



HAL
open science

Poétique de l'analogie dans La Déchirure d'Henry Bauchau

Stephane Chaudier

► **To cite this version:**

Stephane Chaudier. Poétique de l'analogie dans La Déchirure d'Henry Bauchau. *Roman 20-50 : Revue d'étude du roman du XXe siècle*, 2016, Henry Bauchau, La Déchirure, Le Régiment noir et L'Enfant rieur, 62, p. 11-28. hal-01673109

HAL Id: hal-01673109

<https://hal.science/hal-01673109>

Submitted on 28 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : « Poétique de l’analogie dans *La Déchirure* », Henry Bauchau, *La Déchirure, Le Régiment noir et L’Enfant rieur*, dossier critique sous la direction de Laurent Déom et Jérémy Lambert, Lille, *Roman 20-50* n° 62, décembre 2016, p. 11-28.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Henry Bauchau, *La Déchirure*, comparaison, analogie, stylistique, autobiographie, deuil, figure maternelle

Résumé :

La Déchirure est un récit consacré à une mère qui meurt ; l’agonie, cet entre-deux du temps et des affects, suscite la remontée de souvenirs qui eux-mêmes s’inscrivent dans des espaces différenciés : car pour Bauchau, le temps fluide se coule, se moule volontiers dans ce contenant vivant plus concret, plus originaire peut-être, qu’est le lieu. L’autobiographie est donc à la fois prospective, tendue vers une mort inéluctable, et rétrospective puisqu’elle *retient* par la mémoire tout le passé qu’implique ou enveloppe cette mère mourante. Ce dispositif temporel, à la linéarité troublée, est encore compliqué par le récit des séances avec Blanche, l’analyste. Elle stimule la quête du ou d’un sens à donner à la vie de son patient – sens et vie qui se cherchent et s’énoncent à la faveur de l’agonie de sa mère. Le texte va du présent – présent de l’agonie, présent ou passé proche de l’analyse – au passé profond de l’enfance : entre ces deux rives du temps, le souvenir fait pont. L’analogie s’inscrit ainsi sur fond de réminiscence, comme si la recherche des ressemblances, qui parfois mène jusqu’à la confusion, entre les moments éclatés du temps, était la figure mère de toutes les pensées, la condition de possibilité de tout accès du sujet à lui-même. L’analogie inscrit ainsi l’expérience de la déchirure au cœur du texte, puisqu’on ne peut rapprocher par la pensée que ce qui est distinct, séparé. Elle est à ce titre plus proche d’une phénoménologie de la déchirure que la métaphore : car la première, contrairement à la seconde, s’interdit de mener la ressemblance jusqu’à son terme idéal, l’assimilation. Dans l’analogie se disent donc à la fois la différence, la tentative de l’annuler et l’impossibilité d’y parvenir ; à ce titre, elle est l’expression littéraire, la sublimation, de la déchirure.

Poétique de l’analogie dans *La Déchirure*

Pour Myriam

La Déchirure est un drôle d’objet littéraire ; Bauchau écrit un récit autobiographique en prenant pour assise l’agonie de sa mère, une agonie qui sature le présent ; drôle de présent, au demeurant : la mère n’est pas encore perdue mais elle est déjà perdue. Qu’est-ce que je perds, qu’est-ce qui se perd, quand meurt une mère ? On ne sait ce qu’on perd qu’au moment même où on le perd : soit. Et on perd tout : quelque chose de plus vaste, de plus originel qu’une mère, quelque chose qui n’est pas une chose et dont la mère n’était que l’attestation la plus sûre. La vie ?

Cette bête rendue, cette barque échouée, ce grand poisson dont la forme essentielle se simplifie de plus en plus sous les draps avant de plonger dans l’étonnante profondeur, est-ce encore ma mère ou déjà la vie qui se transforme et qui retourne à l’élément originel. Je ne sais plus qui elle est ni qui je suis. Elle m’attire et elle m’épouvante. [...]. Je l’invoque, je la supplie du fond de l’âme : Baleine,

Baleine franche ne nous abandonne pas. Et je songe à Jonas vomi sur le sable avec le torrent des mots¹.

M'importe moins ici l'analogie pourtant belle, toute lestée de culture, entre la mère et le poisson, entre le fils et le prophète sans dieu ni mère, que le simple coordonnant *ni*, vecteur de l'analogie la plus élémentaire, la plus matricielle : *je ne sais plus qui elle est ni qui je suis*. La première se donne comme une métaphore : le terme imageant précède le terme notionnel pour montrer la tension entre l'impression sensible et la nomination conceptuelle. En établissant un parallèle, une confrontation, la coordination et la répétition créent une analogie pour dire la solidarité des destins du fils et de sa mère : elle, c'est (comme) moi².

Comment vivre, en effet, si elle ne vit plus, puisqu'elle est celle qui donne la vie et mystérieusement, en chacun de nous, la prolonge ? Sa mort ouvre l'expérience même de la mélancolie, cette réalité qui fonde le psychisme et lui permet de se déployer, dans la déchirure. Que cette vie soit réussie ou ratée, peu importe à l'heure où elle s'en va : elle vit et la vie est ; elle ne vit plus et la vie n'est plus. Dans la mort de la mère, c'est donc la possibilité même de la vie, de toute naissance, de toute renaissance, qui est atteinte : mise en suspens, vaporisée par la mélancolie ; car la mélancolie n'est peut-être que la conscience aiguisée que la-vie-la-mère se perdent, sans qu'on puisse dire ce qui ainsi se perd, puisqu'on peut certes nommer mais non définir ni décrire la vie. Et la mère ? Comme c'est étrange, l'agonie et le deuil d'une mère : c'est elle qui meurt et c'est pourtant moi, le fils, qui souffre et me plains. La douleur est aussi égoïste, aussi coupable, que l'indifférence, quoique d'une autre manière, peut-être plus cruelle. Mais il y a encore plus troublant : rendue inaccessible par l'imminence de la mort, la mère semble pourtant plus accessible qu'elle ne le fut jamais, comme si sa mort, tout autant qu'un désastre, était une très paradoxale chance. Qu'est-ce qu'on gagne à ce moment où on croit perdre tout ? « Si je n'ai pu entrer dans la vie de maman, l'acte d'amour est peut-être d'entrer dans sa mort » (*Déchirure*, p. 26). C'est là tout l'enjeu du texte : il ne cesse de confronter ce qui n'est pas advenu et ce qui risque malgré tout d'advenir ; il se nourrit de la permanente analogie entre passé et présent dans l'espoir d'une réparation, d'une consolation, qui sait, d'une rédemption.

Dans *La Déchirure*, comme on l'a vu, l'agonisante n'est ni tout à fait mère, ni tout à fait morte ; cet entre-deux du temps et des affects suscite la remontée de souvenirs qui eux-mêmes s'inscrivent dans des espaces différenciés : car pour Bauchau, le temps fluide se coule, se moule volontiers dans ce contenant vivant plus concret, plus originaire peut-être, qu'est le lieu. L'autobiographie est donc à la fois prospective, tendue vers une mort inéluctable, et rétrospective puisqu'elle *retient* par la mémoire tout le passé qu'implique ou enveloppe cette mère mourante. Le récit adopte ainsi une démarche de crabe : il avance vers la mort en reculant dans le temps ; ce dispositif temporel, à la linéarité troublée, est encore compliqué par le récit des séances avec Blanche, l'analyste. Elle stimule la quête du ou d'un sens à donner à la vie (malheureuse ? invivable ?) de son patient – sens et vie qui se cherchent et s'énoncent à la faveur de l'agonie de sa mère. Le texte va du présent – présent de l'agonie, présent ou passé proche de l'analyse – au passé profond de l'enfance : entre ces deux rives du temps, le souvenir fait pont.

¹ Henry Bauchau, *La Déchirure* [1966], Arles, Actes Sud, 2003, p. 232 (désormais abrégé en *Déchirure* et référencé dans le corps du texte avec le numéro de page).

² Analogie ou comparaison ? Dans un très beau travail (*Essais de linguistique analogique*, Dijon, ABELL, 2004), Philippe Monneret définit la relation analogique binaire au moyen de trois conditions. Pour que A et B soient analogues, il faut que A soit différent de B, qu'ils se distinguent par au moins une propriété (*x*) ; qu'ils possèdent au moins une propriété commune (*y*) ; et enfin que la propriété *y* soit appréhendée par le discours comme saillante par rapport à la propriété *x* (p. 11). Dans *La Comparaison et son expression en français* (Paris, Ophrys, 2014), Catherine Fuchs (qui ne cite d'ailleurs pas Ph. Monneret dans sa bibliographie) s'en tient à une définition plus classique : par la comparaison, l'esprit établit le relevé des similitudes et des différences entre deux objets en faisant appel à la notion de « comparabilité » qui, elle, repose sur l'opération de catégorisation ; un objet vert et un objet cher ne se comparent pas ! (p. 12-14). Pour notre part, nous emploierons le mot *analogie* pour l'opération de pensée en général et le mot *comparaison* quand cette opération se formule linguistiquement par des marques. spécifiques.

L'analogie s'inscrit ainsi sur fond de réminiscence, comme si la recherche des ressemblances, qui parfois mène jusqu'à la confusion, entre les moments éclatés du temps, était la figure mère de toutes les pensées, la condition de possibilité de tout accès du sujet à lui-même.

Analogie du passé et du présent, analogie de la mère et du fils : l'analogie constitue le sol mental de Bauchau, écrivain de la déchirure. L'incipit du texte suffirait à nous en convaincre :

Depuis sa maladie je pense à maman comme à un enfant, un enfant de plus dont je suis responsable. [...] Elle demeure en moi sans ses méfiances passées, avec le rire charmant qui parfois jaillissait d'elle et ce geste un peu vague de sa main encore vivante. Un geste humble, un peu ironique et qui semblait dire qu'elle ne savait pas très bien, qu'elle n'était pas très sûre. Comme moi (*Déchirure*, p. 11).

Ce sont la première et les dernières phrases du tout premier paragraphe. Répété en son ouverture comme en sa clôture, le mot *comme* signale l'emprise des comparaisons sur l'esprit du narrateur : le détachement dramatique de la subordonnée, à la fin du paragraphe, le confirme. L'analogie inscrit l'expérience de la déchirure au cœur du texte, puisqu'on ne peut rapprocher par la pensée que ce qui est distinct, séparé. La comparaison est à ce titre plus proche d'une phénoménologie de la déchirure que la métaphore : la première, contrairement à la seconde, s'interdit de mener la ressemblance jusqu'à son terme idéal, l'assimilation. Dans l'analogie se disent donc à la fois la différence, la tentative de l'annuler et l'impossibilité d'y parvenir ; à ce titre, elle est l'expression littéraire, la sublimation, de la déchirure. Relisons le texte et précisons : *maman*, écrit Bauchau, est *comme un enfant* dont je me sens responsable ; mais, ajoute-t-il, elle est aussi *comme moi*. Or on ne peut pas être à la fois l'enfant et le responsable de l'enfant. Penser à *maman*, c'est donc se penser soi-même dans la déchirure et s'y tenir. C'est pourquoi le jeu des analogies défie la logique ; en cela, il rapproche le texte de la psychologie, cette logique de l'âme qui n'est pas celle de la stricte raison, même si celle-ci peut en rendre compte. C'est là le rôle de l'analogie : elle permet d'affirmer qu'on peut être le même et l'autre que sa mère, le même et l'autre que soi. Ainsi se donne à lire l'état d'un sujet déchiré/déchirant, et qui se déchire. La comparaison, à quoi se limite cette étude de l'analogie dans *La Déchirure*, ne sera donc pas abordée comme une simple figure de style ou de pensée, mais plutôt comme l'expression du rapport à soi et au réel qu'implique l'expérience de la mort (imminente puis accomplie) de la mère ; car la comparaison rend compte de la façon dont Bauchau, dans ce texte, habite sa propre *déchirure*, ce mot qui est lui-même la métaphore de sa subjectivité, de son introuvable identité.

Pour donner corps à cette hypothèse de lecture, nous procéderons en trois temps : les deux premières parties, plus herméneutiques, situeront la question de l'analogie dans le cadre de la problématique propre à Bauchau, qui est son interrogation angoissée sur le réel. Qu'est-ce que c'est, le réel ? Est-ce ce qui opprime ou ce qui libère ? Est-il défini par le « c'est comme ça » de la loi (*Déchirure*, p. 19 et 33) qui interdit, au nom du réalisme, toute expansion du sujet vers l'imaginaire et la jouissance ? Ou le réel, est-ce la vie explorée, appréhendée dans toutes ses dimensions, ce qu'exprime le buissonnement analogique, qui ouvre le sujet à toutes les possibilités de la joie ? Élan ou rabougrissement ? Ouverture ou clôture ? L'analogie est prise dans ce débat existentiel, très bergsonien dans sa formulation³ ; c'est ce débat d'ailleurs qui donne à la figure son extraordinaire potentiel dramatique ; car en elle, il en va de la survie même du sujet. La troisième et dernière partie, d'inspiration plus formelle, déploiera quelques-unes des différentes manifestations linguistiques de l'analogie ; dans chacune de ses formes, de la plus rationnelle à la plus émotionnelle, on captera la manière dont, par l'analogie, la subjectivité s'efforce de saisir et de penser ses divers visages.

³ Henri Bergson, *Les Deux Sources de la morale et de la religion* [1932], Paris, PUF, « Quadrige », 2013. Cet ouvrage repose sur l'opposition des pensées close et ouverte, statique et dynamique, le second couple étant le seul capable de poursuivre, dans une œuvre originale, l'élan vital que Bergson situe à la source de toute création.

