

Avertissement aux lecteurs :

Je n'avais pas prévu que les pages qui suivent seraient si nombreuses. Je suis le travail de Stéphane Bouquet depuis son premier livre de poésie, et j'avais le projet de présenter son dernier livre comme je l'avais fait pour les précédents. Mais justement, plus on est familier avec une œuvre, plus on découvre des choses à en dire, pour peu que celle-ci soit réellement en chemin et importe. Ce qui dans mon esprit devait être un article est finalement devenu une étude.

Je remercie donc doublement Florence Trocmé de la générosité de son accueil, et tout autre lecteur qui aura la patience de m'accompagner dans cette longue promenade.

Où en est la poésie de Stéphane Bouquet ?

Je pourrais dire : elle élabore encore une fois une expérience de pensée ET de corps, expérience d'un ET anti-dualiste, qui permet un FAIRE.

Que fait donc cette fois sa poésie ?

Elle continue à se dégager de ce par quoi elle a commencé avec *Dans l'année de cet âge*. Ce premier livre, constitué d'une addition de constats de « c'est fini » ou, plus souvent, « cela n'aura jamais vraiment eu lieu » était le livre du deuil de la vie, livre de nostalgie entêtée, assèchement accentué par l'ironie infligée à soi-même en raison d'un face-à-face systématique entre les vers et leur prose de circonstance. Cela a été dit et fait. Et comme seuil, c'était bien : ainsi la poésie n'a été confondue avec aucune illusion et aucun prestige, pas même celui de renoncer à elle, ou de se moquer d'elle.

Mais dès le deuxième livre, *Un monde existe*, quelque chose s'est ouvert : « *Il y a l'espoir d'un peuple* ». Cet espoir, ce livre-ci l'accomplit encore plus que les précédents. Stéphane Bouquet y fait l'expérience d'une utopie, qui n'est pas dans ce cas un monde rêvé, mais l'espoir d'une communauté. Le titre, *Nos amériques*, avec son possessif au pluriel et l'absence de majuscule, le dit : est proposée à notre attente une direction commune, absolument pas réductible à un pays réel même si elle n'en est pas séparable. En effet, le pays nommé n'est pas n'importe lequel, étant justement celui qui a plus d'avenir que de passé ¹, celui aussi de Thoreau, Emerson, Cavell, Whitman, entre autres, autant de penseurs qui ne séparent pas écrire et apprendre à vivre parmi les hommes, sans compter la place essentielle que les écrivains américains ont dans l'ensemble donnée au quotidien et au prosaïque, jamais méprisés. Comme eux, la poésie de Stéphane Bouquet ne cesse pas de chercher à s'aboucher à la réalité du monde. Nous sommes donc en présence d'une utopie paradoxale car fondée sur un refus de lâcher le monde tel qu'il est. Là est le nerf secret de son énergie.

Première des réalités humaines : la mort, véritable « basse continue » de cette œuvre. Comment alors construire une utopie sans oublier que nous mourrons, que nous mourons ? « *now we're only dying* » : parfaite définition de la vie humaine, ce qui fait que même soulevée de bouffées d'aurore, toute poésie ne peut être que mélancolie, et viser à « *l'élégie partagée* ». A la fois élégie et utopie, comment faire ? Justement en ne détournant pas les yeux

¹ cf cette tendre périphrase pour le désigner : « *pays cadet* »

(cela, Stéphane Bouquet ne le fait jamais), en prenant même appui sur cette mélancolie profonde : s'il y a la mort il y a surtout les morts, et la poésie, amante des aimés absents, peut toujours aller les chercher pour les montrer encore. Les porter même, comme cette femme au début du livre ne lâchant pas le cadavre de son chien :

*la femme devait aimer son chien beaucoup
maintenant*

*ce sac d'aboiements morts qu'elle promène
avec tendresse le long du marché bio*

ou ces deux autres :

A côté d'elle, quelqu'un tient une pancarte levée dans le ciel, avec seulement my son Sean² et autour du nom un filet de noir, un simple ourlet de deuil. Elle sourit tristement à cette femme qui porte une dernière fois peut-être le poids soudain si faible de son fils, un sous-enfant désormais, et s'approche d'elle et lui tend une bouteille d'eau. La femme accepte, parce qu'elle respire, et qu'elle a terriblement mal aux bras.

– Si vous étiez assez gentille pour porter un peu la pancarte.

Et voilà qu'elle porte la pancarte, le prénom écrit de ce mort, pour que les télévisions le voient, ou les hélicoptères de la garde nationale, pour que d'une certaine façon il soit encore un des nôtres et que quelqu'un puisse toujours l'appeler.

Un peuple opérait déjà un rappel des écrivains morts, en reprenant un jeu auquel l'enfant a joué dans les cimetières : « J'imaginai les morts figés dans une autre vie et qu'en faire l'appel leur offrait 10 minutes de mouvements libres, pas plus : un certain répit de respirer. J'arpentais du coup les allées des cimetières et articulais le nom de chaque tombe. Je courais sur le gravier, lisais vite, essayais d'atteindre à la plus grande agitation possible parmi eux, à la déparalyse générale, à la construction d'un endroit où les gens se retrouvent et se reconnaissent et probablement se sourient », ce livre l'amplifie à tous, dès le début :

*on dirait dans tu vois la cohue récupérée des morts
& tout leur vacarme de revivre*

Parfait retournement du mythe d'Orphée ³, auquel est ajoutée une modification de l'image habituelle pour dire le passage du temps, « On ne se baigne jamais deux fois dans la même fleuve » : au lieu de considérer que nous sommes immobiles pendant que l'eau du temps ne cesse de tout

² importance des mères dans l'œuvre de Stéphane Bouquet. Mais celles-ci ne le sont jamais de filles, toujours de fils. Les mères importent car elles sont les gardiennes sentimentales de l'enfance, et parfois même de la jeunesse, des garçons – c'est-à-dire de ce qui définit ces derniers. On peut donc toujours passer par elles pour avoir accès mentalement à eux. Elles les ont eus absolument – car elles ont été ce qu'ils ont le plus aimé, leur sol et leur ciel, elles ont aussi touché leurs vêtements sales, connu leurs sécrétions, point décisif dans l'imaginaire bouquettien – et les ont perdus absolument, puisqu'il n'est pas nécessaire qu'ils meurent pour cela. Malgré ce dernier point, il n'était donc pas possible que Stéphane Bouquet laisse passer sans en rien faire ces manifestations de mères de soldats partis en Irak.

³ J'ai montré l'importance de cette figure dans l'œuvre dans la revue « Décharge » n°158 juin 2008.

emporter loin de nous, ce livre nous entraîne avec cette eau dans une mise en branle, une « *déparalyse générale* », un doux et tendre emportement :

Verser veut dire : s'élancer dans le courant qui est le si fameux fleuve du jamais deux fois qui est la vie.

Celui qui disait, dans son deuxième livre ⁴:

*serai enterré dans la fosse commune
c'est un souhait*

préfère maintenant, sans même attendre la mort qui du reste n'a jamais cessé de commencer, plutôt que l'étreinte ultime des morts avec les morts, cette étreinte immédiate avec la multiplicité des êtres dans le fleuve de la vie ⁵. Dans les livres précédents, du moins jusqu'à *Un peuple* qui fait le pont, la vie était dans les mains de la mort, maintenant c'est l'inverse : il s'agit, la mort, de la baigner de vie. Telle est l'impulsion centrale du livre. Ainsi le décompte des jours qui organise la première partie ne mesure pas le temps englouti, c'est au contraire un crescendo de chiffres croissants, qui très vite dépassent les 7 jours de la création du monde ⁶, et largement ; ce décompte rythme une promenade éblouie par un défilé d'êtres, promenade dans un fluide et universel passage, façon de travelling envoûtant qui saisit des gestes particuliers, des bouts de parcours, c'est un peuple pacifique et tolérant, fait de tous les âges, sexes et nationalités (génie de New York, que la 3^o partie appellera du reste « *l'Afrique Amérique* »), tout cela dans la lumière d'Eros, dont il est dit plus loin qu'il est le présent en tant que ce dernier est inarrêtable :

Quelqu'un court, prairie, etc. C'est lui. Il est celui qu'on trouve à chaque fois qu'on entend l'annonce de quelque chose même encore aujourd'hui.

Plus loin :

Eros est le dieu de la vie même. Il est couché de tout son long sur le réel. Il n'est que là : il ne faut à aucun prix s'élever même d'un seul mètre.

Lignes essentielles : la création d'un NOUS n'est possible que si l'on fait en sorte que la réalité suffise, soit très largement suffisante. A condition donc de passer de « ma vie » ou de « chaque vie » à « la » vie :

*et les jours suivants ils surgissent du terrier intarissable
du temps directement dans mes rues*

⁴ *Un monde existe*

⁵ Je n'analyserai guère ici la thématique de l'eau, car celle-ci structure toute la pensée du livre, de façon très claire, très consciente. Analyser aurait été répéter, mettre à plat, désarticuler ce merveilleux corps vivant. Nulle envie non plus – et surtout j'en serais bien incapable – de « détresser » la pensée grecque de la sienne.

⁶ Rapprochement favorisé par la tournure choisie pour cette recension : « le 1^o jour », « le 2^o jour », etc et par le fait que les nuits ne sont jamais décomptées ni même évoquées, et effectivement cette partie aboutira à une explosion lumineuse, comme nous le verrons plus loin.

« *rues* » : la vie, c'est la vie d'en bas. Ce qui n'empêche pas l'exaltation de l'être, mais non sur le mode de l'élévation⁷ : à cette dernière Stéphane Bouquet préfère le flottement, très vite des pontons apparaissent, le sol mobile qu'ils offrent.

