, en particulier dans le

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹⁵⁹ Abdelkébir Khatibi, *Dédicace à l'année qui vient*, Ed. Fata Morgana, Paris, 1986, p. 106.

¹⁶⁰ Abdelkébir Khatibi, *Le Lutteur de classe à la manière taoïste*, Ed. Sinbad, Paris, 1976, p. 57.

¹⁶¹ M. Berrada, *De l'engagement poétique à l'engagement esthétique*, Tumultes, n°19, 2002, p. 138

« théâtre poétique, la chanson et les poèmes modernes en dialecte »¹⁶². Ce renouvellement traduit la recherche d'un nouveau contact entre le poète et le public, très éloigné des modes de diffusion de la poésie traditionnelle érudite.

1. 2. LA POÉSIE MAROCAINE AUJOURD'HUI

Nous pouvons estimer que la poésie marocaine francophone contemporaine naît au début des années 80. Elle est portée par des auteurs prestigieux qui ont grandi dans le Maroc après la décolonisation, comme Mohammed Bennis, Mohammed Achaâri, Abdallah Zrika, Mehdi Akhrif et Hassan Nejmi. Le processus de maturation sociale a aussi permis de faire enfin émerger en poésie des voix féminines telles que celles de Malika Assimi, Rachida Madani, Wafaa Lamrani et Touria Majdouline. Cette génération n'est pas en rupture majeure avec la précédente et, comme l'écrit A. Laâbi, elle en prend le relais en partant étrangement de la même ligne, tout en étant plus attachée à théoriser sa propre pratique esthétique dans un souci d'être en phase avec la modernité mondiale. La volonté d'être en lien avec le cours de la modernité fait ainsi que cette poésie semble non pas en rupture mais sans continuité avec la poésie marocaine originelle. En quelques années, la poésie marocaine a connu une évolution fulgurante, procédant « à cette chaîne de réactions, de métamorphoses et de bonds en avant qui a demandé plus d'un siècle pour structurer la poésie moderne telle que nous la connaissons et l'apprécions de nos jours »¹⁶³. On peut estimer, comme Safoi Babana-Hampton, que cette évolution correspond à « une posture esthétique postmoderne qui inaugure une tendance dans la littérature marocaine postcoloniale francophone »¹⁶⁴. On voit se développer une conception de la littérature fondée essentiellement sur le principe de l'hétérogénéité des voix, hétérogénéité déclinée de diverses façons dans l'approche de l'espace littéraire, dans son imaginaire comme dans son esthétique qui prend, entre autres aspects, la forme de l'hybridité, de la fragmentation, de l'association du verbal et de l'iconique (pictural, photographique) ou encore de la reproduction de documents anciens dans le corps du texte. Ainsi apparaissent des nouvelles écritures du moi, de nouvelles écritures de l'Histoire et du Réel, de la littérature numérique ou de l'implication de la culture numérique dans la « formulation » textuelle de l'objet littéraire. La position postmoderne conduira aussi à l'éclatement générique. De nouvelles façons de voir le monde et de concevoir

¹⁶² M. Berrada, *op. cit.*, p.138

¹⁶³ A. Laâbi, *La Poésie marocaine de l'indépendance à nos jours*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁶⁴ S. Babana-Hampton, « Écrire marocain : devoir d'imagination et portrait du citoyen chez Abdellatif Laâbi, Fatéma Mernissi et Ghita El Khayat », *Nouvelles études francophones*, vol. 24, n° 1, printemps 2009. p. 129-142.

l'acte d'écrire caractérisent le nouveau corpus littéraire marocain et francophone, comme l'insertion de l'enquête policière, la liberté des personnages qui ne sont plus sous l'effet d'un déterminisme religieux ou culturel, le déplacement des frontières des genres dans le récit, mais aussi dans le poème.

Caractéristique de cette fracture, un nouveau tournant se dessine alors dans la poésie marocaine francophone avec l'émergence du poème en prose. On peut considérer que celui-ci est, à l'échelle de la poésie, un équivalent des déstructurations génériques de l'époque postmoderne, du caractère hybride, multiforme et fragmentaire qui caractérise la prose narrative qui lui est contemporaine. Certes Berrada¹⁶⁵ rappelle que le poème en prose a eu des précurseurs en la personne de Mohamed Maghout, Badre Dib, Waadi Saada. Mais, dès lors, cette forme devient le moyen d'expression de toute une génération livrée au désarroi face au monde politique dans lequel elle évolue. Tyrannie et régimes sans légitimité dirigent les sociétés sans aucune prise en compte de la liberté individuelle et de son corollaire, la démocratie. La génération de jeunes poètes retrouve alors l'inscription sociétale atypique qui était celle de l'artiste dans l'Occident, à la fois à la marge de la société et au cœur d'une pensée qui veut la renouveler et la modifier. Ils trouvent dans la forme libre du poème en prose un moyen approprié pour inscrire leur voix en opposition à un univers absurde et chaotique. On ne peut pas pour autant parler de poésie engagée ou révolutionnaire contrairement à ce qui pouvait être considéré de la génération précédente. Au contraire, elle constate pour le Moi « les mutations imposées où [il] est soumis aux appareils titanesques qui se réjouissent d'écraser le citoyen¹⁶⁶ ». Elle « chante les blessures d'un peuple qui refuse l'amnésie et la solitude¹⁶⁷ ». Le changement de régime au Maroc, en 1999, avec l'accession au trône de Mohamed VI, a signé l'entrée dans la modernité du pays où la production culturelle est décuplée et le rejet d'un passé « noir et hermétique¹⁶⁸ ». L'élan contemporain de la poésie s'est donc éloigné « des visions idéologiques et doctrinaires apparentées au colonialisme, au nationalisme, à la révolte sociale qui opèrent souvent comme des référents structurants absolus¹⁶⁹ ». Ainsi ce chant, loin de se limiter à la rébellion contre l'État

¹⁶⁵ M.Berrada, op.,cit. p.139

¹⁶⁶ S. Babana-Hampton,op.,cit, p. 130

¹⁶⁷ Abderrahman Tenkoul, *La poésie marocaine de langue française*, extrait de *La littérature maghrébine de langue française*, ouvrage collectif, C. Bonn, N. Khadda & A. Mdarhri-Alaoui (Dir.), Paris, EDICEF-AUPELF, 1996.p.193

¹⁶⁸ S. Babana-Hampton, *Réflexion littéraire sur l'espace public dans l'œuvre d'Abdellatif Laâbi*, Birmingham (E-U), Summa Publications, 2008, p. IX.

¹⁶⁹ S. Babana-Hampton, op. cit., p. 130.

postcolonial, ainsi que c'était le cas dans les années 60 à 80, s'impose face à d'autres discours plus universels de ce que Laâbi qualifie de « nouvel ordre mondial » dans lequel les avancées fulgurantes côtoient les traits de barbarie et les miroirs aux alouettes :

« le nouvel ordre mondial, qui englobe évidemment la culture, est en train de reproduire et d'asseoir de nouveaux rapports de domination et d'exclusion qui ont pour effet de maintenir bien des cultures de la périphérie dans un cercle plus ou moins rigoureux d'isolement¹⁷⁰ ».

En résistance, la poésie se veut la « maison de l'être »¹⁷¹. Le poème en prose permet de faire l'expérimentation de « cas limites », tant dans le travail sur la langue que dans l'exploration formelle des thèmes les plus singuliers à l'individu et anodins. En lui s'inscrit « la prégnance de nouvelles formes d'écriture, et de nouveaux topoï, lesquels engendrent un nouveau registre d'identité¹⁷² » comme le souligne S. Babana-Hampton. Lié à l'esthétique postmoderne de la transformation continue du sujet, ce registre s'inscrit dans l'« art de vivre ensemble » qui n'annule ni ne s'oppose à une individualité plurielle que l'on peut confondre avec la citoyenneté cosmopolite. De facto, les écrivains marocains comme Laâbi ou Hmoudane vivent entre le Maroc et la France, se plaçant en tant que personne dans le même flux international que leur poésie. La position ex-centrique est en effet caractéristique d'une ère postmoderne éclatée et divisée. C'est le modèle de cité postcoloniale que décrit Maurice Kamto :

« On a oublié depuis longtemps en Afrique que la Cité est à tous et pour tous. Elle est à tous et à personne, personne ne peut s'identifier à elle. Une telle cité où [...] tout homme doit reconnaître par réciprocité que tout autre homme appartient également à la société ne peut être que d'essence pluraliste, parce que le pluriel accepte la différence et intègre le conflictuel.¹⁷³ »

Telle écriture de la pluralité qui découle du cosmopolitisme valorise « l'affirmation des expériences singulières et individuelles¹⁷⁴ » ainsi que l'a noté Abdallah Mdarhri-Alaoui. Comme S. Babana-Hampton l'a montré pour la prose moderne de Laâbi, Mernissi et El Khayat, il s'agit d'imaginer « de nouveaux repères identitaires pour remettre en question une pensée qui n'accompagne pas les transitions politiques et sociales de grande ampleur bouleversant leur société et, par conséquent, qui n'exprime pas les effets de ces transitions sur l'imaginaire

¹⁷⁰ A. Laâbi, *La poésie marocaine de l'indépendance à nos jours*, op. cit., p. 8.

¹⁷¹ Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, traduit de l'allemand par Roger Munier, Aubier, 1970, p.85

¹⁷² S. Babana-Hampton, op. cit., p. 129.

¹⁷³ M. Kamto, *L'urgence de la pensée : réflexion sur une précondition du développement en Afrique*, Yaoundé, Mandara, 1993, p. 97. Cité par S. Babana-Hampton

¹⁷⁴ A. Mdarhri-Alaoui, *Aspects du roman marocain*, Rabat, Zaouia, 2006, p. 57.

*individuel et social*¹⁷⁵ ». Nous assistons à un repositionnement des lignes de forces. La poésie contemporaine ne peut donc plus penser l'être entre les seuls pôles de l'identité originelle et de l'oppression politique :

*« Pour beaucoup d'intellectuels marocains contemporains, la distinction entre le discours citoyen et le discours politique sert à valoriser une identité individuelle et une conscience citoyenne fondée sur les rapports égalitaires entre les membres de la société civile (des individus privés) au lieu d'être fondées sur les rapports hiérarchiques entre avec le pouvoir et les institutions politiques et religieuses autoritaires*¹⁷⁶ ».

Dans les années 1960, à l'époque de la décolonisation, la langue était un des enjeux de la révolte. Frantz Fanon prônait alors à l'auteur de cultiver un style heurté afin d'étonner les occidentaux et de leur montrer la « phase de la conscience en train de se libérer¹⁷⁷ » du joug du colonialisme. Aujourd'hui, la poésie n'est pas seulement l'espace de contestation mais elle est aussi le moyen formel de résistance d'une langue intime à la vanité de la langue dominatrice des grands discours officiels. La parole poétique investit de nouveaux espaces, encore vierges et inhabités, où peut se dire la réalité ontologique profonde d'un « Être arabe, déchiré, mutilé, falsifié, [qui] murmure ses déceptions et ses manques¹⁷⁸ ». À travers le poème en prose, mais aussi d'autres formes libérées des contraintes formelles de la poésie antérieure, les poètes contemporains, dont Hmoudane, veulent se libérer de l'héritage formel rigide mais aussi trouver une voie libre à leur audace formelle : en devenant des brûleurs de frontières au plan générique. Face à la langue de bois des discours officiels, ces poètes veulent tisser un nouveau langage et parfois retisser le langage lui-même, repenser la possibilité du langage et élargir le champ des mots. Pour faire entendre le moi intime du poète, ils écartent le carcan sacralisé du patrimoine et veulent donner libre cours à l'imagination. Chez Laâbi, ce processus se fera en prônant le consensus, la non-violence et l'entente. Il s'agit pour ce poète d'établir l'écriture comme le domaine où se construit la tolérance :

*« Elle a constitué un pôle de résistance éthique et de résistance sans faille. Face aux fermetures identitaires, elle a défendu et illustré avec conviction les vertus du pluralisme linguistique*¹⁷⁹ ».

¹⁷⁵ S. Babana-Hampton, *op. cit.*, p. 131.

¹⁷⁶ S. Babana-Hampton, *op. cit.*, p. 134.

¹⁷⁷ Franz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961.p.209

¹⁷⁸ Mohamed Berrada, *op. cit.* p.138

¹⁷⁹ Cité par S. Babana-Hampton, *op. cit.*, p. 132.

Ce mouvement poétique connaît un public plus limité que la première vague des poètes de la renaissance, dans les années 50. Ces derniers étaient en quelque sorte plus accessibles dans la mesure où non seulement ils allaient vers leur public par la réflexion sur des problèmes sociaux facilement identifiables du public, parce qu'ils allaient concrètement à sa rencontre au travers de séances dans les cinémas et les universités, ou de formes populaires comme la chanson, mais aussi parce qu'ils restaient dans le régime de lisibilité traditionnel avec l'utilisation des vers. Le poème en prose de la génération postérieure à 1980 et la diffusion plus confidentielle en recueils ôtent à la fois la facilité d'accès dans la lecture de la poésie, désormais plus déroutante, mais aussi confine les poèmes à un lectorat plus limité. Une poésie « en marge des feux de la rampe, presque oubliée par les cercles de consécration¹⁸⁰ », dira A. Tenkoul. Par certains côtés, la poésie de Hmoudane se tiendra parfois à mi-parcours entre la lisibilité traditionnelle du vers et la forme libre en prose. Certains critiques ont attribué l'éreintement et l'extinction de l'influence de la poésie contemporaine au fait que nous serions dans une époque du roman. Le « marché » de la poésie se rétrécirait-il ? Il faut croire que non, car le développement des « maisons de la poésie » dans les pays arabes contredit l'hypothèse d'une disparition ou d'une raréfaction de la poésie de nos jours. La poésie reste, dans les pays arabes du centre ou de la périphérie, l'espace d'une innovation littéraire pour les hommes, et des femmes sans cesse plus nombreuses, qui trouvent leur être oublié dans la modernité sociopolitique, et qui veulent retrouver une voix intime, singulière qu'oublie le grand concert médiatico-politique contemporain. Tous sont en quête d'un paysage singulier, de *leur* paysage à faire valoir et à partager face aux régimes écrasants de l'image et du discours de masse.

Ainsi, même si on ne saurait dire que la poésie arabe contemporaine, et au premier chef la poésie marocaine d'expression française, est une poésie de l'engagement au sens qu'ont pu donner à ce mot des écrivains comme Sartre et Camus au lendemain de la seconde guerre mondiale, il s'agit d'un engagement « oblique » : « ils donnent priorité à l'engagement esthétique qui rend l'expression littéraire plus dense, plus intersubjective¹⁸¹ ». On ne peut plus dire que la voix poétique vient délibérément contester l'ordre social par son discours, mais que, par son existence même, elle « résiste » à un ordre social contemporain et, en cela, qu'elle constitue un contre-discours. Elle est, selon Laâbi, un acte d'« extrême hérésie¹⁸² » où

¹⁸⁰ A. Tenkoul, *op.cit.* p.193

¹⁸¹ M. Berrada, *op. cit.* p.139

¹⁸² Abdellatif Laâbi, « Intervention à la rencontre des poètes arabes », *Souffles*, n° 20-21, 1^{er} trimestre 1971.

les poètes marocains trouvent leur dignité « dans leur quête inlassable d'une écriture de l'écart »¹⁸³. Si cette position poétique n'est pas directement critique, elle se constitue comme un espace de protection et de liberté pour la voix singulière et intime de l'être. Interrogé sur l'évolution de la littérature contemporaine au Maroc, Mohamed Hmoudane décrit ce glissement d'une écriture de l'engagement et du groupe vers une écriture de l'intime : « Ces deux dernières décennies, le Maroc, si l'on compare la situation avec celle qui prévalait dans les années 1970 par exemple, a connu l'émergence d'une littérature plus intimiste, se penchant particulièrement sur le questionnement de soi, laissant plus de place à l'individu, comme si elle cherchait à s'émanciper du poids écrasant du groupe »¹⁸⁴.

Voyons à présent comment la poésie de Mohamed Hmoudane s'inscrit dans la filiation de ces tendances qui ont émergé depuis les années 50 et, surtout, depuis le tournant de la postmodernité des années 80.

1. 3. Hmoudane DANS LA POESIE MAROCAINE EN DEVENIR¹⁸⁵

Mohamed Hmoudane est né à El Maâzize au Maroc en 1968. Il a fait ses études littéraires à Salé à Rabat au Maroc. Il en retirera la conscience d'avoir grandi dans la « république des corsaires, la république des *renegados* »¹⁸⁶ et cela constituera dans son imaginaire l'ancrage d'une position critique envers tous les discours internationaux que véhicule l'océan médiatique. Celui qui dit la partie de *Parole prise, parole donnée* intitulée « détonation » est « une sorte de corsaire, une sorte de pirate ». Pirate des mers mais aussi pirate de l'air de l'ère moderne avec un détournement de poésie au moyen d'un cutter¹⁸⁷.

Il a commencé à écrire dès l'âge de 15 ans des poèmes en arabe et en français ainsi que de la prose. Venu à Paris en 1989, il n'en est jamais reparti et vit à Saint-Denis – on le surnomme d'ailleurs parfois le « poète de Saint-Denis ». Il ne se sent en aucun cas étranger en ce lieu : « Moi, au bout d'un certain temps passé dans cet exil, j'ai fini par m'approprier le lieu »¹⁸⁸. Et il clame : « Saint Denis mon village à moi ! »¹⁸⁹. Sans doute est-il à l'image de

¹⁸³ A.Tenkoul, op.,cit. p. 193

¹⁸⁴ <https://www.humanite.fr/le-maroc-est-lininvite-dhonneur-de-livre-paris-633759>, consulté le 9 Octobre 2017.

¹⁸⁵ Entretien vidéo enregistré à la bibliothèque de Lyon entre Mohamed Hmoudane et Touriya Fili-Tullon, https://www.bm-lyon.fr/spip.php?page=video&id_video=662, consulté le 6 septembre 2016.

¹⁸⁶ *Ibid*

¹⁸⁷ *Ibid*

¹⁸⁸ *Ibid..*

¹⁸⁹ *Ibid.*

Mahmoud, le personnage principal du roman *Le Ciel, Hassan II et maman France*, et de son intégration par « maman France » dont Hmoudane dit :

« Vite, l'on se rend compte que cette «mère adoptive» est en fait une sorte de «mère fouettarde», autoritaire et acariâtre. Mais Dieu merci ! Mahmoud, après tant d'années de rapports tumultueux avec sa chère «Maman», se résout à «tourner la page», à «dissiper les malentendus» et à «sceller définitivement la conciliation avec elle», en devenant citoyen français¹⁹⁰ ».

Hmoudane est l'auteur de nombreux recueils de poésie comme *Ascension d'un fragment nu en chute*¹⁹¹, *Poème d'au-delà de la saison du silence, ère d'aube*¹⁹², *Attentat*¹⁹³, *Incandescence*¹⁹⁴, *Blanche mécanique*¹⁹⁵ et *Parole prise, parole donnée*¹⁹⁶. Il a publié dans la revue *Poésie*, la revue *Bleue*, la revue *Marginale* et la revue *Présage*. L'écrivain a participé à des textes collectifs comme *Il me sera difficile de venir te voir* qui évoque l'inconfort de l'étranger.

D'autre part, Hmoudane a aussi écrit un livre d'artiste *le Général*¹⁹⁷ et des romans comme *French Dream*¹⁹⁸ et *Le Ciel, Hassan II et maman France*¹⁹⁹ que nous avons déjà évoqué. Même si Hmoudane se refuse à considérer ce dernier roman comme autobiographique, le livre nous permet de discerner sa réaction face à une sorte de trinité, une force, un pouvoir qui constitue un seul bloc

Cette dernière œuvre nous livre aussi certaines des influences littéraires reçues par Hmoudane. Il y évoque indirectement la culture littéraire française dont il a été pétri et dont le narrateur fait le vecteur de sa possible intégration dans la société française :

« Et pour tout te dire, j'ai déjà effeuillé une à une les Fleurs du mal lors de nuits nuptiales exquises et torrides, séjourné en enfer toute une saison, pleuré quand la pauvre Emma s'est donné la mort... Je connais sur le bout des doigts

¹⁹⁰ Entretien avec Mohamed HMOUDANE « Je ne m'impose jamais de ligne rouge » réalisé par Youssef Lahlali, Libération, 17 août, 2010. Article disponible en ligne à l'adresse : https://www.libe.ma/Entretien-avec-Mohamed-Hmoudane-Je-ne-m-impose-jamais-de-lignes-rouges_a13310.html (consulté le 24 septembre 2016)

¹⁹¹ Mohamed Hmoudane, *Ascension d'un fragment nu en chute*, L'Harmattan, 1994.

¹⁹² Mohamed Hmoudane, *Poème d'au-delà de la saison du silence, ère d'aube*, L'Harmattan, 1994.

¹⁹³ Mohamed Hmoudane, *Attentat*, La Différence, 2003

¹⁹⁴ Mohamed Hmoudane, *Incandescence*, Al Manar, 2004.

¹⁹⁵ Mohamed Hmoudane, *Blanche mécanique*, La Différence, 2005.

¹⁹⁶ Mohamed Hmoudane, *Parole prise, parole donnée*, La Différence, 2007.

¹⁹⁷ Édition bilingue français-allemand, avec des dessins originaux de Klaus Zylla, Al Manar, 2009.

¹⁹⁸ Mohamed Hmoudane, *French Dream*, La Différence, 2005, Tarik édition, 2010.

¹⁹⁹ Mohamed Hmoudane, *Le Ciel, Hassan II et maman France*, La Différence, 2010

mes classiques. Je te récite si tu veux du Lautréamont, du Rimbaud, du Breton et je ne sais quoi encore. Je suis imprégné jusqu'à la moelle d'idées humanistes. Voltaire, Saint-Simon et Rousseau sont des potes. Je te raconte si ça ne t'ennuie pas, épisode par épisode, la belle Histoire de France, de Clovis à nos jours. Tu m'écoutes, monsieur le CRS, tu m'écoutes ? Je suis "intégrable" illico, ne pose aucun problème particulier... »²⁰⁰

Nous retiendrons de cette longue liste de références littéraires que Hmoudane est à la fois pétri de la culture de l'âge classique et lecteur des poètes phares de la modernité qui sont Baudelaire et Rimbaud (en l'occurrence désigné par la métonymie de son œuvre « une saison en enfer »). Toutefois, face à certains critiques qui ont cru voir en lui du Rimbaud ou du Lautréamont en raison de la violence des images qui caractérise sa poésie, Hmoudane s'est montré agacé car il a acquis la certitude d'une « marque de fabrique » personnelle : « j'ai ma propre vision du monde ; j'ai mon propre parcours²⁰¹ ». Par ailleurs, il a considéré que ces classifications résultaient d'une pauvreté dans l'intelligence de la singularité d'un auteur et d'un texte :

« Il me semble que lorsqu'on est dérouté par la puissance et l'originalité d'un texte, on cherche, au lieu de le creuser pour en tirer ce qui fait sa propre matrice, à en rattacher l'auteur à des icônes²⁰² ».

Dans ce sens, Mohamed Loutfi El-Youssefi explique : « Souvent la critique a choisi la sécurité. Ainsi au lieu de s'aventurer dans les textes contemporains pour en découvrir sa matrice, souvent, la critique se contente de convoquer des représentations rhétoriques anciennes et de les appliquer aux textes. »²⁰³

Hmoudane ne se laisse donc pas facilement réduire à des influences littéraires ou à des schémas sociologiques. La voix narrative, dans l'extrait ci-dessus de *Le Ciel, Hassan II et maman France*, pourrait laisser croire à une figure d'émigré en butte aux questions de l'intégration. Or le poète refuse de se laisser enfermer dans la posture de l'étranger. Certes son parcours suit l'exil en France de l'étudiant en lettres qui se transforme en émigration par le déclassement social imposé par les emplois de second rang. Il confie :

²⁰⁰ *Ibid*, p.43-44

²⁰¹ Entretien vidéo enregistré à la bibliothèque de Lyon entre Mohamed Hmoudane et Touriya Fili-Tullon, *op. cit.*.

²⁰² Rim Mathlouti, babelmed.net, « Rencontre avec Mohamed Hmoudane », 7 nov. 2010.

²⁰³ Mohamed Loutfi El-Youssefi, « présence de la poésie marocaine contemporaine » in *La poésie marocaine contemporaine*, éditions Dat Toubqal, 2003, p.49 [texte original en arabe. Nous traduisons]

« Je suis, en France, perçu comme un étranger parmi tant d'autres. Un immigré. Je ne peux pas faire abstraction de cette réalité, faire comme si de rien n'était, mais je n'écris pas des livres sur l'immigration²⁰⁴. »

De même lorsque, au retour au pays, il est vu comme un émigré, enfermé dans une altérité, il s'abstrait de ces positio(n)nements traditionnels de l'identité. Lors de ce retour au Maroc, on assiste à une mort symbolique du moi : « il y a un moi qui est mort et qui a donné naissance à un autre²⁰⁵ ». La problématique du sujet a été traversée par les réalités de l'exil et de l'émigration, mais elle ne se cristallise pas dans ces positions : « Je refuse de me confiner dans des catégorisations²⁰⁶ ». Il le dira clairement à Muriel Steinmetz lorsqu'elle l'interroge pour le journal *L'Humanité* :

« Mes écrits appartiennent peut-être à la fois à la littérature marocaine et française. Ou plutôt, ils n'appartiennent ni à l'une ni à l'autre, mais à une géographie bien personnelle, faite d'un imaginaire construit au gré de déplacements, de heurts, d'accidents, de ruptures, de malentendus avec le monde... Une géographie sans cartes ni frontières, dessinée à même ma chair²⁰⁷. »

L'espace du poète, c'est son corps traversé par les rencontres avec la vie, les influences. C'est le fruit de la recomposition des frontières de l'homme postmoderne. Cette perception expliquera dans une partie ultérieure l'éloignement assez rapide de l'écrivain par rapport à la thématique de l'exil pour se positionner comme carrefour des discours contemporains et du sensible.

De ce fait, Hmoudane déclare ainsi avoir réglé ses comptes avec l'exil : « Qu'on me considère comme étranger, ce n'est plus mon affaire²⁰⁸ ». S'il parlait beaucoup de l'exil dans ses premiers textes car il s'agissait de quelque chose de neuf, il « pense avoir apprivoisé cet exil »²⁰⁹. En tant que poète, Hmoudane s'est libéré à la fois de l'héritage colonial et de la position du marocain étranger. Lorsque Muriel Steinmetz l'interroge pour *L'Humanité* sur la

²⁰⁴ Rim Mathlouti, babelmed.net, « Rencontre avec Mohamed Hmoudane », 7 nov. 2010.

²⁰⁵ Entretien vidéo enregistré à la bibliothèque de Lyon entre Mohamed Hmoudane et Touriya Fili-Tullon, *op. cit.*.

²⁰⁶ Entretien avec Mohamed Hmoudane, *op. cit.*.

²⁰⁷ <https://www.humanite.fr/le-maroc-est-linvite-dhonneur-de-livre-paris-633759>, consulté le 9 octobre 2017.

²⁰⁸ Entretien vidéo enregistré à la bibliothèque de Lyon entre Mohamed Hmoudane et Touriya Fili-Tullon, *op. cit.*.

²⁰⁹ *Ibid*

représentativité des poètes marocains invités au salon du livre de Paris, Mohamed Hmoudane repousse clairement ce type de catégorie nationale :

« Un écrivain est-il censé représenter la littérature d'un pays donné ? Et, d'abord, qu'est-ce que cela veut dire un écrivain marocain, français ou chinois ? Je pense qu'un écrivain ne représente que lui-même et, potentiellement, ses démons.²¹⁰ »

Sa voix, innervée par les influences des origines et des cultures, est celle d'un poète moderne ou plutôt postmoderne comme un autre, placé au cœur des discours variés qui traversent le monde. L'écriture littéraire se laisse voir sous un nouveau jour sans règles préétablies, ne gardant que celles que chaque auteur (chaque écriture) s'impose lui-même (à elle-même) dans le cadre de sa conception esthétique et philosophique. La problématique du « je » s'en trouve donc notablement modifiée. « Nous sommes je naissant en moi mourant »²¹¹ écrit-il dans un recueil, caractérisant ainsi l'accès au rang de sujet poétique comme instance qui traverse le temps et puis l'espace. Il s'agit alors d'un « je assez théâtral, le je de l'écriture, mais on revient et on n'est jamais soi²¹² ». Il a été parfois écrit que Hmoudane place le lecteur dans le temps suspendu du poème, entre l'acte de nommer et la mort.

De même que Hmoudane a pris ses distances avec une conception traditionnelle du sujet, il refuse ce que l'on a l'habitude de nommer par le mot *destin* : « il est inapproprié de nommer destin une chaîne de vie menée sans laisse au jour le jour²¹³ ». La position du poète au sein de la réalité relève ainsi d'une forme d'acrobatie entre les signes et les paradigmes pour se construire en tant qu'être : « réussir le prodige d'être à la fois le marionnettiste et la marionnette²¹⁴ ». Dès lors que Hmoudane confie que « beaucoup de [s]es poèmes sont autobiographiques ; ils sont inspirés de [s]on propre parcours²¹⁵ », faut-il s'étonner qu'ils soient aussi atypiques que leur auteur ?

La poésie de Hmoudane suit le même principe d'éclatement générique ou de polygénéricité que sa prose romanesque. De celle-ci, Hmoudane confiera « Parfois je détourne ces codes de l'autobiographie, de ce qu'on appelle autofiction, le peu de choses que je sais sur ces codes²¹⁶ ». Prose et poésie s'interpénètrent dans plusieurs œuvres :

²¹⁰ <https://www.humanite.fr/le-maroc-est-lininvite-dhonneur-de-livre-paris-633759>, consulté le 9 octobre 2017.

²¹¹ Mohamed Hmoudane, *Poème d'au-delà de la saison du silence*, l'Harmattan, 2002, p.15

²¹² Entretien avec Mohamed Hmoudane, *op. cit.*

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ M. Hmoudane, *French Dream – La Différence*, 2005

²¹⁵ Entretien vidéo enregistré à la bibliothèque de Lyon entre Mohamed Hmoudane et Touriya Fili-Tullon, *op. cit.*

²¹⁶ *Ibid.*

« Toutefois, je fais souvent dans le «mélange des genres». Mes livres, y compris ce dernier roman, sont comme autant de laboratoires. Dans *Blanche Mécanique*, recueil publié à La Différence en 2005, certains poèmes présentent un caractère nettement narratif, dans *Parole prise, parole donnée* (La Différence, 2007), on assiste à un déferlement choral où vers et prose s'alternent et *French Dream* (La Différence, 2005, Tarik Editions 2010), ouvrage estampillé «roman», est traversé de long en large de poèmes²¹⁷. »

De même que, selon Abdellah Baida, le texte romanesque « baigne dans la poéticité par son mode narratif “ instable ” et non linéaire²¹⁸ », Touryia Fily-Tullon rappelle que dans tous les recueils poétiques, « nous sommes en littérature, qu'il y a de la fiction, que nous sommes dans l'hétérogène, du sacré, du non-sacré (...) pour créer autre chose »²¹⁹. On observe un décroisement aussi entre poésie et récit qui s'entremêlent dans ses recueils.

Selon Touryia Fily-Tullon²²⁰, une partie de la critique marocaine contemporaine ne voit dans la littérature émergente dans laquelle s'inscrit Hmoudane qu'une « forme de provocation dans laquelle on casserait des tabous sociaux ou religieux²²¹ » Effectivement, sa poésie abonde en effets de provocations par la multiplication des registres de langue du très soutenu, voire rare, aux mots les plus crus. Cependant, Hmoudane considère que si cette dimension provocatrice existe dans ses textes, ce n'est pas une démarche délibérée de l'ordre de la posture. Il n'en prend d'ailleurs conscience qu'à posteriori :

« Ce n'est qu'après coup que je découvre qu'il y a une manière frontale d'attaquer contre une certaine manière d'écrire, une certaine façon de considérer la poésie et la littérature.²²² »

Le poète justifie le mélange des niveaux de langue par l'usage qu'il fait quotidiennement de la parole dans des contextes très variés, un registre soutenu s'il dialogue avec des philosophes ou des intellectuels et des mots plus simples s'il se trouve au café à discuter avec des ouvriers. Ce choix correspond à une liberté dans l'écriture : « je ne veux pas me confiner dans un registre ». La poésie de Hmoudane est toute entière dans la volonté de

²¹⁷ Entretien avec Mohamed Hmoudane, *op. cit.*

²¹⁸ Abdellah Baida, *lesoir-echos.com*, « Quand Hmoudane devise sur sa Trinité *Le Ciel, Hassan II et maman France* », 13 août 2010.

²¹⁹ Entretien vidéo enregistré à la bibliothèque de Lyon entre Mohamed Hmoudane et Touryia Fily-Tullon, *op. cit.*

²²⁰ *Ibid.*,

²²¹ *Ibid.*,

²²² *Ibid.*

jouer, que l'on prenne ce mot comme un synonyme de libre latitude entre des composantes ou dans le sens de plaisir ludique.

Hmoudane déclare en effet ressentir un plaisir ludique dans l'écriture :

« Si écrire demeure un acte charnel et spirituel qui peut paraître parfois grave, il procure beaucoup de plaisir. Je m'amuse souvent en écrivant ²²³ ».

La dimension satirique, carnavalesque, l'aspect ludique des textes de Hmoudane ont été relevés par de nombreux critiques. Le poète reconnaît en effet un « stratagème, un travail de détournement des codes²²⁴ ». Si, de temps à autres, sa poésie peut contenir des aspects perçus comme satiriques, il ne s'agit pourtant pas d'une satire traditionnelle avec ses codes normés. La satire ne peut être qu'un effet secondaire d'un texte qui n'a pas été pensé pour être tel, mais qui, dans sa liberté fondamentale, contient un potentiel critique voire iconoclaste. Or, le poète possède un sens fervent et absolue de cette liberté :

« Qu'il s'agisse du roman ou de la poésie, je m'exprime toujours avec la même liberté de ton. Je ne m'impose jamais des lignes rouges²²⁵ ».

Hmoudane se refuse à théoriser sa propre poésie. Elle n'est pas à ses yeux la manifestation de concepts ou d'idées qu'il mettrait en œuvre dans son écriture mais d'« un travail brut ». L'écriture est un travail « qui émane de son corps, de sa chair, un travail « barbare »²²⁶ ». Loin d'être purement destructrice, cette implication du corps féconde la poésie et le poème :

« Mais (...), cette même écriture se révèle aussi étreinte, acte génésique, fécondateur (...). Chez Hmoudane, ce fameux investissement du corps dans l'écriture n'est pas abstraction de théoricien, mais réalité charnelle, vécue dans toute sa violence, ses affres et sa joie. On ne compte pas dans son recueil [Parole prise, parole donnée], avec celles du vin, les occurrences du sperme et du sang, trois liquides qui ne cessent de mêler leurs substances, leurs flux et d'irriguer, comme Hmoudane lui-même le qualifie, ce Chant liquide gueulé.²²⁷ »

²²³ Rim Mathlouti, babelmed.net, « Rencontre avec Mohamed Hmoudane », 7 nov. 2010.

²²⁴ Entretien vidéo enregistré à la bibliothèque de Lyon entre Mohamed Hmoudane et Touriya Fili-Tullon, op. cit..

²²⁵ Entretien avec Mohamed Hmoudane, op. cit..

²²⁶ Ibid..

²²⁷ Mohamed Leftah, *Le Journal heb-dominical* – Casablanca, du 14 au 20 avril 2007.

Les poèmes de Hmoudane vont volontiers à l'encontre de la douceur apaisée et lisse d'une certaine poésie. Des titres de recueils tels qu'*Attentat* ou de sections comme *Poèmes piégés comme une voiture* portent cette violence des images. Le poète veut « créer une certaine intensité dans le texte²²⁸ ». A contrario, « les textes qui sont une sorte de berceuse ne [l'] intéressent pas²²⁹ ». Hmoudane a exprimé, avec la virulence qui caractérise sa parole, son refus d'un discours poétique traditionnel, de Shéhérazade qui récite pour échapper à la mort : « ta gueule Shéhérazade ! Assez de ce baratin ; on nous a assez gavé avec tout cela et il était temps de dire “basta”²³⁰ ». Le poète a pris nettement position pour une poésie qui fait violence, qui porte la violence comme une marque même de l'inscription et de la revendication du sujet dans la réalité plurielle :

« Le jour où je serai frustré par mes textes, le jour où je ne serai pas convaincu, si mes textes ne me bousculent pas, ne me giflent pas, l'écriture n'aura plus de sens pour moi²³¹ »

Ainsi la présence d'une certaine violence appartient à une recherche esthétique : « La poésie me permet de m'exprimer d'une manière fulgurante, lapidaire, saccadée²³² ». Elle correspond à la volonté de créer un texte « qui maintient une sorte de grouillement, une sorte d'intensité²³³ ». Les images correspondent à une recherche dans la structure, à la quête de quelque chose qui explose en permanence, à une poésie que Hmoudane lui-même qualifie de « sismique » :

« Pour moi, un poème n'est réussi que lorsqu'il arrive à établir une certaine correspondance entre le son, le sens, et l'image. Il faut que ces trois éléments soient réunis, qu'il y ait une harmonie entre eux, qu'ils créent l'effet d'une déflagration, sinon le poème passe au pilori²³⁴. »

De ce fait, bien au-delà d'un résultat sur le lecteur, la violence est le fruit d'une interrogation sans concession que Hmoudane fait subir au genre poétique et à ses limites mêmes. Selon Yamna Abdelkader, il conduit « une esthétique qui, sortie des normes,

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ Rim Mathlouti, babelmed.net, « Rencontre avec Mohamed Hmoudane », 7 nov. 2010

²³² Entretien avec Mohamed Hmoudane, *op. cit.*

²³³ Entretien vidéo enregistré à la bibliothèque de Lyon entre Mohamed Hmoudane et Touriya Fili-Tullon, *op. cit.*

²³⁴ Mohamed Hmoudane, propos recueillis par Rim Mathlouti, babelmed.net, « Rencontre avec Mohamed Hmoudane », 7 nov. 2010.

s'affirme comme une écriture de “ l'énorme ”²³⁵ ». Un certain nombre de critiques ont voulu voir dans Hmoudane un héritier des poètes de la revue *Souffles* :

*« Mohamed Hmoudane semble ainsi rejoindre Mohamed Choukri, dans sa lutte pour la survie mais surtout les poètes marocains des années 1970, comme Mohammed Khaïr-Eddine ou Abdellatif Laâbi. Ces derniers ont développé, la revue Souffles aidant, un discours littéraire nourri par “ la violence du texte ”, décrié le monde des morts-vivants, dénoncé les retors politiques et sociaux. Plus de trente-cinq ans après, Mohamed Hmoudane renoue avec cette génération en ajoutant à ses écrits des regards aussi critiques que révoltés, cette fois-ci, sur le pays d'accueil, la France, son nouveau lieu de vie. »*²³⁶

Cependant, Hmoudane a toujours récusé, comme nous l'avons vu, toute appartenance à un héritage particulier et il a répondu à cette filiation au sein de la littérature marocaine que lui imputait Salim Jay :

*« De l'œuvre de Khaïr-Eddine, je n'ai malheureusement lu que des fragments et ce n'est qu'après coup, c'est-à-dire après la parution du Dictionnaire de Salim Jay. Quant à Driss Chraïbi, je ne connais pas, non plus, profondément son œuvre. Je ne me sens donc, parce que je n'ai pas vraiment lu ces deux grands écrivains, proche ni de l'un ni de l'autre. Soutenir le contraire relèverait de la supercherie et de la malhonnêteté intellectuelle »*²³⁷.

Plutôt qu'à Khaïr-Eddine, Hmoudane préfère être comparé à Jean Genet. En outre, à ses yeux, le discours ne doit pas se substituer au poème, comme chez certains poètes marocains qui l'ont précédé : « on se dit : est-ce qu'on est en face de poèmes ou de tracts ? »²³⁸. Le poème est en prise avec la vaste arène du réel. Par la dénonciation, le poète fait preuve d'une révolte autrement plus vaste, plus profonde, plus radicale que celle qui animait les poètes de *Souffles*, une révolte que Mohamed Leftah qualifie de « métaphysique », comme étant “ le mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et la création tout entière ”²³⁹.

²³⁵ Yamna Abdelkader Chadli, Sandrine Bazile et Omar Fertat (dir.) « La poésie hors-normes de Mohamed Hmoudane ou l'art de la provocation » *Présence francophone*, n° 76, 2011, p. 68

²³⁶ Tahar Bekri, *Cultures Sud*, n° 166 – juillet / septembre 2007.

²³⁷ Entretien avec Mohamed Hmoudane, *op. cit.*.

²³⁸ Entretien vidéo enregistré à la bibliothèque de Lyon entre Mohamed Hmoudane et Touriya Fili-Tullon, *op. cit.*.

²³⁹ Mohamed Leftah, *Le Journal heb-dominical* – Casablanca, du 14 au 20 avril 2007.

Et le critique en veut pour preuve l'annonce faite par le poète avec rage, avec superbe, au seuil même de *Parole prise, parole donnée* :

Matador – j'ai tout le ciel pour arène et tant d'étoiles à mettre à mort...²⁴⁰ »

Ce poète qui emprunte l'habit du matador n'est plus en lutte contre les forces du destin ou avec l'ange, mais contre les censures, quelle que soit la forme qu'elles prennent.

La langue de Hmoudane emprunte volontiers un vocabulaire de l'incandescence, des étincelles pour exprimer ce spleen premier du vécu, sa révolte foncière et sans fin, ainsi que l'analyse Tahar Bekri :

« Il écrit l'indignation contre un réel aliéné et démun, fortement humiliant et avilissant, qui a marqué son départ. De son Maroc natal, il porte des douleurs et des blessures, des misères et des amertumes. Et c'est la rébellion déclarée, loin des images exotiques et touristiques, loin des fantasmes faciles, qui guide et emporte des textes jetés à la face du lecteur comme des cris insolents, bouleversants et provocateurs, sombres et habités par la mort, parfois noyés dans de mauvais vins pour tenter de s'éteindre ou de s'apaiser²⁴¹. »

En lui-même, le poète se dit « très révolté par l'injustice ». Cette révolte dépasse largement les combats contre l'oppression qui avaient marqué la poésie des écrivains de *Souffles*. Il s'agit d'une révolte plus fondamentale, que Salim Jay résume comme suit :

« L'injustice rencontrera toujours l'opposition des poètes et la révolte de Hmoudane est dessinée à même la peau du réel, sur la page blanche agissant comme révélateur photographique²⁴². Avec la poésie, Hmoudane propose « un contre-discours qui va à l'encontre du marketing, de la carte postale²⁴³ ». »

La position du poète n'est pas dans une tour d'ivoire hors du monde, ou reclus dans les recherches esthétisantes du langage, elle est bel et bien au cœur du monde et de ce qui, dans le monde économique moderne, oppresse l'homme ou l'être libre du poète. Hmoudane exposera dans une conférence cette impossible dichotomie du poète ; « la réécriture de

²⁴⁰ Mohamed Hmoudane, *Parole prise, parole donnée*, Paris, La Différence, p. 9.

²⁴¹ Tahar Bekri, *Cultures Sud*, n° 166 – juillet / septembre 2007.

²⁴² Salim Jay, *Dictionnaire des écrivains marocains*, Eddif, 2005.

²⁴³ Entretien vidéo enregistré à la bibliothèque de Lyon entre Mohamed Hmoudane et Touriya Fili-Tullon, op. cit..

Mallarmé et, en face, il y a la domination de la société du CAC40²⁴⁴ ». Loin de se retirer du monde, la poésie de Hmoudane s'inscrit avec virulence dans un monde où l'omniprésence de la communication conduit au jargon figé, où la science et la société offrent des cloisonnements excessivement rassurants.

Pour autant, le discours poétique ne peut se réduire au face à face avec les discours dominants qui contestent l'emprise économique ou politique et qui étaient ceux de la période des grandes idéologies ou de la décolonisation. Hmoudane renvoie dos à dos certains discours qui circulent dans nos sociétés et leur substitue la liberté de la littérature : « *le discours romanesque ou poétique peut détruire le discours religieux, politique ou même esthétique*²⁴⁵ ». *Cependant la poésie n'est pas un néo-discours politique* : « *La poésie n'a pas à se substituer à un discours politique*²⁴⁶ ».

Si la poésie peut aller à l'encontre du religieux ou du politique, c'est parce que le poète est lui-même au cœur du monde, qu'il ne peut pas, en étant pleinement lui-même en tant qu'être sensible et pensant, s'abstraire des questionnements que soulève notre société. La poésie interfère avec le politique mais ne prétend pas en être un substitut : « Le politique traverse le poétique, le possible traverse le politique mais le poème ne doit pas être, à mon sens, un discours direct idéologique et politique²⁴⁷ ». Telle position a ses conséquences dans l'herméneutique du poème, et la volonté de déconstruire une lecture sociologique ou idéologique universitaire du poème.

Pour Hmoudane, il existe un certain inconfort à vouloir se dégager des assignations à résidence que constituent l'origine ou l'exil. D'un côté, il est attendu que le poète prenne position face à certaines situations dans le monde arabe. Or Hmoudane s'y refuse foncièrement : « Je n'écris pas sur commande, je ne vais pas obéir à un schéma donné (...) je ne réponds pas présent à des schémas théoriques préétablis²⁴⁸ ». La caractéristique même de la poésie est dans la résistance à tout discours préalable et coercitif ou réducteur.

Ainsi la forme elle-même traduit-elle cette révolte et cette résistance face aux discours dominants : « à travers les mélanges des genres et du vocabulaire, il y a cette démarche de

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*

détourner les discours dominants, de les railler, de se moquer de ces discours là²⁴⁹ ». La langue elle-même doit être le lieu d'un travail libérateur, faute de quoi elle ne serait qu'un nouvel exil. La poésie devra donc « toujours faire en sorte de briser ces carcans ». L'inscription de la voix poétique dans le réel contemporain ne se départit donc en rien du travail formel. Une même éthique de la liberté les habite.

On a parfois demandé à Hmoudane pourquoi il a choisi la langue française pour sa poésie alors qu'il maîtrise parfaitement l'arabe, qu'il a traduit Rimbaud dans cette langue ? La langue française, est-elle, pour lui, un « butin de guerre » ?

« Pour faire court, je dirai que rien ne me prédestinait à écrire — déjà — en arabe et encore moins en français, langue qui, on le sait, pour le cas du Maroc, reste l'apanage d'une certaine classe sociale qui est à des années-lumière de celle dont je suis issu²⁵⁰. »

Si Hmoudane ne peut affirmer que son français est travaillé de l'intérieur par l'arabe maternel, comme certains écrivains francophones ont pu le dire antérieurement, il n'existe pas chez lui de fascination pour la langue française comme une « belle étrangère » à laquelle on devrait un respect absolu. Il décrit simplement son adoption comme le fruit d'une volonté pragmatique liée aux études de littérature française au Maroc puis à l'expatriation en France : « Oui, j'écris en français, un français non complaisant et loin d'être docile, et ce choix-là, je l'assume pleinement comme je n'ai pas à le justifier²⁵¹ ». Son travail est semblable à un corps à corps qui met à l'épreuve les limites du français : Hmoudane concède qu'il s'arroge des bizarreries syntaxiques (comme il l'aurait fait au demeurant en arabe).

Dans son œuvre poétique, Hmoudane se montre particulièrement sensible à l'oralité. La violence de son propos a parfois été assimilée à la tradition arabe de l'invective, mais qui aurait été revisitée et enrichie de sa formation (ou déformation ?) par la poésie française. Existe ainsi une forme de métissage des influences car « les textes francophones sont au cœur d'influences et d'apprentissages conflictuels que l'écriture tente de conjuguer ou de faire cohabiter et ne peuvent se classer dans une catégorie monolithique et socio-centrée²⁵² ».

²⁴⁹ *Ibid.*.

²⁵⁰ Entretien avec Mohamed Hmoudane, *op. cit.*.

²⁵¹ Entretien avec Mohamed Hmoudane, *op. cit.*.

²⁵² Yamna Abdelkader, « La "langue fantôme" : une présence familière dans l'écriture. Présentation du poète Malek Alloula suivie d'un Entretien » in *Présence francophone*, N°82, 2014, pp.22-39.

CONCLUSION

Nous avons tout d'abord replacé l'œuvre de Mohamed Hmoudane dans la continuité d'une histoire de la littérature francophone marocaine depuis la décolonisation. Sa volonté de dynamiser la langue se trouve dans la continuité de la destruction de la langue du colonisateur qui caractérisait la poésie des années 1960 et 1970, mais elle ne porte plus l'espoir de jours meilleurs qui était celui de l'homme libéré de l'oppression coloniale et en marche. De cette influence, Hmoudane conserve la veine attentatoire, le goût de la marge, de l'excentricité où le poète s'invente un ethos singulier. Sa poésie se situe bien surtout dans l'héritage de la poésie marocaine francophone depuis les années 1980. En effet, la poésie marocaine francophone prend alors le tournant de la postmodernité et d'une vision mondialisée qui rompt avec les seules préoccupations identitaires nationales antérieures. Mohamed Hmoudane adhère à ce changement de paradigme et son écriture prend assez rapidement le tournant – elle est pleinement représentative de « l'écriture du tournant » décrite par Abdellatif Laâbi – vers les formes fragmentées et l'éclatement générique. Cette poésie se caractérise ainsi par une perpétuelle quête d'émancipation – par rapport aux formes et aux groupes constitués, par rapport aux influences reçues, en regard même de sa propre production antérieure – qui conduit à sortir des figures et des postures en quelque sorte convenues et conventionnelles. Au fil des productions, et surtout après les deux premiers recueils de 1992 et 1994, cette figure « réaliste » de l'exilé dans la banlieue tend à se dissoudre. Le poète, comme les nations, est happé dans le flux ouvert d'une vie moderne trépidante, plurielle, ouverte sur un monde véritablement planétaire avec lequel se déplacent et se reformulent tous les questionnements antérieurs. Hmoudane choisit la banlieue du pays d'exil – lieu et milieu d'échanges sociaux et culturels pleinement ouverts – comme creuset des interrelations spécifiques du monde contemporain. Le poète s'est véritablement installé dans la postmodernité avec une position ex-centrique, cœur d'un kaléidoscope²⁵³ dont les éléments sont issus du monde multiculturel, ouvert. La « géopoétique²⁵⁴ » s'y est substitué au fil du temps et de la perte de vue par l'ère postmoderne du récit historique à la géopolitique. Le poète est lui-même le laboratoire d'influences culturelles disparates et d'expérience sur la langue ; il accepte d'être le porte-parole du carnavalesque, d'une certaine violence verbale, de la discontinuité des discours tantôt recherchés, tantôt populaires voire vulgaires. Il fait ainsi face au nouvel ordre mondial de la cité postcoloniale avec sa quête d'un nouveau registre d'identité ; et il se fait le précurseur des questionnements ou des déchirures de l'homme contemporain. Pirate au sein

²⁵³ Le prochain recueil de Mohamed Hmoudane s'intitulera *Kalédioscopique*.

²⁵⁴ L'expression est de Yamna Chadli Abdelkader dans *Poétique de la rive : la forme en jeu*.

de la poésie et du monde, il pense l'homme en avant, il l'alerte, il l'invective pour empêcher son indifférence. L'œuvre de Hmoudane prend ainsi naissance à partir de son évolution interne en tant que domaine d'exploration de nouvelles libertés formelles dont les manifestations stylistiques successives scandent les étapes. Le statut de cette voix nous importe, car elle est une porte d'entrée dans cet univers poétique si singulier : elle expose la « maison de l'être » face aux bouleversements de la culture mondialisée, des influences culturelles plurielles.

DEUXIEME PARTIE

CHAPITRE PREMIER : Le paysage du corps

1.1 PRIORITE AU PAYSAGE INTERIEUR²⁵⁵

Le paysage, nous allons le voir, est une réalité intérieure autant qu'extérieure, subjective autant qu'objective, sans que l'on puisse donner à l'une ou l'autre de ces composantes la priorité. C'est une aire transitionnelle entre l'individu et le monde, au sens où l'entend Winnicott²⁵⁶. Il est à la fois landscape et inscape, pour reprendre le mot de Hopkins¹⁰⁶ qui donne son titre à un livre récent de Paul-Louis Rossi²⁵⁷, illustré par le peintre François Dilasser.

Ainsi le lecteur peut-il avoir accès à ce que Dominique Rabaté appelle le *sujet lyrique* :

« Car il y aurait bien un sujet lyrique, non pas constitué et préalable au poème puisque [...] le sujet lyrique se crée par et dans le poème. Sa voix émerge à mesure mais selon des modes de figurabilité et des dispositifs d'énonciation (un placement de la voix et des types d'adresses particuliers) qui peuvent se caractériser différenciellement²⁵⁸ »

Explorer le paysage du corps revient donc à chercher, au centre d'une poésie, l'être créateur tel qu'il s'exhibe ou accepte de se révéler. Dans la mise à jour – ou à nu – du corps comme le projette Hmoudane dans sa poésie, nous ne nous contenterons pas d'une étude thématique du fragment (« main », « gorge »,...), mais nous mettrons en évidence la dynamique du corps dans ce qui est, parfois, une incarnation de l'acte poétique.

Dans la poésie de Hmoudane, le paysage traditionnel a disparu. Seul le corps et des lambeaux de monde subsistent et se côtoient :

*« D'autres monuments rustiques de chair et de cailloux se dressèrent nul salut
nul horizon bleu larmes rocheuses rouges espoir saignant*

²⁵⁵ Nous entendons « le paysage intérieur » au sens d' « Inscape » chez Gérard Manley Hopkins : « Hopkins, le poète le plus concentré qui soit, s'attachait à saisir ce qu'il appelait (d'un néologisme forgé sur le suffixe -scape, qui apparaît dans un mot comme « landscape ») [...] comme l'unité intérieure, le dess(e)in d'un être. L'objet même de cette poésie, c'est par conséquent ce dont l'appréhension reste la plus difficile. » Mélançon, R. « Les Inscapes d'Hopkins ». In *Liberté*, 23 (2), 1981, p.140.

²⁵⁶ Voir *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, trad. Française par Claude Monod, J.-B Pontalis, Folio, Coll. (Folio essais), 2002

²⁵⁷ Paul- Louis Rossi; Dilasser François, *Inscapes*, Editions Le Temps qu'il fait, coll. (Littérature), 1998. Le mot « inscape » compose le titre d'un autre livre auquel Paul-Louis Rossi participe à savoir : *Paysage intérieur, inscape*, Editeur : joca seria, 2004.

²⁵⁸ Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 2011, p.8

Seule sa voix s'éclata résonnance de folie à l'heure fatale creusée comme le mot nuit » (Afn, p.87)

Cette poésie a abdiqué toute transcendance comme elle a renoncé à tout « horizon »²⁵⁹ dans le paysage. Les ruines d'un monde ancien subsistent sous la forme d'un alliage irréaliste de « chair » et de « cailloux », de fragments non identifiables de corps et de fragments pulvérisés de monde : dans cette forme de réemploi – au sens archéologique du terme – un nouveau monument de la poésie peut naître. Le poète recompose une esthétique à partir d'éléments disparates et hétérogènes comme les « larmes rocheuses rouges » dont on peut se demander si elles constituent une périphrase²⁶⁰ de l'« espoir saignant ». De ce monde hybridé avec le corps et réduit à la souffrance sans espérance, seule la voix poétique s'élève. Elle est à la lisière du corps et du monde dans une vision de l'univers postmoderne où ne subsiste plus aucune continuité stable de la réalité mais simplement des rapports de corps à corps ou plutôt de corps à monde. L'être n'est plus non plus une totalité (une identité, une personnalité, une psychologie) mais simplement la co-présence – souvent douloureuse et déchirée – au monde dans laquelle la parole émerge. D'une part, cette co-présence renverrait, à notre sens, à la

²⁵⁹ Le concept d'« horizon » mériterait d'amples développements. Dans son livre *L'horizon fabuleux*, Michel Collot étudie l'évolution lexicale de ce mot. En fait, le mot « horizon » apparaît au XIII^e siècle dans le monde de l'astronomie et traduit l'idée de la limite. Au XVII^e siècle, le terme se répand dans le monde littéraire et désigne l'ensemble de l'étendue offerte au regard. Dans le même livre, Michel Collot précise : « *Ce terme a longtemps figuré pour les poètes romantiques le seuil d'un Autre monde, l'image d'un Absolu. Mais en traversant, l'histoire mouvementée du XIX^e siècle, le thème s'est peu à peu dépouillé de ses significations idéales. L'horizon est désormais vide. Il continue pourtant de fasciner les poètes, car il est fabuleux [...]* Ce que les poètes demandent à l'horizon, ce n'est plus guère l'accès à un Autre monde, mais la révélation que notre monde est toujours autre qu'on ne le croit, car il recèle une réserve inépuisable de perspectives nouvelles ; ce n'est plus l'image d'une identité propre, à jamais possédée, mais la « distance intérieure » d'une intime altérité. Ce fond insondable, le poète le rencontre aussi dans sa traversée du langage, qui le renvoie de mots en mots, sans qu'aucun coïncide jamais exactement avec ce qu'il voudrait dire. La fuite de l'horizon symbolise cette négativité à laquelle le langage poétique se trouve confronté depuis qu'aucune caution métaphysique ne garantit plus l'adéquation des mots aux choses. Parce qu'elle est devenue « expérience des limites », aventure du langage risqué aux confins du silence, la poésie moderne reconnaît une parenté secrète entre son ambition et cet horizon qui semble, au bord de l'invisible, tracer une première ligne d'écriture. »

Dans un autre livre intitulé *la poésie moderne et la structure d'horizon*, Michel Collot, emprunte à la phénoménologie l'un de ses concepts clés à savoir « l'horizon » et tente de « définir une nouvelle approche de la poésie moderne en restituant l'œuvre dans son horizon. Un horizon qui organise la perception, qui renvoie non seulement à l'espace du dehors, mais aussi à l'espace intérieur de la conscience poétique, et à l'espace du texte lui-même. De par cette aptitude à réunir les trois dimensions de l'expérience poétique, l'horizon apparaît comme une véritable structure, régissant à la fois le rapport au monde, la constitution du sujet, et le fonctionnement du langage » explique l'éditeur du livre.

²⁶⁰ La périphrase se définit comme « la désignation indirecte d'un référent en plusieurs mots. Suivant le contexte, elle a une fonction d'amplification, d'euphémisme, elle peut avoir une valeur poétique » Catherine Fromilhague, sous la direction de Claude Thomasset, *Les figures de style*, Nathan, 1995, p. 73

redéfinition de l'être comme un Etre-au monde que propose Heidegger²⁶¹. D'autre part, elle illustrerait les propos de Maurice-Merleau Ponty²⁶² :

« Le corps propre est dans le monde comme le cœur dans l'organisme. il maintient continuellement en vie le spectacle visible ; il l'anime et le nourrit intérieurement, il forme avec lui un système. Quand je me promène dans mon appartement, les différents aspects sous lesquels il s'offre à moi ne sauraient m'apparaître comme les profils d'une même chose[...] si je n'avais conscience de mon propre mouvement, et de mon corps comme identique à travers les phases de ce mouvement [...] La chose et le monde me sont données avec les parties de mon corps[...] dans une connexion vivante comparable ou plutôt identique à celle qui existe entre les parties de mon corps lui-même. Mon corps est la texture commune de tous les objets »

Même si le poète se met en scène en tant qu'individu, ce sera à des moments de transition et de déréliction, petits matins atteints au seuil de la nuit, paysage urbain (nous y reviendrons lorsqu'il sera question de la ville) livré aux éboueurs de l'idéal (des étoiles), aux bribes de conversation d'un monde égaré à l'autre bout de la nuit. Dans cet univers, l'esprit du poète lui-même divague et déraisonne :

« La cervelle brouillée j'avais dû rater le dernier métro – déambuler jusqu'aux premières heures du matin tout comme les papillons brûlés – cognant les lumières blêmes des néons, les vitrines des peep-shows – tout lacéré par l'acérée torrentielle Pluie d'été – et plus j'avancais plus les éboueurs s'affairaient à ramasser les quelques étoiles putréfiées qui traînaient encore là-haut – je dépouillais en fait le ciel plus j'avancais – je dépouillais le ciel sous mes pieds l'asphalte mouillé fumait comme les verres de sang au zinc où je m'étais enfin fixé – cervelle brouillée j'écoutais deux amants parler à la table d'en face d'un éventuel voyage » (Pppd, p. 23)

Hmoudane dépeint en l'occurrence une figure du poète aux marges de l'univers social (marge de la nuit et séparation des autres et de la conversation). Il existe une forme de

²⁶¹ Voir *Etre et temps* de Martin Heidegger, traduction d'Emmanuel Martineau, Edition numérique hors commerce.

²⁶² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris : La Librairie Gallimard, NRF, 1945, Collection Bibliothèque des idées, p.235

déréalisation du monde pour cette « cervelle brouillée²⁶³ » de l'être en déshérence. Haut et bas sont même indéterminés lorsque les pieds peuvent (faut de ponctuation dans la phrase) à la fois fouler le ciel en le dépouillant et marcher sur l'asphalte mouillé. Le corps passe au milieu d'une scène urbaine et l'esprit est troublé par une possible ivresse (les références aux bars et à l'alcool sont nombreuses dans ce passage) et le sentiment d'une altérité radicale face au monde.

Ce sont des états plus avancés de la dérélition de l'être que propose le poète en d'autres passages de *Parole prise parole donnée*. À présent, l'univers extérieur est sorti de la focale et n'en reste qu'un indice (« le comptoir ») d'un univers qui s'efface (« dérive et fait naufrage ») :

« L'encre tentaculaire désormais en marche broute sous ma peau comme un troupeau de scorpions en face la glace dégouline sur les murs avec les lambeaux frémissant de ma cervelle sous mes aisselles résonne comme un battement de gongs liquides sous mes coudes le comptoir dérive et fait naufrage » (Pppd, p.37)

Par contre, le poète est alors plus prolixe sur le mouvement naissant de la création. La poésie est « en marche » et l'encre est en gestation dans le corps au moment où le thème des miroirs (« la glace ») où l'esprit tombe en lambeau. D'une part, ce mouvement traduirait la métamorphose de l'univers réaliste dans celui de la poésie en gestation. D'autre part, il serait une forme d'investissement du paysage par le corps du poète comme nous explique Michel Collot :

« Pour beaucoup de pratiques artistiques et poétiques contemporaines, le paysage est lié à un état du corps autant qu'à un état de l'âme, pour faire écho à la célèbre proposition d'Amiel. À un mouvement du corps aussi, comme en témoignent les artistes qui investissent l'espace du paysage par la marche ou par la danse, tels Hamish Fulton, Richard Long, Catherine Contour ou Lisa Nelson. Cette incorporation ou cette incarnation du paysage

²⁶³ Le lecteur attentif ne manquera pas de trouver dans ce fragment des échos baudelairiens, en particulier de vers de « L'invitation au voyage » : « Les soleils mouillés / De ces ciels brouillés », Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, poésie, 1972, p. 83.

correspond à l'importance croissante du rôle reconnu et dévolu au corps dans l'art et la littérature contemporaine. »²⁶⁴

Dans une autre veine de représentation, c'est du corps mort que s'élève, comme dans une vision d'un univers tiré de la science-fiction la plus exubérante, l'univers poétique :

*« Que les lunes
qui s'y germaient
fleurissent dans tes veines
que leur ramures
tentaculaires
craquellent et couvrent
luxuriantes ton épiderme
à ne plus distinguer
la flore astrale
de ton corps ci-gît » (Pppd, p.77)*

Il faut en ce cas que le corps soit une dépouille (« ton corps ci-gît ») pour que les images de la poésie y trouvent racine et le recouvrent. Les « veines » et l'« épiderme » ne sont plus dès lors dotés d'une activité mais des surfaces passives où prend racine une autre force.

Mais, non sans humour, Hmoudane appelle l'attention sur les éléments de ce corps, serait-il déstructuré et réduit en lambeaux comme nous le verrons plus loin :

*« Eh machinistes allumez les projecteurs et cadrez-moi bien ça je veux un gros plan sur mes lèvres dégoulinant l'or de l'or à en parer les morts »
(Pppd, p.41)*

En imaginant cette situation humoristique où le poète serait l'objet des feux de la rampe et sous le regard des caméras alors que l'on comprendra par ailleurs que la poésie ne retient ni le regard des foules ni l'intérêt du CAC 40²⁶⁵, Hmoudane met l'accent sur des détails du corps qui seront signifiants à l'intérieur de sa poésie comme les lèvres. Le poète prend une

264 Michel COLLOT, « Faire corps avec le paysage », *Actes Sémiotiques*, [en ligne], (consulté le 17/10/2017,) URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3464>

²⁶⁵ « le poème aussi parfait soit-il jamais ne sera coté au CAC40 il ne pèse que dalle. » (Pppd, p. 62).

certaine distance ironique face à sa propre poétique. Mais le regard est appelé sur ces éléments disparates du corps qui formeront le champ et le paysage.

Le corps occupe ainsi une place centrale dans son rapport au monde, mais il ne s'agit que très rarement d'un corps dans sa totalité. Le plus souvent, dans la poésie de Hmoudane, ce sont des fragments de la corporalité qui entrent en relation avec le monde qui l'entoure. Le corps du poète apparaît comme un corps pulvérisé avec des éléments de prédilection qui constituent le paysage intérieur.

1.2 LE CORPS VIOLENTE ET PULVERISE

Il existe, dans la poésie de Hmoudane une pulsion de violence faite au corps. Même s'il ne s'agit pas à proprement parler d'une écriture de la violence²⁶⁶, le poète semble déployer beaucoup d'énergie pour se séparer de ce que veulent dire les corps, d'une forme d'emprise qu'ils auraient sur sa liberté de création. À ce titre, la violence exprimée ne peut qu'être inversement proportionnelle à la coercition ressentie : il s'agit de se dégager de quelque chose qui est ressenti comme une gangue et qui ne peut desserrer son emprise que par une pression violente, un éclatement. On comprend mieux dès lors que cette violence explosive prenne les tours qu'on lui voit dans les titres ou sous-titres de recueils comme *Attentat* ou « Poèmes piégés comme une voiture ». Loin de s'inscrire dans un radicalisme de l'action religieuse qui a pris la forme de l'attentat, le poète s'amuse à déplacer cette violence – souvent associée dans l'image véhiculée dans les médias au monde arabe, et il n'est pas sûr que Hmoudane n'ironise pas avec beaucoup de courage sur ce stéréotype – vers la libération de l'être au seuil de la poésie. Mais cet être de la poésie est insaisissable : on ne peut le saisir ou plutôt l'approcher que par défaut, aux limites mêmes de ce qu'il n'est pas comme le rappelle John E. Jackson : « la poésie serait peut-être à saisir comme l'effort pour cerner l'être de la réalité que son langage a engendrée, étant entendu que cet être est posé par définition comme extra-verbal²⁶⁷ ». Les éléments de la syntaxe du corps, ou de cette *prose du monde*²⁶⁸, viennent alors en lisière de cet autre qu'ils essaient, par des combinaisons et des images différentes, de

²⁶⁶ Ici, nous faisons allusion à l'étude de Marc Gontard sur la littérature marocaine de langue française (*Violence du texte*, L'Harmattan, 1981).

²⁶⁷ John E. Jackson, *La poésie et son autre*, Paris, Corti, 1998, p. 126.

²⁶⁸ Maurice MERLEAU-PONTY, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969. Dans ce livre, nous livre ses réflexions sur le langage en général, mais aussi une théorie de l'expression qui l'engage autant vers les thèmes du dialogue et du rapport à autrui, vers la problématique anthropologique de la communication, que vers l'expressivité dans l'art et dans ses premières manifestations chez l'enfant.

cerner. Ce corps, est bien sûr le corps du poète lui-même, mais aussi le corps de l'autre que nous verrons tout d'abord.

1.2.1 Le corps et l'altérité ou la corrida comme art poétique

Le recueil *Parole prise, parole donnée* est peut-être, comme l'a souligné Touriya Filly-Tullon²⁶⁹, un clin d'œil en hommage à Michel Deguy qui a publié *Donnant donnant*²⁷⁰ en 1970 et qui a donné place à certains poèmes de Hmoudane dans *Po&sie* qu'il avait fondée en 1977. Touriya Filly-Tullon a montré que le titre choisi par Hmoudane pouvait se traduire en arabe par *Akhdh wa radd* qui désigne une situation dialogique où la parole circule librement. Ce dialogisme ne suppose pas seulement la coopération de l'échange des paroles, il peut impliquer aussi une confrontation des positions, une parole venant remplacer l'autre. Cet échange instauré par le poète peut aussi être un corps à corps, une opposition et une lutte contre le corps de l'autre. Le poème liminaire s'ouvre avec une forme de didascalie de rôle *Matador* – Hmoudane se contentant de détacher ce mot du corps du texte par un tiret cadratin – décrit ce combat contre un pan de la sphère littéraire qui est d'ailleurs désigné au sein du poème par des qualificatifs ironiques : les « *poètes aux galons d'imams, généraux de Lettres agonisantes, censeurs* ». Dans cette mise en arène, Hmoudane rend un hommage à Michel Leiris, chez qui l'arène de la corrida s'offre comme le lieu où tout le paysage intérieur et le rapport au monde sont exposés et questionnés de manière dynamique – la dynamique reflétant les choix et les tensions du sujet. De l'œuvre de Michel Leiris²⁷¹, l'éditeur affirme :

« La tauromachie s'est offerte à Michel Leiris en miroir du monde, de soi et de l'écriture. D'emblée, il a trouvé dans son spectacle ce qu'il était venu y chercher: des émotions et des images qui alimenteront l'œuvre du poète, de l'essayiste et de l'autobiographe. Ancrée dans la réalité sociale, culturelle, historique de la tauromachie, l'étude d'Annie Maillis arpente les écrits de Leiris peuplés de toros où se campe le matador habillé de lumière pour affronter la mort, double héroïque de l'auteur enfermé dans son arène de papier. »

S'ouvrant sur ce rôle de matador, le texte de Hmoudane pourrait accueillir la même analyse d'un champ où se joue en miroir le « double héroïque de l'auteur » enfermé dans son

²⁶⁹ Touriya Filly-Tullon, « L'étranger, une figure du sujet lyrique dans *Parole prise, parole donnée* de Mohamed Hmoudane. » <http://www.limag.refer.org/DossierPedagogiqueHmoudane/DossierpedagogiqueHmoudane.htm> (Consulté le 12 octobre 2016).

²⁷⁰ Michel Deguy, *Donnant donnant*, Paris, Gallimard, 1970.

²⁷¹ Annie Maillis, *Michel Leiris l'écrivain Matador*, L'Harmattan, 1998

« arène de papier ». Toutefois, au lieu de la circularité close de l'arène, du confinement de la lutte dans un espace limité, le poète s'y présente dans une lutte avec l'univers entier :

*« Matador – J'ai tout le ciel pour arène et tant d'étoiles à mettre à mort –
Flottant autant d'éteignoirs plein les mains ostensible je parade – à l'œuvre
au zinc – non plutôt à l'abattoir – en professionnel impassible je vous porte
des coups de massue à la pointe du crâne [...] j'écorche et je dissèque et
j'entaille – et j'émaille les devantures de vos sarcophages – poètes aux galons
d'imams, généraux de Lettres agonisantes, censeurs, merci pour vos
hommages – minables que vous êtes – plus minables qu'un lecteur mystifié
comme vous dites dans votre jargon – comme si vous étiez vous-mêmes déjà
des avisés – allons donc allons – on se connaît – vous avez braillé – avalez et
plus vite que ça vos amphigouris – et là j'entends vos tremblements le
grincement de vos dents le bruissement de vos pas pataugeant dans vos
flaques d'urine chaudes comme d'une ânesse en plein rût – l'heure est venue
frileux aux bons goûts – le glas de votre fin sonne dans ma gorge – ne vous ai-
je pas promis des funérailles dignes de votre insignifiance – encore faudrait-il
vous rendre présentables – par compassion – voici alors vos cadavres
insipides parés de dentelles incrustées à même la chair – de haute suture – ça
gicle ça gicle la nuit retournée au scalpel – ce sang vénérien distillé des
commissures insatiable j'en redemande – vampire avéré je me vénère dans
mon temple masturbatoire... » (Pppd, p 9-10)*

Cette scène a parfois été qualifiée de scène agonique²⁷², à la fois comme composante du registre polémique et en rapport avec ce point ultime de la mort où prend naissance la poésie de Hmoudane. Dans la lignée d'*Attentat*, le poète se livre à un discours qui décrit une pratique attentatoire avec une série de verbes qui désignent l'atteinte portée au corps dans cette corrida socio-esthétique : « j'écorche », « je dissèque et j'entaille », « j'émaille » dont les allitérations²⁷³ en « k » et le retour de la syllabe « -aille » soulignent la dureté et l'âpreté.

Le poète utilise des images virulentes de l'atteinte et des coups portés au corps. Il y a une surenchère dans la violence sous-jacente à ce qui n'apparaissait que comme une danse, une parade au premier abord – de même que la corrida, avec son dispositif coloré et sonore peut faire penser à une parade inoffensive d'un cirque – ; il est question d'abattoir, et la

²⁷² Raphaëlle Richez, « La scène agonique de la poésie dans *Parole prise parole* donnée de Mohamed Hmoudane », <http://www.limag.refer.org/DossierPedagogiqueHmoudane/Richez.pdf> (consulté le 12 novembre 2016).

²⁷³ Répétition de phonèmes consonantiques.

violence triviale éclate dans les « coups de massue à la pointe du crâne ». Une férocité et une brutalité précises semblent émaner de la formule comme s'il s'agissait d'un massacre en règle, presque jubilatoire – que l'on retrouvera dans l'anaphore « ça gicle », pour se libérer des tenants d'une certaine poésie vide de sens et obsolète, et retrouver un langage qui ne soit plus dévoyé dans l'« insignifiance » et inféodé à la trivialité. On retrouve les accents d'un Abdellatif Laâbi lorsqu'il écrivait :

«*Lave les mots traînés dans la boue et les bouches putrides*»²⁷⁴.

Chez Hmoudane, cette veine attentatoire éclate dans la virulence excrémentielle (ce que le corps libère de plus repoussant) : « *vos pas pataugeant dans les flaques d'urine chaudes comme d'une ânesse en plein rut* ». La comparaison prend en l'occurrence une valeur hyperbolique.

Ainsi la violence est aussi verbale : la syntaxe de la langue d'accueil est bousculée comme l'est cette société policée et conventionnelle des cercles littéraires. Comme dans les chansons de Léo Ferré, en particulier *Les poètes* ou *Poète, vos papiers !*, Hmoudane se présente en tant que poète dans une position populaire (« au zinc » d'un bar ordinaire) plutôt que plongé dans le luxe de l'apparat et les fastes des cercles de l'élite, de l'*establishment*. De même que Ferré, le poète affectionne l'invective ou la diatribe pour se démarquer encore davantage de par le langage d'un monde de la parole policée et sans écart. La forme et le fond sont sur ce point en harmonie, comme le remarque Touriya Fili-Tullon :

« Si une supposée communauté hostile est traitée sur le mode de l'invective et de la "vanne" dans une poétique de la périphérie, du déplacement de la norme et du rejet du bon goût, le poète dresse de lui-même le portrait d'un médecin légiste d'un type particulier. Le scalpel-stylet du poète écorche d'abord la syntaxe normative de la langue française, multipliant les digressions parenthétiques assurées par le tiret demi-cadratin (représenté traditionnellement par le signe « moins »). La ponctuation qui s'exhibe de la sorte participe à créer un effet de voix (J. Piat) basé sur la dislocation de la phrase, l'autocorrection et le mélange de registres de langue. Cet effet de voix rehaussé par le champ lexical de la parole et du son transforme ce préambule en scène sonore »²⁷⁵

²⁷⁴ Abdellatif Laâbi, *L'Étreinte du monde*, Paris, La Différence, 1993. p. 64

²⁷⁵ Touriya Fili-Tullon, *op. cit.*.

Cette scène sonore relèverait du slam ou du rap. La phrase : « *et là j'entends vos tremblements le grincement de vos dents le bruissement de vos pas pataugeant* » se trouve rythmée par les allitérations labiales et les assonances nasalisées. L'absence de ponctuation interne à la phrase accentue l'impression de cette cadence propre au rap.

Cependant, ces accents qui rythment la danse du corps dans la parade proposée par Hmoudane ne se départissent pas d'une tonalité plus sombre, tragique. La mort du corps s'avère omniprésente dans le fragment. L'image de la dissection domine : le poète se donne comme objet de disséquer un corps qui est celui de la poésie morte, d'une certaine littérature en tout cas. Et c'est sur elle que le poète fait fond, non seulement pour sonner l'heure d'une nouvelle poésie mais pour déjà la porter dans l'immédiat de la parole : « *le glas de votre fin sonne dans ma gorge* ». La proclamation sonne comme une mise à mort annoncée, avec la proclamation sous forme de question rhétorique : « *ne vous ai-je pas promis des funérailles dignes de votre insignifiance* ». Le macabre donne lieu à une mise en scène où la dépouille se pare des dentelles du matador lui-même : « *voici alors vos cadavres insipides parés de dentelles incrustées à même la chair* ». Si les possessifs de deuxième personne pluriel ne laissent aucun doute sur ces cadavres, Margras Fanny²⁷⁶ précise que cette mort est consubstantielle à celle du matador de cette scène à la fois carnavalesque et agonique, c'est-à-dire à celle du poète lui-même. On peut en effet penser, comme nous le verrons par ailleurs, que le poète ne peut atteindre la poésie qu'à la lisière de la mort²⁷⁷, celle d'une littérature épuisée, comme dans ce poème, ou celle du corps du poète en personne.

1.2.2 Le corps miroir ou l'incarnation du paysage

Dans l'amour, le poète renoue avec la tradition du blason mais délaissant son caractère codifié, Hmoudane explore les possibles du corps paysage, d'une fragmentation du corps dans le paysage. L'être aimé est évoqué par des parties du corps qui s'inscrivent dans un lieu :

« *Tes mains tremblantes étaient un étang au milieu d'une forêt de cèdres où j'ai laissé s'étendre ma chevelure dénattée, où j'ai senti l'humidité des rayons reflétés traverser mon corps et s'installer au fond de mes souvenirs avortés...* » (Afn, p. 36)

Alors que l'émotion de l'amour s'inscrit dans les « mains tremblantes », le paysage vient réunir le corps aimé au corps aimant par des sensations légères et des sentiments. L'être

²⁷⁶ Margras Fanny, Commentaire composé sur Mohammed Hmoudane *Parole prise, parole donnée* Section VI, [en ligne] sur : <http://www.limag.refer.org/DossierPedagogiqueHmoudane/Margras.pdf> (Consulté le 10 septembre 2016)

²⁷⁷ Si l'expérience de la mort s'avère indispensable pour engendrer le dire poétique et atteindre le rang de poète, elle est aussi primordiale pour définir le *Dasein en son tout*. Dans ce sens, Heidegger dit : « *l'être-tout possible du Dasein est l'être pour la mort* », *Etre et temps*, op.cit., p.191

qui a abdiqué son identité (« mes souvenirs avortés ») dans la fusion amoureuse devient poreux à la sensation. Le paysage exerce une forme de médiation du sensible entre deux êtres et ouvre à un rayonnement de l'amour dont les termes sont proches de ceux de la poésie elle-même : avec le participe passé « reflétés », nous trouvons une proximité avec le thème du miroir qui, nous l'avons vu, correspond à l'émergence poétique elle-même. La force de l'amour s'apparente ainsi à la poésie avec toute la souffrance inhérente à la création. Ainsi, cette force positive de l'amour trouve-t-elle une expression antithétique avec cette souffrance :

*« Ta bouche était un brasier où je m'étais jetée, l'amour y était froid et
paix... » (Afnc, p. 36)*

Enfin, dernier élément du blason, les yeux existent par l'image à laquelle ils font miroir. Là encore l'amour suit la dynamique du reflet poétique :

*« Tes yeux étaient deux fenêtres ouvertes sur un pré de tournesols,
silloné par un ruisseau cristallisé, je m'y étais égarée... » (Afnc, p.36)*

On notera l'omniprésence du thème solaire avec les héliotropes que sont les tournesols²⁷⁸, mais aussi du thème liquide contradictoire avec le « ruisseau cristallisé ». Il s'agit des mêmes éléments que ceux qui animent le lyrisme de la création poétique de Hmoudane. La parenté entre le sentiment amoureux et la poésie est ainsi soulignée par ces récurrences d'images et d'éléments.

Les yeux deviennent instruments ou miroirs d'un accès à un au-delà onirique :

*« Par tes yeux
Je vois
danser
l'éternité
sur
les rives du rêve... » (Afnc, p. 57)*

Alliage de forces et de fragments du monde, cette image illustre l'alliance entre le corps et le paysage. Mais ces yeux sont aussi la poésie en soi à travers laquelle le poète voit un monde transfiguré au seuil du rêve et de l'illimité. Il est fécond de poursuivre cette lecture

²⁷⁸ Hmoudane rendrait peut-être hommage au lyrisme d'André Breton et du poème *Tournesol* qui s'apparente à un rêve prémonitoire d'une rencontre amoureuse.

qui identifie les yeux désignés par un adjectif possessif de deuxième personne et la poésie elle-même jusque dans *Poème d'au-delà de la saison du silence* :

« ...ainsi

au-delà du silence

toute parole est désert

cendre

tout poème est désordre

D'où cette lumière que je ne vois qu'à travers tes yeux ?

Toi » (Pss, p. 43-44)

Dans cette syntaxe heurtée qui désigne la poésie par le pronom « toi », le poète expose le poème comme un « désordre ». Ce n'est qu'au prix de la brisure, de la dislocation du vers sur l'espace blanc de la page que peut émerger, en soi, et comme une vérité lumineuse, le dire poétique.

1.3 LE CORPS DU POETE

1.3.1 Le corps comme médiateur

Si l'on se réfère à présent au poète lui-même, le corps est l'origine. De lui découle le poème :

« Par les visions bruyantes que j'étouffe et par mon corps

les poèmes m'écrivent, reconquièrent mes transes nocturnes. » (Pss, p. 22)

Aussi, dans la recherche du dire poétique chez Hmoudane, le corps est à la fois médiateur de la poésie et l'objet d'une violence constante. Il est martyrisé, consumé ou détruit. Une forme d'équivalence s'établit entre ce qui émane du corps, comme la voix, et le langage lui-même, qui doit être maltraité, violenté pour sortir de son signifiant stéréotypé dans l'usage commun et dévoyé à l'utilitaire :

« scie les mots prostitués

étouffe la voix et son

écho » (Pss, p.18)

Il semble que le corps, ultime refuge de la signifiante pour l'homme moderne, doit lui-même être malmené, porté à ses extrêmes limites pour que la poésie puisse émerger. Dans des

textes ultérieurs, ce martyr sera mis à distance par la deuxième personne du singulier dans laquelle s'inscrit la voix poétique elle-même :

*« Tu vois
des lignes épineuses
comme des barbelés
ligoter ton corps
tes mains jointes à la tête enfoncer
d'énormes clous
loin dans tes tempes
de ta bouche par caillots
la folie gicler écumeuse » (Pppd, p.86)*

Alors que le corps et la tête sont mis à la torture par des instruments barbares dans lesquels on peut lire les forces aliénantes pour l'homme moderne, la bouche continue à produire. Elle produit même plus : « la folie », c'est-à-dire un discours de l'imaginaire en pleine liberté. Le poète se présente comme une pythie délirante qui ne s'exprimerait que dans la douleur la plus violente.

La voix poétique naît ainsi le plus souvent d'une géhenne profonde du corps :

« Le sombre transparent, transcendant : l'écris-cris dans mes entrailles, je me sou mets à ce chant profond mais j'oublie mon égoïsme au désir de la délivrance totale » (Afcnc, p.15).

Le jeu paronymique « écris-cris » donne à percevoir l'identité profonde de la souffrance du corps et du propos poétique. De même qu'il est soumis à la morsure ou à l'évanouissement, le corps-entrailles est le lieu de l'abdication du moi que révolterait la souffrance au profit de la « délivrance », terme que l'on utilise souvent pour l'enfantement lors de la parturition. Ainsi le poème adopte-t-il souvent la métaphore du corps naissant pour dire l'émergence de la poésie : alors la poésie serait « l'accouchement récent du langage » (Pss, p.25). Dans cet acte de naissance, la souffrance intérieure est souvent celle du bûcher, comme dans la *Chanson du Mal aimé* d'Apollinaire, mais aussi celle des contraires qui se vivifient au prix de la douleur comme de la création :

« L'eau, de mes doigts,

T

I

L

L

I

A

J

Enflamme le brasier me hantant

JE me libère ! » (Afn, p.21)

Ce « je » qui est un autre chez Rimbaud se trouve en ce cas libéré dans l'acte même de création : douleur et liberté sont concomitantes dans l'acte d'écrire. La douleur du corps est le prix d'une liberté qui s'exprime dans l'écriture. Aussi fait-elle l'objet d'une recherche qui n'a rien de masochiste.

Dès son premier recueil, alors que le poète n'a encore que vingt quatre ans, le poème se trouve aux confins d'un corps broyé par la punition :

« Pars lapidé

ta voix

se rend

au poème ! » (Afn, p.58)

Quel sens donner ici au verbe « rendre » ? S'agit-il d'une démarche délibérée ou s'agit-il d'une reddition du corps – « une voix qui ne se rend qu'au poème » comme l'interprète Abdellatif Laâbi dans la préface ? De toute manière, le corps fait l'objet d'une torture publique, la lapidation, comme dans le cas d'une peine où le corps doit subir le martyr. La souffrance du corps est désormais la condition de la poésie.

Ce mouvement de destruction s'accentuera avec le troisième recueil *Attentat*, comme s'il fallait exténuer le corps :

« feu aux entrailles

feu sur tout

crépète sang

sonne le glas

d'un monde ancien » (At, p. 11)

La démarche destructrice est en ce cas délibérée comme dans un attentat (faire « feu »), ce « feu » n'exclut ni le corps ni le « monde » qualifié d'ores et déjà d'« ancien ». La poésie de Hmoudane ne peut prendre son libre essor qu'en faisant ainsi *tabula rasa* de l'existant. La violence de la démarche apparaît grâce à l'anaphore de « feu » (à valeur impérative) et à l'accumulation des verbes à l'impératif dans ces formules sèches comme un crépitement d'arme automatique. C'est en minant le monde, en le détruisant qu'il va pouvoir édifier une nouvelle poésie.

Le lecteur observe ainsi comment Hmoudane décrit jusqu'à la jubilation l'anéantissement du corps et de l'âme :

« Et j'entends résonner jusqu'aux confins de l'univers le crépitement de mes os les flammes me lèchent les flammes écorchent mon âme tenue par des crochets de boucher au-dessus du brasier mon âme fond par lambeaux translucides à même la plaque d'acier chauffé à blanc mon âme mon âme mon âme s'embrase mon âme s'enflamme puis tout s'éteint mais d'un seul souffle les anges de l'apocalypse par procuration la réaniment et rebelote c'était déjà la Géhenne aux bancs de l'école mais passons » (Pppd, p. 53)

Dans ce cas encore, le feu est à l'origine de la destruction du corps. L'anaphore de « l'âme » traduirait le bruit sec et répété de cette âme qui brûle en pétillant. Les instruments de la torture (crochets de boucher, brasier) sont convoqués dans cette scène où corps et âme sont réduits à néant. Mais cette mort (« tout s'éteint ») est immédiatement suivie de la résurrection (« réaniment »). Alors le poète, gagné par une forme d'exaspération amusée que traduit le terme familier (« rebelote »), livre une confidence autobiographique en faisant remonter ce mouvement de destruction-réanimation au temps lointain de l'école, comme pour montrer la singularité qui est la sienne.

On retrouvera ce mouvement de destruction-crédation dans *Parole prise parole donnée*. Là encore le corps est mis à l'épreuve :

*« à éprouver
à même la chair
comme une overdose
de coup de fer
sagittal
à en avoir*

*la mémoire fendue
en une infinité
de rives
et de constellations » (Pppd, p. 79)*

Au corps martyrisé jusqu'à la mort (« overdose ») est associée la mémoire bouleversée. Ce martyr est oubli, ou plutôt libération d'une mémoire qui empêchait de voir l'infinie pluralité de l'imaginaire poétique. Corps et esprit doivent mourir et céder devant la création.

Le thème de la mort est ainsi omniprésent lorsqu'il est question de création poétique. L'écriture ne se départit pas du corps :

*« la mort hennit
le mot chevauche,
sillonne
mon corps,
le creuse... » (Afn, p. 48)*

Nous observons en l'occurrence une métaphore de la création littéraire réunissant à la fois la mort et le mot – la paronymie renforçant une fois de plus la proximité autour du signe *cheval*. Il semble que cette alliance soit nécessaire voire indispensable. Autrement dit, c'est une relation indissociable entre l'extrême fin de l'être dans la mort, qui produit le chant (« qui hennit »), et la puissance créatrice avec le mot, qui trouve toute sa dynamique (« le mot chevauche »)

À plusieurs reprises, le poème s'ouvre sur le mariage lyrique de la mort et de la création :

*« ...et te voilà hennissant et la mort
Chevauchant et le mot
Creusant ton propre corps/tombe » (Afn, p.43)*

Ce cri du cheval, que d'aucuns compareraient aux chevaux de Picasso hennissant dans *Guernica* et qui porte l'acte de pure liberté, prodigue le chant qu'accompagne le rythme (« chevauchant ») et le mot qui *creuse* le vivant du corps, mais aussi la profondeur de la tombe : la poésie naît de cette intime proximité, de cette danse avec la mort.

Le corps devient alors un espace sillonné par la création poétique comme un lieu d'exploration, mais aussi un objet à modeler : le corps n'est pas en soi, il n'est que le produit de la poésie.

Ainsi Hmoudane nous donne-t-il à voir le rapport intime de la poésie et du corps :

« *En toi
Jaillit
mon âme
En moi
le poème
est corps* » (Afn, p. 51)

Le mouvement de création épouse le dualisme ou plutôt le mouvement duel entre l'âme et le corps. Alors que la parole propulse et porte en même temps l'âme, la poésie fusionne avec le corps : elle s'incarne.

Ainsi, ce n'est qu'aux confins de la mort que le dire poétique se libère pleinement chez Hmoudane.

1.3.2 Mort du corps et résurrection du poème

Fragment d'une ascension nu en chute : le titre du premier recueil de Hmoudane s'avère, quant à lui, très significatif d'un mouvement de mort-renaissance. En effet, le terme « ascension » qui signifie l'élévation réfère, au même temps, à la Résurrection de Jésus, à son élévation au ciel et à la fin de sa première présence sur Terre. Cette histoire de mort et de résurrection est investie généreusement par le poète qui meurt et renaît (métaphoriquement) pour délivrer le dire poétique. Dans ce sens, nous lisons les images comme l'expression du couronnement d'un mouvement de création poétique :

« *l'arc-en ciel s'enfante
célèbre ma résurrection* » (Afn, p.18)

La beauté poétique de l'arc-en-ciel (météore qui revient fréquemment sous la plume de Hmoudane) est à la fois naissance et résurrection. Il semble que seule la limite ultime avec la mort permette ce mouvement de renaissance :

« *et mon dernier souffle
abandonne mon corps à notre naissance* » (Pss, p.34)

Le subtil glissement de la première personne du singulier à celle du pluriel traduit la dévolution du « je » à l'œuvre poétique mais aussi un transfert quasi surnaturel du souffle du corps, de l'âme, dans la voix poétique elle-même. Ainsi s'expliquent des images comme celle de la résurrection que nous avons rencontrée plus haut avec son arrière-plan christique. La poésie se constitue comme un au-delà dans l'ici-bas de l'immanence.

La même image des contraires entre vie et mort se rencontre parfois sous la forme resserrée de l'oxymore²⁷⁹ :

*« Vent tatoué du
parfum du jasmin,
des ornement du henné dans la paume ouverte
sur l'azur nocturne du
cercueil/ berceau ! » (Afnc, p.60)*

Dans cette proximité entre mort et vie, les sens enchantés par les sensations trouvent une toile de fond, un ciel (« azur nocturne »).

La poésie ne va pas sans une mise à mort du corps, sans sa proximité avec la fin où commence une gésine douloureuse.

*« Douloureuse est
ta naissance
la nuit
de ma mort. » (Afnc p.67)*

Aussi la poésie serait-elle : « l'accouchement récent du langage » (Afnc, p.25). Cette image de la naissance s'associe à celle de l'allaitement du poète lui-même par la poésie :

*« ELLE m'allait
le charbon
Sur mon linceul
Je le vomis... » (Afnc, p. 55)*

²⁷⁹ « Fondé sur une apparente contradiction logique [...], il [l'oxymore] vise à annuler la tension et la contradiction pour rendre l'énoncé cohérent, tout en montrant les raisons de cette violation apparente de la logique. L'oxymore repose sur une feinte : on feint d'opposer des synonymes (exister sans vivre) alors que les deux termes ont des sens différents (= « être en vie sans réaliser les possibilités de la vie »). Catherine Fromilhague sous la direction de Claude Thomasset, *Les figures de style*, Editions Nathan, Paris, 1995, pp : 53-54. Dans l'alliance des mots « Cercueil » et « Berceau », l'oxymore harmonise les contraires, ainsi le cercueil est le berceau du poète qui renaît avec sa poésie.

Ainsi la poésie est-elle une mère biologique mais, paradoxalement, son lait est noir et si amer qu'il finit par être vomi – acte violent d'éruption qui traduit le supplice du corps. Cette image traduit la transformation même du sens poétique en caractères tracés en lettres noires sur le tissu blanc du linceul et de la mort qui, comme nous l'avons vu par ailleurs, est intimement liée à la gestation poétique : il faut la page blanche pour que le signe s'inscrive.

Il semble que cette naissance du dire poétique ne peut en effet jamais se départir d'une souffrance du corps, comme Hmoudane l'exprime dès son premier recueil :

*« Les mots me mordent et l'étonnement de ma chair s'évanouirait quand
j'aurais couché avec la feuille crue, perversion ? » (Afn, p.15)*

La genèse de la poésie donne lieu à un étonnement car la création semble prendre les formes de la perversion, d'un masochisme corporel. On ne sait si cette souffrance est inhérente au plaisir de créer ou s'il faut la provoquer chez l'autre pour qu'il libère le « je » du corps :

*« Fouettez !
ma parole vous échappe !
regardez-la se dissoudre dans l'eau regardez-la
Partir en fumée avec mes phalanges qui se calcinent ! » (At, p. 35)*

Le lecteur ressent une forme de jubilation attentatoire dans cet appel à faire violence au corps qui ne se départit pas de la jubilation d'une parole libérée de tout, de l'autre (« vous ») mais aussi de la matérialité elle-même avec le feu qui peut détruire la main qui écrit, ou de l'eau qui peut dissoudre, mais non faire obstacle à cette parole qui (s')« échappe ». Nous comprenons dès lors que la parole poétique est insaisissable du moment où elle est concomitante à la fin du corps. Ce sentiment de la proximité avec la mort s'avère omniprésent :

*« C'est comme autant
D'agonies ajournées qui remontent
Brusquement
à la gorge précipitées par le souffle d'amour... » (At, p. 37)*

Étrange alliance que celle que Hmoudane nous donne en l'occurrence à lire. Ce qui pourrait être le dernier souffle remontant par la gorge (élément corporel qui apparaît dans la poétique du corps à partir d'*Attentat* comme le lieu d'émanation du dire poétique) est

métamorphosé en son contraire (« le souffle d'amour »). La gorge devient l'instrument d'une étrange alchimie de la poésie à partir des contraires de la vie et de la mort. Ces contraires s'allient dans la création et donnent lieu à une forme d'ivresse :

*« Je m'enivre
comme une guerre vagabonde
et enragée
dans la gorge
comme un soulèvement poussiéreux
d'échardes devant l'étendue livide
de mon visage
je m'enivre
à me tuer
de tes mains miennes » (At, p. 44)*

Le rythme ternaire scinde trois zones du paysage corporel de Hmoudane : la gorge, le visage et les mains (sur lesquelles nous reviendrons plus loin). Dans le premier cas, le dire est marqué par la violence d'un souffle tourmenté et porté jusqu'à la rage. Le visage se trouve confronté à des éléments qui scarifient et écorchent, poursuivant le travail de torture du corps engagé pour que la poésie émane. Enfin, les mains vouées à l'écriture, dans la double possession du poète (« miennes ») et de la poésie (« tes »), amènent l'être aux frontières de la mort considérée comme le point d'émergence de la poésie. Le paysage corporel qui convoque ces trois éléments nous donne à comprendre le processus enthousiaste et paradoxal de création chez le poète : il spatialise ce qui est de l'ordre du mécanisme interne, des sentiments du créateur.

Parfois cette violence de la parole est tournée vers l'autre, comme on le constate dans *Parole prise parole donnée* :

–le glas de votre fin sonne dans ma gorge – (Pppd, p. 9)

Il s'agit, à notre sens, d'un rejet véhément de l'autre aux limites d'une invective. La gorge est lieu de résonnance d'un discours destructeur tourné vers l'autre, vers des écrivains et des poètes dont l'œuvre poétique est dévoyée.

Au fil de l'évolution de Hmoudane, la violence faite à soi deviendra d'ailleurs délibérée, comme on le voit dans *Attentat* :

« et voici mon sexe

Percez-le passez-y l'anneau et enchaînez-le au mur et fouettez » (Att, p. 35)

Sans aucun sentiment de pudeur ni de retenue, le poète expose son sexe, la partie du corps d'où émane l'essence et la vie, au martyr le plus douloureux. Réduit en esclavage comme dans un rite masochiste, le sexe est annihilé en tant qu'instrument de plaisir. Seule son essence pourra servir à la création :

« Je sèmerai terreur et crime. Je sublime. Je me reconnais désormais kamikaze. D'un foutre démentiel. Je retrace la voie lactée. Sur la page. J'en attente aux trajectoires. » (At, p. 7)

Alors que le poète est livré à la violence tous azimuts pour détruire le monde ancien, sa violence attentatoire s'avère aussi création et invention d'une nouvelle conception du sublime. Le geste même d'éjaculation qui pourrait passer pour souillure constitue en réalité un acte de re-crédation libéré, de réinvention d'un univers d'étoiles qui sont autant de signes, autant d'éléments d'une poésie nouvelle. Dans le même fragment, la violence terroriste laisse place à la page qui s'écrit, et à la liberté conquise au sein même de celle-ci par rapport aux règles anciennes de prosodie ou de disposition typographique (« trajectoires »). De ce fait, le poète se présente comme un corps au confluent du liquide qu'il ingère (le sang, qui est la métonymie de la vie) et d'un liquide séminal qu'il répand, par lequel il sème et il provoque aussi la pudeur : « –vampire avéré je me vénère dans mon temple masturbatoire... » (Pppd, p. 10).

Aussi la résurrection dans la poésie n'est-elle pas simplement appréhendée comme une renaissance du moi à lui-même, mais aussi tournée vers la sphère sociale comme un acte de violence extrême et irréversible pour soi, celle du « kamikaze ». On trouvera dans *Parole prise parole donnée* une expression de la violence attentatoire :

*« A quelques siècles de minuit – doigts écorchés
j'égrène le temps en gouttes acérées d'une encre vaginale
–en vue d'imparables accidents et d'imminentes rixes –
par mes amours sibyllines remontant à ma gorge et par
ma foi – je célèbre mes noces résurrectionnelles – mes
noces insurrectionnelles – » (Pppd, p. 14)*

Renaître à soi se confond, en l'occurrence, avec l'insurrection face au monde social : dans la création poétique dont ce fragment nous donne le secret de la coopération entre la main en sang (« doigts écorchés ») métamorphosé par la métaphore en « encre vaginale », et la parole (« gorge »). Le corps s'inscrit dans la création par des métonymies qui, toujours, sont animées par la souffrance dans la relation au monde ou aux autres (en ce cas, la nausée du vomissement). La poésie ne pourra émerger que dans ce mouvement complexe de souffrance, de mort et de naissance-opposition à la société constituée.

On remarquera que ces images corporelles s'accompagnent très souvent de sèmes religieux issus de croyances différentes comme si l'acte poétique était à l'échelle du corps, l'expression d'un néo-sacré qui transcenderait les distinctions des religions traditionnelles. Le poète hybride les héritages religieux comme il refond les héritages culturels. Autour du corps se développe les éléments d'un rite qui le sépare du silence :

« Silence

cérémonial

cercueils flottant

flot de corps en suspens » (Afn, p.22)

La poésie elle-même adopte le style injonctif des commandements religieux pour exprimer les actes de purification du poète dans la quête de la poésie :

« Écris un feu

Cours derrière les flammes

jusqu'au septième ciel,

Brûle l'étoile « sacrée »

et éclipse-toi le matin... » (Afn, p.64)

Dans cette quête impossible (brûler une étoile) et pourtant pleine de sens (puisqu'elle consiste à réviser les fondements du sacré), le poète est celui qui produit et qui détruit en même temps, tout en projetant sa propre absence, sans laquelle peut-être la poésie ne pourrait être. De même, dans cet autre commandement, Hmoudane s'impose une trajectoire dont l'issue est la mort, comme si la poésie était toute entière dans l'immanence, et sans au-delà possible :

« Erre dans les ivresses

reconquiers le vide blanc

sombre, lointain et profond

découvre l'espoir

et meurs... » (Afn, p.13)

La poésie de Hmoudane est ainsi toujours portée vers ce seuil de la mort :

*« errance et départ,
mon âme et le monde en duel
mon âme est le monde en deuil... » (Afn, p. 20)*

L'extrême proximité sonore entre le combat (« duel ») et la mort (« deuil ») nous donne à lire le point d'émergence du sujet lyrique dans cette poésie. Ainsi, révolutionnant la formule rimbalienne « je est un autre²⁸⁰ », Hmoudane proclamera dans *Poème d'au-delà la saison du silence* cette naissance du sujet poétique à la lisière de sa propre mort :

*« Nous sommes JE naissant en moi mourant,
soleil embrassant la mer... » (Pss, p.15)*

Le poète renouvelle Rimbaud avec ce passage du collectif, signifié par le « nous », au singulier du « je ».

Comme nous l'avons vu plus haut, le paysage du corps se concentre essentiellement chez lui dans quelques éléments épars comme le visage, mais surtout, dans des éléments dynamiques liés au rapport au monde comme les mains, les pieds, la gorge. À travers leur étude, nous pouvons mieux comprendre l'inscription du paysage corps dans le paysage monde. Ils sont les éléments interstitiels de la présence du poète dans la réalité.

1.4 LE CORPS PULVERISE

1.4.1 Les mains

La main apparaît comme un élément récurrent dans les textes de Hmoudane. Elle s'offre dans sa poésie comme l'instrument de l'écriture et comme une puissance créatrice, objet des injonctions du poète :

*« Soleil
comme le rêve
ne se levant que les nuits...
Écris donc
ô main tentée
tremblante » (Afn, p.14)*

²⁸⁰ Arthur Rimbaud, *Lettre du voyant : les lettres du « je est un autre »*, Publie.net, 2011

Oscillant entre le désir et la peur, cette main est-elle celle du poète débutant en écriture, prise par l'angoisse de la première création ? Ou bien est-ce la proximité avec l'absolu qui crée cette émotion dans l'écriture ? On retrouvera cette « main tremblante » dans *Poème d'au-delà de la saison du silence* :

« Tremblante,
me précède ma main
me hâte
à l'étreinte
de l'illusion » (Pss, p. 29)

Comment lire une fois de plus l'ambivalence syntaxique que Hmoudane instaure dans ces vers ? « Ma main » est-il sujet inversé de « précède » ou sujet de « hâte » ou le mot tient-il ces deux fonctions grammaticalement incompatibles pour mieux montrer l'ambiguïté du rôle de la main à la fois elle conduit l'écriture et motive l'illusion poétique (que rend l'oxymore « l'étreinte de l'illusion » ? La main semble précéder le poète, le mettre en marche dans la création, voire le guider. Et est-ce l'angoisse ou l'hésitation qui fait trembler ces mains, comme dans cette proximité avec le tombeau et la mort :

*Dire mes mains tremblent encore plus qu'autrefois ô vers que
je suis le ruisseau qui mène au tombeau de verre » (Afnc, p. 35)*

L'hésitation syntaxique entre une double structure comparative (« plus » « qu'autrefois »/ « que je suis... ») et l'inclusion d'une invocation (« ô vers ») bouleverse le mouvement de la phrase pour laisser le lecteur au seuil énigmatique de la création poétique. Plus tard, Hmoudane précisera ce double mouvement des mains dans leur tremblement et dans leur contact avec l'élément fluide :

« une main tremble, l'autre baigne » (Pss, p.52)

Il existe une continuité entre ce qui est contigu : les deux mains participent d'une même création mais d'une émotion différente. Est-ce la nécessaire proximité avec la mort qui rend une de ces mains tremblante ou est-elle une image d'une écriture hésitante ? Et l'autre est-elle au contact fluide avec le flux du monde pour rester sensible ? Ainsi, il semble qu'émotion et création soient liées par la même continuité que celle qui existe entre les deux mains d'un même corps/être.

Les deux mains coopèrent dans le travail de création, l'une traçant dans un univers imaginaire des espaces poétiques, l'autre chargée du dire :

*« D'une main j'égrène avec mes phalanges cadavériques un chapelet de lunes
glacées de cendre de l'autre je porte un unique coup de plume » (Pppd, p. 36)*

Le lecteur ressent une fois encore la poésie comme un combat grâce aux connotations de l'expression « porter un coup ». Comme le matador, les mots du poète font violence au monde, ils sont combat. Entre les deux mains, l'être du poète a réduit le multiple à l'unique.

La main se fait par ailleurs le lieu de la prise de possession de la liberté poétique au terme de la mise à mort de soi-même (voir par ailleurs, le corps martyrisé) :

*« Hier, la nuit et un matin éternel...
Dans mes entrailles agonisait la dépouille de l'exil,
Dans mes paumes j'abordais un soleil meilleur... » (Afn, p. 39)*

Dans la trajectoire du corps souffrant, de l'être dépossédé (l'être exilé) et de la résurrection par la parole, la création se traduit par une image solaire en l'occurrence. Hmoudane développera dans *Poème d'au-delà de la saison du silence* cette veine d'une poésie du feu :

*« ...ainsi livrés
aux feux éteints, d'une main
tu saisis la brûlure, de l'autre
j'enflammerai les signes » (Pss, p. 21)*

Dans ce fragment du paysage du corps, les deux mains collaborent tacitement, l'une s'imprégnant de la brûlure, l'autre consumant les mots dans le langage poétique. Les mains sont aux deux pôles (« tu » et « je ») de l'expérience de la poésie et de la création dans l'écriture. Parfois une unique main est confrontée à l'alternative de l'action et de l'émotion :

*« Absence
que tu écris d'une main battant l'horizon ou brulant d'un feu de
silence » (Pss, p. 69)*

L'écriture joue aux frontières de l'impossible pour dire l'absence même : elle est portée aux limites inatteignables du monde (l'horizon) ou confrontée aux contraires de l'oxymore (« feu de silence »). En l'occurrence, la poésie (« tu ») guide la main dans cette démarche d'écriture dont le mouvement semble une danse silencieuse du corps avec l'espace.

Le lecteur de Hmoudane rencontre aussi des images aériennes pour dire la sensation recrée par les mains : « du fond de mes mains, des hirondelles emporteront l'oranger au seuil

du soleil » (Afn, p. 23). Ces mains qui portent souvent des teintes solaires sont appelées à collaborer avec tout le corps pour l'élaboration du dire poétique :

*« Couvertes de toutes les couleurs de l'arc-en ciel, les mains
s'enfoncent dans des tourbillons d'espoir
Les pas, lentement, creusent le long chemin
Les cerveaux creusent les gouffres sombres et profonds...
Douleurs, chants et poèmes... »* (Afn, p.24)

Mains, démarche, esprit explorent le paysage extérieur, tout le corps participe ainsi à la genèse de la poésie dans un mouvement qui consiste à « creuser », c'est-à-dire à approfondir les voies des sentiments, à les sortir dans la douleur de l'ombre où ils résident pour les porter dans la lumière diffractée de l'arc-en-ciel, avec toutes les possibilités d'expression de la poésie et du langage. La main elle-même doit connaître la souffrance dans le dire poétique :

*« Sa main
Malade il la trainait hors du possible elle obéissait »* (Afn, p.82)

L'écriture s'ouvre alors à une forme d'impossible. Elle engendre le dire. Ainsi dans le paysage intérieur de Hmoudane, les mains s'avèrent un élément récurrent et souvent un symbole de l'écriture ou de la puissance créatrice du poète.

« L'eau, de mes doigts,

*T
I
L
L
I
A
J »* (Afn, p.21)

De même que le corps devait être pulvérisé pour que soit libéré le dire, la puissance de création issue de la main vient mettre en question le sens même du langage, vient déstructurer la ligne pour que le mouvement créateur lui-même informe le langage ; Ainsi, à l'horizontalité du langage et à la lecture de gauche à droite du français, le poète substitue une lecture verticale du bas vers le haut, mimétique du jaillissement désigné et assimilable à l'ascension que décrit le titre du poème et dont nous avons vu par ailleurs les connotations

bibliques. D'autres sens de lecture apparaissent ainsi dans le recueil, comme la suite de mots en arabe qui servent de titres aux fragments de la page 22 dans *Poème d'au-delà de la saison du silence* : les cinq « *alif-lame-mime-noun-fa* » forment le mot « *almanfa* » en arabe classique qui signifie l'exil en français. Des niveaux de sens interlinguistiques traversent la textualité pour dire cette altérité du poète placé entre deux mondes et deux langues²⁸¹.

Le poète soumet le *corps* du texte à la torture pour explorer de nouvelles possibilités de signification pour la poésie. Le premier recueil de Hmoudane pourrait se lire comme une expérience poétique où le poète prend la relève, déconstruit et reconstruit, renomme les choses à sa manière avec sa propre langue ; d'où la grande liberté qu'il se donne en créant de nouveaux termes au-delà même des possibilités de la dérivation lexicale du français : « *et je ressemble les décombres de toutes les images héritées de la brisure enfance !* » (Afn, p.43) ou encore « *j'ai fait des voiles des albatros sans ailes, asexués et noirs comme Exoderrancexil...* » (Afn, p.33). Le corps du texte est brisé et remanié avec toute la liberté poétique pour évoquer de néo-réalités qui sont celles de l'hybridité de l'homme postmoderne avec, pour élément central, l'errance dans l'espace du monde et dans le temps. Le clin d'œil à la figure de l'artiste inadaptée au monde des hommes avec l'albatros baudelairien montre que l'inadaptation de l'homme poète postmoderne est encore plus radicale et constitutive. Les poètes sont désormais non seulement « sans ailes » pour atteindre comme l'albatros l'idéal mais aussi « asexués et noirs », ce qui évoque les questions de sexe de l'homme moderne et une couleur noire antithétique de la pureté blanche de l'albatros. Quant à l'enfance, refuge et idéal des poètes, elle n'est plus, en l'occurrence, qu'une « brisure » et une autre forme de l'errance. Cette distance prise avec la figure du poète telle que la proclamait Baudelaire débouche sur la seule perspective de surnager dans la création, en rassemblant les « décombres » du monde traditionnel et personnel ancien.

Ainsi l'écriture poétique, loin d'aller vers l'idéal, doit-elle se contenter des fragments de l'expérience. Une fois encore l'image de la main créatrice vient délivrer ce message :

« *Je trempe
mes mains dans ces décombres
recule en avant*

²⁸¹ Le plus souvent, HMOUDANE joue à cet entremêlement entre français et arabe classique mais, occasionnellement, on rencontre l'espagnol, par exemple dans « La nuit éteinte, exil dans l'exil » p. 29 d'*Acension d'un fragment nu avec chute*, où le poète insère un fragment en espagnol, qui est traduit en bas de page.

l'Agonie– ! » (Afn, p.45)

L'oxymore vient traduire ce travail poétique aux limites de l'impossible qui consiste à créer avec des fragments de l'être, à dépasser une forme de mort de l'être en soi (que l'allégorie de l'« Agonie » vient exprimer) dans la poésie, une poésie au seuil de la logique rationnelle et de l'impossible (on ne peut pas reculer en avant). Les mains ne sont pas seulement alors un moyen de l'écriture (qu'il s'agisse de celle qui tient le stylo ou de celle qui, à l'âge moderne, vient écrire sur le clavier d'ordinateur), elles ont aussi quelque chose de très concret, avec la capacité à plonger au cœur de la souffrance (ces « décombres » ne sont-ils pas ceux qui demeurent après la guerre, la destruction ?), de plonger au cœur même de la réalité douloureuse.

Mais les mains sont aussi l'instrument de l'édification :

*« songe sobre à l'ombre de sa main qui s'éleva comme le mot
nuit en monument rustique au mouvement de l'encre ah déjà
qu'il s'était trouvé sans le Temps le corps léger l'âme
pieusement baignée absente dans l'engouffrement rituel ô nuits
les horloges se sont tues au temple de ses seins » (Afn, p.86)*

Dans ce fragment, le corps s'est estompé et l'âme s'est absentée : la poésie se retrouve hors du temps. La main est mise en évidence. En d'autres points de sa poésie, Hmoudane prend du recul sur lui-même, et observe cette partie du corps avec une distance quasi-ironique :

Flottant autant d'éteignoirs plein les mains ostensible je parade » (Pppd, p.9)

En ce cas, la main écrivant entre dans la métaphore du matador et le poète joue avec ironie sur son attitude – empreinte de théâtralité et de bravade – qui est celle du matador dans l'arène. Le poète est alors dans l'ostentation, dans une distance au dire poétique premier pour s'afficher dans l'arène sociale et littéraire et y trancher les corps, tailler, entailler ou batailler.

Aussi n'est-il pas étonnant de trouver, par ailleurs, l'image de la main qui, à l'instar du regard, forge l'outil qui creuse dans la matière même du monde et de la poésie au lieu d'être dans le jeu social de la polémique.

*« ...Assez ! Assez ! Qu'il te faille coûte que
coûte polémique, autant polémique avec les astres—
tu n'es pas au monde va –t'en – va t'en creuser en silence
ton sillon – du soc diamantaire forgé de mes propres
mains ô toutes ces années de labourer le néant ! » (Pppd, p. 15)*

Il semble en l'occurrence que le poète veuille se retirer d'une tension vers l'autre vaine (« autant polémique avec les astres ») pour retrouver l'espace d'une plus grande présence au monde, d'une création solitaire. Or, celle-ci expose aussi à une certaine lassitude (« ô toute ces années de labourer le néant ! »). La poésie se trouve donc prise entre deux tensions qui, toutes les deux, accusent leurs limites et leur vanité. Hmoudane nous dit ainsi la solitude métaphysique du poète, « creusant [son] sillon » avec le diamant de la poésie dont il a lui-même taillé les facettes. Au centre de toute cette démarche, il ne reste plus que le geste de cisèlement de la poésie et du monde, l'acte pur sans avenir social ni personnel.

Pourtant, cet acte pur et inutile est l'essence même de la poésie. Il faut même que le corps ait été perdu dans la violence et une forme de mortification qui prend des allures de purification, d'« expiation » (et sans doute devons-nous voir le lien avec le sème religieux présent dans la poésie de Hmoudane) et que la main soit « naufragée » pour que la poésie puisse enfin advenir pleinement :

*« sur le pont les anges et les démons
dansaient le tango et ta main...
ta main naufragée
orchestrait le mirage
ta main naufragée...
par une nuit de crime
et d'expiation » (Pppd, p. 109-110)*

Au cœur même de ce monde idéal où anges et démons se côtoient, la main devient chef d'orchestre. L'écriture poétique porte alors le rythme dans cette vision (« mirage ») qu'est la poésie. Cette main naufragée qui est aussi une main pleinement libérée du corps et du monde peut alors tailler en pleine étoffe (« tranchante ») :

*« de phalanges
tranchantes baguées
d'anneaux enflammés*

*ta main naufragée
cisèle le vide
en sonates convulsives,
lave vomitive» (Pppd, p. 114)*

L'expression « cisèle le vide » exprime bien la nature paradoxale de cette poésie. Ciselée comme un bijou, elle est aussi une régurgitation du corps prenant les rythmes contradictoires de la sonate et de la convulsion. Là encore, la main créatrice est à l'origine de la musique, mais d'une musicalité assemblant les sources de la tradition (la sonate comme forme fixe de l'héritage musical) et les soubresauts violents du corps mourant.

1.4.2 Les pieds

Le thème de la marche est récurrent dans la poésie de Hmoudane. Le poète explicite ce mouvement de création où le feu et l'eau entrent – comme dans la poésie de Rimbaud dont nous avons déjà parlé, – en alliance :

*« de mes mains noyées jaillit un soleil chancelant
de mes yeux dévorés déborde un étang
de ma mort, s'arrache une lumière fluide se consumant semant
la cendre dense d'une naissance, marchons ! » (Pss, p.19)*

Les contraires de la mort et de la naissance coexistent dans ce véritable art poétique de l'écrivain. Alors que la main produit dans l'écriture des images solaires, le regard est attaché à l'élément liquide, les deux fusionnant dans la « lumière fluide » de la mort elle-même à l'origine d'une naissance : le corps entier est alors appelé à la marche poétique par l'impératif dont on ne sait s'il s'adresse au poète lui-même ou s'il est une invitation collective à la poésie. Cette invitation à la marche est évoquée précédemment dans le même recueil :

*« ...marchons puisque nous nous sommes découverts l'espace d'un rêve ou le
temps d'une mort » (Pss, p.13)*

Les pieds sont sollicités dans cette marche vers la poésie. Dans ce cas encore, le moi s'est « découvert » : faut-il penser que le corps et l'être doivent être « nus » comme le proclamait le titre du premier recueil *Ascension d'un fragment nu en chute* ? On ne peut qu'être sensible à la musicalité qui émane de fragments où les pas sont désignés, peut-être comme des avatars des « pieds » de l'antique poésie qui assuraient la cadence des sons de celle-ci :

*« Par un matin de pain et de figues sèches
en partage
tête levée tu marchais les pas pris un instant
dans l'enchevêtrement d'orties le long
d'allées dallées d'ossements craquant
sous tes pieds » (Pppd, p. 91)*

Même si la scène a des aspects réalistes (un petit matin au déjeuner fruste et d'errance dans une nature non humanisée), le fragment est surtout intéressant par ses sonorités, avec l'homonymie presque parfaite « d'allées dallées » ; la marche fait surgir la musicalité avec un monde ancien (les « ossements ») qu'il s'agit de fouler aux pieds pour obtenir des sons.

Cette marche au cœur de l'inconnu nocturne est quête d'un sens poétique possible :

*« ...Et
...quand mes pas rencontrèrent une aube possible, j'ai rassemblé les grains
volages de la nuit voyageante ; » (Pss, p. 37)*

Quand, dans la même page de *Poème d'au-delà de la saison du silence*, advient ou simplement se dessine le terme de cette quête, le corps se trouve transfiguré :

*« ...ah, j'ai failli semer un matin maintenant, je suis lumière annoncée de la
fissure, une étendue de blancheur éternelle » (Pss, p.37)*

N'était-ce pas des rêves nocturnes qu'émanaient ces « grains volages de la nuit voyageante » qui vont donner lieu à l'illumination et à la poésie ? Une fois de plus l'être ne peut se connaître que dans l'état lisière avec le rêve ou la mort.

Le recueil *Attentat* portera cette réflexion vers son paroxysme :

*« Et je me tourne par un ciel lourd tonnant
criblé d'astres hiéroglyphes vers
mes morts tant songées toutes mes morts
enduites de feu ailées que rien n'arrime
quelle eut été ma demeure ?
De quelle lignée de traîtres
D'égorgeurs d'hommes descendais-je ?
Ah le « poignard damascène » incrusté de rubis
La goutte de sang qui luit à la pointe
Par les nuits de pleine lune » (At, p. 11)*

Confronté à un ciel sans transcendance et illisible pour l'homme, le poète se tourne vers ses propres points de disparition rêvée pour interroger son destin et sa violence fascinante, violence d'où naît l'image poétique. Il a fallu que perce la possibilité de la mort pour que s'engendre l'image lumineuse et écarlate. Dans un autre fragment du même recueil, Hmoudane met en perspective ce point d'émergence du dire poétique par rapport à l'ensemble du corps-paysage :

*« Les mots deviennent
ils arrivent par des routes aveugles. Et ne logent nulle part.
Auraient-ils germé dans mon sang
Y auraient-il crû
La boursouflent-ils, ma chair
L'entaient-ils
Disent-ils mes plaies monstrueuses
Feignent-ils mes danses folles

Les mots arrivent et puis s'en vont. Ils n'ont que faire
du matin éclatant dans mon rire. Ni de la nuit épaisse
qui tapisse mon corps
Les mots arrivent et disent leur mort. Et en vain, je m'en
fais le réceptacle. En vain, je me fais cadavre » (Att, p.15)*

Comment mieux dire la fugacité et l'intangibilité du dire poétique ? Les mots semblent venir de nulle part et le corps n'est nommé que pour mieux être nié dans la gestation de la poésie. Ce corps que Hmoudane soumettait à la torture, plus particulièrement dans *Attentat*, reste, en dépit de la souffrance ou de la joie, indifférent aux mots, ou les mots surgissent sans toucher le corps. Ils sont éphémères ; on ne peut ni les retenir, ni les faire perdurer. La mort du corps et de l'être leur sont indifférents. À travers ce paysage corporel évoqué et renié à la fois, le poète cherche à mettre en évidence une émergence poétique qui n'a ni espace, ni durée sur laquelle le poète ait emprise : il ne peut la décrire qu'en creux, par des mots et des images qui eux-mêmes lui échappent et sont déjà dans leur propre extinction.

Parfois, l'art poétique de Hmoudane joue avec l'espace même de la page. « Les poèmes [...] sont en mouvement, » comme le rappelle Claude Mouchard, « on dirait qu'ils dérivent sur la page devenue élément aérien ou liquide ; ils ne sont pas installés au centre ; ils ne logent pas en un lieu préparé par la tradition – pas plus qu'ils ne se coulent dans un contour formel

reçu²⁸² ». Nous retrouvons dans ce poème tous les éléments de cette poétique dans un jeu éblouissant :

*« ...que la braise s'empourpre
que le brasier s'enivre ...
cercle de bruit
cerné de silence naissance du
dire dans un cercueil de
paroles

 lumière
 amoureuse
 éternelle
 hantise
 implosive

femme en deuil
exilée en l'amort braise
lavée des eaux du miroir
 charbon
 éclatant
de mes mains qui brûlent » (Pss, p. 24)*

Initié par le feu, et retournant au feu par les mains, symboles de l'écriture, le mouvement déploie tour à tour les contraires du silence et de la parole, de la vie et de la mort, voire de l'amour recomposé en « l'amort », de l'eau et du feu. La page apparaît comme un *espace d'accueil* pour le dire poétique : une autre dimension du paysage est ainsi scénographiée par le poète (dans cette scénographie, les mots sont à la fois séparés par les distances et associés par la langue). Le poème explore cet espace, met en exergue des fragments du dire poétique, simples mots qui se succèdent dans l'espace isolés ou en syntagmes et que la syntaxe de la phrase elle-même ne retient plus dans ses lois. La phrase optative « Que la braise s'empourpre... » et les « mains qui brûlent », tout le fragment construit des passages aux rythmes variés (entre les rejets de « naissance / du dire » et la simple énumération « lumière / amoureuse / hantise / éternelle / implosive »), comme s'il s'agissait de trouver la musique du dire à l'intérieur même d'une syntaxe éclatée et fragmentée (points de suspension). Les motifs clés de Hmoudane (le miroir, le cercueil, la braise, le charbon, la mort, l'eau et les mains) jouent dans ce mouvement de manière

²⁸² Claude Mouchard, « Miroirs clairs ou sombres de Mohamed Hmoudane », préface à *Poème d'au-delà de la saison du silence*, p. 7.

musicale ; le poète explore le tempo qui rendrait sensible cette force de la création, de la mort au poème.

Plus tard, dans *Attentat*, Hmoudane reprendra ce mouvement d'ensemble de la mort et de l'éveil à la poésie :

*« tu t'éveilles
A ta mort à jamais
Arrimé au sol
Nulle goutte
De jour ne luit
Dans tes yeux
A jamais
Arrimé au sol seul
A présent tu demeures
Dans cet asile de feu » (At., p. 19)*

La condition du poète est dans cette mort de l'être, cette solitude absolue et cette cécité au monde. Ce n'est que dans la mort qu'il a accès à une poésie à la fois havre et brûlure comme le traduit l'oxymore « asile de feu ». Déjà ici, la thématique du recueil à venir *Incandescence* est en gestation.

La poésie de Hmoudane tourne autour de cette mort pour en extraire toute l'essence poétique, pour en exprimer le plus finement possible tout le potentiel, jusqu'à en détailler l'instant même :

*« instant abyssal absolu
Où mourir investit
Nos corps
En perdition...
Instant absolu
De mourir
où nos corps liés
comme à jamais semblent vaincre
la mort » (At, p. 23)*

De quelle mort s'agit-il en l'occurrence ? Est-ce le point ultime de l'être dans la vie ? Ou est-ce la « petite mort » des amants « liés » dans l'amour qui connaissent avec l'extase un dépassement de leur condition de mortel ? Corps perdus ou corps à corps éperdu, le poète ne

tranche pas, mais il investit la poésie comme ce moment abyssal de profondeur et d'incompréhension.

1.4.3 Des regards creusant le monde

Dans le paysage du corps chez Hmoudane, le regard occupe une place particulière. Loin d'être le siège de l'âme comme dans la poésie néo-platonicienne, les yeux sont une instance agissante du corps. Ils ne perçoivent pas mais ils créent :

« Mes yeux répandront la gestation de couleurs liquides sur l'effondrement en cours de l'acier charnel » (Afn, p.23)

Sujet d'un verbe d'action, le regard se fait peintre et il recompose de manière fluide et colorée ce qui était de l'ordre du figé. À travers les yeux, l'être perd sa corporéité rigide (« acier »). Ils sont promesse d'une image en devenir (on note le verbe au futur et le sens de « gestation ») qui succède à l'« effondrement » d'un ordre de réalité. Les yeux transforment le monde en le créant :

*« Tête levée ton regard
défaisait le ciel » (Pppd, p. 92)*

Le fragment s'avère éminemment polysémique, soit que l'on considère que le point de vue du poète déconstruit le religieux (avec la métonymie traditionnelle du « ciel » comme siège du divin), soit dans une dimension plus réaliste où le regard ouvrirait la possibilité d'une recreation à partir de l'existant.

Ailleurs, on trouve ainsi le regard qui devient sculpteur :

*« la nuit où je serai né sans pitié pour le soleil qui pousse sous ton cou se
couche dans tes prunelles, mes quatre regards creusant le ciel d'argile,
périront et l'arbre de papillons qui horizontalement chutaient chaque
cinquième saison...
Dire mes mains tremblent encore plus qu'autrefois ô vers que
je suis le ruisseau qui mène au tombeau de verre » (Afn, p. 35)*

Démultipliés dans l'amour et au contact même de la « prunelle » de l'autre, les regards explorent un ciel qui n'est pas translucide mais à construire, à sculpter. Ils doivent périr pour que l'expérience laisse place à la création de l'écriture (« mes mains »).

La dualité des regards peut aussi renvoyer à une altérité :

« ...peu à peu la nuit quitta mes yeux, partit à la reconquête du jour ou
d'autres yeux... » (Pss, p. 36)

Doit-on lire dans ses yeux quêtés par la nuit une métonymie pudique de l'amour trouvé dans le regard de l'autre ? Ou ne doit-on pas, plus largement, y lire une expression de l'altérité poétique qui serait recherchée aussi naturellement que la nuit vient retrouver et faire naître le jour ?

Le poète est sans cesse à la recherche de cet interstice ténu de l'éphémère poétique. Les yeux, une nouvelle fois, portent à cette limite :

« la voix se loge
dans le vide
d'entre l'œil et ce qu'il voit » (Pss, p. 48)

La parole et le dire poétique voient ainsi le jour dans cet espace interstitiel entre le regard et le monde. Hmoudane expose un au-delà du visible et un en-deçà de l'image où sa poésie trouve sa place. De cette situation du lieu poétique dans l'espace improbable découle un déroutant dialogue des sens dans leur rapport au monde :

« entends-tu ce bruit ?
—Oui, je trempe d'illusions l'œil » (Pss, p.51)

Tel dialogue des voix des sens exprime à la fois leur incompréhension et leur complicité au-delà de la différence même des percepts. Il est un espace d' « illusions » où se glisse la poésie et auquel l'œil lui-même se livre (« trempe ») sans pour autant faire œuvre de regard. La poésie a son lieu au cœur même des contradictions apparentes qui parcourent en l'occurrence le langage. Là encore, ce lieu se situe au-delà de la réalité visible , peut-être dans un visuel onirique ou imaginaire.

Car il faut, semble-t-il, que le regard parfois s'abolisse en tant que sens percevant la réalité visible. « Œil rivé à l'intérieur des continents enfouis sous ma langue j'orchestre des drames – » (Pppd, p. 27), proclame le poète. Un monde intérieur se substitue au visible tandis que l'indétermination syntaxique peut faire penser concomitamment que cet univers est dissimulé (« enfouis ») sous le langage et en attente de révélation.

Ce n'est que dans l'opacité du monde que la figure rêvée peut apparaître, comme dans ce fragment de *Parole prise parole donnée* :

« tu étais juché sur le pont
les yeux bourrés de brouillard
sur le pont tu vis un pan de robe
noire caressée par le vent
glisser sur le piano en sang
blessé par des talons-aiguille :
c'était peut-être
l'impact retentissant des balles » (Pppd, p. 106)

Alors que le visible disparaît, les visions se succèdent dans le froissement discret des sifflantes (« caresser ; glisser ; blessé ; retentissant »), comme s'il avait fallu que le regard plongeât dans un monde autre où les images se font suite harmonieusement mais sans solution de continuité et mystérieusement.

Aveuglé dans la mort, le poète se voit voyant dans une forme de dédoublement de l'être et du corps :

« Tu vois
Juché sur tes décombres
Tes rétines brûler
Tes yeux ruisseler
De flammes et d'encre » (Pppd, p. 87)

Feu et liquide, flammes et encre émanent d'organes qui sont le siège de la perception. Lorsque le corps et l'existence sont détruits (« décombres ») et que le poète en a été victorieux (il est « juché » comme un conquérant), alors s'ouvre un monde inversé où les sièges de la perception deviennent les lieux de la création, du dynamisme et de l'écriture.

1.4.4 Le miroir ou le révélateur du dire poétique

Objet dans lequel le corps trouve traditionnellement son reflet, le miroir occupe une place centrale dans la poésie comme dans celle de Hmoudane : dans l'union entre création et critique que constitue cette poésie, le miroir s'avère axial dès son premier recueil.

« Et l'ombre de l'autre tressaillit encore derrière le miroir de
cire fondante, la fumée de mon premier cri consumé incarnait
déjà sa première naissance.
Bénis soient les beaux soirs d'amour et les beaux jours de

guerre ! Bénie soit la fusion de l'être dans l'être » (Afn, p.37)

Quel est cet « autre » qu'évoque le poème ? Est-il un tiers avec qui se joue la relation amoureuse ? Est-il soi-même laissé au seuil de la création poétique ? Dans les deux cas, c'est un autre ancien, perdu dans la fusion de la cire du miroir – objet du reflet et objet fondant. Il faut que cet être ait connu la douleur (le cri) ou l'amour pour qu'il surgisse à la naissance. Ainsi pouvons-nous lire dans cette image une définition de la poésie comme la fusion de l'être dans l'être.

Mais, pour que cette poésie advienne, il faut que la voix se libère, que le miroir soit brisé pour qu'elle puisse éclore :

*« Comme un chêne,
se dresse le poème
Je parle ! Ma voix se mêle au vent,
au gré d'un ouragan briseur des miroirs
—Mort, ô mémoire, aux fausses visions ! — » (Afn, p.16)*

Ainsi ce fragment nous permet-il de distinguer la parole poétique de l'image qui, par la mémoire, détourne l'être. De même l'image du miroir doit être violemment lacérée par des images oniriques pour que s'efface une première image marquée par l'excès de banalité.

*« j'ai enfoncé les griffes de la créature laide que j'ai récemment composée
dans un cauchemar assez bref – et dont la bouche produisait des boules
d'encre coagulée très énormes – dans le miroir où je voyais deux êtres
asexués trop rêveurs et souvent trop tristes/gais. J'ai tissé la brisure »
(Afn, p. 40)*

Le texte poétique vient en ce cas comme résultante du miroir brisé : c'est la brisure même qui sert à tisser la textualité. Hmoudane en révélera tous les mécanismes intimes dans *Poème d'au-delà de la saison du silence* :

*« ... me voilà tâtonnant encore
un mot brise le miroir
un mot colle les bris du miroir
une métaphore agonise et moi
je tremble
une froideur entame mes pieds. Je meurs » (Pss, p. 52)*

Comme nous l'avons dit par ailleurs, l'émergence de la poésie est contiguë avec la mort de l'être et, en ce cas, avec la mort même de l'image brisée dans le miroir. La présence du langage technique métacritique (« une métaphore ») tend à montrer que, dans ce fragment, le poète expose le mouvement de sa création poétique. On comprend mieux dès lors ce double

flux de brisure et de texture des bris du miroir. Le texte ne peut pas exister sans cette dualité apparemment antinomique de destruction et de construction : détruire et construire sont inséparables dans le rapport aux miroirs.

L'accès au miroir ne semble d'ailleurs pouvoir se faire sans une forme d'abolition de l'être, de la maîtrise consciente de l'esprit :

*« Lignes
désormais poudreuses
lactescentes à inhaler
d'une seule traite
qu'il pousse dans la tête
des forêts de miroirs
des lunes dans les veines
à en avoir les narines
dégoulinant de sang » (Pppd, p.73)*

Dans la périphrase des « lignes/désormais poudreuses/lactescentes à inhaler/d'une traite » ne faut-il pas voir l'évocation d'un « rail » de cocaïne ? L'ingestion d'une substance psychotrope qui altère l'esprit semble en l'occurrence libérer une pluralité de miroirs et, en même temps qu'eux, cet autre emblème de la poésie qu'est la lune, tous ces éléments engendrent une écriture libérée et prolixe (« dégoulinant de sang »).

Le poète déploie plus longuement cette image du miroir comme instant de la poésie. Alors que l'être fait une expérience de sa propre fin, le miroir apparaît comme l'outil d'une captation de l'image poétique :

*« ELLE, au bord du vers, tressaillit ; mon corps tombe. S'étend
en hauteur le suaie, chute, rase-couvre les surfaces stériles puis
s'étend le mythe-mémoire, écho du noir...
...Et dans les angles encore vides, se dressent des miroirs
A chaque miroir, je ravis une image et je revis – dans le poème
–l'accomplissement déchu... » (Afn, p.43)*

Toute la difficulté du poète résiderait dans cette fugacité de l'image poétique, du corps reflété dans le miroir où s'accomplissent les contraires de la fin et de l'épanouissement (« accomplissement déchu ») du poète. La paronymie « ravis »/ « revis » traduit aussi cette renaissance fugace qui passe par l'intangible.

La poésie devient ainsi l'horizon d'une promesse nouée dans le contact avec les éléments terrestres mobiles :

« j'ai dansé avec les moulins à vent et le fleuve marbré m'a promis un pré astral où le vide creux ressemblerait à des épines transparentes comme des petites étoiles d'un rêve miroité, vraiment... » (Afn, p. 35)

Le rêve s'inscrit en miroir dans ce paysage promis. Ailleurs Hmoudane nous offre une véritable description de l'acte poétique initié par le miroir :

*« Rassis sur l'effacement des nuits le miroir reflète l'image floue de la folie, se brise. Rassise.
L'après s'est évanoui dans les heures berceuses du soir opalin
secoué de sa main chancelante trainée souverainement derrière
les ocres – sang et encre – au vif du ciel automnal occlusif » (Afn, p.73)*

Alors que la nuit a laissé l'image brisée dans le miroir, l'écriture (la main) prend au matin l'initiative de l'écriture dans la douleur (« sang et encre » mêlés dans l'« ocre »). De même toute la genèse de la poétique de Hmoudane se condense dans l'image du miroir hymen :

*« Il blessa tout ce miroir hymen de sa résurrection agonisante,
brisa le temps vitré des rêves sa main était alourdie de sang de
pêchés » (Afn, p.81)*

Dans l'oxymore entre la résurrection et l'agonie au centre de la création du poète, le miroir est associé à l'hymen, et c'est par la blessure et l'impureté du pêché que la main créatrice peut produire l'écriture. Cette image du sang dans le miroir va être poursuivie dans *Poème d'au-delà de la saison du silence* :

*(Écharpe de soie,
l'amour baillonne
mes yeux
voile
ma voix...)*

*« L'œil
pénètre le miroir,
sang...

du pourpre,
se soulève le poème
offrande au silence
la voix
perce le voile,*

*parcelle d'encre ou
de lumière... » (Pss, p. 27)*

Dans ce poème, l'œil brise l'hymen et libère le sang. Deux voix contraires s'inscrivent alors dans l'espace de la page blanche : la première est contenue dans le fragment mis entre parenthèses, elle évoque l'amour-voile qui oblitère le regard et masque la voix, et la seconde, mise entre guillemets, révèle la naissance de la poésie qui naît de la violence et du pourpre – est-ce le sang ? Est-ce le symbole du pouvoir retrouvé ? Dans ce cas, l'image (« lumière ») et l'écriture (« encre ») transpercent le miroir-voile et adviennent. Dans l'interruption de la colonne de mots de droite par les points de suspension s'exprime une forme de résistance à la création, comme s'il fallait que l'être du poète revienne de l'amour à la solitude pour retrouver sa force créatrice – force qui, au demeurant, n'aurait pas existé sans l'hymen brisé (« pénètre le miroir » / « Perce le voile ») dans le miroir, voix qui n'aurait pas existé non plus sans le silence dont elle est entourée et voilée.

La poésie de Hmoudane naît toujours ainsi d'une forme de violence ou de violation. Un monde et un être portés à la désolation sont les conditions d'émergence du dire poétique :

*« je suis monté sur les ruines des villes brûlées
j'ai blessé mon orgueil dans les miroirs fluides d'amour
et inhumé le dire dans des paroles pleureuses de désolation » (Pss, p.46)*

L'être du poète se présente comme dominant un monde ancien dont il valide la destruction, laquelle lui sert, en quelque sorte, de belvédère sur un autre ordre de réalité. Il a dû aussi, pour délivrer la voix poétique, se délivrer de son propre orgueil dans « les miroirs fluides d'amour ». Le lecteur de Hmoudane sait que ces miroirs sont l'articulation de la pensée et de la poésie, à la fois le lieu et l'antithèse de l'émergence de celle-ci. L'ultime condition sera une autre fin, celle du « dire », celle d'une parole qu'il faut quitter, à laquelle il faut mourir (« inhumer ») et qui ne porte qu'une voix élégiaque de perte d'un monde ancien, d'un monde et d'un être désolé (« désolation »). Au lieu d'être retour sur l'existant, la poésie de Hmoudane se révèle ainsi tension vers l'ouvert, vers un en-avant. Nous ne pouvons sur ce point que rejoindre Claude Mouchard quand il déclare que les « miroirs fluides » caractérisent sa poésie :

*« Ce que disent les vers de Hmoudane , il faut qu'ils le captent au vol, en se
laissant appeler vers l'avant ; ils acceptent d'être happés par ce qu'ils ne*

*savent pas – et qu'ils ont pourtant le pouvoir de deviner, pour le faire se lever
et fuir, pour en recevoir, comme dans un sillage rapide, leur rythme²⁸³. »*

Le miroir est ainsi image – dans tous les sens du terme – de cette poésie qui se cherche en avant, dans une quête du labile, de l'éphémère, de l'entre-deux. On ressent cette tension avec l'appel aux voix :

*« Voix mendiante ô sœur,
J'ai vu la nuit dans les nuits des révélations mensongères,
femme et sentier
signes d'un talisman trempé dans le sang
Voix mendiante ô sœur,
Tu m'écorches, je rebaptise le sombre/lumineux commencement
où comme errant déjà, je voguais dans l'océan du silence
Voix mendiante
Naufragée du déluge au fond du miroir
Tu ériges dans le désert des voix saillantes,
une voix pour le départ, tu selles le rêve
tu chevauches le vent d'avant la tempête, semeur
d'essaim de dunes d'ombres et de lunes... » (Pss, p.70-71)*

L'apostrophe lyrique à la voix poétique, humble et quêtant le dire poétique (« mendiante »), permet en l'occurrence de mettre en évidence ses points d'émergence, ou plutôt ses contrepoints dans la poésie de Hmoudane. Il faut l'alliance de la nuit et du sang pour que naisse dans des conditions magiques voire fantastiques (« talisman ») cette parole ; il faut la souffrance du corps scarifié (« tu m'écorches »), l'errance et le silence ; il faut enfin que cette voix émerge de la destruction absolue (cette fois l'image liquide est convoquée avec le « déluge ») pour que fasse surface la voix depuis le fond du miroir (avec la métamorphose du visuel en sonore). Alors seulement, depuis ce point de naissance du corps absenté, la parole peut se libérer et prendre son libre essor poétique (on retrouve à ce point le régime de métaphores familières de Hmoudane avec les verbes « seller » et « chevaucher » alliés au souffle et au rêve). Alors seulement peuvent surgir les images d'une création qui est gestation et transformation de particules pulvérisées (« semeur », « essaim »).

²⁸³ Claude Mouchard, « Miroirs clairs ou sombres de Mohamed Hmoudane », *op. cit.*, p. 7.

Parfois, cependant, les miroirs de Hmoudane sont, au contraire, *sombres*. Tout un jeu d'ombres non dites est alors mis en place :

*« ...et l'encre charrie la lumière et ses ombres dans les miroirs sombres
d'errance entre mon corps absent et ses transes, chevauchent des songes
sonores trébuchent s'évaporent... » (Pss, p. 42)*

On retrouve dans ce fragment le double mouvement de création issu de la proximité avec la mort ou de l'imaginaire onirique. Une fois encore, il convient que le corps soit absenté, qu'il n'apparaisse dans le miroir que comme l'ombre de son absence – un miroir qui ne réfléchit donc rien, qui n'a rien de fluide, contrairement aux précédents. L'image poétique est entre le corps absent et ses « transes », c'est-à-dire dans ce que le corps omis lègue au dire poétique d'exaltation passionnée. La poésie devient cette « errance » ouverte par la disparition du corps, cette même errance que l'on trouvait déjà au centre des mots valises d'*Ascension d'un fragment nu en chute* comme « Exoderrancexil ». Mais il s'agit à présent davantage d'une errance de l'être ou de la pensée en dehors du corps que d'un mouvement physique de l'individu dans l'espace géographique. À présent, c'est l'écriture (« l'encre ») qui génère une ligne sombre dans le miroir en regard du monde et l'imaginaire du rêve (si l'on réduit l'indécision syntaxique du sujet de la série de verbes « chevauchent », « trébuchent », « s'évapore ») porte cet éphémère fluide.

À la fin du recueil *poème d'au-delà de la saison du silence*, le miroir revient dans la syntaxe des éléments poétiques de l'écrivain, en lien avec la mort, qui est aussi seuil d'émergence de la poésie comme nous l'avons vu par ailleurs :

*« au bout de la tombe/miroir, je lève l'enfant imprégné de boue, de feu,
de sueur
je le dresse sur mon sang tourné vers l'ère d'aube coulant
du haut du mamelon astral ;
dans les signes assombris d'embruns denses de nuit,
le soleil sème » (Pss, p. 76)*

Le recueil s'achève avec un rituel solaire d'élévation et de consécration de l'enfantement poétique. Un corps nouveau pétri de matières contradictoires (« boue », « feu », « sueur »), comme une nouvelle créature prométhéenne, est érigé dans l'espace d'un jour nouveau qui émerge de la nuit. Le lyrisme de Hmoudane emprunte pour cette (re-)naissance des éléments de son propre corps comme le sang : il faut qu'ait été fait violence au corps – ou

par ailleurs qu'ait été déchiré l'hymen – pour qu'une poésie nouvelle puisse venir au jour. Un corps est né d'un autre dans cette image puissante qui donne au soleil la puissance ultime de création.

Aussi le thème du miroir est-il associé à l'appel du poète qui recherche un au-delà des faux-semblants et des stéréotypes convenus :

*« Que les forêts de miroirs
naguère noirs
s'illuminent et s'enflamment
à l'afflux des spectres
lumière et ombres
réunies
au faite du feu
déferlant
à réduire en cendre les anciennes effigies » (Pppd, p. 77)*

Dans l'injonction lancée aux miroirs, le poète prescrit un renouvellement de la poésie prenant appel dans la puissance du feu, d'un feu à la fois créateur de spectres et d'ombres, mais aussi destructeur en regard des anciennes règles et des modèles éculés (« anciennes effigies »). Le miroir est alors l'espace où s'anime et se révèle la poésie telle que la conçoit Hmoudane, une poésie qui surgit de l'être et en laquelle celui-ci s'incarne :

*« Du miroir
foudroyé soudain
surgit ton visage
éteint de soleil » (Pppd, p.88)*

Comment comprendre ce « visage éteint de soleil » si ce n'est comme l'ombre de l'être, ou l'identité profonde surgie des tréfonds de l'inconscient ? Le lecteur trouvera vraisemblablement une explicitation à ce mouvement d'exposition de l'identité dans un autre fragment de *Parole prise parole donnée* :

*« Tu entends
grouiller
tes phalanges
crépiter
ton crâne*

*Du miroir soudain
fardé de cendre
surgit ton visage
étreint de nuit » (Pppd, p. 85)*

En l'occurrence, c'est dans l'acte de création poétique où s'associe la stimulation (dans « crépiter » on trouvera la connotation du feu) de l'esprit (métonymie du crâne qui exprime aussi le corps après la mort) et dans l'activité frénétique de l'écriture (les phalanges), que le miroir soudain révèle l'être. La polysémie permet de lire que ce dernier émerge de l'inconscient (la nuit) ou se trouve entouré par la mort et solitaire.

1.4.5 Le sang : fluidité originelle et matière de l'écriture

Dans le paysage du corps que nous livre la poésie de Hmoudane, l'élément « sang » tient une place singulière.

Tantôt le sang est lié au temps originel, à celui de l'écoulement intérieur qui fait écho aux instruments de mesure du temps :

*« juché à ma hauteur au comptoir
autel sculpté en zinc ardent
au beau milieu de l'abattoir en guise
d'eau mon sang la clepsydre
au fur et à mesure que je vide
les verres déverse sur le gouffre
assoiffé page toujours avide
en allure d'astres les instants... » (Pppd, p. 13)*

Dans l'espace populaire et merveilleux du bar où se rejoue une ivresse toute verlainienne, Hmoudane nous donne le sang comme un fluide du corps égorgé (« l'abattoir ») : l'image violente se prolonge dans celle de la clepsydre où l'écoulement liquide marque le temps. Dans cette image, le sang se substitue à l'eau de l'horloge (« en guise/ d'eau mon sang »), l'écoulement du temps émane de l'intérieur même du poète et se fait au même rythme que les verres qu'il vide. Liquides ingérés et sang se font écho dans ce jeu des fluidités où le poète trouve à la fois un sens dans le temps et un lieu de création dans le bar populaire.

Est-ce alors à une souffrance volontaire à des fins poétiques que nous expose l'écrivain ? Telle est en effet l'impression que nous livre la suite du recueil :

« Toute cette fumée – je flambe le temps en lettres
talismaniques tressées dans le sang noirci des sacrifices
–affalé à l'autel taillé dans le silex à des continents de
minuit – au Folie's [...] » (Pppd, p. 17)

Alors que le poète se représente à nouveau dans un univers nocturne, dont l'établissement porte de manière dérisoire le nom de *Folie's*, le sang porte cette dimension où s'origine le temps et donc le sens. En l'occurrence, le sang est la matière *première* de l'écriture, comme nous l'avons vu antérieurement.

Les comparaisons établies par Hmoudane ne font que confirmer cette identité :

« Ta voix ressemble
au sang
au vent
au bleu
d'océan... » (Pppd, p. 88)

La parole poétique possède la fluidité du sang, sa force vive, primordiale qui va s'incarner dans la poésie. Dans ce sens, c'est l'image du sang symbole de la vie qui est investie par le poète. Bachelard lui, parle d'une « *poétique du sang valeureux* » :

« Il y a cependant place pour une poétique du sang valeureux. Paul Claudel animera cette poétique du sang vivant si différente de la poésie d'Edgar Poe. Donnons un exemple où le sang est une eau ainsi valorisée: « Toute eau nous est désirable ; et, certes, plus que la mer vierge et bleue, celle-ci fait appel à ce qu'il y a en nous entre la chair et l'âme, notre eau humaine chargée de vertu et d'esprit, le brûlant sang obscur » »²⁸⁴

Ce *brulant sang* est si puissant même quand le corps est meurtri dans son contact avec le bar dans l'ivresse, comme nous pouvons le voir dans cet extrait :

« Poupe en sang sous mes coudes le comptoir chavire verre après verre de musique instantanée et d'ébauches je fixe la glace feu feu je bombarde mes reflets d'obus pétris de silence et je danse sous la cascade de poudre et d'échardes » (Pppd, p. 35)

²⁸⁴ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Le livre de poche, coll. (biblio essais), Editeur d'origine : José Corti, 1942, pp.73-74

Si le vent est un élément favorable qui, en soufflant fait avancer rapidement la poupe du bateau, le sang lui, favorise le mouvement de la création poétique. Son écoulement se prolonge dans le processus violent de cette création qui apparaît grâce l'anaphore de « feu » et à l'accumulation des verbes d'action (« je fixe », « je bombarde », « je danse ») . Le lecteur comprend mieux dès lors comment les textes s'éclairent l'un l'autre pour livrer des significations dans la poétique de Hmoudane. Après les coudes ensanglantés au bar, ce sont les genoux qui subissent la peine sous le martyr des flammes.

*« Encore mille ans de marche à escalader à genoux sous le fouet des flammes
s'élevant—c'est syntaxique !*

*Encore mille ans tant les vers découpés de ma chair, serpents longtemps
macérés dans l'encre, dans le sang, enlacent les aiguilles – tant les horloges
dispersées dans le fatras du décor et des accessoires repoussent minuit*

*Je pressens cependant par-delà mes souleries et de mes nausées l'imminence
de l'heure de mon onction de feu, de lumière » (Pppd, p. 26)*

Marqué par la densité des images auxquelles il renvoie, cet extrait s'articule pourtant autour de deux mots clés : la poésie et le temps. Une fois encore, le corps est martyrisé, déchiqueté pour que naisse (« le vers ») dans son double symbolisme : syntaxique et philosophique. En effet, la poésie serait, essentiellement, un langage révolutionnaire des systèmes linguistiques. La phrase à présentatif « c'est syntaxique ! » met en relief cette idée. Le terme « serpents » quant à lui, symbolise l'éternité comme le précise le dictionnaire des symboles :

*« Eternité [...] 2°Serpent mordant sa queue et formant ainsi un cercle [...] sans solution de continuité. De même l'éternité est sans commencement ni fin »²⁸⁵ mais aussi la renaissance :
« Comme d'autres animaux, qui entrent sous terre comme on enterre les morts, et en ressortent, les serpents sont symboles de renaissance, et d'immortalité. »²⁸⁶*

Ainsi ces « vers / serpents » suggèreraient-ils la renaissance du poète dans la poésie (« mon onction de feu »). La proximité entre le sang et l'encre pose là encore l'origine de l'écriture dans le fluide corporel de la vie. Comme souvent chez le poète, cette création réfère au temps entre son expression hyperbolique pour la création (« Mille ans ») et son abolition par l'écriture qui « enlace » les aiguilles jusqu'à repousser l'heure d'un temps dès lors suspendu.

²⁸⁵ Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs par Maurice Pillard Verneuil, Paris, Henri Laurens éditeur, 1897, p.67

²⁸⁶ http://onirym.online.fr/v3/symbolique_serpent.php, consulté le 10 juillet 2017

1.4.6 Le sexe ou le corps ultime

Il est souvent fait mention du sexe dans le paysage corporel que propose Hmoudane. À l'évidence, il s'agit de faire violence à la pudeur qui, généralement, laisse dans l'ombre cette partie du corps, même dans l'expression libre de la poésie. Plus encore, le sexe apparaît comme une partie ultime du corps, celle où se condensent le corps et la sensibilité et dont la souffrance dans l'œuvre de poésie est la plus intense. C'est envers son sexe que, dès *Attentat*, le poète appelle la violence :

« et voici mon sexe

Percez-le passez-y l'anneau et enchaenez-le au mur et fouettez » (At, p. 35)

Le présentatif « voici » « *formé de l'impératif du verbe voir accompagné d'un adverbe de lieu ci* »²⁸⁷ donne à ce fragment une dimension visuelle qui relève de l'exhibitionnisme. D'une part, cet exhibitionnisme, qui frôle l'indécence, est signe d'un certain excès du voir. D'autre part, cette exposition de la partie la plus intime du corps traduirait le non conformisme du poète et de sa poésie comme l'indique Sandra Cheilan :

« *Objet de redéfinition lexicale et épistémologique durant ces premières décennies du XXe siècle, l'intime invite à une refonte complète non seulement de la conception de l'individu, mais aussi de ses représentations. [...] Défiant les systèmes traditionnels de représentation, l'intimité met à l'épreuve les lois du récit et pose plus largement la question de l'ancrage du sujet dans l'espace et dans son rapport à l'autre, elle est invention d'un territoire à soi, variable selon les individus.* »²⁸⁸

Chez Hmoudane, ce « territoire à soi », autrement dit ce paysage intérieur n'a pas de limite d'où l'exagération dans les injonctions (« percez », « enchaenez », « fouettez ») adressées à l'autre avec qui le rapport serait loin d'être pacifique.

Plus tard, dans *Parole prise parole donnée*, le poète fait du sexe un élément récurrent et quasi omniprésent de la poésie :

« *Toute cette fumée – je flambe le temps en lettres
talismaniques tressées dans le sang noirci des sacrifices
–affalé à l'autel taillé dans le silex à des continents de
minuit – au Folie's – les prostituées du temple encensent*

²⁸⁷ Tamine-Gardes Joëlle. *Introduction à la syntaxe (suite) : les présentatifs*. In: L'Information Grammaticale, N. 29, 1986, p. 34

²⁸⁸ Sandra Cheilan, *Poétique de l'intime, Proust, Woolf et Pessoa*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2015, p.15

avant de le trancher mon sexe – » (Pppd, p.17)

Une fois encore, le sexe est l'objet d'une torture et même d'une mutilation par des figures désacralisées alors que, dans le même temps, s'élabore l'œuvre sacrée de la création. D'abord objet de culte dans la sphère sociale, le sexe est voué à sa perte par cet usage vénal. Une forme de l'amour a été dévoyée (on observe la concaténation et la fusion dans le propos de l'expression biblique des « marchands du temple » qui ont vendu le sacré et commis ainsi l'ultime sacrilège). Doit-on lire ici que céder à des formes impures de l'amour génère la castration ?

Plus loin, dans le même recueil, on observe une sexualisation de l'acte poétique liée à la marginalité assumée d'une position sociétale :

« Les veines gonflées du sang des Renegados j'écume maintenant les mers jusqu'aux côtes anglaises au gré de la cavalcade des vagues au gré de la dérive de l'alphabet –esquif l'or et les femmes au bout quand j'aurais trempé jusqu'à la racine dans l'encrier mon sexe et sucé à en avaler la moelle le clitoris de la page » (Pppd, p. 40)

L'écriture prend place dans cet échange entre les sexes masculin et féminin présentés dans un régime complexe de métonymies et de métaphores : dépassement de soi dans l'acte jusqu'à l'exténuation, l'écriture chez Hmoudane se refuse à la demi-mesure des états sereins.

Dans sa poésie, le sexe devient un élément iconique et symbolique sacralisé :

« La lune dans l'œil de l'agneau comme mon sexe – la lune l'agneau mon sexe – c'est toute une trinité – c'est toute une église – et c'est tout mon corps qui ruisselle – je nous pisse tout entier tout en encre ardente aux pieds de l'Opéra que les flics m'embarquent – j'aurais auparavant massacré toutes les étoiles du ciel et bu leur sang – le ciel celui d'antan le présent est bourré d'astres d'artifices comme au plafond du Cyrano ou de la Sixtine – j'avais cependant violé en garde à vue à l'insu des matons la même icône trinitaire : « la lune l'agneau mon sexe », pour en ressurgir encore plus fulgurant – amen » (Pppd, p. 22)

Curieuse trinité qui nous est offerte en l'occurrence par le poète, à la fois consubstancielle dans les trois hypostases initiales mêlées l'une à l'autre et mises à distance dans sa désignation et puis dans le « viol ». Que doit découvrir le lecteur sous cette trinité

symbolique : l'islam du croissant de lune ? La pureté de l'agneau ? Le sexe comme icône du désir ? Toutes polarités que le poète devrait violer pour que puisse émerger la pureté de la poésie ou bien toutes polarités désacralisée par l'acte même d'écrire : « *c'est tout mon corps qui ruisselle – je nous pisse tout entier tout en encre ardente aux pieds de l'Opéra que les flics m'embarquent* ». La destruction et la déliquescence du corps débouchent, une fois encore, sur la création au mépris de toute autorité, comme le rappelle l'optatif en forme de défi à des forces de l'ordre sans doute longtemps redoutées par l'émigré « que les flics m' [l'] embarquent ».

CONCLUSION

Le premier des paysages qu'il nous a été donné d'aborder est l'*inscape* du corps et du visage d'où émane le sujet lyrique par la co-présence du corps et de fragments de monde dans un rapport le plus souvent fantasmatique. Dans un rapport postmoderne monde souvent en dérégulation, le corps est l'ultime lieu nodal de la voie lyrique : Il conjugue la figure du matador qui s'exhibe et celle du poète qui soumet son corps à la géhenne pour que le JE se libère, accède à la parole. Pour ce faire, il doit faire l'expérience de la mort au terme de laquelle la poésie peut fusionner avec le corps. La mort du corps coïncide donc avec la résurrection du et dans le poème. Toute l'énergie du poète est donc vouée à générer ce mouvement de mort renaissance tandis que des parties du corps reçoivent dans cet univers poétique des dimensions particulières. Ainsi les mains sont tout à tour soumises à la douleur comme le corps, et instrument de l'écriture par lequel le dire poétique vient au grand jour sous une forme rayonnante (lumineuse ou liquide) et ostensible. La main est créatrice et elle orchestre la voix lyrique. Les pieds quant à eux, permettent d'exprimer la dynamique d'un poète « en marche ». Loin de l'immobilité contemplative, le poète avance dans le monde, sa poésie est mobile et adopte le mode du mouvement en avant de la quête poétique. En ce qui concerne le regard, le poète nous surprend encore en inversant la position traditionnelle de pure réceptivité de celui-ci. : Chez Hmoudane, le regard sculpte, crée, fait émerger des images ou des réalités. De leur côté, les miroirs, objet de réflexion du corps, viennent prendre une place singulière dans cette poétique. Par son évanescence, le miroir est l'espace de la fusion de l'être dans l'être ; il doit être brisé et ses brisures remodelées. Ainsi, par essence, le miroir est le lieu même de la poésie telle que la promeut Hmoudane, aussi pouvons-nous y voir un hymen de l'être, le lieu d'une destruction de ce qui est fragile pour ouvrir à la recomposition poétique. Il faut qu'il y ait violence voire violation, que le sang coule, pour que, dans cette marche en avant vers l'ouvert, l'être nouveau advienne au-delà de sa candeur première. Ainsi les expériences de l'être se traduisent-elles par les miroirs fluides comme par leur antithèse, les miroirs sombres. Avec les miroirs, le poète nous donne à voir son élan vers le renouvellement de la poésie. Si le sang pour sa part peut évoquer la démarche sacrificielle, il s'avère aussi une image de la fluidité vivante qui est au cœur même de la sensibilité et de la création poétique. Enfin le sexe représente à la fois un corps ultime – et en cela sacralisé, en particulier dans la géhenne auquel il est soumis, et l'évocation d'une réalité corporelle qui fait violence à la pudeur. Le paysage du corps nous offre ainsi un univers de signification complexe, parfois purement hermétique, de la présence au monde du poète et des arcanes de sa création.

DEUXIEME CHAPITRE :

Dans la continuité du sentiment antiromantique : les lieux du poète entre deux rives

Au XIX^{ème} siècle, les poètes de la modernité comme Baudelaire ou Verlaine ont donné un sens nouveau au paysage de la ville. Certes, la ville était présente tant dans la poésie que dans la peinture antérieure (on pensera par exemple aux tableaux de Canaletto représentant vers le milieu du 19^{ème} siècle la place Saint Marc à Venise), mais il s'agissait pour l'essentiel d'une ville aux équilibres architecturaux et esthétiques, d'une ville qui exprimait par son architecture les canons de la beauté. Avec Baudelaire, dans la foulée d'un Balzac, le regard du poète plonge dans les aspects jugés laids de la ville, les bâtiments industriels, les lieux de travail. On se souviendra que le poète évoque déjà, dans *Paysage*, « les tuyaux », « les fleuves de charbon » qui s'élèvent des cheminées d'usine ou encore « les ateliers qui chantent et qui bavardent » d'une ville que d'ailleurs il observe depuis un autre angle de vue que celui pour lequel elle a été conçue, puisqu'il se trouve dans une mansarde ayant vue sur les toits. Le regard du poète enlumine par l'image et enchante par les sonorités les facettes longtemps jugées prosaïques donc inesthétiques de ce paysage. La revalorisation d'un nouveau paysage urbain par rapport à la nature peut être ensuite comprise avec Verlaine comme un rejet massif d'un Romantisme qui avait dominé le début du siècle en proposant à l'homme de trouver dans le paysage d'une nature sauvage un écho à ses sentiments exaltés. Verlaine ironise sur cette nature aux portes de Paris :

*«Vers Saint-Denis c'est bête et sale la campagne./ C'est pourtant là qu'un
jour j'emmenai ma compagne/ Nous étions de mauvaise humeur et
querellions./Un plat soleil d'été tartinait ses rayons /Sur la plaine séchée ainsi
qu'une rôtie./ C'était pas trop après le Siège : une partie/Des « maisons de
campagne » était à terre encore,/ D'autres se relevaient comme on hisse un
décor, /Et des obus tout neufs encastrés aux pilastres/Portaient écrit autour :
Souvenir des désastres»²⁸⁹.*

²⁸⁹ Paul Verlaine, « Paysage », *Jadis et naguère in Œuvres poétiques complètes*, Paris : Gallimard, 1996, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 372. Cité par Ines Moatamri in *Le paysage dans la poésie* d'Amina Saïd, thèse en ligne : http://www.applis.univ-tours.fr/theses/2008/ines.moatamri_2389.pdf, p.17 (consulté le 18 aout 2017)

Nul écho chez Verlaine aux sentiments lyriques de l'homme dans cette nature « bête » puisque le couple n'y trouve qu'une toile de fond sans profondeur (« un plat soleil d'été ») à ses querelles. Saint-Denis où vivra un siècle plus tard Hmoudane n'est pas encore une banlieue parisienne, mais une zone où l'urbanisation laisse la place à des jardins et à la campagne, une zone gagnée par la ville, et ce n'est ainsi pas un hasard si Verlaine la choisit comme lieu de poussée de l'urbain moderne sur les vieux clichés classiques et romantiques qui furent tour à tour *locus amoenus* et nature sauvage exaltée.

Ce détour par les ruptures de la poésie et du paysage au XIX^{ème} siècle n'est pas inutile pour comprendre qu'il s'inscrit tacitement dans cette tradition d'un regard nouveau sur la ville. Certes, la ville qu'il présente dans sa poésie n'est plus celle de Baudelaire mais, comme ce célèbre prédécesseur en poésie, Hmoudane développe une vision non esthétique de cette dernière, dans les faubourgs misérables de Salé, ou dans ce que le regard populaire considère parfois comme un avatar sans grâce de la ville : la banlieue, celle de Saint Denis qui se construisait encore à l'époque de Verlaine et où il décide de résider. La ville d'élection du poète n'est pas le centre urbain conforme aux critères esthétiques de la modernité et irrigué par les flux économiques et sociaux de la richesse.

Les faubourgs miséreux du pays d'origine s'imposent d'eux-mêmes comme une fatalité sociale et dans l'oxymore d'une laideur où surgit une nouvelle esthétique. C'est souvent à l'aube que Hmoudane décrit Salé, avec ses espaces dépeuplés, ses chiens décharnés, ses mouches affamées. Il s'agit d'un seuil dans le temps et dans l'espace, celui qui ouvre sur le manque et la puanteur. Ces espaces insalubres menacent le corps de maladie, mais cette aventure du corps au sein de la misère a aussi sa misère et, avant tout, il y a la conscience qu'elle fut, qu'elle reste une part du rapport menacé de l'être face au monde. Nous verrons qu'il n'y a pas, à proprement parler, une nostalgie des lieux en tant qu'espace esthétique, en tant que vues, mais bien plutôt un souvenir d'instant et de sensations à la fois difficiles et pourtant constructives d'une sensibilité chez le poète parce que la nostalgie relève d'une phénoménologie. La ville des origines est enchevêtrée à l'image de ses ruelles, elle est tannée par la misère, poussiéreuse. Elle fonde la sensibilité originelle du poète et Hmoudane nous livre pudiquement son enfance dans la misère. Dire ces images indéfectibles de l'origine de l'être, c'est se livrer en tant qu'individu sensible.

La banlieue du pays d'accueil est le nouveau lieu sans gloire de la ville mais, en même temps, l'espace où se joue le destin de l'homme moderne et de cet homme entre tous qu'est l'émigré ou l'exilé. Il faudrait voir tout d'abord ce que Hmoudane *ne retient pas* de cet espace de la banlieue pour mieux voir où et comment il l'habite. Nulle mention des grandes zones commerciales ou industrielles qui ceignent la ville, des immeubles tentaculaires ou des grandes avenues périphériques. Nul lieu esthétique ou, au contraire, inesthétique. Les lieux du poète sont des « bars » anonymes où il s'accoude au comptoir le temps d'un verre ou le temps d'un soir. La métonymie populaire du « zinc » pour signifier le bar apparaît dans l'un des poèmes préférés de Hmoudane : « Matador ». Le bar n'est pas seulement un lieu de dialogue ou d'errance nocturne, il est aussi un lieu d'écriture, le bureau et le laboratoire du poète et de la poésie en même temps. Hmoudane se met ainsi parfois en scène dans sa poésie en tant que lecteur de comptoir :

*« Au comptoir du Café de France, j'appris en lisant dans
les brefs du Parisien – les gros titres des faits divers
étant entièrement consacrés ces derniers temps au même
de Marseille dont le sourire éclatant sur la photo en
couleur ressemblait à un bras d'honneur adressé au
monde, le monde qui s'en accommodait, qui s'en réjouit
même pour peu que le même continuât à combler
l'énorme béance libidinale – » (Bm, p. 29)*

Le bar est un lieu de connaissance publique où se pratique la lecture du journal dont le titre réfère à la ville où il est diffusé : « le Parisien ». À la manière de John Dos Passos dans *Manhattan Transfer*, ce roman de la modernité, le poète est au cœur battant de la vie en lisant les « gros titres » des faits divers qui constituent la vie même de la ville, d'une autre ville, à savoir Marseille. Des réseaux de mots s'enchevêtrent avec la réalité des villes. Un espace trans-urbain est ainsi créé avec, au cœur même de la poésie ce « bras d'honneur », cette insulte du sourire du « même de Marseille » envers le monde. Dans cette évocation de l'information, la teneur des nouvelles importe moins (le monde accepte d'être insulté) que la capacité à combler un désir sans objet. C'est l'équivalent à l'échelle de l'image et de la modernité du divertissement pascalien qui vaut davantage pour l'occupation qu'elle procure au désir que pour son but effectif. À l'évidence, Hmoudane tient en l'occurrence à distance un discours médiatique aux antipodes de sa propre poésie, un discours qui pourtant tisse le monde et le satisfait car il devient une part de l'appréhension phénoménologique de la ville.

Les lieux du poète sont aussi des gares, ces lieux où l'émigré échoit lorsqu'il entre, pauvre, dans la ville et où il est pris dans le flux anonyme des voyageurs affairés et indifférents, venant de part et d'autre. Dans la société contemporaine, la gare est le lieu d'échouement des destins brisés, des migrants sans papier, des SDF, tous porteurs du désir de retrouver, dans l'émulation humaine des flux de voyageurs, un élan pour leur vie. La gare de banlieue qu'évoque Hmoudane n'est même pas ce point de départ vers des destinations lointaines qui pourraient faire rêver, elle est simplement le lieu de transit de banlieusards indifférents. On peut supposer le caractère multiculturel de la gare pour la banlieue du poète, même s'il ne développe pas un regard ethnologique, car le poète, est lui-même, un homme situé entre deux cultures, à l'instar des tous les exilés perdus entre leur origine et le monde nouveau. Davantage que la ville en son centre, qui est souvent habitée par d'autres strates sociologiques, la banlieue est le lieu même de la mixité, du voyage et du flux permanent, donc de l'impermanence. Il la choisit : il se dit lui-même le poète de Saint-Denis où se croisent les communautés. La banlieue est l'espace de cette nouvelle humanité dont l'univers est le monde, du citoyen du monde contemporain. Il n'est donc pas anodin que Hmoudane la choisisse : elle n'est pas le lieu par défaut de l'émigré pauvre. Elle est le lieu d'élection de celui qui veut porter, comme nous le verrons, un nouveau discours et un nouveau regard sur l'homme entre l'origine et l'exil, dans l'incertain des flux et des influences. La place du poète au XXIème siècle est dans la déchirure de la multiculturalité, dans la strate populaire des vies modestes, dans l'univers en mouvement perpétuel de la banlieue où les formes de l'esthétique ont reflué à d'autres échelles de la vie et de la sensibilité de l'être et du fracas urbain et humain. Ces lieux, sans grâce et en perpétuel changement, sont des laboratoires de l'humain en devenir. Davantage que les quartiers chics où se complaisent peut-être certains artistes arrivés où tout est fixé et figé par l'ordre, ce sont les lieux à l'avant-garde de la culture contemporaine dans ce qu'elle a d'intimement populaire, des lieux de la rencontre entre les mondes et, pour Hmoudane, entre les rives. Là il peut être au cœur de l'aventure humaine qui est, aussi, la sienne.

Cet espace du poète est indissociable du temps. Dans ce fragment de *Blanche mécanique*, la banlieue de Saint-Denis est dépeinte à l'aube, un moment où les lieux se vident, et où les êtres se diluent dans le dénuement et dans l'ivresse :

*« Trois heures du matin. En avant toute ! cap sur Saint-Denis. A pied. Sous la pluie. J'ai bu toute ma tune.
(aux Favelas rue Oberkampf, l'ultime escale, le serveur qui se trémoussait sur la samba en agitant des cocktails derrière le bar me facturait vingt-trois balles la bière ! je pensai, en fixant l'icône idyllique du Che qu'on a plaqué au mur, que le monde ressemble de plus en plus à une séquence picturale pop-art aux tons pornographiques criants) Saint-Denis, sacrée réputation » (Bm, p. 55)*

Une forme de lyrisme éclot dans cet élan vers Saint-Denis, alors que les circonstances sont si éminemment anti-lyriques comme le marquent les phrases très courtes (« à pied. Sous la pluie. J'ai bu toute ma tune »). L'apposition « sacrée réputation » est vraisemblablement ironique vu que Saint-Denis est considérée comme une des banlieues les plus difficiles de Paris. L'essentiel du fragment est occupé par une parenthèse qui forme un aparté et délivre sous une forme narrative des images et instants de la soirée écoulée et alcoolisée puisque le poète dit avoir bu tout son argent (« ma tune »). Il s'agit d'une « ultime escale », ce qui présuppose bien d'autres bars dans ce voyage au bout de la nuit. Les images se livrent dans leur disparité et se donnent à lire comme une critique de la société moderne. Le poète décrit avec beaucoup d'ironie cette ville où se mêlent des symboles de libération (l'image de Che Guavara) dans des lieux de consommation, d'où peut-être l'idée de pornographie, de perte de l'idéal dans des corps violemment mis à nu. Hmoudane apparaît comme un nouveau poète maudit à l'échelle de la modernité décrivant les lieux de perdition nocturne et, à travers eux, il se livre à une réflexion esthétique-sociale sur l'époque contemporaine. Selon le poète, le monde serait une « une séquence de pop art aux tons pornographiques ». D'une part, cette correspondance référerait à la caractéristique principale de ce mouvement artistique d'être un mélange entre l'art et la vie. D'autre part, cette réflexion nous renvoie à l'idée de l'esthétique comme fondement de la société, autrement dit, à la possibilité d'étudier et de comprendre celle-ci d'un point de vue esthétique. La ville, ce milieu géographique et social, que Hmoudane dépeint est aux marges de la banlieue et des bars de nuit où s'agite toute une vie rythmée, peut-être l'essence même de la vie pour le poète abandonné à la dérive de la nuit.

1.1 L'ICI ET L'AILLEURS : UN POÈTE ENTRE DEUX VILLES

La poésie de Hmoudane laisse, à ses débuts, apparaître les problématiques d'un poète des deux rives, le Maroc et la France : un pays d'accueil où le poète se trouve en exil, et un pays d'origine, sujet de la nostalgie mais où l'exilé est aussi devenu un étranger. C'est l'expression de ce double exil que nous livrent les premiers recueils.

En effet, dans ses premiers recueils, le poète célèbre Salé, sa ville d'origine, et exprime la nostalgie douloureuse de l'exilé, « les chagrins muets, sans deuil... », comme dans *Éveil* :

*« Le rêve crache sa dernière constellation,
l'éveil...
Un beau matin, j'oublierai les chagrins muets ; sans deuil...
Mes yeux répandront la gestation des couleurs liquides sur
l'effondrement en cours de l'acier charnel
Du fond de mes mains, des hirondelles emporteront l'oranger
au seuil du soleil
Les villes de soie s'évanouiront dans les douceurs de la nuit
ivre, je leur offrirai un pain sec et des poèmes
Les pierres partiales s'obstineront à forger les forêts d'olivier
Et la mémoire continuera de bâtir l'aube fertile... » (Afnc, p. 23)*

Le poète évoque l'oubli futur du chagrin de l'exil. Dans ce passage, la poésie elle-même, est appelée à tenir une place. Nous avons vu, par ailleurs, dans le paysage intérieur de Hmoudane, que les mains et le regard jouaient respectivement le rôle de l'écriture poétique et de la puissance imageante. C'est, ainsi, à sa puissance poétique qu'il confère le rôle de dépasser les limites de cette nostalgie en la repoussant au-delà de l'hiver septentrional vers la « gestation de couleurs liquides » et le « seuil du soleil » où les orangers trouvent leur place. Ce n'est qu'alors que « les villes de soie s'évanouiront dans les douceurs de la nuit », processus que souligne la fusion sonore des allitérations en [v] et [n] et des diphtongues ou voyelles en [wa], [ui]. Le motif de l'hirondelle reprend pudiquement cet échange entre ville du Nord et ville du Sud où elles passent l'hiver. Le lecteur comprend que c'est dans Salé, la ville marocaine des origines, que la poésie nostalgique de Hmoudane prend son essor. Dans

l'ivresse dionysiaque de la création, le poète rejoue et transfigure la cène christique²⁹⁰, en donnant en offrande « un pain sec et des poèmes » à la ville des origines qu'il qualifie de soyeuse. Derrière cette « soie » on peut lire la douceur du vivre, et par paronymie le « soi » de l'origine.

À cette ville du lointain nostalgique, que seule la poésie peut saisir, s'oppose la ville septentrionale de l'exil, Paris, désignée en l'occurrence par une périphrase dans laquelle est condensé le stéréotype de la « ville lumière » mis à distance à travers le pronom indéfini neutre (« on ») :

*« La métropole qu'on nomme lumière, chérie ! D'où l'on m'a
servi un venin doux, blond-rose presque bleu—j'étais heureux
quand la femme mûre-ivre à l'haleine chaude comme la brise
de mon idole sibérienne m'a trouvé si mignon ah que j'ai pleuré
dans ses bras au bar !—
Que partout les sentiments généreux surmontent le brouillard
des moments tristes ou gais, j'ai vomi le venin et toutes mes
amitiés ; je les ai cherchés en vain dans les gares, les bars et dans
les contes fabuleux que ma grand-mère ne m'a jamais racontés,
qu'elle n'aurait jamais compris hélas ! » (Afn, p. 30)*

Dans ce poème, l'espace urbain est réduit à des fragments de ville. Ce sont essentiellement des lieux de passage, anonymes (« les gares, les bars ») où l'exilé est sans cesse en transit, entre deux lieux inconnus, ou entre deux inconnus attablés dans un bar. On lui propose un « venin doux, blond-rose, presque doré » dont on ne sait s'il s'agit d'une métaphore d'un alcool, ou de la métonymie d'un discours. À la luminosité solaire de Salé s'oppose le « brouillard » de la ville prétendument « lumière ». La ville d'exil est avant tout un espace social où l'immigré n'a nulle place, où les récits sont coupés de la langue maternelle et des origines familiales qui l'ont construite : elle est habitée par des « contes fabuleux que ma grand-mère ne m'a jamais racontés, / qu'elle n'aurait jamais compris hélas ! ». Ainsi se manifeste une altérité culturelle radicale. Ce sont d'autres structures anthropologiques de l'imaginaire, pour reprendre le concept de Gilbert Durand, qui innervent

²⁹⁰ Le dernier repas du Christ le soir avant sa crucifixion, cf. *La Bible*, (Mathieu 26 :17-26), p. 2356, en ligne : www.eergex.fr/images/sampleddata/stories/Bible.pdf

ces « contes », cette fantasmagorie symbolique de la ville septentrionale dont la culture est différente.

Dans les premiers recueils, le poète semble distant de la culture du pays d'accueil. Cependant, il reste attiré par la nostalgie qui le ramène vers Salé :

« Rêve

le chaos des discussions polies, je m'en moque !

Je continue de rêver du sable fin amer que l'écume des vagues

Aux mers basses transformerait en départs hagards très hauts ! »

(*Afnc*, p. 32)

La dissymétrie des structures sémantiques de ces deux phrases, avec le rejet « je m'en moque » en apodose alors que l'élan vers le pays natal est marqué par le lyrisme d'une deuxième phrase aux cadences harmonieuses, souligne la tension vers le pays natal et ses sensations douces amères. L'oxymore « chaos/polies » traduit l'asymétrie que vit le poète dans cette ville d'exil où les conversations sont policées et mondaines, mais étrangères à la sensibilité profonde qu'elles ignorent voire blessent (« chaos »). L'élan lyrique est, au contraire, dans les « départs hagards très hauts » où les assonances en [a] et l'allitération de la consonne fricative « h » évoquent la sonorité de ce paysage maritime d'origine qui « continue » de marquer la sensibilité du poète. L'adjectif « hagards » qui qualifie « les départs » accentue le sentiment d'égarement que vit le poète expatrié d'où l'attachement à la terre natale. De cette *impérissable nostalgie*, Badawi Shahal écrit :

*« Il suffira au lecteur de survoler les œuvres des plus illustres poètes émigrés, pour s'imprégner de l'authenticité de ce genre et d'en appréhender l'ensemble des significations originelles. [...] ils [les poètes] n'ont cessé de souffrir d'une impérissable nostalgie de leur pays natal, de leur peuple, des êtres qui leur sont chers. »*²⁹¹

Cette nostalgie est explicite dans le poème *Mythe* où elle se mêle au regret de l'enfance enfuie :

« Mythe

mon enfance,

Ce mythe égaré que regrette

L'arbre « sacré »

²⁹¹ Badawi Shahal, traducteur : Marine Bernot, « Les schémas du voyage et de l'isolement chez les poètes Shafik Malouf, Al Shaaer Al Qurawi et Al Shaaer Al Baki », *Modèles linguistiques*, Janvier 2012, p.165

Sur les rivages anarchiques

Du fleuve marbré,

Ai-je vieilli ? » (Afn, p. 33)

Le lecteur de Hmoudane retrouve alors El Maâzize le petit village des origines où le poète a grandi avant d'aller poursuivre ses études supérieures dans la grande ville de Salé. La référence est explicite au fleuve dont l'embouchure sépare les deux espaces. La nature est associée à l'origine de l'enfance avec cet arbre « sacré » qui peut recouvrir plusieurs sens. Dans le Coran, plusieurs arbres sont sacrés comme l'olivier, le palmier dattier, l'acacia et le figuier. Toutefois, les guillemets apposés par Hmoudane peuvent marquer une distance prise par rapport aux repères religieux des origines. De cet arbre, Gilbert Durant écrit :

« Par sa verticalité, l'arbre cosmique s'humanise et devient symbole du microcosme vertical qu'est l'homme, comme le montre Bachelard en s'appuyant sur l'analyse d'un poème de Rilke. La Baghavad-Gitâ assimile également l'arbre à la destinée de l'homme [...] »²⁹²

Cet arbre unique, qui apparaît dans le paysage est manifestement porteur de valeurs qui transcendent le seul souvenir réaliste de l'enfance. La nature est dans ce texte de Hmoudane un témoin silencieux qui « regrette » le « mythe égaré » de l'enfance.

Le paysage du village d'enfance reviendra comme une confidence dans *Poème d'au-delà de la saison du silence* :

« ...

Le cri de moi-enfant ô cette nuit d'hiver

Les murs de boue et de paille blanchis ;

les tresses du pommier

le premier puits entouré d'herbes

le pain trempé dans l'eau » (Pss, p. 54)

Hmoudane évoque ces images d'une enfance humble voire misérable avec la mention du « pain trempé dans l'eau » qui constituait sans doute la seule nourriture. Le logis lui-même est fait de torchis (« murs de boue et de paille ») blanchi à la chaux comme ceux du bled. Évoquer d'où l'on vient ne se limite pas à dire la magie des lieux enchantés par l'enfance elle-

²⁹² Gilbert Durant, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 395.

même, c'est aussi dire pudiquement le dénuement des origines dans ce court fragment descriptif à l'écriture simple et blanche, elle-même dénuée de tout ornement poétique, comme une collection d'images prises dans la réalité. Il semble que ce soient celles de la prime enfance, quand l'univers spatial est encore réduit à la maison et à son immédiat entourage. « Car la maison est notre coin du monde. Elle est [...] notre premier univers²⁹³ » rappelle Gaston Bachelard. Dans cette origine, l'être et le monde ne forme qu'une même réalité qui reste ensuite définitivement gravée dans l'esprit du poète comme ce « cri de moi-enfant », être et parole mêlés, intriqués, unis.

Dans *Attentat*, la vision de l'enfant s'élargit au village, tout en conservant les images d'un univers misérable et sale :

*« La même étendue poussiéreuse sans cesse arpentée jadis
Tout au long
Des crépuscules
La même étendue couleur ocre-sang hachée de bidonvilles
La même boue putride
Et le concert des aboiements
La nuit
Déchirée jusqu'au sang
Par la meute affamée
Sous les étalages vides
Des boucheries et la nuée
Des mouches carnassières qui auréolait
Nos fronts d'enfants—chiasse et purulence
Montez ô effluves pestilentiels
Montez ! » (Att., p. 33)*

²⁹³ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1958, p. 24.

Le mouvement final à l'impératif, en plus de l'anaphore, appelle ce retour des odeurs affreuses du passé. Dans cette invocation paradoxale se joue le souvenir magnifié de la misère à travers ces mots triviaux et d'apparence antipoétique que sont « chiasse et purulence ». L'enfance irradie dans la mémoire jusqu'à l'insoutenable. Le paysage est celui d'un village misérable à la limite des villes, de « bidonvilles » qui sont une répétition marocaine de la future banlieue d'exil. Poussière, boue putride, chiens affamés, mouches auréolant les étals vides, sont autant d'instantanés sur la réalité diffractée du village avec cette terre rougeâtre de bidonvilles. Une esthétique paradoxale naît de cette misère éreintant l'être : une vie, une enfance était pourtant possible dans cet univers entre village et ville et le poète a le sentiment des humiliés qui se sont servis de cette humiliation pour en faire un poème. Est-il plus forte manière d'exprimer la volonté de réduire le sentiment d'étrangeté envers cette ville des origines dans laquelle l'exilé se trouve à son tour étranger ? Dans ce sens, la pensée de Gaston Bachelard se confirme : « *l'image est avant la pensée, (...) une phénoménologie de l'esprit, une phénoménologie de l'âme*²⁹⁴ ». Peu importe dès lors le caractère prétendument esthétique de l'image, elle expose une autre dimension du rapport de l'esprit au monde.

Le retour au pays natal est marqué par une douleur indicible comme l'évoque la récurrence de certaines expressions dans la section VI de *Parole prise parole donnée*, titre lui-même aux accents de maxime qui pourrait marquer la diglossie ou l'échange verbal de l'exilé qui adopte une autre parole et du poète qui forge et donne une parole nouvelle. En effet, dans cette section, on lit « tu étais revenu [...] paré d'un alphabet autre et de ton absence » (*Pppd*, p. 123). L'exilé revient dans son pays d'origine avec un « plus » d'être en l'espèce d'un langage nouveau qui le détache de la réalité où collaient les mots de la langue originelle et d'un « moins » d'être qui se traduit par cette absence, par le divorce qu'elle a scellé avec la continuité du monde originel. L'expression de cet exil dans le royaume des origines prend un tour hyperbolique quand Hmoudane a recours à la comparaison récurrente : « tu étais revenu/parmi les tiens/comme un mort/tu étais revenu » (*Pppd*, p. 121 et 123). Celui qui est parti a changé irrémédiablement et est devenu comme un mort parmi les vivants, dans une distance insensible de part et d'autre, pourtant il 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 ». cela peut alors être perçu comme un cri de soulagement, de bonheur (bonheur d'une reconstitution familiale, ou

²⁹⁴ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, op.cit., p. 4.

villageoise –les « tiens », prononcés autour du revenant.). C'est une résurrection ambiguë – pour reprendre le titre du célèbre roman de Cheikh Hamidou Kane consacré à l'exil d'un Africain, *L'Aventure ambiguë*²⁹⁵ – que celle de l'exilé de retour chez lui.

Cependant, la poésie de Hmoudane ne possède pas, à proprement parler, de revendication sociale quand il évoque la pauvreté des faubourgs de Salé. La misère est un paysage qui contient aussi son pouvoir poétique pour celui qui est habité par la nostalgie :

*« C'est à l'aube
Humectée d'embruns
L'aube fuligineuse peuplée
D'ombres
De bêtes nourricières
Et de chiens errants
Que j'y vagabondais
Au hasard des ruelles
Coraniques : enchevêtrées, sinueuses
Comme à l'orée du monde
Intemporelle et pourtant
N'a-t-elle pas été patiemment
Forgée de sang de boue lambeaux
De chair humaine
Cette ville peu probable
Infestée de passé » (Att., p. 73)*

L'aube semblait être l'heure privilégiée pour le poète afin d'errer dans la ville des origines, cette aube fertile que nous retrouverons, par ailleurs, où le monde n'est pas habité que par des ombres et des chiens errants qui sont comme des doubles de la figure du poète lui-même. Cette ville n'est pas le résultat d'un urbanisme ordonné ; elle n'est que lambeaux, ruelles « enchevêtrées et sinueuses ». Elle se démarque à peine de l'origine du monde où la matière n'a pas encore investi sa forme et sa destination, où elle n'est que « sang boue lambeaux / de chair humaine ». Il est fasciné par cette ville, qui n'en est pas une, par ce monde non encore ordonné, livré à la violence du chaos originel. Dans la ville si différente de Saint Denis, c'est aussi ce chaos qui retiendra son regard. Ces êtres et ces formes malmenés

²⁹⁵ Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, 10/18, [1961], 2003.

par la nuit émergent au petit matin dans une nouvelle création improbable. La « ville peu probable / infestée de passé » et la ville du présent se rejoignent dans la sensibilité du poète.

C'est ce même espace que nous retrouvons dans les quelques vers que Hmoudane consacre dans son roman *French Dream*, à une zone suburbaine de Salé du nom de Tabriquet :

« *Tabriquet si je t'oublie...*
Ma Jérusalem à moi
Mon ghetto
Mon enfance brigande
Tabriquet si je t'oublie...
En te chantant je t'embrase je détruis
Tes temples ton mur
De lamentations
Et je te pleure
Tabriquet si je t'oublie...
Moi ton Nabuchodonosor
*Et ton Néron...*²⁹⁶ »

Une fois de plus, même avec la ville des origines, le poète est pris dans ce mouvement de destruction reconstruction si caractéristique de son énergie poétique. À la différence des recueils de poésie, ces vers enchâssés dans le roman sont explicites. La poésie se mêle aux références religieuses²⁹⁷ mais dans un univers profane où les lamentations sont davantage celles de la misère que celles que les croyants juifs adressent au mur des lamentations. La phrase est ici toujours inachevée, comme si les fragments de mémoires venaient à chaque occurrence de l'anaphore combler la disparition du souvenir.

À côté de cette Salé ancienne à la misère poignante, il est aussi une ville moderne aux accents de cité balnéaire. Aussi peut-on lire comme ironique la description du monde de la nuit dans la ville des origines, près des plages où se concentrent les night clubs :

« *Casa by night dessinant en dessous un saxo qu'on a voulu déversant des notes à la fois azurées comme l'océan et immaculées et volantes comme les mouettes*

²⁹⁶ Mohamed Hmoudane, *French dream*, Paris, La différence, 2005.

²⁹⁷ De ce mélange de registres (religieux et profane), Mohamed Lotfi El-Youssefi dit : « *le texte poétique contemporain serait comme un crématorium dans lequel, tous les discours (esthétiques, religieux, et éthiques) pratiquent une sorte de combat vertigineux.* » « présence de la poésie marocaine contemporaine » in, *La poésie marocaine contemporaine*, op., cit., p.61 [Texte original en arabe. Nous traduisons]

Et c'est en caractères dorés qu'on a gravé sur les cartons d'invitation de la boîte à plus sélect de la côte – la brise marine en a trainé un qui est venu se plaquer à mes godasses – Venez danser sur le Casa-city boogie-woogie toute la nuit jusqu'au petit matin ! » (Bm, p. 19)

Le lecteur peut s'interroger sur le « Casa » dont il est question, à deux reprises, dans ce fragment : est-ce l'indice qu'il s'agit de la ville de Casablanca, comme semble le dire le mot composé « Casa-city », ou doit-on simplement voir un nom de night-club qui pourrait se situer aussi bien à Salé ou dans une autre ville côtière du Maroc ? Le poète dénonce ici un univers factice (« *qu'on a voulu déversant des notes à la fois azurées comme l'océan et immaculées et volantes comme les mouettes* ») et frénétique avec ses danses tout au long de la nuit jusqu'à l'ivresse et l'abrutissement. Ce monde artificiel est éloigné de l'énergie de l'aube qui, au contraire, caractérise la poésie de Hmoudane. Il n'est qu'image volatile imitant la nature et oubli de soi. Ce monde de la richesse (l'inscription est en caractère « dorés » comme si la publicité à but lucratif avait davantage de prix que la poésie) et du cliquant détonne dans la Salé misérable des origines ou dans Casablanca qui se veut la vitrine du Maroc moderne mais connaît aussi des bidonvilles. La modernité luxueuse de ce night-club côtoie un Maroc traditionnel et pauvre. Néanmoins, le poète prend ses distances avec cette richesse qu'il semble fouler aux pieds (le mot familier « godasses » accentuant encore le contraste avec la pauvreté du poète alors que le prospectus est venu se coller sous les chaussures). Il reviendra dans *Plus loin que toujours* sur cette Casablanca « en toc » :

« Les golden-boys de la place complètement shootés forniquent dans le trading floor sur des dalles de dollars virtuels – au gré des ondoiements des courbes – dehors une horde de lépreuses et de pleureuses et de mendiants et de fakirs balançant des encensoirs se bousculent devant des tentes en cristal montées par des émirs en transit. Comme au mazagan, ils distribuent l'aumône avant d'aller retrouver les houris aux sous-sols du Paradise – un palace très prisé aux confins évanescents de la ville – une merveille architecturale avec patios et jardins suspendus à chaque étage – réplique sans doute du palais de Sardanapale ou du Taj Mahal – étrange mélange d'art déco et de futurisme – à moins qu'il ne s'agisse d'un édifice onirique flottant dans l'éther érigé sur une faille – un abîme.²⁹⁸ »

²⁹⁸ <https://www.editmanar.com/auteurs/Plusloin.htm>, [consulté le 9 octobre 2017.]

Le poète s'amuse à déconstruire les apparences et les hypocrisies, les contradictions des êtres et d'un Maroc contrasté. Dans *Plus loin que toujours*, les villes marocaines seront ainsi passées au crible du regard critique du poète. Cette dimension critique établit une distance avec la ville et le pays d'origine.

Aussi le poète ne demeure-t-il pas dans la seule nostalgie des origines ou dans la seule coupure avec la ville d'accueil. Les deux rives de la mémoire et du présent se mêlent dans sa poésie, comme Hmoudane le confiera dans des entretiens à propos des premiers mots de son poème « Matador » :

*« Ils évoquent, pour moi, des souvenirs faits d'errances, d'ivresses, de soifs de gueuler un chant nouveau, en dansant avec les étoiles ; certains vers me propulsent au cœur même des lieux où je les écrivais : des bars enfumés et bruyants ou des espaces plus intimes comme ce petit studio où je vivais à mon arrivée en France, alors que d'autres, comme les tout derniers, me ramènent à mon village natal, aux lointaines années de mon enfance »*²⁹⁹

Peu à peu, au fil des recueils, il trouve sinon sa place dans la ville d'accueil, tout au moins une place :

« J'ai vu le défunt que j'aimais mais à qui je n'ai jamais dit : « Je t'aime » Il était couvert d'un espoir qui n'était pas espoir mais matière, matière sans forme ni couleur...il courait, comme un poète, derrière un nuage aquatique fait de sable et de minerais. Je lui ai, de mon écharpe rouge saignante que je tenais dans mes mains absentes, fait signe ; il ne m'a pas vu, il ne m'a pas vu, il galopait, galopait...

J'ai vu ces villes de soie dont tu parlais, qui n'était pas des villes mais des décombres à reconstruire, à détruire et à reconstruire...elles ne s'étaient pas évanouies, comme tu croyais, dans les douceurs de la nuit ivre. La nuit n'était pas nuit, je les ai, dans nos larmes, inondées... » (Afn, p.37-38)

L'exil est difficile, il est exode, il est errance comme nous le verrons plus tard. Ces « villes de soie » où le soi peine à s'inscrire, instaurent déjà une nouvelle dynamique. Certes continue à exister cet espoir du passé africain (« un espoir qui n'était pas espoir, mais matière, matière sans forme ni couleur »), mais il est à présent inaccessible, emporté par le temps et aveugle aux signes pourtant criards et douloureux (« écharpe rouge saignante » que lui

²⁹⁹ « Mohamed Hmoudane : poésie rime avec beauté, liberté, transgression, révolte, subversion » Sana Guessous, *La vie éco*, septembre, 2012 [en ligne] : <http://lavieeco.com/news/culture/mohamed-Hmoudane-apoesie-rime-avec-beaute-liberte-transgression-revolte-subversiona-23158.html> (Consulté le 12 juillet 2017).

adresse le poète : « il ne m'a pas vu, il ne m'a pas vu, il galopait, galopait... »). La communication qui innervait la poésie se trouve coupée. Face à celui qui ne voit plus, il y a l'évidence de ce qui se voit : les « villes de soie » de l'exil. Elles balancent encore entre un discours qui les idéalise (« ces villes de soie dont tu parlais ») dans le lointain, et une réalité proche qui relève du chaos : « des décombres à reconstruire, à détruire et à reconstruire... ». Plutôt qu'une description de l'univers urbain chaotique, sans cesse remodelé, nous préférons y lire le mouvement d'adhésion à cette réalité nouvelle du poète lui-même. Nous avons vu, par ailleurs, combien la poétique de Hmoudane est portée à faire souffrir le corps dans une forme d'ascèse qui prélude à la création. De même son rapport à la ville apparaît dans les entretiens comme un mouvement de destruction-reconstruction assumé par lui-même : « Je refusais le monde tel qu'il se présentait et ressentais un énorme besoin et une envie irrépressible de le ré-architecturer³⁰⁰ ». La ville de l'exilé se présente ainsi comme des « décombres » dans la mesure où son architecture ne correspond à rien de la sensibilité du poète exilé, qui devra cependant s'y glisser pour la détruire et la reconstruire à la mesure de son moi. Cette ville est une réalité douloureuse qui génère bien des « larmes » qui mouillent, inondent, mais aussi peut-être lavent et transfigurent le regard sur le monde. Dans le dialogisme entre le « je » et le « tu », il y a celui qui a porté l'espoir de la ville, qui en a parlé, puis qui l'a peut-être abdiquée (« comme tu croyais ») dans l'ivresse qui détourne l'être du monde sans le changer. Mais le « je » du poète reste face à cette ville qui s'offre comme un chantier pour sa poésie et sa poétique, dans l'acceptation de cette réalité nouvelle qui est aussi un défi. Ainsi, alors que les premiers poèmes d'*Ascension d'un fragment nu en chute* nous montraient encore un poète livré à la douloureuse nostalgie des origines, nous le trouvons à présent dans l'acceptation – sans concession ni compromission – d'un monde nouveau dans lequel il se rebâtit.

Dans le parallèle que nous avons établi entre le corps et la ville, cette dernière prend, par le biais de la métaphore, l'image d'un grand corps malade :

*« la ville qui tangué prompte à tout instant à sombrer dans une nausée
éternelle dans le coma même crachant par glaires ulcéreuses fébriles par
lambeaux phthisiques sanguinolents ses poumons alvéolaires à force de sniffer
à la longueur de journées de la colle à rustine tandis que de l'autre côté du*

³⁰⁰ « Mohamed Hmoudane : poésie rime avec beauté, liberté, transgression, révolte, subversion », entretien avec Sana Guessous, *La Vieéco*, *Ibid.*

*chorus en bordure de mer des princes flanqués de fils de dignitaires
démocrates et de fils de ministres (...) » (Bm, p. 18)*

Quelle ville décrit en l'occurrence Hmoudane ? Est-ce la ville d'exil ou n'est-ce pas plutôt celle des origines comme semble le prouver la présence de la mer et le noter le mode très archaïque avec lequel les habitants se droguent (la « colle à rustine », étant un produit dévolu normalement à la réparation des chambres à air de pneus). Est-ce l'image d'un Casablanca miséreux et malade avec cette accumulation de matières et de sécrétions visqueuses et pathologiques dans la métaphore de la ville malade ? Ainsi que le remarque Yamna Chadli Abdelkader, « *le style syntaxique donne l'impression qu'à la poésie se substitue l'épanchement verbal d'une pythie dénonçant, pêle-mêle, avec frénésie, tous les travers de la mégalopole contemporaine. Le chaos moral et social s'en trouve bien représenté*³⁰¹ ». Hmoudane développe jusqu'à l'outrance (ce qui est une manière d'attenter au bon goût) la « boue lambeau / de chair humaine » dont il était déjà question dans *Attentat*. Il semble que le poète veuille faire violence au langage bien pensant, en évoquant, à la manière naturaliste d'un Zola, les sanies de la ville. Mais ces déjections sont aussi sociales et une critique politique apparaît dans ce fragment avec la description d'une jet set où les fils de princes côtoient les « fils de prince *démocrates* » (Hmoudane place soigneusement ce terme en italique pour nous inviter à réfléchir à l'authenticité du principe démocrate chez de telles personnes). Il semble alors que la ville est miséreuse et malade, et que des privilégiés bafouent les principes sur lesquels ils ont été portés au pouvoir. Doit-on alors voir dans cette description d'un Maroc à deux vitesses où les nantis vivent dans des villégiatures agréables, en se parant de statuts inauthentiques, tandis que les plus pauvres sont livrés à la misère et aux maladies qui en découlent ? Le regard de Hmoudane, en juxtaposant ces deux instantanés contradictoires, est alors sans concession pour son pays d'origine. Sa poésie emprunte ainsi volontiers une poétique quasi dialectique de l'écart, écart entre les deux mondes qui cohabitent dans Salé, mais aussi écart sans continuité possible, à part l'être même de l'émigré, entre la ville des origines et la ville d'accueil. Ce dernier écart est objet de souffrance pour l'exilé.

³⁰¹ Yamna Chadli Abdelkader, *Poétiques de la rive : la forme en jeu. La poésie de langue française issue du Maghreb (1995-2005)*, Thèse de linguistique, Bordeaux 3, 2014, p. 292.

1.2 EXPERIENCE DE L'EXIL DOULOUREUX ET REPERCUSSION DE LA VILLE SUR LA VIE DES EXILES

La ville d'exil est un espace où le poète connaît certaines formes de souffrance. Tout d'abord, il y a, comme nous l'avons vu, l'anonymat. La ville est un lieu où l'émigré erre seul de bar en gare, c'est-à-dire dans des lieux publics où les individus sont le plus souvent étrangers et inconnus. Ainsi, dans cette solitude anonyme, le poète n'est-il pas seulement coupé de toute racine humaine, y compris des origines grand-maternelles (cette gardienne de récits de l'enfance chez lui) mais aussi des affects et de l'amitié : « *j'ai vomé le venin et toutes mes amitiés ; / je les ai cherchés en vain dans les gares, les bars* » (Afnc, p. 30). La frustration affective côtoie l'acculturation avec l'immersion dans un monde de récits autres, et qui ne répondent plus aux représentations originelles de la culture. Si Hmoudane n'est pas confronté à la barrière linguistique en arrivant à Paris, il n'est pas moins livré à une barrière culturelle, à une ville qui porte des récits et des mythes aux paradigmes irrémédiablement autres et étrangers.

L'exil est le lieu d'une fracture indicible, d'un inachèvement du dire à marquer la différence. C'est « pourtant l'exil... » comme une évidence qui s'impose tacitement :

« *Pourtant l'exil...*

*J'ai tenté de revivre l'amour spirituel et charnel, ELLE n'a rien
compris aux danses du chant qui rodait autour de l'horizon
exulté, ah ! la nuit serait déjà consumée... »* (Afnc, p. 31)

« ELLE » mystérieuse qui peut être aussi bien l'amante d'une autre culture et d'une autre sensibilité que la poésie tacite de l'existence. L'exil ne peut pas se dire dans la poésie de Hmoudane, mais il s'impose comme une rupture entre deux mondes :

« *La nuit où je serai né sans pitié pour le soleil qui pousse sous ton cou se
couche dans tes prunelles, mes quatre regards creusant le ciel d'argile,
périront et l'arbre de papillon qui horizontalement chutaient chaque
cinquième saison...*
*Dire mes mains tremblent encore plus qu'autrefois ô vers que je suis le
ruisseau qui mène au tombeau de verre*
Ce soir, j'irai danser avec les moulins à vent et ma mort serait blancheur...

Le cercueil jaune comme le safran – souvenir de morts hâtives...—ne contiendrait plus ma mort ni les gémissements des femmes affamées, ahhhhhhhhhhhhhhhh !

L'azur ne contiendrait plus ma parole qu'avant l'enfance j'ai confiée aux ondes d'une autre dimension...

J'ai dansé avec les moulins à vent et le fleuve marbré m'a promis un pré astral où le vide creux ressemblerait à des épines transparentes comme les petites étoiles d'un rêve miroité, vainement...

J'ai cherché l'ombre de l'ombre implanté là où je pousse et le figuier sauvage, j'ai respiré l'air Salé et l'horizon blanchâtre de l'océan, j'ai enténébré le deuil, j'ai caressé la première lumière ! » (Afn, p. 35)

L'exil est dépossession de ce qui ne se possède pas mais qui est l'origine insigne, comme la mort, omniprésente dans les champs lexicaux de ce fragment. Il existe une grande souffrance que rien d'autre ne peut exprimer que l'interjection démesurément étirée « ahhhhhhhhhhhhhhhh ! ». Dans l'exil (« implanté là où je pousse »), le poète est condamné à chercher la trace de trace (« l'ombre de l'ombre »), à souffrir d'une mort hyperbolique (« j'ai enténébré le deuil »). Des éléments du paysage originel font défaut comme le « figuier sauvage » et « l'air Salé ». La recherche de l'aube est incessante (« j'ai caressé la première lumière ») à « l'ombre de l'ombre » de ce paysage septentrional d'accueil. Mais il s'agit d'une dépossession intime non seulement parce que la quête s'achève par un cri avec l'interjection « ahhhhhhhhhhhhhhhh ! » et que la promesse elle-même est vaine (« vainement »), mais parce que l'être est dépossédé de ce qui lui est le plus insécable, comme la mort elle-même avec le cercueil vide (« le cercueil jaune comme le safran – souvenir de morts hâtives – ne contiendrait plus ma mort »). L'exil est dépossession de la terre des ancêtres, comme lieu où l'on naît et où l'on inhume. On sait combien l'inhumation des corps est importante dans l'Islam. Nous pourrions aisément caractériser cette expression de l'exil comme un lyrisme étranglé : la poussée vers les éléments nourrissant le lyrisme s'achevant par l'échec. Hmoudane nous donne à voir la déchirure sensible plutôt qu'il ne la dit. Le déracinement s'expose par l'échec à faire sens et sensible dans l'univers d'accueil. Cette danse répétée et douloureuse avec les « moulins à vent » a des airs de Don Quichotte, de quête illusoire où une image recherchée n'aboutit qu'à la chute douloureuse exprimée par la rupture syntaxique. Ces « moulins à vent » sont-ils autre chose que le leurre de la vie dans le pays d'accueil de l'immigré, tous les miroirs aux alouettes où se prennent ses illusions de vie meilleure et plus

confortable mais qui signent en même temps le deuil du deuil (« j'ai enténébré le deuil »), c'est-à-dire la rupture avec la terre des origines comme lieu de la mort ancestrale.

Aussi l'exil est-il, dans l'intimité du poète, l'objet d'un reproche, car les racines sacrées sont perdues. Apparaissent alors les images religieuses pour marquer cette dépossession d'avec le récit coranique et biblique de Noé :

*« Ô l'arche qui nous emmènera au pays promis de la non-métaphore, j'ai trahi les commandements de Noé, j'ai noyé son arche dans les eaux montantes d'un déluge païen, j'ai fait des voiles des albatros sans ailes, asexués et noirs comme Exoderrancexil...
Et l'ombre de l'autre tressaillait encore derrière le miroir de cire fondante³⁰²,
la fumée de mon premier cri consumée incarnait déjà sa première naissance.
Bénis soient les beaux soirs d'amour les beaux jours de guerre ! Bénie soit la fusion de l'être dans l'être ! » (Afn, p. 37)*

La nature sacrée et douloureuse de l'exil est marquée par ce mot valise à trois termes que nous avons déjà examiné par ailleurs : « Exoderrancexil ». Il s'agit à la fois d'une émigration au sens social du terme et d'une dépossession du pays natal que marquent les connotations religieuses du mot « exode ». Le profane et le religieux coexistent aussi dans le « déluge païen » où s'est engagé Hmoudane l'exilé et qui va mettre un terme à la toute religieuse quête d'un pays promis au poète, celui du lyrisme qu'exprime le terme méta-critique de « non-métaphore ». Le poète s'est éloigné de la religion, des « commandements de Noé » et il s'est ainsi exposé au déluge « *j'ai noyé son arche dans les eaux montantes* ». C'est dans le paganisme de la poésie que s'investit Hmoudane, en suivant Baudelaire que signale l'allusion au célèbre poème de l'albatros. Mais il s'agit d'une référence aménagée et totalement revue. Hmoudane proclame « *j'ai fait des voiles des albatros sans ailes* » et il ne s'agit dès lors plus de l'oiseau baudelairien aux ailes trop longues pour prendre son essor, mais d'un oiseau mutilé et transformé en « voiles » pour cette navigation de l'arche.

La référence à Baudelaire revient à plusieurs reprises dans ses recueils, mais il ne s'agit plus d'exposer la singularité handicapante du poète au milieu des hommes illustrée par

³⁰² Cette image nous fait penser au mythe d'Icare avec ses ailes de plumes et de cire que la chaleur du soleil a fait fondre. Cet épisode de la mythologie grecque est représenté dans le tableau de Bruegel l'Ancien intitulé « la chute d'Icare ». De cette interférence des œuvres d'art Michèle Dancourt dit : « Ce tableau est exemplaire en un autre sens : des textes ont germé autour de lui. Si des personnages mythiques comme Icare ont acquis tant de « figurabilité », dans une chaîne de reprises, emplois et réécritures, c'est aussi grâce à l'interférence des œuvres d'art ». *Dédale et Icare. Métamorphoses d'un mythe*, Paris, CNRS Editions, 2002, p. 64

l'albatros. Les allusions à Baudelaire sont réorientées vers le thème propre à Hmoudane de l'exil :

*« ...Et je rassemble les décombres de toutes les images héritées
de la brisureenfanceerrance !
Je tatoue le vent levant ses voiles pour fêler-envahir l'obscénité
purulente d'Exil et d'immortalité « fatidique » d'une femme ! » (Afn, p. 43)*

L'exil et l'origine sont condensés dans ce mot valise « brisureenfanceerrance » aux multiples voyelles nasalisées et sourdes : dans ce mot qui peut être lu de diverses manières, ne peut-on comprendre que l'errance constitue la rupture même avec l'enfance, que toutes ces réalités se réunissent en une seule qui est le sentiment de l'exil ?. La force poétique apparaît alors, portée par cette réminiscence baudelairienne du « vent levant ses voiles », d'un voyage donc où le poète inscrit paradoxalement ses signes (comment « tatouer » l'intangible du vent ?). Dans la pluralité d'interprétations syntaxiques, peut-on penser que la préposition « pour » se rapporte à l'action du verbe principal « tatoue » et que l'écriture devienne l'instrument de cette action double « fêler-envahir » ?

Ailleurs dans son œuvre, c'est la nostalgie de l'exilé qui devient lancinante. Le poète reste attiré par les images du pays natal enregistrées dans la mémoire :

*« l'errance
les monts rugissent toujours au nord de la mémoire
une femme « sorcière »
un homme « barbare »
un martyr qui a étreint la mer
une martyre qui a couché avec le soleil
et mon enfance qui danse entre deux poèmes
hante les distances
inaugure les amours
Etoile éteinte qui jette la poussière de sa lumière lointaine
sur les espaces de rêves en extase
explose et le temps
implose et le désir
brûlure glaciale
Exil, exil, exil, exil... » (Pss, p. 51-52)*

Pour l'exilé, la mémoire réactualise toujours les images du pays natal : Hmoudane choisit la métaphore de la boussole attirée de manière intangible dans la même direction, avec le « nord de la mémoire ». L'espace de ce passé si attractif se trouve ici enchanté tant par les images qui en animent les réalités spatiales (« *les monts rugissent* ») que par les dénnotations et connotations du langage qui les caractérisaient pour l'enfant : « une femme “sorcière” » ; « un homme “barbare” ». C'est bien le regard enchanté de l'enfant qui transfigure ces êtres et ces lieux, leur donne un grand dynamisme et qui est à l'origine du poème premier (« et mon enfance qui danse entre deux poèmes / hante les distances / inaugure les amours »). L'enfance reste au cœur de la perception de l'espace et du sentiment amoureux. Davantage que des lieux, c'est ce temps de l'enfance qui caractérise l'origine et qui permettait d'habiter le monde donné en soi de manière harmonieuse. Alors que le fragment débutait avec le thème de l'errance qui caractérisait l'exil, l'oxymore « brûlure glaciale » vient clore cette évocation et signifier la lancinante douleur où la chaleur du pays natal s'oppose au froid de la ville d'accueil.

1.3 L'INVENTION D'UN UNIVERS-MONDE DE L'EXILE OU L'HYBRIDITE CULTURELLE ET LINGUISTIQUE DE HMOUDANE

Le poète exilé prend, par des biais que nous allons voir, possession de la ville d'accueil. Et sa poésie va se tisser dans l'interculturalité entre deux mondes, deux espaces. Hmoudane exprime cette intégration culturelle avec une trivialité qui fait violence au langage :

« Plus de marchandage

Prix fixe. Il faut vendre son image au plus offrant. Au prix fort. En cash. Ne jamais spéculer sur la misère. Ce n'est plus coté pour tirer un coup. Et tant pis si je me rends compte que j'étais souvent de la chair à canon : « Tu vois mon petit trésor, tu arrives finalement à baiser en français ! Ton esprit et ta queue s'y déclinent parfaitement... » (Bm, p. 55)

Une forme d'aisance dans l'exil a été acquise, le poète l'exprime avec une dérision certaine envers lui-même (« mon petit trésor ») comme s'il s'adressait à un enfant en lui-même. « Baiser en français » condense à la fois l'expression de l'esprit et du sexe comme deux facettes de l'intégration. Mais au-delà, c'est le dire poétique lui-même qui est évoqué comme invite à penser la métaphore grammaticale « s'y déclinent ». L'intégration n'est pas seulement une affaire relationnelle, sentimentale – ce qui est en soi un des degrés aboutis du rapport à l'autre et donc une preuve d'insertion dans un groupe social – mais aussi une

histoire d'amour avec une langue : « baiser / en français », c'est aussi la capacité à émettre un dire poétique dans une langue, à y évoluer « parfaitement ».

Tout d'abord, la ville d'accueil ne reste pas étrangère à l'exilé. Des phénomènes la transfigurent et vont la rendre autre, apte à accueillir la poésie. Ainsi en est-il à la fin de *Poème d'au-delà de la saison du silence* dont le titre évoque bien le passage d'un seuil ouvrant à un nouveau possible poétique :

« Erectile, L'

A

U

B

E

déchire l'hymen de la nuit et le sang noir diluvien de la nuit
inonde les villes de craie dormeuses... » (Pss, p. 64)

Une puissance quasi sexuelle s'associe à l'aube, à cette « aube fertile » que nous avons vue par ailleurs et dont la verticalité exprimée en lettres majuscules vient déchirer la linéarité des lignes, comme pour transcrire à l'échelle du langage le signifié d'érection lui-même. Ainsi s'inversent les polarités entre les villes de « craie » (de couleur blanche dont on ne sait si elle est la métonymie de la couleur des pierres ou la métaphore des habitants) et le « sang noir » qui vient les métamorphoser et donc permettre une autre écriture du noir sur le blanc. Il fallait cette délivrance de « l'aube », c'est-à-dire d'un nouveau jour pour que le paysage de la ville soit transfiguré, pour que la cité sorte de son inertie (« dormeuses »). Une fois de plus, le thème du déluge (« inonde ») revient comme une étape profane de la métamorphose des lieux et de l'être du poète. « Le sang noir » devient une métaphore de l'encre et donc de l'écriture, qui se trouve libérée par cette métamorphose. Mohamed Hmoudane est bien « un poète de la nuit [qui] entraîne ses lecteurs dans la noirceur des villes et de l'histoire³⁰³ » comme l'écrit Kenza Safrioui dans *Tel Quel*.

Malgré toute l'évocation de la souffrance de l'exil dans son premier recueil, il semble que la position – et l'être lui-même – de Hmoudane évolue et se transforme. Il existe une forme de résilience intrinsèque du poète qui lui permet de se reconstruire au cœur même de la souffrance, d'habiter de nouveaux horizons, d'habiter même dans la fracture entre les deux

³⁰³ *Tel Quel* n° 668, du 8 au 14 mai 2015, p. 46.

rives et d'y recomposer un territoire poétique propre avec son langage nouveau et autonome. Ainsi en est-il dans le fragment suivant :

« Alif

*Exil sont les signes si nous ne fêlons la lumière que l'air
se faufile à nos tombes*

Lam

*L'amour, rose enflammée assoiffée que l'eau lave-abreuve-lève
à l'éclatement*

*parole fugace ou perle perdue entre les seins de la femme
transparente que j'aurais aimée avant l'errance. Edalym*

Mime

*Par les visions bruyantes que j'étouffe et par mon corps les poèmes
m'écrivent, reconquièrent mes transes nocturnes*

Noûn

Soleil en flux par-dessus le déluge

Arche naufragée dans les sillages

*« calam » dévoué, esquisse dans l'étendue d'éternité d'un
sein-arc-en-ciel*

Fa

*« nous ne retournerons à la nouvelle sagesse que si nous
inventons un déluge non sacré écrivant avec l'écume
du sang immémorial une autre ère... »*

Sillons cheminés sur le linceul

Silence s'élevant en palmier

dans le désert du dire,

(« le Calam » se tord...)

Arche argentée traversant la nuit

versante d'étoiles bourgeonnantes

d'exil

éclairant le départ dans

le poème... » (Pss, p. 22-23)

Même s'il y a la fracture entre deux langues, celle de l'origine et celle de l'exil, une unification poétique est possible et l'exil lui-même se dit ainsi avec les lettres de la langue d'origine, étrangère au français du poème. Cette harmonie retrouvée témoigne d'un

dépassement de ce qui scindait antérieurement deux parts de l'être. Au contraire, une nouvelle façon de s'exprimer longueur est trouvée à d'autres niveaux et celle-ci, au lieu d'être limitée par les oppositions, fonde une nouvelle harmonie entre deux langages.

Loin de se complaire dans la nostalgie, ou au contraire de sombrer dans l'acculturation qu'impose l'intégration à la ville occidentale, le poète cultive l'entre-deux des cultures pour les mettre en résonance, et par conséquent, faire saillir sa propre voix de poète. « *Exil sont les signes si nous ne fêlons la lumière que l'air se faufile à nos tombes* ». Dans cette proposition métacritique d'un nouvel art poétique de l'exilé, Hmoudane creuse un nouvel espace pour que la langue ne soit pas celle de l'exil et il lui donne un tour lyrique avec la multiplication des dentales vibrantes sonores « l » et des fricatives « f ». A cette nouvelle mixité linguistique, s'ajoute une nouvelle foi profane qui vient renouveler la dynamique poétique – : « *nous ne retournerons à la nouvelle sagesse que si nous inventons un déluge non sacré écrivant avec l'écume du sang immémorial une autre ère...* ». Il s'agit bien d'une « nouvelle sagesse » qui sera le fruit d'un renversement d'ordre profane du monde (« déluge non sacré ») comme le veut la dynamique de destruction et de reconstruction du poète que nous avons déjà vue et que nous serons amenée à prendre en compte pour l'espace urbain lui-même. L'ancien et le moderne, le conservatisme et l'avenir participent dans l'image de l'« écume du sang immémorial » et d'une « autre ère » : le passé de l'exilé est exprimé dans l'écriture d'un monde nouveau. L'exil n'est plus séparation et deuil, mais apport d'une part intime au cœur du monde nouveau. L'errance de l'exil renvoie au sein du poème au lyrisme amoureux et sensible de la femme aimée : « *parole fugace ou perle perdue entre les seins de la femme transparente que j'aurais aimée avant l'errance* ». Ainsi l'exil devient-il, au terme d'un nouveau déluge, appelé à recomposer le monde, un nouvel espace poétique et lyrique où la beauté peut naître : « *Arche argentée traversant la nuit / versante d'étoiles bourgeonnantes / d'exil* ». L'exil n'est plus le lieu d'une souffrance, mais le début d'un monde nouveau appelé à la vie au cœur de la nuit, « bourgeonnant » de promesses.

Ainsi le paysage des origines vivifie-t-il la poésie du présent dans le pays d'accueil. La distance entre les deux rives n'est plus douloureuse mais féconde :

« *et j'irrigue d'encre amereffervescente les arbrisseaux érigés
Sur les poèmes d'automne – qu'elle se dévoile, qu'elle jaillisse des
Pierres lisses, nue comme les clairières, comme les brises sablées
De l'océan d'Enfance les tombes
S'élèvent en bleu-blanc Salé, dans le large muet de la mort,
Les écharpes d'amour...* » (Pss, p. 60)

Dans ce cas, le paysage des origines n'est plus l'objet d'une nostalgie. Il devient la base de la comparaison entre deux énergies de la poésie à la fois « âme », « amère » et « effervescente » du mot valise « amereffervescente », signifiée par la métonymie de l'encre. Hmoudane fait référence au paysage d'enfance, à la ville de Salé qui prend une valeur adjectivale dans l'apposition « bleu-blanc » comme si elle était une texture spécifique à côté des couleurs, ou comme si elle entraînait dans un drapeau tricolore français hybridé par les origines. Le paysage est recomposé au gré de l'image d'un univers aride et funèbre au bord de la mer. De l'origine, il reste la magie d'une image incomparable mais aussi la présence de la mort desséchante et aride. L'univers des origines n'est donc plus un objet de nostalgie mais un modèle de référence d'une puissance poétique créatrice. Les deux rives ne s'opposent plus ; elles sont hybridées, fusionnées, conjuguées dans la création.

Alors, le poète peut se faire magicien – davantage que démiurge, posture que Hmoudane récuse et refuse – et irriguer de son énergie poétique les paysages de la ville d'accueil :

*« Roulez sépultures
Roulez ossements
Etoiles et cendres vives
Eblouissantes...
Montez et déferlez depuis ma main
Et par delà l'immense blessure
Montez et déferlez
Déversez
Sur les villes obscures
Le feu spectral que je couve... » (In., p. 14)*

À ces « villes obscures » que la poésie n'atteint pas, le poète invoque ses forces poétiques et les appelle du tréfonds de la mémoire. Ainsi pourra s'animer et s'illuminer la ville anonyme, sans feu et sans étoile (rappelons que ce fragment est tiré d'Incandescence). La ville de l'exil va être habitée de toute la force poétique. Dès lors, la fracture entre la ville d'origine et la ville d'accueil cesse d'avoir un sens, la nostalgie, comme la douleur de l'exil, s'estompe et n'a plus de raison d'être. Les lieux importent peu, en tout cas moins que les forces de l'esprit et de la mémoire qui sont ainsi appelées à les vivifier, ou plutôt à les embraser. À ce point encore, nous voyons combien cette poétique relève d'une phénoménologie de l'esprit, avec, comme le rappelle Gaston Bachelard, ses ondulations

fomentées par l'imaginaire et liées au lyrisme intime du poète : « C'est le rêveur qui le crée (le cosmos) à chaque ondulation de ses images. (...) Tout cela s'entend, se pré-entend dans le murmure sub-grondant du poème ». ³⁰⁴

1. 4 DETRUIRE LA VILLE POUR MIEUX S'Y RECONSTRUIRE

Il est une tension de Hmoudane face à la ville qui n'est pas sans rappeler le mouvement de torture et d'exténuation qu'il fait subir au corps (voir « le paysage du corps ») pour faire aboutir le dire poétique. On observe la même propension à l'invective face à la ville que face au corps et à la société. Le poète met le monde au défi de combat :

« *c'est dans la défaite que je jubile...*
Mais qu'on me la livre cette guerre et je riposterai
J'ai tout prévu, les boucliers et les lances macérées dans
un poison immémorial
Je serai très chirurgical
Je vous frapperai au cœur
Et je pulvériserai à les en submerger de jets spermatiques
plus acérés que votre napalm, vos villes
Amen !
Et soit et il fut ! » (Bm, p. 39)

Le ton est virulent, voire belliqueux. Le lecteur retrouve dans ce fragment de *Blanche mécanique* le ton d'*Attentat*. La ville, « vos » villes (le possessif étant une fois de plus une mise à distance de non-adhésion) est promise à une destruction plus massive mais aussi plus chirurgicale (« je vous frapperai au cœur ») que celle des bombardements au napalm. Quels sont ces « jets spermatiques » ? Doit-on y voir seulement un geste pour souiller la ville avec le foutre ? Ou doit-on plutôt voir dans ces « jets spermatiques » une métonymie du désir à l'œuvre dans l'écriture ? La parodie religieuse de la liturgie chrétienne fait suite à la virulence du langage comme pour tourner en dérision l'état du monde (« Amen ! / Et soit et il fut » reprend de manière détournée le « ainsi soit-il » de bénédiction des chrétiens mais au passé). Le poète n'a pas vocation à célébrer la ville, et encore moins l'état du monde et des relations humaines qu'elle matérialise. Il se présente au contraire en destructeur des réalités avérées et de la ville en ce qu'elle constitue un sommet de la civilisation.

³⁰⁴ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, op cit., pp. 162-163.

Au contraire, le poète ne triomphe que sur les ruines, non celles dues à la fuite du temps que célébraient les poètes romantiques et sur lesquelles ils posaient dans la poésie et l'iconographie romantiques, mais sur les ruines dont il valide la destruction. Chez Hmoudane, la ville ne saurait être une unité parfaite qui s'inscrirait comme toile de fond ou comme actant dans la poésie.

*« ...je suis monté sur les ruines des villes brûlées
J'ai blessé mon orgueil dans les miroirs fluides d'amour
Et inhumé le dire dans des paroles pleureuses de désolation » (Pss, p. 46)*

Dans ce rythme ternaire, trois propositions de la poétique de Hmoudane se font jour et, parmi elles cette posture d'une domination de la ville détruite, telle celle d'un conquérant. Fallait-il que la ville, dans son image stable d'une architecture érigée fût détruite pour que le poète puisse s'en libérer, reprendre son pouvoir subjectif de créateur ? Le mode de destruction par le feu (« brûlées ») peut faire penser à une forme d'exténuation de la passion que la ville a suscitée pour le poète et qui l'a conduit à l'exil. Il fallait que l'attraction soit dépassée pour que le surplomb permette une vue ouverte sur l'être lui-même. La destruction est libération de l'être qui, peut-être, restait enfermé dans la fascination initiale pour la ville. Il y a dans cette écriture un triomphe de matador descendu dans l'arène et victorieux de la ville.

Ainsi comprend-on que toute la violence verbale de Hmoudane est convoquée lorsqu'il s'agit de détruire la ville. Cette ville à détruire n'est pas la banlieue pauvre et multiculturelle de Saint-Denis où le poète a choisi de résider, mais bien plutôt Paris ou toute ville régie par l'ordre architectural et esthétique et, ce faisant, livrée au paradigme d'une beauté figée, conventionnelle, stérilisante pour l'être sensible :

*« toutes strates déployées
Eruption vomitive de mon corps – je vois
Transhumer, muter à travers les ères ma blessure qui
Suppure de vengeance, ramper par milliards la vermine
Que j'éjacule vos villes désormais à la périphérie de
Mon cadavre
Vos villes
Répliques du royaume céleste
Aux larges boulevards haussmanniens, aux ponts si
Napoléoniens, aux ermitages de dévotes, aux obélisques
Phalliques, aux jardins andalous...
Vos villes et leurs Christ travestis et leurs conseils*

Vos villes

Vos villes que je biffe... » (BM, p. 12)

Ces villes « répliques du royaume céleste » ne sont pas seulement des cités organisées par des paradigmes religieux, quels qu'ils soient (les « jardins andalous » aux influences arabo-islamiques y sont aussi condamnés que les « ermitages de dévotes »), mais des villes *figées* par des systèmes de valeurs de tous ordres, aussi bien politiques (« napoléoniens ») qu'économiques et urbanistiques (« haussmanniens ») ou religieux. Bien davantage que des répulsions esthétiques, ce que rejette avant tout Hmoudane, ce qu'il « biffe », ce qui fait l'objet de son ironie profonde et de ses sarcasmes (par exemple avec l'intensif « si » napoléonien, comme si un qualificatif esthétique classifiant était susceptible de degrés), ce sont des modes d'organisation de la cité et des relations humaines prescriptives (de l'ordre du « conseil »), qui s'imposent comme un mode de vie et un mode de vie fallacieux. Il est en effet intéressant de noter que ce n'est pas le Christ que critique le poète mais « les christs travestis », c'est-à-dire des symboles détournés et hypocrites, ces « dévotes » qui suivent hypocritement les pratiques ostentatoires au lieu d'être dans la profondeur de la foi ainsi passent-ils à côté de la sensibilité profonde de l'humain et du religieux. L'exigence sensible du poète, ce que l'on pourrait même qualifier de spiritualité profane n'a pas de place dans ces villes coercitives et normatives, dans cette cité où les obélisques traduisent le pouvoir d'un monde phallique. La destruction de la ville est donc la revendication de la pleine liberté humaine dans laquelle le poète se reconnaît et qu'il ne cesse de vouloir explorer. Il faut détruire cet espace faux et normatif de la ville pour s'en libérer. La ville traditionnelle qu'il met à distance par le possessif « vos villes » est décrite comme un lieu mortifère pour l'homme et la métaphore où s'inversent les rôles et les pôles l'exprime : « à la périphérie de mon cadavre ». Cette ville rejetée est à la périphérie de la mort : elle n'est plus le centre vivant. Si le poète fait « élection » de la banlieue – donc d'une « périphérie » – comme lieu de résidence, c'est parce que son organisation urbanistique et les valeurs que celle-ci véhicule y sont moins uniment systématiques, parce qu'il y reste des lieux, certes de transit et sans beauté mais au cœur vibrant de la vie comme les bars et les gares, où la sensibilité personnelle pourra encore faire une expérience libre. Certains fragments permettent de s'interroger sur ce choix de la banlieue :

« J'ai fait les expériences de villes si instantanées qu'aussitôt

Sorties des « plans parcellaires », elles sont anéanties—

Qui m'ont toutes acculé à des périphéries » (Bm, p. 20)

En outre, la périphérie apparaît comme le point d'aboutissement d'une éjection de certains êtres par le corps de la ville. On sait que le lieu de résidence est lié à des facteurs socio-culturels et on peut comprendre que l'émigré Hmoudane est rejeté en banlieue, de manière systématique comme l'atteste la pluralité des expériences urbaines évoquées. L'être est soumis à des flux socio-dynamiques. Ces villes qui sont la vitrine de l'Occident n'ont pourtant pas d'existence tangible aux yeux du poète. Elles se limitent au cadastre de « plans parcellaires » et semblent donc tributaires d'un pur formalisme. Et c'est à leur anéantissement que le regard du poète contribue, pour essayer de trouver une autre liberté sensible, tout en étant dépendant en tant qu'être de leur efficience sociale.

Il existe donc une profonde cohérence entre les choix personnels de résidence de Hmoudane et ses principes esthétiques et spirituels.

1.5 LA DISPARITION DE LA VILLE OU L'APPROPRIATION DE L'ESPACE D'ACCUEIL

Au fil des poèmes et des recueils, comme nous l'avons vu, la nostalgie de l'espace originel s'estompe alors que le poète investit un nouvel espace interculturel entre deux cultures. La question de l'origine finit ainsi par se poser :

« Et je me tourne par un ciel lourd tonnant

Criblé d'astres hiéroglyphes vers

Mes morts tant songées toutes mes morts

Enduites de feu ailées que rien n'arrime

Quelle eût été déjà ma demeure ? » (Att, p. 11)

Le ciel comme espace traditionnel de sens est interrogé mais se révèle illisible : les « astres » sont « hiéroglyphes ». La description poétique achoppe sur sa propre contradiction au plan réaliste : un « ciel lourd tonnant » est un ciel couvert de nuages où les astres sont invisibles. Cette énergie destructrice qui balaie tout univers préétabli prend l'allure détonante du tonnerre. De celle-ci le poète s'explique dans des entretiens :

« L'acte d'écrire s'apparentait dès lors à un acte de désobéissance et à une déclaration de guerre. Le temps devait forcément être orageux ! Le ciel,

déchiqueté par la foudre, tonnait dans mon esprit ! Et les astres entraient en collision, jusque dans les galaxies les plus reculées ! Il régnait une atmosphère d'apocalypse, de fin du monde, de résurrection³⁰⁵ ! »

Le poète se libère de la mémoire, des souvenirs des origines « mes morts tant songées toutes mes morts / Enduites de feu ailées que rien n'arrime », dès lors, l'interrogation insondable de tout être humain : « quel eût été déjà ma demeure ? » jaillit. Il n'y a plus d'exil car il n'y a plus de lieu ni d'origine : le constat est qu'il n'y eut pas et il n'y a toujours pas de demeure. Au fil du temps et de l'approfondissement de la quête du lieu, l'exil a cessé d'être car l'origine n'est plus reconnue comme telle, pas plus que le point d'aboutissement n'est lui-même demeure. Le poète reste sans réponse face à l'immense question métaphysique qui s'est substituée à la question de l'origine, en évinçant sa pertinence, et à la question même du lieu : d'où vient-on ? Le poète s'est extirpé de la question sociale ou nationale, ou bien encore linguistique dont la vacuité s'est révélée au fil du temps. Il « demeure » dans le non lieu du présent faute de pouvoir trouver une réponse à la question de la demeure originelle. Nous pouvons donc dire qu'au terme de ce changement de paradigme, le poète reste dans une immanence sans lieu défini.

Il est intéressant, à ce titre, d'étudier l'évolution du lexique de l'espace à partir du troisième recueil, *Attentat*.

*« tu t'éveilles
A ta mort à jamais
Arrimé au sol
Nulle goutte
De jour ne luit
dans tes yeux
A jamais
Arrimée au sol seul
A présent tu demeures
Dans cet asile de feu » (Att., p. 19)*

Dans ce fragment, la question de l'exil n'apparaît plus. Le poète serait une conscience sensible dans le rapport à sa propre finitude : « tu t'éveilles à ta mort ». L'origine et le futur

³⁰⁵ « Mohamed Hmoudane : poésie rime avec beauté, liberté, transgression, révolte, subversion », entretien avec Sana Guessous, *La Vieéco*, <http://lavieeco.com/news/culture/mohamed-Hmoudane-apoesie-rime-avec-beaute-liberte-transgression-revolte-subversiona-23158.html> (Consulté le 12 juillet 2017).

ont cessé d'avoir du sens. Seul « le sol » reste dans son indétermination sémantique. Il n'y a plus de mouvement d'un espace à l'autre, serait-il dans la virtualité de la mémoire ; le poète est à présent « arrimé au sol seul » avec la condition contradictoire de l'humain notée par l'oxymore « asile de feu ». Il « demeure » dans un non lieu qui est sa demeure. Comment mieux dire que le regard du poète a évolué au fil de sa poésie ? L'exilé est à présent un simple terrien, porté par la gravité universelle vers un sol anonyme et irrévocable. La position phénoménologique de l'immanence a réduit à néant tous les autres questionnements politiques et culturels sur l'origine et l'aboutissement. La poésie accomplit une véritable révolution paradigmatique.

La ville, elle, est vouée à la disparition dans ce curieux futur du passé que porte la poésie de Hmoudane :

« *Et les zéphyrs ardents rouges*
Et les villes qui devaient
Capituler les villes
Qui devaient tomber
Comme des mouches
Et le négoce et les révoltes » (Att. p. 31)

L'espace urbain a disparu ; il était voué à la capitulation et à la mort. Au fil de ce combat entre l'être et l'espace où le premier a été à la recherche si ce n'est de sa place, tout au moins d'une place, la comparaison illustre cette fin brutale « comme des mouches ». La ville qui était l'espace d'accueil dominant l'être n'a plus qu'une existence éphémère. Elle disparaît du présent phénoménologique. Avec elle sont emportées toutes les activités que la ville abrite et qui justifient son existence comme les « révoltes » et le « négoce » : l'activité sociale et politique s'éteint aux yeux du poète en même temps que les villes s'estompent de son regard.

Aussi est-il intéressant de voir comment la question du lieu, et donc de l'exil, est amenée à être repensée au fil de cette évolution et des recueils. Dans la lecture d'un poète, il est parfois tout aussi intéressant d'analyser ce qu'il ne dit pas – ou plus – que ce qu'il écrit en toutes lettres. Ainsi en est-il du thème de la ville dans le paysage de Hmoudane. Nous avons pu voir que ce thème était particulièrement présent dans les premiers recueils, mais qu'il tendait à disparaître dans les plus récents. La ville s'estompe. Doit-on y voir un signe du désintérêt du poète pour le thème ? Au contraire, elle reste très présente dans la vie quotidienne – dans l'espace d'évolution mentale – du poète, comme un dispositif qui accueille les flux ontologiques, mais il semble qu'il se soit approprié cet espace, qu'il y évolue

spontanément en l'ayant tacitement intégré à sa vie, comme un être humain tellement accoutumé à l'air qu'il respire ou à la lumière qui l'éclaire qu'il finit par ne plus les remarquer. Peut-être accomplit-il ce paradoxe du voyageur immobile décrit par Gaston Bachelard : « L'immensité est en nous. [...] Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile³⁰⁶ » ? Plus encore, il semble que le poète ait accepté cet exil dans une ville nouvelle comme une expérience du sujet poétique plongé dans la modernité et y retrouvant une autre forme d'être dans les expériences de la multiculturalité, du multilinguisme, de la bigarrure, du transitoire et du transit. Le contact avec la diversité éclatante du monde moderne déclenche chez le poète une réaction mi-amusée mi-perplexe : « *le monde ressemble de plus en plus à une séquence picturale pop-art aux tons pornographiques criants* » (Bm, p. 55) clame Hmoudane en voyant le portrait du Ché dans un bar de nuit voué à la consommation tarifée. L'idéal révolutionnaire incarné par la figure de Ché Guevara devient une simple icône de pop-art dans la société de consommation. Il existe bien une forme de pornographie dans cette ville nue aux aspects criards. Mais l'aventure moderne réside dans cette expérience de l'errance à travers les formes de l'exil dans le monde lui-même bien davantage que dans un pays singulier. Elle n'oppose plus des lieux à d'autres lieux, des origines à des pays ou à des villes d'accueil, mais elle se construit dans la dynamique de l'espace et de la mémoire, au carrefour des identités qui forment une nouvelle identité fracturée, hybride mais vivante et sensible et où la poésie a toute sa place. Alors le poète a accompli sa translation de la douleur et de l'exil : il s'est régénéré au carrefour des espaces à l'image de l'homme moderne qui garde un souvenir de plus en plus vague qu'il a eu une origine, mais vit le présent dans le confluent des cultures et des influences. Qu'est-ce qui s'accomplit à travers cette évolution du poète et de son rapport à l'espace ? Est-ce la lente acculturation de l'exilé qui se fond avec aisance dans la culture de son pays d'accueil ? Ou est-ce l'aube – ce mot si puissant dans sa poétique – d'une condition nouvelle et résolument moderne de l'homme et du poète ?

La poésie de Hmoudane est comme un kaléidoscope où se mélangeraient les images et les espaces les plus divers, alors que le langage reste, au centre de ces fusions de mots, de ces attentats et destructions de formes architecturales et sociales instituées pour faire advenir un dire nouveau, à la fois instrument et creuset de la parole poétique. Faut-il que le poète détruise, « pulvérise » les villes pour qu'il trouve son propre espace, sa propre voix ? Alors,

³⁰⁶ Gaston Bachelard, *la poétique de l'espace*, op. cit. p. 169.

peut-être, après avoir parcouru les espaces immenses et erré dans les villes pourra-t-il vivre en paix dans « la cellule de l'intimité³⁰⁷ ».

³⁰⁷ Gaston Bachelard, *Ibid.*, p. 200.

CONCLUSION

Avec le paysage de la ville, nous avons pu rentrer dans une autre dimension de la poésie de Mohamed Hmoudane. Il existe tout d'abord une ville aux accents référentiels pour l'émigré : c'est la ville misérable et le quartier de Tabriquet dans la Salé des origines mais c'est aussi la banlieue pauvre de la ville d'accueil, Saint-Denis, avec ses bars et l'errance noctambule alcoolisée, et ses gares qui sont autant de lieu où se croisent, en se voyant à peine, les destins du monde postmoderne. La ville d'exil s'avère un lieu de douleur, de leurre et de dépossession de la sensibilité intime. Mais cette référence qui caractérise les premiers recueils tend à se dissoudre au fil du temps et de l'évolution de l'œuvre. Est-ce que conscience surgit au fil du temps d'un impossible retour à l'origine avec laquelle s'est instaurée une irréversible altérité ? Faut-il que la ville d'accueil ait été apprivoisée au point de n'être plus un lieu de relégation sociale ? Ou n'est-ce pas plutôt que le questionnement du poète lui-même a évolué, qu'a disparu la pertinence de l'ici et du là-bas identitaire, et que le poète s'est trouvé voué, comme l'homme de la postmodernité à la pluralité culturelle du village-monde ? On ne parlera pas d'assimilation culturelle, comme on l'a longtemps posé comme horizon des émigrés, mais au contraire réinvention de l'espace urbain et de l'être à la mesure d'un changement de paradigme. Cette démarche dépasse dans les dernières œuvres la résonnance de l'entre-deux culturel pour atteindre à un monde pluriel, complexe. Le poète vient bientôt illuminer de son « feu spectral » les « villes obscures » (*In*, p. 11). Plus encore, cette ville occidentale qui peut être Paris mais qui est plus encore la ville en ce qu'elle condense dans son architecture et sa vie de normes et de codes éculés sera à déconstruire, à détruire dans des mouvements où s'exprime le lyrisme parodique de la célébration religieuse. Un besoin irrépressible se fait jour au fil des recueils de « ré-architecturer » la ville, ce grand corps malade et, ce faisant, de s'y ré-architecturer soi-même. Peut-être le poète finit-il par oublier ses origines (« Quelle eût été déjà ma demeure ? », *Att*, p. 11) pour se plonger dans le kaléidoscope du monde postmoderne, avec ses bigarrures, sa multi-culturalité, son transitoire. Ainsi le paysage de la ville est-il non seulement éloquent quant à la position du poète mais amené à se transformer au fil du temps et de la prise de conscience par Hmoudane de l'effondrement des identités et des frontières au profit de l'émergence des dimensions de l'homme postmoderne.

TROISIEME CHAPITRE : Le paysage de la mort

1.1 LES ORIGINES : LE CIMETIERE DE SALE

Nous ne pouvons que constater l'omniprésence de la mort dans la poésie de Mohamed Hmoudane. La mort, sous toutes ces facettes, hante l'œuvre. Sans doute y-a-t-il, en partie, des motivations autobiographiques dans cette omniprésence. Le cimetière de Salé, où il passa une partie de sa jeunesse entre les tombes à boire et à fréquenter des jeunes de son âge, a en effet une place tout à fait particulière dans l'esprit de l'émigré et du poète :

« Une relation sentimentale et presque sensuelle me lie à la ville de Salé, parce que j'y ai passé mon enfance, mon adolescence et ma jeunesse. Ma mémoire conserve encore deux images vivantes de cet espace: le cimetière et la mer où j'ai passé, en compagnie d'un ami que j'ai rencontré à l'époque, la plupart de mon temps. Là bas j'ai fumé mes premières cigarettes secrètes et j'ai bu mes premiers verres au milieu d'une multitude de "marginalisés"³⁰⁸ ».

Le cimetière dont la fonction est d'accueillir les défunts et d'être un lieu de recueillement a été spontanément transformé par une jeunesse en errance en espace convivial et festif où l'on fume et l'on boit. La vie s'est spontanément réorganisée et développée au milieu de la mort. Cette coexistence nous paraît fondatrice de l'univers poétique de Hmoudane. Le cimetière est devenu un espace de liminalité sociale où flânent les désœuvrés, où ils s'ouvrent à leurs espoirs et à leur être sensible. Cette inclination sentimentale pour le cimetière se retrouve entre les lignes de la poésie de Hmoudane, comme un horizon de la mémoire :

« J'ai recherché l'ombre de l'ombre implanté là où je pousse et le figuier sauvage, j'ai respiré l'air Salé et l'horizon blanchâtre de l'océan, j'ai enténébré le deuil, j'ai caressé la première lumière! » (Afn, p. 35)

³⁰⁸ <http://www.matarmatar.net/threads/32819/> (Consulté le 25 août 2017), [Texte original en arabe. Nous traduisons.]

Ces délicates impressions perçues dans le pays d'accueil (« implanté là où je pousse ») disent la recherche d'un second degré de l'expérience ancienne que ce soit celle des sensations (« l'ombre de l'ombre ») ou celle des sentiments (« enténébré le deuil »). La silhouette de Hmoudane errant entre les tombes à l'aube dans le vent marin de Salé (condensé ici dans le jeu de mots « l'air Salé ») continue à hanter le cimetière de la mémoire. La tension de ce « je » vers les lieux et finit par abolir la distance au passé par une récurrence des passés composés dont on ne sait s'ils marquent une distance au présent, ou si le poète s'est projeté dans son passé.

Ainsi le paysage maritime du cimetière est-il naturellement conduit à se propager dans la poésie de Hmoudane par le biais rhétorique de l'image poétique :

*« Et j'irrigue d'encre amer effervescente les arbrisseaux érigés
sur les poèmes d'automne – qu'elle se dévoile, qu'elle jaillisse des
pierres lisses, nue comme les clairières, comme les brises sablées
de l'océan d'enfance fouettant les tombes
S'élèvent en bleu-blanc Salé dans le large muet de la mort,
les écharpes d'amour... » (Pss, p. 60-61)*

La vision des tornades de vent et de sable tourbillonnant dans les dunes du cimetière au bord de mer illustre ce mouvement dynamique et irreprésentable de la poésie. Alors que l'on attendrait le substantif « mer », c'est la « mort » qui est évoquée, peut-être parce que le large de la mer évoque traditionnellement la mort, mais plus sûrement parce que le « large muet de la mort » n'évoque pas un espace mais se trouve être la métaphore de l'irreprésentable sans fin de la mort, peut-être même de cette présence de l'éternelle absence qui flotte au dessus du cimetière. En effet, le poète joue subtilement de touches quasi subliminales avec l'allusion au drapeau qui se construit par le groupe ternaire « bleu-blanc Salé » avec le nom propre Salé utilisé en l'occurrence comme un adjectif, peut-être de couleur. S'agit-il de l'évocation d'une bannière (sur le modèle « bleu-blanc-rouge » mais pour lequel l'émigré Hmoudane revendiquerait sa singularité en conservant pour dernière couleur sa ville d'origine) pour cette évocation toute phénoménologique ? Ou s'agit-il des couleurs qui s'élèvent dans la mémoire mêlant le bleu de la mer au blanc des tombes et des dunes et à la couleur de la ville proche de Salé ? Dans ce fragment, la mort peut aussi bien renvoyer à la « réalité » du cimetière de l'enfance qu'au passage fondateur de la poésie dans l'être de Hmoudane. La polysémie d'un tel passage nous aide à comprendre que le paysage, tissé de souvenirs, se métamorphose dans

un univers non-référentiel. Ainsi faut-il réapprendre, comme le souligne Francis Ponge, à lire les mots en dehors de leur référence :

« Il est une occupation à chaque instant en réserve de l'homme : c'est le regard-de-telle-sort-qu'on-le-parle, la remarque de ce qui l'entoure et de son propre état au milieu de ce qui l'entoure. Il reconnaîtra aussitôt l'importance de chaque chose, et la muette supplication, les muettes instances qu'elles font qu'on les parle, à leur valeur, et pour elles-mêmes – en dehors de leur valeur habituelle de signification – sans choix et pourtant avec mesure, mais quelle mesure : la leur propre³⁰⁹ »

Dans ce « regard-de-telle-sort-qu'on-le-parle », il faut reconnaître la valeur propre de l'univers que forment les mots. Le cimetière de Salé devient dès lors fondateur de la poésie de Hmoudane. Ainsi se donne-t-il à lire comme un lieu emblématique, ou comme l'espace d'un rapport fondateur de l'être et du monde. Le cimetière de Salé est un lieu où le poète a appris la vie par son absence, par son silence, par l'immobilité éternelle des tombes au milieu des dunes :

« SÉPULTURE

Silence

cérémonial

cercueils flottant

flot de corps en suspens

La mort sculpte le temps

peint la plus belle

des musiques ou,..

l'harmonie du silence! » (Afn, p. 22)

La mort devient l'expérience des paradoxes pour lesquels la métaphore passe d'un art à l'autre (« *peint la plus belle des musiques* ») et elle donne à l'inertie du silence (ici signifiée par la coupure des points de suspension) la beauté de l'harmonie. Dans ce cérémonial de la sépulture, ce qui est essentiel est que la mort ouvre à la beauté et le lecteur de Hmoudane est en droit d'y voir un trait fondamental constitutif de sa poétique. Avec la mort, c'est l'envers de la vie que le poète contemple et apprécie esthétiquement. Le passage par l'expérience « concrète », réelle de la mort dans le cimetière de Salé a donc été inaugural pour le poète : il a redimensionné le monde de l'expérience. Ce goût pour la mort génère une autre approche de

³⁰⁹ Francis Ponge, *proèmes*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, p. 198.

la beauté elle-même. Dans ce sens rappelons les analyses de Gilbert Durand pour qui « le sépulcre, lieu de l'inhumation, est lié à la constellation chtonico-lunaire du *Régime Nocturne* de l'imagination [...] »³¹⁰.

L'imaginaire poétique de Hmoudane reste pétri par ces scènes originelles de la mémoire nocturne. Elles reviennent comme l'épine dorsale de l'expression de sa poétique :

*« J'assiège la nuit
cette nuit,
La lune
en deuil
verse le mercure
la mer s'agite,
le soleil se soulève » (Afn, p. 46)*

Dans cette scène muette, d'une poésie sobre et posée, les éléments se chargent de mouvements pour animer l'immobile. Le lecteur est placé au cœur du silence et dans la contemplation d'un paysage qui doit encore, quoique de manière lointaine, aux souvenirs du cimetière de Salé. En l'occurrence, c'est la lune, par la métaphore du mercure répandu sur le monde nocturne qui porte l'élément funèbre (« en deuil »). C'est un moment d'attente dans le tréfonds de la nuit, jusqu'au point où surgit le soleil de l'aube. Ce mouvement (« soulève ») fait pendant à celui de la lumière livide que la lune « verse » en direction du bas : l'action de la lune semble engendrer le mouvement de l'océan et celui du soleil. À l'orée de l'aube, le poète a accompli sa traversée de la mort dans sa démarche de création poétique : la résurrection du mouvement ascendant vient faire opposition à celui de la chute, faisant ainsi écho à l'antithèse au cœur du titre du recueil *Ascension d'un fragment nu en chute*. Le lecteur est ici placé au point de confluence entre le régime nocturne et le régime diurne définis par Gilbert Durand³¹¹.

³¹⁰ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p. 271.

³¹¹ *Ibid.*, pp. 269-274.

Mohamed Hmoudane nous met cependant en garde contre toute illusion référentielle. De la Salé des origines, le cimetière n'est qu'un vestige dans l'imaginaire, un schème conducteur et constructeur des paysages que le poète offre à son lecteur qui ne doit pas s'abandonner aux leurres « réalistes » du langage et envisager une poésie nostalgique des origines. Ce cimetière n'est pas cimetière :

« Le cimetière n'était pas cimetière, la mer n'était pas mer mais quand j'ai désiré des coquilles, j'ai imaginé une mer et un mouvement, j'ai figé la mer au moment du reflux j'ai cueilli trois coquilles que j'ai abandonnées au flux à venir et j'ai, comme chaque vendredi, arrosé le figuier qui n'était pas figuier mais phosphore...

Tu étais mort aux abords d'une source sèche quand fut né l'espace des orchidées noires; tous les soleils archaïques ont célébré tes funérailles sous les arcades du Noune, signe de l'aube, et ont couvert d'arc-en-ciel le ciel gris de ta mort

De ta mort, résonnaient des paroles confuses

— Confesse-toi

ô mort ! » (Afn, p. 37)

Cet espace donné en paysage n'est que le fruit du désir et de l'imaginaire. Le poète a pouvoir sur ce qu'il imagine, il peut « figer » la mer même. Il semble en ce cas que le poète soit animé par la poétique rimbaldienne qui est celle du *Bateau ivre*, avec des paysages maritimes que Rimbaud imagina sans jamais avoir vu la mer. Hmoudane, lui, a vu le cimetière, la mer et le figuier mais le lecteur aurait tort de les confondre avec des fragments référentiels autobiographiques. Ces « orchidées noires » tiennent de ces fleurs que Bachelard, dans *L'Eau et les rêves*, voit émerger de la nature : « Au fond de la matière pousse une végétation obscure ; dans la nuit de la matière fleurissent des fleurs noires³¹² ». Ce sont des forces chtoniennes qui préludent à l'efflorescence de ces fleurs inversées. S'agit-il de l'inconscient ou de l'espace du rêve ?

Le poète fait ici un clin d'œil à Baudelaire et au sonnet *Correspondance*³¹³ dont on sait combien il est fondateur de la conception poétique de son auteur. Alors que les « *confuses paroles* » s'élevaient des « *vivants piliers* » dans le paysage de Baudelaire, c'est de la mort du poète lui-même qu'elles résonnent pour Hmoudane : le poète se démarque de son illustre

³¹² Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942.

³¹³ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, poésie, Gallimard, 1972, p. 38.

prédécesseur tout en se reliant à lui. Mais dès lors, la mort devient l'instance soumise à interrogation, celle qui peut délivrer le dire qui lui importe et qu'il interroge à l'impératif : « *Confesse-toi / ô mort !* ». Il faut tirer le dire de la mort : elle est le point d'émergence de la parole poétique.

Avec *Parole prise, parole donnée*, le cimetière de Salé semble être le lieu d'une méditation lors du retour provisoire de l'émigré vers le pays natal :

*« Lèvres saignantes
Cousues de fils de fer
Rouillé
Tu murmurais paré
D'un alphabet autre
De ton absence
Aux morts ta mort » (Pppd, p. 119)*

Dans cet autoportrait, à la violence surréaliste de bouche cousue, le poète s' imagine dans sa région natale du Maroc en train de murmurer sur les tombes (aux morts) d'une langue, à présent, étrangère du pays d'accueil (« un alphabet autre »). Le cimetière de Salé, où le poète converse avec les morts, est devenu un schème qui alimente l'image poétique chez Hmoudane :

*« Là-haut près de la voûte
attroupées des vieilles
doigts prompts à casser
tissaient des linceuls
quand déjà les vagues
du soleil étaient venues
lécher les pieds
des tombes » (Pppd, p. 93)*

Le paysage intérieur de l'imaginaire a repris, sous la forme de métaphore, les souvenirs de Salé avec les « vagues du soleil » venant « lécher les pieds /des tombes ». Mais ce paysage funèbre intègre aussi des tisseuses de linceuls, avatars hmoudaniens de Pénélope dans *l'Odyssée*. La vie s'anime et s'agite autour de la mort latente dans ce poème. Celle-ci est le centre absent de l'image, le principe gravitationnel de l'expression poétique. Dans l'image, la poésie est *autour* de la mort.

Dans le même recueil, le poète choisit une formulation encore plus elliptique où le lecteur attentif pourra retrouver une scène vécue dans le cimetière de Salé :

« *La mer déversait
son écume de lunes et de crânes* » (Att, p. 94)

Certes, le souvenir de Salé reste matriciel et on ne peut refuser à cette image une interprétation référentielle où les lunes emblématiques de l'islam seraient les ornements des tombes musulmanes, et les crânes des métonymies de la mort. Mais l'image se hisse à un autre niveau où elle qualifie le rapport à la mort du poète, sa fascination pour elle et pour sa profusion. Nuit (« lunes ») et mort (« cadavres ») reprennent dès lors leur place dans les réseaux symboliques du poète.

Aussi convient-il de s'intéresser aux images et réseaux lexicaux de la mort qu'il glisse dans sa poésie pour exprimer l'émergence de la poésie. C'est dont nous traiterons dans ce qui suit :

1.2 METONYMIES ET METAPHORES DU LINCEUL ET DU CERCUEIL

Les termes désignant le cercueil et le linceul sont extrêmement courants dans les recueils de Mohamed Hmoudane. On ne saurait dire que cette fréquence traduise une fascination de la mort ou une angoisse de celle-ci. Tout au contraire, le poète emploie ces termes avec une aisance qui semble montrer une forme d'attitude décomplexée, peut-être héritée de ce voisinage paisible avec la mort dans le cimetière de Salé.

Ces termes renvoient rarement à une autre réalité que la démarche phénoménologique du poète dans la création. Néanmoins – l'exception mérite d'être signalée – il est possible de trouver des occurrences où le cercueil est employé dans un contexte politique :

« nous avons récolté le sang de l'Histoire en bas d'en haut nous avons
descendu les cercueils d'une "démocratie" moisie "Patrie, tu seras plus belle
que le mensonge" » (Pss, p. 31)

Nous avons vu que Hmoudane se refuse à tenir un discours politique dans la veine des poètes de la décolonisation. Néanmoins, le poète est au cœur du monde et ne peut faire abstraction des moments – au sens que ce terme peut avoir en sciences physiques – où ses positions croisent le champ politique. Il est partie prenante de la société et de l'Histoire qui l'a produit et, en tant qu'homme et que poète, il est très révolté par l'injustice, y compris quand elle prend les formes du politique. Là où René Char proclamait « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament³¹⁴ », le poète se pose en héritier des souffrances de l'Histoire et en contempteur d'un régime politique dévoyé (ce que traduisent à la fois les guillemets entourant *démocratie* et l'adjectif *moisie*). L'image des cercueils et de l'inhumation est alors convoquée pour dire la nécessité de tourner la page avec un héritage négatif et d'aller vers l'espérance énoncée dans la phrase au futur prophétique. Si l'on peut penser que, par cette prise de position, Hmoudane se place dans la continuité des poètes de la revue *Souffles*, en réalité, le Maroc se trouve à présent dans un nouvel ordre mondial et a immédiatement tourné la page des années noires postérieures à la décolonisation. L'image de l'inhumation dans le cimetière – image exceptionnelle eu égard aux autres occurrences de la mort – s'impose alors pour prendre acte d'un temps nouveau. Cependant, de telles occurrences métaphoriques du cercueil sont relativement rares et les réseaux lexicaux de la mort sont davantage voués à l'expression poétique proprement dite.

Le linceul revient ainsi fréquemment sous sa plume :

« Sur la terrasse
un linceul claque au vent – mon enfance
Mon enfance
et les mille sourates
qui me célébraient
qui exaltaient mon sexe »

(Pppd, p. 127)

Doit-on voir dans cette image de l'enfance une métaphore des draps ou des linges mis à sécher sur la terrasse ? Dans tous les cas, le terme et l'image choisis placent la mort comme

³¹⁴ René Char, *Feuillets d'Hypnos* in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la pléiade, 1983, p. 190.

référence : ce linceul qui claque au vent sur la modeste demeure semble un drapeau planté à l'emblème de la mort – à l'instar du drapeau noir du spleen planté sur un crâne chez Baudelaire – et qui va parcourir toute l'œuvre comme nous allons le voir.

Dans un premier sens, ce drap mortuaire peut être considéré comme une métonymie de la mort :

« Sourde, la nuit m'abandonne à mes linceuls, regarde du haut mes transes boiteuses »
(Pss, p. 38-39)

Ce n'est pas sans une légère ironie que le poète considère ainsi ses errances nocturnes et, peut-être, le mouvement de création poétique intérieure. Le regard est décentré sur la nuit. Les linceuls peuvent aussi bien constituer une métonymie de la mort qu'une métaphore de la page blanche où s'inscrit la poésie, le cheminement de la graphie des mots ou des vers irréguliers (sens que l'on peut donner à « transes boiteuses ») sur la page. Telle image du linceul à la fois comme socle et comme préalable de l'écriture habite la poésie de Hmoudane :

« Sillons cheminés sur le linceul
Silence s'élevant en palmier
dans le désert du dire,
(le "Calam" se tord...) » (Pss, p. 23)

Le linceul ne signe donc pas une fin – et le corps mort en semble absent – mais le début d'un autre temps, la matière même où s'inscrit le signe, en tout cas la trace, le creusement de lignes (ce qui peut faire écho au labourage antérieur à toute germination). Mais on peut aussi bien alors considérer le linceul comme une métaphore de la page blanche et les sillons comme celle de l'écriture qui s'y déploie. L'écriture devient ainsi l'envers de la mort, celle qui transforme le linceul inerte et lui donne vie et sens. Les images se font énigmatiques tout en référant à la poétique de Hmoudane (il y a la possibilité d'un chemin dans « cheminés ») : ainsi cet arbre solitaire qu'est le palmier s'élevant dans le désert évoque-il l'émergence de la poésie. Comment comprendre dès lors l'apparent oxymore « désert du dire » ? Est-ce une métaphore du silence ? Ou doit-on en conclure la vacuité ou la vanité de la parole ? L'informe prend forme dans une étendue désertique qui outrepassa les souvenirs anciens du pays d'origine. Dans ce sens, les sillons sur le linceul pourraient en outre devenir la métaphore des dunes dans le désert. Le fragment peut ainsi se lire à plusieurs niveaux, comme un ensemble

d'images centrées sur la métonymie de la mort ou comme un autre groupe de sens dont le désert serait l'axe.

Dans la poétique plus concise et ramassée d'*Attentat*, la polysémie du terme « linceul » prêterait à confusion :

Ta parole

Distillée

Au linceul »

(Att, p. 55)

Selon l'interprétation que l'on fait de la préposition « au », le linceul peut, d'une part, être la métaphore de la page blanche où vient s'inscrire le dire poétique. Au terme de l'alchimie poétique, ce dire se laisse couler goutte à goutte (« distillée »). D'autre part, et d'un point de vue temporel, le linceul serait l'expression d'une concomitance entre la poésie et la mort. Dans ce sens, le linceul serait une métonymie. La force de la poésie de Hmoudane est de permettre la coexistence possible de ces sens.

Par ailleurs, le poète brouille la frontière entre métonymie et métaphore quand le linceul se fait écran des symboles et images de Hmoudane :

« C'est un linceul

roué d'étoiles

troué d'alphabet

vermineux

germinal » (Pppd, p. 84)

Ce linceul est-il encore un drap mortuaire couvert des vers du cadavre (l'image est une métaphore) ou est-il un espace blanc (métonymie) où s'inscrit l'alphabet ? Il n'en reste pas moins que l'objet enveloppant le mort est l'objet de toute une trituration (« roué », « troué », « vermineux ») qui le modèle et d'où procède une vie (« germinal »). Une fois encore, la polysémie du signifiant crée d'autres possibilités de sens : la vie naît de la mort, la sculpte.

Les points d'ancrage de l'herméneutique (que ce soit le thème de la mort ou la poétique des éléments chez Hmoudane) n'abolissent pas totalement l'énigme du sens et la poésie émane de l'espace phénoménologique de son propre dire. Nous sommes dans l'ouvert, comme le remarque Raphaël Célis : « *Telle est aussi la raison pour laquelle la nomination a besoin, selon Maldiney, d'un vide préalable qui n'est qu'une autre façon de dire l'Oouvert qui*

*se creuse entre les mots et les choses, et que la parole poétique doit franchir*³¹⁵ ». Ainsi pouvons-nous comprendre cette marche de Hmoudane lorsqu'il veut dépasser les univers connus et se confronter à l'abîme de l'inconnu :

*« Transparente
la nuit se couvre d'étoiles pâles
d'yeux implorés
de cadavres de
mots usés
de ponts tendus
entre abîme et abîme
Traversons ! » (Pss, p. 62)*

Les mots ne sont plus d'aucun secours quand ils ont été « usés » dans le langage : le poète doit se confronter à un abîme presque pascalien³¹⁶, au vide absolu où les étoiles sont « pâles » et ne livrent plus de signes de route ni de sens pour orienter la démarche (« de ponts tendus / entre abîme et abîme » où la disposition typographique mime le vide angoissant en créant des espaces entre le même mot, comme pour empêcher tout recours à un sens sécurisant).

Si les images se font énigmatiques, comme nous venons de le voir, seule la comparaison intertextuelle permettra de cerner des strates de sens plus pertinentes que d'autres chez le poète. Ainsi la comparaison du fragment précédent avec un autre passage de *Poème d'au-delà de la saison du silence* construit-elle des réseaux d'oppositions :

*« ...cercle de bruit
Cerné de silence naissance du
dire dans un cercueil de
paroles » (Pss, p. 24)*

³¹⁵ Raphaël Célis, « la poétique phénoménologique d'Henri Maldiney », *Archives de philosophie*, 2011/3, pp. 415-438.

³¹⁶ De cette notion de vide et du néant chez Pascal, Michelle Sadoun Goupil dit : « Il serait en effet difficile, et peu souhaitable, de vouloir dissocier complètement l'œuvre de Pascal comme physicien et mathématicien de ses écrits de penseur chrétien. Son mode de penser, d'exposer, toute sa démarche intellectuelle se retrouvent sous des formes voisines dans ces textes d'inspiration apparemment si profondément différente. Au fond de lui-même, il reste préoccupé des mêmes problèmes, abordés dans des perspectives différentes : le néant, le vide, l'infini, l'homme et sa place véritable entre ces deux pôles » « L'œuvre de Pascal et la Physique moderne. » In: *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, tome 16, n°1, 1963. pp. 23-24

Ainsi les oxymores précédents sont-ils mis en lumière par la disposition typographique qui oppose verticalement le « silence » et le « dire », la « naissance » et le « cercueil ». Les allitérations de sifflantes [s] et de dentales [d] miment le chuchotement alternant avec le bruit. Le poète joue sur les antithèses pour mettre en évidence ce moment singulier de l'émergence poétique qui, là encore, émane du désert du dire (« cerné de silence ») avec l'inhumation de la parole : le *dire* et les *paroles* s'opposent alors. Seul le premier atteint la dignité poétique alors que les paroles se sont éteintes. Hmoudane l'écrit ailleurs dans le même recueil : « *Nous sommes météore de silence / chu dans un désert de paroles* » (Pss, pp. 14-15).

Au fil des poèmes, la mort se révèle omniprésente bien au-delà des échos s'éloignant du cimetière de Salé et de quelques images dispersées.

1.3 OMNIPRESENCE DE LA MORT : DE LA FIN D'UN MONDE A LA FIN D'UN ETRE

Le troisième recueil, *Attentat*, de Mohamed Hmoudane, et en particulier son poème liminaire du même nom, signe la recrudescence destructrice envers un état du monde. Cette mise à mort – que viendra perpétuer le poème « Matador... » dans *Parole prise, parole donnée*, s'accompagne de l'évocation de la mort du poète. Celui-ci fait feu de toute voix :

« Feu aux entrailles
Feu sur tout
Crépité sang
Sonne le glas
D'un monde ancien
et je me tourne par un ciel lourd tonnant
Criblé d'astres hiéroglyphes vers
Mes morts tant songées toutes mes morts
Enduites de feu ailées que rien n'arrime
Quelle eût été déjà ma demeure ?
De quelle lignée de traîtres
D'égorgeurs d'hommes descendais-je ?
Ah le « poignard damascène » incrusté de rubis

La goutte de sang qui luit à la pointe

Par les nuits de pleine lune

Enfant déjà, je m'employais

A raffiner ma lâcheté [...] (Att, p. 11)

Dans les quelques vers mis en exergue et qui donnent le ton, Hmoudane a utilisé une métaphore du rituel funéraire chrétien (« le glas ») : il s'agit d'un appel à un changement du monde auquel le poète lui-même, se faisant « assassin » souhaite contribuer à sa mesure. Il existe chez lui une *vocation* à l'assassinat doublement fondée. D'une part, sur l'inné, l'acquis et l'héréditaire (« *De quelle lignée de traîtres / D'égorgeurs d'hommes descendais-je ?* »). D'autre part, sur une culture délibérée que nous livrent des éléments autobiographiques (« *Enfant déjà, je m'employais / à raffiner ma lâcheté* »). La mort de l'autre qui signe la fin d'un monde se double de la mort du poète dont nous savons par ailleurs qu'elle est la condition ontogénique de l'émergence de la poésie. Hmoudane emploie alors le pluriel paradoxal : « *Mes morts tant songées toutes mes morts / Enduites de feu ailées que rien n'arrime / Quelle eût été déjà ma demeure ?* » Cette fin de l'être n'est pas une fin de la vie, elle n'est pas destinée à une (ultime) « demeure » que serait la tombe. Au contraire, elle constitue un processus dynamique mobilisant à la fois le rêve et la passion ou la légèreté « enduites de feu ailées ». Contrairement à la mort effective, qui ramène le cadavre à la pure pesanteur et à la gravité de la tombe, ces morts *élèvent*. Le début du recueil *Attentat* expose donc une volonté radicale de *tabula rasa* du monde et de soi pour que (et par laquelle) s'exprime la sensibilité poétique. Mohamed Hmoudane n'hésite pas à transgresser une image traditionnelle du poète passif et pacifique pour imposer une poésie qui a pour prix des cimetières et pour condition une violence meurtrière. Aussi le voit-on, dans le même recueil, appeler à la flagellation et à la célébration de ses « crimes »

« Fouettez et bénissez mes crimes !

Je suis votre prétexte et votre alibi ! » (Att, p. 35)

« Prétexte » et « Alibi », le poète devient une figure quasi christique, qui se charge de la culpabilité pour cet interlocuteur poussé à la violence. La souffrance du corps s'associe une nouvelle fois à la mort pour que l'être du poète puisse atteindre la poésie.

Dans le poème liminaire d'*Attentat*, il adopte aussi des postures hyperboliques et volontairement outrancières :

*« N'eus-je pas été de toutes les apocalypses
De tous les massacres
De tous les sièges
N'eus-je pas été de toutes les fièvres
Orgiaques
Titubant dans les places publiques
Je levais à la gloire des bourreaux
Des coupes débordant de sperme
Sanguinolent... » (Att, p. 12)*

Le rythme binaire vient sceller l'association entre la violence et la luxure pour cette personnalité postulée avec des verbes au passé antérieur. Le poète multiplie les audaces dans les images et l'évocation de la violence et de la mort massives. La mort qui ouvre à l'expérience de la poésie est plurielle :

*« Sang debout
Au croisement des dérives je me plante
Un os dans le dos et je danse
Ce soir
Cycle de cadavres demain
Le sommeil » (Att, p. 47)*

Dans une économie lexicale extrême, le poète évoque l'expérience créatrice. L'écriture lapidaire rend alors difficile l'interprétation – « sang » est-il une métonymie de la plaie souffrante ou doit-on entendre le mot « sens » qui apparaît avec lui dans « sang debout ». Il s'agit d'une expérience sans concession pour l'être et la poésie où le poète semble livré à ses errances dans la nuit urbaine (« au croisement des dérives ») lorsqu'il s'inflige la souffrance. La veille et le lendemain se distinguent alors, avec l'expérience des morts multiples (« cycle de cadavres ») au cœur de la nuit avant le repos. L'expérience de la mort est liée à un temps, à ce que Louis-Ferdinand Céline a nommé le bout de la nuit, bien que Hmoudane lui donne un sens différent de l'expérience ontologique propre au romancier.

Dans *Blanche mécanique*, il reviendra sur la mort plurielle pour en cerner l'intérêt pour sa création et sa spécificité :

*« Encore ! encore de l'asphalte et de la chaux chauds à
déverser sur des cadavres furibonds en marche car*

jamais émeute ne m'exalte si ce n'est celle des morts » (BM, p. 12)

Hmoudane met en évidence son rejet du politique (« jamais émeute ne m'exalte ») au profit d'une expérience bien plus extrême. La source de l'exaltation ne sera pas dans l'émeute aux motivations politiques mais dans la puissance de contestation que contiennent les morts successivement expérimentées. Telle démarche est plus radicale qu'une prise de position « simplement » politique. Comme nous l'avons dit, il n'est pas un poète de la contestation, mais l'ordre métaphysique et ontologique où il situe sa poésie constitue un point de subversion bien plus radical de toute manifestation sociale et politique. Cet absolu s'exprime dans la radicalité de l'oxymore « cadavres furibonds en marche ». La poésie de Hmoudane *met en marche* l'expérience métaphysique de la mort comme nous le verrons plus loin.

De même, alors que perce chez le poète l'expression d'une culpabilité, il est difficile de cerner à quelle instance le poète s'adresse dans l'énonciation :

*« J'ai si honte père de jouir
De ta mort : de ta torpeur, ta vieillesse
Ton confort, ta luxueuse retraite...
J'ai si honte père
De profaner ton épitaphe, de pisser
Sur tes livres
Tu fus si généreux père mais
Tu as accouché d'un renégat
D'un renégat père... » (In, p. 19)*

Quel est ce « père » auquel le poète s'adresse de manière lancinante dans cette plainte ? Doit-on comprendre qu'il s'agit du père biologique ? Mais les éléments référentiels (confort, luxueuse retraite, livres) ne correspondent pas à la biographie du poète. Est-ce alors une adresse à Dieu « le père » ? Mais là encore les éléments de cette plainte ne s'avèrent pas pertinents puisqu'il est question d'une épitaphe, donc d'un père mortel. Il faut donc imaginer une instance fictive, à la fois paternelle et spirituelle, un être qui relève peut-être du surmoi engendrant la culpabilité chez le poète « renégat ». Le poète se trouve à nouveau dans un rapport à la mort, et cette fois à une mort profanée. L'envers de la joie de la mort-renaissance, de la mort débouchant sur la création serait-il cette culpabilité ressentie dans la conscience par rapport au « père » mort. L'expression est sans concession, sans euphémisme : « jouir / De ta mort », « profaner ton épitaphe ». L'idée d'une ingratitude envers le mort et son héritage moral et spirituel domine le passage. Est-ce le signe d'un sentiment coupable à se placer en héritier de la mort refusant un héritage dans l'écriture

traditionnelle (« épitaphe », « livres ») ? Le poète ressent-il, après ses premières tentatives subversives amorcées dès les premiers recueils, une forme de remords par rapport à l'héritage traditionnel (du père) qu'il n'a pas voulu continuer dans sa poésie ? Par son titre même, le recueil *Incandescence* expose une dualité car il est celui où l'on brûle, geste qui est à la fois destruction d'un acquis et force poétique dans la passion créatrice.

Dans d'autres poèmes du même recueil, la figure du père semble plus précisément référer au père biologique.

« *Chapelet*
De perles brûlantes d'absence
Au vertige comme à mon père
Ses prières et à moi à moi seul
Mes morts, mes dissidences » (In, p. 32)

En effet, l'homme avec ses prières, correspond à l'habitude du père de Hmoudane de réciter des sourates. Le poète s'inscrit à la fois dans une filiation par la comparaison avec le père et dans un déplacement de la transcendance (« *Chapelet / De perles brûlantes d'absence* » renvoyant au premier degré à la gestuelle du récitant dans la prière et à l'appel réitéré et passionné (« brûlant ») à une figure absente). Ce fragment permet de mieux comprendre le parallèle d'une foi religieuse dans la prière à une foi toute profane dans la poésie. « Morts » et « dissidences » du poète en rupture avec un état établi deviennent alors des équivalents de la prière ; elles sont des actes, des *engagements*. Mais contrairement à l'acte religieux de la prière (religion qui, étymologiquement, relie les uns aux autres), la poésie laisse le poète dans sa solitude dont on peut se demander ici si elle est douloureuse ou occasion d'éprouver l'unicité de l'être (« moi moi seul »).

Avec les derniers recueils, l'omniprésence de la mort se confirme voire s'accroît, mais elle s'inscrit différemment dans le poème et la textualité. Ainsi *Parole prise, parole donnée* alterne des éléments descriptifs d'une situation d'écriture dans l'univers aussi fantasmé que réaliste du *Folie's* (dont on peut se demander s'il ne s'agit pas d'une exploration de la vie intérieure du poète à la lumière de la lecture du récit surréaliste *Nadja* d'André Breton mentionné dans le passage) et des mentions d'une mort massive.

« *Toute cette fumée - je flambe le temps en lettres talismaniques tressées dans le sang noirci des sacrifices - affalé à l'autel taillé dans le silex à des continents de minuit – au Folie's - les prostituées du temple encensent avant de le trancher mon sexe – je gueule funambule sur les cordes vocales mes démoniaques versets – par-delà des ruines livresques ouvrant des corridors qui grimpent - je me souviens en effet d'avoir parcouru Nadja en*

dormant - seul cependant le Coran m'extasie - cap à l'orient revolver cristallin à la main poème dégainé je dissémine la foule – la chair imprégnée jusque dans les interstices de l'odeur âcre de la mort empestant l'air m'enivrant – que tous ces cadavres que tout ce sang ruisselant d'absence attestent alors de l'ampleur et de la vanité de mes bagarres – par la grammaire et par elle seule je me restitue à présent à l'enfance – au temps où j'arpentais l'ombre par d'interminables escaliers – je me souviens en effet d'avoir vu sur la terrasse la lune se débattre dans l'œil de l'agneau – un oncle se prosterner vers la Mecque avant de dépuceler sa promise – danser des femmes tambourins à la main exhibant le linceul éclaboussé de sang – il pleuvait des pétales et des étoiles sur la procession – quand déjà le cercueil de mon père affaissait mes épaules faisant alors escale au paradis – quand dans la pièce aseptisée ma mère criait au mort « ô mon amour » déchirant la nuit de Villejuif – depuis, la Gare du Nord me paraît toujours déserte sauf de quelques convoyeurs de cadavres et de monnaie – je vois des fourgons de la Brink's surgir furtivement du parking souterrain acheminant vers la morgue centrale des morts aux tempes fracassées, exécutés par des banquiers [...] » (Pppd, p. 17-18)

Ce fragment permet de retrouver les allusions à la mort communes dans la poésie antérieure de Hmoudane, comme l'écriture qui se fait à *partir* d'elle (« je flambe le temps en lettres talismaniques tressées dans le sang noir des sacrifices »), et des mentions différentes qui en font une ambiance voire un stupéfiant dans la lignée d'*Attentat* (« cap à l'orient revolver cristallin à la main dégainé je dissémine la foule – la chair imprégnée jusque dans les interstices de l'odeur âcre de la mort empestant l'air m'enivrant »). Dans cette omniprésence aux manifestations multiples, les figures parentales sont aussi en relation avec la mort, peut-être sous la forme d'une culpabilité dans la relation au père, comme nous l'avons vu par ailleurs, avec ce cercueil qui affaisse les épaules, lourd à porter, ou l'ambivalence mort/amour confiée à la figure maternelle (« ma mère criait au mort “ ô mon amour ” »). Cette scène fantasmagorique projetée sur un arrière-plan de banlieue (Villejuif) contient aussi la critique du poète envers le monde économique aveugle à la sensibilité humaine et à la poésie, ainsi que nous le verrons plus loin avec le poème qui n'est pas côté au CAC 40 (Pppd, p. 62) : « des fourgons de la Brink's surgir furtivement du parking souterrain acheminant vers la morgue centrale des morts aux tempes fracassées, exécutés par des banquiers ». La mort est à tous les carrefours de la géographie urbaine comme des plans du paysage intérieur et fantasmé du poète³¹⁷ mais elle ne s'inscrit plus désormais de la manière simplement hyperbolique des fragments anciens. Quel que soit son plan, cette mort est bien entendu *générative* de la poésie, comme nous le verrons ultérieurement.

La parole poétique s'écrit sur le tissu mortuaire qui peut signifier la fin d'un monde

³¹⁷ Son extrême dispersion dans le texte nous obligera désormais à scinder des fragments très courts pour les besoins de l'analyse.

ancien ou s'inscrit dans le cercueil de la parole. Nous allons à présent étudier le mouvement caractéristique de la poésie de Hmoudane qui porte le poète jusqu'aux confins de la mort pour accéder à la renaissance dans le poème.

1.4 LA MORT COMME MOMENT FONDATEUR DE LA POESIE

Multiplier les perspectives, varier sans cesse les regards sur sa création avec une grande intelligence sont autant de caractéristiques de la poésie de Mohamed Hmoudane. Avant même d'aborder la poésie au présent, observons la dimension autobiographique de celle-ci, où il confie ses premiers rapports avec elle :

*« Voix qui m'a constitué nuits où j'ai recelé mon sang et mes silences.
où j'ai érigé sur des linceuls le plus voyant des arbres :
Je suis l'amandier,
plaie féconde sur
un amas de rêves rouillés
[...]
Dans ces nuits solitaires, résonnaient des psalmodies lointaines
l'obscurité était mon lustre
les rêves, mes chemins
les feuilles, femmes affamées » (Pss, p. 54-55)*

Dès ces premières tentatives poétiques, la présence de la mort est patente. Dans ce fragment, Hmoudane choisit l'amandier emblématique du pays natal et l'associe à des oxymores où l'on va retrouver ce travail de la souffrance : « plaie féconde » ou « rêves rouillés ». Alors qu'est évoqué sinon le chant tout au moins la récitation (« psalmodie »), la confidence autobiographique s'associe à un certain lyrisme avec le rythme ternaire et la tournure elliptique de la reprise du verbe « était ». À la place de la psalmodie des sourates dont il se détourne tout en les entendant et en étant marqué, le poète naissant se tourne vers d'autres voies et voix qui font écho au poème *Ma bohème*³¹⁸ d'Arthur Rimbaud (« Mon auberge était à la Grande-Ourse »). C'est un univers inversé (« l'obscurité était mon lustre ») presque marginal, imprégné par l'aventure surréaliste (« les rêves, mes chemins ») avec une avidité passionnée et charnelle pour l'écriture (« les feuilles, femmes affamées »). Il est déjà sûr des principes qui vont le guider et conscient de la force de la mort au centre de sa poétique.

³¹⁸ Arthur Rimbaud, *Poésies complètes*, Paris, Le livre de poche, 1998, p. 137.

Ainsi que nous avons eu l'occasion de l'évoquer, la mort peut apparaître avec tous ses attributs métonymiques dans la poésie de Hmoudane. Elle ne se confond pour autant jamais avec une cérémonie qui correspondrait aux obsèques ou à l'inhumation. Le poète n'est pas l'homme des rituels formels. Et s'il en adopte les apparences, c'est le plus souvent pour les tourner en dérision et offrir en contrepoint la célébration de son cheminement poétique :

*« Relève la coupe profane
où tourbillonnent nuit et sang
inlassablement les jets te révèlent
le jour éteint émietté sur la cène
fêlée du poème toi l'aveugle
qui allume des iris
dans l'argile où j'inhume
mes morts » (Att, p. 38)*

Sous la forme d'une métaphore filée³¹⁹ du dernier repas du Christ (« coupe », « scène ») ainsi que de l'épisode évangélique de l'aveugle guéri³²⁰ (« aveugle », « argile »), Hmoudane expose sa démarche purement « profane » de création. La nuit et le sang viennent se substituer au corps et au sang du Christ dans la liturgie chrétienne : souffrance et mort s'imposent comme préalables au poème. Au lieu de la boue apposée sur les pupilles de l'aveugle évangélique pour lui faire recouvrer la vue, ce sont les iris de l'aveugle qui viennent s'allumer dans l'« argile ». L'aveugle – qu'exprime aussi « le jour éteint » – ne retrouve la vue, dans ce miracle profane, que par le biais des morts successives que le poète enterre dans la boue alors que le Christ mêlait sa salive à la poussière. Une autre image, une autre *vision* sont possibles pour ceux qui ne voient pas grâce à la poésie. La mort semble indispensable à la vision dans cette conception d'une poésie éclatante.

Le plus souvent, la mort s'impose à l'être presque comme une évidence et une nécessité dans le cheminement poétique :

*« Nuit d'où s'arrachent les lumières latentes
où nous nous sommes entrelacés
où tu as tressé les couleurs vierges d'une rumeur*

³¹⁹ « Une métaphore filée (ou continuée) est une métaphore qui s'étend à un ensemble plus ou moins long, d'une ou plusieurs phrases en utilisant plusieurs signifiants reliés en un réseau sémantiquement cohérent. » J.-J. ROBRIEUX, *Les figures de style et de rhétorique*, Paris, Topos 1998, p25.

³²⁰ Évangile de Jean 9, 1-41.

mort sans cérémonie » (Pss, p. 50)

Le dénuement de cette mort est souligné par le contraste entre la longue protase où sont accumulées les propositions relatives longues, et l'apodose qui ne contient que cette mention brève et non verbale : « mort sans cérémonie ». La poésie est tout intérieure : elle procède de la mort mais n'offre pas une célébration aux yeux de tous. Elle est tout entière contenue dans des exaltations phénoménologiques, au cœur de l'être. La mort n'est qu'une condition de cet avènement intérieur des images et de l'amour.

Si la mort trouve un écho extérieur à l'être lui-même, c'est dans la nature que cette résonnance se produit :

*« Les arbres nous pleurent et les chemins qui sillonnent les
feuilles nous invitent à. une danse pour l'ultime deuil
Dieux nus suppliciés
sang aux couleurs de la glèbe
au goût acide de la sueur
– il ne manque qu'un soleil –
O l'argile assoiffée épitaphe d'une tombe à reconquérir
nous nous sommes encensés, purifiés pour une autre prière
futile » Pss, p. 51)*

Il ne semble pas qu'il y ait de velléités romantiques quand Hmoudane évoque cet écho à la mort dans la nature avec les « arbres qui nous pleurent ». La nature évoquée offre simplement un protocole, un « sillon » donné en modèle à la danse, donc à l'expression lyrique. Le poète s'empresse d'ailleurs de chasser tout idéalisme en donnant aux « Dieux nus suppliciés » des attributs triviaux liés à la souffrance et à l'effort : « sang aux couleurs de la glèbe / au goût acide de la sueur ». Le deuil n'est pas l'occasion de retrouvailles entre l'homme et Dieu ou la nature, mais l'homme, dans sa souffrance, est d'une même essence que la nature. Peut-être ce soleil manquant du paysage funèbre est-il l'indice d'un écart avec les stéréotypes du paysage romantique du soleil couchant sublime de la mort. Celle-ci garde partie liée avec l'écriture : à présent, c'est à tracer l'épitaphe d'une tombe que le poète doit veiller. L'écriture, comme celle de l'épitaphe, est une reconquête sur la mort, un prolongement de la mort dans l'écriture.

Comme nous l'avons vu dans la partie consacrée au paysage du corps, Hmoudane soumet le corps à une extrême souffrance, jusqu'à l'éteindre dans la mort. Celle-ci devient ainsi un *temps* nécessaire de la création poétique, un instant du paysage :

« *Douloureuse est
Ta naissance
La nuit
De ma mort* » (*Afnc*, p. 67)

Dans la poésie de Hmoudane, le mouvement de mort-résurrection du poète est une image fréquente. Cependant, dans ce fragment, l'utilisation de la deuxième personne du singulier (« ta » qui s'oppose à « ma » plus loin) prête à confusion. Le poète s'adresserait-il à la poésie ou à soi-même ? La douleur serait-elle indispensable pour aboutir au statut de poète ? A propos de ce douleur, Mohamed Loutfi El-Youssefi dit : « *la création poétique émerge, en grande partie, dans la douleur, la persévérance et en s'essuyant le front. [...] l'écriture poétique est un métier de l'extrême.* »³²¹

Ce mouvement de naissance dans la mort peut s'inscrire dans une expression très ramassée qui ajoute un aspect énigmatique à cet extrait :

« *germe de naissance lente
au néant fœtal
Ere d'aube
fossoyer- dire les prières aux pierres sourdes, les agonies vierges
aux femmes comblées de deuil* » (*Pss*, pp. 58-59)

« Il faut entrer en cohérence avec le règne poétique pour devenir sensible à sa cohérence³²² » nous rappelle Gaston Bachelard. Seule l'intertextualité interne à la poésie de Hmoudane peut permettre de sonder le sens de l'oxymore « néant fœtal » qui contient la dialectique de la mort-renaissance mais aussi l'expression d'une « naissance lente » de la poésie. La mort reste omniprésente dans ce fragment même quand l'aube poétique surgit et que le temps de la mort (évoquée en particulier avec le verbe « fossoyer » d'emploi rare) laisse la place à celui de la célébration avec ses chimériques ambitions. Peut-être est-ce ainsi la solitude du créateur dans son énonciation poétique qu'évoque Hmoudane puisque le minéral (« les pierres sourdes ») comme l'humain (des femmes déjà « comblées de deuil »)

³²¹ Mohamed Loutfi El-Youssefi, « Présence de la poésie marocaine contemporaine » op.cit., p.64[texte original en arabe. Nous traduisons]

³²² Gaston Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, Paris, PUF, 1988, p. 54.

restent étrangers à la souffrance de la mort. La puissance divine et spirituelle n'est pas acquise par le poète lorsqu'il évoque sa mort au bout de sa nuit dans ces obsèques sans écho.

Mais ce moment de l'aube, ce seuil inaugural est aussi celui de la poésie dans sa force intrinsèque qui alimente le poète :

« *Lumière
inaugurale d'entre fossoyer et exorbiter l'œil où saignantes les voix
se voilent d'amour, de mort et de deuil* » (Pss, p. 69)

Une fois encore, le lecteur est placé dans un instant significatif de la création poétique, entre mort et vision – « exorbiter l'œil » pouvant aussi bien dire énucléer et donc priver de la vue qu'accroître l'intensité visuelle. Alors que le regard et l'image semblent disparaître, c'est la voix qui prend toute la place en poésie, mais une voix travaillée par les contraires de l'amour et de la mort. La souffrance (« saignantes ») et la mort demeurent les conditions pour que s'élève la poésie.

La dialectique mort-résurrection, très récurrente, emprunte parfois ses traits de la métonymie :

« *Vent tatoué du
parfum du jasmin,
des ornements du
henné dans la paume ouverte
sur l'azur nocturne du
cercueil / Berceau !* » (Afn, p. 60)

La barre entre les deux mots instaure une réduction en une même réalité : le cercueil et le berceau sont des métonymies appelées à se confondre dans la poétique de Hmoudane. La « paume ouverte » de la main vient accueillir cette réalité au cœur de la nuit.

Le poète s'impose à lui-même un protocole qui mène à cette mort pour parvenir à la délivrance poétique. Le tout premier poème d'*Ascension d'un fragment nu en chute* décrit cette injonction que le poète adresse à lui-même :

« *sors !
Erre dans les ivresses
reconquiers le vide blanc
sombre, lointain et profond
découvre l'espoir
et meurs...* » (Afn, p. 13)

Comment comprendre cette suite d'impératifs que la voix poétique semble adresser à elle-même ? Certes, au premier abord, nous verrons dans ce processus un appel à fréquenter les bars et à consommer de l'alcool de manière nocturne. Cependant, ces injonctions peuvent aussi s'adresser à la voix poétique en soi, la parole et le langage extériorisant la scène phénoménologique en dehors de toute référence ou correspondance ainsi que vient le rappeler Maurice Merleau-Ponty : « celui par lequel il devient à son tour quelque chose comme un univers, capable de loger en lui les choses mêmes – après les avoir changées en leur sens³²³ ». Elle peut décrire une forme de libération intérieure de l'imaginaire poétique qui culminerait au terme de cette expansion/reconquête dans cette mort, laquelle n'est pas une fin, comme en augurent les points de suspension qui suivent le mot.

À travers l'expérience de la mort, le poète s'ouvre à une autre dimension de l'être comme l'expose le poème conclusif de la première section d'*Au centre des ruines* dans *Parole prise, parole donnée* :

« À s'exempter enfin
En vain de la mort
un instant
un infime instant
synonyme
d'éternité... » (Pppd, p. 80)

Les points de suspension qui achèvent le poème et la section laissent le lecteur face à cette éternité sans fin. Les extrêmes (« instant », « éternité ») se côtoient dans ce poème dans la proximité de l'oxymore. Ce poème sans verbe conjugué prend un sens énonciatif par les adverbes qui traduisent l'appel et le vœu (« s'exempter enfin »). Même si l'expérience de la mort dans la création n'exemptera pas l'être de la perspective d'une mort réelle, elle est tout ce à quoi l'humain peut aspirer dans sa finitude.

³²³ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 54

Lorsque le poète se prend à évoquer ces instants de la mort, le corps s'avère souvent présent soit comme objet torturé, soit comme espace où se produit la mort. À la suite de Raphaëlle Richez³²⁴, on peut alors parler de *scène agonique*, même pour des poèmes antérieurs à *Parole prise, parole donnée* :

« *C'est comme autant
d'agonies ajournées qui remontent
brusquement
à la gorge précipitées par le souffle
d'amour...*
M'abattre - ce qui préfigure la parole » (Att, p. 37)

Doit-on lire dans cette image des « agonies ajournées qui remontent / brusquement / à la gorge / précipitées par le souffle d'amour » une évocation d'un lyrisme qui surgirait de la mort ? Comme nous aurons l'occasion de le voir, la mort s'allie à l'amour chez le poète. Il s'agit d'une mort lente, celle de l'agonie longtemps repoussée, d'où émerge un lyrisme puissant. Le poète conclut ou coupe, pudiquement et sèchement, cette évocation par un verbe à l'infinitif qui se substitue à un impératif impossible pour la première personne du singulier : « m'abattre ». Accepter ou susciter cette mort devient un préalable à la parole poétique : « ce qui préfigure la parole ». Dans ce fragment, l'être est passé de l'ajournement à l'acceptation et à la volonté d'une mort fécondant la poésie.

L'autre versant de la création, celui qui, en quelque sorte, fait suite aux points de suspension que nous évoquions (Afn, p. 13), apparaît aussi. La poésie de Hmoudane illustre parfois ce qu'elle énonce en matière de naissance de celle-ci sur le terreau de la mort :

« *Tu étais mort aux abords d'une source sèche quand fut né l'espace des
orchidées noires; tous les soleils archaïques ont célébré tes funérailles sous
les arcades du Noune, signe de l'aube, et ont couvert d'arc-en-ciel le ciel gris
de ta mort* » (Afn, p. 37)

Mort et vie se côtoient ici dans un mouvement temporel quasiment fantasmatique (le passé antérieur « fut né » ne s'opposant pas directement dans la concordance des temps avec l'imparfait « étais » mais donnant à voir une forme d'assomption sans rapport avec ce qui précède) : l'imaginaire fait éclore des fleurs là où la mort prend des airs de sécheresse et de

³²⁴ Raphaëlle Richez, « La scène agonique de la poésie dans *Parole prise, parole donnée* de Mohamed Hmoudane », <http://www.limag.refer.org/DossierPedagogiqueHmoudane/Richez.pdf> [Consulté le 10 septembre 2017].

stérilité, et les funérailles qu'accompagnent un ciel gris et triste, sont illuminées par des arc-en-ciel multiples. Une fois encore, c'est avec l'aube (« signe de l'aube ») qu'a lieu cet avènement de la poésie.

L'aube est en effet un instant crucial autour duquel tourne le paysage du cimetière et de la mort chez Hmoudane. Avec l'aube venue, c'est le deuil consécutif à la mort qui prédomine :

*« les nuits s'effacent
s'offrent au jour
le temps se fige
je me pleure
l'étang d'encre déborde...
Les vents emportent les dernières feuilles,
l'arbre frissonne ; Deuil... » (Afn, p. 68)*

Ce paysage pudique et mélancolique de l'acte poétique accompli prend les atours de l'automne, avec son vent qui emporte les dernières feuilles et fait frissonner l'arbre. Nous avons vu l'importance de l'arbre dans la poétique de Hmoudane : il signe l'érection du dire, l'émergence de la poésie. On en trouvera la manifestation dans de multiples fragments dans lesquels parfois le poète appelle à cette érection (« assiege / le silence / sur la mort / érige un arbre, / le poème. » Pss, pp 24-25). La création est vue depuis l'instant qui lui succède (il s'agit d'ailleurs de la vingt-cinquième et dernière nuit qui clôt la section des « Nuits nuptiales inaccomplies ») dans un parachèvement qui ne laisse que l'arbre solitaire et le deuil qui l'entoure. L'encre de l'écriture prend désormais l'aspect envahissant du deuil : c'est un « étang d'encre [qui] déborde ». Le sentiment de deuil demeure alors que l'émergence de la poésie est arrivée à son terme : la joie de la création a été éphémère.

La gésine de la poésie est directement reliée au travail corporel, à la souffrance intérieure :

« Le sombre transparent, transcendant : l'écrit crie dans mes entrailles, je me soumetts à ce chant profond mais j'oublie mon égoïsme au désir de la délivrance totale, cette étoile encore sans couleurs qui murmure dans le ciel collectif de notre misère, siffle la mort non-métaphorique pour que le sang caressé par le meurtre ressuscite notre fête... » (Afn, p. 15)

Le poète *concède* la souffrance comme un geste d'abnégation dont le profit est « la délivrance totale », c'est-à-dire à la fois une libération corporelle proche de l'accouchement et une expression pleine et entière de la poésie. L'étoile est-elle ici ce qui guide le navigateur ou l'être égaré et qui devient un repère pour toute une humanité en désarroi dans un monde sans Dieu (« le ciel collectif de notre misère ») ? On peut penser que le poète place sa confiance dans cette étoile peut-être à venir, à imaginer car encore sans couleurs, donc potentiellement sans lumière. Et quel sens donner à ce sifflement ? Est-ce un appel de l'étoile guidant le poète vers la mort, une mort qui comporte une part de réalité, concrète, « non-métaphorique » pour qu'advienne le bonheur de la poésie ? Une telle lecture – qui n'en exclut pas d'autres – nous permet en effet de comprendre l'image finale du fragment et cette antithèse où le « meurtre » du « sang » (métonymie de l'être) amène à la résurrection heureuse de l'être. Ce paysage de la souffrance et de la mort donne à voir ce mouvement intérieur de la gestation de l'être poétique dans l'être tout corporel. Ce n'est pas d'une hypothétique âme que procède la poésie de Hmoudane mais d'un corps pleinement charnel, livré à la souffrance et à la mort, sacrifié dans l'acte poétique lui-même. Car c'est bien dans l'image du sacrifice que culmine ce fragment avec « le sang caressé par le meurtre qui ressuscite notre fête ». Le sacrifice est une fête rituelle dont le poète reprend ici le schème imaginaire dans son paysage intérieur phénoménologique. Pour reprendre Heidegger, « le Poème est la fable de la mise à jour de l'étant³²⁵ ». L'homme sans dieu, l'étoile qui guide mais encore à pourvoir de couleurs (est-ce à l'homme de les peindre ?), la poésie comme néo-sacrifice de l'être, autant de schémas qui placent la conception poétique de Hmoudane dans le sacré profane.

Peut-être le lecteur trouvera-t-il dans *Incandescence* un complément pour comprendre ce qu'est cette mort « non-métaphorique » évoquée par le poète :

« [...] tu feins d'oublier que jamais tu n'éprouveras

le monde

que jamais tu n'éprouveras la mort

tu fus pourtant né

reclus en elle

promis au crime... » (In, p. 26)

L'être humain, en l'occurrence le poète, est présenté entre les deux pôles des limites phénoménologiques, étranger au monde, mais aussi étranger à l'absence du monde qu'est la

³²⁵ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, 1962, p. 83.

mort. Et sa poésie (ici désignée par les pronoms de deuxième personne singulier) s'avère être son image. Sans doute l'être fuit-il dans son désir d'appartenir au tangible cette altérité radicale et définitive (« tu feins d'oublier ») mais la répétition de « jamais » ôte toute illusion. Le paradoxe du poète est de ne pas pouvoir connaître la mort et d'être pourtant « né / reclus en elle ». L'utilisation du passé antérieur (qui est en rupture avec le présent et le futur simple des vers précédents) pose une étrange posture de rupture dans l'antériorité, de coupure avec le passé (on attendrait la forme « tu es né ») et ouvre à nouveau sur le cœur de la poétique hmoudanienne de mort renaissance (« né en elle (dans la mort) »). Il existe une forme de mort qui est familière au poète (ou à la poésie) dans sa création et qui est pourtant strictement étrangère à la mort du non-être. C'est elle que l'auteur d'*Attentat* propage (« promis au crime » faisant écho à toutes les références à l'assassinat dans les œuvres) dans sa vocation poétique.

Toute la tension poétique de Mohamed Hmoudane se situe donc dans la tension entre mort et résurrection, comme il en place la dialectique en épigraphe du poème suivant :

*« Je hante Tarafa les vents soufflent pour m'annoncer
ma mort.*

*Le palmier solitaire se dresse pour étreindre ma
résurrection... Quand la tribu m'a trahi, la taverne
m'a allaité et j'ai confié au désert mon poème...*

*Ainsi,
L'idée souffrante s'accomplit
se fraie, lentement, un chemin
s'offre au langage,
les mots grondent
tonnerre nuptial, éclair
l'arc-en-ciel s'enfante
célèbre ma résurrection.
Et quand
si soudain la forme
du sphinx, tu pris
j'ai, douloureusement, évité
l'Œdipe...
je me suis couvert de la terre tout entière*

*j'ai creusé dans le vide
soufflé dans l'argile
ravi au Temps un temps
pour t'aimer,
un autre pour écrire
Entends-tu les soupirs des signes saignants?
Entends-tu le silence parlant de mes douleurs?
Pars!
Je continue la mise à mort
du cercueil,
cueille la verdure latente
de mes agonies
au seuil de l'aube naissante... » (Afn, p. 18-19)*

Dès l'épigraphe, le poète se place sous le signe du poète préislamique Tarafa, qui dut quitter sa tribu et qui constitue donc une figure de l'exilé en miroir de la condition de Hmoudane. Dans le désert évoqué, la mort est annoncée par le vent et le seul palmier permet d'atteindre la résurrection. Comme Tarafa, Hmoudane exilé a été « allaité » par la taverne. Au poète chantre du vin, il reprend l'idée de l'inspiration qu'il a puisée lui-même dans les bars fréquentés jusqu'au bout de la nuit, comme nous l'avons vu par ailleurs.

Cette épigraphe ouvre sur une fresque de la création chez le poète, avec un premier mouvement qui montre l'essor du dire poétique de l'idée au verbe. Ces étapes sont scandées par la souffrance d'une lente genèse à laquelle s'opposent l'éclair et le tonnerre du langage et l'arc-en-ciel dont on sait que les couleurs sont une efflorescence de la plénitude de l'image. De la mort initiale vient la naissance (« enfante ») ou la renaissance (« résurrection »). Le deuxième mouvement témoigne d'un évitement de questions fondamentales et peut-être fondatrices de l'individu (d'où l'apposition de l'adverbe « douloureusement ») : en se refusant à l'Œdipe, le poète se coupe du devenir familial, de son rapport avec ses parents, mais aussi peut-être du rapport avec les enfants qu'il pourrait engendrer. En lieu et place de cette question rituelle du sphinx qui nous renvoie à notre finitude et notre mortalité toute humaine, le poète choisit de se protéger par la « terre tout entière », c'est-à-dire, à notre sens, de s'immerger dans un monde ouvert, celui de la modernité multiculturelle et d'inventer à partir de là un parcours pleinement neuf dans l'inconnu : « creuser dans le vide » marque cette recherche dans l'inconnu à la manière d'un Baudelaire (« Au fond de l'inconnu pour trouver

du nouveau³²⁶ »). L'hypallage entre « creuser dans le vide » et « souffler dans l'argile » met en évidence des démarches de création atypiques qui ne ressortissent pas de l'efficience dans la réalité concrète et rationnelle. La poésie reste au centre de l'intérêt, à la fois objet d'étude ou de lecture (« un temps pour t'aimer ») et de création (« un temps pour écrire »).

Cette création est marquée par la douleur et soulignée par l'oxymore (« le silence parlant de mes douleurs ») et l'allitération en [s] dans « les soupirs des signes saignants ». Un intangible émane de l'être vers la poésie qui est ici posée comme interlocutrice de la parole du poète. D'où, ensuite, l'impératif « pars ! » dont on ne sait s'il s'adresse à la poésie ou au poète lui-même comme une injonction à quitter les terres et les rivages du familier. Car la fin du poème nous rappelle au thème du détachement du monde, d'une lutte avec celui-ci en ce qu'il peut sans doute avoir d'attachant, et de l'errance (« Errance et départ, / mon âme et le monde en duel » *Afnc*, p. 20). Le principe demeurant reste la mort (« mon âme est le monde en deuil.. » *Afnc*, p. 20). Cette suite de trois vers, qui forme quasiment un syllogisme, énonce une forme de divorce dans la sphère intérieure entre l'être et le monde, divorce qui ne peut pas échapper à la phénoménologie et se traduit par le deuil. Alors se perpétue ce labeur paradoxal du poète : « la mise à mort du cercueil » signe-t-elle un temps au-delà de la mort qui préludait à la poésie ? ou le cercueil doit-il être compris comme une métonymie de l'inhumation dans le pays natal ? Le lecteur de Hmoudane retrouve la syntaxe d'images de la création poétique, avec la vie qui vient de la mort du corps supplicié (« cueille la verdure latente / de mes agonies ») et ce moment si caractéristique d'émergence au bout de la nuit de la souffrance : l'aube. Le poète nous offre ainsi une variation à partir des motifs inhérents à sa poétique de la mort/renaissance, de la souffrance/création.

Si la focale est placée sur le flot de la parole qui surgit dans la création et qui dynamite ces écluses de la phrase que sont les ponctuations, le principe de mort/renaissance reste au centre et à l'origine de la création :

« Le terrain est bourré de mines vous le savez autant que moi si ce n'est mieux sauf que là je parle je parle à pulvériser les guillemets à faire sauter les points d'exclamation les points d'interrogation les points tout court je rêve déluge cosmique heurts de continents torrent d'astres torrent de sang torrent de carcasses par cette nuit de terreur spectrale peuplée de serpents en guise de lignes que j'accomplisse la somme de mes vies aléatoires en en soustrayant

³²⁶ Charles Baudelaire, « Le voyage » in *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 166.

*des cadavres vieux de quelques siècles je parle je parle lumières jaillissant de
nulle part lumières jaillissant je ne sais comment vrillant les parois de mon
âme » (Pppd, p. 44)*

Dans la violence de cet imaginaire dynamitant toutes les limites dans la virulence destructrice (« torrent de sang torrent de carcasses »), un avènement reste majeur : « que j'accomplisse la somme de mes vies aléatoires en en soustrayant des cadavres vieux de quelques siècles ». L'accomplissement du poète et de la poésie apparaît comme la motivation centrale. Il convient de *soustraire* les cadavres des vies, c'est-à-dire de renouveler sans cesse le processus de mort-renaissance qui ouvre à la poésie.

Hmoudane réinvente ce pacte poétique au centre de sa création en variant les sources d'inspiration, les modèles et les références. On le trouve ainsi mallarméen :

*« Le cible demeure fluctuante je ne vous apprend rien un coup de revolver
quelque mortel qu'il soit quand bien même tiré au hasard ou avec la précision
d'un maitre jamais n'abolit la mort une balle perdue c'est souvent un cadavre
de gagné comme le poème aussi parfait soit-il jamais ne sera coté au CAC 40
il ne pèse que dalle. » (Pppd, p. 62)*

Au coup de dé qui jamais n'abolira le hasard de la poétique mallarméenne, Hmoudane joue à substituer le coup de revolver. Du coup, ce n'est plus le hasard mais la mort qui devient l'enjeu et l'objet de la quête. Le poète en décline avec humour les formulations (« une balle perdue c'est souvent un cadavre de gagné ») tout en mettant à distance avec un langage familier (« il ne pèse que dalle ») le monde économique dans lequel le poème ne peut acquérir de valeur marchande. Tel est le paradoxe du poème d'être au centre vital de l'être et de ne pas être reconnu dans la sphère économique.

Même lorsque le poème prend pied sur une évocation historique, comme dans la section *Hormis la guerre d'Attentat*, le mouvement de mort-renaissance reste central :

*« On se suicide
Aux appels de prières
On fait
L'éloge de la défaite*

Ah

*Des daphnés,
Pousseront sur les talus
Des berceaux
Dans le charnier » (Att, p. 65)*

Alors que la mort succède paradoxalement à la prière qui est appel à Dieu et à la vie, le poète célèbre ces morts dans un paysage qui tient à la fois des images du cimetière de Salé (« des daphnés pousseront sur les talus ») et de la dynamique personnelle mort-renaissance (« Des berceaux / Dans le charnier »). La vie de la nature et la renaissance dans la poésie sont en puissance dans ces morts que l'on se donne et qui sont les bases même de la création.

Aussi le poète est-il en quête d'une mort certaine, d'une expérience accomplie de la mort comme tendent à le dire certains des jeux de mots qu'il glisse dans sa poésie :

*« Mor-sure des mots, l'illusoire moment de captivité où le rayon enraciné
dans mon esprit découvre le dehors, l'illumine de sa brillance enfantée par je
ne sais quel orage ou quelle femme de glace...
Je ne m'amuse point avec les mots ; je les mords à mon tour. Je les avale...
L'inouï fragment nu chute, j'accouche son ascension... » (Afn, p. 15)*

Les morts mordent et le poète les mord à son tour. Cependant, cette morsure est aussi une mort sûre. Ce fragment donne sans doute une clef du titre du recueil *Ascension d'un fragment nu en chute* : l'axe de cette antithèse entre chute et ascension est au/le cœur même de la création poétique. La mor-sure cède la place à l'ascension dans ce processus dont le fragment nous offre la polysémie.

Le poète échoue à créer, par conséquent, il se fait lui-même la cible de son ironie, dans une autocritique sans concession, comme dans ce fragment d'Attentat :

*« ... Et les zéphyr ardents rouges
et les villes qui devaient
capituler les villes
qui devaient tomber
comme des mouches
et le négoce et les révoltes.
Et le luxe et l'harmonie
Que tu te devais de saccager
Et les mille et une femmes*

*Que tu assassines enivré
par le moindre vers
Dans le harem vide
de tes vertiges
et le nuage sommital
d'éternité
que tu dis sans cesse
escalader.
Et la lettre et son double
et leurs traces brouillées
aux confins désertiques
toujours repoussés
du livre improbable... » (Att, p. 31)*

Le poète semble, dans l'évocation amère de ses propres ambitions, gagné par le doute face au « livre improbable » qui peut aussi bien signifier l'incapacité à finir le livre que le peu d'écho qu'un recueil de poésie a dans la société moderne où les vers ne sont pas côtés au CAC 40. Est-ce, après la virulence critique des précédents recueils à laquelle fait écho le poème liminaire d'*Attentat*, l'indice que le poète est gagné par le découragement et le doute ? Il reprend dans ce fragment sous la forme litannique du reproche les ambitions antérieures de villes à dévaster, du luxe de l'harmonie baudelairiens à « saccager ». La mort reste présente, mais c'est celle d'autrui, des femmes que le poète assassine, c'est-à-dire du reproche qu'il semble s'adresser du renoncement à la figure féminine dans sa vie pourtant solitaire (« harem vide ») au nom de la vocation poétique (« enivré par le moindre vers ») et du « vertige » de la création. Mourir à soi dans l'exaltation créatrice a fait place à la conscience des mutilations humaines que requiert sa vie de poète comme s'il s'était dépris de l'enthousiasme créatif, de l'intériorité phénoménologique pour prendre du recul et se regarder comme autre. Après les virulences des recueils précédents, ce fragment nous donne à voir un poète sans certitude sur lui-même et ses ambitions, un être soumis au doute, à la faille potentielle, un être très humain.

Lorsque la création poétique est absente, le poète est empli par la mélancolie comme en témoigne le poème *Entrelacs sur l'épithaphe d'août* lui-même innervé par la présence de la mort avec l'épithaphe :

*« JE languis dans l'absence du soleil, son ombre JE m'y vois de l'essence au
sang, purement...
de la mort à la naissance ; ton rêve,*

*Ton rocailleux rêve, rêve à l'azur tout court, tout liquide; fantasme d'un
départ fécond.*

Oui, j'attendrai l'éclair que nous partions

Que-ferai-JE d'un arc-en-ciel, des nuits étouffées ou même de l'œillet ?

(Afn, p. 28)

Dans ce monde inversé qui semble être celui de l'ombre, le poète accède à une forme de transparence à sa condition et est habité par la vision de ce à quoi il aspire, de ce mouvement de mort/renaissance constitutif de sa poésie. Comme dans le fragment précédent, il existe cette attente du départ et un rejet de ce que, en dehors de la poésie, le monde peut avoir en lui-même de séducteur et qui est exprimé par des métonymies (« *arc-en-ciel* » pour la beauté du monde, « *nuits étouffées* » pour les voluptés de l'amour, l'« *œillet* » pour l'éphémère de la séduction esthétique). En l'occurrence, ce désir de mort semble s'exprimer comme un moment fugace : « *l'éclair que nous partions* ».

Nous retrouvons ce mouvement de mort/renaissance dans *Poème d'au-delà de la saison du silence*. Alors que le fragment qui précédait s'achevait sur la mention « je meurs » avec des sensations corporelles très réalistes, un nouveau mouvement va s'ouvrir :

« S'élève la lumière ; ton ombre, ton assassin

marche sur ta dépouille

la traîne dans les souvenirs

dans les nuits

dans les rêves

la torture

la ressuscite » (Pss, p. 52-53)

Dans cette miniature phénoménologique, la lumière suscite l'ombre et révèle l'autre en soi : l'être se dédouble alors entre la sensation, qui précédait, et la vision, qui lui fait suite. L'être devient son propre assassin et s'acharne sur le cadavre du poète. On peut suivre alors une dualité entre la souffrance et la création, qui sont nettement décalées par la typographie : d'une part, l'acharnement se traduit par le retour vers la mémoire douloureuse (« *la traîne dans ses souvenirs* ») ; de l'autre, l'être est amené vers les zones fertiles des nuits et du rêve. Ainsi expliquons-nous l'antithèse « *la torture/la ressuscite* » qui exprime ce mouvement conjoint de mort/renaissance au cœur du fragment. Il semble que l'être doive mourir à lui-même, à son corps mais aussi à ses souvenirs qui forment et fondent son identité pour pouvoir

simultanément découvrir dans la nuit et dans le rêve la poésie qui l'habite. La création est géhenne et inversement.

Vient alors le temps de l'*accomplissement* qui prend une fois encore la figure d'un arbre. Au terme de ce rituel avec la mort, la poésie peut advenir :

« *Comme un chêne,
se dresse le poème
Le temps cesse son jeu macabre...* » (Afn, P. 16)

Une fois de plus, l'image de l'arbre, que nous avons vue par ailleurs (voir le paysage de la ville) est convoquée pour sa verticalité, pour son érection vigoureuse dans le champ de l'existant : la comparaison avec un chêne signe l'avènement de la force du poème accompli. Le jeu avec la mort peut alors s'achever, comme si la vie s'était transposée dans la puissance du poème créé. Le poète semble ainsi accéder, avec son poème, à une forme d'immobilité temporelle (ou d'immortalité ?). La poésie permet d'échapper à la finitude et à l'angoisse qui l'entoure.

La mort est de ce fait, dans l'œuvre de Mohamed Hmoudane l'objet d'un appel. C'est vers elle que le poète doit tendre pour accomplir son projet poétique :

« *...marchons puisque nous nous sommes découverts
L'espace d'un rêve ou
Le temps d'une mort ,* » (Pss, p. 13)

Dans le rêve ou dans la mort, ces deux envers de la vie, l'être peut se connaître, se « découvrir ». Et le poète se livre tout entier à cette quête avec le verbe à l'impératif de première personne du pluriel qui englobe le « je » de l'être et le « tu » de la poésie en une seule instance. Comme le rappelle Henri Maldiney, c'est « dans l'effort de sa marche que l'écrivain s'explique avec les puissances et résistances du monde, de la langue et de lui-même³²⁷ ».

Avec les nouvelles audaces expressives de *Blanche Mécanique*, Hmoudane ira jusqu'à faire de cette rencontre avec la mort une jouissance :

« *Cendreaux derrière les sillons fument - Au bout la nuit
sainte de toute son immanence
C'est la mort*

³²⁷ Henri Maldiney, *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, Lausanne, L'âge d'homme, 1974, p. 26.

*La mort tue
à force de mots
La mort nue
que j'élude...
me traque
Et haletant je trinque à vomir à jouir avec tous mes
Cadavres – ceux d'hier et ceux en imminence. » (BM, p. 15)*

À l'immanence de l'être, la nuit oppose sa propre immanence, son obscurité indiscernable, son inextricable *absence d'absence* où tout sens se perd : le *réel* de la mort. La cadence change alors et le poète fait retour sur lui-même par des vers brefs de deux à quatre syllabes comme s'il s'agissait de prendre subitement conscience du pouvoir de la mort. Mais cette angoisse – que semble exprimer le mot « haletant » – est emportée par une force orgiaque quasi dionysiaque : « je trinque à vomir à jouir avec tous mes cadavres ». Le poète se trouve repris dans le cycle de la proximité avec la mort nécessaire à sa création.

Néanmoins, Hmoudane soulignera les limites de cette expérience de la mort :

*« nulle mort
Ne m'assouvit
nulle parole
nulle guerre
nulle torture » (Pppd, p. 120)*

Toutes les expériences citées, aussi fortes soient-elles, restent en-deçà de l'assouvissement de l'être. Même la poésie (« parole ») ne peut atteindre cet épanouissement absolu. L'être est en soi inépuisable, inassouvisseable. Cette proclamation permet de replacer l'expérience fondatrice de la mort dans le cheminement du poète : elle relève de la nécessité, mais n'atteint pas l'absolu. Le lecteur peut ainsi mesurer les défis du matador-poète avec la mort de l'autre et sa mort propre.

1.5 LA MORT COMME UN DEFI

Avec les ultimes recueils produits, la mort n'est plus simplement le centre de la poétique, elle devient objet de défi et l'objet d'un défi.

Goût et fascination pour la mort tournent aisément dans l'œuvre à la provocation sensible. Il y a en effet dans la poésie de Mohamed Hmoudane une volonté de défier le lecteur, de provoquer son bon goût, sa pudeur ou sa crainte de la mort comme le révèle l'ultime poème de *Blanche Mécanique* où la figure du condamné mourant saute littéralement à la figure. Selon Yamna Chadli Abdelkader, il s'agit dans ce texte d'une « autre forme d'autoréférentialité éprouvant les limites : la *tautégorie* par laquelle le texte se dit lui-même formant de soi sa propre représentation allégorique³²⁸ ». Le texte accomplit donc cette démarche que Michel Deguy décrit comme « la manière [qu'a le texte] de se dire aussi à lui-même ce qu'il est, à travers ce qu'il dit explicitement de ce qui est autre que lui³²⁹ ». Le poème se met lui-même en abîme :

*« Et quand le bourreau que vos juges auraient mandaté m'aurait bâillonné les yeux, quand son glaive glacial m'aurait effleuré la nuque avant de trancher ma tête sous les ovations de la foule, j'aurais déjà en trébuchant pulvérisé en mille écharde vos icônes
En me tournant, je vois ma tête rouler dans le sang, vous narguant, à vous dérouter, d'un incommensurable rire retentissant » (BM, p. 37)*

Fascination pour l'instant de la mort qui donne au poète sa puissance de subversion que nous retrouvons dans tous les recueils : « j'aurais déjà en trébuchant pulvérisé en mille écharde vos icônes ». La figure du condamné mort est l'objet paradoxal de sa propre contemplation, de son ricanement monstrueux dont il a l'initiative tout en le regardant. Le poète se refuse à un euphémisme qui préserverait son lecteur : au contraire, il souligne les aspects sanguinolents qui heurtent. Faut-il que Hmoudane ait puisé dans la fréquentation de la mort ou des morts dans le cimetière, une forme de familiarité qui le pousse à aller à l'encontre de la sensibilité du lecteur en la matière ? Doit-on alors croire Hmoudane quand il affirme qu'il « faut tuer à visage découvert. Froidement. À bout portant. À commencer par le lecteur » (BM, p. 57). Pour aller au bout de sa démarche de destruction, le poète doit

³²⁸ Yamna Chadli Abdelkader, *Poétiques de la rive : la forme en jeu. La poésie de langue française issue du Maghreb (1995-2005)*, Thèse de linguistique, Bordeaux 3, 2014, p. 293.

³²⁹ Michel Deguy, « Vers une théorie de la figure généralisée », *Critique*, Paris, n° 269, 1969, p. 841-861.

malmenant le lecteur lui-même qui constitue, avec le protocole de lecture qui est le sien, un horizon d'attente lors de la création poétique : le poète se représente condamné tout en malmenant par cette représentation le lecteur lui-même.

Hmoudane multiplie les contorsions pour sabrer de toute part les conventions. Après avoir été condamné à mort, au début de *Parole prise, parole donnée*, le poète endosse la figure du matador, ce personnage qui donne la mort tout en la frôlant :

« Matador – j'ai tout le ciel pour arène et tant d'étoiles à mettre à mort- flottant autant d'éteignoirs plein les mains ostensible je parade- à l'œuvre au zinc – non plutôt à l'abattoir – en professionnel impassible je vous porte des coups de massue à la pointe du crâne – comme au cochon pour l'abattre le boucher fruste et froid à la cervelle roide – à la chaîne – j'écorche et je dissèque et j'entaille [...] » (Pppd, p. 9)

Voici une figure de donneur de mort qui tient autant de l'imaginaire et du symbolique (« tant d'étoiles à mettre à mort » pouvant signifier que le poète veut détruire des idéaux) que du réalisme le plus trivial avec cette figure apoétique du tueur d'abattoir dont le travail est décrit avec une précision hyperréaliste. C'est un personnage de subversion sans concession que campe ainsi le poète en heurtant la sensibilité du lecteur (l'abattage des bêtes étant obliéré par notre société pour le confort moral des gens). Car il s'agit avant tout de mettre à mort un monde ancien, un monde guindé, pompeux et antithétique de l'authentique sensibilité poétique :

« le glas de votre fin sonne dans ma gorge – ne vous ai- je pas déjà promis les funérailles dignes de votre insignifiance – encore faudrait-il vous rendre présentables – par compassion – voici alors vos cadavres insipides parés de dentelles incrustées à même la chair de haute suture – ça gicle ça gicle la nuit retournée » (Pppd, p. 9)

Voici à nouveau le poète endossant la posture de l'assassin et préoccupé à donner une forme esthétique aux « cadavres insipides ». La violence sanguinaire apparaît avec l'anaphore « ça gicle ». Hmoudane adopte l'ironie face à ces figures qu'il veut « abattre » dans sa démarche poétique subversive : « des funérailles dignes de votre insignifiance ». La mise à mort s'est accomplie.

Ainsi ce défi qu'est le jeu poétique avec la mort qui prend les danses de la corrida ou les élans du crime a-t-il propension à devenir l'objet d'un lyrisme.

1.6 LYRISME DE LA MORT

Un lyrisme de la mort est en effet présent par le jeu des images et de la musicalité, comme dans ce fragment d'*Ascension d'un fragment nu en chute* :

« *La mort hennit
Le mot chevauche,
Sillonne
Mon corps,
Le creuse...* » (Afn, p. 48)

Il s'agit d'un des rares recours à une métaphore d'être vivant pour caractériser la mort dans la poésie de Hmoudane. Elle donne vie à une instance qui est justement la non-vie, comme si le processus de mort-renaissance que nous avons vu par ailleurs se condensait dans cette image. L'autre pan de la métaphore verbale s'applique au mot qui « chevauche ». Le poète articule les référents autour de l'image pour montrer leur complémentarité indirecte et comme latente dans la création poétique. La puissance poétique s'inscrit alors dans le corps lui-même qu'elle sculpte en le creusant.

Un élan est donné à la démarche comme nous le lisons en d'autres point de *Poème d'au-delà de la saison du silence*, titre dans lequel résonne le rapport à la mort du Chateaubriand des *Mémoires d'outre-tombe*. Hmoudane est en quête d'un au-delà profane, non pas pour y objectiver son autobiographie, comme le poète romantique, mais parce qu'il signe le cheminement accompli par la poésie et donc à accomplir par le poète :

« *Sous les ombres des heures
Sur les feuilles bavées, buvons
La sève d'Exil ou
portons nos cercueils et
partons !
Nous sommes décombres charnels d'une guerre
d'un amour,
promesse heureuse de la défaite
nous sommes météore de silence
chu dans un désert de paroles
nous sommes JE naissance en moi mourant,
soleil embrassant la mer...* » (Pss, p. 14-15)

La poésie naît de l'exil, qui la nourrit, et de la mort, avec cette image paradoxale de l'être qui porte son cercueil. Un mouvement lyrique est communiqué par les verbes à l'impératif avec la paronomase (« portons/partons ») qui exprime l'élan vers la poésie. L'anaphore « nous sommes » perpétue ce dynamisme et exprime sous la périphrase à valeur euphémistique « décombres charnels » la présence de la mort sous la forme d'un cadavre : l'être est mort au combat ou dans l'amour avant de pouvoir accéder à la poésie. C'est une sublime défaite de l'homme mais qui est « promesse heureuse » pour la poésie. Hmoudane multiplie les paradoxes et les antithèses jusqu'au dernier vers dans lequel culminent et se condensent tous les paradoxes de la création du poète : « nous sommes JE naissance en moi mourant ». Nous lisons dans cette phrase un écho lointain des proclamations rimbaldiennes (« je est un autre »), mais la pluralité de l'être et de la poésie aboutit à un « JE » majuscule qui peut être une valeur supérieure de l'être atteinte dans la poésie, et/ou la manifestation sonore du « jeu » poétique. L'expression de la résurrection et de la mort se décline dans cette phrase où la signification fait violence à la syntaxe pour produire un énoncé ramassé : « naissance en moi mourant ». Henri Maldiney évoquait la puissance lyrique du souffle qui s'exprime dans la cassure comme dans une telle contention : « fission, éclatement, ouvert, ces vides intervallaires sont l'espace du souffle³³⁰ ». La poésie a attenté aux règles de la grammaire – et travaillé le rythme – pour imposer un autre niveau de signification qui aurait échappé au dire ordinaire et syntaxiquement correct car il n'y avait nulle autre manière de poser cet énoncé dans lequel s'expose toute l'essence de la poétique de Hmoudane.

C'est au lyrisme de ce « je » naissant mourant que permettent d'assister d'autres fragments de *Poème d'au-delà du silence*. Une fois encore, le poète procède sur le mode de l'injonction à lui-même des règles d'un art poétique qui lui est propre :

« scie les mots prostitués
étouffe la voix et son écho
assassine cette ombre
qui danse sur tes décombres
de mes mains noyées jaillit un soleil chancelant
de mes yeux dévorés déborde un étang
de ma mort s'arrache une lumière fluide se consumant semant
la cendre dense d'une naissance, marchons! » (Pss, p. 18-19)

³³⁰ Henry Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 226.

L'amplitude des rythmes ternaires mime l'opposition entre un mode d'expression à rejeter avec un ensemble de verbes de violence (« scie » ; « étouffe » ; « assassine ») qui relèvent de la poétique hmoudanienne de l'attentat et de l'atteinte aux formes instituées : il s'agit par exemple de mettre à mal un certain mode d'expression où les mots sont prostitués, ont vendu leur sens à la fonction utilitaire, ont perdu leur sens initial et se sont dévoyés. La typographie détache sciemment l'« écho » et l'« ombre » qui sont l'objet du refus. Le processus d'exténuation ouvre sur un autre rythme ternaire célébrant le temps consécutif de la création. Les mains métonymiques de l'écriture, le regard qui s'inverse de la perception à la création et la mort deviennent des instances créatrices. Alors que le premier rythme ternaire était coupé par les blancs typographiques et formé de verbes à l'impératif qui n'avaient pas de sujet pronominal exprimé, nous observons à présent des phrases de volume croissant qui expriment cette plénitude de la création à partir de l'être (« mes mains » ; « mes yeux » ; « ma mort »). L'être était acteur et il est devenu créateur dans la mort/renaissance. En l'occurrence, le miroir est implicitement présent avec la métamorphose des matières (le fluide devenant « cendres ») et le double paradoxe de « la lumière se consumant » et de la « cendre » d'une naissance. Ce mouvement lyrique est d'ailleurs conclu par un impératif qui appelle cette fois l'être non plus à la destruction mais à la marche en avant de la poésie que nous avons déjà évoquée : « marchons ».

Tel impératif est récurrent dans *Poème d'au-delà de la saison du silence*. D'autres fragments offrent des symétries rythmiques :

marchons
avec la nuit
vers la nuit
l'espace d'un rêve ou
le temps d'une mort,
marchons ! » (Pss, p. 56)

Les rythmes binaires témoignent en ce cas de l'équilibre et de la sérénité de cet engagement de/vers la poésie. L'anaphore de l'impératif traduit même une certaine détermination. Le paradoxe « le temps d'une mort » reçoit une interprétation à la mesure du poète. En effet, si la mort signifie l'illimité et n'est pas sécable en « temps » ou en période, le lecteur sait que chez Hmoudane, la mort est un passage obligé pour entrer dans l'univers de la création poétique.

Si les injonctions à l'impératif délaissent la première personne du pluriel pour la deuxième, c'est à une véritable virulence lyrique que nous assistons, dans laquelle le corps est soumis à une souffrance impitoyable, comme nous l'avons vu dans la partie consacrée au paysage du corps.

Avec *Blanche Mécanique*, le lyrisme adopte les images de la danse mais non celles de la danse macabre de la tradition médiévale :

*« J'improviser des tangos
Menés par des morts eux-mêmes menés par d'autres morts... Toute cette
évanescence, toute cette étreinte cadavérique dansante qui nous absente l'un
dans l'autre. (BM, p. 35)*

La mort devient dans ce fragment une instance entraînant vers les élans emportés du tango qui n'est pas à proprement parler une danse macabre mais au contraire relève d'un rythme enlevé. La mort apparaît comme le principe d'entraînement lyrique avec un système d'emboîtement (« des morts menés eux-mêmes par d'autres morts »). Mais le déploiement de la danse s'avère plutôt une régression atrophique vers le néant, un mariage (le tango se dansant à deux) dont le résultat s'inverse vers l'absence. Dans cet instantané phénoménologique, le lyrisme exalte la mort de l'être, sa confusion dans l'autre radical du néant : il célèbre sa propre disparition.

Ainsi se déploie un lyrisme de la mort qui trouve son expression dans les fragments ultérieurs de *Blanche Mécanique* :

*« J'improviser ...
Et c'est un insoutenable battement temporel qui
m'appareille
Mes élans spasmodiques
Mes verbigérations symphoniques, incidences de dissonances céphaliques :
j'ai depuis longtemps livré ma cervelle à un peuple de bêtes carnassières qui
se nourrissent des cadavres qui y enflent et pourrissent » (BM, p. 35)*

« Battement », « symphonique », « dissonances », le rythme et la musicalité s'emparent de l'esprit du poète créateur. Le principe nourricier relève de la consommation des morts parce que la métaphore livre comme des « bêtes carnassières ». Le lecteur est invité à imaginer un sabbat à partir de cette dévoration de charognards. Est-ce le drapeau noir planté sur le

crâne de *Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle* ou l'imaginaire médiéval des corps pourrissant dans sa statuaire macabre qui informe cette image ? La gésine de la poésie prend en tout état de cause appui sur cette vision des corps morts et en décomposition. Le fragment met en évidence comment une vie lyrique naît de l'inerte de la mort.

Le recueil *Blanche Mécanique* offre aussi le lyrisme de prières parodiques où le poète se présente non seulement en figure christique mais en compagnon du Christ :

*« À dieu le barbare que j'étais c'est le salut balancez-vous en l'air sépulture
cercueil et pétales de chrysanthèmes brûlez pierre d'encens sonnez cloches
tocsins et carillons partez processions de cierges commencez immenses fêtes
d'immersion hosanna et mille fois béni ce nouveau frère ne vient-il pas de
purger sa haine ne vient-il pas de baiser avec Christ arrimés tous les deux à
la Sainte-Croix ô leur souffrance ô leur jouissance ô notre malheur alors
chantons mes frères chantons » (Pppd, p. 50)*

L'expérience de la souffrance christique devient dans ce poème un moment initiatique de sortie d'un état grossier de l'être (« À dieu le barbare que j'étais »). Cette intronisation nourrit l'enthousiasme et l'élan de cette prière en faisant voler le lourd (« sépulture cercueil ») à l'instar du léger (« pétales de chrysanthème »). L'élan transfigure cette évocation de la mort (les chrysanthèmes étant une fleur associée à la fête des morts) en un événement heureux source de réjouissance. Alors que le Christ s'était chargé de la souffrance pour l'homme dans la religion chrétienne, son expérience est détournée (la souffrance du Christ n'étant une jouissance ni pour lui-même ni pour ses fidèles) et il est associé dans le poème à la figure du poète dans une communion avec la condition humaine : « ô leur souffrance ô leur jouissance ô notre malheur ». Souffrance et mort deviennent la source de l'allégresse.

Ce lyrisme prend même une dimension cosmique dans certains passages du recueil *Incandescence* :

*« Roulez sépultures
Roulez ossements
Étoiles et cendres vives
Éblouissantes... » (In, p. 14)*

Dans cette injonction à la mort, le poète s'ouvre au cosmos, aux étoiles. Le mouvement ou la force du monde emporte la mort dans son élan. Sépultures et ossements forment des reliquats de la mort appelés à la dynamique de l'univers : le destin de l'homme se trouve pris dans les forces cosmiques.

Avec *Blanche Mécanique*, Mohamed Hmoudane inaugure une autre forme de lyrisme. Les références à Baudelaire, la poésie cosmique, les envolées verbales disparaissent au profit d'une autre esthétique du staccato – les vers initiaux évoquent d'ailleurs les mouvements d'une machine à écrire qui peut être un des sens de « blanche mécanique » – et de la brisure :

*« Cadences effrénées de chiffres et de lunes en dérive.
J'assiste aussi à des troubles hadaux- si convulsifs. Mais
ce n'est pas le déluge – caduc ? Magma immuable de
linceuls fumant le sexe, le cadavre. A ras de continents.
Torrents de cygnes anéantis dans le champ. Eruption de
boules de feu et de cristaux. Ce sont les notes
incandescentes qui percutent le lac. Et c'est l'ultime
expiration. L'ultime scat.
A présent à nous en avant ! Pour n'importe quel autre
départ. Par des routes évanescences et que musique et
démence soient du périple comme elles furent, de tout
temps, de toutes nos veillées - mes transes où j'éjacule
d'une horde de morts » (BM, p. 9)*

Avec la réapparition de la ponctuation dans ce recueil, il est possible de discerner de multiples phrases nominales, souvent des groupes prépositionnels ou des substantifs suivis d'une proposition relative ou associés par la coordination à une complétive, au mieux précédés d'un présentatif. Une seule phrase verbale dans tout le fragment. La quasi disparition de la phrase verbale s'ajoute, dans ce fragment, à celle de la ponctuation. Il s'ensuit un rythme fractionné, et dont le fractionnement même est le principe lyrique. Dans cette concision nominale, le propos devient encore plus ramassé et énigmatique : le lecteur ne peut plus reposer sur une assurance énonciative. Les phrases nominales fusent, tacitement prises en charge par la voix du poète. Ce lyrisme tient de la postmodernité à l'échelle phénoménologique. L'expression de la mort s'en trouve d'autant complexifiée dans des énoncés très denses et hermétiques : « *Magma immuable de / linceuls fumant le sexe, le cadavre* ». L'image s'impose alors dans son économie de mots. Le lecteur familier de Hmoudane retrouve ses thèmes de prédilection avec les linceuls mais étonnamment associés par la métaphore (« fumant ») à ce qui leur est propre (« cadavres ») ou non (« sexe »). Peut-être sa démarche poétique s'est-elle concentrée à présent à partir de thèmes phares ? La virulence verbale associe une fois encore le sexe et la mort dans l'image « j'éjacule d'une

horde de morts ». L'ambiguïté de la préposition « d' » laisse penser que « la horde de mort » peut aussi bien être la production de cette (é-)jaculation que le point d'origine d'une production indéterminée (« j'éjacule » devenant alors une métaphore que nous retrouverons plus loin dans le recueil : « *la vermine que j'éjacule sur vos villes désormais à la périphérie de mon cadavre* », p. 12) qui est peut-être l'écriture ou l'énergie jaculatoire du poète. Dans ce fragment du poème inaugural de *Blanche mécanique* où il semble évoquer le nouveau départ de la création à l'orée du recueil, le retour sur une expérience ancienne des « transes » replace la mort au centre du processus de création poétique de Hmoudane.

La naissance de la poésie correspond à la naissance de l'être comme permet de le comprendre cet autre extrait de *Poème d'au-delà de la saison du silence* :

« Mine

Par les visions bruyantes que j'étouffe et par mon corps

les poèmes m'écrivent, reconquièrent mes transes nocturnes. » (Pss, p. 22)

À la place de la forme active attendue (j'écris mes poèmes), Hmoudane nous livre une forme inversée où les poèmes écrivent l'être. Dans la logique d'une mort qui ouvre sur la naissance de la poésie, le poème est en effet le créateur de nouvelles dimensions de l'être. Cette création passe à la fois par un refus de certaines images jusqu'à leur assassinat (« les visions bruyantes que j'étouffe ») et par le corps lui-même. Le lyrisme se transforme ainsi en « transes nocturnes », la nuit et son extrême dans l'aube étant le temps privilégié de la création chez le poète. Son ÊTRE du poète présent de manière multiple sous la forme pronominal dans cet extrait est travaillé par la création : le poète nous ouvre, sous une forme autobiographique, son laboratoire poétique intérieur.

Les différents poèmes et fragments que nous avons extraits de l'ensemble de ses recueils montrent, à travers l'évolution de son lyrisme, celle permanente de son écriture. Mais la mort conserve sa place centrale au point de devenir, parfois, un thème dont le poète joue jusqu'au vertige.

1.7 VALSE AVEC LE NEANT : VARIATIONS SUR LE SEME DE LA MORT

L'autre versant de ces miniatures phénoménologique de l'être en création que nous avons vues se trouve dans les principes énoncés par ailleurs d'un art poétique. Le poète quitte l'immédiateté du dire pour livrer les principes de sa démarche poétique et se resituer, non sans variations lyriques, dans une tradition de la poésie :

*« ...et tu fossoyes
tu meurs pour ne pas mourir et tu "voyages"
tu te lasses et tu chantes et tu danses et tu rêves
et tu*

*tu rassembles toutes les ombres, tous les "fantômes"
et les saisons du dire: air de silence et couleurs
informes de transe*

*ô toi
mort amoureux » (Pss, p. 72)*

Ayant mis à distance l'expression phénoménologique du paysage pour évoquer les réflexions du poète dans le cheminement poétique, Hmoudane adopte à présent le paradoxe en jouant des variations de l'antanaclase : « tu meurs pour ne pas mourir ». Pour continuer à être dans son authenticité, le poète doit accepter la mort comme un seuil poétique, une mort qui l'empêchera de ne plus être, de s'égarer dans la vie banale et fade qui est celle, entre autres, de l'exilé. Ce cheminement tout intérieur fait écho à *L'invitation au voyage* de Baudelaire et aux « voyages » purement intérieurs dont les guillemets tendent à rappeler qu'ils n'en sont que pour l'esprit et pour la sensibilité. Hmoudane adresse aussi un clin d'œil à Théophile Gautier et à *La Morte amoureuse*³³¹, tout en mettant l'expression au masculin pour distinguer son propre chemin de celui du poète fantastique du XIXème siècle. L'oxymore « mort amoureux » devient alors l'expression des voies contraires qui mènent à l'expression lyrique chez Hmoudane. Mais ces voies sont peut-être indissociable comme tend à le suggérer ce passage d'*Attentat* où le poète évoque à nouveau le thème de la mort :

³³¹ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, Paris, Gallimard, 2014.

« *Instant abyssal absolu*

Où mourir investit

Nos corps

En perdition...

Instant absolu

De mourir

Où nos corps liés

Comme à jamais

Semblent vaincre

La mort » (Att, p. 23)

Le poète effectue des variations sémantiques autour de l'anaphore « instants [...] absolu » comme un chant autour de ce mystère insondable de la condition mortelle. Cette formule associe l'anodin (« instant ») et l'illimité de la mort : ce ne sont pas les êtres ou les corps qui meurent, mais la mort qui « investit » les corps. Cependant, dans cette évocation de la mort, ne doit-on pas aussi supposer la présence de l'amour avec ces « corps liés comme à jamais » qui opposent l'éternité de l'amour dans l'extase à l'absolu de la mort ? Cette « petite mort », comme le dit l'expression populaire, de l'orgasme amoureux est-elle aussi une forme de mort nécessaire à la poésie et par laquelle l'être humain échappe à sa condition ? En effet, l'extase amoureuse donne l'impression à l'être de dépasser son propre corps (ce qui est l'étymologie même d'« extase »), d'épouser un autre être et d'aller à l'encontre de sa finitude (donc potentiellement de vaincre sa mort). Ce fragment nous offre ainsi une évocation de la tragédie phénoménologique de l'homme conscient de l'absolu de la mort et tentant de le dépasser dans l'amour. Le poète doit ainsi être ce « mort amoureux » qu'évoquait *Poème d'au-delà de la saison du silence*. Car les termes sont posés d'une mort à la fois absolument destructrice et constructrice. Il n'est pas anodin qu'*Instant abyssal*, texte au carrefour de la poésie et de la métaphysique, soit placé en quatrième position du recueil *Attentat*, au moment où le poète vient d'examiner sa violence créatrice, son rapport au langage et sa solitude ontologique : ainsi sont posées les bases de l'engagement du poète dans le monde et la poésie.

Dans *Parole prise, parole donnée*, ces contraires de la vie et de la mort apparaîtront avec la figure du mort-vivant :

*« Halé d'ombres de chant-sirènes ébloui d'étoiles-gyrophares mort-vivant je
tâte l'autre rive l'allure vive comme taillée dans le vent et la démarche qui s'y
prête je pénètre à rebours enfin dans la ville » (Pppd, p. 38)*

Le mort-vivant ne semble pas référer à une figure fantomatique mais bien plutôt se constituer comme un oxymore que la poésie de Hmoudane permet d'interpréter. Cette vivante contradiction évolue dans un univers hybride entre l'espace mythique et le monde urbain cher au poète.

La fascination pour la mort – ou sa banalisation au terme de l'expérience fondatrice dans le cimetière de Salé – se traduit par des variations d'une extrême virtuosité sur son thème, en particulier dans le recueil *Attentat* :

*« Hurler
Hurler
Jusqu'à ameuter
Les morts
Puis mourir
De ne plus avoir
À mourir » (Att, p. 29)*

Le vertige gagne le lecteur devant cette fréquence de références à la mort. Elle relève de l'expression de l'hyperbole (« jusqu'à ameuter les morts ») comme s'il fallait que l'expression de la colère ou de la souffrance puisse atteindre au monde indicible de cette mort indifférente côtoyée dans le cimetière de Salé. Le paradoxe vient alors obscurcir le sens avec le verbe « mourir » qui s'inscrit comme un impératif non pronominal à l'instar de « hurler » alors que la mort n'est plus une obligation. Ce paradoxe ouvre à la pluralité des interprétations que nous laisserons ouvertes. Cependant les autres poèmes de Mohamed Hmoudane peuvent nous aider à poser l'hypothèse que l'acte de mourir appelé ou consenti est celui qui mène, dans la souffrance, à la création poétique chez le poète et que, dans cet acte, le temps de l'être confine à l'éternité et ce dernier n'a « plus à mourir ». On peut interpréter ce paradoxe comme une variation d'un fragment antérieur où l'instant de mourir était celui où les corps semblaient vaincre la mort. Il n'en reste pas moins que le néant de la mort devient omniprésent et obsédant dans le passage, dans une forme d'éblouissement négatif où tous les repères stables sont perdus. Un autre poème d'*Attentat* permet de comprendre la nécessité de cette expérience des morts pour le cheminement poétique :

« Écoute
Écoute
Hurler les morts
En toi
Égoutte
Le silence » (Att, p. 56)

Dans ce passage, on note que le poète trouve sa source d'inspiration dans son intériorité et dans une économie contradictoire du cri et du silence. Alors que Hmoudane doit se montrer attentif au hurlement des morts – ce qui en soi tient du paradoxe, puisque les morts sont muets – il doit extraire (tout au moins est-ce le sens que nous donnons à « égoutte ») le silence. Le lecteur est convié à ce que nous pourrions désigner comme la spiritualité du néant. Elle prend d'ailleurs les formes de l'hyperbole quand le poète se penche, dans *Défaire*, sur l'Histoire :

« Cette sépulture colossale d'une barbarie intemporelle. » (Att, p. 69)

Le poète cède à la fascination pour le nombre incalculable de morts dans la violence depuis les origines de l'humanité. Le cimetière devient alors un lieu sans borne qui étend infiniment le cimetière de Salé dont on sait le rôle fondateur dans l'esprit du poète.

Dans *Parole prise, parole donnée*, ce sera le nombre infini de morts et de cadavres issus de la violence subversive envers toutes les formes de parole instituée (dans les lettres, la religion, la censure) qui jonche l'image :

« La guerre ne fait que commencer et quelle guerre somptueuse - d'un faste déroutant –des cadavres à n'en plus finir – cadavres débordants des égouts cadavres bouchant l'horizon - charniers à la mesure du génie – orgie où les convives sont triés sur le volet - c'est la guerre la plus sélecte qui ait jamais existé quoique procédant du néant [...] » (Pppd, p. 11)

L'hyperbole de la mort (« cadavres débordant des égouts bouchant l'horizon ») s'allie en l'occurrence au raffinement dans le réseau des éléments d'appréciation esthétique (« somptueuse » « faste », « triés sur le volet », « sélecte »). Le lyrisme fait à la fois coexister la violence et la délicatesse. La mort est néanmoins au cœur d'une jouissance d'autant plus paradoxale qu'elle procède « du néant ».

Cette veine lyrique se poursuit dans *Parole prise, parole donnée* avec une expression qui mêle la référence à la mort et des allusions politiques plus triviales (le poète fait d'ailleurs de l'ironie sur son propre style en mettant à jour sa parenté avec celui de Celan) :

« [...] que je me meure et que je me souviennne des pillards ruant en plein Bagdad sur le whisky subventionné de la Securitate - il se pouvait qu'à cette époque-ci je snobasse à mon tour le monde – j'en étais déjà au bleu même si j'estimais que quelques marches me séparaient encore de la nuit, de minuit – rampant la mort comme seule compagne – la mort ce führer surgi de nulle part [...] » (Pppd, p. 12)

Au cœur de cet environnement politique qui allie des références au Moyen Orient et des métaphores mettant en scène le dictateur nazi, la proximité avec la mort comme principe créateur est encore rappelée. Avec *Parole prise, parole donnée*, le paysage a néanmoins nettement changé : le poète s'écarte de la veine autobiographique et de la dimension métaphysique dans l'évocation de sa création. Il se trouve à présent dans un paysage phénoménologique qui emprunte à univers politique sa trame de fond. Hmoudane semble s'être tourné vers un récit fictionnel sans rapport avec ses racines autobiographiques pour créer un paysage postmoderne qui ne fonctionne qu'à l'intérieur de lui-même et de la textualité.

Il s'agit d'une textualité qui, sans relever pleinement du flux de conscience, s'éclate en plans différents qui sont concomitants mais non continus :

« [...] à l'arrimage au comptoir – debout comme sur la terrasse d'antan – je crache la cyprine – la vermine – souffle des tessons de verre sang à ras des paupières je crypte des visions – à Bagdad des centaures tirent les brancards – on y chiffre déjà à un milliard le nombre de kamikazes prêts à sauter – je me débats ainsi avec un ban d'anges égorgés dans une lourde mare de sang – au fond de l'encrier – ah quelle exquise, nuit ! » (Pppd, p. 14)

Alors que l'on retrouve dans ce fragments les éléments du paysage nocturne, des lieux de création du poète (« comptoir »), dans la discontinuité et la fragmentation des tirets semi-quadrats, on observe des scènes de la poétique de la mort de Hmoudane (« je me débats ainsi avec un ban d'anges égorgés dans une lourde mare de sang ») mais aussi des éléments qui semblent provenir d'un plan réaliste avec des communiqués d'informations déformés par l'hyperbole irréaliste (« on y chiffre déjà à un milliard le nombre des kamikazes prêts à

sauter »). Au lieu de postuler la continuité d'un flux de conscience, cette écriture, ce paysage assume la polyphonie postmoderne des plans différents à l'intérieur du paysage et cette esthétique constitue une nette fracture par rapport à toute l'œuvre antérieure. À présent, le poète se met en scène en train d'écrire (« au fond de l'encrier ») dans cette fragmentation d'images puisées dans la réalité externe ou dans l'imaginaire. Le seul plan restant, quoique discontinu, est le paysage phénoménologique dont la manifestation a progressé et s'est épurée depuis les recueils précédents.

Mohamed Hmoudane s'interroge sur la nature des images qui le traversent dans sa démarche lyrique et qui peuvent correspondre à une mort réelle comme à une mort fantasmée :

« Musique toute on m'exécute – ou n'est-ce encore qu'une vision – n'est-ce encore qu'une autre goutte de sang tombée des paupières que tu recueilles dans l'élan éclatant dans les paumes – qu'on baisse alors les violons – la potence est loin d'être acquise – elle est perchée là-haut au sommet, parmi les nuages – encore mille ans de marches à escalader à genoux d'ici à n'importe où – et en traversant j'aurais pourvu la page de mécanique exacte, de mécanique propice, au milieu d'une procession de cadavres sans visage – en attendant il sonne toujours, comme une délivrance dix-huit heures depuis l'enfance en attendant la barque et minuit – je m'agrippe encore à mes langes, mon linceul pour ne pas sombrer, rampant sur le promontoire du Styx – Cadavres sans visage vos phalanges brûleront lentement comme des bougies couronnées de flammes ! [...] » (Pppd, p. 19)

La perspective de la mort plonge dans la vision d'une « procession de cadavres sans visage qui accompagnent la création poétique elle-même dans cette traversée du Styx : « et en traversant, j'aurai pourvu la page de mécanique exacte, de mécanique propice ». Le double mouvement de mort renaissance au cœur de cette démarche apparaît ici avec des métonymies (« langes », « linceul »). Le poète évoque une traversée des enfers au cœur de la nuit, moment propice à sa création. L'anaphore des « cadavres sans visage » construit l'élan lyrique, cette musique de la poésie appelée par la formule initiale « musique toute on m'exécute » où l'expression peut être un calque de l'élan (sur le modèle « en avant toute ») mais aussi une expression elliptique (exécuter, tuer est pure, « toute », musique). Cette veine lyrique à laquelle nous avaient accoutumés les recueils antérieurs s'associe à d'autres traits de l'univers de Hmoudane :

Cette économie verbale brusque le lecteur, le pousse vers l'extrême condensation du dire où, parfois, les signifiés se superposent dans un même signifiant :

« Bouche
Béante hurle
L'écorchure

Je nais
Plus de visage » (Att, p. 49)

L'énoncé est dense, ramassé, explosif (ce que souligne encore le jeu des assonances en [u] et des allitérations en [b]). L'écriture fuit l'euphémisme et se limite à la pure expression de la souffrance à la limite du cri. L'être est défiguré dans son corps (« écorchure » ou l'hyperbole « plus de visage ») mais aussi privé d'identité. Dans le verbe « nais », on entend également la tournure négative « n'ai » : cette naissance ou renaissance s'avère aussi une crise de l'identité. Les deux sens coexistent dans l'espace sonore de la poésie.

Une variante de ce style très concis se trouve dans des fragments où le poète use de mots de une à trois syllabes avec une économie syntaxique qui limite la phrase à la séquence verbe à l'infinitif complément d'objet :

« Bâtir
Par giclées
Le silence
Dire
La mort » (Att, p. 54)

Le but de la parole semble se résorber vers le silence et la mort. Dans ce lyrisme étranglé, l'effroi semble être sous-jacent à l'énoncé. Le paradoxe (« bâtir [...] le silence ») côtoie le dire impossible de la mort dans une forme d'effroi qui semble cerner l'être réduit à des énoncés ramassés sur eux-mêmes et qui ouvrent effectivement sur une grande présence du silence. Au lieu de multiplier les signifiants jusqu'au vertige comme dans d'autres fragments déjà envisagés, le poète cherche une parole minimaliste.

Mais il existe une autre variante du lyrisme où le poète s'adresse à la poésie elle-même dans une exaltation mi-complice mi-virulente :

« Vagabonde

Dans les sillons trainés de morts subliminaux chiens

Hurlant dans ton sexe

Tu t'éveilles au secret toutes lignes jetées

Bribes d'amour qui transcendent le dit : nous nous

débattions dans la flaque de sang et de pus

toute la soirée l'éternité

arquée disais-tu toujours tu t'agenouilles étreindre la

terre défrichée

voilà le lait

voilà le linceul taché de ta naissance » (Att, p. 78)

Une fois encore le thème de la mort est exploré mais comme un élément avant-coureur et sous-jacent à la poésie qui a à présent émergé, qui a été labourée, ce labour pouvant être trace, signes, écriture mais travaillé de l'intérieur par la mort : « les sillons trainés de morts subliminaux ». La poésie est à la fois sexualité violente (« chiens / Hurlant dans ton sexe ») et magnifiée par l'amour (« bribes d'amour qui transcendent le dit »). Hmoudane semble alors se livrer à une description de sa situation de poète à l'aube de la création (« nous nous débattions [...] toute la soirée ») et plongé dans la souffrance (« dans la flaque de sang et de pus »). Il procède alors à une célébration qui associe les contraires de la vie nourricière (« le lait ») et de la mort (« le linceul ») dans une même sonorité initiale et redouble cette opposition des pôles complémentaires dans sa poésie avec l'image du « linceul taché de ta naissance ». Ce linceul, comme nous l'avons vu antérieurement, est la métonymie de l'enveloppe de la mort tout autant que de la page blanche et la naissance fait trace sur ce drap blanc, comme un hymen brisé et saignant ou comme une écriture qui écrit *sur* la mort. Le poète présente alors l'accomplissement (« voilà ») de la poésie.

1.8 AUX CONFINS DES MIROIRS

Peut-être Hmoudane a-t-il emprunté à Baudelaire la prédilection pour les miroirs. Mais ceux qu'il évoque dans sa poésie n'ont guère à voir avec le miroir aux accents symbolistes de *La Mort des amants* ni, a fortiori avec celui du poème en prose *Le miroir*. L'avatar hmoudanien du miroir tient plutôt à une surface sensible que nous pourrions qualifier de chambre d'écho du poétique. Aussi les miroirs ont-ils souvent partie liée avec le « passage » de l'être du poète par la mort au point que Hmoudane livre parfois une équivalence ou un biface de cette même « réalité » : « *Au bout de la tombe/miroir, je lève l'enfant imprégné de boue, de feu, de sueur* » (Pss, p. 76). C'est au-delà de cette mort que vient cet enfant brandi comme une victoire, que s'étend la poésie, qu'elle prend son essor et son ampleur, comme nous pouvons le voir dans certains fragments d'*Ascension d'un fragment nu en chute* :

« ELLE , au bord du vers, tressaillit ; mon corps tombe. S'étend en hauteur le
suaire, chute, rase-couvre les surfaces stériles puis s'étend le mythe-mémoire,
écho du noir...

... Et dans les angles encore vides, se dressent des miroirs

À chaque miroir, je ravis une image et je revis – dans le poème –
l'accomplissement déchu... » (Afn, p. 43)

Cette « ELLE » en majuscule relève-t-elle de la sensibilité poétique ? La mort procède à un travail de masque et d'absence avec ce suaire qui vient occuper tout l'espace visible. Ce n'est que dans cette absence que peut alors s'élever la forme poétique du « mythe-mémoire ». Dans ce fragment de l'ordre de l'art poétique, le poète donne à voir l'espace liminal de la création poétique à partir de la mort. Nous sommes conviée à une phénoménologie de la création avec cette scène où la chute du corps prélude à l'érection du suaire. Le jeu du blanc (le suaire) et du noir n'est pas sans évoquer celui de l'encre sur la page qui forme aussi le moment premier de l'émergence poétique. La poétique de Hmoudane fait alors intervenir le dispositif du miroir qui est le point où s'origine la création. Après la chute de la mort, le mouvement de résurrection peut dès lors s'opérer dans une forme de métamorphose que rend la paronomase « ravis/revis ». Mais il s'agit d'une vie nouvelle d'ordre poétique, comme le note la parenthèse (« dans le poème »). La gestation créative que nous rend cette scène phénoménologique passe d'une mort de l'être à une incarnation dans le texte. L'être doit s'abolir dans la mort pour se dépasser et se manifester sous une forme autre qui le fait sortir de lui-même dans la poésie. Et le lecteur est en droit de se demander à la suite du psychanalyste si cette nuit de la mort qu'il importe au poète de traverser n'est pas un cheminement vers l'inconscient qu'il s'agirait de rejoindre pour créer.

Il est en effet fort difficile de se représenter ce paysage intérieur qu'évoque Hmoudane avec l'image de la mort et des miroirs. Tout au plus pouvons-nous constater son intime liaison avec l'écriture elle-même :

*« ... me voilà tâtonnant encore
un mot brise le miroir
un mot colle les bris du miroir
une métaphore agonise et moi
je tremble,
une froideur entame mes pieds. Je meurs. » (Pss, p. 52)*

Le rapport avec la mort est en ce cas constant, quelle que soit la réalité évoquée. Cette scène agonistique met en relation le miroir, tour à tour brisé et reconstruit par la parole et la mort simultanée de la métaphore et du poète. Le lecteur est amené à ressentir la violence faite à l'être dans le cheminement ardu (« tâtonnement ») de la création poétique. Nulle extase dans cette création mais une exténuation de l'être du poète confiée comme un constat sans pathos avec la sobriété de deux syllabes « je meurs ».

Lorsque la création est parvenue à son terme, il peut se retourner pour célébrer l'épiphanie du poème comme le montre le cortège d'image qui lui est associé :

*« C'est un poème
Un poème blanc brodé d'épines, d'éclipses ;
La main du fossoyeur creuse le vide en silence
Dépose le narcisse d'adieu sur la tombe-miroir » (Pss, p. 62-63)*

L'évidence du poème est en l'occurrence mise en relief par le présentatif « c'est » comme au seuil d'une découverte. Les manifestations de la magnificence poétique apparaissent à la fois par des stigmates christiques (« bordé d'épines ») et par des météores (« éclipses ») qui ne sont pas sans rappeler les signes donnés lors de la naissance du Christ ou d'un prophète. Le cimetière, qui prend sa réalité dans le souvenir, devient alors une image : il n'y a plus de réalité mais le vide phénoménologique où vient s'inscrire ce rite funèbre. L'équivalence qui est alors donnée par le mot composé « tombe-miroir » permet de comprendre la poétique de Hmoudane : le miroir est une forme de l'envers de la tombe, d'écho à la mort qui était la source même de la création.

La quête du miroir devient ainsi une étape du cheminement du poète. Parfois cette recherche devient anxieuse et incertaine :

*« Il est poussière d'éternité
Il est naufrage dans les verres
Dans quel miroir mouiller l'ancre
Dans quelle image se mourir [...] » (In, p. 17)*

Livré aux deux extrêmes si différents de l'immensité cosmique et de l'ivresse nocturne de l'être dans la ville (voir notre étude dans le paysage de la ville), le poète semble se voir à distance à travers le pronom de troisième personne « il ». L'énonciation demeure toujours complexe dans la poésie de Hmoudane. Cependant les deux interrogations qui suivent avec des verbes à l'infinitif semblent relever de l'intériorité du poète perdu dans l'immensité cosmique et dans l'ivresse ; elles mettent en parallèle dans un chiasme le miroir et la mort, le point de stabilité (« mouiller l'ancre ») et l'image. La forme réflexive agrammaticale « se mourir » ouvre un sens nouveau pour cette mort qui n'est pas un suicide (« se mourir » n'est ni se tuer, ni simplement mourir comme action subie) mais le passage nécessaire du cheminement poétique chez Hmoudane.

Sans doute des fragments de *Blanche Mécanique* aident-ils à comprendre la nature de cette forme réflexive « se mourir » :

*« Au bout la nuit suinte la terreur et ce ne sont point des
villes qui dégoulinent le sang, c'est le miroir – l'éternel
suicide de Narcisse. » (BM, p. 16)*

Une fois encore, le miroir se trouve placé au centre de la démarche poétique et la parenthèse ouverte par le tiret semi quadratin semble en donner les clefs. L'oxymore « éternel suicide » permet d'exprimer la nature de cette mort sans cesse renouvelée. Avec la figure mythologique de Narcisse, le lecteur peut comprendre qu'il s'agit d'un renoncement à soi en tant qu'image, d'une mort du sujet à lui-même pour s'ouvrir à la création. Lorsque Hmoudane se définira en tant que poète dans la marche du monde et le rapport aux autres – posture rare que l'immanence de sa position phénoménologique lui interdit la plupart du temps d'adopter, il lancera « *Je suis un cadavre cœur compatissant* » comme pour associer son empathie à une absence (délibérée ?) de subjectivité.

Quand le cheminement vers les miroirs est compromis, qu'il est sciemment interrompu, le paysage s'entache de la faute :

« Il blessa tout ce miroir hymen de sa résurrection agonisante brisa le temple vitré des rêves sa main était alourdie de sang de pêchés » (Afn, p. 81)

L'image du miroir revient comme le voile délicat de cet état antithétique de la mort et de la naissance (« résurrection agonisante »). Dès lors la scène s'empreint des formes du sacré avec le réseau métaphorique de l'hymen et du sang de la faute (« pêchés »). Le poète pose au sein du profane les bases d'un sacré qui lui est propre, d'un respect pour le cheminement vers la création qu'il s'agit de ne pas interrompre. La métaphore religieuse du temple est au demeurant utilisée pour caractériser ce monde du rêve poétique ou bien plutôt de la poésie rêvée et espérée.

Au contraire, lorsque la poésie a émergé, le poème devient arbre érigé dans le paysage phénoménologique comme le dit cette comparaison avec le chêne :

*« Comme un chêne,
se dresse le poème
Je parle!
Ma voix se mêle au vent,
au gré d'un ouragan, briseur des miroirs
- Mort, ô mémoire, aux fausses visions! - » (Afn, p. 16)*

Le dire poétique prend son essor dans une prise de parole qui rappelle Heidegger dans *Acheminement vers la parole* (« nommer c'est appeler³³² »), mais cette érection-énonciation signe en même temps la fin des miroirs. Alors que le poème (la robustesse du chêne) résiste à l'ouragan, les miroirs ténus qui ont été à l'origine de la création sont brisés. Dès lors, doit-on comprendre que la mort elle-même, invoquée dans la parenthèse, ne laisse que le souvenir de « fausses visions » ? ou que la disparition des miroirs dans l'énonciation du poème sape la valeur des visions qui étaient apparues dans la mort ? Le cœur de la poétique reste secret et préservé dans le mystère de l'hermétisme de Hmoudane.

³³² Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, trad. française J. Beaufret, W. Brokmeier, F. Dédier, Paris, Gallimard, 1976, p. 22.

Parole prise, parole donnée renouvelle l'expérience des miroirs sans les désigner. L'expérience de la mort et la réflexion de son image forment la vision du poète alors qu'il se trouve confiné dans une cellule de dégrisement au sein d'une banlieue en dérégulation violente :

« [...] *dehors quand j'aurais fini par éprouver dans ma réclusion la mort et la folie et par les parodier à mon tour, je reconnaitrais mon visage, réfléchi dans la flaque de sang impur de mes ombres mises à mort* » (Pppd, p. 19–20)

Le poète prône une distance à soi dans la parodie de ces deux instances incontournables que sont la folie et la mort. À cette condition, l'être peut se reconnaître pour lui-même dans le résidu de sa souffrance (le sang) et de sa présence (les ombres). Davantage qu'une mort effective, c'est une mort de l'ombre, de la trace de l'être. Le paysage de la mort s'avère un paysage phénoménologique mais dont le passage par l'instance des miroirs – peut-être parce qu'eux seuls mettent à distance l'image et permettent la réalisation de la conscience du dire poétique – sera nécessaire.

Il convient, en effet, de considérer à présent la poésie de Mohamed Hmoudane pour ce qu'elle est, et que renouvelle chaque recueil avec une invention à chaque fois radicale : une expression phénoménologique de l'être dans la création et donc, dans la démarche de Hmoudane, de la mort.

1.9 LA MORT COMME PAYSAGE PHENOMENOLOGIQUE

La poésie de Mohamed Hmoudane tend vers un incessant approfondissement non seulement du rapport de l'être et du monde, mais des rapports qui se nouent au sein de l'être avec son *envers*, la mort. Ainsi le poème *Les mots* offre un drame phénoménologique du divorce entre le langage et l'être, de l'indifférence du premier envers le second :

« *Les mots deviennent
Ils arrivent par des routes aveugles. Et ne logent nulle part.
Auraient-ils germé dans mon sang
Y auraient-il crû
La boursouflent-ils, ma chair
L'entaillent-ils
Disent-ils mes plaies monstrueuses
Feignent-ils mes danses folles*

*Les mots arrivent et puis s'en vont. Ils n'ont que faire
du matin éclatant dans mon rire. Ni de la nuit épaisse
qui tapisse mon corps.
Les mots arrivent et disent leur mort. Et en vain, je m'en
fais le réceptacle. En vain, je me fais cadavre » (Att, p. 15)*

À travers ce cheminement des mots, c'est l'énigme du langage qui est posée. Le mot n'est pas prononcé – ce qui supposerait un pouvoir de l'être sur le langage – mais il traverse l'être depuis un point d'origine inconnu et sans même l'émouvoir. Dans cette écriture qui n'est pas sans évoquer celle de Nathalie Sarraute, les mots sont le sujet d'une perplexité que rend la série d'interrogations sans réponse sur le rapport du mot et du corps. Plus encore, les mots échappent à la mort même par laquelle le poète chercherait à les retrouver « en vain, je me fais cadavre » : est-ce l'indice d'une pérennité du poème sur l'être créateur ? Comme le langage poursuit au terme de ce divorce son chemin indifférent, le sacrifice du poète dans la mort nécessaire à l'émergence de la poésie n'a ni suite ni récompense : les mots s'évanouissent dans leur propre mort. Le langage ne se possède pas ; il passe. Et pourtant la poésie, le poème lui-même naissent tacitement du récit de ce drame phénoménologique au cœur de l'« intentionnalité opérante³³³ ».

Le lecteur peut en prendre conscience en lisant certains fragments d'*Attentat* où les bribes de souvenirs du cimetière de Salé se tissent avec une présentation de la démarche singulière du poète durant sa création :

*« Couvé dans un berceau de sang
couvert d'orties face à la mer je
ne me lègue aucun passé aucun nom
aucune langue je
pétris des blessures
pour me mourir à chaque alliance
j'engendre
des morts qui éventrent ma tombe
flottante suspendue par des traits
diaphanes à une étoile arachnide » (Att, p. 36)*

³³³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. XIII.

Le cimetière de Salé est encore bien présent dans ce paysage intérieur, avec la présence de la mer, des orties et des tombes. Mais ces images ne sont que le substrat d'une démarche plus conceptuelle et spirituelle du poète où la souffrance et la mort ne sont plus des stèles dans le panorama, mais des mouvements de l'être dans la recherche de la poésie. Ainsi le « berceau de sang » forme métaphore du corps martyrisé qui ouvre à la renaissance de l'être dans la poésie. Le poète est désancré de tout héritage qui le ramènerait à une origine ou ses origines (« je ne me lègue aucun passé / aucun nom aucune langue ») mais il prend son essor dans la souffrance et la mort : « je / pétris des blessures / pour me mourir à chaque alliance ». Le mouvement singulier de mort qui prélude à la création est souligné par le solécisme volontaire « me mourir » qui crée une nouvelle réalité de la mort au-delà des possibles existants du langage. L'expression n'est pas synonyme de *se tuer* dont elle n'emprunte pas la dimension délibérée menant à l'autolyse. C'est bien plutôt d'une mort de l'être dont il s'agit, d'une mort toute paradoxale et qui, comme nous l'avons vu antérieurement, constitue un défi à la mort même avec sa pluralité qui suppose autant de renaissances : « des morts qui éventrent la tombe », c'est comme nous l'avons vu « *mourir / De ne plus avoir / À mourir* » (*Att*, p. 29), c'est une mort qui rejaillit de la mort même avec cette métaphore de l'éventration de la sépulture. Le paysage phénoménologique prend ainsi appui sur le souvenir du cimetière de Salé mais pour en contester l'inertie létale dans un surgissement de ce qui retenait à jamais le cadavre.

Le cimetière de Salé s'est pourtant inscrit dans la mémoire du poète et exerce une fonction matricielle dans le paysage intérieur comme dans ce fragment d'*Attentat* :

« *Sel*

Mêlé à l'odeur mauve

Des cadavres jonchés à l'isthme

Du détroit

Par des épées trempées dans le sang confus

Des tribus

« *Ils* » prolongèrent les territoires de tolérance » (*Att*, p. 60)

Les sensations (« sel », « odeur ») du cimetière situées peut-être dans un autre lieu géographique (« isthme / Du Déroit » semble renvoyer géographiquement au détroit de Gibraltar) sont travaillées par l'imaginaire d'une scène violente où, une fois de plus, la mort intervient de manière massive (« des cadavres jonchés », « épées trempées dans le sang

confus »). Ce « ils » au référent mystérieux renvoie-t-il ironiquement aux conquérants colonisateurs ayant apporté la tolérance au prix du sang versé dans les populations conquises ? Ou bien doit rester sur le plan d'un paysage phénoménologique et considérer qu'il s'agit d'une scène de la création poétique ? La poésie de Hmoudane n'abdique pas son mystère.

Toutefois, le poète livre quelques indices géographiques pour « situer » le paysage intérieur dans une réalité référentielle :

« Le printemps

Nous avais promis un soleil de glaise

Eternel une mort

Nous aurait alors suffi pour récolter la poussière

Des sillages et le blé épars des départs aussitôt

Andalousie étrange m'épouse » (Att, p. 59)

Ainsi peut-on comprendre cette formule lapidaire « Andalousie étrange m'épouse » : le poète ne contemple pas le paysage mais il en est *habité* comme l'indique le verbe « m'épouse » qui montre un processus d'adhésion. Il s'agit de la rencontre entre une expérience et un être. On sait combien la mort est centrale dans le cheminement du poète et il se découvre une parenté avec l'expérience qui semble faite au cœur de l'Andalousie : « une mort / Nous aurait alors suffi pour récolter la poussière / Des sillages et le blé épars des départs [...] ». Pour accéder à l'indicible d'ordre poétique, l'être est tenté par l'expérience de la mort. Au sein du paysage référentiel, le poète peut retrouver le cheminement qu'il effectue dans la solitude au cœur des nuits, une forme de tuteur de la création.

Parfois, ces scènes phénoménologiques de la mort prennent l'économie de l'épure. Mourir est s'absenter à soi, voir le monde se mêler à l'être même :

« Lorsque soudain le corps

Fébrile se dérobe

A lui-même ne cessant

De devenir

Lieu de tout lieu de tout ailleurs

Le monde

Devant toi la procession

Des morts » (Att, p. 50)

La mort apparaît comme une dissolution du corps et de l'être, une perte des limites qui forment l'étant et qui devient « lieu de tout lieu de tout ailleurs ». Le poème suivant *d'Attentat* élucidera cet état de l'être : « Quand le monde nous semble soudain / De dedans se défaire / La mort seule / À mûrir » (*Att*, p. 53). Tout se dérobe dans cette mort en gestation où le poète est livré à la répétition de cette expérience verticale qui forme le monde en soi : « devant toi la procession / des morts ». Alors que l'expérience de la mort était vécue de l'intérieur, le regard s'extériorise pour dénombrer les morts successives qui semblent se confondre dans une forme d'équivalence avec le monde lui-même.

À moins que la dissolution de l'être ne puisse être comprise comme une fin, une ultime page qui ouvre sur le néant, ainsi que semble le dire l'ultime poème d'*Attentat* :

« *Les vagues*
Des morts et des commencements vibrent
Avec les cordes le souffle
Balaye les inscriptions le corps
Se restitue au blanc et s'y fond » (*Att*, p. 94)

Ce poème occupe l'ultime page du recueil et son sens final semble se confondre avec le mouvement du lecteur tournant les pages et dont le regard « se restitue au blanc et s'y fond » après la lecture de la dernière page imprimée. Dans le même temps, c'est le corps qui est voué à cette blancheur (celle des tombes entre les dunes du cimetière de Salé dont le vent « balaye les inscriptions » ? celle du linceul ? celle de l'absence d'image ?) dans une *restitution* qui n'est pas sans rappeler la parole biblique « Oui, tu es poussière et à la poussière tu retourneras³³⁴ ». Ce poème final prend l'ampleur d'une épopée en hommage au lyrisme qui fusionne des niveaux de souvenir et d'expérience : les « vagues » de la mer près de Salé y deviennent une métaphore de la succession du mouvement de morts et de renaissances (« commencements ») au cœur de la poésie. Le souffle du vent qui balaye les inscriptions du cimetière de Salé y est aussi le souffle lyrique (« vibrent / Avec les cordes ») qui anime les écrits (« inscriptions ») dans la poésie. Se trouve ainsi accomplie la fusion de l'être dans la mort mais aussi celle du souvenir dans le paysage phénoménologique qui vient célébrer l'écriture.

³³⁴ *La Bible. Ancien Testament, Genèse 3-19, Traduction œcuménique de la Bible, Le Livre de Poche, p. 6.*

Au contraire, le paysage de la mort peut emprunter des images qui tiennent à la fois du souvenir et de référents réalistes liés à un univers religieux que le poète livre à un travail de subversion :

« Prières
Et complaintes des vierges en gémissement devant
Les tombes tachées de henné
Tandis que les vieilles frottent leurs sexes contre le calame
Sacré trempé dans les voies lactées la boue les linceuls
mouvant
Des déluges » (Att, p. 90)

Mort, religion, sexe et écriture se côtoient dans ce poème à l'image puissante qui confine au fantasme. Le cimetière de Salé (« les tombes ») sert de toile de fond à la scène imaginaire tandis que les « linceuls », synonymes de pages blanches et tout aussi bien pris au sens propre de drap mortuaire, viennent accueillir le « calame » (en ce cas, stylets) oint sur le sexe des vieilles femmes. Révérence est faite par les manifestations de la féminité à la mort et à l'écriture. Doit-on y voir une soumission de la figure féminine à la poésie dans la pensée de Hmoudane ? Ou est-ce une figuration fantasmatique de la célébration de son poème ?

Car le poète se démarque foncièrement de tout réalisme et son paysage intérieur prend parfois des allures fantasmatiques voire fantastiques. Sans doute reprend-il en cela *Paysage* dans lequel Baudelaire projetait son art poétique dans une vision tour à tour réaliste et retravaillée par l'imaginaire de la ville :

« Des escalators
En marbre ardent
Emergeaient de forges
Ensevelies
Ils montaient trouer
Le ciel en suie

Opalescents
Des morts pressés
S'y bousculaient :
Ivresse de tocsins aux cimes de la ville... » (In, p. 22)

Il s'agit d'un paysage urbain qui n'est pas sans évoquer celui de Baudelaire dans *Paysage* (le « ciel en suie » faisant écho aux « fleuves de charbon » et les « cimes de la ville » aux « toits de la cité ») et l'on peut bien considérer que Hmoudane a sciemment appelé ce célèbre poème en palimpseste du sien pour souligner son renouvellement poétique ainsi que l'inscription dans ce paysage de principes de sa poésie. Cependant, les images comme celle des « escalators » s'ancrent dans la modernité de la ville du XXI^{ème} siècle et réécrivent l'histoire biblique de l'échelle de Jacob qui permettait d'accéder aux cieux³³⁵. Aux « hymnes solennels » des clochers chez Baudelaire, Hmoudane substitue la frénésie et l'alerte d'autres appels par les cloches avec l'« ivresse de tocsins ». Sans doute cette modification souligne-t-elle le passage d'un lyrisme cérémonieux et grave à une énergie violente de la phrase et du vers. Ce qui monte vers ce ciel de suie (c'est-à-dire un ciel modifié par les résidus du feu comme nous le verrons ultérieurement mais aussi un espace obturé, étanche à toute transcendance et à tout au-delà), c'est une file de morts. Le flot des morts y est dépeint à l'image des foules citadines (« pressés », « se bouscullaient ») alors que la mort est par elle-même sortie du temps, sortie de toute urgence. Sans doute peut-on voir dans cette fantasmagorie de la mort une nouvelle *vision* de la création poétique chez Mohamed Hmoudane dans la mesure où les morts préluant à la création s'y succèdent sans la cérémonie d'une procession, mais dans le rythme heurté de la vie urbaine moderne et dans un ciel sans transcendance. La vision picturale apocalyptique y prend les traits du monde moderne.

Au contraire, le pénultième et antépénultième poèmes de *Parole prise, parole donnée* amènent une vision pacifiée de l'être au centre du paysage de la mort et de la création :

*« De chaque instant
à mourir
où seuls se heurtent
des spectres
au centre
un être dévoué – toi
au centre des ruines
De chaque instant
à mourir
ta main impure
en tumescence ne cesse*

³³⁵ L'Ancien Testament, Genèse 28 : 10-19, traduction œcuménique de la Bible, p. 42

*d'infecter le monde
tout autant à venir
que l'ancien » (Pppd, p. 136–137)*

Le poète se présente comme un « être dévoué » au milieu des ruines d'un monde vide. Chaque instant offre ainsi un paysage intérieur de l'imaginaire et de la sensibilité où une forme de solitude règne avec la seule présence d'êtres fantomatiques issus de la mort. Dans ces deux poèmes qui forment diptyque, le poète se présente tour à tour comme au centre du monde de la mort, et dans une posture au cœur du monde qu'il « infecte », c'est-à-dire où il introduit une nouvelle position sensible qui détruit irrémédiablement les principes qui mènent le monde. L'anaphore au début du poème témoigne que la mort est le pivot qui réforme l'être sensible et la vision du monde.

CONCLUSION

Les origines autobiographiques du paysage de la mort nous apparaissent dès les premiers recueils. Il est une familiarité originelle du poète avec le cimetière de Salé évoqué à plusieurs reprises dans l'œuvre et qui construit sans doute un rapport singulier chez lui avec la mort et le silence. Mais Hmoudane a tôt fait de dépasser la dimension référentielle – sa poésie n'ayant pas de vocation réaliste – et la mort devient dans son imaginaire le point d'émergence du dire poétique. Les régimes métaphoriques et métonymiques abondent en références au linceul et au cercueil : la première présente l'intérêt de désigner la mort tout en faisant symboliquement référence à un grand espace blanc qui peut être celui de la page blanche. Comment mieux dire que le linceul est, pour le poète à la fois une fin et un commencement ? Aussi le poète éructe dans un double mouvement de violence de mise à mort d'un monde – de massacre, d'attentat – et de lui-même. La mort apparaît massivement comme le moment fondateur de la poésie, comme le prélude à la renaissance au point de prendre occasionnellement les aspects satiriques de la passion et de la résurrection du Christ : le poète la quête alors dans un espoir exacerbé d'accession à la sphère de la poésie dans sa propre mise à mort. Ces schèmes où l'être se trouve placé entre la double impossibilité phénoménologique d'éprouver la vie et la mort prennent la forme d'un récit temporalisé – récit postmoderne qui n'a plus qu'un lointain rapport avec le récit traditionnel – puisque la mort vient avec la nuit et que la renaissance surgit souvent avec l'aube. Les recueils multiplient ces miniatures phénoménologiques des mouvements de mort-renaissance. Avec les ultimes recueils de notre corpus, cette quête de la mort devient même un défi lancé au lecteur. Le poète se représente dans sa propre mort – une exécution capitale – mais dans ce mouvement subi et sans suite, il se présente comme celui qui bouscule les représentations sensibles du lecteur. La mort n'est pas une fin mais un début et le poète l'assène sur le monde dans une démarche de subversion absolue dont le titre *Attentat* était déjà éloquent. L'ensemble des recueils du corpus permet alors au lecteur d'évaluer l'évolution du lyrisme de la mort omniprésente au fil des poèmes : tour à tour, ce lyrisme s'exprime par la dynamique des impératifs « marchons » puis par des références musicales au tango ou au rythme déstructuré du dernier recueil. Le paysage de la mort peut dès lors être lu comme une valse du poète avec la sémantique du néant. Il s'agit de « mourir » pour ne pas mourir, d'accéder à ce point de proximité avec la mort pour éviter de mourir en tant qu'être sensible, en tant que poète. Ainsi se démultiplient les veines lyriques de la mort : à côté de variations vertigineuses on observe un lyrisme postmoderne (*Parole prise parole donnée*) mais aussi un lyrisme de l'émission (*Attentat*). Au-delà même du paysage de la mort dans sa complexité, c'est la crise phénoménologique de l'être et du langage qui est

interrogée : les paysages sont autant de scènes où le rapport phénoménologique au monde et à la création se trouve exposé. Ainsi le paysage de la mort n'apparaît pas comme angoissant, même s'il est manifestement d'une récurrence obsessionnelle comme en atteste sa présence massive dans le relevé de notre étude. Avec lui, nous allons de la réalité référentielle autobiographique aux confins de la représentation phénoménologique des dynamiques de l'être dans la création. En lui se croisent les paysages du corps et des miroirs, voire ceux de la ville. Au cœur d'une poésie postmoderne, il demeure comme un point nodal essentiel qui lie vie et mort, silence et création.

QUATRIEME CHAPITRE :

Le paysage du feu

« Le feu me fascine » déclare Mohamed Hmoudane à Muriel Steinmetz qui l'interviewe pour le journal *L'Humanité*. Et il ne manque pas de rappeler que ce thème apparaît dans le titre même du recueil *Incandescence* qu'il déclare avoir dédié à l'auteur marocain Ahmed Marzouki³³⁶. Or il ne s'agit pas seulement d'un thème, mais d'un paysage qui contient la puissance de mise en scène de l'être phénoménologique. Sa poésie n'est ni récit, ni discours, mais l'articulation de paysages phénoménologiques dominants où viennent s'inscrire les fragments du corps, de l'expérience, des discours. La poésie contemporaine est en effet le fruit d'une évolution qui, selon Khalid Hadji, « à chaque époque déplace ses frontières à tel point qu'aujourd'hui il englobe différentes formes esthétique et s'appuie sur l'hybridité³³⁷ ».

1. 1 AU CARREFOUR DES PAYSAGES

On ne saurait étudier isolément les paysages dans la poésie de Mohamed Hmoudane sans avoir préalablement montré, serait-ce rapidement, comment ils se confondent les uns dans les autres et, ce faisant, s'éclairent, se nuancent, se prolongent. Ainsi, avec le paysage de la ville, le paysage du feu vient jouer un rôle positif. Les villes de Hmoudane sont nocturnes, glauques parfois, à détruire et à reconstruire presque toujours comme tous les produits d'une civilisation figée et conventionnelle :

« Montez et déferlez depuis ma main
Et par-delà l'immense blessure
Montez et déferlez
Déversez
Sur les villes obscures
Le feu spectral que je couve » (In, p. 14)

³³⁶ <https://www.humanite.fr/le-maroc-est-lininvite-dhonneur-de-livre-paris-633759>, consulté le 9 octobre 2017.

³³⁷ Khalid Hadji, « La réception du poème : aspects herméneutiques », *De l'Interprétation. Textes, discours, images*, in *Études Francophones et méditerranéennes*, n° 1, juin 2017, p. 43.

Cette figure du poète déchiré par une « immense blessure » appelle à ce que la main, dont on a vu antérieurement qu'elle est la métonymie de l'écriture, verse le feu sur les villes. Le poète apparaît comme un être de lumière, peut-être le matador à l'habit de lumière *d'Attentat*, quelque peu surnaturel ou revenant de la mort (« spectral ») selon la dynamique propre à Hmoudane, qui vient apporter une nouvelle forme de luminescence. Il ne s'agit pas de la raison, comme la traditionnelle métaphore de la lumière pourrait le laisser supposer, mais d'un « feu spectral » nourri intérieurement. Il semble que la poésie vienne à la fois submerger et métamorphoser la cité des hommes, conférant ainsi au poète une stature mi démiurgique mi subversive.

Le paysage du feu entre aussi en résonnance avec le paysage du corps et de la souffrance tel que nous l'avons antérieurement étudié :

*« Qu'on me lapide
Père des sept pierres
Expiatoires
Qu'on crible mon corps père
De pierres brûlantes
Que les lames du feu que j'institue
Comme les lances me traversent
Et me dissèquent
Qu'on jette les lambeaux de ma chair
Calcinée et mes boyaux
Aux charognards, les hyènes
Tes autres fils, mes non-frères
[...]
Pardonne ! Pardonne
A ton pitoyable fils
Ses excès de feu
Père... » (In, p. 19)*

La culpabilité du poète face au père prend les formes d'une autopunition dont le feu est la cause (« ses excès de feu ») et l'instrument. Le même feu qui parcourait le poète et générerait l'essence même de la poésie est proposé comme l'auxiliaire de la punition, d'une flagellation et d'une torture du corps. « Pierres brûlantes », « lames de feu » deviennent des instruments d'un corps volontairement mis à la torture. Le poète se soumet à une peine qu'il appelle et qui

est consubstantielle de sa poésie elle-même. Les images sont violentes en évoquant des « lambeaux de [la] chair / calcinée » livrée aux charognards, les « autres fils » et les « non-frères » : le poète institue sa différence dans ce paradoxe d'autres fils qui sont des « non-frères » et sans doute Hmoudane évoque-t-il par ce biais la violence des jalousies et des rivalités par rapport à la position hors normes affirmée par le poète. Il donne en pâture sa chair brûlée par le feu poétique, sans doute conscient que son sacrifice quasi-christique nourrit la culture de la collectivité humaine qui, pourtant, méprise le poète.

Il existe en effet une tendance sacrificielle dans cette quête poétique qui ne s'arrête à aucune convenance, aucune loi sociale ou morale :

« Brulé aux mots

Comme au chalumeau

Mû par un trouble nouveau

Je suis à présent mûr

Pour l'échafaud... » (BM, p. 37)

Ce court fragment, qui adopte pour une fois un système de rimes comme par dérision, nous offre la vision d'un poète maudit, d'un nouveau Villon, livré à la vindicte de la justice et condamné à mort. La passion poétique et l'innovation sensible ont-elles fait du poète un paria, un criminel aux yeux de la société ? Le texte témoigne d'un consentement à ce sacrifice, à un nouveau destin christique.

Avec le paysage de la mort que nous venons d'étudier, le paysage du feu entretient aussi de nombreux liens. Le recueil *Poème d'au-delà de la saison du silence* donne l'occasion de montrer comment ces deux paysages s'articulent à partir d'un héritage littéraire :

« Naguère-autrefois, cette femme détrônera l'amour, que nous étions heureux!

Nous avons volé le feu, enflammé les poèmes coulant de notre mort ancienne » (Pss, p. 30)

À travers cette image du poète « voleur de feu » prométhéen inséré dans ce fragment de récit autobiographique – mais quel poème ne l'est pas chez cet auteur ? –, si Hmoudane fait allégeance à Arthur Rimbaud qui se décrivait tel³³⁸, c'est pour mieux dépasser cet héritage avec la spécificité de sa démarche. En effet, l'écriture de poèmes découle chez le poète, comme nous l'avons vu antérieurement, de l'expérience de la mort (« coulant de notre mort

³³⁸ Arthur Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny* du 15 mai 1871.

ancienne »). L'aventure rimbaldienne procède ainsi d'une autre source, d'un autre plan de genèse. Le feu devient d'ailleurs instrument : ce feu lumière-conscience enflamme les poèmes, les nourrit de son énergie passionnée dont la poésie de Hmoudane nous offre maints exemples. Le feu prométhéen ouvre à la transcendance au cœur de la poésie. La confidence autobiographique permet de mieux saisir comment Hmoudane accepte et dépasse l'héritage de Rimbaud.

Le poète est en effet dans une démarche attentatoire aux valeurs consacrées :

*« ... ta marche intuitive détrône toutes les images
couronnées déjà la fièvre t'invite à voler le feu
Brûle les signes et meurs joyeux aux instants
pourpres d'errance » (Pss, p. 58)*

La métaphore filée est parlante : « détrôner » les « images couronnées », c'est fuir la langue du pouvoir et l'imaginaire habituellement révérend. En cela encore, le poète redevient « voleur de feu » rimbaldien, mais d'un feu passion (« fièvre », « feu », « pourpres ») dont il anime les « signes » dans le poème alors que, voué à une errance qui finit par abolir l'exil, il va faire l'expérience singulière de la mort.

Ainsi le poète se trouve aux confins de la mort et du feu, avec une forme de concomitance que la symétrie des anaphores souligne :

*« Tu t'éveilles
À ta mort à jamais
Arrimé au sol
Nulle goutte
De jour ne luit
Dans tes yeux
À jamais
Arrimé au sol seul
à présent tu demeures
Dans cet asile de feu » (Att, p. 19)*

L'expérience de la mort propre à la poétique de Hmoudane correspond à la passion poétique. Quel sens donner au mot « asile » ? Est-ce le lieu où l'on sépare les aliénés des autres, ou est-ce au contraire le lieu d'une solitude préservée du monde, comme semble le dire l'utilisation de l'adjectif « seul » ? Le feu n'est pas enfer, il n'est pas non plus une souffrance de la brûlure qui s'ajouterait à la torture à laquelle Hmoudane soumet le corps.

Ces deux paysages de la mort et du feu semblent les deux facettes d'une même réalité de la création, le premier se concentrant sur une continuité de la mort renaissance dans la succession, le deuxième lié à une énergie créative dans l'instant comme nous le voyons avec le fragment suivant tiré d'*Attentat* :

« Poussée
Haletante de sueur et odeur
Cendrée de terre et des braises
Qui convulsent au front de la mort
Dans la forge » (Att, p. 88)

La « poussée », la « convulsion » traduisent en l'occurrence l'énergie du feu dans la « forge » qui ouvre à la génération de la forme au moment de cette mort quêtée pour ouvrir à la renaissance dans la poésie. Le poète expose l'interface entre deux dimensions contiguës de la création dans ce paysage phénoménologique où il expose une dynamique de l'esprit. Le paysage du feu se trouve ici placé du côté des sens par rapport à l'immatérialité de la mort.

De même, dans d'autres fragments, feu et mort sont mis en parallèle comme des éléments dont la fin de l'un confine au début de l'autre :

« Hier, la nuit et un matin éternel...
La fumée continue rejoignait en petits cercles ivres les vomissements
enragés du soldat assassin et la sueur de nos deux êtres déserteurs.
Hier, la nuit et un matin éternel ...
Dans mes entrailles agonisait la dépouille de l'exil.
Dans mes paumes j'arborais un soleil meilleur » (Afnc, p. 39)

La « nuit » et le « matin éternel » sont-ils ces deux temps successifs de la mort et de l'aube tenue dans les mains ? L'être du poète semble s'être *dépouillé* entre ces deux temps de la stature sociale qui est celle – encore très présente dans les premiers recueils – de l'exilé pour accéder par l'écriture (nous avons vu dans le paysage du corps la signification des mains et ce sont elles qui (dé-)tiennent ici le « soleil meilleur ») à un état nouveau de l'être.

En d'autres points, cette mixité entre le paysage de la mort et celui du feu ouvre très clairement à l'acte d'écrire. On peut à juste titre parler d'un paysage phénoménologique de la création poétique :

*« C'est le soleil
Qui monte comme d'une
Flaque de sang
Flanqué d'ailes le voici
Plus éblouissant
Que la mort qui brûle
Comme des hiéroglyphes
Sur les murs sombres
D'une chambre funéraire... » (In, p. 29)*

L'image est saisissante : le soleil apparaît par le biais des images comme un grand oiseau – peut-être ce phénix dont il sera question plus loin – qui se livre à l'écriture sur les parois de cette « chambre funéraire ». Peut-on supposer une lointaine réécriture du fameux passage d'*À la recherche du temps perdu* de Proust où le soleil vient éclairer le fiacre de la grand-mère du narrateur et projeter sur le mur une image qui fait penser à une décoration de vase funéraire ?

« Le soleil déclinait : il enflammait un interminable mur que notre fiacre avait à longer avant d'arriver à la rue que nous habitions, mur sur lequel l'ombre, projetée par le couchant, du cheval et de la voiture, se détachait en noir sur le fond rougeâtre, comme un char funèbre dans une terre cuite de Pompéi ³³⁹ ».

Sans doute la poésie de Hmoudane s'est-elle éloignée des images qui viennent agrémenter la prose réaliste de Marcel Proust, mais la chambre funéraire se trouve associée à la chambre funéraire sur laquelle le soleil vient dessiner des hiéroglyphes, c'est-à-dire produire une écriture. Le fragment est donc précieux pour comprendre cette complémentarité entre la mort et le feu dans la genèse poétique.

³³⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Du côté de Guermantes, II, I*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la pléiade, p. 614.

Le feu, la mort et la lumière sont effectivement alliés dans le paysage phénoménologique de Hmoudane :

*« Abandonné à sa dépouille inhumée dans une tombe de papier loin du soleil
qu'il croyait possible il alluma un feu brula le cercueil mot à mot la
métamorphose prit forme la lumière aveugla ses prunelles il cria en naissant
ne décernez guère au martyr vos minutes de silence. » (Afn, p. 77)*

Dans ce très beau paysage, le passage par la mort est lié à l'écriture elle-même (« une tombe de papier ») mais cette production ne répond pas à l'espoir solaire (« loin du soleil qu'il croyait possible »). Il faut donc un acte délibéré du créateur (« il alluma un feu brûla ») de l'ordre de la passion pour transformer (« la métamorphose prit forme ») cette production sans lumière en illumination solaire. Le feu et la lumière découlent donc d'une transmutation de l'ordre du langage (« brûla mot à mot »). Les images tissent en l'occurrence le processus dynamique de mort (« dépouille » ; « tombe » ; « cercueil ») renaissance (« en naissant ») inhérent à la poésie de Hmoudane. Le cri poussé lors de la renaissance doit-il être compris comme un contre-message de certains fanatismes qui respectent (« minutes de silence ») les martyrs ? En ce cas, nous pourrions dire que l'expérience poétique a ouvert à la lucidité, au sens plein du terme.

Cette hypothèse se trouve confirmée dans un poème ultérieur d'*Ascension d'un fragment nu en chute* :

*« Il neigeait du bout de ses doigts au sein du rite toute l'opalescence nacrée
devint des lignes noirâtres entrelacées très fines l'encre était nuit couvrant le
triangle lumineux et La neige fut feu enflammant ses rêves gelant ses désirs »
(Afn, p. 78-79)*

Cette fois-ci, le paysage s'inscrit dans un processus météorologique métaphorique où la neige semble décrire la blancheur du papier sur lequel vient s'inscrire l'écriture (« devint des lignes noirâtres entrelacées très fines l'encre était nuit »). Le résultat spontané de cette opération est marqué par la simple conjonction de coordination à valeur de conséquence « et » : un oxymore filé sous forme de chiasme (« neige »/ « feu », « enflammant »/ « gelant ») vient alors dire la magie intérieure du processus poétique et l'illumination de la passion qui condense en elle toutes les forces de l'être (« gelant ses désirs ») dans le flamboiement (souligné au plan sonore par l'allitération en [f] dans « fut feu enflammant »).

Au fil des recueils, Hmoudane investit le paysage céleste pour lui donner la puissance du feu créateur :

« Et déjà
le ciel n'était pas ciel
quant à l'azur il était embrouillé
de sang
et le ciel était une mer
qui s'embrase
et les étoiles
alphabet apocalyptique
flottant
esquifs hiéroglyphiques
traversant la nuit
vers l'autre rive » (Pppd, p. 128)

Les éléments se mêlent et se transfigurent : le ciel n'est plus ciel, le ciel est mer elle-même décrite en oxymore avec du feu (« qui s'embrase ») tandis que les couleurs s'opposent et s'entremêlent (« l'azur [...] était embrouillé / de sang »). Dans les dynamiques de ce paysage, le lecteur trouve des éléments réalistes mais travaillés par des énergies poétiques. Le paysage est une base de formes et de couleurs qui a vocation à la métaphore pour dire les démarches de la création chez Hmoudane qui vient les transfigurer, métamorphoser la « réalité » du monde. Comme pour le poète dans son errance nocturne, les signes sont des lumières et des guides dans la traversée de la nuit.

Aussi dans cette configuration, l'illumination solaire apparaît-elle à l'échelle de l'œuvre comme l'indice d'une force salvatrice :

« Noûm
Soleil en flux par-dessus le déluge
Arche naufragée dans les sillages
"calam"³⁴⁰ dévoué, esquisse dans l'étendue d'éternité d'un
sein-arc-en-ciel » (Pss, p. 22)

³⁴⁰ Calam est un mot en arabe classique qui veut dire « la parole ».

Un au-delà possible dans l'immanence³⁴¹ a percé dans ce déluge qui a emporté l'arche vers le naufrage. L'astre solaire a à la fois signé la fin désirée du déluge (« sein-arc-en-ciel ») puisqu'on l'aperçoit et il l'a ouvert sur l'infini (« étendue d'éternité »). Le paysage aux allures bibliques est transcendé par le soleil et non par la croyance en un dieu.

Nous voyons donc que, dans le paysage du feu, le soleil est amené à jouer un rôle singulier sur lequel nous allons à présent nous pencher.

1.2 LES SOLEILS REVELATEURS

Comment un poète qui a grandi au Maroc ne serait pas un homme de l'astre du jour ? Cependant, si dans le paysage du feu, le soleil demeure toujours présent, il n'est plus l'élément qui fait resplendir les formes et les couleurs d'un paysage réaliste référentiel. Au contraire, il est lumière et chaleur qui torture le corps comme cette « *martyre qui a couché avec le soleil* » (Pss, p. 51). Dans un autre fragment, Le soleil tend à devenir l'aune à laquelle se mesurent la sensibilité et la vérité poétique, la cible d'un élan volontaire :

*« D'éveil, ici, repose la dépouille d'août, erre vers le haut implantée
dans le vent du sud au fond des prunelles noires, recherche son exil,
l'installe en tâtonnant l'effondrement impossible du néant blanc... hante
la fêlure du soleil, chante le vertige du doute... » (Afnc, p. 28)*

Par le verbe à l'impératif, le poète s'intime une proximité avec le soleil. Quelle est cette « fêlure » dont il est question ? N'est-ce pas le point limite de la connaissance et de la lucidité, celui où justement va s'ouvrir le doute ? Cette fêlure est seuil, à la fois brasier solaire dans lequel s'enracine la poétique de l'absolu de Hmoudane et point où débute le doute qui devient l'objet même du lyrisme.

Au-delà de ce point, le poète, connaît un univers à la densité de nuit et où l'être fait l'expérience de l'envers solaire :

*« LA NUIT ÉTEINTE, EXIL DANS L'EXIL
Le rêve fragmenté me jette dans les bras de la mémoire et un soleil en
défloration multiple m'exhale d'un déclin fatal... » (Afnc, p. 29)*

³⁴¹ La suite du fragment indiquera en effet qu'une sagesse est à (re-)trouver dans l'ici-bas profane :

« Fa

nous ne retournerons à la nouvelle sagesse que si nous inventons un déluge non sacré écrivant avec l'écume du sang immémorial une autre ère... » (Pss, p. 22)

L'être connaît alors « l'exil dans l'exil », un exil au carré, un état du monde qui ramène à la conscience d'être émigré dans un autre pays, et à la fois privé du soleil et de l'énergie du feu donc exilé dans son être de la poésie. Le paysage de la densité nocturne prend le pas sur le jour solaire, et l'être semble émaner d'un astre en implosion (« en défloraison multiple »). Sans doute doit-on comprendre qu'ils s'agit de l'éloignement d'avec la vérité absolue que représente pour la poésie la lumière solaire – préfigurant l'expérience de l'oiseau au destin solaire qu'est le phénix, comme nous le verrons plus loin. L'être semble un parfum dans cet univers inversé voué à la nuit qui n'est pas sans rappeler les soleils spleenétiques de Baudelaire.

Car cet univers n'est pas pour autant stérile pour la poésie. Il est fécond d'une lumière singulière :

*« Etoile éteinte qui jette la poussière de sa lumière lointaine
sur les espaces de rêves en extase
explose et le temps
implose et le désir
brûlure glaciale
exil, exil, exil, exil, [...] » (Pss, p. 52)*

Le terme d'exil se trouve ici répété plusieurs fois comme pour souligner une amertume ou une souffrance. Mais dans cet univers de l'étoile éteinte³⁴², la lumière ténue est néanmoins féconde : elle permet au poète d'explorer l'alternative entre implosion et explosion, entre la reconnaissance du désir, et la conscience du temps. D'autres univers sensibles sont donc ouverts au cœur de l'exil et ils sont marqués au sceau d'un feu singulier que vient dire l'oxymore « brûlure glaciale ».

Au contraire, là où se lève le soleil, la poésie peut naître. Ainsi en est-il lorsque le paysage du corps et le paysage du feu s'entremêlent :

*« La nuit où je serai né sans pitié pour le soleil qui pousse sous ton cou se
couche dans tes prunelles, mes quatre regards creusant le ciel d'argile
périront et l'arbre de papillons qui horizontalement chutaient chaque
cinquième saison. » (Afn, p. 35)*

Sans doute y a-t-il dans ce fragment une réminiscence du « soleil cou coupé » dans

³⁴² Cette étoile morte nous rappelle les chimères de Gérard de Nerval et son sonnet liminaire *El Desdichado*

*Zone*³⁴³ d'Apollinaire plus tard repris comme titre de recueil par Aimé Césaire³⁴⁴, dont on sait qu'il fait l'objet de l'admiration de Mohamed Hmoudane³⁴⁵. Mais le texte dépasse la simple intertextualité pour décrire la sensibilité à ce soleil directeur auquel le poète doit rester attentif pour accéder à la poésie.

La poésie est ainsi matin, aube, jour levé, lumière sur le monde comme on peut le voir dans *Poème d'au-delà de la saison du silence* :

« Arche argentée traversant la nuit
versante d'étoiles bourgeonnantes d'exil
éclairant le départ dans le poème... » (Pss, p. 23)

Alors que l'exil apparaît comme une nuit (les deux mots étant en fin de vers comme à la rime), celle-ci est traversée par une « arche argentée », un vaisseau lumineux voyageant sous la voûte étoilée où elle cherche un chemin (comme le poète errant dans la nuit, lors de l'exil), et ouvrant la voie à la création poétique. La lumière issue de cette arche abritant l'être rend possible l'écriture.

La dynamique du soleil face à la nuit sera l'objet du dernier fragment de *Poème d'au-delà de la saison du silence* :

« dans les signes assombris d'embruns denses de nuit,
le soleil sème » (Pss, p. 76)

Le recueil se clôt donc avec une phrase qui mène à l'ouvert, et plus encore à la possibilité d'une naissance issue de cette dispersion séminale. Nuit, soleil, signes « assombris », blancheur : est-ce là une métaphore en devenir de la page blanche et de l'écriture, de la lumière qui dévoile les signes disséminés. Le paysage exprimant le seuil entre nuit et jour dit ou suggère davantage que lui-même.

Parfois, le paysage suit le mouvement temporel du jour et de la nuit, comme dans cet extrait de *Poème d'au-delà de la saison du silence* où apparaît la figure de l'amandier :

« [...]
Nocturne,
un soleil fêlé

³⁴³ Guillaume Apollinaire, *Alcools*, 1913.

³⁴⁴ Aimé Césaire, *Soleil cou coupé*, K éditeur, 1948.

³⁴⁵ Mohamed Hmoudane consacrera un poème en hommage à Aimé Césaire dans *Plus loin que toujours*.

*m'illumine
une lune froide, égarée
me baigne dans
une ardeur argentée
Je suis l'amandier,
plaie féconde sur
un amas de rêves rouillés
l'aurore,
de sa brise légère
me remue
le matin,
de sa lumière
me déracine... » (Pss, p. 55)*

Nous avons déjà vu que l'arbre, et en particulier l'amandier ici en position centrale au carrefour de la nuit et du jour, était une image du poème. À partir de cette hypothèse, on comprend mieux qu'il soit à la fois « plaie féconde », c'est-à-dire issu de la souffrance d'un corps mis à la torture et « amas de rêves rouillés » dans la mesure où le poème expose l'imaginaire et l'inconscient de son auteur. L'amandier se trouve dans ce paysage, placé tour à tour, sous le régime de la nuit puis celui du jour, comme s'il s'agissait d'un paysage réaliste. Cependant, dans sa phase nocturne, ce paysage traduit les états lumineux contradictoires de la lune et du soleil qui semblent des ambiances mentales du régime de la lumière : « m'illumine » et surtout « ardeur argentée » renvoyant au feu de la passion poétique. Avec la phase diurne, avec l'aube puis le jour, l'amandier est soumis à la vibration puis au déracinement. Doit-on voir dans cette métaphore filée la séparation du poème achevé alors que le jour arrache le poète à son mouvement de création ? Le paysage d'apparence réaliste n'est donc qu'un support aux airs autobiographiques, une métaphore filée sous laquelle s'impose un paysage phénoménologique de la création chez Hmoudane.

Le thème du déracinement apparaît dans d'autres fragments avec la thématique solaire :

*« Sombres soleils de défaite s'intronisant sur un instant de lumière
ère d'aube,
De départs incessants vers les autres rives » (Pss, p. 61)*

Alors que l'aube apparaît et met fin à la nuit créatrice, quels sont ces « soleils de défaite » qui prennent le pas sur l'instant de lumière ? Doit-on comprendre qu'il est des bouts de la nuit où la poésie n'a pu éclore ? Des expériences où l'errance et le déracinement (« départs incessants vers d'autres rives ») ont repris le dessus sur les phases créatrices de la nuit ? Les modulations du thème solaire correspondent alors à des variations sensibles dans la perception de la création poétique.

1.3 LES FEUX DE L'INDICIBLE

Au-delà des illuminations solaires que nous venons de voir, le feu peut, dans certains cas, prendre un aspect ténu et discret au cœur de l'acte créateur. Ainsi, alors que le poète a accompli son errance nocturne, le dire poétique relève de l'impossible :

*« Impossibles, sont les paroles
au terme probable de l'errance
elles fouilleront dans mes rêves
y brûleront des bouquets de silence
y répandront des lumières... » (Afnc, p. 18-19)*

La parole devient alors un feu qui illumine l'être, qui éclaire en brûlant de paradoxaux « bouquets de silence ». Là où silence et néant régnaient, le feu pieusement restaure l'image et l'institue en poésie. La poésie ne s'offre pas spontanément mais elle est le fruit d'un processus intérieur d'alliance avec les rêves, où elle se délivre :

*« Parfois
Je puise d'un « gouffre » lointain
de petits grains
de lumière
je libère la parole
je l'exhume du Sérail
je libère le poète,
je l'extirpe des tavernes fumoirs » (Afnc, p. 20)*

Dans ce fragment, le paysage de Hmoudane se trouve au confluent entre un univers référentiel et un univers imaginaire orientalisant. Le premier étant les bars de l'errance nocturne « les tavernes fumoirs », il est le cadre privilégié d'évolution du poète. Le second « le Sérail » étant aussi un lieu clos, mais doté des claire-voies qui laissent passer la parole et la lumière. Ce dernier, représenterait, à notre sens, la sphère sociale fermée et obtuse des

personnalités reconnues ou médiatiques que Hmoudane critique avec d'ironie. En l'occurrence, ce mouvement de libération de la poésie découle de la plongée vers le « gouffre » baudelairien³⁴⁶.

Mais l'onirisme s'avère très présent dans ce processus et Mohamed Hmoudane reste l'héritier des surréalistes qui voient dans le rêve un accès aux tréfonds authentiques de l'être :

*« Le rêve nous consume, nous révèle les détails confus du désir, maudites
soient les paroles...*

... Viens donc et tes silences !

Offrons-nous au crépuscule maritime; qu'il nous embrase !

*Dans le noir désertique, je ne vois dans tes yeux que de petits cristaux
nomades car déjà-partout où j'installe ton image la vie/féerie marche vers son
comble recule donc ô mort! » (Afn, p. 34)*

Le rêve ne trouble pas ; il « révèle ». Dans sa manifestation sans parole, il ouvre au mystère intérieur du désir. Le rêve est synonyme de la poésie dans la mesure où, comme elle, il est feu dévorant intérieur. Aussi le poète le révère-t-il et l'appelle-t-il (« viens donc et tes silences ! ») dans une offrande de l'être, un sacrifice et une immolation qui n'est pas sans rappeler combien cette expérience du feu a partie liée, comme nous le montrions plus haut, avec celle de la mort.

Parfois le rêve lui-même se trouve consumé à son point de rupture avec l'univers nocturne :

*« il allait rêver de la femme qu'il a immortalisée le moment même de la chute
du rêve quand sur l'effacement des nuits il a dressé une scène de plomb toute
suspendue sous le feu jaillissant qui le hantait, la lumière matinale déshabilla
la rose, brûla l'événement [...] » (Afn, p. 74)*

Hmoudane évoque ici Instant transitionnel et délicat . Alors que l'image de la femme désirée s'efface, c'est le feu du désir lui-même qui surgit du tréfonds de l'être comme si les pulsions inconscientes se révélaient au-delà de l'image elle-même, et la détruisent (« brûla l'événement »). Le feu solaire lui, vient entre érotisme et dépouillement,

C'est que le feu est aussi le vecteur de la destruction, de l'énergie mise à détruire les élaborations d'une civilisation dont le poète rejette les valeurs, comme la ville. Nous avons

³⁴⁶ Charles Baudelaire, *Le Gouffre*, in *Fleurs du Mal*,

déjà vu combien la ville, en raison des valeurs qu'elle véhicule, était un espace à détruire, à reconstruire. Le feu est l'un des instruments de cette destruction :

*« ...je suis monté sur les ruines des villes brûlées
J'ai blessé mon orgueil dans les miroirs fluides d'amour
et inhumé le dire dans des paroles pleureuses de désolation » (Pss, p. 46)*

Comme dans le paysage de la ville, le poète pose avec une attitude conquérante sur « les ruines des villes brûlées ». Le feu a eu une vertu destructrice des manifestations de la civilisation, et ce n'est qu'au terme de ce mouvement de destruction que la création poétique peut prendre son essor.

D'ailleurs, cette expérience du feu passionnel, voire cette torture semble indispensable pour que la parole puisse engendrer la parole poétique :

*« Fouettez !
ma parole vous échappe !
regardez-la se dissoudre dans l'eau regardez-la
partir en fumée avec mes phalanges qui se calcinent ! » (Att, p. 35)*

Les contraires de l'eau et du feu sont en l'occurrence mobilisés pour exprimer l'image d'une même dissolution dans les fluides de l'eau et de la fumée. Les mains sont livrées à la combustion, peut-être retirées ainsi de l'écriture par le feu de la passion poétique. Une fois encore, le résultat confine à l'indicible, à une parole insaisissable « ma parole vous échappe. »

1.4 LE FEU OU LE LYRISME DE L'ENERGIE

La mention du feu apparaît dans l'œuvre de Mohamed Hmoudane avec des sens singulièrement différents, comme dans cet extrait que nous avons déjà évoqué, où le poète prend le terme comme une injonction à tirer avec une arme :

*« Feu aux entrailles
Feu sur tout
Crépité sang
glas
D'un monde ancien » (Att, p. 11)*

Cette proclamation générale au combat contre un « monde ancien » que la poésie doit renouveler après l'avoir détruit se retrouve dans des scènes aux allures réalistes où le poète se met en scène dans son univers de prédilection :

« Poupe de sang sous mes coudes le comptoir chavire verre après verre de musique instantanée et d'ébauches je fixe la glace feu feu je bombarde mes reflets d'obus pétris de silence et je danse sous la cascade de poudre et d'échardes » (Pppd, p. 35)

Plusieurs niveaux de sens se superposent et s'hybrident dans ce paysage : il y a tout d'abord un contexte réaliste d'un bar (« sous mes coudes le comptoir [...] verre après verre » ; « la glace ») dans lequel se joue une bataille navale métaphorique (« poupe » ; « chavire » ; « bombarde » ; « obus » ; « cascade de poudre et d'échardes ») et où se glisse un troisième niveau référant à la poésie hmoudanienne (« sang » ; « musique instantanée et d'ébauches » ; « pétris de silence » ; « danse »). La scène traduit une certaine jouissance presque infantile du poète, avec cette danse au cœur de la mitraille qui n'est pas sans rappeler Gavroche, dans l'univers imaginaire de *renegado* qu'il s'invente au cœur d'une réalité triviale où se construit pourtant sa poésie. La poésie naît au cœur du feu de la bataille. Le poème donne à comprendre combien le paysage intérieur, chez Mohamed Hmoudane, se confond avec la réalité du monde moderne et de celui de la nuit.

Alors que le terme « feu » peut être une injonction que le poète d'*Attentat* et de *Parole prise, parole donnée* reprend volontiers à son compte pour mettre à sac un état de la société que le poète récuse, il apparaît ici aussi comme une injonction à l'« allumage » de la passion intérieure : « feu aux entrailles ». C'est ce dernier sens qui nous intéressera dans ce chapitre.

Dans *Blanche mécanique*, le feu devient l'objet d'un appel dans une démarche qui conduira à la destruction des codes et des convenances, y compris chez le poète lui-même :

« À feu. Je et moi. Aux flammes nos faces ductiles. Nos faces totémiques.
Brûlent les masques sacrificiels. Flamboient Je danse et j'accidente. Rut. Rut
féroce. Rut sacramentel. Je danse et je m'ébranle. Je tente la femelle en moi.
Et je l'investis. Et je me lacère. Et je lacère la nuit. Point d'éclairs. Des
braises comme de kif crépitent et s'étoilent. Ici à la surface dans l'âtre céleste.
C'est l'orgie astrale. Et c'est oracle. La montée imminente, par les marches
intemporelles, toutes les guerres et tous butins, or et captives et épopées, des
Hachichines... » (BM, p. 14)

Dans ce fragment splendide, hermétique, au lyrisme saccadé et quasi tectonique, il s'agit de détruire par la passion du feu les bases de l'identité, qu'elle soit sensible (« ductile »), emblématique (« totémique ») ou bien liée à un rituel de mort (« masques sacrificiels »). Le lyrisme est celui d'une danse endiablée d'un « rut féroce » qui vient

entamer les bonnes mœurs de la civilisation, d'une volonté subversive sans concession. La poésie est posée comme une « orgie astrale », une libération des sens et de l'esprit que seules guident les « étoiles » d'un idéal de l'exigence. Le feu lui-même vient nourrir cet idéal dans sa transformation qui envoie vers le ciel des escarbilles enflammées semblables aux étoiles : « des braises comme de kif crépitent et s'étoilent ».

Un même mouvement se retrouve dans *Parole prise Parole donnée* où le poète endosse une posture de combat :

*« La guerre ne fait que commencer – et j'en suis le verbe suscité – j'en suis le
verbe calciné – le verbe ressuscité*

XI

Encore mille ans de marche à escalader à genoux

Sous le fouet des flammes s'élevant – c'est syntaxique ! » (Pppd, p. 25–26)

Mohamed Hmoudane propose une guerre par le verbe, dans la droite ligne d'*Attentat*, où le poète vient pourfendre les constructions du dire et du monde traditionnel. Le poète épouse la parole poétique soumise aux différents temps de la création : production (« suscité »), feu de la passion poétique (« calciné »), mouvement de mort/renaissance (« ressuscité »). La passion s'exprime au travers d'une hyperbole (« encore mille ans ») qui reprend avec ironie les prétentions de certains régimes politiques comme le nazisme. Hmoudane adopte une posture de pénitent se soumettant à la torture (« escalader à genoux ») dont le feu poétique est l'instrument que souligne l'allitération en [f]. Comment comprendre l'exclamation finale « c'est syntaxique » ? Est-ce un constat métalinguistique sur le texte lui-même pour montrer le respect de la seule loi reconnue : la syntaxe ? Ou l'exclamation décrit-elle la démarche inlassable sous le fouet du feu passionnel comme le déroulement syntaxique du propos ?

Le feu est au cœur de la quête du poète, il lui est tellement familier que parfois, il ne le désigne que par un pronom personnel anonyme comme « le » :

*« le susciter comme un soleil
qui s'allumerait à une fenêtre
encombrée de gris
se taire à son avènement
et écouter les flammes
crépitement d'or orage d'ocre
troublés d'azur*

s'en envelopper
s'en imprégner
se jeter follement
dans ses seins
Demeurer vif,
Ajourner à jamais
La cendre... » (In, p. 27)

Il existe en l'occurrence une quasi liturgie du feu posé comme l'objet de l'adoration qui lui est vouée dans *Incandescence* et où il se trouve comparé à ces soleils révélateurs que nous avons envisagés. Les flammes elles-mêmes sont évoquées dans une palette tricolore (« or » ; « ocre » ; « azur ») seulement attachée à la dynamique de la combustion faite de bruit, de violence, de nuances. Le poète, imitant le phénix, comme nous le verrons ultérieurement, se voue au feu par une série de verbes à l'infinitif ayant la valeur de l'impératif. Vivre dans le feu : il s'agit de faire corps avec le feu et de repousser le plus longuement possible l'issue de la combustion, la cendre. S'agit-il, ainsi que le remarquait Gaston Bachelard, d'un « [...] *langage chaud*, grand foyer de mots indisciplinés où se consume de l'être, dans une ambition quasi folle de promouvoir un plus-être, un plus qu'être³⁴⁷ » ? Le feu est la vie même (« vif ») de la poésie que le poète voudrait perpétuer comme l'essence de son bonheur.

La nature du feu et son origine même semblent parfois échapper au poète comme en témoigne un des ultimes poèmes d'*Incandescence* :

« Qui de nous quand tout autour
De suintements acérés brûle,
Qui de nous est source de feu
Lorsque ton corps par pulsations
Saccadées achoppe sur le mien...
Est-ce là la mort dont nous déchirons
Le voile quand nous feignons de jouir
Saignant qui scintille puis recule... » (In, p. 34)

Face aux énergies du monde et de l'amour, le poète s'interroge sur la capacité de l'être bien au-delà du seul poète – à atteindre ce feu intérieur (« source de feu »). Faut-il y voir la crainte de se perdre et de perdre la poésie dans les enchantements du monde ? Hmoudane s'interroge aussi sur une autre composante de sa démarche poétique, la mort : s'exprime-t-elle

³⁴⁷ Gaston Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, Paris, PUF, 1988, p. 40

réellement dans la jouissance du monde et de l'amour ? À travers ces interrogations sur la nature et les frontières de la passion poétique, le poète est dans la quête exigeante de la poésie.

L'envers de cette quête est la conscience que le poète ne dispose que de ce feu intérieur pour élaborer sa poésie. En effet, il conclut ainsi le recueil *Incandescence* :

« *Lueurs entrevues entre deux
Vagues
D'une lampe en sang qui descend
Embraser l'océan*

*Pierre lavée à présent œil allumé
Plaie pâle suppurant
Tu n'as plus que l'écume de feu
Pour rebaptiser les rivages*» (In, p. 35)

Dans ce très beau paysage, au départ, la métaphore du feu s'allie à une vision maritime dont on peut imaginer qu'elle prend son origine dans la mémoire des paysages du coucher de soleil sur la mer à Salé. La métaphore d'une « lampe en sang », le soleil, qui vient illuminer en rouge sang (« embraser ») la mer fait écho aux thèmes du sang et du feu chez le poète. Définitivement éloigné de ce paysage réaliste des origines, le poète en garde l'exigence intérieure, l'essence même qui s'exprime avec un oxymore du liquide et de la flamme (« l'écume de feu »). Le poème témoigne du passage d'une poésie du monde à une poésie qui vise à désigner et, ce faisant, redessiner le monde. Le poète *crée* par la parole, il « rebaptise ». Dans l'image finale du poème, ce sont l'« écume » et les « rivages » qui sont devenus des métaphores. L'évolution formelle des métaphores mime le processus d'extraction et d'intériorisation de l'essence du feu.

La poésie de Mohamed Hmoudane nous offre aussi de nombreuses occurrences de la mention du feu comme l'équivalent traditionnel de la passion. Cependant ce régime d'image est fortement renouvelé dans la singularité de sa poésie qui s'avère très éloignée des critères classiques, romantiques et même modernes.

Ce feu suffit-il à faire le poète ? Des fragments d'*Attentat* conduisent parfois à en douter :

« *ainsi*

*J'allume une fenêtre dans l'âme mais
Je ne suis pas poète : je n'ai point connu la prison ni
Le luxe du bannissement » (Att, p. 43)*

Faut-il, comme Verlaine, avoir connu la prison, ou comme d'autres écrivains antiques ou modernes avoir été banni pour accéder au statut de poète ? Ou doit-on plutôt voir dans cette déclaration de Mohamed Hmoudane l'expression ironique de modestie ? D'une part, l'antiphrase à la fin du fragment imprègnerait ce dernier d'une tonalité ironique. D'autre part, l'expérience du feu « *j'allume une fenêtre dans l'âme* » assimilerait ce fragment à cette poésie critique voire satirique que promettait le poème liminaire d'*Attentat*. Yamna Chadli Abdelkader qualifie cette écriture de « hors-normes » :

« Si la poésie est souvent définie comme un écart par rapport aux normes linguistiques, les recueils de Mohamed Hmoudane s'inscrivent dans une stratégie de destruction systématique des conventions esthétiques et des repères identitaires de l'Orient comme de l'Occident. Publiés entre 2003 et 2005, *Attentat*, *Incandescence* et *Blanche mécanique* accomplissent le détournement des clichés poétiques et le renversement des stéréotypes culturels, affirmant leur visée satirique face à l'état du monde en ce nouveau millénaire. Par ses procédés de distanciation, l'œuvre se structure paradoxalement en une poétique de l'excès au-delà des normes pour opposer au désordre mondial une réponse esthétique forte. »³⁴⁸

Alors le feu crépite, feu sur toute chose, comme en témoigne ce fragment de *Blanche mécanique* :

*Écoutez le bourdonnement du sang en ébullition !
Écoutez le crépitement du verbe vous éclatant à la figure,
Heurt de mon alphabet avec les astres.... (BM, p. 12)*

Commentant ce passage, Yamna Chadli Abdelkader déclare « lumière, étincelle, la poésie dit ici détenir le pouvoir de surprendre, d'éblouir et d'ébranler³⁴⁹ ». Le feu qui consume le poète est aussi un feu qui éclate au visage dans une poésie sans concession tant pour les individus que pour les systèmes.

³⁴⁸ Yamna Abdelkader, « La poésie hors-normes de Mohamed Hmoudane ou l'art de la provocation », in *Présence francophone*, 2001, n°76, pp.67-81

³⁴⁹ Yamna Chadli Abdelkader, *Poétiques de la rive : la forme en jeu. La poésie de langue française issue du Maghreb (1995-2005)*, Thèse de linguistique, Bordeaux 3, 2014, p. 290.

Le feu est transmutation de l'être avec un sens quasi alchimique que renierait peut-être Hmoudane. Parfois, ce feu intérieur prend les formes de l'oxymore, peut-être pour mieux montrer l'énergie des contraires et la transmutation à l'œuvre dans la poésie :

« L'eau de mes doigts

T

I

L

L

I

A

J

Enflamme le brasier

me hantant,

JE me libère » (Afn, p. 21)

Dans le paysage du corps, nous avons déjà vu que cette eau jaillissante des doigts est une image de l'encre dans l'écriture. Plus généralement, ce contraire du feu enflamme un feu lui-même hyperbolique (« brasier ») de la passion créatrice en poésie au lieu de l'éteindre comme on pourrait en toute logique s'y attendre. Mais c'est que la poésie échappe à la raison « scientifique » et que cette image de la fluidité qui alimente le feu se révèle en réalité bénéfique et féconde en libérant l'être.

Il existe ainsi une exaltation lyrique qui anime le poète lorsque les doigts font œuvre d'écriture :

« Rions de mes tours

Rions

Rions de mes phalanges

aguerries au feu

et de l'or chimérique

qu'elles éparpillent » (Pppd, p. 124)

La mention du rire, qui demeure rare dans la poésie de Hmoudane, désignerait l'immense plaisir que procure l'acte de créer. Il existe un plaisir dans l'écriture, dans la conscience de la force créative du poète, de la main animée par la passion pour la poésie (« mes phalanges / aguerries au feu ») et du trésor purement poétique (« or chimérique ») qu'elle répand dans l'écriture.

Parfois, ce lyrisme émane d'une voie tierce à l'identité mystérieuse, qu'elle soit le miroir de la poésie ou une femme anonyme aimée :

*« Elle n'a pas pleuré!
Hier, m'a-t-elle dit, l'absolu voluptueux :
«J'ai vu, sous notre oreiller, une saison bleue, le jour n'était pas jour, la nuit
n'était pas nuit...
Tes mains tremblantes étaient un étang au milieu d'une forêt, de cèdres où j'ai
laissé s'étendre ma chevelure dénattée, où j'ai senti l'humidité des rayons
réflétés traverser mon corps et s'installer au fond de mes souvenirs avortés...
Ta bouche était un brasier où je m'étais jetée, l'amour y était froideur et
paix...
Tes yeux étaient deux fenêtres ouvertes sur un pré de
tournesols, sillonné par un ruisseau cristallisé, je m'y étais égarée... »
(Afnc, p. 36)*

Les paroles de cette « elle » mystérieuse célèbrent la proximité des corps sur la couche, le baiser sensuel où les êtres se rencontrent et font l'expérience commune de la passion – la même passion sans doute que celle qui est au cœur de la passion poétique : la bouche est un « brasier » où l'être s'élance à la recherche de l'incandescence avec le contraste d'un amour lui-même « froideur et paix », sérénité, accomplissement. Le regard lui-même vient dire la chaleur du soleil, mais comme en miroir avec ces « tournesols » dont on sait qu'ils sont à la fois tournés vers l'astre du jour et sa métaphore courante. Ces fleurs sont ici la quasi-totalité du paysage qui se reflète (ou s'exprime) par les yeux. Sans doute doit-on y voir un écho du poème d'Aragon *Les Yeux d'Elsa*, mais où les yeux seraient revus à la mesure de la poétique de Hmoudane. Le corps (« bouche ») et l'âme dans la perspective néo-platonicienne (« yeux ») – mais peut-être Hmoudane récuserait-il ce dualisme – ouvrent à la connaissance du feu.

Parfois enfin cet « autre » qui apparaît dans la poésie et son système énonciatif peut aussi être le double du poète, celui qui se quête dans les miroirs dont nous avons vu l'importance lors de l'étude des paysages du corps et de la mort :

*« Et l'ombre de l'autre tressaillait encore derrière le miroir de cire fondante,
la fumée de mon premier cri consumé incarnait déjà sa première naissance.
Bénis soient les beaux soirs d'amour les beaux jours de guerre ! Bénie soit la
fusion de l'être dans l'être ! »(Afnc, p. 37)*

Tout est emporté par la chaleur du feu dans ce processus de genèse de l'être et de la poésie. La matière des miroirs devient aussi évanescence que l'image dont ils ne gardent pas

le souvenir (ici réduit à une « ombre »). La parole, elle-même, portée à l'extrême du cri est consumée et ne laisse qu'une fumée qui est l'équivalent de l'ombre de l'image. L'amour, la guerre (dont la violence poétique de Hmoudane est le parangon) et la poésie sont expériences ultimes de la *fusion* de l'être dans l'être. Si nous insistons sur ce mot, c'est parce qu'il porte aussi le sème de la chaleur qui fond pour transformer, ce qui nous renvoie à la thématique du poète phénix que nous verrons plus loin. Comme l'amour avait ouvert à l'expérience du feu avec l'autre féminin, la poésie en est une manifestation avec l'autre en soi, une alchimie de l'être.

Mais il peut aussi s'agir, comme on l'observe à maintes reprises dans les recueils de Mohamed Hmoudane, d'un face à face entre le « je » du poète et le « tu » de la poésie :

*« Dans les tavernes d'amour,
je bois le vin de tes lèvres...*

*et j'incendie la nuit
au sommet de ton sein
Je m'éteins*

Que s'allume ton corps » (Pss, p. 64-65)

Alors que la poésie se trouve personnifiée, dotée d'un corps, pourvue de parties sensuelles (« lèvres », « sein »), le désir qu'elle suscite se mue en passion chez le poète (« j'incendie la nuit »). S'ouvre alors cet échange qui éclaire le sens de la mort dans l'expérience singulière du poète et qui n'est que la transmission ou transfusion de la passion poétique du poète à la poésie : « Je m'éteins / Que s'allume ton corps ». Le feu habite et se transmet : tel est le vœu du poète avec ce subjonctif optatif.

Aussi cette énergie du feu nourrit-elle chez le poète lyrisme et enthousiasme :

*« ...Que la braise s'empourpre
Que le brasier s'enivre... »*

(Pss, p. 23)

Le feu est cultivé comme une force puissante avec ces subjonctifs optatifs à valeur d'impératif. La force de la passion poétique est aussi une puissance dionysiaque qui emporte l'être (« que le brasier s'enivre... »). Même si la poétique du feu chez Mohamed Hmoudane est moderne et singulière, elle reste animée par des schèmes hérités de la culture antique et de

la philosophie héraclitéenne³⁵⁰ d'un feu animant l'univers.

Le feu appelle l'ascension de l'être comme en témoigne ce paysage déployé dans un dyptique d'*Incandescence* :

« Gravir
Une par une
Aux écorchures
Au sang
Les marches abruptes
Taillées
De souffles incandescents
A même le vide...
Atteindre
Dans le sommeil
Le sommet embrasé
De l'ombre
Puis chuter
Tout ébloui
Au réveil :
Des maelstroms symphoniques
Vrillaient des forêts
La lune chute
Dans un verre plein de sang
Au comptoir
À minuit sonnant
Les cimes bleues du feu
Déferlaient
Depuis les égouts
Une armée de rats arachnides
Rampait :
ivresse de violons... » (In, p. 20-21)

³⁵⁰ Le philosophe présocratique Héraclite d'Éphèse considérait le feu comme une substance primordiale : « *De l'universel embrasement au feu comme phénomène de tous les phénomènes de la nature, il n'y a qu'un pas. Héraclite considère, en effet, que la forme visible que prend le devenir dans le monde, ce n'est ni l'eau, ni l'air, mais le feu, un feu subtil, vivant et intelligent, « un feu divin qui gouverne toutes choses sans jamais s'éteindre ». C'est en effet du feu (lumière et chaleur) que toute vie provient, le feu donne la vie, de même qu'il la consume. Ainsi en est-il du devenir : tout naît, tout meurt.* » Jean-Paul Dumont, *Les écoles présocratiques*, Gallimard, coll. « Folio essais » 1991, p. 14

Dans ce fragment, l'effort de création est d'abord présenté comme une ascension dans l'exigence sans filet de la poésie, un chemin qui est formé par le feu lui-même (« les marches abruptes / Taillées / de souffles incandescents / à même le vide ») et qui confine à la cime elle-même faite de feu (« le sommet embrasé »). Le feu soutient et guide comme un but de l'ascension. Mais ce feu soumis au régime nocturne du sommeil et, peut-être, du rêve, débouche sur un univers diurne de l'éveil dont la typographie souligne la différence de nature. Il s'agit à présent d'un paysage qui s'ente dans l'univers de l'errance nocturne du poète, de bar en bar, et où le feu, à l'heure fatidique de minuit, surgit du sous-sol : « À minuit sonnant / Les cimes bleues du feu / Déferlaient / Depuis les égouts ». Le lecteur peut alors considérer ce déferlement du feu comme la montée de la pulsion de création qui s'origine dans l'univers trivial (« les égouts ») avec la volonté de provocation qui est celle de Hmoudane de faire naître le poétique de son inverse traditionnel. « D'ailleurs tout est sujet ; tout relève de l'art ; tout a droit de citer en poésie³⁵¹ » clamait Victor Hugo en 1829 avant de placer quelques années plus tard une part de son roman *Les Misérables* dans les égouts de Paris.

Le paysage du feu s'hybride dans certaines parties d'*Incandescence* avec un paysage réaliste de la ville de banlieue où vit le poète :

*« J'empruntai un train de banlieue
Traversant toute une ville transparente
Où des troubadours chantaient l'espérance,
De nouvelles révoltes
Feutrées...*

Prochaine station : l'enfer :

Ivresse de feu assombri... » (In, p. 22-23)

Aux « révoltes / feutrées » des troubadours contemporains que sont chanteurs et chansonniers entendus dans la ville moderne, le poète préfère l'expérience radicale du feu extrême avec cette halte à venir dans une station ironiquement nommée « enfer³⁵² ». En contrepoint à ces chants d'espérance, le poète connaît l'« ivresse de feu assombri », forme d'amalgame de feu et de nuit. On ne peut manquer de penser au *Bateau ivre* de Rimbaud,

³⁵¹ Victor Hugo, *Les Orientales*, Préface de l'édition originale, in *Poésies, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1964, p. 577.

³⁵² Le lecteur notera que Hmoudane a peut-être pris modèle sur la station de métro parisienne Denfert-Rochereau.

mais avec une réécriture du voyage dans un univers réaliste de banlieue dans lequel se fait l'expérience du feu. Hmoudane est le voyageur trouvant l'ivresse dans la trivialité et l'univers multiculturel de la banlieue, véritable éprouvette sociale à l'échelle de la mondialisation.

Le corps du poète lui-même, dans une variante des tortures auxquelles il est soumis comme nous l'avons vu lors de l'étude du paysage du corps, est sciemment exposé au feu, à la brûlure :

*« Entame-moi Ô nuit
enflamme mon corps
ronge-le
plonge-le dans
tes lumières latentes*

*Que de lumières défigurées
dévorées de poussières opaques, de murs de fumées... » (Pss, p. 38-39)*

La fréquence des verbes à l'impératif traduit sur le plan lyrique cette soif paradoxale du feu chez Hmoudane. Le feu semble une expérience de l'être (« entame-moi ») portée par la nuit dont on sait qu'elle est le moment privilégié de l'errance et de la genèse créative chez le poète. L'appel au feu se fait sous le mode de l'imploration, comme s'il s'agissait d'une délivrance intérieure, mais aussi de la délivrance de la poésie. Comment comprendre dès lors le mouvement de constat qui fait suite dans le début du poème suivant ? Ces « lumières défigurées /dévorées de poussières opaques », ces « murs de fumées » ne sont-ils pas les expériences négatives du poète lorsque l'appel à la nuit échoue, lorsque la consommation désirée n'a pas eu lieu ? Toutes sont en effet écran ou lumière imparfaite, très éloignés du feu passionnel qui enflamme l'être.

La nuit est-elle l'antagoniste du feu qui permet sa révélation. De même que le poète appelait le feu de la nuit dans le fragment précédent, il s'expose dans la consommation du feu au cœur de celle-ci :

*« hymnes muets
dénués de rythmes où
l'errant recèle les chemins,
précède ses pas*

en feu

marche
avec la nuit
vers la nuit » (Pss, p. 49)

Cet errant qui « recèle les chemins » ou « précède ses pas » contient en lui-même le futur de la poésie. Et c'est vers cette intériorité que semble se tourner le poète lorsqu'il appelle à la « marche ». Le lecteur peut donc comprendre que le chemin de la poésie est tout intérieur, dans la dialectique entre le feu et la nuit qui sont syntaxiquement les compléments circonstanciels de cette marche : « en feu [...] avec la nuit / vers la nuit ». Faut-il comprendre qu'il y a là une évocation de cet errant nocturne qu'est le poète au travers des bars de la banlieue, qu'il se trouve alors animé par le feu créateur de la poésie ?

Cette antienne de la marche au cœur de la nuit revient dans *Poème d'au-delà de la saison du silence* :

« Maintenant.
Recelons les chemins
précédons nos pas

en feu
marchons
avec la nuit
vers la nuit

l'espace d'un rêve ou
le temps d'une mort,

marchons ! » (Pss, p. 56)

Au-delà de leur apparent hermétisme, ces poèmes s'éclairent l'un par l'autre. Le cheminement était de l'ordre de l'espace dans le fragment précédent ; à présent, il procède d'expériences singulières à Hmoudane comme le rêve et, surtout, la mort. Cette marche, où le feu éclaire et anime, est une marche vers la nuit mais aussi au bout de la nuit dans la mesure où le mystère d'être y réside.

Le poète exalte donc les actes qui relèvent de cette poésie de la marche et du feu. Ainsi peut-on le voir avec l'injonction aux mots :

« mots

nomades arrachés au désert du hasard, brûlez!

Mort,

J'épouse la tempête » (Pss, p. 58-59)

Le langage, initialement dans le désordre arbitraire (« désert du hasard »), est appelé dans cette marche en avant poétique, dans ce foyer brûlant où la passion poétique les anime. Chez Hmoudane, la quête des mots est contiguë à l'expérience de la mort que le poète évoque dans ce fragment.

Cette quête poétique donne lieu à de curieuses affirmations, comme celle d'avancer dans l'erreur :

*« J'avance dans la nuit irréal de mon corps vomi avec l'encre constellée de
sang vers la source des papillons tirent mon corbillard et s'effritent brûlés
avec les draps frêles d'amour*

J'avance dans l'erreur » (Att, p. 39)

Le poète insère une très grande densité de signifiants dans ce fragment, résumant les grands thèmes de la poétique chez Hmoudane. Les papillons sont, en l'occurrence, au carrefour de la mort, dont ils sont auxiliaires, et soumis au feu passionnel qui les consume. Le paysage offre des collaborations ainsi que les contraires du feu et de la mort reliés par cette image du papillon.

Le poète lui-même se livre de tout son être à ce feu, non sans un certain sens de la torture :

« Sombre comme le jour le plus éclatant

Le jour de l'extinction des miroirs et du ciel

Je retire ma peau et j'entre en silence

Embrasser la braise

J'entre sur la pointe des pieds

Par d'épaisses portes d'ombres

Qui tombent et soulèvent

A chaque pas les nuits

Irriguées de vin et d'épées et de cendre

J'entre comme en guerre » (In, p. 18)

« Embrasser la braise » est en l'occurrence l'image de ce corps à corps sans concession avec le feu. Le thème de l'ombre et de la nuit qui fait contraste à ces braises brûlantes et éclatantes est ici omniprésent : l'expérience de la poésie est d'une fulgurance qui éteint par contraste tout ce qui pouvait passionner l'être comme le « jour le plus éclatant ». Au cours de l'errance (« à chaque pas »), le poète affronte cette obscurité par le vin (« irriguée » les alcools nocturnes du poète), par les épées (métonymie du combat pour le matador ou pour le guerrier) et par la cendre du poème. Ce sont autant de dispositifs indispensables pour ramener la clarté. Le rapport du poète au feu s'avère un combat dans le monde : « j'entre comme en guerre ». Mohamed Hmoudane nous rappelle que sa poésie du feu reste dans la droite ligne d'*Attentat*, un combat contre toute forme de conventions.

Avec *Blanche mécanique*, le paysage du feu se modifie notablement en raison du changement du choix stylistique du poète :

Gongs cataclysmiques. Et fer contre fer. Que l'on songe à un bombardement symphonique - shoot immense de caillots diamantaires longtemps macérés dans le feu – giclées brusques de lumière - cataractes de rayons diffractés à travers des optiques difformes projetant des perspectives spectrales – Au loin, des silhouettes processionnelles, ondulées par les flammes, se découpent tournoyant de la pénombre. Taches enfin éclatantes de sons et de crépuscules sub-terriens – exode noir dans mes veines. » (BM, p. 10)

Le paysage procède d'une violence sonore et rythmique que le poème mime avec un staccato de phrases souvent nominales ou de groupes nominaux juxtaposés, comme dans un fractionnement de la phrase. La forme s'allie au fond même du poème qui évoque des lancées lumineuses avec des éclats venus des facettes à fonction optique. La lumière est diffractée mais semble procéder d'une source intérieure (« macérés dans le feu ») et vouée à des formes étranges et funèbres (« perspectives spectrales »). Le paysage du feu inverse les lignes des silhouettes (« ondulées par les flammes, se découpent dans la pénombre »). La musique du poème et la lumière de l'image sont unifiées (« taches enfin éclatantes de son ») dans une quête poétique nouvelle, et avant tout d'une forme de lyrisme inouï.

Si, comme nous l'avons vu, le lyrisme du feu change au fil des recueils de Mohamed Hmoudane, il demeure le plus souvent l'expression de la passion pour la poésie, comme nous allons à présent l'étudier.

1.5 LE FEU DE LA PASSION POETIQUE

Le feu est l'une des expressions de la passion poétique. Le recueil *Incandescence* au titre parfaitement révélateur scelle d'emblée un pacte du poète et du feu :

« Voici en alphabet
Brûlant
Le pacte à jamais scellé
Entre toi et le feu
Essentiel

Le feu
Dont tu aurais été
De toute éternité
L'âtre... » (In, p. 11)

Le présentatif « voici » semble renvoyer à ce poème lui-même comme scellant le pacte. Mais il ne s'agit pas d'un pacte nouveau puisque le poète reconnaît cette alliance avec le feu comme originelle « de toute éternité ».

Cette alliance est renouvelée et le feu devient l'énergie qui irradie dans et autour du poète :

« De feu
Tu irrigues
Les sillons
Que tes phalanges
Creusent
De feu
Tu ériges
Tes pas
Qui brouillent
Les chemins
De feu
Ton immanence » (In, p. 30)

Le feu est à la source de toutes les actions du poètes, actions elles-mêmes décrites sous la forme d'oxymores qui viennent saper les images conventionnelles et attendues (le « feu » sert à « irriguer », les « pas [...] brouillent les chemins » au lieu de les matérialiser ou de les suivre). Plus encore, il est le poète lui-même, le rayonnement immanent qui lui tient lieu d'esprit ou d'âme (mots que Hmoudane bannit de son lexique). En effet, dans une perspective phénoménologique, ce feu est l'être même du poète, à la fois énergie et exigence. Il est l'essence même de l'être en poésie, son « âme », même si Hmoudane se garde d'utiliser ce terme lié à la transcendance et au religieux et parle bien d'un feu tout profane de l'immanence.

Dans d'autres poèmes de *Blanche mécanique*, ce paysage du feu s'anime et le poète s'inscrit dans cette démarche à savoir le gout de l'inachevé :

*« Le feu ruisselant que tu lapes
goutte à goutte
les instants flambent
Sève plasmatique dis-tu
des stèles sépulcrales*

*Jusqu'à attiser les tisons dans les régions les plus reculées, encore
inexplorées de ta cervelle
Souffler*

Et s'enfoncer encore dans la nuit, la tienne » (BM, p. 27)

Si nous avons déjà trouvé l'oxymore du feu/liquide (« feu ruisselant », « sève plasmatique »), il est encore une fois issu de l'expérience de la mort, des « stèles sépulcrales ». Ce feu est-il un nouvel *alcool* apollinarien – cet autre poète du feu – ou se confond-il avec les verres bus dans l'errance nocturne dans les bars ? Il ouvre à une expérience augmentée (« jusqu'à attiser les tisons dans les régions les plus reculées, encore inexplorées de ta /cervelle »), dans laquelle le poète plonge au cœur de l'inconnu en lui-même pour trouver du nouveau et poursuivre son voyage au bout de la/sa nuit. Le lieu importe moins que la profondeur de cette expérience de la passion poétique.

Il s'agit en effet d'un feu tout intérieur qui anime le poète, qui court au plus profond de son corps :

*« Pourquoi remonter la nuit
Jusqu'au feu qui y prend racine
Quand le feu est là, quand le feu
Court dans tes veines*

*Pourquoi remonter la nuit
Quand tu n'as qu'à les taillader
Pour que le feu coule... » (In, p. 31)*

L'interrogation anxieuse du poète porte sur la source de l'inspiration. Alors qu'il va quêter ce feu de la poésie au plus profond des nuits – on a vu par ailleurs combien Hmoudane était attaché à son errance nocturne dans la banlieue –, il existe un feu intérieur à la source même de la vie mais au prix de la mort qu'évoquent les veines tailladées et qui fait écho au corps torturé et à l'expérience de la mort inhérente à la poésie chez Mohamed Hmoudane.

Il nous invite donc à trouver dans l'écriture de poèmes antérieurs à ceux d'*Incandescence* la marque de cette alliance. Cependant, en fonction des recueils et des stades de l'évolution de l'écriture du poète, le feu peut apparaître sous des facettes différentes. Ainsi est-il, dans les premiers, recueils offert comme un synonyme de la pensée lucide sur le monde :

« Je ne réclame nullement la magie ni l'ivresse prophétique de l'encens tout simplement comme dans un de mes vieux rêves, la cendre encore bouillonnante d'un énorme brasier abandonné à son embrasement futur, dévore la partie humide de ma conscience et me supplie de voir...

Par la boule de boue transparente traversée par le rayon d'un soleil éloigné dans le temps, dans un lieu bien défini où l'on pratique des petites joies sadiques sur des âmes matérielles toutes maigres, le champ mythique de ma vision réelle s'est étalé » (Afn, p. 24)

Ce fragment offre au lecteur l'opposition entre un mode de connaissance qui tiendrait de la magie (peut-être un temps espérée de la poésie) (« comme dans un de mes vieux rêves ») et la connaissance obtenue par le feu qui devient en l'occurrence à la fois un paysage en devenir (« la cendre encore bouillonnante d'un énorme brasier abandonné à son embrasement futur ») et un crible aux propriétés quasi optiques de révélation du monde (« la boule de boue transparente traversée par le rayon d'un soleil éloigné dans le temps »). Le feu est en l'occurrence recherché pour sa force dans l'être et pour sa propriété de transparence au monde.

De ce feu de la lucidité, la poésie de Hmoudane tient aussi sa puissance critique. Ainsi, lorsque le poète pourfend les hypocrisies et les faux-semblants, voit-on la passion innover le processus critique :

« [...] cependant, le hasard logique établit toujours sur mon sang brûlant, des architectures marbrées où la Démocratie se prostitue dans les lèvres des orateurs... » (Afn, p. 25)

Sous son apparence hermétique, ce fragment témoigne comment le sens critique s'allie au feu de la poésie qui brûle dans le poète. Des édifices luxueux (« marbrées » pouvant référer tout autant au luxe qu'à la bigarrure de la forme). Le lecteur est en ce cas placé au croisement de l'énergie poétique (le sang brûlant référant tout autant à la souffrance du corps qu'à la passion) et de la veine critique du poète qui sabre la corruption des « démocrates » affichés.

Le pouvoir du feu poétique est donc aussi celui d'une force critique qui met à mal les conventions et convenances :

*« Des émeutes obsidionales destituèrent
L'alliance
Sous la lumière intense des incidences
De sens et des cataclysmes de chiffres
et de syntaxe astrale » (Att, p. 62)*

Quelle mystérieuse alliance se trouve ici destituée ? Est-ce celle du langage et du monde ? En effet, le poète semblerait assiégé par un emploi ancien du langage comme le montre l'adjectif « obsidional ». Ainsi la « lumière intense », celle du feu, de la phosphorescence, du soleil vient-elle mettre à nu les conventions anciennes. La fonction critique serait ici majeure dans la démarche poétique.

Le poète se peint d'ailleurs en intrus dans le temple, y hurlant sa révolte au prix du sacrifice ;

*« Par le miroir
Où brûlent les barques où résonnent
Les oraisons de guerre
Je hurle avec les boucs dans les palais
De marbre où règnent les prêtres et les eunuques
Sacrifiant mon sexe à la démence » (Att, p. 63)*

Une fois encore, Hmoudane pourfend les corps institués, en l'occurrence ceux de la religion, de son luxe et de sa stérilité. L'image du miroir, dont nous avons vu antérieurement l'importance, montre le caractère indirect de cette critique : il s'agit d'une production poétique qui a une incidence, par ricochet, sur le monde car le poète est investi à la fois par la colère de l'attentat ou de la guerre (« les oraisons de guerre ») et par le feu destructeur (« brûlent les barques »). Ce feu d'une poésie sans concession vient, indirectement, nourrir la critique en l'occurrence.

Mais c'est surtout sous la dimension personnelle que le feu et la brûlure sont synonymes de la naissance poétique :

*« Régnante sur les nuits blanches distillées bues étoile à étoile jusqu'à
l'ivresse manquée ancrée dans l'aridité des matins Dans l'inhumation du
silence ô sa naissance phosphorescente, elle se brula sur les chemins ardents
de la mort/amour » (Afn, p. 72)*

Le paysage phénoménologique oscille en l'occurrence entre un référent réaliste – l'errance nocturne du poète de bar en bar à consommer des boissons jusqu'à l'aube à la recherche du moment créateur – et un univers intérieur fait d'éléments imageant la genèse poétique. Une fois encore on retrouve la dynamique mort/renaissance avec l'« inhumation » et la « naissance », mais le paysage du feu est introduit au centre même de ce dualisme. La

naissance est « phosphorescente », c'est-à-dire d'une forte luminosité. Ce mot est dérivé du grec φωσφόρος, phôsphoros « qui apporte la lumière » (qui fait écho aux « nuits blanches » qui ne peuvent être réduites au seul oxymore lexicalisé de nuits sans sommeil) qui est aussi le résultat d'une brûlure intense comparable à celle du soleil. Le sème du feu est omniprésent dans le fragment (« brûla », « ardent ») pour caractériser le cheminement si singulier au poète qui place ces antagonistes de l'amour et de la mort au centre même de l'expérience créatrice.

La brillance du feu poétique apparaît comme une constante dans la représentation du paysage du feu comme en témoigne ce passage d'*Incandescence* :

*« Tu passes furtivement
Porté par tant d'ombres
Ou c'est ton corps qui cède
Sous des lettres frêles
Parsemant comme autant
De traces fugaces
Tes propres vestiges
D'une démarche si fulgurante
Qu'elle élude les flammes
Que le diamant en éclatant
Diffracte ... » (In, p. 29)*

Alors que le poète dans la création poétique semble ici réduit à la discrétion (« furtif »), son passage est fulgurant, de la nature du feu lui-même, dont il éclipse les plus brillantes manifestations : « elle élude les flammes / Que le diamant en éclatant / Diffracte... ». Le feu intérieur se traduit dans la « démarche », c'est-à-dire par la puissance de création et de subversion, par une fulgurance extérieure. L'idée d'un absolu de la poésie émerge.

Dans *Poème d'au-delà de la saison du silence*, le poète se présente comme le corps conducteur de ce feu intérieur de la passion poétique :

*« ...ainsi livrés
aux feux éteints, d'une main
tu saisis la brûlure, de l'autre
j'enflammerai les signes » (Pss, p. 21)*

Curieux fragment où l'être semble divisé en deux instances comme en témoignent à la fois le pluriel de « livrés » et l'antithèse entre le « tu » et le « je ». Il semble qu'il y ait un « tu » de la poésie qui s'expose à saisir la « brûlure » à pleine main, peut-être pour mettre le corps à la torture afin que la poésie émerge, et un « je » démiurgique de l'écriture qui transmet ce feu aux signes de l'écriture. Le corps apparaît comme l'instance conductrice, brûlée et brûlante, parcourue par la brûlure et la retransmettant dans l'écrit.

D'autres formes de division vont explorer l'espace typographique du poème pour exprimer la passion poétique :

		« lumière
		amoureuse
		éternelle
		hantise
		implosive
femme en deuil		
exilée en l'amort	braise	
lavée des eaux du	miroir	
		charbon
		éclatant
		de mes mains qui brûlent
interroge		
l'absence » (Pss, pp 24-25)		

La disposition par colonne des vers parfois composés d'un seul mot donne une forme dialectique aux oppositions. Le néologisme « amort » qui condense *amour* et *mort* a pour pendant la « braise » du feu créateur selon la dialectique de Hmoudane de la mort à la source de la création. De même, le miroir peut être le terme comparé de la métaphore *in praesentia*³⁵³ « eaux du miroir » où l'eau peut s'opposer au feu qui apparaît dominant dans la seconde colonne. Le texte peut en effet aussi se lire de manière verticale comme des suites syntaxiques ou des énumérations (« femme en deuil / exilée en l'amort / lavée des eaux » ou « braise/miroir/charbon/éclatant/de mes mains qui brûlent »). La modernité poétique de

³⁵³ « Dans la métaphore *in praesentia*, le thème et le référent virtuel sont exprimés. La forme à laquelle on peut toujours la ramener comporte un « est » d'équivalence : le thème est le référent virtuel : « l'homme est un loup pour l'homme », « vous êtes mon lion superbe et généreux ». Cette construction attributive est caractéristique d'une volonté de persuader en donnant du thème une définition assertive et implicitement irréfutable » Catherine Formilhague, sous la direction de Claude Thomasset, *Les figures de style*, Editions Nathan, 1995, p.81

Mohamed Hmoudane pousse l'herméneutique dans ses retranchements jusqu'à ce qu'elle invente de nouveaux modes de lecture. Le texte apparaît comme un tableau aux touches de peinture raréfiées que sont quelques mots disposés dans l'espace à la recherche d'une syntaxe et dans la polysémie : au-delà même du paysage phénoménologique, la page est espace et paysage de mots. Peut-être doit-on alors penser à une écriture sérielle, avec des fulgurances concentrées autour d'énumérations destinées à dire la force de la passion poétique condensée dans l'image du feu : « braise/miroir/charbon/éclatant/de mes mains qui brûlent » ? Placé au centre de la série, le mot « miroir » prend une dimension axiale entre le feu de la braise et sa réflexion dans les mains qui propagent ce feu poétique dans l'écriture.

Est-ce cette même écriture que viennent évoquer les « sillons gravés » où se rejoue, sur la scène du paysage de Hmoudane du feu, le combat mais aussi la dialectique de la luminescence et du noir ?

*« ...Sillons gravés l'abondance du noir envahi d'un tison de blancheur
presque phosphorescente après le feu – d'où nous émergeons muets
où le silence nous féconde.*

Continuellement

*L'enfant, à travers la poussière enflammée du dire, se roule dans des linceuls,
rampe*

*des éteignoirs dans la main qu'au seuil de la haute flamme la noirceur
s'entrebâille, éclate et coule... » (Pss, p. 74-75)*

Étrange paysage livré par ces deux poèmes successifs où la passion du regard pour le feu n'a d'égal que le feu de la passion elle-même : le feu vient contraster avec la noirceur de même que la figure de l'enfant, qui représente le poète en sa résurrection, vient se rouler dans les linceuls de l'autre extrême de l'existence, la mort. Ces dialectiques viennent s'inscrire dans le jaillissement de la parole poétique, la « poussière enflammée du dire ». Hmoudane se plait à inverser les rapports habituels et à fracturer la syntaxe puisque dans ce paysage du feu et au cœur même du feu, c'est la noirceur (qui n'est pas l'obscurité, mais couleur, matière, encre peut-être) se trouve comme diluée et fondue par le feu : « s'entrebâille, éclate et coule ». Les métamorphoses de la phosphorescence et les fragmentations/fusions de la noirceur donnent un tour très visuel, magnifiquement chimique ou physique à ce jeu de la flamme et de l'obscurité. Au-delà de la métaphore traditionnelle du feu de la passion, adoptée par

Hmoudane pour exposer sa poétique, il existe une véritable fascination pour le feu et la nuit dans leur danse visuelle qui vient exprimer tout un univers *sensible* et indicible dans l'image.

On retrouve ce jeu dans *Incandescence* quand la flamme, par le pouvoir de la métaphore, se fait main :

*« d'une main arborescente
Flammes en guise de doigts
Enchevêtrés
Comme des ramures de bougeoir,
Tombe une goutte
Fruit mûr giclant l'encre
Sang
Quintessencié de la nuit... » (In, p. 16)*

Là encore, le poète se montre fasciné par le feu et les flammes qui sont non seulement l'énergie passionnée de la création, mais un jeu visuel dans un paysage quasi féérique. La main demeure l'instrument de l'écriture poétique mais aussi, dans l'image, le lieu d'une métamorphose où la flamme devient « goutte », fluide, encre. Cette transmutation éclaire parfaitement l'émerveillement devant le passage de la passion de la poésie dans l'écriture elle-même. « L'encre », dans l'apposition, « sang quintessencié de la nuit », porte sur le papier l'essence de la vie du poète au cœur des nuits, et en porte la couleur. La main a opéré la transmutation du rouge du feu au noir de l'encre et de la nuit. L'image est magnifique et traduit ce jeu de la lumière du feu avec l'obscurité dont Hmoudane fait le principe du passage de l'inspiration poétique à sa production.

Dans ce jeu de proximité, il y a une forme d'incantation voire d'incarnation du feu, le poète serait prédisposé à rencontrer un mythe traditionnel du feu, en l'espèce du phénix.

1. 6 LE POETE PHENIX

Si nous avons vu que l'image du feu pouvait décrire la main dans l'œuvre d'écriture, le corps du poète lui-même se fait feu et incarne l'animal mythologique qu'est l'oiseau de feu, ou le phénix. Certes, comme le note Gaston Bachelard, cette légende « ne peut trouver aucune base valable dans la psychologie de la vie quotidienne »³⁵⁴, tout en conservant une présence intense dans la poétique contemporaine :

« Le Phénix est désormais, dans toute la force du terme, un être du langage, un être du langage poétique. Il n'est que cela, mais il est tout cela. C'est un être des livres. Il renaît sans cesse, il renaît *poétiquement*, toujours avec une nouvelle parure³⁵⁵. » L'écriture de Mohamed Hmoudane devient, comme l'explique Driss Ksikes :

« une manière de se consumer pour se précipiter vers la mort et la passion poétique un embrasement qui défie toute fin à venir. Tantôt inscrit dans une logique galactique, universelle qui propulse vers les étoiles, tantôt jouissant de la subversion des jeux de mots qui lui brûlent les doigts, le poète est entre le tragique et le ludique. Une délectation de phœnix qui ne se prend pas pour un héros³⁵⁶. »

Et, en effet, le poète se plaît à apparaître sous les traits du phénix :

« Sang rosée de mes nausées—rosée perlant sur les verres au comptoir— fleurs de cristal dans le jardin de mes souleries – qu'un obus le saccage – qu'un drone m'achève – je suis tout condescendance— je suis tout incandescence— je suis tout phénix qu'on me brule ! » (Pppd, p. 25)

Nul pastiche de la mythologie – un poète de la postmodernité comme Hmoudane n'est guère enclin aux allusions légères à la culture mythologique, nul artifice de l'intelligence dans cette évocation du phénix mais, au contraire, l'élan vers l'humainement vrai de l'expérience phénoménologique du feu vécu et à travers l'image de l'oiseau de soleil. L'appel au feu qui brûle et qui détruit contient implicitement un élan vers la renaissance qui est celle du phénix, mais aussi celle du poète dans le mouvement de mort-renaissance qui ouvre à la poésie. Il incarne un paradoxe : « le triomphe dans la mort³⁵⁷ » dont on peut comprendre à quel point il est central dans la poésie de Mohamed Hmoudane, car à travers elle on trouve « le symbole d'une éternité qui vit³⁵⁸ ».

³⁵⁴ Gaston Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, Paris, PUF, 1988, p.43

³⁵⁵ Gaston Bachelard, *Ibid.*, p. 41-42.

³⁵⁶ Extrait d'un article de Driss Ksikes, *Tel Quel*, 2004.

³⁵⁷ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 73.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 87.

Yamna Chadli Abdelkader voit dans l'image du phénix choisie par le poète bien davantage qu'un écho au mythe. Il s'agit d'une volonté de tendre au plus près du soleil quitte à s'y brûler, et ce soleil est la « représentation d'une parole poétique libre de dire ses vérités et qui ne s'accommode donc d'aucune concession ni d'aucun compromis³⁵⁹ ». Ainsi la poésie satirique de Hmoudane relève de cette tension vers une vérité solaire, comme nous l'avons pour partie montré plus haut :

« Ma fièvre est désormais inconséquente. J'ai consommé toute ma part de névrose. Et comme je n'ai plus rien à perdre à présent, je vous menace. Et je charge. Et j'ouvre les vannes de ma cervelle. Accommodez-vous de ça ! Et avalez ! Avalez les lignes phtisiques !

Plus de compromis

Plus de lunes qui débordent des flûtes

Mon casier n'est d'ailleurs pas vierge et vous le savez ! J'ai cela en passif : j'ai brûlé vers la poésie ! J'y suis entré par effraction. Mais je me complais tellement dans la clandestinité que je ne prends plus de précautions. N'avais-je pas approché le Phénix et flingué Vénus ? » (BM, p. 52)

Le paysage du feu occupe en l'occurrence une place centrale se traduisant comme une « fièvre [...] inconséquente », une énergie qui a débordé toutes les retenues comme en atteste la consommation de la névrose. L'esprit du poète est énergie pure subversive, libérée des conventions et des ordres du surmoi, de la loi, de l'équilibre mental. On comprend mieux ainsi l'emploi atypique de la préposition « vers » dans « j'ai brûlé vers la poésie ». Cette effraction permanente de l'inconscient, pure énergie, constitue une tension vers la poésie, elle-même soumise à « l'effraction » dans la mesure où le poète y accède sans le préalable des codes et des manières, sans le rituel de la poésie amoureuse (Vénus est « flinguée ») alors que la figure du poète confine à celle du phénix.

³⁵⁹ Yamna Chadli Abdelkader, *Poétiques de la rive : la forme en jeu. La poésie de langue française issue du Maghreb (1995-2005)*, Thèse de linguistique, Bordeaux 3, 2014, p. 289.

Dans *Incandescence*, le poète investit la figure du phénix, l'incarne en s'adressant à lui avec une deuxième personne qui désigne si souvent, par ailleurs, la poésie elle-même, comme si phénix et poésie ne faisaient qu'un :

*« C'est l'embraselement
A peine songes-tu à déployer
Syllabes par syllabes incendiaires
Tes ailes

C'est l'embraselement
Strates par strates essartées
De coups coupant d'ailes
Des âges chargés
De sang, de cadavres... » (In, p. 13)*

L'imaginaire du paysage se transforme dans ce recueil pour célébrer l'instant même de l'« embrasement » dont le présentatif « c'est » semble marquer le terme de l'attente. Le phénix (« déployer [...] tes ailes ») et la poésie elle-même (« syllabes par syllabes ») sont réunis, la poésie enflammant le phénix. Les ailes du phénix deviennent dans la deuxième strophe des instruments de la destruction, d'un paysage « essarté ». Il s'agit bien d'une « phénoménologie de l'imagination³⁶⁰ », au sens où l'entend Gaston Bachelard, dans la singularité de la poésie de Hmoudane.

L'émergence du phénix se produit dans une fulgurance qui remet en question la réalité elle-même :

*« Brasser le feu et le sang frémir
Comme vivant au bout
De son cadavre suicidé à chaque
Morsure à chaque fois aux allures
Apocalyptiques : fracas de reflets
Et nul miroir ni cendre ni feu
Phénix ton corps éjaculé
Au faîte de son éclipse
Comme si soudain rien et tout... » (In, p. 32)*

³⁶⁰ Gaston Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, Paris, PUF, 1988, p. 61.

La genèse de la poésie procède d'un contact avec le feu, la vie ou avec la douleur (« brasser le feu et le sang ») et l'incontournable expérience de la mort, en l'occurrence sous la forme oxymorique (« vivant au bout /de son cadavre suicidé »). « Le Phénix des poètes explose en paroles enflammées, enflammantes. Il est au centre d'un champ illimité de métaphores³⁶¹ » nous rappelle Gaston Bachelard. L'expérience du phénix dépasse celle du seul poème (« cendre ») ou de l'énergie créative (« feu ») et elle ne se produit pas par l'entremise des « miroirs », mais elle est fulgurance d'avènement comme tend à le mimer l'aposiopèse³⁶² de la phrase ramassée dans l'énergie pure sans aucun verbe : « Phénix ton corps éjaculé / au faite de son éclipse / Comme si soudain rien et tout... ». Dans l'apparente contradiction entre le rien et le tout, ce que Hmoudane nous donne à voir, ou plutôt à imaginer, est une forme d'absolu de la poésie anodine et majeure à la fois.

Comme nous l'avons vu, le phénix constitue une expérience qui outrepassa les cadres habituels de la poésie de Hmoudane. Le poète nous donne à percevoir un état de sensibilité ou d'existence que l'on pourrait qualifier de « deuxième degré » :

*« Les flammes
 Dans les yeux
 Le feu te voit
 Tu te flanques
 Brusquement d'ailes
 Et tu le vois
 Te voir fuir...
 Le feu s'avive follement
 De n'être plus désormais
 Qu'imagé de ton image... » (In, p. 32-33)*

Si, tout d'abord, le poème instaure une forme de réflexion inversant le rapport spéculaire (« Les flammes / Dans les yeux / Le feu te voit »), ce rapport réflexif se démultiplie dès lors que le poète se fait phénix (« Tu te flanques / Brusquement d'ailes ») : « Et tu le vois / Te voir fuir ». Éloignement et altérité radicale naissent de ce regard regardant ou regardé. Telle est la condition de la passion poétique, du feu qui « s'avive follement », car placé en fonction de miroir de l'être (« n'être plus désormais / Qu'imagé de ton image... »). Le phénix a incarné cette position d'externalité de la conscience de soi et de la poésie.

³⁶¹ *Ibid*, p. 63.

³⁶² L'aposiopèse est une : « Interruption du déroulement syntaxique attendu, typographiquement marquée par des points de suspension : la phrase reste inachevée. L'aposiopèse impose la présence d'un énonciateur ; le théâtre et les énoncés lyriques sont ses cadres génériques privilégiés :

Je me dis : « Là était le bonheur peut-être ; cependant... » (Nerval)

Dans cette phrase qui clôt l'un des derniers chapitres de sylvie, l'aposiopèse infléchit la réflexion élégiaque en rêverie illimitée » Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Nathan, 1995, p.35

Nous pouvons à présent considérer le résultat omniprésent de la consommation du phénix comme du feu, en l'espèce des cendres, qui ont aussi une place à part entière dans les symboles du poète.

1.7 CORPS CALCINE / CENDRES

La figure du phénix permet de réinterpréter le corps calciné et les cendres, non comme une fin ultime dans l'inerte mais comme le potentiel recommencent. Les premiers élans poétiques d'Ascension d'un fragment nu en chute évoquaient avec une grande limpidité l'impact du feu dans le processus de création poétique. Le feu y apparaît comme destructeur de la matière mais livrant des cendres qui sont elles-mêmes le corps de la poésie :

« Descendre aux bas-fonds de l'écriture, brûlure. Des cendres, naît le poème...

Flot d'encre

mêlé au sang

sueur

larmes...

Feuilles

dispersées sur

les rives de la souffrance

espérance

Soleil

comme le rêve

ne se levant que les nuits...

Écris donc

ô main tentée

tremblante » (Afn, p. 14)

L'invitation à l'écriture pour la « main tremblante » se fait dans une souffrance du corps dont les métonymies énumèrent les formes : « sang », « sueur », « larmes ». Le corps doit être mis à la géhenne comme nous l'avons vu antérieurement (cf. paysage du corps). Il faut que l'être lui-même parvienne au contact de la « brûlure » pour générer l'écriture, ce n'est qu'à cette condition que se lèvent ces soleils nocturnes de la création.

Car le soleil qui se lève à l'aube signe l'achèvement du poème :

*« Ère lardée d'horizons clairs où vacille - dans la fumée - la cendre
asperme, [...] » (Pss, p. 59)*

Au terme de la nuit, et donc au terme de la consommation par le feu dont ne demeure que la fumée, la cendre du poème demeure dans l'aube naissante (« ère lardée d'horizons clairs »). Celle-ci est asperme car elle ne féconde plus, elle ne produit plus de la poésie : elle est produit achevé de la production poétique, du feu passionnel de la création.

Le terme « asperme » est d'origine scientifique et médicale et donc a priori peu approprié pour un usage en poésie – mais l'on sait combien Hmoudane est enclin à faire violence aux codes du « bon goût » ainsi que le rappelle Yamna Chadli Abdelkader : il « cultive un art du poème où la parole [qui] s'affranchit délibérément de toute norme linguistique et de toute règle esthétique³⁶³ ». Le substantif « asperme » est repris par ailleurs :

*« Se laboure l'ère d'aube de soleils éteints et de morts tissées
de mots, couronnées d'épines, emportées de souffles d'éréthisme
comme d'un amour qui se consume
L'ère d'aube
sème dans mes paumes des tempêtes et une cendre asperme » (Pss, p. 67)*

L'aube apparaîtrait comme un moment paradoxal avec ses « soleils éteints » si ceux-ci n'étaient ceux qui ont rayonné dans la poésie. Le poème fait alors suite à l'expérience de la mort : les « morts tissées de mots » s'associent à la couronne d'épines de la figure christique du poète associant souffrance et résurrection. La poésie s'impose comme une expérience passionnelle (« éréthisme ») que la comparaison rapproche de la passion amoureuse. Le feu passionnel a consumé l'être ne laissant que soleils éteints et cendres : la création poétique ne se départit pas d'une forme d'amertume et de nostalgie face à une expérience qui ne laisse dans le poème que son produit autant que son résidu, sa cendre inerte et inféconde.

³⁶³ *Op. cit.*, p. 287.

Ce moment de passage est important dans la poésie de Hmoudane : il recèle toute la genèse de la poésie :

*« ...tu t'exiles dans l'urgence macabre
de saisir lumières et ombres!
Par un songe nocturne étalé devant mes cils, la cendre asperme
embaumée de souffles urgents, monte, déborde les moments
éteints du rêve, les braises encore pourpres se soulèvent,
écrivent la tombée d'aube
Tombe de nuit
Tombée d'aube ...
... les visions succombent dès que tombent
les paroles
Absence
que tu écris d'une main battant l'horizon ou brûlant d'un feu de
silence » (Pss, p. 68-69)*

La fin (« tombe » qui est aussi lieu de la mort du poète comme nous l'avons vu antérieurement et dont nous trouvons un avatar ici avec l' « urgence macabre ») de la nuit ouvre sur la « tombée d'aube », expression paradoxale puisque « tombée » est usuellement réservé à la nuit. Le poète déjoue nos repères y compris pour la « montée » de la cendre qui est celle du poème accompli au-delà des « moments éteints du rêve » (ce que dit in extenso le poème : « les visions succombent dès que tombent / les paroles »). Le paysage du feu conserve ses droits dans la mesure où le feu intérieur de la passion poétique couve encore, que « les braises encore pourpres se soulèvent / écrivent la tombée d'aube ». Le feu du paysage que l'on croyait métaphore ouvre sur un autre niveau métaphorique – à moins qu'il ne s'agisse du niveau de la non-métaphore qu'évoquait par ailleurs Hmoudane – puisque les braises *écrivent*. Le feu intérieur continue à produire par-delà la pulvérisation inerte des cendres : c'est cette « main [...] brûlant d'un feu de silence » qui vient écrire l'absence. Hmoudane confirme les propos de Bachelard lorsqu'il écrit « est-ce le temps de la cendre qui tient au chaud le feu de demain³⁶⁴ ? » La passion de la poésie s'inscrit entre ces deux néants de l'absence et du silence, peut-être donc dans l'expérience même du non-être, de la mort.

³⁶⁴ Gaston Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, Op.,cit., p. 48.

L'expérience des cendres mène à des résultats paradoxaux :

« tu bombardes avec les boules compactes de cendre
les remparts
ceignant mon âme
ressuscitant à chaque fois des décombres... [...] » (In, p. 26)

Par ce « tu » indéfini, qui pourrait aussi bien être la poésie elle-même, le poète se trouve attaqué au tréfonds de lui-même, comme si l'exigence de la poésie vient en lui aussi détruire les conventions les plus ancrées et sur lesquelles l'être fait fond (« remparts »). Mais l'âme du poète, comme nous l'avons vu dans le paysage du corps, est sujette à ce mouvement de mort-renaissance qu'exprime en l'occurrence le terme « ressuscitant ». Dans la métaphore, l'âme est une ville fortifiée et donc sujette comme les villes effectives à un mouvement de destruction/reconstruction. À moins qu'on ne voie dans ce paysage une expérience de la (re-)lecture de poèmes qui réveillent d'anciennes impressions sensibles et poétique.

Car, ailleurs dans *poème d'au-delà de la saison du silence*, les cendres apparaissent aussi comme des amorces de la création poétique et non comme des résidus du feu, conformément à la pensée de Bachelard que nous venons d'envisager :

« Silence
Flamboyant
Flammes
Battantes
Aigre
Lumière
Eveil
oui'
Du feu
la cendre s'élève
“car autre que la mort du feu
la cendre est poussière
baptismale...” » (Pss, p. 28)

L'inversion de la logique rationnelle (les cendres *tombant* normalement du feu) souligne le rôle atypique qui leur est dévolu dans le paysage du feu. « Autre que la mort du feu » : la cendre ne signifie pas l'achèvement de la combustion dans l'inerte mais elle est « poussière baptismale », c'est-à-dire qu'elle participe au principe de nomination lors de la renaissance du poète après l'expérience de la mort que nous avons, pour l'essentiel, étudiée dans le paysage de la mort.

Dans d'autres poèmes, les cendres apparaissent comme le résultat du processus poétique, et l'objet même révéral, peut-être parce qu'elles contiennent la *trace* du feu :

*« Figé devant les images qui défilaient en sa mi-mort mi-existence quand
brusquement de la fenêtre il jeta la mer accrochée au mur Le soleil se coucha
dans le rêve ardent dévoré des flammes neigeuses
Le croisement de cendres fut son crucifix » (Afn, p. 80)*

Ce paysage livre au lecteur le point d'aboutissement de la démarche de création poétique. Une fois encore, l'être est à la lisière entre mort et vie, dans une phase créative brusquement interrompue : « Le soleil se coucha dans le rêve ardent dévoré des flammes neigeuses ». Alors que l'intensité du feu était au plus haut, l'interruption ne laisse que cendres, mais celles-ci deviennent à leur tour les traces mémorielles (« crucifix ») d'un rituel profane de culture de la poésie. Comme la figure du christ, elles sont vestiges du processus de mort-renaissance au cœur de la poésie ainsi qu'image en creux et en croix du feu de la passion poétique.

Cette icône d'une religion profane de la poésie opère d'ailleurs dans un poème suivant comme un appel des élans fondateurs de la poésie :

*« Il avait senti le parfum léger de l'opacité des cendres sa crucifixion
annonça les pluies saison de fer fumée feu boue sang soie rose breuvage
encensé brise de paix éternelle. » (Afn, p. 81)*

Le parfum des cendres, de leur « opacité » devient un moteur de la tension vers la création qui s'exprime en l'occurrence par une énumération d'éléments disparates de la création de Hmoudane : « fer fumée boue sang soie rose breuvage encensé brise de paix éternelle ». Les contraires coexistent dans cette liste à la Prévert : la guerre (« fer » ; « boue sang »), le feu de la passion poétique (« fumée feu ») mais aussi les puissances du raffinement et de l'idéal (« rose breuvage encensé brise de paix éternelle »). Comme dans la célèbre

expérience de la madeleine chez Proust, les éléments émergent mélangés au souvenir créé par le parfum des cendres. La crucifixion du poète (en ce sens qu'elle comporte mort et renaissance comme celle du Christ) n'est pas souvenir mais annonce (« annonça ») et promesse de la poésie à venir.

Des cendres qui sont le produit du feu doit-on voir une périphrase dans le magnifique début du fragment suivant ?

*« Nuit
Tamisée
de ta bouche
L'étoile
Incendiée que tu baves
Brillera-t-elle
Parmi les grains de sang
Lavés au flux
D'encre » (Att, p. 54)*

Ces cendres « tamisées » par la bouche constituent le poème. Pour l'expression de cette poésie, Hmoudane associe le poétique conventionnel et le vulgaire dans l'image « l'étoile/incendiée que tu baves ». Que peut-être une « étoile/incendiée » si ce n'est de la cendre, le fruit de la passion poétique, de la fureur poétique chez Mohamed Hmoudane ? Le poème présente le résultat de la création, le produit du feu, de la torture (« sang ») qu'a épuré ou peaufiné le travail d'écriture (« flux d'encre »). Une interrogation inquiète se fait jour pour ce produit de la passion pour la poésie, pour sa capacité à ressortir (briller) dans le temps du poème écrit.

Le processus de création donne occasionnellement lieu au dialogisme entre le poète (« je ») et la poésie (« tu ») :

*« Je suis la bête qui pâit
Dans les déserts de cendre
Je suis la bête qui lampe
Le sang du mirage
Tu es l'étoile qui s'y ramifie
Tu es l'étoile qui s'allume
Dans l'encre... » (In, p. 17)*

Désigner le poète comme une bête semble une nouvelle provocation du poète, le rappel de l'origine animale de l'homme. Cette bête se nourrit à la fois de la production poétique (« désert de cendres ») et du fruit de la souffrance (« sang du mirage »). La poésie, de son côté, innerve le champ poétique, y ajoute une brillance, peut-être un sens si l'on peut considérer l'étoile comme un guide dans l'écriture (« encre »). La complémentarité entre le poète et la poésie lors de la création semble en l'occurrence exposée.

Sans doute le poète doit-il accepter les traits inhérents à la cendre, au résidu dispersé de la matière dans le feu. C'est ce que semble dire le fragment suivant tiré de *Poème d'au-delà de la saison du silence* :

« ... ainsi au-delà du silence toute parole est désert cendre tout poème est désordre » (Pss, p. 43)

Dans ce poème caractérisé par la fréquence des allitérations en [d], [s] et [z] qui donnent une impression de froideur, de sobriété, Hmoudane se livre à une définition de la poésie. L'évocation de la « cendre », décalée par la typographie, et sans autre solution de continuité syntaxique que d'être l'attribut de « parole », fait d'elle ce résultat de la création en même temps que l'image du « désordre ». Les poèmes de Mohamed Hmoudane, loin de s'inscrire dans des formes régulières, sont en effet plutôt fragmentaires, éclats syntaxiques, résultantes d'un élan foudroyant dans l'être. Ils n'entretiennent plus avec le mouvement intérieur qui les a générés que le rapport qui est celui de la cendre avec le feu. Il hérite de Rimbaud, le « dérèglement de tous les sens », une « œuvre de dislocation et [de] mise en scène du désordre³⁶⁵ » propre à la poésie contemporaine comme l'observe à juste titre Khalid Hadji.

Mais cette production de la cendre du poème s'avère éphémère. Le rapport du poète avec sa production n'est donc pas dépourvu d'une certaine amertume comme en témoigne le fragment suivant :

« Nous renions la parole et ses lumières moqueuses notre marche d'une image à l'autre pas à pas n'est qu'image dans les miroirs trompeurs, n'est que dune qu'un vent tyrannique emporterait à l'oubli

³⁶⁵ Khalid Hadji, « La réception du poème : aspects herméneutiques », *De l'interprétation. Texte, discours, image*. In *Études Francophones et méditerranéennes*, n° 1, juin, 2017, p. 43.

*O cette béatitude, ne nous console guère nous n'établissons qu'un corps de
sable que ronge le temps et ses saisons de cendre brûlante »*

(Pss, p. 50)

Si le poète se sent fort de ses choix et assume jusque dans la labilité et l'évanescence (« dune qu'un vent tyrannique emporterait à l'oubli ») la démarche d'une poésie qui se démarque d'une poésie plus traditionnelle liée à la seule éloquence au brillant ironique (« ses lumières moqueuses »), il ne peut que constater la fragilité de l'édifice poétique bâti face au temps et aux modes (« saisons de cendre brûlante »). Les cendres « brûlantes » de nouvelles passions viennent effacer les édifices de cendre ou de sables anciens.

Le recueil *Incandescence* développera le mouvement de création au sein même des cendres du poème :

*« D'une main qui semble Revenir de loin D'évasions opaques Chargée de vide
Et de fulgurances
Tu sculptes dans la cendre
Encore ardente
Autant d'apparences
Météoritiques
Du feu
Immémorial
Qui dedans
Te happe » (In, p. 15)*

Le poème décrit le mouvement même de l'écriture (« D'une main [...] tu sculptes »), lors de cet instant fugace où la poésie prend forme. Cette « main » semble revenir d'un monde lointain qui peut être l'inconscient lui-même, y avoir puisé l'énergie des pulsions (« de fulgurances ») mais aussi des images étranges (« d'évasions opaques / chargée de vide »). Le poète nous livre l'univers qui recèle son inspiration mais aussi le travail de l'écriture elle-même, qui se fait dans la chaleur du feu, de la « cendre / encore ardente », avec des « apparences météoritiques ». Feu et fulgurance président à ce travail d'écriture et retranscrivent la passion poétique intérieure : « du feu / immémorial / qui dedans / te happe ». Le feu est en même temps fugace, évanescent et d'une nature immémoriale, toujours semblable à lui-même, comme une aune intangible de l'exigence.

Cependant, au-delà du feu intérieur, *Incandescence* réaffirme aussi la puissance solaire de cette poésie :

*« D'un éclatement furtif
D'ailer en cendres
Tu descends répandre
La rumeur d'un feu
Déjà futur »* (In, p. 12)

Les cendres ne sont plus alors des poussières évanescences, mais l'annonce d'une poésie future, la « rumeur » du feu lui-même. Les ailer en cendres peuvent être celles du phénix que nous évoquons plus haut mais s'inscrivent aussi dans ce mouvement de descente qui semble augurer une forme d'annonce voire de prophétie délivrée aux hommes. La poésie est-elle marquée au sceau du religieux ?

Car la réflexion sur le devenir de la poésie prend aussi, dans *Attentat*, des airs de néo-religion en empruntant la voix d'une prophétie :

*« L'encre
Révèle-t-elle quel passé de page blanche ah la chair
Absolue la coupe
Qui déborde de sang de la fureur
Me serais-je livré à l'impudicité
Dis : j'aurais possédé le soleil et la lune et tous les
royaumes d'Orient
j'aurais
Epousé une femme sous laquelle coulent éternellement
les caravanes
et j'ai réinventé
la langue apocalyptique des tribus
tu seras par-delà le jugement et les ruines et la fumée
la prostituée consacrée au siècle des siècles »* (Att, p. 77)

Le poète mâtime son poème de références religieuses, que ce soit la coupe de l'eucharistie qu'il détourne pour en faire celle du « sang de la fureur » dans la cohérence hmoudanienne de la révolte tous azimut et de l'attentat, ou encore de cette prophétie qui reprend la formule chrétienne « pour les siècles des siècles ». En cela, la poésie est un néo-religieux profane, à la fois ancré dans un modèle ancestral de l'invective et de la spiritualité

(« la langue apocalyptique des tribus ») et ouvert par le futur prophétique (« tu seras ») à être une figure paradoxale et volontairement choquante de la pureté (« prostituée »). Mais cet avènement a un prix de destruction (« ruines ») et de feu passionnel et purificateur (« fumée »).

Cette destruction s'opère en particulier dans l'héritage religieux du poète comme en témoigne l'omniprésence du sème religieux dans le fragment suivant :

*« Depuis le sexe égorgé tu ne cesses de te barbouiller du sang des récitants
tes lèvres
tâtant les piliers soutenant la demeure du Verbe naguère
Lis la danse esquissée de la lettre secrète sur le parchemin
Dans la bibliothèque en cendres tu éventres
Le divan poussière de plumes
Pluie d'ailes
De serpents pénétrant la vulve cristalline
De la lune tandis que les tribus de Sodome tamisent
Le feu et le soufre au retentissement des trompettes de nulle
alliance Achève
l'informe le travail l'hégire des peuples dans mes vertèbres
de tes phalanges sortent des Mamelouks Mongols de Bagdad
qui se déguisent » (Att, p. 79)*

Le poète évoque cette torture du corps et l'émascation qu'il appelait dans des poèmes antérieurs, mais cette épreuve sert à la distance prise avec les formes anciennes du religieux (le « sang des récitant » dans les prières, « les piliers soutenant la demeure du Verbe naguère » qui peuvent être pris au sens propre de piliers de temples religieux) même s'ils demeurent comme traces en creux d'une autre condition pour la poésie. Elle reprend les histoires et les mythes mais au terme de « nulle alliance ». Aussi la poésie est-elle « l'informe le travail l'hégire des peuples », un nouveau point de départ ouvrant à une création carnavalesque dans l'écriture (« de tes phalanges sortent des Mamelouks Mongols de Bagdad / qui se déguisent »). Une nouvelle possibilité d'écriture existe qui procède des mystères du langage lui-même (« Lis la danse esquissée de la lettre secrète sur le parchemin ») au sein d'une poésie qui fait violence aux formes acquises pour engendrer (« des serpents pénétrant la vulve cristalline de la lune ») de nouvelles formes : cette poésie est la « bibliothèque en cendres », l'ensemble d'une œuvre poétique qui vient renouveler *de l'intérieur* la poésie elle-même.

Dans la poétique du feu, comme le remarquait Gaston Bachelard, il y a bien :

« un langage qui dépasse la volonté d'ornement pour atteindre parfois à la beauté agressive. Dans le discours enflammé, toujours le discours dépasse la pensée. [...] Tout le psychisme est entraîné par des images excessives. Les images du feu ont une action dynamique et l'imagination dynamique est bien une dynamique du psychisme³⁶⁶. »

Dans *Blanche mécanique*, le poète renouvelle le paysage du feu en y ajoutant une certaine truculence vulgaire du discours rapporté et en le mêlant à un univers de la ville moderne :

*« L'éternité n'a pas que ça à foutre, dit-il. Il rétorquait à un
des siens qu'il aurait reconnu – cadavre dont les cendres
phosphorescentes auraient été gardées dans une urne
stellaire ou dispersées dans des Ganges qu'il éjaculait
Larve de vermine larve de mouche ion humain fondant
dans la foule, avalé soudain par la bouche du métro :
« J'emprunte l'escalator pour descendre sonder la matrice
philosophale du feu ! » (BM, p. 23)*

Le lecteur ne peut manquer de repérer les contrastes entre les registres de langue (« foutre » « éjaculait » / « sonder la matrice philosophale du feu ») et dans les thèmes poétiques glissés dans un univers de la modernité urbaine (« métro », « escalator » / « urne stellaire », « matrice philosophale »). L'héritage poétique est relu dans et par la modernité. Comment interpréter cette étrange scène ? Elle semble induire une certaine rapidité des flux – flux du temps, flux de la foule prise et avalée dans la vie urbaine – qui confirme le passage rapide du temps et l'indifférence de l'éternité énoncée au discours direct. Elle fait aussi la distinction entre un « cadavre » aux « cendres phosphorescentes » qui représente la poésie déjà produite dans les « Ganges qu'il éjaculait », et la quête incessante, au cœur même de la ville (« j'emprunte l'escalator ») pour aller trouver l'essence de la création poétique (« la matrice philosophale du feu »). Le poète ne doit pas s'arrêter à sa production, aux cendres qui se fondent dans le nombre des productions (« ion humain fondant dans la foule ») ; il ne doit pas considérer la reconnaissance qu'il pourrait obtenir de la postérité (« l'éternité n'a pas que ça à foutre ») mais plutôt poursuivre sa quête essentielle dans l'univers urbain qu'il a élu et qui est celui de son temps.

³⁶⁶ Gaston Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, Paris, PUF, 1988, pp 37-38.

CONCLUSION

Comme beaucoup de poètes, Mohamed Hmoudane n'échappe pas à la fascination pour le feu, qui constitue le dernier paysage de notre étude. Nous avons pu mettre en évidence la manière dont le paysage du feu s'intrique avec le paysage de la ville, avec celui du corps. Le poète y apparaît parfois sous un jour prométhéen et en lien avec le paysage de la mort (« *Nous avons volé le feu, enflammé les poèmes coulant de notre /mort ancienne* », *Pss*, p. 30), avec ce feu « spectral » qu'il semble répandre sur les villes, pour l'excès duquel il demande le pardon au père et auquel il semble parfois se brûler lui-même. Mais c'est un Prométhée conscient de son sacrilège, heureux d'attenter aux normes et aux règles instituées, voleur de feu pour le coup véritablement rimbaldien. Le feu passionnel contribue à la métamorphose d'une réalité dans la création et l'écriture elle-même comme le révèlent dans l'œuvre des images parfois quasi proustiennes. Sous la maîtrise du poète, le feu devient ainsi créateur. Les images associées témoignent qu'il ouvre ainsi à une transcendance possible au cœur même de l'immanence. Le feu s'avère aussi solaire et devient alors principe révélateur. Indicible ou destructeur, le feu fait l'objet d'un lyrisme spécifique qui se modifie au fil des recueils. « Feu » peut ainsi être une injonction liée aux élans de destruction généralisée du poète ou bien être au cœur de la quête de Hmoudane. En effet, nous avons vu que le feu intérieur animait le poète et qu'avec lui existait le pouvoir « de surprendre, d'éblouir et d'ébranler³⁶⁷ ». Ainsi peut-on comprendre l'appel paradoxal du poète à un feu dévorateur qui à la fois met le corps à mal, détruit, et contient le potentiel d'une poésie à venir. Ainsi Hmoudane invite-t-il à l'embrasement cette poésie à laquelle il s'adresse par la deuxième personne (« tu ») selon l'héritage héraclitéen d'un feu par lequel l'âme participe au vaste logos. Le feu lui-même devient ascension, chemin depuis des origines parfois triviales. Il trouve son avènement comme expression de la passion poétique, ainsi que le titre du recueil *Incandescence* vient le rappeler. Le poète a passé un pacte avec le feu qui se présente à la fois comme une énergie et une exigence dans une quête purement immanente. Le feu-lucidité et de la puissance critique d'un poète occupé à pourfendre les conventions dans les premiers recueils laisse place ensuite à des formes complexifiées de rapport de l'être et du feu. Dans le réseau des références mythologiques qui ornent et structurent le paysage du feu, la mention du phénix si souvent employée en poésie de la Renaissance à Apollinaire, est renouvelée par Hmoudane. De cet être de langage qui renaît toujours selon Bachelard, le poète emprunte les traits pour illustrer ce mouvement qui lui est spécifique dans l'incandescence (« j'ai brûlé vers la poésie », *Bm*, p. 52), et dans le

³⁶⁷Yamna Chadli Abdelkader, *Poétiques de la rive : la forme en jeu. La poésie de langue française issue du Maghreb (1995-2005)*, Thèse de linguistique, Bordeaux 3, 2014, p. 290.

mouvement qui lui est associé de mort-renaissance. Hmoudane renouvelle ainsi le mythe en lui donnant des traits moins artificiels que chez certains de ces prédécesseurs. Avec cet être à la labilité du feu, il peut aussi donner une représentation de l'image dans les miroirs. Enfin ce mythe du phénix nous a permis de lire dans le motif des cendres si souvent évoquées autre chose qu'un point d'aboutissement inerte et stérile. Au contraire celles-ci expriment la réalisation de la poésie dans l'écriture. Plus encore, comme cette « cendre qui tient au chaud le feu de demain³⁶⁸ » selon l'expression de Bachelard, celle qu'évoque Hmoudane n'est plus le résidu du feu passé mais l'amorce de la création poétique à venir : le poète sculpte ainsi dans la cendre le feu à venir, peut-être parce que dans l'écriture prend déjà forme une source d'inspiration future. Le paysage du feu chez Mohamed Hmoudane répond bien ainsi à ce dynamisme de l'esprit que décrit Bachelard : à la fois fulgurance destructrice, passion poétique, source lyrique, démarche de création illustrée par la mort renaissance du phénix et des cendres, ce paysage joue un rôle dynamique et changeant dans la représentation de cette poésie.

³⁶⁸Gaston Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, Paris, PUF, 1988, p. 48.

CONCLUSION GENERALE

Il est indéniable que l'œuvre de Mohamed Hmoudane puise de nettes racines dans une tradition poétique qui s'est développée après la décolonisation. Sa volonté de dynamiser la langue se trouve dans la continuité de la destruction de la langue du colonisateur qui caractérisait la poésie des années 1960 et 1970, mais elle ne porte plus l'espoir de jours meilleurs qui était celui de l'homme libéré de l'oppression coloniale et en marche. De cette influence, Hmoudane conserve la veine attentatoire, le goût de la marge, de l'excentricité où le poète s'invente un ethos singulier. Sa poésie se situe bien aussi dans l'héritage de la poésie marocaine francophone telle qu'elle s'est réorientée après les années 1980. En effet, la poésie marocaine francophone prend alors le tournant de la postmodernité et d'une vision mondialisée qui rompt avec les seules préoccupations identitaires nationales antérieures. Mohamed Hmoudane adhère à ce changement de paradigme. Les premiers poèmes de Hmoudane continuent à construire cette figure de l'émigré, de l'exilé, du poète des deux rives, dont la poésie traduit la déchirure et la condition. Mais la poésie de Hmoudane prend assez rapidement le tournant – elle est pleinement représentative de « l'écriture du tournant » décrite par Abdellatif Laâbi – vers les formes fragmentées et l'éclatement générique. Cette poésie se caractérise ainsi par une perpétuelle quête d'émancipation – par rapport aux formes et aux groupes constitués, par rapport aux influences reçues, en regard même de sa propre production antérieure – qui conduit à sortir des figures et des postures en quelque sorte convenues et conventionnelles. Au fil des productions, et surtout après les deux premiers recueils de 1992 et 1994, cette figure « réaliste » de l'exilé dans la banlieue tend à se dissoudre. Le poète, comme les nations, est happé dans le flux ouvert d'une vie moderne trépidante, plurielle, ouverte sur un monde véritablement planétaire. Si, dans les premiers recueils, Hmoudane incarne encore la figure d'un exilé, poète des deux rives, cette dichotomie se dilue au fil des recueils pour laisser place à un poète qui a choisi la banlieue du pays d'exil – lieu et milieu d'échanges sociaux et culturels pleinement ouverts – comme creuset des interrelations spécifiques du monde contemporain. Le rapport duel entre le Maroc – ou l'identité des origines – et la France que portaient encore les œuvres de la période postcoloniale tend à s'effacer alors qu'apparaît une autre veine d'arrière-plan, celle d'un poète véritablement installé dans la postmodernité avec une position ex-centrique, cœur d'un kaléidoscope³⁶⁹ dont les éléments sont issus du monde multiculturel, ouvert. La

³⁶⁹ Le prochain recueil de Mohamed Hmoudane s'intitulera *Kalédioscopique*.

« géopoétique³⁷⁰ » s'y est substitué au fil du temps et de la perte de vue par l'ère postmoderne du récit historique à la géopolitique. Le poète est lui-même le laboratoire d'influences culturelles disparates et d'expérience sur la langue ; sa poésie est marquée par le carnavalesque, une certaine violence verbale par la discontinuité des discours tantôt recherchés, tantôt populaires voire vulgaires. Si, comme le dit Mahmoud Darwich, « dans notre vie contemporaine, le sens se meurt et disparaît, c'est pourquoi la poésie cherche à opposer son propre non-sens au non-sens extérieur³⁷¹ », cela légitime que « plus que jamais, le poète a droit à l'absurde et au ludique car c'est peut-être la réponse esthétique la plus adéquate au désordre ambiant³⁷² ». Il fait ainsi face au nouvel ordre mondial de la cité postcoloniale avec sa quête d'un nouveau registre d'identité ; et il se fait le précurseur des questionnements ou des déchirures de l'homme contemporain. Pirate au sein de la poésie et du monde, il pense l'homme en avant, il l'alerte, il l'invective pour empêcher son indifférence. L'œuvre hmoudanienne prend ainsi naissance à partir de son évolution interne en tant que domaine d'exploration de nouvelles libertés formelles dont les manifestations stylistiques successives scandent les étapes. Sans doute la solitude du poète s'accroît-elle de ce voyage intérieur vers l'inconnu des formes et des émotions. Le poète serait-il réduit à être une voix au cœur de la solitude ? Le statut de cette voix nous importe, car elle est une porte d'entrée dans cet univers poétique si singulier : elle expose la « maison de l'être » face aux bouleversements de la culture mondialisée, des influences culturelles plurielles. La voix refuse de se confiner dans l'art pour l'art d'un discours purement esthétisé comme dans un chant de pure révolte. La voix à la fois démiurgique et nihiliste brise tous les carcans esthétiques ou politiques. Mais une voix adressée à qui ? et portant quel discours ?

Nous avons vu que, pour entrer dans un tel discours poétique, la notion de paysage nous a été indispensable. Le paysage dans la poésie postmoderne est un avatar amalgamant le thème et le genre. Ce concept-genre permet d'observer des lignes de cohérence intertextuelles au-delà du seul thème dans la poésie vouée à l'illimité et au fragmentaire par ailleurs. De la tradition du paysage en poésie et en peinture, il [le paysage] ne retient que le schème dans la mesure où il reste une organisation du visuel, mais loin de puiser son origine dans la mimesis et la représentation réaliste du monde extérieur, est devenu une scène purement intérieure, un

³⁷⁰ L'expression est de Yamna Chadli Abdelkader dans *Poétique de la rive : la forme en jeu*. La poésie de langue française issue du Maghreb (1995-2005), Thèse de doctorat, université de Bordeaux 3, 2014

³⁷¹ Mahmoud Darwich, *Entretiens sur la poésie*, avec Abdo Wazen et Abbas Beydoun, traduits de l'arabe par Farouk Mardam-Bey, Paris, Actes Sud, 2006, p. 105.

³⁷² Mahmoud Darwich, *Ibid.*, p. 106.

milieu, un écran réellement postmoderne où se mêlent éléments de la réalité et de l'imaginaire, dire et symboles dans une néo-représentation qui ne trouve plus son point d'équilibre qu'en elle-même. L'extérieur de l'être qui constituait traditionnellement le sujet du paysage n'y apparaît plus que de manière fragmentaire, discontinue, privé de sens propre ; l'intériorité qui formait le regard sur le paysage a aussi disparu dans la mesure où il n'y a plus de certitude sur l'être face au monde. Il ne reste plus que le paysage comme principe d'organisation mêlant extériorité et intériorité, à la fois objet du regard critique du poète et lieu où s'organise son être dans la disparité des éléments présents. Il s'agit bien d'une « pensée conditionnée³⁷³ » pour reprendre les termes de Maurice Merleau-Ponty. Ce paysage transcende le réel dans la mesure où il est l'écriture d'un univers intérieur fait tout à la fois de perceptions, d'images, de discours, c'est-à-dire une voix absolument singulière du poète qui la porte.

Dans la postmodernité du paysage chez Mohamed Hmoudane une révolution s'est opérée par rapport aux lois traditionnelles de l'écriture. Cette révolution équivaut à celle qui s'est opérée en peinture. Là où la perspective et la ligne d'horizon avaient longtemps organisé le regard par rapport au monde dans la peinture réaliste traditionnelle, la peinture contemporaine s'est orientée vers l'abandon de la perspective, la défiguration, l'abstraction, des à-plats de couleur non réalistes mais qui équivalent à des sensations de l'œil. Dans la poésie hmoudanienne, la profondeur a été le plus souvent abdiquée au profit d'un écran d'ordre phénoménologique où se projettent indifféremment des éléments du paysage référentiel, des éléments du souvenir, mais aussi des métaphores et des symboles. Le paysage est devenu la scène intérieure où l'esprit, selon des modalités qui *font* la poésie, projette le dire poétique. L'*intentionnalité opérante* que nous posons comme la matrice phénoménologique du paysage est devenue la poésie elle-même, au même titre que les symboles ou les images qui la tissent, les rythmes et les fractures qui l'animent.

Le premier des paysages qu'il nous a été donné d'aborder était un *inscape*. Comme nous l'avons noté antérieurement, dans le paysage postmoderne, il existe, sans loi de continuité réaliste avec les autres paysages, un paysage du corps et du visage. Celui-ci est le lieu d'expression différentiel du sujet lyrique qui se caractérise chez Mohamed Hmoudane par la co-présence du corps et de fragments de monde dans un rapport le plus souvent fantasmatique. Dans ce rapport à un monde souvent en déréliction, le corps est le lieu nodal

³⁷³ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 51.

de la voie lyrique : c'est soit celui du matador s'exhibe pour mettre à mal en même temps que le langage lui-même le corps d'autrui, le déchiqueter, ou soit le corps incarne l'autre de la poésie, disséminé qu'il est dans le monde où il faut le lire. Mais le corps du poète se constitue comme un médiateur. Par le corps soumis à la géhenne, c'est le JE qui se libère, qui accède à la parole. Pour ce faire, il doit faire l'expérience de la mort (et nous trouvons en ce cas un dénominateur commun entre le paysage du corps et celui de la mort). Ce n'est qu'au terme de cette expérience que la poésie peut fusionner avec le corps, que le poème incarne le corps. La mort du corps coïncide donc avec la résurrection du poème : dans ce mouvement de mort-renaissance, la poésie est bien « *l'accouchement récent du langage* » (Afn, p.25). Toute l'énergie du poète est donc vouée à mettre le corps à la torture pour que puisse advenir le dire poétique. Les « noces résurrectionnelles » sont aussi des « noces insurrectionnelles » (Pppd, p. 14) car, à travers cette violence, c'est aussi les normes et le langage qui sont mis à mal. La démarche poétique à travers le paysage du corps s'avère donc double. Mais le paysage du corps est aussi duel dans la mesure où une poétique des parties du corps vient bâtir des sens nouveaux dans le rapport de l'être et du monde. Ainsi en va-t-il des mains, tout à tour soumises à la douleur comme le corps, et instrument de l'écriture par lequel le dire poétique vient au grand jour sous une forme rayonnante (lumineuse ou liquide) et ostensible. La main est créatrice et elle orchestre la voix lyrique. Les pieds quant à eux, permettent d'exprimer la dynamique d'un poète « en marche ». Loin de l'immobilité contemplative, le poète avance dans le monde, sa poésie est mobile et adopte le mode du mouvement en avant de la quête poétique. En ce qui concerne le regard, le poète nous surprend encore en inversant la position traditionnelle de pure réceptivité de celui-ci. Chez Hmoudane, le regard sculpte, crée, fait émerger des images ou des réalités. Le visible disparaît ainsi souvent sous les visions, derrière le flot de flammes et d'encre par lequel vient s'écrire la poésie. De leur côté, les miroirs, objet de réflexion du corps, viennent prendre une place singulière dans cette poétique. Par son évanescence, le miroir est l'espace de la fusion de l'être dans l'être ; il doit être brisé et ses brisures remodelées. Ainsi, par essence, le miroir est le lieu même de la poésie telle que la promeut Hmoudane, aussi pouvons-nous y voir un hymen de l'être, le lieu d'une destruction de ce qui est fragile pour ouvrir à la recomposition poétique. Il faut qu'il y ait violence voire violation, que le sang coule, pour que, dans cette marche en avant vers l'ouvert, l'être nouveau advienne au-delà de sa candeur première. Ainsi les expériences de l'être se traduisent-elles par les miroirs fluides comme par leur antithèse, les miroirs sombres. Les miroirs forment un nœud de la poétique du paysage dans la mesure où convergent en eux le

corps mis à la torture, que nous avons vu plus haut, l'écriture dans les miroirs sombres, mais aussi – au point d'être donné comme une équivalence ou un parallèle dans l'expression « tombe/miroir » (*Pss*, p. 76) – ce *moment* si important de la démarche poétique chez Hmoudane qui est l'expérience de la mort-renaissance. Avec les miroirs, le poète nous donne à voir son élan vers le renouvellement de la poésie. Si le sang pour sa part peut évoquer la démarche sacrificielle, il s'avère aussi une image de la fluidité vivante qui est au cœur même de la sensibilité et de la création poétique. Enfin le sexe représente à la fois un corps ultime – et en cela sacralisé, en particulier dans la géhenne auquel il est soumis, et l'évocation d'une réalité corporelle qui fait violence à la pudeur. Le paysage du corps nous offre ainsi un univers de signification complexe, parfois purement hermétique, de la présence au monde du poète et des arcanes de sa création.

Avec le paysage de la ville, nous rentrons dans une autre dimension de la poésie de Mohamed Hmoudane. Il existe tout d'abord une ville aux accents référentiels pour l'émigré : c'est la ville misérable et le quartier de Tabriquet dans la Salé des origines, mais c'est aussi la banlieue pauvre de la ville d'accueil, Saint-Denis, avec ses bars et l'errance noctambule alcoolisée, et ses gares qui sont autant de lieux où se croisent, en se voyant à peine, les destins du monde postmoderne. « Exoderrancexil » (*Afnc*, p. 37) : la ville d'exil s'avère un lieu de douleur, de leurre et de dépossession de la sensibilité intime. Mais, cette référence qui caractérise les premiers recueils tend à se dissoudre au fil du temps et de l'évolution de l'œuvre. Est-ce qu'une conscience surgit au fil du temps d'un impossible retour à l'origine avec laquelle une irréversible altérité s'est instaurée ? Faut-il que la ville d'accueil ait été apprivoisée (« *tu arrives finalement à baiser en français* », *Bm*, p. 55) au point de n'être plus un lieu de relégation sociale ? Ou n'est-ce pas plutôt que le questionnement du poète lui-même a évolué, qu'a disparu la pertinence de l'ici et du là-bas identitaire ? Ainsi, à l'arbre centre du monde du pays d'origine se substitue une « Casa » factice et corrompue qui fait l'objet de la critique du poète. On ne parlera pas d'assimilation culturelle, comme on l'a longtemps posé comme horizon des émigrés, au contraire la réinvention de l'espace urbain et de l'être est à la mesure d'un changement de paradigme. Cette démarche dépasse, dans les dernières œuvres, la résonnance de l'entre-deux culturel pour atteindre un monde pluriel, complexe. La distance, au départ douloureuse, entre les deux rives se fait féconde comme le signe le mot valise « amereffervescente » (*Pss*, p. 60) et le poète vient bientôt illuminer de son « feu spectral » les « villes obscures » (*In*, p. 11). Plus encore, cette ville occidentale qui peut

être Paris mais qui est plus encore la ville en ce qu'elle condense dans son architecture et sa vie de normes et de codes éculés sera à déconstruire, à détruire dans des mouvements où s'exprime le lyrisme parodique de la célébration religieuse. Un besoin irréprensible se fait jour au fil des recueils de « ré-architecturer » la ville, ce grand corps malade et, ce faisant, de s'y ré-architecturer soi-même. Peut-être le poète finit-il par oublier ses origines (« Quelle eût été déjà ma demeure ? », *Att*, p. 11) pour se plonger dans le kaléidoscope du monde postmoderne, avec ses bigarrures, sa multi-culturalité, son transitoire. Ainsi le paysage de la ville est-il non seulement éloquent quant à la position du poète mais amené à se transformer au fil du temps et de la prise de conscience par Hmoudane de l'effondrement des identités et des frontières au profit de l'émergence des dimensions de l'homme postmoderne.

Les origines autobiographiques du paysage de la mort émergent dès les premiers recueils. Il est une familiarité originelle du poète avec le cimetière de Salé évoqué à plusieurs reprises dans l'œuvre et qui construit sans doute un rapport singulier chez lui avec la mort et le silence. Mais Hmoudane a tôt fait de dépasser la dimension référentielle – sa poésie n'ayant pas de vocation réaliste – et la mort devient dans son imaginaire le point d'émergence du dire poétique. Les régimes métaphoriques et métonymiques abondent en références au linceul et au cercueil : la première présente l'intérêt de désigner la mort tout en faisant symboliquement référence à un grand espace blanc qui peut être celui de la page blanche. Comment mieux dire que le linceul est à la fois une fin et un commencement ? Aussi le poète éructe dans un double mouvement de violence de mise à mort d'un monde – de massacre, d'attentat – et de lui-même. La mort apparaît massivement comme le moment fondateur de la poésie, comme le prélude à la renaissance au point de prendre occasionnellement les aspects satiriques de la passion et de la résurrection du Christ : le poète la quête alors dans un espoir exacerbé d'accession à la sphère de la poésie dans sa propre mise à mort. En ce point, le paysage de la mort possède des traits communs avec celui du corps mis à la torture : il existe une scène agonique prépondérante dans la poésie d'Hmoudane. Ces schèmes où l'être se trouve placé entre la double impossibilité phénoménologique d'éprouver la vie et la mort prennent la forme d'un récit temporalisé – récit postmoderne qui n'a plus qu'un lointain rapport avec le récit traditionnel – puisque la mort vient avec la nuit et que la renaissance surgit souvent avec l'aube. Les recueils multiplient ces miniatures phénoménologiques des mouvements de mort-renaissance. Avec les ultimes recueils de notre corpus, cette quête de la mort devient même un défi lancé au lecteur. Le poète se représente dans sa propre mort – une exécution capitale –

mais dans ce mouvement subi et sans suite, il se présente comme celui qui pourfend et bouscule les représentations du lecteur. La mort n'est pas une fin mais un début et le poète l'assène sur le monde dans une démarche de subversion absolue dont le titre *Attentat* était déjà éloquent. L'ensemble des recueils du corpus permet alors au lecteur d'évaluer l'évolution du lyrisme de la mort omniprésente au fil des poèmes : tour à tour, ce lyrisme s'exprime par la dynamique des impératifs « marchons » puis par des références musicales au tango ou au rythme déstructuré du dernier recueil. Le paysage de la mort peut dès lors être lu comme une valse du poète avec la sémantique du néant. Il s'agit de « mourir » pour ne pas mourir, d'accéder à ce point de proximité avec la mort pour éviter de mourir en tant qu'être sensible, en tant que poète. Ainsi se démultiplient les veines lyriques de la mort : à côté de variations vertigineuses on observe un lyrisme postmoderne (*Parole prise parole donnée*) mais aussi un lyrisme de l'émiettement (*Attentat*). Le paysage de la mort va aussi trouver des points de confluence avec le paysage du corps en l'espèce des miroirs ; ceux-ci apparaissent alors comme l'espace d'articulation entre la mort de l'être et l'incarnation dans le texte. Le miroir est l'écho de la tombe au point que Hmoudane emploie l'expression « tombe-miroir » (*Pss*, p. 63). Aussi le poète prend-il sa référence dans la mythologie grecque : « *c'est le miroir – l'éternel /suicide de Narcisse* » (*Bm*, p. 16). Au-delà même du paysage de la mort dans sa complexité, c'est la crise phénoménologique de l'être et du langage qui est interrogée : les paysages sont autant de scènes où le rapport phénoménologique au monde et à la création se trouve exposé. Ainsi le paysage de la mort n'apparaît pas comme angoissant, même s'il est manifestement d'une récurrence obsessionnelle comme en atteste sa présence massive dans notre relevé. Avec lui, nous allons de la réalité référentielle autobiographique aux confins de la représentation phénoménologique des dynamiques de l'être dans la création. En lui se croisent les paysages du corps et des miroirs, voire ceux de la ville. Au cœur d'une poésie postmoderne, il demeure comme un point nodal essentiel qui lie vie et mort, silence et création.

Mohamed Hmoudane n'échappe pas à la fascination pour le feu, qui constitue le dernier paysage de notre étude. Nous avons mis en évidence la manière dont le paysage du feu s'intrique avec le paysage de la ville, avec celui du corps. Le poète apparaît parfois sous un jour prométhéen et en lien avec le paysage de la mort (« *Nous avons volé le feu, enflammé les poèmes coulant de notre /mort ancienne* », *Pss*, p. 30), avec ce feu « spectral » qu'il semble répandre sur les villes, pour l'excès duquel il demande le pardon au père et auquel il semble

parfois se brûler lui-même. Mais c'est un Prométhée conscient de son sacrilège, heureux d'attenter aux normes et aux règles instituées, voleur de feu pour le coup véritablement rimbaldien. Le feu entre en relation avec le paysage de la mort dans la mesure où ils constituent les deux étapes d'un même mouvement de création. Le feu passionnel contribue à la métamorphose d'une réalité dans la création et l'écriture elle-même comme le révèlent dans l'œuvre des images parfois quasi proustiennes. Sous la maîtrise du poète, le feu devient ainsi créateur. Les images associées témoignent qu'il ouvre ainsi à une transcendance possible au cœur même de l'immanence. Le feu s'avère aussi solaire et devient alors le révélateur. Indicible ou destructeur, le feu fait l'objet d'un lyrisme spécifique qui se modifie au fil des recueils. « Feu » peut ainsi être une injonction liée aux élans de destruction généralisée du poète ou bien être au cœur de la quête de Hmoudane. En effet, nous avons vu que le feu intérieur animait le poète et qu'avec lui existait le pouvoir « de surprendre, d'éblouir et d'ébranler³⁷⁴ ». Ainsi peut-on comprendre l'appel paradoxal du poète à un feu dévorateur qui à la fois met le corps à mal, détruit, et contient le potentiel d'une poésie à venir. Le poète s'avère un alchimiste qui transforme en lui tour à tour l'eau en feu, le feu en or « chimérique » (*Pppd*, p. 124). Ainsi Hmoudane invite-t-il à l'embrasement cette poésie à laquelle il s'adresse par la deuxième personne (« tu ») selon l'héritage héraclitéen. Le feu lui-même devient ascension, chemin depuis des origines parfois triviales. Il trouve son avènement comme expression de la passion poétique, ainsi que le titre du recueil *Incandescence* vient le rappeler. Le poète a passé un pacte avec le feu qui se présente à la fois comme une énergie et une exigence dans une quête purement immanente. Le feu-lucidité et la puissance critique d'un poète qui pourfend les conventions dans les premiers recueils laissent place ensuite à des formes complexifiées de rapport de l'être et du feu. Dans le réseau des références mythologiques qui ornent et structurent le paysage du feu, la mention du phénix, si souvent employée en poésie de la Renaissance à Apollinaire, est renouvelée par Hmoudane. De cet être de langage qui renaît toujours selon Bachelard, le poète en emprunte les traits pour illustrer ce mouvement qui lui est spécifique dans l'incandescence (« j'ai brûlé vers la poésie », *Bm*, p. 52), et dans le mouvement qui lui est associé de mort-renaissance. Hmoudane renouvelle ainsi le mythe en lui donnant des traits moins artificiels que chez certains de ces prédécesseurs. Avec cet être à la labilité du feu, il peut aussi donner une représentation à l'image dans les miroirs. Enfin, cette image du phénix nous a permis de lire dans le motif des

³⁷⁴ Yamna Chadli Abdelkader, *Poétiques de la rive : la forme en jeu. La poésie de langue française issue du Maghreb (1995-2005)*, Thèse de linguistique, Bordeaux 3, 2014, p. 290.

cendres autre chose qu'un point d'aboutissement inerte et stérile. Au contraire, celles-ci expriment la réalisation de la poésie dans l'écriture. Plus encore, comme cette « cendre qui tient au chaud le feu de demain³⁷⁵ » selon l'expression de Bachelard, celle qu'évoque Hmoudane n'est plus le résidu du feu passé mais l'amorce de la création poétique à venir : le poète sculpte ainsi dans la cendre le feu à venir, peut-être parce que dans l'écriture prend déjà forme une source d'inspiration future. Le paysage du feu chez Mohamed Hmoudane répond bien ainsi à ce dynamisme de l'esprit que décrit Bachelard : à la fois fulgurance destructrice, passion poétique, source lyrique, démarche de création illustrée par la mort renaissance du phénix et des cendres, ce paysage joue un rôle dynamique et changeant dans la représentation de cette poésie.

Notre étude a permis de mettre en évidence que la poésie de Mohamed Hmoudane est tissée sur l'intrication de paysages dominants et que les dynamiques même de cette complexité la caractérise. Nous avons élaboré un outil herméneutique qui, combiné à l'intertextualité et à l'intratextualité, nous a permis de saisir des facettes majeures d'une poésie contemporaine le plus souvent insaisissable. Conscience nous est cependant donnée que cette méthode d'approche gagnerait encore à progresser pour atteindre l'objet spécifique d'une poésie postmoderne si singulière que celle de Hmoudane. La poésie contemporaine nous ouvre ainsi à d'autres défis. Si Nathalie Sarraute a évoqué *L'Ère du soupçon*³⁷⁶ pour la littérature moderne postérieure à la Seconde Guerre mondiale, force est aujourd'hui d'envisager une extension du domaine du soupçon pour l'ère postmoderne. Comme le rappelle Jean-Pierre Depetris, « Enseigner la poésie contemporaine serait apprendre à faire tomber les soupçons sur l'énonciation. Le maître devrait donc commencer par les faire tomber sur la sienne.³⁷⁷ » La modestie en matière d'étude littéraire se double ainsi d'une grande prudence sur la position même de l'énonciateur, sur ses intentions, sur ses présupposés et certitudes, sur le regard que nous portons sur cette poésie en somme. La poésie contemporaine nous confronte véritablement à la nécessité d'autres théories d'interprétation liées à l'esthétique postmoderne singulière de tels textes. La poésie est toujours en avance sur son herméneutique et, bien que nous ayons pu parcourir celle de Hmoudane grâce au concept-genre de paysage, elle reste pleinement ouverte.

³⁷⁵ Gaston Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, Paris, PUF, 1988, p. 48.

³⁷⁶ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard Folio, 1987.

³⁷⁷ Jean-Pierre Depetris, « Thèses sur la littérature contemporaine », *Cornaway*, juillet 1997.

Le paysage de Hmoudane tel que nous l'avons mis à jour défie les genres textuels de la poésie traditionnelle. Il demande que le poète soit perçu comme la plaque tournante des héritages mais aussi d'une multiculturalité éclatée, comme une force d'agglomération de fragments disparates d'expériences liées tant à l'origine qu'au pays d'exil, mais aussi tout autant à une culture qu'à la multiplicité des cultures et des modes d'expérience *libérées* des normes académiques et des hiérarchies esthétiques ou morales. La poésie est cette libération même. Le cœur poétique de Hmoudane a fait « boum » dans *Attentat* et il s'est montré, ensuite, comme un enfant curieux de ramasser les débris restants, et, libéré des a priori antérieurs, de les recoller, de leur donner une autre vie et donc un autre sens possible en fonction de sa dynamique créatrice et de son rapport au langage. Il inaugure une nouvelle forme du fragmentaire :

« C'est pour cela que nous pensons que, dans la nouvelle écriture, la polyphonie et son nouveau pendant inséparable qu'est le fragmentaire ne peuvent être perçus comme une simple captation ou reprise de formes, de codes, de discours ou d'inférences interprétatives, mais plutôt le déclenchement en cours d'une nouvelle textualité en œuvre³⁷⁸. »

Le paysage de Hmoudane s'avère particulièrement révélateur d'une démarche poétique qui vise à détruire les cadres établis pour mieux les reconstruire d'une manière différente au cœur d'une « nouvelle textualité en œuvre ». Il convient donc à présent d'inaugurer de nouveaux modes de lecture et de mettre à l'épreuve nos modèles critiques. Quelles que soient les correspondances que Hmoudane établisse avec Baudelaire, Rimbaud ou d'autres illustres prédécesseurs, comme nous l'avons souvent vu, il produit un dire poétique qui est très nettement autre et irréductible à nos modes de lecture traditionnels. Ainsi que le rappelle Khalid Hadji : « la poésie demeure problématique et son texte encore plus dans la mesure où les réalisations scripturaires de la poésie aujourd'hui dépassent les limites prescrites ou décrites par les différentes critiques du genre³⁷⁹ ». Une approche phénoménologique conforme à la critique bachelardienne ou une critique thématique venue de Jean-Claude Richard, aussi performants que soient ces modèles, ne suffisent plus à l'herméneutique de la poésie contemporaine.

³⁷⁸ Hadji Khalid, et Filali Belhaj Sabah, *L'aventure de l'écriture*, Actes de la journée d'étude du 10 mars 2012 et autres travaux, Publications du Laboratoire de Recherche sur l'Expression Littéraire et Artistique, 2015, p. 40.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 38

Nous souhaitons que notre étude ait fait progresser la connaissance de la poésie de Mohamed Hmoudane et ait mis à jour la singularité du concept-genre du paysage chez ce poète tout en soulignant l'urgence pour la critique de l'élaboration d'une herméneutique pouvant appréhender la poésie telle qu'elle est devenue à l'âge postmoderne.

BIBLIOGRAPHIE

I. Ouvrages du corpus :

Hmoudane Mohamed

- ❑ *Ascension d'un fragment nu en chute, suivi de Morsure des mots*, Paris, L'Harmattan, coll. Poètes des cinq continents, 1992.
- ❑ *Poème d'au-delà de la saison du silence*, suivi d'*Ère d'aube*, L'Harmattan, coll. Poètes des cinq continents, 1994.
- ❑ *Attentat*, Paris, Paris, La Différence, coll. Clepsydre, 2003.
- ❑ *Incandescence*, Paris, Al Manar, coll. Poésie du Maghreb, 2004.
- ❑ *Blanche Mécanique*, Paris, La Différence, coll. Clepsydre, 2005.
- ❑ *Parole prise, parole donnée*, Paris, La Différence, coll. Clepsydre, 2007.

II. Autres œuvres de Hmoudane Mohamed :

- ❑ *French Dream*, Paris, La Différence, 2005, La Différence , 2005.
- ❑ *Le Ciel, Hassan II et maman France*, Paris, La Différence, 2010.
- ❑ *Le Général*, Édition bilingue français-allemand, avec des dessins originaux de Klaus Zylla, Paris, Al Manar, 2009.
- ❑ *Plus loin que toujours*, Editions Al Manar, 2015

III. Œuvres citées :

- ❑ Hugo Victor, *Les Orientales*, Préface de l'édition originale, in *Poésies, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1964.
- ❑ Césaire Aimé, *Soleil cou coupé*, K éditeur, 1948.
- ❑ Nerval Gérard, *les chimères*, Mille et une nuits, mars 1999, Coll. « La Petite Collection ».
- ❑ Apollinaire Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard, Poésie, [1913], 1920.
- ❑ Proust Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Tome III, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n° 102), Gallimard, 1988.

- ❑ Rimbaud Arthur, Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871.
- ❑ Gautier Théophile, *La Morte amoureuse*, Paris, Gallimard, 2014.
- ❑ Baudelaire Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1972.
- ❑ Rimbaud Arthur, *Poésies complètes*, Paris, Le livre de poche, 1998.
- ❑ Char René, *Feuillets d'Hypnos*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la pléiade, 1983.
- ❑ Ponge Francis, « proèmes », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999.
- ❑ Hamidou Kane Cheikh, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Editeur : 10 X 18, janvier 2003, Coll. Domaine étranger, [1961], 2003.
- ❑ Verlaine Paul, « Paysage », Jadis et naguère in *Œuvres poétiques complètes*, Paris : Gallimard, 1996, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- ❑ Rimbaud Arthur, Lettre du voyant : les lettres du « je est un autre », Publie.net, 2011.
- ❑ Breton André, « Tournesol » in *Clair de Terre*, Paris, Presses du Montparnasse, In-12 broché.1923.
- ❑ Laâbi Abdellatif, *L'Étreinte du monde*, Paris, La Différence, 1993.
- ❑ Fanon Franz, *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961.
- ❑ Deguy Michel, *Donnant Donnant (Poèmes 1960-1980)*, Paris, Coll. « Poésie/Gallimard » (n° 423), Gallimard, 2006.
- ❑ Ben Jelloun Tahar, *Cicatrices du soleil*, Paris, Maspero, 1972.
- ❑ Ben Jelloun Tahar, *A l'insu du souvenir*, Paris, Maspero, 1980.
- ❑ Bonnefoy Yves, *L'arrière-pays*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 2003.
- ❑ Khaïr-Eddine Mohammed, *Corps négatif suivi d'Histoire d'un Bon Dieu*, Paris, Seuil, 1968.
- ❑ Khaïr-Eddine Mohammed, *Soleil arachnide*, Ed. du Seuil, Paris, 1969.
- ❑ Khatibi Abdelkébir, *Le Lutteur de classe à la manière taoïste*, Ed. Sinbad, Paris, 1976.

- ❑ Khatibi Abdelkébir, *Dédicace à l'année qui vient*, Ed. Fata Morgana, Paris, 1986.
- ❑ Laâbi Abdellatif, *Race*, Ed. Atlantes, Casablanca, 1967.
- ❑ Laâbi Abdellatif, *Le Règne de barbarie suivi de Poèmes oraux*, Inéditions Barbares, 1976.
- ❑ Abdellatif Laâbi, *Discours sur la colline arabe*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1985.
- ❑ Laâbi Abdellatif, *L'Étreinte du monde*, Paris, La Différence, 1993.
- ❑ Loakira Mohamed, *L'Horizon est d'argile*, Ed. P. J. Oswald, Paris, 1971.
- ❑ Loakira Mohamed, *Chants superposés*, Ed. Marocaines et Internationales, Tanger, 1977.
- ❑ Nissaboury Mostafa, *La mille et deuxième nuit*, Casablanca, 1975.

IV. Études critiques sur Mohamed Hmoudane :

- ❑ Fili-Tullon Touryia, « L'étranger, une figure du sujet lyrique dans Parole prise, parole donnée de Mohamed Hmoudane. »
<http://www.limag.refer.org/DossierPedagogiqueHmoudane/DossierpedagogiqueHmoudane.htm>.
- ❑ Entretien vidéo enregistré à la bibliothèque de Lyon entre Mohamed Hmoudane et Touriya Fili-Tullon, https://www.bm-lyon.fr/spip.php?page=video&id_video=662.
- ❑ Entretien avec Mohamed HMOUDANE « *Je ne m'impose jamais de ligne rouge* » réalisé par Youssef Lahlali, Libération, 17 août, 2010. Article disponible en ligne à l'adresse : https://www.libe.ma/Entretien-avec-Mohamed-Hmoudane-Je-ne-m-impose-jamais-de-lignes-rouges_a13310.html
- ❑ Mathlouti Rim, « Rencontre avec Mohamed Hmoudane », babelmed.net, 7 nov. 2010.
- ❑ Baida Abdellah, « Quand Hmoudane devise sur sa Trinité Le Ciel, Hassan II et maman France », lesoir-echos.com, 13 août 2010.
- ❑ Abdelkader Chadli Yamna, Bazile Sandrine et Fertat Omar (dir.) « La poésie hors-normes de Mohamed Hmoudane ou l'art de la provocation » *Présence francophone*, n° 76, 2011.
- ❑ Jay Salim, *Dictionnaire des écrivains marocains*, Eddif, 2005.

- ❑ Chadli Abdelkader Yamna *Poétiques de la rive : la forme en jeu. La poésie de langue française issue du Maghreb (1995-2005)*, thèse de doctorat, université de Bordeaux 3, 2014.
- ❑ Richez, Raphaëlle, *La scène agonique de la poésie dans Parole prise parole donnée de Mohamed Hmoudane*,
<http://www.limag.refer.org/DossierPedagogiqueHmoudane/Richez.pdf>
- ❑ Fanny Margras, *Commentaire composé sur Mohammed Hmoudane Parole prise, parole donnée Section VI*,
<http://www.limag.com/DossierPedagogiqueHmoudane/Margras.pdf>
- ❑ *Tel Quel* n° 668, du 8 au 14 mai 2015.
- ❑ Bekri Tahar, *Cultures Sud*, n° 166 – juillet / septembre 2007.
- ❑ Ksikes Driss, *Tel Quel*, 2004.
- ❑ Guessous Sana, « Mohamed Hmoudane : poésie rime avec beauté, liberté, transgression, révolte, subversion » *La vie éco*, septembre, 2012.

V. Ouvrages sur la poésie marocaine francophone

- ❑ Abdelkader Chadli Yamna, « La "langue fantôme" : une présence familière dans l'écriture. Présentation du poète Malek Alloula suivie d'un Entretien » in *Présence francophone*, N°82, 2014.
- ❑ M. Kamto, *L'urgence de la pensée : réflexion sur une précondition du développement en Afrique*, Yaoundé, Mandara, 1998.
- ❑ Echandoudi Abdelhakim, *Critique de la poésie marocaine contemporaine, critique de la critique*, Tanger, Editions Esliki Akhawain, juin 2017 [Ouvrage original en arabe].
- ❑ Ghallab Abdelkarim, « Mouvement de la critique au Maroc », *Revue Al-Ailm Attakafi*, n°6871, Mars, 1969. [Ouvrage original en arabe].
- ❑ Attabbal Abdelkarim, *Revue Al-Ailm Attakafi*, aout, 1969. [Ouvrage original en arabe].
- ❑ Ghallab Abdelkarim, « Mouvement de la critique au Maroc », *Revue Al-Ailm Attakafi*, Mars, 1969. [Ouvrage original en arabe].

- ❑ Hassan El-Trihaq, « Fléau de la complexité dans la poésie nouvelle », *journal Al-Alam*, 1968. [Ouvrage original en arabe].
- ❑ Bennis Mohamed, *Le phénomène de la poésie contemporaine au Maroc*, Edition Dar Alaouda, Beyrouth, 1979. [Ouvrage original en arabe].
- ❑ Babana-Hampton Safoi, « Écrire marocain : devoir d'imagination et portrait du citoyen chez Abdellatif Laâbi, Fatéma Mernissi et Ghita El Khayat », *Nouvelles études francophones*, vol. 24, n° 1, printemps 2009.
- ❑ Babana-Hampton Safoi, *Réflexion littéraire sur l'espace public dans l'œuvre d'Abdellatif Laâbi*, Birmingham (E-U), Summa Publications, 2008, p. IX.
- ❑ Ben Jelloun Tahar (textes réunis et présentés par), *La mémoire future. Anthologie de la nouvelle poésie au Maroc*. Paris, Maspéro, 1976.
- ❑ Bencheikh Jamel Eddine, *Poétique arabe*, précédé d'Essai sur un discours critique, Paris, Gallimard, 1989.
- ❑ Berrada Mohamed, « De l'engagement poétique à l'engagement esthétique », *Tumultes* 2/2002 (n° 19).
- ❑ Gontard Marc, *Violence du texte. La littérature marocaine de langue française*, L'Harmattan/Smer, Paris/Rabat, 1981.
- ❑ Khatibi Abdelkebir, « Avant-propos », *Souffles*, n° 10/11, 2^{ème} et 3^{ème} trimestre 1968.
- ❑ Laâbi Abdellatif, *La poésie marocaine de l'indépendance à nos jours*, Paris, La Différence, 2005.
- ❑ Laâbi Abdellatif, « À propos de la littérature marocaine d'expression française », in *Actes du Congrès mondial des littératures de langue française*, Padoue, 1983.
- ❑ Laâbi Abdellatif, « Intervention à la rencontre des poètes arabes », *Souffles*, n° 20-21, 1^{er} trimestre 1971.
- ❑ Laâbi Abdellatif, « Réalités et dilemmes de la culture nationale », *Souffles* n° 4, 4^{ème} trimestre 1966.
- ❑ Laude André, « La jeune poésie marocaine », *Le Monde des livres*, 17 décembre 1971.

- ❑ Mohamed Loutfi El-Youssefi, « présence de la poésie marocaine contemporaine » in *La poésie marocaine contemporaine*, éditions Dat Toubqal, 2003, p.49 [texte original en arabe.]
- ❑ Mdarhri-Alaoui Abdellah, *Aspects du roman marocain*, Rabat, Zaouia, 2006.
- ❑ Tenkoul Abderrahman, *La poésie marocaine de langue française*, extrait de *La littérature maghrébine de langue française*, ouvrage collectif, C. Bonn, N. Khadda & A. Mdarhri-Alaoui (Dir.), Paris, EDICEF-AUPELF, 1996.
- ❑ Wazen Abdo et Beydoun Abbas, *Mahmoud Darwich, Entretiens sur la poésie*, traduits de l'arabe par Mardam-Bey Farouk, Paris, Actes Sud, 2006.

VI. Ouvrages sur la théorie du paysage

- ❑ Saint Girons Baldine, « Lieu et paysage : un engendrement réciproque », *Le Paysage : état des lieux : actes du colloque de Cerisy (30 juin -7 juillet 1999)* / Sous la direction de F. Chenet, M. Collot, B. Saint Girons, Bruxelles, Ousia, 2001, coll. « Recueil ».
- ❑ Roger Alain, *Court traité du paysage*, Editions Gallimard, 1997.
- ❑ Conon Michel, *Mort du paysage ?*, Seyssel, Champ Vallon, 1982.
- ❑ Cauquelin Anne, *Le site et le paysage*, Paris, PUF, « Quadrige », 2002.
- ❑ Collot Michel, « présentation », *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, OUSIA, 1997.
- ❑ Dewitte Jacques, « pays et paysage : à propos d'une difficulté de la théorie de l'artialisation » dans *Le paysage, état des lieux : actes du colloque de Cerisy (30 juin -7 juillet 1999)* / Sous la direction de F. Chenet, M. Collot, B. Saint Girons, Bruxelles, Ousia, 2001, coll. « Recueil ».
- ❑ Boulimié Arlette et Trivisani-Moreau Isabelle, *Le génie du lieu, Des paysages en littérature*, Paris, Imago, 2005.
- ❑ Dupouy Christine, « Lieu et paysage », dans *Le paysage, état des lieux, actes du colloque de Cerisy (30 juin -7 juillet 1999)* / Sous la direction de F. Chenet, M. Collot, B. Saint Girons, Bruxelles, Ousia, 2001, coll. « Recueil ».

- ❑ Cueco Henri, « Approches du concept de paysage », dans *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*, Champ Vallon, 1995.
- ❑ Berque Augustin, *les Raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995.
- ❑ Jullien François, *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, Editions Gallimard, 2014.
- ❑ Périgord Michel, Donadieu Pierre, et Barraud Régis, *Le paysage entre natures et cultures*, Les éditions Armand Colin, 2012.
- ❑ Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Flammarion, (édition revue et corrigée) coll. Champs Arts, 2012.
- ❑ Panofsky Erwin, *La perspective comme forme symbolique et autres essais, traduction sous la direction de Guy Ballangé*. Paris, Les éditions de minuit, Coll. « Le sens commun » 1975.
- ❑ Meitinger Serge, « Note sur le paysage comme « Lieu pensant » », *Le Paysage : état des lieux: actes du colloque de Cerisy (30 juin -7 juillet 1999) / Sous la direction de F. Chenet, M. Collot, B. Saint Girons*, Bruxelles, Ousia, 2001, coll. « Recueil ».
- ❑ Girardin René-Louis, *De la composition des paysages, suivi de : Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, Seyssel : Champ Vallon, 1992, coll. « Pays-Paysages ».
- ❑ Corbin Alain, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, coll. « Histoire ».
- ❑ Cauquelin Anne, *L'Invention du paysage*, Paris, PUF, « Quadrige », 2002
- ❑ Collot Michel, « La notion de paysage dans la critique thématique », in *Les Enjeux du paysage*, Ousia, mai 2000, coll. « Recueil ».
- ❑ Corbin Alain « Le paysage sous influences » in *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001. coll. « Histoire ».
- ❑ Corbin Alain « Le paysage sous influences » in *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001. coll. « Histoire ».
- ❑ Corbin Alain « Comment l'espace devient paysage », in *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001. coll. « Histoire ».

- ❑ Berque Augustin, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Paris, éditions Champ Vallon, 1994.
- ❑ Collot Michel, « la pensée paysage » dans *Le Paysage : état des lieux : actes du colloque de Cerisy* (30 juin -7 juillet 1999) / Sous la direction de F. Chenet, M. Collot, B. Saint Girons, Bruxelles, Ousia, 2001, coll. « Recueil ».
- ❑ Boulimié Arlette et Trivisani-Moreau Isabelle, *Le génie du lieu : Des paysages en littérature*, Paris, Imago, 2005.
- ❑ Berque Augustin, *Médiance - de milieux en paysages*, Belin, Géographiques-reclus, 2000.
- ❑ Reichler Claude, *La Découverte des Alpes et la question du paysage*, Paris, Georg éditeur, 2002.
- ❑ Collot Michel, *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud/ENSP, coll. "Paysage", 2011.
- ❑ Collot Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Presses Universitaires de France – PUF, coll. (Ecriture), 2005.
- ❑ Collot Michel, « De la dé-figuration du paysage dans la poésie française contemporaine », RITM : « Horizons de la poésie moderne », n°5, 1997.
- ❑ Mélançon, Robert, « Les Inscapes d'Hopkins ». In Liberté, 23 (2), 1981
- ❑ Louis Rossi Paul ; François Dilasser, *Inscapes*, Editions Le Temps qu'il fait, coll. (Littérature), 1998.
- ❑ Louis Rossi Paul, *Paysage intérieur, inscape*, Editeur : joca seria, 2004.
- ❑ Collot Michel, *L'horizon fabuleux*, José Corti Editions, août, 1989.
- ❑ Collot Michel, « Faire corps avec le paysage », Actes Sémiotiques, [en ligne], URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3464>.
- ❑ Boumédienne Farid et Couégnas Nicolas, *Paysages & valeurs : de la représentation à la simulation*, Actes du colloque, Publications de l'Université de Limoges, 2005.
- ❑ Moatamri Ines, *Le paysage dans la poésie d'Amina Saïd*, thèse en ligne : http://www.applis.univ-tours.fr/theses/2008/ines.moatamri_2389.pdf,

VII. Ouvrages de théorie littéraire

- ❑ Bachelard Gaston, *Fragments d'une Poétique du Feu*, Paris, PUF, 1988.
- ❑ Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942.
- ❑ Bachelard Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1958.
- ❑ Lefebvre Martin, « Le parti pris de la spectature », in *Théories et pratiques de la lecture littéraire* sous la direction de Bertrand Grevais et Rachel Bouvet, 2007, Presses de l'Université de Québec.
- ❑ Doubrovsky Serge, *Pourquoi la nouvelle critique*, Mercure de France, 1966,
- ❑ Collot Michel, « Le thème selon la critique thématique ». In: *Communications*, 47, 1988. Variations sur le thème. Pour une thématique. sous la direction de Claude Bremond et Thomas G. Pavel. pp. 79-91.
- ❑ Deguy Michel, « Vers une théorie de la figure généralisée », *Critique*, Paris, n° 269, 1969.
- ❑ Maldiney Henry, *Art et existence*, Paris, Klingsieck, 1985.
- ❑ Maldiney Henri, *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, Lausanne, L'âge d'homme, 1974.
- ❑ Richard Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.
- ❑ ROBRIEUX J.-J., *Les figures de style et de rhétorique*, Paris, Topos 1998.
- ❑ Sadoun Goupil Michelle, « L'œuvre de Pascal et la Physique moderne. » In: *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, tome 16, n°1, 1963.
- ❑ Célis Raphaël, « la poétique phénoménologique d'Henri Maldiney », *Archives de philosophie*, 2011/3.
- ❑ Shahal Badawi traducteur, Bernot Marine, « Les schémas du voyage et de l'isolement chez les poètes Shafik Malouf, Al Shaaer Al Qurawi et Al Shaaer Al Baki », *Modèles linguistiques*, Janvier 2012.
- ❑ Cheilan Sandra, *Poétique de l'intime*, Proust, Woolf et Pessoa , Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2015.

- ❑ Rabaté, Dominique *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 2011
- ❑ Jackson John E., *La poésie et son autre*, Paris, Corti, 1998,
- ❑ Maïllis Annie, *Michel Leiris l'écrivain Matador*, L'Harmattan, 1998.
- ❑ Richard Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961
- ❑ Barthes, Roland *Michelet par lui-même*, Éd. du Seuil, 1954
- ❑ Célis Raphaël , « la poétique phénoménologique d'Henri Maldiney », *Archives de philosophie*, 2011/3.
- ❑ Château Dominique, Leman Claire, *Représentation et modernité*, Publication de la Sorbonne, 2003.
- ❑ Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- ❑ Hadji Khalid, « La réception du poème : aspects herméneutiques », *De l'Interprétation. Textes, discours, images*, in *Études Francophones et méditerranéennes*, n° 1, juin 2017, pp. 36-52.
- ❑ Hadji Khalid, et Filali Belhaj Sabah, *L'aventure de l'écriture, Actes de la journée d'étude du 10 mars 2012 et autres travaux*, Publications du Laboratoire de Recherche sur l'Expression Littéraire et Artistique, 2015
- ❑ Hadji Khalid, *La Présence poétique. Lecture d'Armand Monjo, Abdellatif Laabi et Mahmoud Darwich*, Fès, Publications de l'université Sidi Mohamed Ben Abdellah, 2006.
- ❑ Hadji Khalid, *Le poème saxifrage (approches de la poésie)*, Editions Post-Modernité, 2014
- ❑ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 1997, coll. « Krisis ».
- ❑ Maldiney Henry, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985.
- ❑ Maulpoix Jean-Michel, *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.

- ❑ Rabaté Dominique, *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 2011.
- ❑ Rabaté Dominique, Joëlle De Sermet et Yves Vadé (Dir.), *Modernités* n° 8 « Le sujet lyrique en question », Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.
- ❑ Richard Jean-Pierre, *Littérature et Sensation*, Seuil, 1990.

VIII. Ouvrages généraux :

- ❑ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris Vrin, 1974.
- ❑ Merleau-Ponty Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1985, coll. « Folio ; Essais ».
- ❑ Sarraute Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard Folio, 1987.
- ❑ Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945.
- ❑ Merleau-Ponty Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.
- ❑ Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690.
- ❑ Heidegger Martin, *Acheminement vers la parole*, trad. française J. Beaufret, W. Brokmeier, F. Dédier, Paris, Gallimard, 1976.
- ❑ Heidegger Martin, *Lettre sur l'humanisme*, Aubier, 1970
- ❑ Monod Claude, Pontalis J.-B, *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, trad. Française par, Folio, Coll. (Folio essais), 2002.
- ❑ Heidegger Martin, *Etre et temps*, traduction d'Emmanuel Martineau, Edition numérique hors commerce.
- ❑ MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.
- ❑ Joëlle Tamine-Gardes, « Introduction à la syntaxe (suite) : les présentatifs. » In: *L'Information Grammaticale*, N. 29, 1986
- ❑ Dancourt Michèle, *Dédale et Icare. Métamorphoses d'un mythe*, Paris, CNRS Editions, 2002.
- ❑ Heidegger Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, 1962.

- ❑ Catherine Fromilhague, sous la direction de Claude Thomasset, *Les figures de style*, Nathan, 2002.
- ❑ *La Bible*, traduction œcuménique, Paris, Le livre de Poche, 1972-1975.
- ❑ *Le Robert pratique*, le Robert, 2013.
- ❑ *Trésor de la langue française*, CNRS-Editions, 2004.
- ❑ *Furetière, Dictionnaire universel*, 1690.
- ❑ *Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs* par Maurice Pillard Verneuil, Paris, Henri Laurens éditeur, 1897.

IX. SITOGRAPHIE

- ❑ <https://www.humanite.fr/le-maroc-est-linvite-dhonneur-de-livre-paris-633759>,
- ❑ <https://www.franceculture.fr/oeuvre-michel-leiris-l-ecrivain-matador-de-annie-maillis.html>
- ❑ <http://www.matarmatar.net/threads/32819/>
- ❑ http://mba.caen.fr/sites/default/files/uploads/pdf/caen-mba-parcours_paysage-sans_visuels_xxe-2013.pdf
- ❑ <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/paysage>.
- ❑ <https://www.humanite.fr/le-maroc-est-linvite-dhonneur-de-livre-paris-633759>
- ❑ http://onirym.online.fr/v3/symbolique_serpent.php.
- ❑ <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/paysage>.
- ❑ <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2657199450;>
- ❑ <https://www.littre.org/definition/territoire>.

TABLE DES MATIERES

<i>Dédicaces</i>	2
<i>Remerciements</i>	3
Liste des abréviations.....	4
INTRODUCTION GENERALE.....	1
PREMIERE PARTIE	11
CHAPITRE PREMIER : Le paysage une notion problématique	12
1. Le paysage : un véritable « <i>monstre conceptuel</i> ».....	13
1.1 Le paysage du point de vue de son extension spatiale : espace, territoire, environnement et nature.....	14
1.2 Le paysage du point de vue écologique.....	16
1.3 La question incontournable du Pays.....	17
1.4 Le paysage et ses autres pendants.....	18
2. Le paysage comme représentation du monde	20
2.1. Naissance et évolution du concept.....	20
2.1.1. Le paysage comme tableau.....	22
2.1.2 Le paysage comme découpage de la réalité visible extérieure	23
2.2 Paysage et perception : l'apport de la phénoménologie.....	25
2.3 Le paysage et la poésie	31
2.4 Le paysage dans la critique thématique	34
CONCLUSION.....	38
DEUXIEME CHAPITRE : Mohamed Hmoudane au confluent de la poésie marocaine contemporaine d'expression française	41
1. 1. NAISSANCE DE LA POESIE MAROCAINE D'EXPRESSION FRANÇAISE.....	42
1. 2. LA POESIE MAROCAINE AUJOURD'HUI.....	54
1. 3. Hmoudane DANS LA POESIE MAROCAINE EN DEVENIR.....	59
CONCLUSION.....	71

DEUXIEME PARTIE	74
CHAPITRE PREMIER : Le paysage du corps	75
1.1 PRIORITE AU PAYSAGE INTERIEUR	75
1.2 LE CORPS VIOLENTE ET PULVERISE	80
1.2.1 Le corps et l'altérité ou la corrida comme art poétique	81
1.2.2 Le corps miroir ou l'incarnation du paysage	84
1.3 LE CORPS DU POETE	86
1.3.1 Le corps comme médiateur	86
1.3.2 Mort du corps et résurrection du poème	91
1.4 LE CORPS PULVERISE	97
1.4.1 Les mains	97
1.4.2 Les pieds	104
1.4.3 Des regards creusant le monde	109
1.4.4 Le miroir ou le révélateur du dire poétique	111
1.4.5 Le sang : fluidité originelle et matière de l'écriture	119
1.4.6 Le sexe ou le corps ultime	122
CONCLUSION	125
DEUXIEME CHAPITRE : Dans la continuité du sentiment antiromantique : les lieux du poète entre deux rives	127
1.1 L'ICI ET L'AILLEURS : UN POETE ENTRE DEUX VILLES	132
1.2 EXPERIENCE DE L'EXIL DOULOUREUX ET REPERCUSSION DE LA VILLE SUR LA VIE DES EXILES	144
1.3 L'INVENTION D'UN UNIVERS-MONDE DE L'EXILE OU L'HYBRIDITE CULTURELLE ET LINGUISTIQUE DE HMOUDANE	148
1.4 DETRUIRE LA VILLE POUR MIEUX S'Y RECONSTRUIRE	153
1.5 LA DISPARITION DE LA VILLE OU L'APPROPRIATION DE L'ESPACE D'ACCUEIL	156
CONCLUSION	161
TROISIEME CHAPITRE : Le paysage de la mort	163
1.1 LES ORIGINES : LE CIMETIERE DE SALE	163
1.2 METONYMIES ET METAPHORES DU LINCEUL ET DU CERCUEIL	169

1.3 OMNIPRESENCE DE LA MORT : DE LA FIN D'UN MONDE A LA FIN D'UN ETRE	174
1.4 LA MORT COMME MOMENT FONDATEUR DE LA POESIE	180
1.5 LA MORT COMME UN DEFI.....	198
1.6 LYRISME DE LA MORT	200
1.7 VALSE AVEC LE NEANT : VARIATIONS SUR LE SEME DE LA MORT	207
1.8 AUX CONFINS DES MIROIRS.....	216
1.9 LA MORT COMME PAYSAGE PHENOMENOLOGIQUE	220
CONCLUSION.....	228
QUATRIEME CHAPITRE : Le paysage du feu	231
1. 1 AU CARREFOUR DES PAYSAGES.....	231
1.2 LES SOLEILS REVELATEURS	239
1.3 LES FEUX DE L'INDICIBLE.....	243
1.4 LE FEU OU LE LYRISME DE L'ENERGIE	245
1.5 LE FEU DE LA PASSION POETIQUE	260
1. 6 LE POETE PHENIX.....	269
1.7 CORPS CALCINE / CENDRES	273
CONCLUSION.....	284
CONCLUSION GENERALE.....	287
BIBLIOGRAPHIE	299