



HAL
open science

Emmanuel Bove : un discours en quête d'évidence

Philippe Wahl

► **To cite this version:**

Philippe Wahl. Emmanuel Bove : un discours en quête d'évidence. D. Carlat et S. Coste (dir.). Lire Bove, Presses universitaires de Lyon, p. 97-117, 2003, 2-7297-0709-3. hal-01309656

HAL Id: hal-01309656

<https://hal-ens.archives-ouvertes.fr/hal-01309656>

Submitted on 2 May 2023

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.

Emmanuel Bove

Un discours en quête d'évidence

L'ouverture des deux premiers romans d'Emmanuel Bove, *Mes amis* et *Armand*¹, appelle la référence aux analyses de Leo Spitzer sur le style de Charles-Louis Philippe. L'empreinte réaliste-populiste se manifeste à travers le topos du mauvais réveil, qu'illustre l'incipit de *Mes amis* :

Quand je m'éveille, ma bouche est ouverte. Mes dents sont grasses : les brosser le soir serait mieux, mais je n'en ai jamais le courage. Des larmes ont séché aux coins de mes paupières. [...] (MA, 17)

Il fait écho à ce passage de *Bubu de Montparnasse* remarqué par Spitzer :

Les réveils de midi sont lourds et poisseux comme la vie de la veille avec l'amour, l'alcool et le sommeil. On éprouve un sentiment de déchéance à cause des réveils d'autrefois où les idées étaient si claires qu'on eût dit que le sommeil les avait lavées².

Mais c'est un fait de langage que retient le stylisticien pour illustrer sa méthode dans l'introduction à ses *Études de style*³ : la locution à *cause de*, empruntée au « langage parlé, non littéraire », dont il fait l'indice d'une « conception de la causalité » susceptible de dévoiler « le “psychogramme” de l'artiste »⁴. En dépit de son mentalisme et de son insistance sur la notion d'écart, l'analyse de Spitzer permet d'éclairer un aspect essentiel de l'écriture de Bove.

¹ Emmanuel Bove, *Mes amis* [1924] et *Armand* [1927], *Romans*, édition établie par Jean-Luc Bitton, Paris, Flammarion, coll. « Mille et une pages », 1998, p. 13-126 et p. 127-214. Les citations sont référées aux initiales des textes (*Mes amis* : MA ; *Armand* : A), directement suivies du numéro de la page.

² Charles-Louis Philippe, *Bubu de Montparnasse* [1905], Lausanne, Éditions du Grand-Chêne, 1946, p. 76. La même veine est illustrée sous la plume d'Henri Calet : « À cause de la nuit, de l'éveil, des songes et des voisines, des réalités, à cause du tas de griefs anciens ils ne pouvaient s'empêcher de se scruter dans le blanc des yeux [...]. Les deux savaient pourquoi ils ne voulaient pas quitter le lit ; ils connaissaient le goût du matin fait de mauvaise haleine et de mauvaise conscience fondues sur la langue. » (Henri Calet, *Le Mérinos*, Paris, Gallimard, 1937, p. 29)

³ Leo Spitzer, « Art du langage et linguistique » [introduction au recueil *Linguistics and Literary History*, Princeton V. P., 1948, p. 1-41], *Études de style*, Paris, Gallimard [1970 ; trad. Michel Foucault], coll. « Tel », p. 45-78. L'exposé se fonde sur une étude antérieure : « Pseudoobjektive Motivierung bei Charles-Louis Philippe » [1918], *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n° 46, 1923, p. 359-385, repris dans *Stilstudien. Zweiter Teil : Stilsprachen*, Munich, Max Hueber Verlag, 1928, p. 166-207. On dispose désormais de sa traduction en français : « La motivation pseudo-objective chez Charles-Louis Philippe », *Leo Spitzer. Études sur le style. Analyses de textes littéraires français (1918-1931)*, édition É. Karabétian, traduction J.-J. Briu, Ophrys, « Bibliothèque des faits de langue », 2009, p. 217-236.

⁴ Leo Spitzer, « Art du langage et linguistique », article cité, p. 54-57.

Le philologue relève chez Philippe la « représentation vague d'une causalité à l'œuvre que nous ne comprenons tout simplement pas : à cause ne fournit pas toujours la cause efficiente, mais dit uniquement qu'il y a "motif à", donc une causalité moins impérieuse, plus vague »⁵. On retrouve chez Bove un usage biaisé des relations logiques dans le déploiement d'un discours en quête d'évidence. Ainsi s'esquisse, ancrée dans la matérialité du langage, une esthétique singulière liant la représentation du monde à l'expression inquiète d'une urgence à l'expliquer. La résistance à l'évidence logique est l'indice d'une hybridité de points de vue relevant d'une approche dialogique⁶ : selon les termes de Spitzer, « la vision subjective du personnage de roman » doit passer pour « une présentation pseudo-objective de l'auteur »⁷.

Or l'énonciation à la première personne complexifie le dispositif en dédoublant l'instance narratrice : tout le discours romanesque est soumis à la subjectivité du *je narrant*, alors que le *je narré* est aux prises avec les personnages de l'histoire⁸. Après un rapide panorama des types d'occurrences dans les deux romans, on cernera dans *Armand* l'enjeu discursif des relations causales dans les relations interpersonnelles, qui battent en brèche le statut de héros romanesque⁹. La composante phénoménologique de la narration et ses implications morales conduiront enfin à mettre en perspective l'univers des premiers romans de Bove avec des questionnements littéraires ultérieurs, placés sous le signe de l'existence ou de l'absurde.

⁵ Leo Spitzer, « La motivation pseudo-objective chez Charles-Louis Philippe », article cité, p. 218. En marge de la locution à cause de, sont relevés les connecteurs *parce que, puisque, car* (p. 220).

⁶ Mikhaïl Bakhtine a emprunté à Spitzer le terme de « motivation pseudo-objective » pour désigner un des aspects du discours caché d'autrui (*ušaja skrytaja re*) (*Sobranie soinenij*, t. 3, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moscou, 2003, p. 58 ; voir Ekaterina Dmitrieva, « Le substrat allemand de la pensée bakhtinienne », *Revue germanique internationale* [En ligne], 19 | 2014, mis en ligne le 22 mai 2017, consulté le 22 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rgi/1476>)

⁷ Leo Spitzer, « La motivation pseudo-objective chez Charles-Louis Philippe », article cité, p. 227.

⁸ La distinction formulée par Gérard Genette (*Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 259) est inspirée de celle de Leo Spitzer entre « *erzählendes Ich* » et « *erlebendes Ich* » (« Zum Stil Marcel Proust » [1928], *Études de style*, ouvrage cité, p. 397-473).

⁹ À partir des travaux de Michel Raimond (*La crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, José Corti, 1966) et de Michel Zéraffa (*Personne et personnage : l'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*, Paris, Klincksieck, 1969), François Ouellet a exploré chez Bove le « subjectivisme relativiste » caractéristique des années 1920, qui compense les défaillances du héros par une posture de lucidité, voire d'ascendant sur l'Autre (« L'Autre intellectualisé. *Armand* d'Emmanuel Bove », *Protée*, hiver 1994, p. 59-64).

1. À cause de... « la tournure inquiète de mon esprit »

1.1. La locution, entre langue et texte

La locution *à cause de* s'impose dès l'incipit d'*Armand*, annonçant une fréquence remarquable¹⁰ dans ce texte où foisonnent les marques de relations logiques. Cette sur-représentation trahit la propension du récit à se développer, selon les termes de Bove, dans une « atmosphère » subjective, sans trouver la « force » de se constituer en « roman » (A, 129). Le ton est donné dès le paragraphe inaugural, où se noue un faisceau de traits stylistiques qui se stabiliseront au fil de la lecture :

Il était midi. *À cause du* froid, le soleil semblait plus petit. Les vitres et les glaces ne renvoyaient pas ses rayons. Mon attention, comme celle des enfants, se portait sur tout ce qui bougeait. Parfois, je caressais la tête d'un cheval, sur le front pour qu'il ne me mordît pas¹¹. (A, 133)

À la précision de l'ancrage temporel initial répond la rigueur d'une articulation logique surdéterminée par l'antéposition du circonstant : « *À cause du froid*, le soleil semblait plus petit. » La relation causale est pourtant faussée car le phénomène objectif (déclinaison australe du soleil pendant l'hiver) fait place à la sensation immédiate du « froid », suggérant incidemment une rétraction physique de type animal. L'effet est atténué par la modalisation épistémique (« semblait »), susceptible d'affecter rétroactivement l'expression de la cause. Et la subjectivité du discours se confirme à travers une réaction opposant à la négativité minérale (« Les vitres et les glaces ») le réconfort d'une vitalité floue (« tout ce qui bougeait »). Le glissement s'opère par transfert du trait /petit/ sur un mode hypocoristique (« enfants », « caressais »). Cet éthos mineur pourrait être le principe unificateur de la séquence, où les ordres (minéral/animal, humain/non humain, adulte/enfant) se confondent en un complexe d'impressions, dans un univers porté à un animisme naïf.

Parmi d'autres expressions de la causalité, Spitzer distingue le tour *à cause de*, jugé « prosaïque et quotidien », pour sa capacité à introduire des « raisonnements qui sont parfois maladroits, parfois plats, parfois semi-poétiques »¹². La remarque vaut pour Bove ; c'est toutefois moins le caractère « parlé » ou « prosaïque » de la locution qui est en jeu que sa valeur en contexte. Outil prépositif, elle introduit directement une *substance* causale, là où l'outil conjonctif impose un détour propositionnel (cf. « Il se retourna *parce que* chaque fois qu'il

¹⁰ Quatre occurrences dans les trois premières pages ; une occurrence en moyenne toutes les quatre pages.

¹¹ Sauf indication contraire, je souligne.

¹² Leo Spitzer, « Art du langage et linguistique », article cité, p. 54-56.

quittait un lieu il craignait d’oublier quelque chose », A, 141). La locution est en concurrence avec des prépositions moins explicites : « À quelques rides qui n’existaient pas quand son visage avait son expression habituelle, je sentis qu’il m’enviait » (A, 152) ; « Il eut à une joue, *par* nervosité seulement, un léger tressaillement » (A, 152)¹³. Dans la phrase suivante, la variation in *præsentia* (*par/à cause de*) sous-tend l’opposition entre un comportement social normé et un engagement personnel : « Il prendrait appui sur moi de manière si visible qu’il apparaîtrait que des liens nous attachaient encore, que ce n’était pas *par* charité qu’il se trouvait ici, mais *à cause de* notre amitié. » (A, 140) Malgré sa lexicalisation, la locution se distingue par la prétention à cerner *la cause* du phénomène décrit. D’où l’effet de saillance stylistique dès que la relation logique résiste à l’évidence. Or la part de la « causalité inattendue »¹⁴ dans l’univers de Bove manifeste une « pseudo-objectivité » comparable à celle observée par Spitzer chez Philippe.

1.2. *Mes amis* (1924)

Mes amis est moins un roman qu’une suite de tableaux organisés autour de différents personnages. Le texte est balisé par quelques rares occurrences de la locution, dont le pouvoir structurant s’affirme à la charnière de phrases-paragraphe¹⁵. Les causes concrètes mettent le sujet aux prises avec un environnement hostile (poussière, froid...) :

§ En passant près d’elle je respire du nez, *à cause de* la poussière. § (MA, 23)

§ Les orteils en l’air, *à cause du* froid, j’arpentai la chambre en espérant confusément que la crémière me verrait par un trou, dans le mur. § (MA, 68)

§ J’avais gardé mon pardessus parce qu’il est très difficile à endosser, *à cause de* la doublure des manches. § (MA, 80)

Mais cette grammaire causale est largement soumise au point de vue du sujet, dont le jugement procède ici d’une logique singulière : « § Cette femme n’était pas élégante, *à cause de* ses pieds ; mais il suffit qu’une femme me regarde pour que je lui trouve un charme. § » (MA, 115) La locution peut couvrir une simple relation de contiguïté (« Elle avait des dents jaunes qui, *à cause de* la blancheur du visage, paraissaient plus jaune encore », MA, 81) ou soumettre l’énoncé à une règle idiosyncrasique : « § Puis je me couche – sur le côté droit,

¹³ À moins encore que l’énoncé ne confère une valeur causale à des termes détachés : adjectifs (« *Si lisses, si fraîches*, [ses lèvres] contrastaient avec son visage taché de mille riens ») ou groupes nominaux à prédicat non verbal (« *Les yeux entourés de blanc, le visage attentif*, il m’apparut plein de candeur et d’anxiété », A, 154).

¹⁴ Leo Spitzer, « Art du langage et linguistique », article cité, p. 54.

¹⁵ Début et/ou fin de paragraphes sont repérés par le signe §.

à cause du cœur. § » (MA, 126) Le commentaire incident sollicite la connivence du lecteur, alors que l'explication est à venir :

J'écoute mon cœur, mais je me garde bien de poser la main sur mon sein gauche *car* il n'y a rien qui m'effraie tant que ce battement régulier que je ne commande pas et qui pourrait si facilement s'arrêter. (MA, 126)

Le discours suggère un lien intrinsèque entre cause et but dans la conscience du locuteur. Dans cet univers empreint de négativité, il s'agit souvent d'un but nié, d'un évitement (glose possible : **pour ne pas être effrayé par ce battement régulier*). Ainsi s'explique le fréquent couplage des outils à cause de/parce que avec *pour/afin (que)* ou *de peur de/que*, qui assure le verrouillage logique de certains paragraphes¹⁶. L'enjeu est celui d'une lisibilité fondée sur la liaison syntaxique. Elle est d'autant plus sensible dans *Mes amis* qu'elle contraste avec une pratique de la juxtaposition portée à l'asyndète¹⁷ ; d'autant plus suggestive qu'elle met en scène un corps réduit à ses parties (nez, orteils, pieds, dents, cœur), comme s'il s'agissait d'enrayer par le biais logique une fragmentation généralisée, dont la narration elle-même porte la marque. À travers la relation partie/tout, la localité du fait de langage paraît engagée dans une visée esthétique : faire percevoir la difficulté de l'univers à *prendre corps*.

1.3. Armand (1927)

Le texte d'*Armand* multiplie au contraire les connecteurs logiques, désignant avec insistance des causes souvent déviantes. Parmi les occurrences concrètes, cette variante de la précédente (MA, 80) confirme le rapport problématique des personnages à leur entour : « § Elle était vêtue d'un peignoir japonais qu'elle endossait difficilement à cause des manches qu'elle confondait avec les poches. § » (A, 139 ; voir MA, 80) L'explication n'exclut pas des raccourcis cognitifs parfois exigeants : « Le lit, bordé avec soin aux pieds, ne touchait pas le mur, à cause de l'humidité. » (A, 176-177) Le discours porte l'empreinte d'une expérience personnelle et du déterminisme social : les retrouvailles d'Armand avec son ami Lucien réveillent le souvenir des années de misère, mais préparent aussi sa chute.

¹⁶ Voir ci-dessus l'incipit d'*Armand* : « ...*pour qu'*il ne me mordît pas ». Ou sur un mode inverse : « Je ne remue pas les pieds, *afin* de ne pas griffer les draps *car* cela me fait frissonner. » (MA, 126)

¹⁷ Dans ce texte régi par le principe de brièveté, le double point vaut signe d'asyndète. La relation syntaxique recouvre des causes rationnelles : « § Le plafond est taché d'humidité : il est si près du toit. », ou relevant d'une logique subjective : « § J'aime les femmes en pantoufles : les jambes n'ont pas l'air défendues. § », voire irrationnelles : « J'ai une épaule plus haute que l'autre : le poids de ces objets [mon livret militaire, ma clef, mon mouchoir sale] doit rabaisser celle-là. § » (MA, 17-20)

La stratification du passé impose de distinguer *je narrant* et *je narré* dans l'économie de représentations oscillant entre perception et analyse. On l'a vu, certaines assignations causales sont atténuées par la modalisation. Elle vaut ici mise à distance de jugements passés, dans un discours de classe empreint d'affectivité :

Ceux qui se plaignaient m'*apparaissaient* aigris ou privés de clairvoyance à *cause de* leur état de pauvreté. § (A, 135)

§ *J'eus l'impression* que jamais cet homme ne sortirait de la pauvreté, qu'il y était voué pour toute sa vie à *cause de* son insolence envers ses bienfaiteurs. § (A, 142)

La propension du discours à se retourner sur lui-même en quête d'explication manifeste une tournure d'esprit « inquiète » (A, 181). Soumis à une vision parcellaire, le monde semble s'organiser par contiguïté. Le sujet est aux prises avec un univers de signes en attente d'interprétation, que trahit l'obsession de l'heure affichée dès l'incipit¹⁸. Son acuité à l'égard des phénomènes extérieurs est indissociable d'une sensibilité marquée du sceau de l'enfance.

Il pleuvait toujours. Les chapeaux des passants, bien qu'ils fussent de feutre, ruisselaient. À *cause du* souvenir de mes jouets mécaniques que l'eau abîmait, je m'étonnai, une seconde, que la pluie ne fit aucun mal aux automobiles. (A, 185)

La naïveté du parallèle jouets/automobiles est à la fois renforcée et dépassée par le choix de la locution *faire mal*, qui unifie, dans l'expression d'une affectivité puérile, sujet et objet, passé et présent. L'écrivain adapte à son esthétique un motif populaire faisant de l'homme quelconque un candide. Là où Calet pratique le suspens interrogatif, Bove force l'orientation du discours en lui imposant une causalité ouvertement maladroite.

Dans son étude consacrée à Charles-Louis Philippe, Spitzer distingue deux nuances de la motivation pseudo-objective dans un univers de discours assez fataliste : l'une plus « apologétique », l'autre plus ironique¹⁹. C'est l'ambiguïté narrative du point de vue d'un personnage : elle peut valoir adhésion, mais aussi suggérer une distanciation critique. Or l'énonciation à la première personne renforce le travail interprétatif par son ambivalence. Dans les premiers romans de Bove, le rapport au monde du locuteur suscite l'empathie, malgré sa complaisance dans le tableau de ses empêchements et de ses manques. Mais cet éthos désarmant se réveille plus complexe, voire pernicieux dans la relation à l'autre.

¹⁸ « Peu après une horloge sonna. Comme je n'avais pas entendu les premiers coups, je la cherchai des yeux. Il était sept heures passées quand je la trouvai. » ; « Les aiguilles d'une horloge marquaient une heure. Le cadran était vide comme les rues. » ; « Je demandai l'heure comme, enfant, on m'avait appris à le faire. » (A, 160, 172 et 181)

¹⁹ Leo Spitzer, « La motivation pseudo-objective chez Charles-Louis Philippe », article cité, p. 235.

2. Postures et stratégies discursives

Parmi les sources d'inquiétude du sujet : la délimitation de ses propres contours, qui rend symptomatique le fantasme de porosité révélé par la scène de pluie précédente. Ce motif est transposé dans la relation à l'autre, qui implique postures et rapports de places, au propre comme au figuré. Or le jeu est différent selon que l'autre est homme ou femme. Entre mimétisme et altérité, le locuteur met en place des stratégies discursives en termes d'identité ou de valeurs. Un lien étroit unit le locuteur d'*Armand* à Lucien, qui s'impose dès les premières pages comme un alter ego. Son rapport aux femmes le révèle sous un jour plus cru, en particulier dans l'entreprise de séduction.

2.1. Vertige du double

D'emblée, la motivation sociale du parallèle entre Armand et Lucien est dépassée par l'expression d'une parenté profonde, que suggèrent ces parallélismes consacrant la fusion dans le *nous* : « Nous étions embarrassés, Lucien de m'avoir accosté familièrement, moi d'en paraître importuné. Nous demeurions immobiles. » (A, 134) Mais à se reconnaître en l'autre, chacun reste lui-même : « Nos regards se rencontrèrent. Je me vis, une seconde, jusqu'aux épaules dans ses prunelles. » (*ibid.*) Le cliché galant est détourné par la médiation physique du regard, qui empêche toute communion. Et le jeu de miroir se fait narratif, dans la représentation d'un double « mouvement instinctif » d'évitement :

Je ressentis alors cette gêne que me causait [*sic*] quand j'étais enfant des yeux trop près de moi. [...] Dans un mouvement instinctif, je détournai la tête *pour qu'*il ne vît pas mes oreilles, *pour que* les parties de mon corps qui m'échappaient, même dans une glace, ne lui apparussent pas avec netteté. (A, 135)

La main entre les jambes pour tirer la chaise, je m'approchai de lui. Il eut un geste de recul :

— Tu as peur de moi ?

— Non, non. C'est un mouvement instinctif.

Il se tut. [...] Il avait fermé les mains *pour que* ses doigts, à la merci d'un bruit, ne pussent le trahir.

Tant de frayeur enfantine chez un homme m'émut. (A, 136)

Le ressort commun aux deux scènes est une vulnérabilité due à une persistante « frayeur enfantine ». Et la logique sert un rituel auto-protecteur actualisé dans le récit, sous forme de propositions finales négatives (*pour que... ne... pas*) exprimant le souci de ne pas s'exposer face à l'autre. Ce qui « émeut » le locuteur est moins l'autre que lui-même, par projection de ses hantises.

Ce principe psychologique règle les rapports entre personnages, en se fondant sur des relations de causalité biaisées.

§ À la fin nous fîmes route ensemble. Il se plaça à ma gauche, comme si j'étais une femme, à cause d'un vague respect de ce qui est à droite. À chaque carrefour, il craignait que je ne changeasse de direction sans prévenir. Je lui disais alors : « tout droit ». § (A, 134)

Le schème du sentiment ou de l'intention prêtés était introduit dès les premières lignes du récit : « il avait voulu faire la plaisanterie de me toucher dans la rue comme l'eût osé un inconnu. » (A, 133) Ultérieurement, le texte sollicite les champs complémentaires de la cause et du but, pour camper un personnage « semblable » au locuteur (A, 136). La seule page 164 regroupe huit compléments de but jalonnant les rituels matinaux de Lucien, dont sept à visée négative (*pour (que), afin que, dans la crainte de...*) : « passant loin des chaises *pour* ne pas se blesser »²⁰. Cette clairvoyance produit des séquences interprétables en discours indirect libre : « Les autres [brosses], il les avait vendues *parce qu'*elles étaient toutes semblables, *parce qu'*à la suite d'un calcul il avait pensé que la moitié lui suffirait pour la vie. » (A, 165)

Mais le discours s'en tient souvent à un surplomb commentatif, parfois rationalisé par un verbe tel *deviner* ; comme verbe régissant : « Je *devinai* que dans son esprit il mettait des rues bout à bout, qu'elles étaient l'une sur l'autre en équilibre *pour que* les parcours fussent des lignes bien droites qu'il pût comparer plus facilement. » (A, 159) ; ou postposé par raccord syntaxique : « Sa susceptibilité d'homme de café était froissée *parce qu'*il n'avait pas fini son deuxième verre. Je le *devinai*. » (A, 158) En l'absence d'une telle caution explicite, le discours est ambigu, soumis au porte-à-faux actanciel du locuteur. Alors que l'énonciation à la première personne autoriserait des restrictions de champ à sa conscience, il accède à une forme d'omniscience. L'asymétrie entre les deux personnages est révélée par le verbe modalisateur *deviner*, à présupposé positif : il est employé à la forme affirmative pour Armand (ci-dessus), à la forme négative ou modalisée pour Lucien. À ce dernier est réservé le verbe *croire*, à présupposé régulièrement négatif²¹.

L'avantage d'Armand lui permet de percer à jour les stratégies de son interlocuteur : « Il se frotta les mains, regarda ses ongles quoiqu'ils ne fussent pas soignés, *pour* me faire croire

²⁰ Cf. variante personnelle page 150 : « Le froid rendait ma sensibilité si grande que je fis attention de ne pas me cogner. »

²¹ Les verbes modalisateurs permettent d'évaluer la compétence d'un personnage selon l'axe *vrai/faux/incertain*, à travers une forme lexicale présupposant le degré d'adhésion du locuteur. « Il ne *devinait* pas tout l'amour que je lui vouais. » ; « Lucien ôta son chapeau, le posa sur un guéridon, puis, *parce qu'*il cherchait constamment à *deviner* les usages, *crut* soudain qu'un chapeau ne se mettait pas sur une table et le reprit aussitôt. » (A, 154 et 134) (voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage* [1980], Paris, Armand Colin, 1994, p. 100 sq.)

qu'il avait oublié la question qu'il venait de poser. » (A, 152) C'est donc tout son discours qui semble régi par un implicite **Je devinai que...* Convaincu de « lire sur le visage » d'autrui (A, 137), Armand est enclin à y projeter ses pensées ou ses affects. Ces face-à-face prolongent les effets de miroir initiaux, dans la représentation d'une relation duelle guettée par la pantomime : « Lucien marchait à mon côté, la tête dans les épaules, comparant son ombre à la mienne. Parfois, *pour qu'elle fût aussi longue*, il se redressait, me dépassait un peu. [...] Lucien leva un bras *pour voir si son ombre l'imiterait*. » (A, 155) Le jeu croisé des ombres suggère un schéma d'identification, voire de substitution dont Armand entrevoyait d'emblée l'issue :

Enfin je m'effaçai. Il se retourna *parce que* chaque fois qu'il quittait un lieu il craignait d'oublier quelque chose, puis il entra. Les rôles m'apparurent un instant renversés. Il habitait l'appartement. Je lui rendais visite. (A, 141)

La prégnance des relations logiques trahit une illusoire transparence, corollaire d'un sentiment d'usurpation auquel Lucien sert de révélateur, et qui conduit Armand à provoquer lui-même la chute qu'il croyait redouter.

2.2. L'autre féminin

Le point de bascule dramatique est la tentative de séduction de la sœur de Lucien, Marguerite, prédestinée à ces avances par un prénom lié à l'imagerie faustienne et inscrit dans le répertoire populaire (« Si tu veux faire mon bonheur... »). Mais l'entreprise révèle une facette plus sombre d'Armand, tandis que l'empathie teintée d'ironie tourne à la satire.

D'emblée, la conscience de Marguerite paraît perméable aux vues du locuteur : « § À la fin, *à cause de ce qu'il y aurait eu de fou à partir*, elle pénétra dans la chambre, sans trop pousser la porte, habituée qu'elle devait être à se faufiler. § » (A, 168) La scène d'intimité dans sa chambre, variante narrative de la rencontre avec son frère²², offre un portrait féminin gouverné par le stéréotype social – « § Elle était vêtue d'une camisole et d'un jupon de flanelle *à cause de ce respect des pauvres pour la flanelle, et chaussée de pantoufles transformées en mules par paresse de se baisser*. § » (A, 177) – et le stéréotype de genre : « § En gestes rapides et courts, comme si elle avait été vêtue d'un peignoir qu'elle eût dû en même temps tenir fermé, elle s'employa à dissimuler du linge, des assiettes, *à cause d'une pudeur lointaine de ce qui est blanc*. § » (A, 176)

²² Avec la même attention à la médiation physique : « Nos yeux, au milieu de ce qui les entourait, se rencontrèrent en s'ouvrant » (A, 177 ; voir ci-dessus, A, 134).

Le discours narratif sollicite une vérité générale teintée de misogynie, que cautionne la tradition²³ :

Elle s'appliquait à ne pas me résister, *parce que* dans son esprit j'étais celui qu'elle devait aimer, qui ne se présenterait qu'une fois. Elle croyait à l'occasion. Elle avait toujours peur de la mal discerner. L'exception lui servait de pierre de touche. Aussi, *à cause de* ce qu'il y avait d'exceptionnel en ma présence dans sa chambre, eut-elle la certitude que j'étais cette occasion qu'elle attendait depuis longtemps. (A, 179)

L'asymétrie de la relation (« Elle ne comprenait pas toute l'amitié que je lui portais », A, 178) conforte l'assurance masculine, au cours d'un rituel d'approche où la naïveté prêtée à la jeune fille compose avec l'esprit de calcul :

§ Elle ne se défendait toujours pas. Soudain, par calcul, elle s'éloigna de moi. Comme toutes les femmes, elle pensait que plus tard je lui reprocherais de s'être abandonnée trop rapidement²⁴. Mais il apparaissait nettement que ce changement était prémédité. Elle s'en rendait compte au point de ne plus oser persévérer dans cette attitude, *de crainte de* laisser ma patience, *de* n'être obligée par la suite de s'humilier pour que je ne la quittasse pas²⁵. § (A, 179)

Fondée sur le stéréotype, la clairvoyance du personnage masculin sert sa stratégie de séduction : « Alors, *par* pitié de tant d'inquiétude, je l'embrassai sur la bouche. » (A, 179) La mauvaise foi soutient une valse-hésitation dans laquelle s'actualise son trait velléitaire. Conscient du « respect » qu'impose à Marguerite sa supériorité sociale (A, 176) – « j'usais de l'impression que je produisais » (A, 177) –, Armand est accessible à une « pitié » passagère, puis à un « remords » provoquant son départ intempestif, alors que la jeune fille s'est trop engagée pour n'être pas compromise.

Le clin d'œil intertextuel permet de mesurer l'écart : Armand est étranger à la sombre détermination de Faust et ses aventures sont une pâle copie du drame romantique²⁶. La vigueur des dialogues, l'intensité pathétique (Gretchen au rouet) le cèdent à une physiologie des

²³ Voir Charles-Louis Philippe : « Berthe était comme les jeunes filles des faubourgs qui déjà bien des fois ont trouvé l'occasion, mais ne s'y sont pas précipitées parce que demain la leur offrira meilleure. » (*Bubu de Montparnasse*, ouvrage cité, p. 46)

²⁴ Le spectre de la fille facile hante le discours de Gretchen : « Hélas ! pensais-je, a-t-il vu dans ta conduite / Quelque chose de provocant, d'immodeste ? / On eût dit qu'il se sentait disposé du premier coup / À me traiter comme une fille, sans plus se gêner. » (J. W. Goethe, *Faust*, Paris, Aubier, 1976, p. 105)

²⁵ Chaque mouvement de recul est suivi d'une réparation : « — Ne m'en veuillez pas, monsieur » ; « pour que je ne fusse pas fâché, [elle] me saisit la main » (A, 178-179). Voir Philippe : « Elle baissa la tête avec cet air niais des pauvres enfants très douces qui ne savent pas quoi dire parce qu'elles ont peur de faire de la peine. » (*Bubu de Montparnasse*, ouvrage cité, p. 47)

²⁶ Jusque dans leur scénographie : « Elle se défendit avec douceur, me fit lâcher prise de ce même geste si violent au théâtre. » (A, 178)

rapports humains : « § Alors, sans penser, à cause de la douceur qui m'enveloppait, je posai mes lèvres sur ses doigts. § » (A, 178) Et celle-ci se dégrade en muette gesticulation :

§ Je me levai, mais restai courbé, le visage à la hauteur du sien, pour qu'elle ne crût pas que je la fuyais. Malgré moi, parce que j'étais plié en deux, je hochai la tête comme si j'eusse voulu faire rire un enfant. § (A, 179)

L'exténuation de la volonté dans les circonstances caractérise un sujet enclin à chercher l'excuse de causes contingentes. Le défaut d'actance le prive du statut de héros, y compris en termes de valeurs. Et le roman voue son personnage éponyme à la ruine alors qu'il peine à reconnaître sa faute. Celui qui, selon les termes de Lucien, vient d'« abuser d'une gamine » (A, 187), cherche aussitôt refuge dans un rituel protecteur : « À cause d'une crainte enfantine des rôdeurs, je marchais loin des murs. » (A, 181)

3. (Dés)ordre subjectif

Le discours s'égaré dans une phénoménologie tendant à masquer la responsabilité du sujet par l'enchaînement des événements. Les rapports de force se dessinent à travers l'occupation de l'espace, alors que le décor familial se fragmente pour se réorganiser selon un point de vue singulier²⁷. La labilité des relations logiques peut se lire comme le symptôme d'une mauvaise foi oscillant « perpétuellement entre la bonne foi et le cynisme »²⁸, que remotive chez Bove la hantise d'un sentiment d'imposture.

3.1. Inquiétante étrangeté

Le long dénouement du roman *Armand* est marqué par une recrudescence des expressions logiques (quatre occurrences de la locution à cause de dans les seules pages 192-193). Alors que se défait le couple, le récit retrace moins un enchaînement d'événements qu'une succession d'états affectifs. Le *post hoc* sert d'écran au *propter hoc*. Telle est l'expérience subjective du héros, plongé dans une confusion touchant aussi bien la cause – Armand et sa compagne s'accordent curieusement pour dire qu'il n'a « rien fait de mal » (A, 196 et 208) – que les conséquences – que Jeanne sache ; qu'elle se venge (A, 194). Le drame domestique trahit la

²⁷ François Ouellet rend compte de ces effets de reconfiguration subjective, qu'il paraît toutefois difficile de rapporter à l'esthétique cubiste (« L'Autre intellectualisé. *Armand* d'Emmanuel Bove », article cité, p. 61).

²⁸ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard [1943], coll. « Tel », 1987, p. 85.

défaillance d'une existence placée sous le signe de l'*inquiétante étrangeté*²⁹, associée par Freud au mécanisme de réduplication imaginaire, dont une manifestation littéraire est le double, ou à une forme d'animisme primitif.

Le trouble logique en vient à neutraliser, voire inverser le présupposé axiologique négatif régulièrement attaché à la locution à *cause de* (vs *grâce à*) :

§ À *cause d'*un jeu de glace, la pièce formait une courte galerie, qu'éclairaient trois fois les clochettes du même lustre. Mais la cheminée, dans la glace de laquelle le salon se reflétait, gâtait l'illusion de grandeur. § » (A, 193)

La structuration argumentative du paragraphe (« Mais... ») rend sensible l'effet valorisant de la première phrase, qui porte en germe la perte d'une « illusion ». La même inversion axiologique s'observe dans cet énoncé opposant à l'imminence de la crise conjugale l'expression d'une quiétude trompeuse : « § À *cause de* nos corps, des étoffes déployées, des papiers-tentures, il faisait tiède dans l'appartement. » (A, 183)³⁰

La quête d'une harmonie conquise sur l'hétérogénéité du monde prend un relief singulier dès que la sphère intime sert de cadre au conflit. Les rapports se tendent dans l'expression d'un désordre familial : « Un sucrier, à *cause de* l'idée de dessert qu'il évoquait, me fit remarquer que la table n'était pas mise. » (A, 192) Et celui qui dit vouloir « découvrir l'énergie de reprendre goût à la vie » (A, 196), se contente de marquer régressivement son « empreinte », dans une articulation maladroite de la cause et du but : « À *cause de* ce même désir qui me fait mordre les biscuits entiers de manière qu'ils me révèlent le demi-cercle de mes dents, je fermai mes mains avec force *pour que* mes ongles laissassent une empreinte sur ma chair. » (A, 196)

Le texte met en scène une accumulation de détails et de rituels dont la situation suggère le rôle conjuratoire :

§ À côté de la table de nuit qui bouge *parce qu'*elle a toujours un pied sur la descente de lit, je m'arrêtai. Chaque soir, je plaçais le bouton de mon col sur cette table. À *cause de* cette habitude, petite comme lui, je le tenais dans ma main, sans penser. § (A, 199)

Le suspens final recouvre une ellipse narrative. Justifiée par une « petite » habitude, la conduite d'évitement (« sans penser ») se prolonge de manière concrète, par une approche

²⁹ En allemand « Das Unheimliche », ce qui ne paraît pas/plus familier (Sigmund Freud, *Imago*, n° 5, 1919, p. 297-324 ; trad. Marie Bonaparte et Mme E. Marty, « L'inquiétante étrangeté » [1933], Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 163-210).

³⁰ Par surimpression des sens physique et psychologique, la tiédeur est pour l'homme du peuple la marque du confort bourgeois : « Et nous inventons de fastueux salons, de lourdes tentures, un milieu tiède, de mous sofas et de splendides (et languissantes) créatures allongées dans la soie et les broderies. » (Henri Calet, *Le Tout sur le tout* [1948], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1980, p. 222-223)

tactique faisant du coucher une scène d'anthologie. Ne pas troubler Jeanne, c'est préserver un équilibre menacé :

Jeanne était allongée contre le mur. J'hésitais à me glisser entre les draps *de peur que* mes articulations ne craquassent.

À la fin je me penchai, levai une jambe *de façon que* le poids de mon corps reposât, jusqu'au dernier moment, sur le sol, me tenant bien en équilibre *parce que* le pied qui me portait était nu.

Lorsque je fus à demi allongé, je ramenai l'autre jambe, la tendant d'avance *pour* n'avoir pas à le faire dans le lit. Puis j'avançai mes pieds sous les couvertures *parce que* je ne peux pas dormir quand ils sont en dehors du lit.

J'étais couché, Jeanne, si elle dormait, n'avait rien entendu. (A, 199-200)

Dramatisées par le conflit, les manies du personnage ont pour corollaire un tic langagier consistant à multiplier les marques logiques là où la logique s'épuise. Distendu entre la cause et le but, le discours trahit sa propension à fuir la situation concrète en quête de cohérence subjective (« désir », « habitude », « souvenir »). Contorsions physiques et confusion verbale produisent un effet grotesque dont le personnage n'est pas dupe, mais qu'il repère plus volontiers chez autrui : « § Elle leva la tête, ce qui, durant une seconde, *parce qu'elle* était couchée, *parce que* ses bras longeaient son corps, me parut grotesque *à cause du* souvenir de ces gens qui bougent quand ils font le mort. § » (A, 201)

La causalité vagabonde qui gouverne le discours trahit une réaction de fuite tout en désignant une vraie détermination du sujet. À l'heure du châtement, Armand formule d'ailleurs un troublant commentaire à propos de l'étoffe d'un fauteuil à laquelle il n'avait « jusqu'alors jamais prêté attention » : « Qu'un détail que je ne connaissais pas m'apparût à un moment si grave m'effraya. D'autres peut-être lui succéderaient jusqu'à ce qu'ils fussent assez nombreux pour changer ma vie. » (A, 206) Pourtant la voie semble tracée ; une dernière occurrence de la locution causale révèle une « peur inconsciente » qui s'impose comme le ressort dramatique du roman :

§ Je n'étais jamais revenu [« dans le quartier où j'avais vécu pauvre et seul » (211)] depuis que j'avais connu Jeanne *afin que* le plaisir de le revoir fût plus grand et aussi *à cause d'*une peur inconsciente de ce qui venait d'arriver, *afin que* j'eusse au moins, de nouveau seul, la joie de me replonger dans des souvenirs intacts. § (A, 213)

Le roman ne fait donc qu'actualiser une coïncidence entrevue dès les premières pages : « Maintenant [les années malheureuses que j'avais vécues] étaient aussi nettes que si aucun intervalle ne m'en eût séparé. » (A, 134) Comme elle suspend le temps – « Il était midi » ; « Il était encore midi. » (A, 133-134) –, la rencontre inaugurale avec Lucien réduit l'« intervalle »

séparant passé et présent, exigeant du récit qu'il l'investisse par paliers, en habillant d'un appareil logique son déploiement temporel et le cheminement psychologique du personnage. Les premiers pas de l'amant éconduit le mènent « sans [qu'il s'en fût] douté » sur les lieux de son passé. Manière de boucler la boucle en cernant ce qui n'aura donc été qu'une quiète parenthèse bourgeoise dans son existence. Et parmi les souvenirs « intacts », le texte offre en abyme la perspective d'une renaissance symbolique au comble du dénuement : « Devant cette confiserie, je m'étais arrêté pendant les fêtes du Jour de l'an, à cause d'une crèche. » (A, 211)

3.2. Au risque de l'absurde

La critique a perçu dans les romans de Bove une préfiguration des écritures de l'existence ou de l'absurde. Le fantasme d'innocence qui habite le personnage l'apparente à l'« Étranger » de Camus³¹. C'est le biais utilisé par Sartre pour camper « l'homme absurde [qui], jeté dans ce monde, révolté, irresponsable, n'a "rien à justifier". Il est *innocent*. » Or le commentaire souligne d'emblée la difficulté d'interprétation posée par un personnage « qui tuait un Arabe "à cause du soleil" »³². Meursault lui-même, lors de son procès, perçoit le ridicule du raccourci³³. C'est pourtant la même locution, employée une dizaine de fois dans le récit, qui a servi à nouer le drame : « À cause de cette brûlure que je ne pouvais plus supporter, j'ai fait un mouvement en avant. Je savais que c'était stupide, que je ne me débarrasserais pas du soleil en me déplaçant d'un pas³⁴. » Chez Camus comme chez Bove, l'expression trahit la fragilité du lien logique, le simplisme d'une assignation causale univoque ouvrant en retour la possibilité de raisons plus sérieuses. Si Sartre est frappé par la formule de *L'Étranger*, c'est peut-être que la même locution, exceptionnelle sous sa plume, sous-tend la première manifestation de la « Nausée » : « C'est à cause du soleil » – un soleil sans éclat, comparable à celui qui éclaire la scène inaugurale d'*Armand* (voir ci-dessus) : « Un jour parfait pour faire un retour sur soi : ces froides clartés que le soleil projette, comme un jugement sans indulgence, sur les créatures [...]. Un quart d'heure suffirait, j'en suis sûr, pour que je parvienne au suprême dégoût de moi ». Suit la scène du reflet dans le miroir, où apparaît « la chose grise » à laquelle on ne comprend rien³⁵.

³¹ Albert Camus a contribué à la publication de *Départ dans la nuit* aux Éditions Charlot, à Alger, en 1945.

³² Jean-Paul Sartre, « Explication de *L'Étranger* », *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 92-93 ; soulignement de l'auteur.

³³ « J'ai dit rapidement, en mêlant un peu les mots et en me rendant compte de mon ridicule, que c'était à cause du soleil. » (Albert Camus, *L'Étranger* [1942], Paris, Gallimard, 1967, p. 146)

³⁴ *Ibid.*, p. 87.

³⁵ Jean-Paul Sartre, *La Nausée* [1938], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 28-32. Voir aussi cette séquence annonçant la chute du roman, dont la lourdeur semble concentrée dans un toponyme « bovien » : « Tout est gras et blanc à Bouville, à cause de toute cette eau qui tombe du ciel. Je vais rentrer à Bouville. Quelle horreur. » (*ibid.*, p. 218 et 248)

Et Camus de dialoguer avec Sartre en associant la « nausée » à l'*absurde*, dont une manifestation est cet « étranger qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace »³⁶. Constituée en motif obsédant dans *Mes amis*, la scène du miroir n'est pas exempte d'étrangeté chez Bove, mais elle permet paradoxalement au sujet de s'assurer de lui-même. La résistance de l'image tient plutôt à la limitation du champ, à la saillance d'un détail, ou à cette menace du flou guettant l'homme quelconque que l'on retrouverait chez Calet³⁷.

S'il partage avec Roquentin un imaginaire « amorphe et vague », Armand est étranger au vertige existentiel comme au souci de « penser » l'existence³⁸. Le texte de Bove manifeste l'emprise de la situation sur le personnage, sans laisser celui-ci s'enliser dans la contingence. De même ne laisse-t-il pas au discours le temps de s'élever au « pourquoi »³⁹, puisqu'il se disperse irrésistiblement dans l'expression d'une causalité superficielle. Comme Armand, Meursault s'efforce de conserver une prise logique sur un monde dont le sens vacille. Et Sartre écrit à tort que le texte de *L'Étranger* « évite toutes les liaisons causales, qui introduiraient dans le récit un embryon d'explication et qui mettraient entre les instants un ordre différent de la succession pure »⁴⁰. Si l'effet est avéré, il ne tient pas à l'absence de liaisons causales – qui abondent –, mais à leur nature décalée. La locution à *cause de* s'impose dès la deuxième page du roman, doublement mise en relief par dislocation et clivage de l'énoncé : « Cette hâte, cette course, c'est à *cause de* tout cela sans doute, ajouté aux cahots, à l'odeur d'essence, à la réverbération de la route et du ciel, que je me suis assoupi. » Renforcée par la tension entre accumulation et modalisation (« sans doute »), la surdétermination causale est plaisante à propos d'un sujet prédisposé à l'assoupissement. Et c'est bien dans cette faculté d'absence que réside la clé du meurtre, celle aussi de l'existence de Meursault. Lui que l'avocat général accuse d'avoir agi « en pleine connaissance de cause »⁴¹.

Le biais logique confirme l'intuition selon laquelle la phrase de Bove annonce celle de Camus⁴², dans la recomposition analytique d'un certain ordre de réalité. Son discours littéraire

³⁶ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 31.

