

L'AUTRE INTELLECTUALISÉ

Armand d'Emmanuel Bove

FRANÇOIS OUELLET

L'exercice de l'altérité entre personnages est ici envisagé comme un rapport de force au service de la vérité subjective que le héros croit détenir sur l'autre. À partir d'un roman d'Emmanuel Bove, je fais voir que ce rapport asymétrique construit une «représentation de l'Autre» abstraite qui idéalise la pensée du héros, que dissimule pourtant une intrigue qui saisit le héros dans sa médiocrité quotidienne.

The exercise of otherness between characters is envisaged here as a balance of power serving the subjective truth that the hero believes he holds over the other. On the basis of a novel by Emmanuel Bove, I demonstrate that this asymmetrical relation builds an abstract «representation of the Other» idealizing the hero's thought, which is, however, concealed by a plot that captures the hero in his daily mediocrity.

Les nombreux textes sur l'altérité ou l'hétérogénéité qui paraissent depuis quelques années saisissent la question dans une perspective le plus souvent extratextuelle. Le corpus littéraire tient lieu de point de départ vers une réalité socio-culturelle qu'il est appelé à mettre en relief. Pour ma part, je préfère m'en tenir à l'altérité qui s'exerce dans la diégèse, et comprendre «la représentation de l'Autre» par le rapport de force auquel se livrent les personnages d'un roman et, plus particulièrement, par le point de vue du héros sur un autre personnage.

Dans un texte célèbre, Benveniste (1966) a établi le fondement linguistique de la subjectivité par la capacité de l'homme de se constituer comme *sujet* devant autrui, d'affirmer son «je» face à un «tu» inhérent à sa condition subjective. De la sorte, la polarité des personnes est asymétrique, car «"ego" a toujours une position de transcendance à l'égard de *tu*». Le fondement subjectif de tout processus d'altérité quel qu'il soit engage forcément une différence, un désaccord, une dissonance, et donc un rapport supériorité/infériorité.

Il y aurait lieu de croire que la fiction romanesque reproduit invariablement (à des degrés d'intérêt divers) un tel rapport d'asymétrie, en vertu de la conception de la personne que tout auteur traduit obligatoirement dans son écriture, conception dont le héros se fait le porte-parole¹. «Les personnages représentent des personnes, selon des modalités propres à la fiction»,

précisent Ducrot et Todorov (1972). Le héros, en tant que lieu d'ancrage d'une surdétermination psychologique et esthétique, est «exceptionnalisé» par le romancier; il participe d'une «mythification» selon V. Jouve (1992) qui adapte au personnage le concept de T. Pavel (1987). Cette conception de la lecture critique définit le personnage autant par la réalité psychologique dont il témoigne dans la diégèse (et qui renvoie à un univers référentiel) que comme une composante privilégiée du système narratif. Par «point de vue du personnage», j'entends donc, bien sûr, la focalisation par le héros, mais aussi, dans un sens plus large, toute l'organisation textuelle du roman, dans la mesure où elle est au service du héros et de la vérité qu'il croit détenir sur l'autre.

J'aimerais montrer comment l'articulation du rapport de force en faveur du héros détermine une représentation singulière de l'autre dans un roman d'Emmanuel Bove : *Armand* (1926). Le roman et son auteur sont peu connus², et pourtant Bove aura produit, dans les années vingt, des romans d'une étonnante modernité, tant par leur forme (on verra au passage que l'écriture d'*Armand* annonce celle des nouveaux romanciers) que par leur propos qui inaugure, bien avant Sartre, le discours existentialiste sur l'autre. L'œuvre s'inscrit dans son époque qui, sous l'impulsion de la psychanalyse naissante, de la découverte de la relativité, de la reconnaissance des œuvres de Dostoïevski et de Proust, conteste le principe classique de

l'omniscience du romancier et découvre massivement le roman focalisé. Le point de vue des années vingt est ainsi régi par un subjectivisme relativiste selon lequel il n'y a de vérité possible qu'intérieure, en même temps qu'«il n'y a pas de connaissance hors de la relation»³. L'individu n'atteint à la connaissance de soi qu'en passant par l'autre; et l'autre n'a d'existence que celle que veut bien lui attribuer l'individu. Ce n'est plus le réel qui importe, mais le vrai; le réalisme devient subjectif.

L'œuvre entière de Bove exploite avec acharnement les données de ce subjectivisme relativiste⁴. La relation à l'autre s'élabore dans le cadre d'un rapport de force conflictuel abstrait propre à rejeter l'opposant; le héros se définit par une visée subjective sur l'autre, par laquelle l'appropriation de l'autre conduit à la reconnaissance de sa supériorité intellectuelle.

Cette dimension des textes est fondamentale, bien qu'elle s'inscrive en marge d'une intrigue susceptible de l'occulter. C'est selon cette intrigue que la critique commente l'œuvre, qui repose sur deux critères esthétiques de la valeur desquels par ailleurs, dans la plupart des cas, elle doute : d'une part l'action y est absente; d'autre part, d'un roman à l'autre, réapparaît le même personnage médiocre, solitaire, impuissant à établir un lien durable avec les autres et à changer sa destinée misérable. Or, si le romancier paraît si malhabile «à grouper ses personnages, à les faire dépendre de la vie, de la cité» et, «par suite, à les faire agir et réagir les uns sur les autres»⁵, c'est que l'absence d'intrigue apparente cède à une relation purement abstraite et qu'il n'est possible de saisir que dans la mesure où on lit les textes selon le point de vue exclusif du héros. On s'aperçoit alors que l'anti-héros médiocre convertit, sur le plan de sa conscience, l'échec social en gain subjectif et héroïse ainsi son propre destin d'individu victime de l'incompréhension de l'autre. La pensée idéalisée rachète l'impuissance d'agir et rétablit un idéal de la personne en recomposant la figure ennemie.

LE DÉSÉQUILIBRE SENTIMENTAL

Je confinerai ma lecture aux derniers chapitres du roman, resserrés autour de la relation conflictuelle entre Armand et Jeanne qui vivent ensemble.

Je vais d'abord indiquer le point de vue subjectif d'Armand, qui se déduit de son occupation de l'espace. Armand craint que son ami Lucien, dont il a tenté de séduire la sœur, Marguerite, ne le dénonce à Jeanne. Le lendemain de cette tentative de séduction, Armand songe : «Je me tenais au milieu de la pièce. Quand je ne sais à quoi m'employer, c'est toujours au milieu d'une pièce que je me tiens, afin d'être à égale distance des occupations qui pourraient se présenter à mon esprit» (p. 134-135). La phrase, volontairement ironique, n'en montre que mieux la correspondance des positions concrète et abstraite : l'occupation du milieu de l'espace

par Armand traduit un état d'esprit, elle témoigne de sa position affective entre Marguerite et Jeanne. Aussi, inquiet à l'idée que Jeanne apprenne son intérêt pour Marguerite, Armand sort rencontrer Lucien afin de s'assurer qu'il ne parlera pas. Au retour de chez Lucien qui s'est emporté contre lui, Armand s'arrête dans un café pour réfléchir. De retour chez lui, il réalise que Lucien a pu profiter de cet arrêt pour prévenir Jeanne. C'est ce que traduit cette autre observation ironique, qui reflète l'incertitude d'Armand : «Sur l'épaisseur de mes semelles, j'avais l'impression de me tenir en équilibre» (p. 150).

La narration exploitera cette idée d'inconfort physique, qui symbolise les craintes d'Armand, tant que celui-ci demeurera dans l'ignorance de la bonne attitude à adopter. Haletant, «au point de ne pouvoir respirer» (p. 150), Armand quitte donc le salon et se rend dans d'autres pièces à la recherche d'un signe tangible qui le renseignerait sur le sentiment de Jeanne. Dans la chambre à coucher, il s'aperçoit que les lettres qu'il lui a envoyées ont disparu, ce qui lui paraît de mauvais augure; sa position physique reflète encore ses craintes : «Je m'assis, non par fatigue, mais dans l'espoir que, comme pour un mal physique, un changement de position me soulagerait» (p. 152). Quand enfin il trouve les lettres, il écarte, soulagé, la possibilité de la visite de Lucien. «Je m'étais trompé sur lui [Lucien], sur Jeanne» (p. 153). L'équilibre est si bien rétabli entre lui et Jeanne que, de retour au salon, d'où Jeanne n'a pas bougé, Armand, qui a pris de l'assurance, s'assoit exactement en face d'elle, prêt à la défier, à l'affronter.

Ainsi, la suite des positions physiques, révélatrices de l'état d'esprit d'Armand, s'inscrit dans un déplacement de sentiments qui formule un nouvel enjeu entre les personnages, enjeu reproduit spatialement; ce milieu qu'Armand occupe d'abord entre deux femmes, puis entre Lucien et Jeanne, acquiert une valeur nouvelle : il ne mesure plus la personne mais la distance entre les personnes. Le milieu n'est plus occupé mais devient l'enjeu des forces en présence. Alors le vide central de l'espace, autour duquel se disposent théâtralement Armand et Jeanne, tient lieu d'un équilibre fragile entre eux.

LA CONSCIENCE EXACERBÉE

Assis en face de Jeanne, Armand essaie vainement de deviner ce qu'elle «médite» (p. 155). Alors, pour pénétrer sa pensée, il inverse les faits et imagine que Jeanne l'a trompé : il constate que, comme elle, il se tairait d'un silence lourd de réprobation, et tire la conclusion que Jeanne a tout appris par Lucien. La scène est significative, en microcosme, de l'attitude générale du héros bovien; par la médiation de l'autre, il réoriente le sens de la réalité dans laquelle il se trouve : Armand n'accepte pas d'être coupable devant Jeanne, mais se fait coupable en s'appropriant le regard que Jeanne

pose sur lui. Il est coupable à travers l'autre. Armand n'est plus tant celui qui a agi que celui qui est accusé d'avoir mal agi.

Condamné par le regard de Jeanne, Armand s'inquiète de nouveau; l'équilibre physique se rompt : Armand quitte à nouveau le salon et recouvre momentanément une position d'infériorité (de déséquilibre) physique par rapport à Jeanne. