

Isabelle Vanquaethem
Université catholique de Louvain /
Aspirante FNRS

La Petite suite au 11 septembre
d'Henry Bauchau.
Une réponse poétique au discours
médiatique et à sa « folie d'images »

Dans son journal intitulé, d'après le nom de sa rue, *Passage de la Bonne-Graine*, l'écrivain belge Henry Bauchau témoigne de ce qu'il a ressenti en regardant les tours de Manhattan s'effondrer le 11 septembre 2001 : « Les images sont si fortes, l'événement si brutal que dans un premier temps ils écrasent la pensée et le sentiment¹ », écrit-il le soir des attentats. En cela, le saisissement d'Henry Bauchau converge avec celui d'une majorité des spectateurs devant leur écran : la violence répétitive des images, leur itération stérile, le suspens intentionnel du son pendant la retransmission de l'effondrement des tours — qui empêche la scène d'être médiatisée par une voix qui lui donnerait sens —, ont pour conséquence de provoquer un état de stupeur et d'aphasie

1. Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-Graine*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 386. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *PBG*. Les strophes seront signalées par l'abréviation *s.*

collective qui ne permet pas de penser ce qui se déroule sous les yeux de chacun. Sur le moment, le corps politique, frappé de mutisme, laisse la main au discours médiatique qui, répétant son impuissance face aux images qui défilent, souligne les limites de la parole face à l'événement.

Dans les jours qui suivent, Henry Bauchau évoque la « tristesse secrète, inatteignable » (*PBG*, p. 390) que l'événement lui a causée, ainsi qu'« une résistance au travail habituel » (*ibid.*) qui le surprend : il déplore notamment de passer trop de temps à « lire les journaux, écouter les nouvelles » (*ibid.*) plutôt que de se consacrer à l'écriture. Le 11 septembre a irrémédiablement introduit une rupture dans la temporalité, dont les effets vont se faire ressentir à long terme : dans son journal des années 2002-2005, *Le présent d'incertitude*, Bauchau évoque l'état de « fausse alerte permanente² » que les attentats de Manhattan ont inauguré, reprenant cette expression de Nietzsche pour traduire l'habitation spécifique du temps propre à notre époque, où le présent ne se vit que dans l'angoisse d'une éventuelle plus grande catastrophe à venir. C'est d'ailleurs la caractéristique qui, selon Jacques Derrida, a fait de ce 11 septembre un *major event* : « la blessure reste ouverte par la terreur devant l'*avenir*, et non seulement devant le passé³ ».

En réponse au silence plombé des images ou, à l'inverse, à l'omniprésence du discours médiatique, relayant celui des maîtres qui peu à peu s'accaparent la force symbolique de la catastrophe, Henry Bauchau se lance, dans le courant du mois d'octobre, dans l'écriture d'un long poème en vers libres qu'il publie en ouvrage en janvier 2003 sous le titre : *Petite suite au 11 septembre*⁴. Il suit ainsi une impulsion artistique qui se manifestera également chez nombre de ses contemporains :

2. Henry Bauchau, *Le présent d'incertitude*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 70. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *PI*.

3. Jacques Derrida et Jürgen Habermas, *Le concept du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004, p. 148.

4. Henry Bauchau, *Petite suite au 11 septembre*, Bruxelles, Le Grand Miroir, 2003, 42 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *PS*. Une première version de ce poème est parue

beaucoup se mirent à écrire, analyse Marie-José Mondzain, comme si l'écriture redevenait la seule issue pour sortir du silence et de la prosopopée allégorique des tours. La violence du terrorisme, comme celle de toute dictature, frappait à la fois la vie réelle des victimes et la vie imaginaire des vivants⁵.

Le premier objectif poursuivi par le poète consiste dès lors à réintroduire une voix poétique dans cette période post-11 septembre, qui puisse médiatiser l'acte commis par les terroristes et ses conséquences dramatiques autrement que les voix journalistiques ou dirigeantes. Deuxièmement, en réponse aux « suites de plus en plus déplorables de cet événement » (*PI*, p. 46), l'écrivain entend, par la « petite suite » qu'il choisit de lui donner, remettre le temps en mouvement en intégrant le 11 septembre à une historicité et une logique narrative plus larges, ce que lui permet plus qu'à d'autres son grand âge : Henry Bauchau, né en 1913, a en effet traversé l'histoire du XX^e siècle. Enfin, l'écriture poétique offre à Bauchau et ses lecteurs la possibilité de contrer la violence du crash des avions, dans la sphère représentative, par la force évocatrice de l'image poétique et par l'insertion de ce qui est ressenti comme un « désastre » (*PS*, s. 8) dans un système signifiant plus vaste : un imaginaire qui tient compte, en creux, d'une « fêlure⁶ » introduite par les attentats terroristes.

Enjeux d'une écriture poétique

C'est par le biais d'une écriture basée sur l'écoute et la patience que Bauchau se positionne en réaction à l'appauvrissement de l'image et du

dans le numéro spécial des *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, « Apocalypse now. Depuis le 11 septembre 2001, qu'est-ce qui a changé dans le rapport de l'imaginaire avec le réel et le symbolique? », n° 101-102-103, automne 2002, p. 59-62. Une version postérieure à celle qui nous a servi de référence a en outre été publiée dans le dernier recueil de poèmes d'Henry Bauchau : *Nous ne sommes pas séparés*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 28-33. Ayant fait l'objet d'un important émondage — la dernière partie du poème s'étant convertie en un poème indépendant, *Madame Jupiter* (p. 41-42) —, cette dernière version nous a cependant semblé moins riche dans le cadre de notre analyse. Nous avons donc privilégié la version de 2003 : ayant fait l'objet d'une édition spécifique, nous présumons qu'elle apparaissait aux yeux de l'écrivain comme un aboutissement en soi.

5 Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer?*, Paris, Bayard, 2002, p. 86.

6. Myriam Watthee-Delmotte, « Henry Bauchau. *Petite suite pour le 11 septembre* », *Les Cahiers Internationaux de Symbolisme*, n° 101, 102, 103, automne 2002, p. 64.

mot dans les discours médiatiques et politiques. En 1987, dans son recueil d'essais *L'écriture à l'écoute*, Bauchau écrit :

Devant la formidable inflation verbale des médias et surtout de la publicité, qui use, érode et affadit le langage par le caractère répétitif de ses effets de choc, la poésie n'a pas d'autre voie que de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu », ainsi que l'a dit ou prophétisé Mallarmé⁷.

Par son écoute attentive, la parole poétique élargit la signification des mots, qui se mettent à dire plus qu'ils ne disaient d'abord. Le poète peut ainsi atteindre une profondeur que font résonner les interstices silencieux du poème. Dans ces silences, le lecteur se départit de « l'alcool des mots » (*PS*, s. 6) du langage médiatique que lui impose le modèle dominant : il peut enfin se confronter à une parole qui, parce qu'elle ne sature pas l'espace langagier, lui permet de trouver sa place. L'importance que le poète accorde au silence et à sa force significative trouve d'ailleurs confirmation dans l'étude génétique de ce texte — dont le propos dépasse le cadre de cette étude —, en ce que le poète, au fil des trois versions publiées de *La petite suite au 11 septembre*, se tait de plus en plus en effectuant un important travail d'émondage.

En plus de ce silence poétique invoqué pour parer tantôt au silence impuissant des médias, tantôt à leur babillage et à celui des politiciens, une des spécificités du poème de Bauchau repose dans son hétérogénéité déconcertante qui va à contre-courant des discours univoques et conquérants tenus sur les attentats du World Trade Center dans les semaines qui suivirent l'événement. Celui-ci n'est d'ailleurs évoqué explicitement qu'à la sixième strophe, et sa désignation — « le 11 septembre » — n'apparaît, hors du titre, qu'à cette seule occasion. C'est notamment dans la mise en place d'une écriture polyphonique que se manifeste cette hétérogénéité : le texte est ainsi jalonné de nombre de citations dont certaines, non attribuées, rapportent le lecteur à une longue tradition de poètes — telles le « Frères humains qui après nous

7. Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 42. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *EE*.

vivez » (*PS*, s. 4) de Villon ou « l'universel reportage » (*PS*, s. 10) de Mallarmé —, tandis que d'autres sont le fait de personnages internes au poème — le « laissez-nous travailler » (*PS*, s. 14) de Madame Jupiter —, ou reprennent les titres de trois romans de Nancy Huston — *Le Cantique des Plaines*, *Dolce Agonia* et *Instruments des ténèbres* — dont l'argument avertit d'emblée qu'ils constituent l'intertexte principal du poème, rédigé à l'occasion d'une soirée spéciale de la Maison de la Poésie en l'honneur de la romancière canadienne. Ainsi construit en dialogue avec Nancy Huston et faisant écho à diverses voix poétiques, le texte de Bauchau se veut une forme d'expression collective d'une communauté qui se manifeste dans le « Nous » final du « Laissez-nous travailler ».

En outre, l'hétérogénéité du poème transparaît dans l'entrelacement de divers registres de discours qui allient l'expression de la perception phénoménologique (s. 1, 2, 7), l'écoute du « gémissement séculaire » de l'Histoire (s. 3, 4, 5, 6) et l'évocation de la circonstance particulière (s. 12, 13, 14). C'est en effet sous l'égide première du « regard » que se présente le poème, qui répète à trois reprises ce « je regarde » dans lequel se manifeste une concentration et un recueillement personnel qui prennent le relais de la vision déréalisante au travers des « écrans » (*PS*, s. 3) de télévision. S'offrent ainsi au regard du poète des images poétiques qui viennent désamorcer les « Californie d'images » (*PS*, s. 6) et, à « l'imitation du Grand modèle » (*PS*, s. 3) que celles-ci proposent, se substituent de nouvelles possibilités imageantes offertes au lecteur. Par la suite, à la quatrième strophe, c'est l'écoute de l'Histoire qui fait déferler des représentations temporelles d'aujourd'hui et d'hier, des « cités géantes » du monde actuel (s. 3) à « l'Histoire des remparts / des ponts-levis / et des palais de spoliation » du Moyen-âge (évoquée à la strophe suivante).

À ce travail de réinsertion de l'événement dans le flux historique succède enfin un nouvel angle de vue, où le poète fait résonner ce qui s'est passé le 11 septembre 2001 avec son vécu intime, l'hospitalisation de sa femme et sa mort des suites de la maladie d'Alzheimer. Attentif à ce que « déclench[e] l'Histoire dans vos pauvres histoires⁸ », pour reprendre une

8. Henry Bauchau, *Heureux les déliants, Poèmes 1950-1995*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Espace Nord », 1995, p. 93.

de ses expressions, l'écrivain part de sa propre expérience afin d'approcher l'événement et ses conséquences par un détour nouveau. Il se rallie en cela à la conception de Goethe, qui disait n'avoir « jamais écrit que des écrits de circonstances », ce qui exige de la part du poète un travail, si ce n'est d'appropriation, impossible, du moins d'intériorisation de l'événement : « Je ne peux comprendre l'écriture que si elle est en rapport étroit, constant avec le vécu. L'écriture doit d'abord être intériorisée, donc vécue⁹ ». L'introspection qui ouvre sur l'intimité de l'écrivain laisse alors affleurer une voix pleine de *pathos*, par laquelle s'affirme le lyrisme personnel du poète. Ce lyrisme, compris, à l'instar de Jean-Claude Pinson, comme partage de « la modalité fluente d'un être-au-monde "affecté"¹⁰ », résonne également tant dans l'affirmation du pouvoir singulier de la parole poétique face au langage courant que dans ce lieu spécifique du discours lyrique qu'est l'hommage, ici rendu à Nancy Huston, et qui fonde le caractère dialogique du poème, ou encore dans la réflexion que l'auteur poursuit sur le temps et la conscience que l'Histoire est en train de s'écrire *hic et nunc*.

L'événement dans le flux de l'Histoire

Qu'Henry Bauchau cherche à réinsérer la catastrophe dans un processus en déroulement, et lui dénie ainsi l'isolement de ses causes antérieures qui définissent l'événement au sens heideggérien, n'étonne guère lorsque l'on jette un regard sur l'ensemble d'une œuvre où l'écrivain s'est constamment mis à l'écoute des forces agissant dans le processus historique. Il convient d'ailleurs de souligner combien fut différente la réception du 11 septembre chez les personnes qui, en Europe, ont connu des événements comme la Seconde Guerre mondiale et, pour le cas de Bauchau, dont la conscience historique remonte même jusqu'à la Première Guerre mondiale. Pareilles expériences ont débouché chez lui sur la conception de l'Histoire comme traumatisme, et ce bien avant

9. Henry Bauchau, « L'émergence de la parole poétique chez Henry Bauchau : entretien avec Myriam Watthee-Delmotte », *Sources. Revue de la Maison de la poésie*, n° 16, février 1996, p. 164

10. Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, Paris, Champ Vallon, 1995, p. 73.

le 11 septembre 2001. Sans réfuter la singularité des attentats new yorkais, l'écrivain belge s'attèle à les réinsérer dans une continuité qui dépasse le cadre ponctuel du XXI^e siècle naissant : il juxtapose ainsi l'effondrement des « tours et cités des sciences », des « cathédrales mathématiques » au vacillement antérieur des symboles médiévaux comme « la Dame à la licorne » ou « la pie sur le gibet », célèbre tableau de Breughel (*PS*, s. 4).

De la sorte, le poète manifeste sa volonté d'intégrer l'événement dans une configuration spiralée du temps qui allie linéarité et circularité. D'une part, la linéarité chronologique est ici convoquée pour inscrire les attentats du 11 septembre dans un « imaginaire de l'épreuve¹¹ » où l'Histoire est entendue comme succession de destructions et de reconstructions : la faillite violente des symboles survient toujours à un moment donné, mais les forces de destruction qu'elle manifeste sont, selon les mots de l'écrivain, « autant celles de la vie que celles de la mort » (*EE*, p. 27). Le « gémissement séculaire » (*PS*, s. 4) de l'Histoire permet de déboucher sur l'espoir d'un changement : « [h]istoire d'une décadence, écriture d'un désastre, le poème », analyse Geneviève Henrot, « hérite du passé des questions oppressantes, et emporte vers le futur un désir de métamorphose¹² ». Ainsi Bauchau laisse-t-il entrevoir, à la strophe 11, l'espoir d'un « éveil » dans la société occidentale, qui substituerait aux modèles de richesses et d'apparences : « le chêne intérieur émondé / du pouvoir, du vouloir / d'avoir ou d'être ». C'est néanmoins sous le mode interrogatif que se présente ce futur incertain, de même que, plus haut, se posait la question « Qu'espérons-nous / lorsque nous espérons encore? » (*PS*, s. 5) : l'incertitude du présent, pour paraphraser le titre du dernier journal de l'écrivain, et la peur des « redoutables lendemains » (*PBG*, p. 388) enclenchée par le terrorisme empêchent d'affirmer avec assurance ce qui en découlera dans le futur.

11. Voir Anne Davenport, « Savoirs scientifiques et effondrement : pour un imaginaire de l'épreuve », *Les Cahiers Internationaux de Symbolisme*, n° 101, 102, 103, automne 2002, p. 43-58.

12. Geneviève Henrot, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, Genève, Droz, 2003, p. 50.

D'autre part, la linéarité chronologique s'entrelace avec la circularité et la répétition, afin d'éviter toute conception de l'Histoire comme pur progrès : « Le nouveau doit naître, sans cela la vie s'arrête », écrit Henry Bauchau dans son journal, « mais il faut qu'il adviene sur les racines ou les semences de l'ancien. J'espère le nouveau, mais il faut, pour l'atteindre, échapper au mythe du progrès et de la modernité » (*PI*, p. 238). Ainsi, l'effondrement des tours du World Trade Center est-il mis en relation avec d'autres faillites des symboles, qui laissent entendre que les moments de destruction se répètent inévitablement au cours de l'Histoire. En outre, dans sa composition, le poème joue également de la répétition par le phénomène de l'écho, qui vient enrayer la pure linéarité du poème : « Je regarde » inaugure le premier vers et, tel un refrain, se répète à la deuxième et à la sixième strophe, tandis que, à l'intérieur d'une même strophe, le mot final d'un vers initie à plusieurs reprises le vers suivant :

Je regarde le don
le don de l'existence (*PS*, s. 1)
[...]
Je regarde le don
le don de la Terre du Nord (*PS*, s. 2)
[...]
Une femme, Nancy
Nancy Huston (*PS*, s. 9)

De même, le début de la cinquième strophe est régi par le régime de la répétition, manifesté ici par la reprise de mots appartenant au même réseau sémantique, ce qui entraîne un effet de surplace :

Qu'espérons-nous
lorsque nous espérons encore?
Qu'espérer du pays qui fut
l'espoir
de l'Europe des pauvres. (*PS*, s. 5)

Ainsi combinées, circularité et linéarité dessinent une spirale où le temps, pour reprendre l'expression de Jean Burgos, apparaît à la fois

comme « créateur d'un supplément d'être dans sa circularité et comme conducteur de sens dans sa linéarité¹³ ».

Néanmoins, d'autres indices parsemés dans le texte viennent complexifier cette configuration spiralée du temps et manifestent la recherche d'une temporalité autre que celle que traduit la simple représentation spatiale. Ainsi la prophétie qu'a faite Nancy Huston dans un de ses poèmes, avant la catastrophe, enjoint le lecteur à aller à contre-courant du temps, ne progressant plus du passé vers l'avenir, mais regardant vers un passé qui recèle en lui-même l'avenir :

Nancy Huston, avant le crime
avait prophétisé dans un poème :
« Que feront-ils de nos prières?
Qui priera pour nos assassins?
Quand ils nous auront tués. » (*PS*, s. 9)

Dans des écrits antérieurs se sont manifestées les traces de ce qui allait advenir, la « mémoire d'un futur », d'un déjà-là, ce que laissent entendre également les vers suivants : « avant le 11 septembre, déjà / nous avons vécu la nuit longue / avec l'alcool des mots / et la Californie d'images » (*PS*, s. 6). La mémoire ne concerne donc pas seulement ce qui ressortit au passé, mais elle a à voir avec le présent, en ce qu'il est le futur du passé, et, pour qui sait le déceler, avec l'avenir. Si ce qui se déroule maintenant apparaît comme ce qui avait déjà été prophétisé, sonder le passé peut également être générateur de nouveauté, car celui-ci est porteur de virtualités qui n'ont pas encore trouvé à se réaliser : l'« espérance du passé » (*EE*, p. 19), pour reprendre l'expression oxymorique du poète qui fait pendant à « la mémoire du futur », éclate notamment dans le poème par la citation biblique — « Pardonne / ils ne savent pas ce qu'ils font » (*PS*, s. 10). C'est donc qu'« en creusant dans [le] passé », à contre-courant du sens de l'Histoire, l'on peut « ouvr[ir] la voie de son futur » (*EE*, p. 20), autrement dit : ouvrir les champs du possible.

13. Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, p. 166.

S'il faut reprendre dès lors l'image de la spirale, c'est, à l'instar de Geneviève Henrot, moins pour évoquer la stricte linéarité combinée à la circularité de l'Histoire que pour traduire les gravitations du passé et du futur autour d'un axe de plus en plus prépondérant : celui du présent, qui transcende la linéarité et la circularité du temps¹⁴. Ce n'est donc pas un présent immédiat, vécu dans l'angoisse d'une catastrophe toujours imminente, qui retient l'attention de Bauchau, mais bien un présent non séparé de son passé et de son futur. D'emblée perçu dans l'indicatif inaugural du poème, il permet au sujet poétique de s'arracher au régime moderne d'historicité, fasciné par l'avenir et orienté vers le devenir¹⁵, pour une expression pathétique du monde qui fait se succéder les images poétiques : c'est le temps adéquat à la contemplation des choses « dans l'exultation de leur instant » (*PS*, s. 1). Mais les forces vives du présent résident également en ce qu'il constitue non seulement le temps de la contemplation, mais également celui de l'action et de la contestation qui clôt la *Petite suite au 11 septembre* :

dans le champ du malheur
les grands apprentissages
l'écriture Antigone
plantent toujours
leur objection. (*PS*, s. 17)

Le présent, par la prononciation d'un *Non* qui rappelle le cri d'Antigone face à Créon dans le roman éponyme de l'auteur, ouvre sur le possible, sur l'espérance ténue d'un « oui plus vaste¹⁶ » à venir.

14. Le présent « perce aussi bien la linéarité du temps de l'Histoire que la circularité du mythe » (Anne Neuschäffer, « Quelques remarques sur le temps dans l'œuvre d'Henry Bauchau », *Cahiers Henry Bauchau*, n° 3, juin 2000, p. 43).

15. Voir Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 28-29 (l'auteur résume notamment la pensée de Reinhart Koselleck).

16. Henry Bauchau, « La Lumière Antigone », Aliette Armel [dir.], *Antigone, figures mythiques*, Paris, Autrement, 1999, p. 97.

Élaboration d'un imaginaire

La trame de la *Petite suite* ne s'est tissée que quelques semaines après le 11 septembre, et le poème s'est construit autour de références devenues aujourd'hui des poncifs pour décrire les attentats de New York : ainsi de l'évocation de la violence des images dans leur traitement médiatique — violence qui les a d'ailleurs gravées dans la mémoire visuelle de chacun —, ainsi de l'utilisation du terrorisme comme dernier recours des pauvres face à la puissance financière américaine, ou encore de l'effondrement des tours comme castration de l'Amérique virile et de sa loi du plus fort. Les strophes 4 et 6 témoignent de la prise en compte par l'auteur des conditions réelles ou alléguées qui ont rendu le terrorisme possible, évoquant notamment « [l']Histoire légendaire, / pieds nus / dans les sabots / de pauvreté », et rétablissant par là, dans le processus historique, la place des anonymes, des oubliés dont le « gémissement séculaire », si l'on n'y prend garde dans notre monde mondialisé, « fait vaciller » les symboles du pouvoir (*PS*, s. 4). À la strophe 7, c'est l'image, éculée depuis, de la castration — qui ne pouvait échapper à un psychanalyste comme Bauchau — qui se déploie :

Les évidentes, les performantes
 les innocentes tours châtrées
 blasphémées
 de l'orgueil aboli. (*PS*, s. 7)

La violence du système capitaliste à l'encontre des pauvres, l'imposition d'un modèle unique par une culture mondialisée, le gigantisme des cités ou des tours de Manhattan se voient ainsi associés à la dictature de la masculinité, à l'« Homme de guerre », à sa logique rationnelle qui impose « tours et cités des sciences », « cathédrales mathématiques » (*PS*, s. 4), et qui musèle la volonté :

l'Histoire
 de chacune et chacun
 se vit dans les cités
 géantes
 étendues sur le corps muselé de la Terre
 pour l'usinage du désir

le vendre
l'engloutir
et produire sur nos écrans
l'imitation du Grand Modèle (*PS*, s. 3)

Sous l'opposition apparente, c'est d'ailleurs le monisme ambiant de ce « Grand Modèle » qui a gouverné l'acte des terroristes. Pour reprendre les mots de Jean-Luc Nancy,

il est bien permis de dire sans être « anti-américain » (catégorie ridicule) que c'est le modèle Uni-fiant, Unitaire et Universel, Unidimensionnel aussi, et finalement Unilatéral (ce qui est sa contradiction interne), qui a rendu possible la mobilisation symétrique et non moins nihiliste d'un modèle monothéiste et non moins unilatéral¹⁷.

C'est ce qu'exprime le poète belge dans la douzième strophe en parlant des terroristes musulmans :

Ceux qui se croient
nos ennemis
et qui partagent
notre folie d'images
notre
peur de vivre. Ceux qui veulent
comme nous, dominer
et vivre en violence
ont élevé sur le désastre
la haute
plus haute tour d'images
et avec elle ont abattu
le grand refuge
notre sanctuaire Amérique. (*PS*, s. 12)

Néanmoins, les attentats du 11 septembre ont instauré dans les imaginaires une fêlure irrémédiable par laquelle les logiques masculines sont désavouées, et qui doit inciter les Occidentaux à se remettre en question et à élaborer de nouvelles représentations sociales. Aussi le poète

17. Jean-Luc Nancy, *Déconstruction du christianisme. La Déclosion*, Paris, Galilée, 2005, p. 62.

belge, réfutant les valeurs de force et le monisme ambiant, met-il en place dans son texte un imaginaire qui montre clairement sa prédilection pour le féminin. Déjà, dans l'expression « l'Histoire de chacune et de chacun » (*PS*, s. 3), l'ordre habituel des genres est inversé et la primauté accordée au féminin. De même, à la strophe 4, l'épithète associée au féminin, « femme vivante », contraste avec la valence négative du masculin, dans l'expression qui précède, comme « homme de guerre ». Surtout, cet imaginaire féminin se met en place à travers trois modèles que l'auteur propose au fil de son texte.

Il s'agit d'abord de la destinataire du texte, Nancy Huston, dont le poète dresse un portrait où « [s]es yeux étonnés d'être, / admirablement pâles » (*PS*, s. 2) contrastent avec l'assurance, la verticalité des modèles masculins. Les titres de ses romans — *Le cantique des plaines*, *Instrument des ténèbres*, *Dolce Agonia* — qui s'égrènent tout au long du texte renvoient quant à eux à des récits qui retracent « des destinées non héroïques, des élans brisés sous le poids d'un réel castrateur », mais où les protagonistes « ne renoncent pas pour autant à la vie¹⁸ », pour reprendre les mots de Myriam Watthee-Delmotte. Il n'en va cependant pas ainsi de Chloé, personnage de *Dolce Agonia* invoqué dans la sixième strophe, « victime incomparable » du monde moderne en ce que « sa prise, [...] incertaine, sur la réalité¹⁹ » s'est inexorablement délitée, la conduisant au suicide. Se situant dans le contexte nord-américain, ces récits se voient en outre affublés de titres-images poétiques tels *Instrument des ténèbres* ou *Dolce Agonia*, qui esquissent le portrait d'une Amérique déclinante. De même, Henry Bauchau voit dans l'effondrement symbolique du World Trade Center la fin du « grand refuge / notre sanctuaire Amérique » (*PS*, s. 8), qui succède à l'écroulement du rêve américain, depuis longtemps consumé :

Qu'espérer du pays qui fut
l'espoir
de l'Europe des pauvres.

18. Myriam Watthee-Delmotte, *op. cit.*, p. 64.

19. Nancy Huston, *Dolce Agonia*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », p. 260-261.

Première liberté blanche
esclavage noir
patrie où l'on a dit :
« le bon Indien,
c'est l'Indien mort. » (*PS*, s. 5)

Dolce Agonia, l'expression colle parfaitement, pour Henry Bauchau, à une Amérique qui, si elle ne se remet pas en question, disparaîtra à petit feu, et pour laquelle il est souhaitable que l'avenir ne soit pas un déclin, mais coïncide avec un éveil, avec une nouvelle édification sociale.

En plus de cet intertexte romanesque, Nancy Huston fournit à Henry Bauchau un intertexte supplémentaire, celui d'un « poème prophétique » (*PS*, argument) dont l'auteur reprend trois vers à la strophe 9 : « Que feront-ils sans nos prières? / Qui priera pour nos assassins? / Quand ils nous auront tués ». Elle délivre ainsi un message d'amour et de compassion qui correspond au premier élan d'Henry Bauchau face à la catastrophe, lui qui écrit le soir du 11 septembre 2001 dans son journal :

Émerge de ce magma d'impressions effrayantes une profonde compassion pour tous ces Américains et ces Américaines égarés sans doute malgré eux par la société occidentale. Compassion aussi pour le courage cruel de ceux qui se sont emparés de ces avions et se sont dirigés vers la mort avec eux. Quelle sombre folie, quel désespoir les ont menés là? (*PBG*, p. 386).

Ainsi l'œuvre de Nancy Huston, rencontrant le désir d'Henry Bauchau, génère-t-elle des valeurs d'amour et de don, de pardon notamment.

Surgit ensuite, au cours de l'évocation du vécu personnel de l'écrivain, un autre modèle féminin, celui de Madame Jupiter, nom réel (malgré les apparences) d'une infirmière qui soigna l'épouse de l'écrivain durant deux ans alors que celle-ci, atteinte de la maladie d'Alzheimer, avait dû quitter son foyer pour être hospitalisée. Figure du don de soi et du service aux autres, il est dit de cette infirmière dans le journal qu'elle soigna Laure Bauchau « avec compétence, compassion et gaieté » (*PBG*, p. 148). Médiatrice de la mort, puisque celle-ci « pénètre dans la chambre » (*PS*, s. 13) après seulement que l'infirmière ait embrassé le front de sa patiente, Madame Jupiter, dont le nom sous-entend quelque connivence avec l'au-

delà, est également gardienne du deuil, elle sait « le temps qui convient / le temps juste » (*PS*, s. 14) nécessaire avant de se remettre au travail et d'aller de nouveau vers l'avant, vers la vie. De même, les poètes, dans le monde actuel, apparaissent comme les médiateurs du deuil à accomplir et, à l'instar de l'infirmière antillaise devant effectuer le toilettage des morts, ils lancent au lecteur un appel — « Laissez-nous travailler » — afin d'accomplir « la tâche suprême de la poésie²⁰ », selon Jean-Claude Pinson : instaurer, par la parole poétique, un espace propice au sacré et, dans ce cas-ci, au dépassement de la douleur et de la haine.

Antigone, enfin, inscrit sa discrète présence dans l'expression « l'écriture Antigone », où le nom propre utilisé comme épithète vient qualifier une manière d'écrire et plus largement, d'après l'écrivain, « une façon de vivre²¹ ». Ce personnage mythique, qui accompagne l'auteur depuis le début de l'écriture d'*Œdipe sur la route*, en 1982, s'est peu à peu imposé dans son univers romanesque comme source de lumière et d'espérance, jusque dans la colère de son *Non* face à Créon et son interdiction de donner une sépulture à Polynice. Figure persévérante, qui, quand elle tombe, se relève inexorablement, elle incarne la résistance acharnée face aux logiques de guerre et a laissé en héritage la nécessité de s'opposer aux discours haineux, aux « images de la guerre », aux « églises de la peur ». En outre, elle pratique, à l'instar des deux figures précédentes, le don, don de soi et don aux autres, puisque, dans le roman bauchalien, elle prend en charge les pauvres de Thèbes et va mendier pour eux sur l'Agora. Pour reprendre les mots de l'écrivain, elle est celle qui « [f]ace à l'événement, pourrait dire, presque comme Marie : "Je suis la servante des autres"²² ».

Ainsi s'érige contre la violence des attentats de New York une éthique du don, terme répété à cinq reprises dans le poème, qui vient dès lors combler le vide que le poète déplorait dans ses propres vers : l'écriture poétique constitue en effet cette « voix / de lumière et de pardon » qui

20. Jean-Claude Pinson, *op. cit.*, p. 125.

21 Henry Bauchau, « La Lumière Antigone », *op. cit.*, p. 93.

22. *Ibid.*, p. 96.

« s'est [...] élevée des décombres » (*PS*, s. 9). L'imaginaire féminin déployé dans le poème débouche donc sur la compassion, et tend vers la rencontre de « cette impossible écriture de l'amour » (*EE*, p. 19) que Bauchau, sans nier « l'imprévisible dérision de l'événement » (*EE*, p. 31), a recherchée depuis son entrée en littérature. Empruntant une autre voie que celle qui réagit « par l'absurde, l'ironie, la déformation amusante » (*EE*, p. 133), enrayant par ailleurs « le cycle fatal des vengeances » (*PBG*, p. 388), la voix que laisse entendre cette *Petite suite au 11 septembre* ne veut néanmoins pas s'imposer à l'autre, mais lutter au contraire contre « l'usinage du désir » (*PS*, s. 3). Polyphonique, le poème s'attèle à gommer les frontières, à les rendre mouvantes et, si un « nous » émerge, c'est tantôt pour s'inclure dans les logiques occidentales — « Ceux qui veulent / comme nous, dominer » (*PS*, s. 8) —, tantôt pour rejoindre cette collectivité résistante des figures, notamment artistiques, convoquées dans le poème — « Laissez-nous travailler » (*PS*, s. 14). Ainsi s'offre la possibilité à la figure d'autrui d'être non plus dans un gigantisme unifiant et unilatéral, mais de se mouvoir dans des « forêts d'immensité » (*PS*, s. 2) qui garantissent au sujet le respect de sa liberté et le plein exercice de sa volonté. À l'encontre du dualisme cloisonnant, la porosité des frontières de ce poème inaugure ainsi un espace d'hospitalité, en ce qu'il est ouvert « à quiconque n'est ni attendu ni invité, à quiconque arrive en *visiteur* absolument étranger, en *arrivant* non identifiable et imprévisible, tout autre²³ ».

23. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 188.