Ainsi ne fait-on pas un NOUS en additionnant des « je », ni même des « il » et des « elle », mais en faisant miroiter un être ensemble au monde :

*& le constat de notre présence
c'était ce qu'il voulait, le sujet
et le verbe : « we are »*

*comme au début de 1 000 phrases possibles
we're adamantly alive / nous sommes
indéchirables dans vivre*

*surtout les fois
quand we / nous désigne
un instant vraiment du pluriel*

NOUS est un concentré d'utopie, qui dit la communauté rêvée en une seule syllabe, mot parfait (encore plus si on veut bien entendre aussi dans le « we » anglais le « oui » français), comme est forme parfaite « l'icosaèdre » : ce terme, employé dans un admirable poème sur lequel je reviendrai, désigne le polyèdre régulier convexe ayant le plus grand nombre de faces⁸. En effet, la mort nous apprend que ce qui assèche la vie, c'est le singulier, que ce qui l'arrête, c'est la séparation, qui rendrait impossible cette merveille :

*s'avance très avant très sans crainte vers
le visage offert de mon*

infrontière

On m'objectera que les pronoms personnel du singulier sont tous présents dans ce livre : je, tu, il, elle. Certes, mais sur la base de l'« *infrontière* » justement⁹.

Notion essentielle au livre, que chaque partie va creuser à sa façon. Mais dans une structure alternée : les parties 1, 3 et 5 sont très liées entre elles, comme je le montrerai, et elles se différencient nettement des 2 et 4, plus intériorisées, et qui sont entre autres l'occasion de se demander ce que peut la poésie, de réfléchir plus précisément sur le langage, notamment les mots qui désignent les êtres, soi-même. Je m'attarderai d'abord sur ces dernières, et les réflexions qu'elles ouvrent.

Dès la deuxième partie du livre, les lieux changent : ce ne sont plus les espaces ouverts de New York avec leurs passants éphémères, mais des espaces domestiques ou du moins familiers. Cette fois, plus personne ne débarque nulle part, les vies sont installées, on est souvent dans les maisons, seul(e)

⁷ On le sait, Stéphane Bouquet est un poète qui revendique l'horizontalité prosaïque contre la verticalité métaphysique.

⁸ plus simplement, c'est un dé à 20 faces.

⁹ Autre raison pour vouloir l'Amérique, pays fondé sur une frontière reculant toujours. Il y a quelques moments de western vécus dans ce livre, moments toujours très intenses.

ou presque seul(e). Très peu d'être ensemble cette fois, de « *trottoir général* » : il y a plusieurs habitacles distincts, et dans chacun une expérience de l'attente amoureuse. Les autres sont loin, ceux qui le sont moins ne s'approchent pas, ou pas comme on voudrait, parfois absorbés dans leur sommeil ou par d'autres êtres, d'ailleurs souvent on n'ose pas.

Oui, solitude, « *temps d'indigence* », comme par exemple à la piscine, et ce n'est pas un hasard si ce moment de détresse totale a lieu dans un lieu extrêmement clos, qui renvoie immédiatement au tombeau de soi que nous sommes tous :

Lorsqu'elle a pris sa douche et qu'elle referme la porte de la cabine derrière elle, lorsqu'elle s'enferme, quelque chose en elle perd courage : elle subit un léger effondrement, et s'assoit sur le banc du vestiaire, regarde la peinture bleue, écoute les voix extérieures s'habiller en vue de dehors. Elle est d'une certaine façon tombée dans le piège. Elle pourrait se sentir bien, réconciliée, sage (sage parce que quasi vieille) – mais non : car je suis retenue loin, éloignée, il y a des existences de jeunes filles encore vivantes en moi et plus rien ne peut leur arriver.

D'ailleurs la nuit apparaît vraiment dans cette partie.

Celle-ci s'intitule « La succession des arbres », parce qu'eux aussi sont seuls et restent là, ils sont des inconsolés qui consolent quand on est derrière sa fenêtre, comme s'ils restaient aux aguets quand on n'y arrive plus, fidèles aux enfants, devant lesquels ils ne reculent jamais, même quand ceux-ci leur arrachent des lambeaux d'écorce pour qu'ils deviennent plus humains encore (plus mortels). Se déploie alors une méditation sur le « *voisinage* », modalité de l'« *infrontière* » particulièrement touchante dans sa modestie. Peut être dit voisin - ou « *voisin provisoire* », c'est-à-dire co-passager dans un train ou un avion – quelqu'un dont la présence, de chair ou de pensée, consent à déborder, ou à dévier, ou au moins à se tourner vers son voisin. Relation d'autant plus bienveillante qu'elle est réversible, toujours possiblement réciproque : « *tout cela qu'il protège ou qui le protège c'est selon* ». On le voit par exemple avec cet échange entre une « elle » et son voisin : quand elle lui téléphone parfois, « *il ne sait pas qui est la voix, mais il a pris l'habitude d'elle, de sa présence, et cela ne l'effraie pas, cela le rassure. Quelqu'un le suit du regard et ne le laissera pas, ne l'abandonnera pas. De sorte qu'il obéit facilement, presque content, sûrement soulagé, à la voix. Comme si la sorte de tranquillisant, la sorte d'anxiolytique jadis appelé dieu existait encore et que cela le veillait continûment.* ». Que lui demande-t-elle alors ? « *De sortir son sexe à l'air libre* ». C'est à son tour d'être apaisée : « *Sa bite. Elle éprouve un tel besoin de cela, de cela qui n'a pas de nom à la hauteur ¹⁰ et qui est comme une clôture posée autour de la maison, voilà honnêtement ce que c'est* ».

Besoin de ce NOUS qu'est la moindre sensation d'enveloppement, et comme ils sont nombreux dans cette partie du livre tous les mots qui évoquent la protection, le « qqn prend soin de qqn » ! Grâce à eux les réalités les plus banales prennent un éclat qui est un hommage que la poésie rend à la vie.

Par exemple le ronflement d'un mari : « *Elle ne reproche rien à son mari, et surtout pas ce bruit puissant de respiration ; autrefois, elle s'en entourait comme d'un châle dans le rafraîchissement des soirs. Autrefois, je respirais dans le non-danger, j'appelais cela « mon mari », j'habitais le ronflement d'air inattaquable* ».

¹⁰ on verra que le poète prendra la peine de lui en trouver un, de nom à sa hauteur. Du reste, la comparaison qui suit en est déjà un.

Par exemple un voisin qui vient réparer quelque chose à la maison (oui, « réparer », encore un mot de la consolation !) et comme la joie est vive et rapide : « *Il le regarde travailler, réparer, il pense : la prière de son visage, non, il pense : la pelouse de son visage où nous pourrions commencer de dérouler le début d'un parc possible, il pense : les branches de lui / nous sommes allongés dessous / ocellés par la lumière. Ce voisin donc = ocellé, un mot rarissime dans ma bouche. Pendant que l'homme jeune et ocellé continue de changer les plombs ou de déboucher le siphon, et que ses ongles raclent le calcaire qui s'est déposé là, mettons, il lui vient un entier poème d'amour, pas d'amour en fait, d'à nouveau étreinte, c'est mieux. Un poème où quelque chose fond sur la nappe flottante du pique-nique pendant qu'ils, moi&lui, regardent ailleurs les sentiers, les familles étendues directement sur l'herbe, les dépôts de lumière enrober les parterres de fleurs savamment agencées par les chefs jardiniers et les pancartes ici ou là qui en appellent à notre indulgence : the grass rests for your own pleasure / la pelouse se repose pour vous.* »

Par exemple le goût pour les films-catastrophe : « *Parce que, dit-elle : un film catastrophe n'est jamais aussi la catastrophe des sentiments humains. Dans ce genre de film, il y a toujours quelqu'un prêt à se sacrifier pour la survie de l'espèce humaine, et quelqu'un d'autre qui accepte de mourir par amitié, et il y a toujours un père qui, à la fin et à force, parvient à protéger son fils et le serre contre la renaissance de son cœur – lequel fils a dû entre-temps apprendre à se protéger seul et à devenir un père pour lui-même et pour quelques autres.* »

Par exemple faire le ménage, activité présentée avec un réel sérieux tant elle est utile pour l'auto-consolation : « *Il nettoie la maison. Chaque fois qu'il nettoie la maison, il pense à un coefficient de propreté compris entre 0 et 1. 1 est le monde impeccable et presque invulnérable, le monde qu'on ne va pas heurter. Je conduis la maison vers la sécurité de 1, pense-t-il, vers le garçon non blessé. Il invente le bon paysage pour lui-même, apaisé et hivernal : un simple réseau de neige tombe.* »

Est remarquable dans ces exemples - souvent grâce aux images, procédé que Stéphane Bouquet travaille admirablement - la présence de presque tous les habitats rêvés du poète ¹¹, récurrents dans son œuvre, surtout depuis *Un monde existe*, et dont voici la liste, dans l'ordre des citations qui précèdent : l'abri toujours possible donné par la respiration des autres ¹² (j'y reviendrai longuement); les espaces démocratiques des pelouses ou jardins ou prairies de l'amour dans son printemps, venu tout droit des Grecs; la proximité des corps de soldats, figures majeures de cette poésie élégiaque, les plus beaux des amants parce qu'ils sont à la fois le jeune père idéal, capable de protéger jusqu'à en mourir ¹³, le frère compagnon devant la mort qui nous attend tous, mais c'est lui qu'elle va choisir d'abord, et le fiancé perdu de la jeune fille intérieure ; le paysage que l'on découvre sous la

¹¹ manquent dans mon relevé les rivières, faites pour recevoir les garçons quand ils sont plusieurs. Il faut attendre le passage grec de la 4^o partie pour les trouver.

¹² j'aurais pu aussi citer le répit intérieur que sont les poèmes consacrés ici aux arbres, poèmes très aérés, très « donnant à respirer »

¹³ Ce père américain, Stéphane Bouquet le retrouvera, vivant et vieilli, comme la fin du film *La traversée* le montre. Mais la rencontre ne suffira pas à le rapprocher, à le réaliser en tant que père, à faire cesser le rêve nécessaire. Par contre, depuis les débuts de la guerre en Irak, on peut voir des visages de soldats sur le net, avec leur nom, des dates. Dans *Nos amériques*, certains sont cités très précisément, par exemple : « *Sean P. Maher (1985-2005), seulement 19 ans encore, Grays Lake, Illinois, tué au combat. Sur le net on peut voir clairement son visage embrassable* ». Le suffixe « able », suffixe de la possibilité, est bouleversant : oui c'est possible car il s'agit d'un soldat réel, preuve supplémentaire (SB ne cesse d'en tenir le compte exact) que le réel est aimable et donc suffisant. Mais il est aussi la preuve que la mort nous atteint au cœur.

neige, souvenir fantasmé de l'enfance des « boys », symbole du « *nouveau bonheur autrefois possible* ».

Citer un peu longuement ces passages permet aussi de constater une constante mobilité flottante des pronoms personnels, laquelle réalise un nouveau type d'« infronnière » : le « je » s'oublie tour à tour dans un « elle » ou un « il »¹⁴ afin qu'ils se déversent en lui, troublent ses contours, le mettent en circulation, faisant ainsi un peu cesser un défaut du langage :

Elle sait qu'elle n'a pas une vie mais quelque chose plutôt qu'elle appelle une attente, prononce-moi Billy, et normalement elle-même, elle prononce tous ses mots et tous ses poèmes comme un espoir, mais là, l'amarre de ses mots, elle n'est plus capable de s'y retenir, et maintenant elle n'est plus que le sujet « elle » indifférent dans les phrases : « elle » assiste au spectacle de dehors et « elle » se regarde flotter à l'orée des jardins, au bord des arbres ou dans la rue de la gare, quelqu'un renoue ses lacets et à quoi pense-t-il (à : « est-ce qu'elle viendra si je lui offre une poignée de chiots¹⁵ et est-ce que nous les regarderons jouer et grandir dans les allées de notre jardin ») et plus rien ne la retient, maintenant anonyme. « Elle » regrette beaucoup que dans la langue, il y ait si peu de pronoms, et certainement aucun où « elle » ne coïnciderait pas avec elle-même.

Ne pas « coïncider avec soi-même », le « je » ici y parvient pourtant, oscillant entre le masculin et le féminin, le singulier et le pluriel (rien ne dit que les « il » et les « elle » désignent à chaque fois le même homme ou la même femme), entre « ce n'est pas seulement moi » et « c'est moi aussi » (« il » et « elle » écrivent et réfléchissent sur la langue et la poésie, « elle » tient même à jour, devant les photos des soldats envoyés en Irak, un cahier « *pour la respiration des morts* », titre on ne peut plus bouquettien). En d'autres termes, un NOUS est aussi un « je » hospitalier, voisin intérieur de tous comme tous le sont de lui.

Cette empathie, qui infuse l'autre en soi et on l'aimerait poreux lui aussi, c'est une véritable épidémie dans cette deuxième partie, le « elle » ne fait rien d'autre après la rencontre avec la mère du soldat Sean, quand elle se projette dans l'amante ou l'amant du garçon (elle aussi est capable des deux, elle les contient et ils la contiennent). Reprenons la citation, on tient là une des formules du NOUS d'utopie, capable de rappeler les morts, de les remettre en mouvement, dans le mouvement. Et ce NOUS, pronom de notre capacité à être n'importe qui comme le désir et la mort nous l'apprennent, c'est la seule prière qui vaut la peine¹⁶ :

Et voilà qu'elle porte la pancarte, le prénom écrit de ce mort, pour que les télévisions le voient, ou les hélicoptères de la garde nationale, pour que d'une certaine façon il soit encore un des nôtres et que quelqu'un puisse toujours l'appeler.

– Sean, viens, dit quelqu'un, et Sean la / le rejoint sur le matelas souple du lit pour

¹⁴ ces deux pronoms désignent un des personnages isolés des parties 2 et 4.

¹⁵ Beaucoup d'enfance dans ce livre-source qu'est *Nos amériques*.

¹⁶ Le passage qui suit est une merveille de phrasé vibrant de respirations. Très nombreux d'ailleurs sont les passages de ce livre qui mériteraient une analyse rythmique et sonore très fine, peu de poètes y parviennent à un tel degré. « *Ecrire est la définition réelle que nous avons voulu donner au verbe vivre, puisque cela donne un rythme intime, le seul rythme vrai et profond et consolant, à notre respiration* ». (SB)

et demain il partira au front, mais là, dans la lumière tamisée d'aujourd'hui, dans la chambre encore vaguement adolescente, laisse-moi écarter tes pans de chemise, les volets nous recouvrent d'ombre claire, ma tête écoute ton cœur et voit ta chambre, ta mère a-t-elle renoncé à laver le tas de chaussettes sales et de caleçons idem, en a-t-elle acheté de tout neufs blancs sans deuil exprès pour ton départ, Sean, n'importe quelle main souligne ta vitalité de bas-ventre(...) Et bien sûr qu'elle aurait bien voulu être celle qui est là, invisible et à genoux devant – celle qui prend la photo, le « à qui » du sourire. Et la mère lui parle de l'organisation qu'elle a créée, qui lutte contre la guerre, qui lutte contre les errements de l'administration actuelle, mais elle, l'intéresse surtout la population morte et non-morte des soldats. Et l'intéresse surtout (surtout) les différentes façons de se tenir à genoux.

Fin bouleversante, où l'élan élégiaque s'épanouit en projet de savoir rendre hommage au vivant. Et dans toutes ces lignes (y compris celles que je ne cite pas) vouées à ce jeune mort, pas une seule fois les verbes ne sont au passé : certes, on y trouve du passé composé mais celui-ci, comme on sait, est toujours inséparable du présent d'énonciation, auquel il donne même plus de poids ; la seule exception est l'irréel du passé « elle aurait voulu être », mais il est le soupir de désir d'une vivante. Les encore vivants, les très vivants qui désirent, peuvent faire que les morts replongent dans l'eau de la vie, même s'il faut que cette eau soit celle des larmes. Voyez ici l'obstination d'une vivante, l'obstination du présent (c'est moi qui souligne) :

Benny G. Cockerham III, 21 ans, Conover, North Carolina, tué au combat, 21 octobre 2005 et beaucoup d'autres encore, elle les trouvait sur internet et les recopiait dans un cahier, avec leur photo en plus, où elle les pleurait, où elle les pleure.

Si l'on considère les deux premières parties du livre, on constate que dans leur complémentarité elles totalisent la démarche visant à créer un NOUS. En effet, le « je » de « la succession des arbres » est le symétrique de celui de la première partie : si lui aussi tient compte et prend soin d'une multitude, cette dernière est ici largement intérieure, comme on l'a vu. A ce propos je voudrais finir sur un passage étonnant :

le bureau du voisin est allumé et elle le voit travailler, parler dans le vide, être occupé par sa propre foule, et moi aussi, pense-t-elle, je déborde de population. En fait, pour tout dire, elle a lu ça dans un magazine, selon quoi le corps se renouvelait entièrement en cycle de sept ans, cellule après cellule, et elle divise son âge à nouveau par sept, j'inaugure mon sixième corps pense-t-elle, et d'une certaine façon ici je le baptise d'un sixième prénom secret, Patricia Eleanor Jody Markheeta Cecil et quoi ? Jermaine, ce sont mes années Jermaine désormais et la vie dévolue à la cohorte croissante de mes prénoms. (...). Je ne suis pas du tout juste moi posée dans les choses variables, mais le résultat d'une longue addition, une suite de gens que je contiens, je pourrais vomir et on verrait, dans l'évier, le visage de certaines de mes habitantes. C'est une image, bien sûr, mais nous sommes des abris et des gens sont nos abris, et « je » ou « tu » ou « mon mari » n'existent pas, et à chaque six ans (ou même moins) il faudrait recalculer tout, tenir à jour le recensement interne.

Passage étonnant car il pousse très loin l'utopie d'un NOUS interne proliférant, une sorte de contre-cancer puisque s'y renouvelle ainsi la vie en

chacun. Et ce passage est typique du processus de pensée chez Stéphane Bouquet : partir d'un phénomène reconnu scientifiquement (toujours son goût du réel) pour élaborer avec un bel aplomb un nouveau mythe, en un véritable mouvement dialectique : l'humanité a expliqué le réel par les mythes, puis par les sciences qui ont pris le pas sur eux. Maintenant sa poésie s'appuie sur ces dernières pour réenchanter notre conscience, sans illusions cette fois, mais cela n'empêche pas une enfance de la pensée. Poésie fondatrice, jamais passéiste.

Que cette poésie pense, le titre de la 4^o partie, « Le cahier de méditation », l'exprime assez. Il s'agit d'un livre dans le livre (mise en abyme amorcée dans la 2^o partie, comme on l'a vu), c'est ce qu'indique la numérotation des poèmes : « page 1 », « page 2 », au point que l'un des poèmes, très long, est annoncé par « page 11 et suivantes ». Curieusement certaines pages semblent manquer, ce qui donne encore plus l'impression d'un livre en cours, en travail, qui se cherche. Mais l'essentiel n'est pas là. D'ailleurs, pour Stéphane Bouquet la poésie n'est jamais un but en soi. Elle est ce qui vient de la vie et retourne à la vie :

*est-ce que je suis genre obsédé sexuel ? c'est
effroyablement probable*

*non sérieux la pensée & la poésie c'est sympa
mais la vie elle était*

*lovée ineffrayée
comme un féminin tranquille*

dans la démangeaison dangereuse des garçons

Je pense donc que le procédé de mise en abyme vise plutôt à accentuer l'impression de recueillement. Au sens premier, la méditation est un « exercice spirituel qui consiste à fixer son esprit, d'une manière prolongée, sur un mot, une image, une idée qui évoque la divinité ¹⁷ ». La divinité en question, c'est Eros, et le poète y songe en se référant aux Grecs : Socrate en premier, puisqu'il est celui qui peut répondre à cette question :

*Pourquoi ton œil le regarde-t-il
Avec amour, comme s'il voyait des dieux ?*

Viennent ensuite Hésiode, Pindare ; il y a aussi des auteurs faisant écho à la pensée grecque : Hölderlin, auteur du poème « Alcibiades », Emerson écrivant : « personne ne se doute que les jours sont des dieux ». Phrase/vers qui sera répétée avec insistance, phrase essentielle car elle lie indissolublement l'amour des garçons à la conscience de la mort. De l'un des poèmes, « Un garçon dans la photo », il est en effet précisé qu'il s'agit d'un « thrène ¹⁸ pour William C. Koprince, parmi d'autres ». Mais c'est toute cette partie qui est une élégie funèbre bouleversante, dressant avec une grande

¹⁷ Hachette Multimédia / Hachette Livre, 2000

¹⁸ Le thrène désigne dans le monde grec les lamentations funèbres chantées ou psalmodiées par les femmes qui veillent le mort et l'accompagnent jusqu'à sa tombe, selon une tradition qui se perpétue depuis l'Antiquité.

douceur un temple de reconnaissance à la lumière que fait la jeunesse des garçons, l' « avril » qu'ils sont, et qui méritent bien que la poésie s'incline devant eux, comme le dit cette fin sublime du dernier poème : « *dans l'encens d'encore merci du poème* ».