« Je pense – si c'est ça penser » : l'analogie au fondement de la pensée

« [...] Olivier sentait aussi s'opérer en lui l'odieux retour des choses telles qu'elles sont – ou qu'elles ne sont pas [...] » (*Déchirure*, p. 19). Il suffit d'un petit mot, *ou*, d'un simple ajout (marqué par le tiret et nommé *épanorthose* par la rhétorique) pour faire sentir toute la portée d'une question ontologique, c'est-à-dire radicale : puisque les choses sont, comment se donnent-elles à nous : sur le mode de la présence ou de l'absence ? Quelles marges de manœuvre laissent-elles au sujet pour *être* ? Comment être face à elles ?

On était forcé de se poser la question : Est-ce que la vie est vraiment comme ça ? Et de répondre : Oui. On avait par tous les moyens tenté d'échapper aux gens de la vie comme ça. Mais c'était leur monde qui avait raison, leur monde qui était le vrai (*Déchirure*, p. 53).

Il n'est pas étonnant que le piège existentiel se formule sous la forme d'une tautologie vague : « C'est comme ça... » (*Déchirure*, p. 33). À l'enfant qui demande une explication, une justification, le *comme*, le plus beau mot de la langue française, n'offre, dans le trajet qui va de sa gauche à sa droite, que la morne répétition du même. Olivier, le frère admiré, jaloué, en tire une conséquence très politique, et qu'il applique à son frère : « C'est comme ça... C'est comme ça qu'on devient froussard » (p. 33). Olivier comprend très bien le rapport de force qui se joue dans le *c'est comme ça* et que traduit limpide le constat du narrateur : « On ne faisait jamais ce qu'on voulait » (p. 53). Absence de liberté, donc absence du bonheur : *c'est comme ça*. Accepter cette fatalité, c'est entrer dans la voie de la soumission, de la lâcheté, du malheur. *C'est comme ça*. Il faut des années d'analyse au narrateur, il lui faut passer par l'épreuve de l'agonie et la mort de sa mère pour pouvoir produire le renversement suivant :

La petite fille n'avait pas vu qu'il y avait deux langues : une qu'on parle avec les grandes personnes – sauf Mérence – dans le monde comme ça, et une qu'on parle entre soi, dans le monde réel, celui du jeu (*Déchirure*, p. 184).

Voilà qui est clair. L'antithèse fondatrice est maintenue. Il y a toujours deux mondes rivaux, deux langues antagonistes, deux couleurs ou valeurs fondamentales : la frustration née de la pure et simple adaptation au monde et, d'autre part, l'abandon au plaisir ; mais le réel a changé de camp. On peut passer sans coup férir d'un monde à l'autre si, du moins, l'on est doté de l'hypocrite duplicité de l'homme averti, du dominant heureux :

Le grand-père était du côté des gardes quand il s'agissait de sa vie publique ou de marier ses enfants. Il était du côté des braconniers pour son plaisir. À travers les Babou [*id est les braconniers*], il se donnait la délectation secrète et qu'il ne partageait avec personne, de braconner sur les terres de l'ordre précisément qu'il défendait avec tant d'autorité (*Déchirure*, p. 97).

Que faire de mieux, si ce n'est se révolter ? Bauchau le dit : pas de bonheur sans une once de consentement à la perversité, à la contradiction, à l'égoïsme. Mais tout le monde ne naît pas avec ces heureuses dispositions. Reste donc à les acquérir, dans la douleur.

Pour le narrateur, les choses ne sont en effet pas si simples : « Dès que je retrouve ce désir d'évasion, je m'engueule. Il faut affronter le réel... » (*Déchirure*, p. 30). Face au monde *comme ça*, le texte pratique l'efflorescence des analogies, qui autorisent l'évasion hors du monde *comme ça* ; ainsi s'énonce le risque de l'altérité :

On se perdait, on se dissolvait en vapeurs, en fumées, en poutrelles noires, en foule sombre et piétinante et finalement en rien du tout. On ne savait plus ce qu'on était, ni si on était encore. [...] Cette sensation de se quitter, de se laisser là comme un tas de vieilles loques, c'était ce que nous appelions entre nous, mon frère Olivier et moi, faire petit gris (*Déchirure*, p. 17-18).

Mais le gris est, comme on sait, la couleur du demi-deuil : dans le jeu qui vise à se perdre, on meurt à soi et on ne sait jamais très bien sous quelle forme on renaît. Parce qu'il est imaginaire, le jeu des identifications (ne plus être *comme ça* mais autre chose) tient autant du plaisir que de la chimère. Si Mérence est la figure même du trésor à retrouver sans cesse, c'est parce que, grâce à elle, le « petit gris » a pris une tout autre consistance : « Oh vous savez, moi, je suis comme l'herbe, faut qu'on la broute ou qu'on la fauche. Et de rire, en arrosant le rôti, d'un joli rire un peu voilé » (*Déchirure*, p. 70). L'herbe est donnée comme symbole de la vie, de la couleur et du don. *Être comme*, c'est devenir autre que soi sans cesser d'être soi ; voilà le secret du bonheur, que ponctue la liberté d'un rire, fût-il un peu voilé ; car la joie n'a pas besoin d'une affirmation tonitruante ou impudique pour être efficacement affirmée. Le *comme* analogique, créateur de rapports, est l'opérateur de ce « lien intime » (p. 180) qui va de soi à soi en embrassant, au passage, toutes les séductions du monde dans lesquelles le moi s'éprouve, se cherche, se reconnaît.

Et la mère, où est-elle, elle ? Comment la situer ? Maman ne sait pas, ne peut pas choisir. « À cause d'elle, et de son indécision fondamentale, je ne pouvais pas choisir non plus. Je ne savais pas où j'étais [...] » (*Déchirure*, p. 96). C'est ce que Bauchau nomme (magnifiquement) « l'enfance disjointe par l'ambiguïté de la mère » (p. 58). On comprend l'enjeu de ce récit d'agonie, ce combat qui se joue dans la mort entre un camp et l'autre. Maman est d'abord décrite comme celle par qui « s'exerçait avec le plus de force la pression qui vous obligeait [...] à redevenir fastidieusement soi-même » (p. 18). L'auxiliaire de la loi est cette femme froide par qui la parole « avait été blessée » (p. 14) ; elle incarne cette « sécheresse qu'elle n'avait pu vaincre » (p. 16). Froide, blessante, sèche. Mais petit à petit tout s'inverse : quand ses propres enfants découvrent en elle la femme qui ne sait pas leur raconter d'histoires, qui ne sait pas inventer, et qu'ils lui en font le reproche, voilà qu'elle quitte la chambre « comme quelqu'un qui n'est pas aimé » (p. 46). Ce n'est qu'une pauvre victime : « On a fait vivre maman dans un corset où elle n'a pas cessé d'étouffer » (*Déchirure*, p. 108). L'imminence de la mort lui donne l'occasion (qu'elle parvient à saisir) de libérer la réserve d'amour et d'énergie longtemps emprisonnée : « Elle m'adresse alors un sourire confiant, plein de douceur et de certitude. Un sourire qui me dit enfin : N'aie plus peur. Tout ira bien. Tout est bien » (p. 81). De fait, ce que nous attendons d'une mère, y compris sur son lit de mort, c'est qu'elle nous rassure encore et nous console de sa propre disparition. Et Bauchau de commenter : « [...] et, à travers le brouillard des années, je la revois un instant, comme je l'ai vue sans doute avant la blessure de l'enfance » (p. 81). L'analogie est ici l'expression d'une palingénésie : dans le sourire de sa mère, les deux lèvres séparées du temps se rejoignent, le rêve et la réalité s'abouchent. Cette laborieuse reconquête de soi et de sa liberté perdue, la mère du narrateur l'exprime à la toute fin, quand sa sœur, religieuse, la presse de « s'offrir », d'offrir à Dieu ses douleurs de son humble calvaire. Et voici la réponse :

Un geste d'adieu. Adieu pour toujours, ma chère, c'est la dernière fois que nous nous voyons sur la terre et nous le savons très bien toutes les deux, malgré ce que tu racontes. Et un autre d'indifférence paisible pour ces paroles, qui mangent de l'air, qui mangent du souffle et qui ne sont plus nécessaires. Un mouvement infime, mais d'une ironie tendre, sainte, supérieure. Je ne suis plus là où tu crois, je n'ai rien à offrir. Celle qui croyait pouvoir le faire n'existe plus. Ce que j'ai de souffle, je le conserve pour aller à la rencontre de ce que je n'ai pas été, de ce que je suis, de ce que je n'ai pas assez aimé. Je ne dépenserai plus ma mort que pour cela (*Déchirure*, p. 152-153).

Exeunt Dieu, le catholicisme de façade et ses fausses consolations. La mère de Bauchau comprend qu'il lui faut tâcher de mourir comme elle n'a pas vécu, pour soi, ce qui est la seule manière de mourir pour ceux qu'on aime : en leur offrant le témoignage d'une résistance, fût-elle tardive, infime, contre le monde *comme ça* ; car sitôt qu'on ose le combattre, cet adversaire qu'on a longtemps cru invincible s'évanouit. La puissance du monde *comme ça* n'était somme toute qu'une illusion.

Entre le monde de l'aliénation par le *c'est comme ça* qui se boucle sur lui-même dans une volonté d'identité réductrice à soi, et l'ouverture, à la droite de *comme*, de tous les possibles et de toutes les aventures, il n'y a pas à hésiter. Longtemps, la mère de Bauchau hésita ; mais à l'heure décisive de la mort, libérée peut-être de la peur de déplaire, elle n'hésite plus ; elle tranche. Reste à montrer que l'analogie s'inscrit bel et bien dans la quête d'une telle émancipation.

Poétique et polémique de l'analogie

À l'origine de la poétique de l'analogie, il y a la poétique tout court. Celle de Bauchau, telle du moins qu'elle s'exprime dans *La Déchirure*, consent à faire une profonde confiance au langage, bien que le maniement des mots soit tout sauf une expérience dénuée de risque :

Grâce aux mots, le registre des sensations augmente sa mesure et suscite, au sein du plaisir, un autre plaisir tout proche de la douleur et parfois de la panique. On joue d'abord avec les mots de tous, puis avec les mots drôles et sales qu'on ne peut employer qu'entre soi, enfin avec les associations condamnables, comme cul tout nu du petit Jésus, qui constituent un univers fermé entre garçons [...]. Dans une zone plus profonde il y a des mots étranges, dépourvus de sens, qu'on retrouve, venus on ne sait d'où, et qu'on prononce pour soi seul [...]. Ce qu'on découvre ou ce qu'on poursuit dans ces mots-là [...], ce n'est plus un sens, ni des images mais à peine des sons. C'est ce qui existait avant les sons, dans un monde ancien, infiniment plus maternel, plus tendre, plus protégé que celui-ci (*Déchirure*, p. 196).

Dès le début, le langage est défini (et valorisé !) comme puissance d'accroissement du plaisir. Ainsi s'affirme le lien puissant entre les mots et le monde, entre les mots et le jeu. Bauchau distingue quatre niveaux d'intensité dans cette quête du plaisir langagier comme prolongement du plaisir sensuel, tous deux manifestant l'aptitude du vivant à la création : les mots de tous, les mots interdits, puis les associations transgressives et enfin les mots impartageables. L'analogie, qui repose sur l'association, se situe juste avant le dernier niveau, celui qui permet de rejoindre le substrat le plus élémentaire de la vie. Nous laisserons de côté la métaphore, figure reine de l'analogie, qui installe d'emblée le lecteur du côté de l'imaginaire, alors que les enjeux cognitifs et psychologiques de l'analogie sont plus saillants, mieux saisissables dans la simple comparaison, plus humble, plus discrète mais aussi, comme nous le verrons, plus fondatrice.

Quand elle n'est pas poétiquement sublimée par la métaphore, l'analogie, on le sait, a la réputation justifiée d'être une figure très intellectuelle. Elle montre les pouvoirs de l'esprit. De deux objets préalablement donnés comme différents (dans ce monde de référence déjà ordonné par le langage), l'intelligence extrait – invente ou crée – une ressemblance qu'elle tire de la confrontation de ces deux objets avec un troisième terme, qu'ils possèdent en commun : dans *Paul dort comme un bébé* ou *Marie est plus grande que Jeanne* c'est le procès *dormir* ou la qualité *grandeur* qui autorise le rapprochement entre le comparé et le comparant⁴. Cette intellectualité de l'analogie risque de compromettre le rôle que lui assigne Bauchau : tenir en échec l'emprise du monde *comme ça* et sa rationalité en ouvrant, au mépris de l'assujettissement à un réalisme étroitement empirique, la voie à l'expérimentation imaginaire. Si on s'en tient à la comparaison, celle-ci peut s'avérer décevante ; tout dépend de ce qui se trouve à droite de *comme*, car ce n'est qu'à la fin de l'énoncé comparatif qu'on peut assigner un sens à l'ensemble du parcours. Si la comparaison ne permet pas de spécifier une singularité transformant le regard habituellement porté sur l'élément comparé, elle constitue une sorte d'échec, non pas heuristique mais poétique : « Je ne touche pas le fond. Peut-être que le pire n'a pas de fond. Comme le reste ! » (*Déchirure*, p. 110). L'énoncé ne compare pas, il catégorise ; il ne fait qu'intégrer le comparé *le pire* dans la classe indéfinie de tout ce qui existe. Toute comparaison ne donne pas raison à l'imaginaire. Il faut donc indiquer comment Bauchau utilise le mécanisme analogique.

⁴ La comparaison, comme le montrent ces deux exemples, constitue l'expression la plus typique de l'analogie.

Les comparaisons classifiantes sont celles qui évincent le singulier au profit du général : ainsi, en feignant de se reprocher mutuellement leurs inconséquences, le grand-père et le grand-oncle de Bauchau rient « tous les deux, derrière leurs lorgnons brillants, comme des hommes qui ont des plaisirs secrets » (*Déchirure*, p. 37). Le comparant *hommes*, même déterminé par la relative qui suit, a une extension référentielle plus large que les deux comparés. Il ne sera pas question ici de ces constructions, pas plus que des comparaisons quantitatives, du type « [l]eur père, oncle Charles, plus grand et plus autoritaire que papa, tenait plus de place dans la maison » (*Déchirure*, p. 44). On voit ce qui rapproche ces diverses comparaisons : elles ne défient pas le monde *comme ça*, puisqu'elles se contentent de le décrire et donc d'en pérenniser l'existence, sans doute pour permettre aux hommes d'action d'y agir plus efficacement. Dans *La Déchirure*, l'expression de l'infériorité ou de la supériorité est tenue pour particulièrement déprimante, car elle assigne aux réalités du monde leur juste place dans un monde senti comme injuste. Dès lors qu'on confronte deux objets selon le degré auquel ils ont ou n'ont pas telle ou telle propriété, on aboutit toujours à un classement, et presque toujours à une hiérarchie : « Les enfants de tante Claire avaient encore sur nous une supériorité indiscutable [...] » (*Déchirure*, p. 44). Le regard porté sur la comparaison est donc lesté par le poids psychologique d'une expérience sinon traumatisante du moins très désagréable, celle d'un locuteur qui a fait les frais de comparaisons tournant systématiquement en sa défaveur, surtout quand elles le mettaient en rivalité avec son frère :

Je ne puis nier le bonheur d'Olivier [...]. Si je ne le ressens pas comme lui, c'est que quelque chose me fait défaut [...]. Ce qui manque, un garçon, un vrai garçon comme Olivier, devrait l'avoir. Si j'avoue que je ne l'ai pas, on dira encore que je ne suis pas comme les autres [...] (*Déchirure*, p. 104-105).

Significativement, dans ce passage, les comparaisons abondent, mais ce sont autant de douloureux objets, de « mauvaises comparaisons » : la comparaison exemplifiante (*un vrai garçon comme Olivier*) est le symétrique de la comparaison classifiante (*Olivier agit comme un vrai garçon/en vrai garçon*). Les autres *comme* du texte nient la qualité et la diluent dans une appréciation péjorativement quantitative : les énoncés *pas comme lui*, *pas comme les autres* renvoient le sujet à ses insuffisances et signifient : *pas autant que lui*, *moins que lui*, *moins qu'eux*. « Malgré mes efforts, je ne suis pas comme les autres [...] » (*Déchirure*, p. 51), constate Bauchau : le narrateur est-il voué, par sa différence, à ne rien valoir, à n'être rien ? On le voit : l'analogie est d'abord une arme du monde *comme ça* ; elle contribue à en énoncer les lois, à en accentuer les rigidités ; car évaluer, c'est juger, et, en l'occurrence, juger, c'est condamner. La comparaison entretient la compétition, le conflit, entre les prétendants qu'elle prétend départager objectivement (mais au nom de quoi ?). Il faut donc voler cette arme redoutable au monde *comme ça* et la retourner contre lui. C'est là l'enjeu polémique d'une poétique de l'analogie.

Cette poétique n'est pas une lubie d'exégète ou de stylisticien. Un commentaire décisif du narrateur atteste l'importance qu'il accorde à l'analogie et la conscience qu'il a de son caractère problématique⁵ :

Bien assise, bien fondée sur son siège, elle [la mère] patiente avec une tranquillité de pierre. Détendue, lisse, coulante comme une pierre, *ce qui n'est plus une contradiction si on l'éprouve* – comme on l'éprouve – emplissant le volume, occupant toute sa place (*Déchirure*, p. 125 ; je souligne).

Comme le montre le commentaire métadiscursif du locuteur, souligné par les italiques, l'analogie est l'une des ressources langagières dont se sert la subjectivité pour prendre conscience

⁵ En ce sens, cette étude sur Bauchau prend la suite d'un article sur la comparaison dans *Mémoires d'Hadrien* (Stéphane Chaudier, « La comparaison a ses raisons... : Hadrien-Yourcenar et la manie évaluative », in *Lectures de Marguerite Yourcenar*, éd. par Bruno Blanckeman, Rennes, PUR, 2014, p. 67-80). Le caractère réflexif de la comparaison y était souligné ; car en prétendant mesurer les choses, l'esprit se mesure à lui-même.

d'elle-même. Préparée par la métaphore *avec une tranquillité de pierre*, la comparaison dépendant de l'adjectif *coulante* établit une analogie entre *mère* et *pierre*, ce qui implique une redéfinition de l'assiette sémantique du mot *pierre*. Il faut en effet en arracher les connotations d'insensibilité et de rigidité cadavérique : le *cœur de pierre* et la *pierre tombale* sont les moins vivants et les moins aimables de tous les cœurs, ou de toutes les pierres. Pour cela, il convient de reconsidérer toute la phénoménologie de la pierre. Bauchau exige de nous l'effort de redonner à la pierre la dynamique interne, invisible, qui lui fait épouser son « volume » et la fait coïncider avec elle-même, dans l'amplitude et les limites de sa forme. La comparaison balise tout un parcours cognitif ; il va de la pensée commune à la pensée subtile, de la pensée morte à la pensée vive ; et comme le montre la symptomatique répétition du verbe *éprouve*, la vie des mots est ici corrélée par Bauchau lui-même à celle des choses par le biais de l'impression, ou si l'on préfère, par la double mise à l'épreuve du sujet et du monde dans leur rencontre sensible⁶. Comme la comparaison donne à voir le monde tel que le voit un sujet sensible, elle est susceptible d'être contredite ; c'est pourquoi le mot *comme* sert aussi de modalisateur et signifie *pour ainsi dire*, en retirant à l'énoncé son objectivité consensuelle. La comparaison trouve sa justification d'être placée par l'écriture de Bauchau au cœur de ce triangle dont les trois côtés se nomment la sensibilité, le langage et le monde. Mais quels sont les dispositifs qui mettent concrètement en œuvre un tel programme ?

Les formes de l'analogie : un inventaire commenté

On l'a dit. La comparaison vive⁷, pour Bauchau, participe à la vie, au travail incessant de la sensibilité se portant à la rencontre du monde :

On a le sentiment de se trouver dans le bas-côté d'une église de mauvaise époque. Cette impression est encore renforcée par les grands coffres à linge qu'on place entre les fenêtres et qui ressemblent à des tombeaux (*Déchirure*, p. 178).

L'énoncé impressionniste (*on a le sentiment, cette impression*) peut se reformuler à l'aide du mot *comme* : *on se trouve comme dans le bas-côté d'une église de mauvaise époque* : la phrase s'achève d'ailleurs par une comparaison, introduite par le verbe *ressemblent*. *Comme* institue un décalage entre ce qui est constaté dans le monde *comme ça* et ce qui est ressenti dans le monde où le *je* habite en vérité. Où est-il ? Chez lui, dans un couloir profane, ou dans une église ? Ce n'est pas la même chose. Cette tension entre les deux référents explique pourquoi la comparaison tend à produire tout un discours d'escorte qui vise à la renforcer... par d'autres comparaisons. C'est pourquoi la comparaison suscite le soupçon d'un locuteur scrupuleux :

Est-ce ma tristesse, ma propre banalité intérieure que je projette sur lui [un quartier de constructions nouvelles et de lotissements aisés], ou y a-t-il une relation entre la platitude des formes et la médiocrité des vies qu'elles enserrent ? (*Déchirure*, p. 134).

C'est bien la question des questions. La subjectivité profonde est-elle renvoyée à elle-même, à sa clôture de monade sans communication avec le monde ? Ou est-elle considérée comme un puissant levier heuristique, en raison de son pouvoir de révéler, par l'intuition, par la synthèse, des relations obscures mais vraies qui échapperaient à l'analyse strictement rationnelle ? Le parcours formel qui suit suggère la ou les réponses que Bauchau apporte à une question dont on a pu mesurer pour lui l'importance cruciale.

⁶ Sur la relation entre la stylistique et la phénoménologie de la vie de Michel Henry, voir mon article « Rhétorique ou stylistique ? : réflexions sur *Andromaque* de Racine », in *Stylistiques ?*, éd. par Laurence Bougault et Judith Wulf, Rennes, PUR, 2010, p. 249-265.

⁷ Cette expression fait naturellement référence à ce grand classique de l'herméneutique : Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1975.

L'analogie non chevillée et non explicite

L'analogie est une mise en relation. L'analogie non chevillée et non explicite prescrit la confrontation entre deux référents sans pour autant la signaler par un marqueur adéquat :

Ex. 1 : « Je n'ai pas tué mon rat, je n'ai pas tué mon mal » (*Déchirure*, p. 136).

Ex. 2 : « Entre les gardes et les braconniers, entre la famille profonde et son apparence bourgeoise, maman n'avait pas pu choisir [...] » (p. 96).

Dans l'exemple 1, le parallélisme syntaxique et la juxtaposition invitent à dépasser, sans l'annuler, la différence logique (telle que l'enregistrent les deux concepts *rat* et *mal*) pour ouvrir la pensée à une similitude qui peut aller jusqu'à une assimilation conjoncturelle, dans le monde de référence institué par l'énoncé. Dans l'exemple 2, la préposition *entre* distingue les deux ensembles qu'elle rapproche ; l'analogie est chevillée par ce mot outil ; mais sa répétition introduit une analogie non explicite entre les braconniers et la famille profonde d'une part, les gardes et l'apparence bourgeoise, de l'autre. En général, c'est la disposition des mots qui favorise, en sollicitant le jeu spatial des symétries, la mise en relation ; mais c'est ici la connaissance du contexte qui permet l'actualisation de la bonne connexion. On retrouve le mécanisme analogique et son subtil jeu de pesée : certes les braconniers *ne sont pas que* le symbole ou le raccourci de la famille profonde, mais ils sont *aussi* cela. Sur un fond de différences indiscutables, l'analogie promet une discussion portant sur l'acte de choisir et de valoriser une ressemblance, en vertu de son caractère heuristique ou émouvant.

Outre les morphèmes spécialement dévolus à la comparaison, la langue dispose de bien des moyens pour cheville l'analogie sans pour autant la dénoncer comme telle : ainsi la relative déterminative (ex. 3), la conjonction de coordination (ex. 4), les prépositions *avec* (ex. 5) ou *de* (ex. 6 et 7) :

Ex. 3 : « [...] je me couche dans le lit où mon père est mort » (*Déchirure*, p. 61).

Ex. 4 : « C'était toute son histoire et la mienne » (p. 84).

Ex. 5 : « J'aspire, j'expire, je vis avec elle dans un état de malheur compact qui, peu à peu, devient une matière [...] » (p. 109).

Ex. 6 : « [...] une démarche encore jeune de brave petit canard » (p. 147).

Ex. 7 : « [...] les paroles elles-mêmes n'ont pas d'importance, mais seulement leur petit bruit rassurant de ruisseau sous les branches » (p. 148).

La relative dédouble le référent : il y a un lit unique mais deux situations que la subordonnée oblige à confronter. Il y a le lit où le locuteur dort et celui où son père est mort. S'agit-il des mêmes lits ? Oui ? Non ? Parce qu'elle connecte des réalités que la pensée rationnelle préférerait, au nom d'un évident désir de confort, maintenir étanches, l'analogie peut être un piège et un tourment, bref, un problème. Dans l'exemple 5, le syntagme [*avec* + nom de personne] établit une communauté d'expérience : la mère et son fils reçoivent en partage un monde commun qui les contraint à se ressembler alors même que leur situation objective diffère du tout au tout. Cette ressemblance pathologique est pourtant activement désirée par le locuteur qui y voit la condition même de l'amour à restaurer. Les deux derniers exemples décrivent la tante religieuse venue visiter sa sœur mourante : dans l'exemple 6, [*de* + nom sans déterminant] signifie *comme celle d'un brave petit canard* ; dans l'exemple suivant, *leur bruit rassurant semblable à celui d'un ruisseau sous les branches*. L'analogie se glisse par tous les interstices de la langue ; c'est parce

qu'anthropologiquement, elle répond à un besoin fondamental de l'esprit que nie ou limite le monde de référence, le monde *comme ça*.

Plus subtile que l'analogie chevillée, l'analogie non explicite devient d'un grand intérêt herméneutique quand, par le simple jeu de répétition d'un signifiant, elle invite à confronter, donc à comparer, des textes distants l'un de l'autre dans l'espace de l'œuvre. Ainsi le signe *blanche*, dans *La Déchirure*, est-il un opérateur d'analogie non explicite et dont l'existence même est confiée au travail du lecteur :

Ex. 8 : « à *Blanche* Reverchon-Jouve » (*Déchirure*, p. 7 ; je souligne).

Ex. 9 : « Lorsque nous nous trainions de la gare à l'arrêt du tram, les soirs de rentrée de vacances, les trois sœurs, *les trois syllabes de Miss Blanche*, éteignant et rallumant tour à tour leurs lumières, prolongeaient de quelques instants la liberté que nous allions perdre » (*Déchirure*, p. 19 ; je souligne).