³⁷ « § Il ne faudrait pas que je m'éloignasse du miroir, car celui-ci est de mauvaise qualité. À distance, il déforme mon image. § » (MA, 20) ; « On se leva. Je me vis dans une glace jusqu'aux épaules ; j'avais l'air d'être en cour d'assises. Quoique je fusse pris de boisson, je me reconnus. Cependant, le contour de mon buste était flou comme l'ombre trop allongée de quelqu'un. » (MA, 48)

³⁸ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, ouvrage cité, p. 185-186.

³⁹ « Un jour seulement, le "pourquoi" s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement. » (Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, ouvrage cité, p. 29)

⁴⁰ Jean-Paul Sartre, « Explication de *L'Étranger* », article cité, p. 109-110.

⁴¹ Albert Camus, *L'Étranger*, ouvrage cité, p. 10 et 141.

⁴² Aux « phrases courtes, sèches, sobres » de Bove (Jean Cassou, Préface à *Mes amis*, Paris, Flammarion, 1977, p. 11), répond la phrase de Camus, « nette, sans bavures, fermée sur soi » (Jean-Paul Sartre, article cité, p. 108).

évoque « cette parole transparente, inaugurée par *L'Étranger* de Camus », qui selon Barthes « accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale de style »⁴³. Écartons la thèse de l'« absence de style », si volontiers appliquée à Bove, pour retenir l'horizon d'une « écriture innocente » – y compris au sens social et idéologique où cet essai définit l'*écriture*⁴⁴. Dans son univers, « le malheur est naïf et il y a de la naïveté dans la manière dont on l'accueille », écrit Jean Cassou dans sa préface à *Mes amis*⁴⁵. L'analyse convient à ce premier texte fragmenté, mais l'« innocence » de Meursault contraste avec la « tournure inquiète » d'Armand, qui tient au trouble logico-discursif entretenu par le roman. L'expérience du personnage est celle d'un désordre intime, impliquant le sujet à travers son statut social et familial. Et le malaise procède moins de l'excès de présence caractéristique de la nausée, que d'une saillance du réel trahissant un défaut de présence à soi. D'où le caractère crucial du rapport à l'autre, du regard d'autrui, médiation présentée comme nécessaire à l'avènement d'une vérité personnelle :

§ Peut-être à cause d'une jeune femme qui me regarda, de mon immobilité que rien ne distrayait, j'eus soudain, dans le mouvement de la rue, pleinement conscience que tout était fini, que j'étais sans ressources, aussi seul que devant la maladie. § » (A, 212)

Le fait que tout semble consommé incite à retracer un parcours dont les déterminations composent avec la liberté du sujet. Et le théâtre d'ombres romanesque désigne un seuil symbolique dans cette dissociation finale suggérant paradoxalement une possible réconciliation avec soi : « Mon ombre ne tourna pas avec moi. » (A, 209) Alors que les brèves séquences de *L'Étranger* présentent « une succession de présents »⁴⁶, y compris sous la forme accomplie du passé composé, celles d'*Armand* restent gouvernées par un passé simple téléologique, qui oriente le récit tout en le fragilisant par la perturbation de la causalité. Le roman assume ainsi le paradoxe d'une narration défaillante où chaque détail compte, révélant, à défaut d'un dieu caché, une facette du sujet lui-même. Implicite, l'« ordre des choses »⁴⁷ conduit Armand à redevenir ce qu'il n'a cessé d'être. Il offre aussi la perspective d'un équilibre fragile dans lequel le texte cherche son suspens final : un salut accordé *in extremis* par un certain ordre inscrit dans une scène de rue – en pente :

⁴³ Roland Barthes, « L'écriture et le silence », *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil [1953], coll. « Points », 1972, p. 56.

⁴⁴ Roland Barthes, « Qu'est-ce que l'écriture ? », *ibid.*, p. 14.

⁴⁵ Jean Cassou, Préface à *Mes amis*, *op. cit.*, p. 10-11.

⁴⁶ Jean-Paul Sartre, article cité, p. 108.

⁴⁷ Albert Camus, *L'Étranger*, ouvrage cité, p. 162.

§ Je pris la rue en pente. Des enfants y jouaient à la balle, les petits en haut, les grands en bas, *pour que* leurs chances fussent égales. § » (A, 214)

*
* *

Entre sincérité et mauvaise foi, le personnage de Bove est pris dans un « jeu de glaces » engageant aussi l'acte d'écriture, qui veut « à la fois, que je sois et que je ne sois pas ce que je suis »⁴⁸. S'il se donne parfois l'air de l'innocence, ce discours subjectif impliquant le lecteur dans un processus de (re)composition du sujet ne saurait y prétendre. Nulle écriture n'est innocente, Barthes le sait mieux que quiconque. Le roman sollicite les codes littéraires et la tradition populaire, en particulier dans sa manière d'afficher la naïveté maladroite du personnage. Mais il déplace l'enjeu esthétique en inventant les conditions discursives d'une interrogation sur la *place* d'un « homme singulier »⁴⁹. Alors que le roman du XIX^e siècle se veut explication du réel, le réalisme subjectif de Bove est une expérience littéraire de la contingence n'appelant – contrairement à celle de Sartre ou Camus – aucune leçon philosophique. Épreuve apparemment sans issue, pour celui qui semble avoir appris tôt qu'« on ne se guérit pas de soi »⁵⁰. En se faisant espace de liaison syntaxique et logique, le texte oppose pourtant à l'aboulie du personnage la rigueur d'un processus symbolique constituant les désordres familiers en ordre affectif. L'univers de Bove est celui où une « pendule qui ne marche pas » marque « midi juste afin de tromper le moins possible » (A, 139). Et la mise en scène d'un échec programmé apparaît comme une manière de racheter l'imposture, d'atteindre à une forme indirecte de franchise⁵¹. Le récit se fait ainsi l'expression cohérente d'un absurde inscrit dans le sujet lui-même.

Philippe Wahl

EA 4160 – Passages Arts & Littératures (XX-XXI)

Université Lumière-Lyon 2

⁴⁸ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, ouvrage cité, p. 102.

⁴⁹ « Je n'ai demandé qu'une seule chose. Elle m'a toujours été refusée. [...] C'est une place parmi les hommes, une place à moi, une place qu'ils reconnaîtraient comme mienne sans l'envier, puisqu'elle n'aurait rien d'enviable. Elle ne se distinguerait pas de celles qu'ils occupent. Elle serait tout simplement respectable. » (Emmanuel Bove, *Mémoires d'un homme singulier*, Calmann-Lévy, 1987, p. 26)

⁵⁰ Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard [1964], coll. « Folio », 1972, p. 213.

⁵¹ C'est en ces termes que Lucien dénonce la faute d'Armand : « il faut être plus franc que cela, dans la vie » (A, 197).