Et parce le bonheur qu'ils donnent est proprement extraordinaire - « *je suis comme la cire des abeilles sacrées Comme la cire que la chaleur mord Je fonds à chaque fois que je contemple les membres frais des garçons. Laisse-moi fondre. Laisse-moi te rejoindre dans toutes les liquidités de la vie* ¹⁹ » - en retour, avec gratitude donc, nombreux sont ici les moments qui énoncent les différentes façons de prendre soin de quelqu'un. Que ceci – être attentionné, être attentif - soit l'essentiel de ce que la poésie a à nous dire, qu'on tienne là le NOUS le plus accessible, la deuxième partie nous le faisait déjà comprendre, et cette fois-ci encore il suffit de regarder les arbres pour se le rappeler :

*(...) l'hospitalité gratuite des arbres
avec cette leur bonté inabattable*

mais cette fois tout converge vers cette jeunesse tellement menacée – beaucoup de soldats ici - et donc tellement enfantine – Stéphane Bouquet a pour eux tous cette image si attendrissante : « *une réserve de faons* » !

Savoir prendre soin, les mères peuvent montrer comment. Elles constituent vraiment le paradigme de l'utopie d'un NOUS quand NOUS = JE pas abandonné, comme on le voit dans le poème « page 2 » :

*peut-être qu'à chaque fois j'appelle encore
la réassurance que fait quelqu'un*

*quelqu'un qui est dans la cuisine
et prépare à l'avance notre matin de céréales*

c'est promis et ça va venir

Déjà dans la 2^o partie « il » hydratait les mains d'un garçon avec « *les crèmes de ma mère* », ici le ton est plus funèbre, les mères viennent pour le jeune soldat mort « *disposer les rayonnages de roses* » (47) ; « *rayonnages* », comme on le dit souvent pour des livres : cela veut-il dire qu'elles sont des modèles de poésie ? Ce serait logique. La douceur toutefois n'est pas que des mères : les garçons eux-mêmes en sont capables, je pense notamment au poème « page 4 » où une jeune fille est embrassée avec une infinie délicatesse :

il pose les mains en berceau

*murmuré de n'aie pas peur
autour de son craintif crâne à elle* ²⁰

¹⁹ sur ce thème, j'ai rarement lu des lignes d'un lyrisme aussi communicatif dans sa candeur, sauf chez Nabokov peut-être, dans *Lolita*, livre qui lui aussi s'achève en élégie sublime. (pour plus de précisions je renvoie à mon article dans *Recueil* n°6, 1987)

²⁰ C'est une scène du film *My blueberry night* de Wong Kar-Wai. Que SB nomme le garçon par le nom de l'acteur, non du personnage, n'est pas un hasard. Jude Law, au nom si beau, est un fragment des merveilles du monde réel, il existe.

puis une autre est quittée, laissée sur le trottoir avec une tendre bienveillance. Ces deux scènes réactivent dans ce poème un souvenir de nuits d'amour dont l'essentiel est aussi cet échange de douceur entre mortels :

*il veut seulement
dormir tout près d'un voisin de peau précise*

*& refaire encore une fois
le plus mieux tu vois les gestes humains* ²¹

Que peut-il rester de tels dons ?

Je répondrai : que la poésie les désigne comme tels.

C'est le fameux thrène pour William C. Koprince qui me fait le dire. Il y a un ajout étonnant à ce poème : six micro-proses, énigmatiques car on y sent l'importance de circonstances intimes absolument pas précisées, mais dont on comprend qu'elles pourraient être issues d'une histoire d'amour ; deux notamment qui sont une retranscription d'un petit mot envoyé, s'achevant sur « *Je t'embrasse* » puis « *Je t'embrasse tellement* », une autre est même un échange de SMS : « *Un SMS : « on peut se voir ? » Et un autre SMS la réponse : « oui on peut se voir se regarder etc etc.* » Le décalage entre le terme antique et savant « thrène » et la modernité la plus banale peut dérouter, mais il est essentiel à la démarche de cette poésie. Que nous dit ce poème de ces six fragments ? Que ce sont des « *traces gardées de lui(...)* » et elles sont là pour « *l'offrande au garçon dans sa tombe* ». Le poème se fait alors rite mais cet hommage à un mort est, en même temps et encore une fois, hommage à la réalité. C'est elle que les morts ont aimée, c'est elle qui mérite d'être aimée, tous ces gestes qui ont eu lieu, ces choses qui étaient là. Seule la réalité peut donner à la poésie les formules de l'utopie terrestre. Pas toute la réalité, mais ses moments de « *vie vivable* », d'où la forme fragmentaire de ces six traces. Je ne peux m'empêcher de voir en elles une réappropriation par Stéphane Bouquet du rite orphique des lamelles d'or déposées dans les tombes des initiés pour les guider dans les Enfers jusqu'au séjour des bienheureux : ces lamelles portaient des mots de passe qui devaient permettre aux nouveaux morts d'éviter certains écueils, dont l'un serait d'aller boire, assoiffés qu'ils seront, à la source du Léthé (l'oubli). Grâce à ces formules ils boiront plutôt l'eau du lac de Mnémosyne (de la mémoire), qui est une eau fraîche. Or les lamelles d'or telles que les imagine notre poète ne parlent pas du séjour des morts, mais de celui des vivants, et le plus prosaïque, le plus infime qui soit : « *La nuit venait, les ampoules brillaient sur les meubles doux.* » (trace n°3) La dernière trace redit cette tendresse pour le monde terrestre : « *Et moi aussi, secrètement, secrètement, je me dépose dans la bouche duveteuse des choses* », phrase magnifique, surtout si on prend en compte la dernière phrase du fragment précédent, « *Je t'embrasse tellement* » : le « *moi aussi* » prend alors deux sens et c'est encore plus beau,

²¹ et moi de repenser à ce film improbable dont j'ai oublié le titre, vu il y a très longtemps à la télé : une jeune religieuse, venant pour la première fois de faire l'amour, avec un tout jeune garçon d'ailleurs, a ensuite cette phrase longuement réfléchi pour lui dire ce qu'elle a ressenti. Phrase inattendue mais qui m'est immédiatement apparue comme ce qui devrait être la vérité de l'amour physique : « *Personne n'a jamais été aussi gentil avec moi* ». Il y a une gentillesse profonde de cette poésie aussi, profonde car exactement mesurée à ce que sont les êtres, je ne vois pas qui pourrait en douter en lisant un tel livre.

c'est à la fois « moi aussi je meurs ²² » et « moi aussi je donne un baiser à ce qui existe. » C'est comme de dire « je meurs en embrassant le monde ».

D'ailleurs c'est selon moi tout le sens du dernier poème de cette partie, intitulé « Hymne au dieux général », un des plus beaux poèmes du recueil. Tout part d'une situation extrêmement banale : nous sommes dans une rame de métro, le poète s'apprête à descendre à sa station, il y laisse un jeune homme qui s'est rendormi. Comme il ne veut pas le réveiller, il lui parle par le poème, il prend ainsi congé de lui. Acceptant sans rien perdre de sa gratitude que définitivement ils ne descendront pas à la même station, se sentant assez de force pour retourner à la poésie et à la pensée dont il sait qu'elles ne sont pas la vie malgré tout. Raconté ainsi, le poème filerait une métaphore très claire : à travers ce décalage spatial que figure le métro, c'est évidemment du temps dont il est question, le temps en tant qu'il est mesurable, compté (ce qu'indique l'expression, au 3^o vers, « *le temps t* »). Mais ce poème est infiniment plus que cela, par la magie d'une autre métaphore filée propre à ce poète, celle de la neige. Celle-ci existe vraiment à ce moment-là, car il est dit qu'il y en a dehors. Mais le poème voudrait faire plus : en faire don au garçon. Dire à quel point la neige est sienne, en raison de son être de fraîcheur. Annoncée par les battements de cœur à la vue du garçon, car c'est le cœur qui guide :

*tu vois je t'ai retrouvé
si souvent depuis parce que j'ai juste suivi*

les flocons du battement cardiaque

et quand le garçon est bien là, avec son visage tellement livré, son visage qui bat aussi, tant de flocons font alors tout un sol de neige bien silencieux à force de ne pas le réveiller :

*infiniment pulsation de visage
écrasée sur le sommeil de la vitre continuer*

*continuer de respirer doucement
dans le métro de neige étale*

surgit alors la plus délicate des visions, celle de l'enfance dans son paysage, enfance tranquille et tellement libre de nous regarder ou pas (et quelle douceur dans la tournure initiale, comme disant : « va, joue, ne t'occupe de rien d'autre ! ») :

*(...) on dirait que tu serais
un faon dans l'enfance indienne de la neige*

mâchant les fougères qui étaient les dernières preuves

Et nous, sans amertume, nous regardons disparaître dans sa jeune bouche ce à quoi on tenait tant. Mais peut-être que les fougères anciennes et gelées revivent dans l'humidité de sa salive ? Poème du non-vouloir-saisir à qui il suffit d'être émerveillé.

²² Cette trace n^o6 est en effet une des nombreuses formules de la mort qu'on peut trouver dans cette poésie, pour dire : chaque jour je me défais un peu plus. A ce propos *Dans l'année de cet âge* parlait de « *la lente boucherie des jours* ». Si on compare cette expression à la phrase dont je parle, on mesure le chemin parcouru.

Par contre le poète lui-même peut multiplier cet émerveillement par une utopie cette fois prise à la poésie : celle de la (re)motivation du langage²³. Stéphane Bouquet n'est pas le premier à la tenter quand il s'émerveille d'une proximité phonique entre deux signifiants ; ainsi, dans l'exemple qui suit, le patronyme d'un garçon cesse d'être arbitraire : « *William C. Koprince Jr, 24, Lenoir City, Tennessee, tué au combat, 27 décembre 2006, un nom tellement de notre co-existence* » ou quand il se plonge dans des spéculations étymologiques au cours du « Cahier de méditation », à partir de l'idée qu'Eros viendrait d' « erao », verser et il faut prendre « plonger » au sens littéral car ce qui l'intéresse dans de tels développements, c'est que ses phrases parviennent à déverser des mots dans le même fleuve, apparentés qu'ils sont, comme le dit la personnification érotisante qui suit : « *Le mot français genou, le mot français gonade, le mot français génération sont camarades. Ils sont camarades pareillement du mot latin genu, du mot irlandais glun, du mot grec gonu.* » Si la poésie est soucieuse d'étymologie, c'est pour rejoindre ce fleuve d'Eros, en y entraînant la vie même : « *Le genou était tenu en Grèce archaïque pour le cœur liquide de la vie, pour le ruisseau mouillé des générations, pour la source du sperme des hommes.(...) C'est vrai. Quand je m'agenouille et que j'ouvre la bouche, je sais que c'est vrai selon la vérité des choses. Je le sens à mes genoux grouillants de vie se posant sur le sol.*

Quand un jeune livreur s'agenouille et refait ses lacets ».

Le « *C'est vrai* », dit deux fois, est essentiel : la poésie (la bouche du poète) est la médiatrice entre les mots et la matière du monde réel pour que dans une sorte de navette infinie ils ne cessent de se vérifier l'un par l'autre. En ce sens, elle est utopie toujours mise à jour et toujours en acte, étant ce par quoi le corps peut prendre conscience de la vie vraie, en faire l'expérience. Ce qu'expérimente la bouche, si c'est juste, va passer dans tout le corps.

Il y a du reste une activité complémentaire de celle dont je viens de parler et à laquelle cette poésie s'adonne avec un rare bonheur, c'est quand elle s'arrête sur un mot pour en donner sa propre définition. De tels exemples sont assez fréquents, et souvent reconnaissables par l'emploi du symbole =, sorte de flèche pleine de hâte et réversible, sorte de saisissement mental²⁴ :

*c'est une phrase bien sûr =
seulement une organisation tiède d'allées)*

autre exemple, plus remarquable encore :

elle s'assied à son bureau, allume l'ordinateur, ouvre le fichier « mots de la consolation » et écrit : bite = nous sommes dans la diligence, nous la conduisons, nous traversons les prairies, et maintenant c'est cela : nous définissons une habitation, un logis, un espace possible, à la lisière de la Frontière, un pré cerné de poteaux, et nous guettons, nous inlassablement guettons, j'attends d'être rejointe si possible, tu viendrais, il y aurait l'air à co-respirer et le monde désormais dévié.

²³ Tout le passage qui suit s'appuie sur la notion d'arbitraire du signe développée par les linguistes.

²⁴ je crois qu'on l'aura compris : le langage et les signes scientifiques, assez souvent présents dans cette poésie, ne sont en rien une coquetterie moderniste. Ils correspondent à l'idée que la poésie est un moyen, non une fin en soi, comme je le disais, et que tout ce qui peut la rendre précise et applicable est bon à prendre.

Ce passage contient l'essentiel du processus de remotivation du langage chez Stéphane Bouquet, non à la façon cratylienne, car n'est pas recherchée une quelconque ressemblance entre signifié et signifiant : remotiver un mot ici, c'est l'intégrer à un dictionnaire intime (« bite » par exemple prend une valeur particulière car il entre dans la catégorie des « *mots de la consolation* »), grâce à une nouvelle définition qui légitime un tel privilège. Certains mots vivent donc une double réappropriation, la première en tant qu'ils font partie du réseau des mots aimés par le poète, la seconde en tant que celui-ci leur offre une nouvelle définition, laquelle, en le mettant en relation avec d'autres mots aimés, aboutit à des constellations de termes à la fois inouïes et parfaitement claires pour le lecteur. Façon d'initier ce dernier à une mythologie en train de se constituer, et même de le faire participer à l'élaboration de celle-ci ²⁵. Par ailleurs, les définitions dont il est question ont deux particularités : d'une part elles partent de ce que le mot concerné fait au corps qui y pense, c'est le corps qui remotive le mot ; d'autre part, ce corps qui donne sens au mot, c'est un corps qui pense à l'autre, s'inscrit dans un espoir de faire NOUS avec lui, toutes les définitions bouquettiennes visent donc à augmenter le lexique de l' « *infrontière* ». C'est dire leur importance!

Je me permettrai de citer encore un long passage de ce type, tiré d'une autre œuvre de Stéphane Bouquet, mais qui est contemporaine de celle-ci, une nouvelle intitulée *Beate*. Non seulement cet extrait est de toute beauté, mais il montre parfaitement comment le travail de redéfinition accompli à chaque fois l'utopie d'une vraie langue, réellement commune, enfin partageable car prenant acte de nos « co-présences » :

Certains disent que sucer quelqu'un = couvrir avec délicatesse toutes les vies qui se déroulent sur la terre, la vie de l'apprenti ouvrier dont les mains s'abîment vite, la vie du footballeur professionnel, la vie de la caissière qui guette 22 heures, toutes les vies maintenues dans ma bouche avec précaution, prudence, compassion. Pas seulement.

Certains disent qu'être pénétré permet de dépasser et de savoir ce qui se passe au-delà de la simple frontière et de devenir comme un étranger, un étranger qui sourit en soi, qui à la limite bâtit une cabane dans le nouveau pays. Qui à la limite parle déjà dans une autre langue et renie enfin entièrement le premier pays. Pas seulement ²⁶.

(...)

Certains disent que le faire est comme prononcer à répétition le mot Oui de réconciliation générale, une armistice de la respiration. Pas seulement.

Les mots de la langue deviennent vraiment désirables, vraiment pour vivre, car dans cette langue le corps est là, il est même, comme on le voit bien dans la dernière phrase citée (c'est moi qui souligne), ce qui les réalise. Et même ce qui les engendre, comme le dit cet extraordinaire passage d'étymologie élevée au rang de mythe (« *certains disent que* ») : « *Certains disent qu'un sexe qui gonfle, un sexe plein de veines, contient tous les verbes en venir, de- ou pro- ou re- ou survenir* ²⁷. Pas seulement. » Le chemin vers une

²⁵ nous verrons que c'est une des raisons de la réussite du travail sur la métaphore opéré par cet auteur.

²⁶ de ce passage il faudrait aussi parler du refrain « Pas seulement » qui est tellement cette poésie, si soucieuse de toujours ménager des ouvertures par où le nouveau, le pas encore pensé-fait-dit peut venir s'épancher. La passion de recenser et de compter ne veut pas dire qu'on veut s'arrêter.

²⁷ Se trouve aussi dans cette définition un des procédés les plus courants en poésie pour lutter contre l'arbitraire du langage qui est de s'appuyer sur des homophonies pour justifier le lien entre des mots, ici

langue vraie et commune (en fait vraie parce que faite pour être commune) est tout proche et pas sorcier, pour peu que la bouche touche le corps, touche le sexe capable de générer directement le vocabulaire nécessaire pour continuer à vivre, de nous le déposer sur la langue.

Notre chance : le corps peut toujours redevenir premier, c'est l'expression même de l'espoir :

*mais s'il ne parle pas cette langue ?
je me traduirai*

*en bras et regards : tu peux
venir*

Ou, pour être exacte : c'est le pronom TU qui veut dire « espoir ». Venons-en donc à ce pronom personnel maintenant, le plus brûlant de désigner le point exact de l'attente, le plus chéri car un autre de ses synonymes est « garçon ». Sans compter que comme tout pronom, il n'est pas actualisable par un seul être, comme le ferait un prénom, il accomplit cet exploit de réunir ardeur et profusion. En langage bouquettien, on pourrait dire que TU = « tous les garçons un par un ». Autre équation pour le dire, et il n'est pas étonnant que le premier élément en soit ce pronom : « *tu vois les différences sont indifférentes* ²⁸ ». Equation du reste qui serait aussi une bonne formule pour définir poétiquement la fameuse figure de l'icosaèdre, sa démultiplication de l'unique. Cette oscillation perpétuelle, proprement éblouissante, entre le singulier et le pluriel, je le lis par exemple dans cette extraordinaire expression, où par la grâce de la conjugaison française, TU peut être sujet d'un verbe avec ou sans S : « *tu regarde-moi arrives* ²⁹ »

La réinvention des pronoms ne nécessite donc aucun néologisme, puisqu'elle passe par une grammaire qui se met à bouger. Citons plus complètement le passage précédent, où le balbutiement de l'émotion souffle sur la phrase, où les mots et même les lettres se mettent à chanter avec tout l'air qui les pénètre :

*est-ce que tu me souviens, le soleil commence et la lente éclosion du p, r, i,
n, t, e, m, p, s, dit-elle lentement et beaucoup de beaucoup et très de très et 25 de
tes mains c'est la promesse que tu me juras cet avril de ville fleurs&fleurs tu
regarde-moi arrives.*

TU est le pronom du bout de l'attente, mais laissée ouverte aussi, en raison de son indétermination, de son errance constitutive, de cette possibilité qu'il offre de faire surgir l'amour sans qu'apparaisse un visage plutôt qu'un autre. Il n'en rejette aucun, en ce sens il répond bien à cette tension récurrente dans le livre : « *j'attends plusieurs* ».