Ex. 10 : « [...] je veux louer une voiture. Ils ont une Dauphine disponible. Je demande : de quelle couleur ? On me dit : *blanche* ? Ce qui me fait un drôle d'effet mais, après tout, *pourquoi pas blanche* » (*Déchirure*, p. 82 ; je souligne).

Ex. 11 : « Je suis bien, je suis à l'abri dans la Dauphine blanche, qui ressemble à une femme en hiver [...]. Je roule au rythme de ce discours, je passe les vitesses à sa cadence, je glisse le long de ses boulevards, je plonge dans ses tunnels et j'émerge enfin sur la place de la Gare où la fumée de Miss Blanche s'élève éternellement sur les toits [...] » (*Déchirure*, p. 151).

Quel rapport y a-t-il entre une voiture, une psychanalyste nommée *Blanche* et une enseigne lumineuse figurant une femme vantant une marque de cigarettes et dont *Bauchau* confie : « j'étais amoureux de son nom » (*Déchirure*, p. 19) ? Aucun dans le monde *comme ça* : l'analogie est une idiosyncrasie. En fait, le comparable, ce que Catherine Fuchs nomme le « paramètre »⁸ et qui fonde la comparaison, est l'association énigmatique de la féminité, du langage et du sentiment de liberté. Un réseau se constitue, une cohérence imprévisible se dessine : la parole et la voiture autorisent la dérive ; elles convoquent un espace illimité ; la femme et le désir seraient le nom même de cette promesse. C'est cette élaboration fantasmatique que signalent explicitement les marqueurs analogiques.

Les verbes intellectuels de sens analogique

Comme son nom l'indique, ce paradigme lexico-sémantique désigne sans ambiguïté un travail de la pensée, assumé par la conscience du locuteur :

Ex. 12 : « Le petit train blanc et bleu [...] *ressemble* à un de ces jouets idiots, qui traînent encore au fond d'un placard sans s'apercevoir que l'enfance est finie » (*Déchirure*, p. 17 ; je souligne).

Ex. 13 : « L'inondation *ressemble* à l'enfance qui dormait sous ces eaux brunes, traversées par de profonds remous » (p. 31 ; je souligne).

Alors que, dans le monde *comme ça*, chaque chose est rabattue sur sa persistance et son obligation à n'être que ce qu'elle est, l'analogie sert d'ouvrier (d'aucuns diraient de déversoir) à la pensée associative. Le sujet créateur d'analogies s'éprouve lui-même comme étant dans un entre-deux perpétuel : entre deux époques, deux espaces, deux identités. Dans ces exemples, la relative qui précise ou déploie le comparant justifie la comparaison en l'absence du paramètre qui, ordinairement, tuyaute les deux entités comparées. L'effet est évident : pour l'analogiste, les choses ne sont plus seulement des choses, c'est-à-dire des réalités idiotes, sans conscience et sans vie ; ce sont des signes et elles font signe ; plus exactement, elles stimulent la capacité du sujet à créer des signes et des sens. L'analogie transforme le monde en texte ; son ennemie, c'est

⁸ Catherine Fuchs, *La Comparaison et son expression en français*, op. cit., p. 22.

la simplicité. Ainsi en va-t-il de ce « petit train » : à la correspondance univoque entre la chose et l'idée (ceci est un train), le poète des analogies préfère une correspondance entre le train empirique et sa réduplication sous forme de modèle réduit. Voilà comment « le petit train blanc et bleu », ignorant l'enfance de Bauchau, est aiguillé sur les rails de l'imaginaire ; l'analogie devient le signe d'une pensée vivante, qui s'essaie sur tout ce qu'elle rencontre. Le dynamisme relationnel d'une telle posture de l'esprit est nettement marqué par la périphrase *faire penser* :

Ex. 14 : « Les banquettes du train sont roses et beiges d'un ton vieillot qui *fait penser* à des époques saugrenues de princes d'Europe centrale et de danseuses étoiles » (*Déchirure*, p. 20 ; je souligne).

Ex. 15 : « Ces rideaux *faisaient penser* à un gouvernement sévère. Peut-être était-ce l'abondance des gris dans la chambre qui suggérait la présence d'un cardinal maigre, teinté de grandeur espagnole, avec en arrière-plan les mots : exécution capitale » (p. 28 ; je souligne).

Ex. 16 : « [...] une voix aigrelette et tremblante qui *faisait penser* à de la gelée de groseille » (p. 119 ; je souligne).

Ex. 17 : « [...]cet avion qui *a un peu la forme* de son grand cercueil » (p. 40 ; je souligne).

L'exemple 16 souligne les dangers de l'analogie, sa circularité : est-elle ressaisie à même les choses ou n'est-elle que le fruit d'un astucieux dépliement de la polysémie ? Si l'adjectif *aigre* peut qualifier aussi bien des sons que des saveurs, si l'idée de tremblement permet de décrire un phénomène aussi bien acoustique que solide, alors le rapprochement entre la gelée (tremblante) de groseille (au goût aigret) et la voix du personnage ne naît plus de l'expérience mais bien des signes. L'analogie rédime la coupure sémiologique des mots et des choses ; elle fait rêver à l'interpénétration euphoriquement continue (mais non continument euphorique) entre les mots et les choses. C'est bien pourquoi le surréalisme a tant aimé le mot *comme*.

Le mot comme

Dans *La Déchirure*, Bauchau, on l'a vu, associe sans cesse réminiscence et analogie : « Je suis, comme autrefois, celui qui est de trop » (*Déchirure*, p. 50). L'autobiographe est sans cesse clivé entre le désir de conservation des choses (que rien n'ait changé, que le tout du passé ressurgisse, intact, à la mémoire fidèle) et le désir de transformation de soi (que le passé dise à quel point le sujet a changé, progressé, mûri). L'analogie relève aussi de la plénitude de l'enfance, parce qu'elle souligne l'articulation de la contiguïté spatiale et de la ressemblance intellectuelle, ce que Bauchau nomme une *connivence* :

Ex. 18 : « Il y avait une connivence entre les œufs du petit déjeuner à Blémont et Mérence, encluse dans la maison chaude, comme eux dans leurs cloisons lisses et brûlantes » (*Déchirure*, p. 88).

Ex. 19 : « C'étaient ces meubles et la patiente lenteur des rayons qui produisaient la sensation chaude. Non pas rouge, ni brune mais alezane peut-être, comme les poulinières de concours qu'on rassemblait dans une écurie spéciale » (p. 87).

Ex. 20 : « Le plateau porté haut comme l'amour, une divinité familière entraînait pour nous servir » (p. 88).

La connivence, c'est l'exacte antithèse de la solitude : c'est d'une part la proximité des choses dans un monde qui leur permet de se faire signe ; mais c'est aussi l'entente, la bonne *intelligence* d'un monde extraordinairement pacifié. Entre le poulailler, l'écurie, et la cuisine ou la salle à manger, entre la servante et les nourritures terrestres, entre le symbole et le réel, tout communique : certes, cette connivence peut être axiologiquement orientée vers le mal ; mais

alors l'analogie tend à donner une intelligibilité au mal en le faisant reconnaître sous ses divers avatars, comme si le mal lui-même ne pouvait rien contre l'aptitude à créer des liens :

Ex. 21 : « Sur les oreillers, le visage de maman ressemble à une terre labourée par la guerre. Gonflée par places et affaissée à d'autres, comme à la suite d'un bombardement. [...] *On croit voir* une femme d'une époque plus ancienne et plus pauvre » (*Déchirure*, p. 48 ; je souligne).

L'analogie, qui reconfigure le monde en le démultipliant, se heurte sans cesse au témoignage de l'œil : la vue de l'esprit contre la vue tout court. Mais nous sommes tous sur ce point des saints Thomas : on tend à ne croire que ce qu'on voit. L'analogie, qui fait jubiler l'esprit, n'est-elle pas l'art par excellence du trompe-l'œil ? Bauchau parcourt l'intégralité du spectre analogique : de l'évaluation rationnelle à l'impression sensible, de l'impression sensible à la vie spirituelle, de la vie spirituelle à la croyance qui suscite le soupçon... C'est pourquoi la locution *comme si*, qui interdit les ellipses et contraint le locuteur d'explicitier sa pensée, serait plus probe, parce que plus loyale, que le simple *comme* : la locution manifesterait mieux la dimension spéculative, hypothétique et exploratoire de l'analogie. Celle-ci perd-elle ou gagne-t-elle en force en s'entourant d'un halo d'indétermination ?

La locution comme si

Le relevé rapide que je propose ci-dessous voudrait suggérer que la conjonction *comme si*, bien qu'assez lourdement prosaïque, il faut bien l'avouer, constitue un merveilleux témoin stylistique d'une poétique apaisée de la déchirure, si l'on accepte cet oxymore. Mieux que *comme*, qui peut être suivi d'un simple syntagme, *comme si* césure la phrase en deux sous-phrases correspondant à deux régimes d'expérience incommensurables, à deux mondes distincts, qui co-existent sans jamais se superposer. *Comme si* traduirait l'acceptation sereine d'un monde à jamais déchiré en ses multiples aspirations. Bénéfique en ce sens, la déchirure dissipe l'illusion d'une unité dans la totalité ; elle correspondrait à une saisie ontologiquement juste du réel, lequel se dédouble en un *c'est comme ça* et un *c'est comme si*..., entre une clôture et une ouverture, chacun de ces mouvements pouvant être à la fois ou tour à tour rassurants et éprouvants. Qu'on en juge :

Ex. 22 : « Dans le train qui nous mène vers la ville tout le monde parle du froid exceptionnel et de la grève, comme s'il s'agissait d'un seul et même cataclysme » (*Déchirure*, p. 47).

Ex. 23 : « On ne l'avait pas prévu et nous avons vu ses yeux s'effrayer, puis se durcir en nous apercevant comme si nous étions, au pied de son lit, les messagers annonciateurs de sa fin » (p. 48-49).

Ces deux premiers exemples opposent, à gauche de *comme si*, la parole du narrateur, garant du caractère partageable ou raisonnable du constat, et à droite, inauguré par le subordonnant, un point de vue singulier, parfois manifestement faux (ex. 22), parfois juste (ex. 23). *Comme si* fonctionne comme un opérateur de la relativité ; il invite à suspendre son jugement. De fait, quand tous les maux se coalisent, comme dans le premier exemple, on est tenté de les confondre sous le chef d'une seule et même causalité hostile, qu'on appelle parfois le mal. C'est une erreur, mais une erreur compréhensible, et sans doute bien utile : elle permet justement de prendre... son mal en patience. L'exemple 23 montre comment un acte de piété peut être interprété comme un acte d'agression : cette labilité des signes, ce conflit des interprétations, est en quelque sorte dépassé dans la présentation irénique qui en est donnée par la phrase ; car *comme si* fait entendre la voix de la subjectivité sans la confondre avec le réel :

Ex. 24 : « Au milieu de ses oreillers, maman paraît écrasée comme si des vagues, des marées avaient passé sur elle » (*Déchirure*, p. 134).

Ex. 25 : « Tout cela est usé, comme si nous n'avions pas vécu ici des heures, mais des années » (p. 173).

Dans l'exemple 24, la subordonnée introduit une image, comme dans l'exemple 23 ; l'outrance de ces images est assumée à la manière d'une hyperbole qui hausse l'expression au niveau de l'invraisemblance pour la rendre capable de dire le réel. Ce patient travail d'ajustement des mots et des choses s'opère, dans l'exemple 25, à l'intérieur même de la subordonnée, par le biais d'une épanorthose. Durée mesurable et durée vécue ne coïncident certes pas, mais les effets de cette non-coïncidence s'annulent dans l'optique d'un réalisme élargi, qui prend en compte la coloration affective de l'existant. Précédée par *mais*, la locution *comme si* reprend les données livrées par la principale et en neutralise les conséquences :

Ex. 26 : « Nous n'avons pas vu l'accident, la tante était seule avec lui [son chien] mais c'est comme si nous y avions assisté » (*Déchirure*, p. 147).

En ce sens, la locution *comme si* n'est pas sans rappeler le fonctionnement psychique à l'œuvre dans le célèbre *je sais bien, mais quand même* :

Ex. 27 : « Il respire ma main comme si c'était la sienne » (*Déchirure*, p. 106).

Ex. 28 : « Il nous parle de ses chevaux morts comme s'ils vivaient encore » (p. 101).

Ex. 29 : « Ils se sont attachés à ces belles bouches à feu [les canons] et les défendent avec patience et acharnement, comme si elles étaient leurs femmes ou leurs filles » (*Déchirure*, p. 140).

Introduit par la subordonnée hypothétique, l'imparfait modal déploie le procès entre l'irréel et le potentiel : certes, la principale renvoie l'hypothèse dans un monde qui n'existe pas ; car, par définition, ma main n'est pas la sienne, les chevaux morts ne vivent plus, et des canons ne sont pas des femmes. *Comme si* nuance cette logique binaire et fait droit à la complexité du réel : la proposition qu'on serait tenté de penser comme irréaliste (c'est-à-dire jamais vraie) se révèle douée d'une potentialité non nulle. Il se pourrait bien, en effet, que ma main fût la sienne, parce que dans l'émotion trouble d'une communion presque érotique, les corps des deux frères ne se distinguent plus. Est-ce un hasard si les trois exemples réfèrent tous à des situations empreintes du beau sentiment de l'amour, quel que soit l'objet qui l'inspire ? L'amour ouvre des *comme si*, c'est-à-dire des brèches, des fragments d'extraterritorialité, dans la continuité opprimante du monde *comme ça* ; l'amour produit des déchirures qui font advenir le possible dans le réel. À la déchirure de l'angoisse ne peut répondre que celle, euphorique mais réaliste, de l'amour.