« veines » et « venir ». Mais ce qui fait la force de Stéphane Bouquet dans sa façon d'y recourir, c'est que cette ressource qu'offre la langue ne remplace pas la pensée réfléchie ou l'observation exacte, elle la sert. Ce n'est jamais un tour de passe-passe, jamais ce poète ne donne l'impression qu'il laisse les mots travailler à sa place (même si, comme tout poète, il se laisse aimer par certains).

²⁸ Une des tournures récurrentes de ce livre est l'incidente « tu vois », qui fonctionne selon moi un peu comme le « la » du diapason qui permet de réaccorder de temps à temps son instrument.

²⁹ je sais bien que dans ce cas, le S n'est pas la marque du pluriel, mais la poésie est aussi ce par quoi on « hallucine » dans la langue. Autre exemple du même ordre : « *les chaques visages* »

TU veut dire « il m'arrive encore quelque chose ³⁰ » il est, plus sûrement que le « nous », l'antonyme de « ma mort », offrant « *la sucrée salée aumône/de venir soudain qui ne meurt jamais* », Stéphane Bouquet va même jusqu'à en faire l'origine de la poésie.

*je renonce à les suivre pourtant d'autres
ils me viennent dessus*

*tu vois pisse stp tes baisers dans
ma propre bouche*

*et le crépitement de sauterelles vivantes que ça fait
et le pour toujours murmure chantonné de sauterelles*

Qu'il soit question de sauterelles n'étonne guère : rappelons que seules les sauterelles mâles « chantent » grâce à un frottement de leurs élytres l'une contre l'autre (leur chant est donc doublement sexué), mais aussi que Stéphane Bouquet aime des insectes la non-individualisation de leurs individus, c'est encore une image de la démultiplication du TU unique. Unique comme l'est le soleil : en effet, il faut voir dans le verbe « pisser » bien plus qu'une provocation faite au lecteur, ce verbe opère ici un véritable tour de force poétique, une torsion hallucinante entre le sens littéral et le sens figuré de ce terme : inévitablement nous percevons celui-ci très littéralement, par la présence du désir sexuel et le rendu sonore de l'urine jaillissante à travers « crépitement », et surtout parce que ce verbe est si trivial ³¹ que sa crudité nous aveugle, mais en même temps s'élabore une double métaphore très riche, qui vise tout autant à rendre compte de la profusion enthousiasmante des baisers qu'à célébrer le soleil sous sa forme liquide, tout le livre étant un hymne à l'eau. Célébration devenue indissociable de l'éloge du sexe des garçons, puisque même le soleil – l'eau dorée qu'est l'urine - en sort. Ou plutôt, chaque garçon est un passeur de soleil, un fragment, une facette de ce père invisible mais revenu : « *on patauge simplement re-enfants dans l'urine de lumière* ».

Dans un tel contexte, on se doute que « *re-enfants* » est le synonyme le plus heureux de NOUS, mais on ne vit pas si souvent une apothéose de soleil pénétrant comme celle de la fin de la première partie. Encore une fois, puisque nous sommes dans un livre de Stéphane Bouquet, le plus simple de la vie et du corps peut suffire, c'est-à-dire la respiration, le souffle des garçons :

*j'approchais les cercles de Tu
et leurs rondes de respirer*

Et s'il y a dans ce livre une véritable passion pour les torsos des garçons, c'est certes parce qu'ils peuvent être d'une très grande beauté, et que pour peu qu'ils soient poilus ils deviennent prairie, lieu que le printemps donne à l'amour (et les aisselles y sentent si bon), sans compter l'espoir de

³⁰ « Chaque individu est la preuve vivante qu'un événement improbable peut se produire, puisqu'il est lui-même un événement improbable qui s'est produit ». (Max Dorra) « il » ne dit rien d'autre quand, complètement enthousiasmé par un garçon venu chez lui, il se sent « *capturé par le quoi ? complètement génial de son existence* »

³¹ sur le désir de cette poésie d'ennoblir les termes dits « vils », je renvoie à mon article dans « Décharge ».

protection qu'ils offrent, mais aussi parce qu'ils sont le siège de leur respiration. Souvenons-nous de ce garçon endormi dans le métro : quand il l'imagine se réveillant, le poète nous dit à quel point son souffle ouvre le monde (y donne accès et le déploie) :

je sais que tu vas bâiller plus tard

*et t'étirer dans toutes les dimensions
de l'icosaèdre des choses*

Décidément, non seulement chaque garçon respirant est une facette du « *dieux général* ³² » (celui que l'on sent quand « *un visage silencieux délicatement soufflait/et étalait la nuit plus loin & l'été & le plus grand calme des choses* ») mais aussi la poésie vient d'eux : encore une façon de ne pas dissocier celle-ci de la vie, de faire qu'elle ne la devance jamais, mais attende son contact. Ne nous étonnons donc pas des métaphores telles que : « *des torsos tonitruants de poèmes* » ou « *nous habitons leurs huttes de torse/& faisons des poèmes de fumée* » ; la plus extrême étant celle-ci : « *le tee-shirt léger du poème* » mais tout à fait justifiée, puisqu'aucun objet ne peut davantage mériter d'être poème que ce vêtement qui a été en contact avec un torse de garçon, qui a été enveloppe de ce souffle. Pareillement il ne faut voir nulle morbidité dans cette envie de « *récolte des rhumes* », invitation à un bouche-à-bouche, à une transfusion des souffles dans leur singularité :

*tousse en malade profond les yeux
désirables de bronchite aiguë check me out / viens*

*dans l'hémisphère de ma toux, oh c'est où
j'ai déjà mis le poème tu sais*

pour sa respiration la plus légère

Mais si rien dans ces vers-ci n'évoque la mort, je n'en dirai pas autant de l'image des « *poèmes de fumée* ». Image qui a tout de même quelque chose de funèbre, et l'on peut se demander si l'utopie élaborée par ce livre, si soucieux de ne pas se perdre dans un ailleurs supra-humain, n'est pas au fond la quête d'un lieu où mourir bien ³³. Que ce lieu soit un NOUS n'étonnera guère :

(...) je me suis senti sauvé

*càd la mort ici
est une personne non dramatique*

il la mort peut venir ³⁴

³² le X est bien sûr tout à fait volontaire : pas de divin sans multiplicité ; sans compter que la forme en croix de cette lettre dit aussi le goût pour le croisement des êtres.

³³ à deux reprises, dans les 1^o et 5^o parties, le poète se sent arrivé au moment où il aimerait mourir « maintenant », parce que ce lieu, il y est.

³⁴ admirable vers qui par le vocalisme (toutes les voyelles, sauf le [u], s'entendent, et parfaitement grâce au monosyllabisme dominant) impose avec douceur et détermination la masculinisation de la mort : le [i] de

m'entourer doucement de ses jambes

Ou encore :

*le 43^{ème} jour, I now declare ya, English,
my betrothed / je me déclare maintenant fiancé
(...)oh look i'm*

*really dying into / je meurs vraiment
parmi une ré-aube*

Cette dernière affirmation, on ne peut plus paradoxale, montre à quel point la question de la mort n'est jamais dans cette poésie remise à plus tard, au contraire : c'est comme si le poète demandait à chaque poème de l'y mener plus près et qu'il le supporterait comme on aime une lumière. Il n'est pas vrai de dire que notre mort, nous ne la vivons jamais : « Si je vais mourir, je suis déjà mort », disait à peu près Cocteau. Nous sommes bien « dans le pré-cercueil de tristesse », seulement, la poésie peut nous aider à ne pas le subir comme un étouffement, puisque tout moment d'écriture joue de toute façon à essayer de respirer dans la disparition :

(...) – *quel genre de poèmes ? – le genre où quelqu'un*

(*hésitation*)

respire le monde et le rend / breathes the world in and writes it out

– *sorte d'avocat alors*

– *oui c'est vrai je suis avec et pour vous*

ce qui vous rafraîchit dans la main d'un autre me rafraîchit pareil

L'expression « *le rend* » est particulièrement significative : si l'on considère qu'il est la traduction de « *writes it out* », on peut se dire qu'il s'agit simplement de redonner, en la disant, la présence du monde, tâche souvent revendiquée par les poètes. Seulement, le verbe français est ambivalent, et comme il vient en premier et fait couple avec « *respire* », on peut aussi penser qu'il signifie « *l'expire* », acte par lequel le poète se dessaisit du monde pour le « passer » aux autres ; et le « *pour vous* » qui suit (comme un bon « *avocat* » qui n'a plus souci de lui) semble confirmer cette acception. Toutefois ce don n'est pas un sacrifice, au contraire : il est parvenu au « *je suis* », ce don conduit bien à l'existence souhaitée, on tient avec « *je suis avec et pour vous* » une des formules du fameux NOUS. Quant au vers final, il se tient sur la même crête : il présente une sensation très vivifiante du JE, (« *me rafraîchit* »), comme un écho, ou un reflet, d'une rencontre qui a lieu entre « *vous* » et « *un autre* », qu'il ne vit donc pas lui-même, et pourtant dans cette forme de retrait on ne constate aucune déperdition du souffle, le « *pareil* » final, très heureux, y insiste.

La thématique de la respiration est donc extrêmement complexe, c'est cette complexité du reste qui prouve son importance. Il y a des aspects binaires de ce livre – rappelant l'alternance inspiration/expiration - qui peuvent lui être rattachés : la fréquence des distiques, l'effort fréquent de

« il » l'ouvre et le clôt, vibrant de la consonne liquide qui le suit, et sa dernière apparition est préparée par le double [e] sourd qui la précède.

renverser l'impression de manque en celle de comblement (c'est moi qui souligne les antithèses) :

C'est la fin d'un poème qu'il nomme pour lui-même für dürftiger Zeit / pour temps d'indigence, mais bien sûr il se gardera de le donner à lire avec ce titre-là, malgré l'ironie. Peut-être qu'il pourrait l'appeler juste : pour temps d'appétit (...) maintenant il accepte généralement le monde depuis qu'il en sent le manque, depuis qu'il en est déjà de plus en plus privé selon l'inondation lente de la mort.

Binaire aussi est la structure du livre, qui alterne les parties « paternelles » (1, 3, 5), écrites essentiellement en distiques entraînants, célébration de New York dont la foule- fleuve et la lumière donnent la vie, avec les parties plus « maternelles » (2 et 4) où c'est la survie, au moins la consolation, qui est demandée.

Encore binaire le couplage entre l'anglais, langue-aube, et le français, langue-crêpuscule ³⁵, dans certains vers ou strophes. Aucune des deux n'est donnée comme première (dans ce livre elles sont appelées « *mes langues* ») : parfois c'est le français qui vient d'abord, parfois c'est l'inverse. Mais surtout on assiste à chaque fois à un travail de traduction inexacte à un endroit de l'énoncé³⁶. On sait, pour l'avoir lu dans *Un peuple*, que Stéphane Bouquet ne conçoit pas la traduction comme une restitution équivalente, mais comme une occasion d'« augmenter » la langue d'arrivée ³⁷. Et dans ce livre particulièrement, ce qui me frappe avant tout, c'est combien les énoncés successifs dans les deux langues ont toujours une courbe dans le phrasé et une harmonie sonore absolument splendides. Comme si était recherché avant tout un bonheur de l'ajustement à la corporéité d'une langue. En ce sens la traduction est autant un exercice d'utopie réalisable que l'est le travail de redéfinition de termes que nous avons vu plus haut : dans les deux cas il s'agit de transporter du corps dans les mots, de donner passage à un souffle charnel :

*de toute façon tu choisiras
ta propre liste du verbe vivre
qu'on puisse toujours entendre le bruissement que tu fais
dans les langues*

D'où l'importance aussi, mais tout est lié, de l'appel à la prononciation de soi, qui semble aussi vitale symboliquement qu'un baptême (« *quelqu'un a-t-il appelé l'intégrale de mon nom* », c'est une formule de la joie, laquelle, dans le poème dont elle est extraite, supplante même le chant des oiseaux). On se souvient de « *prononce-moi, Billy* », cet appel permet de comprendre pourquoi les arbres ont des « *lèvres* », eux qui sont un modèle de prononciation offerte à toutes les âmes en attente. A l'inverse de ce jeune père contemplé en vain par « elle » à la caisse d'un supermarché ; en vain car est tatoué sur sa peau une calligraphie exhibant le nom de sa petite fille, qui d'ailleurs se colle à lui, car il représente son « *lieu réservé* », sa « *propre patrie* ». Inhabitable donc pour « elle » qui les regarde être ce NOUS clôturé.

Car l'utopie tentée est vraiment de trouver où habiter.

³⁵ cette opposition est dite dans *Un peuple*.

³⁶ je renvoie le lecteur aux citations déjà faites.

³⁷ Dans les livres de Stéphane Bouquet, il y a parfois des professeurs dont il imagine les cours, toujours actes de désir et donc adressés à des garçons. Or ce sont toujours, d'une façon ou d'une autre, des cours de traduction, donc d'augmentation : il y est question à la fois de civilisation grecque et de vocabulaire, de comment agrandir la perception du vivant par « *une analyse serrée du vocabulaire parce que chaque mot est le labyrinthe d'un monde et cela est inépuisable* ». (*Le mot frère*)

*il y a longtemps que n'est pas arrivé quelqu'un
comme une tente de silence,*

j'entrerais

Je voudrais profiter du si beau passage que je viens de citer pour développer un point selon moi essentiel : une des grandes qualités de cette poésie est la façon dont elle use des images. Jean-Claude Pinson, dans son article sur *Un peuple*³⁸ cerne avec beaucoup de justesse la dimension de célébration de cette poésie : « Ce n'est pas tant l'isolement hymnique du mot qui [y] pourvoira (...) que l'allure de la phrase, son pas subtilement et soudain décalé, qu'elle soit, cette phrase, articulée en prose ou démembrée en vers. C'est à elle, au mouvement léger de sa syntaxe, qu'il revient de célébrer cette « adorable palpitation de vivre » qui constitue l'horizon utopique de l'écriture. » Mais quand il ajoute : « Aussi la poétique de Stéphane Bouquet est-elle fondée sur toutes les subtiles transformations dont la rhétorique est capable, plutôt que sur la métaphore », je suis moins d'accord. Dans l'exemple que je viens de citer, il est sûr que « l'allure de la phrase », le tracé des vers, relèvent d'un art très accompli, mais l'image qui s'y trouve ne mérite pas moins notre gratitude.

Il est vrai que le surréalisme et ses environs a dévalué dans notre esprit cette ressource d'émotion partagée, à laquelle on a imprudemment réduit la poésie, et avec un tel excès qu'elle y a perdu l'essentiel : être celle qui « pose sur le sol de la réalité son pied nu³⁹ ». Mais certains poètes savent toutes les résonances sensibles qu'on peut tirer de la métaphore, et Stéphane Bouquet est de ceux-là. Comment fait-il, lui ?

Les métaphores auxquelles il recourt ne donnent jamais l'impression d'être décoratives, elles sont plutôt profondément pensives, façon de s'enfoncer encore plus dans le désir qui le hante. C'est pourquoi toutes, absolument toutes, en ont la couleur, de ce désir. Comme si dès que son regard se tournait vers quelqu'un ou quelque chose, il lui disait, à travers cette image : « Montre-moi comment tu pourrais être un lieu de vie vivable, ou du moins un moment de cette vie ». Sur ce point, il y effectivement indifférenciation entre les êtres et les choses, convoquées elles aussi dans le même espoir, d'où la fréquence des images personnifiantes : « *il suffit/de sauter dans/les bras multipliés du fleuve/il nous tiendra serré contre sa vase* », « *le ventre bleu de l'eau* » et inversement : « *sa gourde de regard trop plein* ». Toutefois cette indifférenciation entre l'humain et le non-humain n'oublie jamais la préférence accordée au premier, comme le disent si clairement les lignes qui suivent (il s'agit là d'un travail de redéfinition, mais on a vu que je ne le dissocie pas du travail sur l'image, dans les deux cas un mot est « transporté ») :

En général, « vous » ne veut pas forcément dire untel ou untel, mais « vous » = rues des villes = clients à la caisse des supermarchés = tiges du romarin violent où j'ai posé mon visage, sous la chaleur serrée, un jour = finalement le torse précis des choses. Mais parfois si, parfois « vous » désigne quelques-uns ou même quelqu'un uniques.

³⁸ paru dans *Le nouveau recueil* et repris sous le titre « Semence » dans *A Piatigorsk, sur la poésie* (éditions Cécile Defaut, 2008)

³⁹ citation de Georges Mounin.

Ce regard qui fait le poème peut être empli de la pensée inverse : « Montre-moi un des visages de la mort avide et insatiable », mais c'est toujours le même souci de ce qu'est le vivant, comme en témoigne ceci :

elle les murmure dans le coton de sa voix mais elle ne peut pas les protéger contre les insectes de la mort affolante ou bien elle ne peut pas être l'hélicoptère qui les sauve ou bien pense-t-elle soudain vous êtes comme des bonbons que la mort suce et fait fondre.

Et pour peu que le lecteur soit vraiment entré dans cette œuvre, il est capable, quasi spontanément, de référer toute image à ce qui l'habite constamment : le tremblement de la vie toujours fraîche et toujours mortelle ; toute image lui sera intelligible, même fondée sur « le plus grand écart possible » entre comparé et comparant telle « *une phrase/que je regarde flotter des jours depuis dans sa simple tiède bouée* », ou comme dans ce portrait d'un serveur, véritable carrefour de sous-constellations du grand thème obsédant, si rayonnant :

(...) l'averse

*blanche du sourire comme
peut-être*

*l'accueil du lait au début de vivre,
la démarche épaules jetées en arrière*

*de jeune mâle sa puissance dos droit
de cerf immédiat pour les nuits*

ou ce rêve que le train fait naître :

Maintenant il est assis à côté de lui, le nouveau venu, le voisin provisoire, le passager à qui il se propose d'obéir, de qui il attend quoi ? Certainement la clairière et les ordres. Différents hommes, pense-t-il, autant de lieutenants de moi-même.

Le lecteur a autant de repères que devant une métaphore filée, sauf que dans cette poésie, filée, l'image l'est rarement au long d'un seul poème ⁴⁰, ou pas seulement. Son mode d'apparition est plus imprévisible, et son originalité parfois telle qu'elle peut nous faire sursauter, mais elle n'est jamais incompréhensible : nous sursautons comme si une pensée pouvait être un nerf touché, et le choc se prolonge en vibration physique grâce au travail sur les homophonies et les respirations rythmiques. L'émotion est alors extrême pour le lecteur, réellement partagée.

Abordons maintenant les 3^o et 5^o parties, celles où justement le monde devient habitable grâce au NOUS qu'elles accomplissent.

La 3^o partie s'enchaîne parfaitement avec la deuxième, qu'elle rappelle par sa rêverie sur le voisinage et l'envie de protection :

dans l'avion dans le livre

⁴⁰ comme chez Supervielle par exemple.

*que je lis : « et puis se collait en orphelin égaré contre le corps puissant
d'Abdou*

*mais très vite la demande est atténuée :
c'est une phrase bien sûr =
seulement une organisation tiède d'allées*

Car voici à nouveau New York, lieu de l'accueil en mouvement, mouvement beaucoup moins ample que dans la première partie, même si très respirant toujours (grâce à l'aération des vers courts et des très fréquents distiques) : nous sommes conduits maintenant dans des « allées », celles de la drague des garçons à la peau « *d'ocre nue* », la préférée ; s'y décline un NOUS particulièrement aléatoire mais tranquille, comme si le piéton de la 1^o partie avait pris le temps de « se poser » dans un quartier d'élection. Il y vit un NOUS sans rien faire, un exemple d'utopie très modeste, accessible, loin de tout drame de la frustration, où l'être-là ⁴¹, le « se tenir là ensemble », ce voisinage si improbable, suffit :

*ils parlent à peine mes langues ni moi
la leur, tant mieux*

*c'est seulement le sujet sans phrase
assis ensemble dans le constat des horizons*

C'est modeste mais ce n'est pas rien : on s'est éloigné des phrases de la solitude, de ces soupirs étouffés de la deuxième partie : « *maintenant elle n'est plus que le sujet « elle » indifférent dans les phrases : « elle » assiste au spectacle de dehors et « elle » se regarde flotter à l'orée des jardins, au bord des arbres ou dans la rue de la gare, quelqu'un renoue ses lacets et à quoi pense-t-il* ».

Quant à la dernière partie, la cinquième, elle fait écho à la première. Même titre : « Dans le pays » ; vers initial presque semblable : « *Dans le pays où je viens de m'arriver* » pour l'une, « *Dans le pays où je reviens continuer* » pour l'autre. Comme un retour à la maison, maison aimée et l'absence n'aura été que parenthèse regrettée :

*Howard beach station, là où j'ai tout
laissé la fois dernière*

*avec un sentiment sordide
d'abandonner les visages c'est le premier de*

juin maintenant

Curieusement (mais très logiquement en fait), le poète prend d'abord des nouvelles des morts, des nouveaux morts qu'il faut additionner aux anciens (pour faire une sorte de NOUS encore ?) :

*(...) j'ai lu qu'il y avait eu
beaucoup de morts durant mon absence*

⁴¹ cette partie est d'ailleurs parfois scandée par l'expression « il y a ».

*des grues se sont effondrées
des flics ont tiré n'importe où*

j'espère que ce n'est pas lui

Mais si la poésie de Stéphane Bouquet se fait un devoir de tenir la comptabilité des morts, ce pays a l'art de lui rappeler que le fleuve de la vie (la métaphore dans le passage suivant en est une allusion très consciente) ne manque pas de garçons :

j'espère que ce n'est pas lui

*même si comment au fond le reconnaître
allongé dans les tiroirs – 20° de la morgue*

*mais aussitôt le métro
lui quelqu'un me liquéfie le cœur*

*c'est ici et le monde voudrait
gratuitement se reprononcer*

Cette partie ultime commence donc par un rappel en accéléré des enseignements du voyage relaté dans la partie initiale. Reprend alors le décompte des jours commencé avec lui, mais le chiffre donné indique que le voyageur est devenu un habitant : « *et puis quasi le 400^{ème} jour c'est le début d'un autre été* ». On peut alors y décliner longuement la joie de faire des choses ensemble, d'en avoir le projet, comme si la vie n'était qu'un infini matin (ce pourquoi les jours ne sont plus comptés) :

*jus d'oranges juste pressés
phrases inutilement belles*

*ok i see you guys later
ou : who's coming over / qui*

*doit venir sonner & sourire
& donc un été de week-ends purs, d'équipées*

*prévues vers les torrents
d'Adirondacks c'est si joli*

*là-bas on y sent que les ours existent
& tous les gens se mettent d'accord*

*sur les glissades
de futur proche par ex.*

demain on déjeune à la cafeteria google ok

*— et puis breakfast un matin chaud
en face d'un square de l'East village, liste des choses*

Moment heureux de la vraie installation dans le monde. Quelqu'un écrit bien un peu, mais si c'est un roman il en espère de l'argent pour vivre :

*quelqu'un écrit sur son ordi
il a les pieds nus, de loin on dirait un roman*

promis peut-être au succès fou

Si c'est de la poésie ses poèmes ont la bougeotte de la vie :

*«et puis la section poésie du NY Times juin le 30
dit un mal fou de Frank O'Hara*

*ses poèmes i do this i do that /
je fais ci je fais ça à qui ou à quoi*

*ça sert, ensuite je sors dans les rues,
je refais mes lacets, si je passais voir Jody, je souris*

Partie d'une légèreté, d'une insouciance incroyable (et pas seulement grâce à une utilisation plus ludique et fréquente de l'anglais). Même les morts ne déchirent plus le cœur :

*je marche sous l'offre d'ombre des arbres
& regarde la une des journaux on sait jamais mais*

*personne de connu n'est morte aujourd'hui
que ça serait super de la pleurer Frankie*

Même l'imploration vitale au partage des souffles se fiche d'être exaucée, dans ce bonheur de la circulation universelle et infatigable, où la poésie a sa place comme toute chose dans le tout :

(...) je souris

*ample au mec du Minnesota ou par là,
la prière murmurée*

*profite de mes poumons à plusieurs stp
nada tu parles, je compte le liquide qui me reste*

*4 dollars 62 c'est tout anyway
je paierai en carte le tome 2 des Complete Poems de Creeley*

Qu'est donc devenu le NOUS ? Tout est-il donc devenu égal ?

On peut se poser la question, mais ce serait oublier que légèreté n'est pas dérision, il faut insister là-dessus, tant nous avons l'habitude, devant toute manifestation de prosaïsme en poésie, d'y voir provocation ou second degré. Par exemple, le dernier distique cité ne se moque de rien ni de personne (Stéphane Bouquet est par ailleurs traducteur de Creeley), il fait très exactement écho à la solution trouvée par le « elle » de la deuxième partie pour pallier à la fois l'insuffisance des pronoms et l'incapacité de son mari à exaucer cette demande à lui faite : « *prononce-moi, Billy* ». Voici la

solution : « *elle se lève et se remet derrière son bureau à son travail de poème où elle se prononce elle-même et se déverse elle-même dans le commerce mondial, si jamais quelqu'un m'achète pense-t-elle* ».

La légèreté est donc bonheur du mouvement enfin parvenu à ce qu'on déborde de soi ⁴², où je ne peux m'empêcher de retrouver l'enjouement aérien de Rimbaud dans « Phrases » ⁴³. Même exaltation qui s'accroche à tout ce qui passe dans la vie et dont l'excès (voyez les hyperboles dans ce qui va suivre) est tel que pour une fois on quitte un peu le sol :

(...) je n'ai pas

besoin d'autre chose

*la lumière d'orage sombre brillante nous appâte re-encore
avec sa tendresse d'eau milliardaire*

(...)

*la vie ne pourrait plus redescendre
du sentiment de super être*

Rien de miraculeux pourtant, il ne s'est rien passé de plus que ceci : le poète n'est pas le seul à être venu contempler le fleuve avant l'orage, et cette simple convergence de mouvement et d'attention à un moment où la splendeur d'une lumière fait oublier d'avoir peur suffit pour que ce lieu devienne le plus désirable des mondes habitables :

*l'après-midi ils sont venus sur le ponton
pour profiter eux aussi tu vois*

*à leur tour de la terre promise des baisers
& des mains entrecroisés*

⁴² Peu avant, son mari Billy lui a fait ce reproche : « *Dis, j'ai trouvé un de tes tampons usagés à côté, je répète : à côté, de la poubelle* ». M'intéresse ce « à côté » insistant, car si cet homme ne peut rien pour « elle », n'est-ce pas parce que, contrairement au voisin obligeant qui accepte de « *sortir son sexe à l'air* », il rejette toute idée de déviation, de mise en travers, aussi incongrue soit-elle ? Empêchant ainsi « *l'intersection de nos demeures* » ? Il n'est pas interdit de voir dans cette expression un rappel de la notion de clinamen, chère à notre poète : « Les atomes descendent en ligne droite dans le vide, entraînés par leur pesanteur. Mais il leur arrive, on ne saurait dire où ni quand, de s'écarter un peu de la verticale, si peu qu'à peine on peut parler de déclinaison. Sans cet écart ils ne cesseraient de tomber à travers le vide immense, comme des gouttes de pluie ; il n'y aurait point lieu à rencontres, à chocs, et jamais la nature n'aurait rien pu créer. » (*De natura rerum* II, 216-219, Lucrèce). Ce lien entre vie vivante et déviation, je le vois aussi dans le film *Le silence de Lorna* des frères Dardenne, lorsque cette jeune femme, unie par un mariage blanc à un héroïnomane, entre dans la chambre d'hôpital où il dort, pour lui déposer des affaires. Au lieu de quitter alors la chambre sans attendre, elle qui était jusqu'alors propulsée dans la ligne droite de son projet personnel soustrait quelques secondes de son précieux temps pour faire le tour du lit et regarder ce visage qui dort, enfin apaisé, et qui a peut-être un avenir. Ecart à son programme, cet instant suffira à bouleverser tout ce qui était prévu, et à sauver l'humain en elle.

⁴³ « *Quand nous sommes très forts, - qui recule ? très gais, qui tombe de ridicule ? Quand nous sommes très méchants, que ferait-on de nous.
Parez-vous, dansez, riez, - Je ne pourrai jamais envoyer l'Amour par la fenêtre* ».

Beauté de cette décision : ne pas en demander plus.
Décision réaffirmée par ce qui suit, et qui est la fin du livre :

*bien sûr je préfère celui qui a les lunettes
et le bermuda bleu long*

*mais c'est sans importance le matin d'ensuite
le fleuve respire une brume*

immense & ils sont irretrouvables

Après la convergence, la dispersion, et surtout, l'ouverture absolue, fin parfaite. Parce que le dernier mot contient à la fois le don et la perte. Oui ils sont perdus, pourtant le rejet très marqué d'« immense » nous dit aussi : le monde est si immense que tu ne les retrouveras pas mais que tu en trouveras toujours. La vie peut s'appeler de deux noms, « Adieu » et « Bonjour », et la poésie les prononce ensemble.

Ariane Dreyfus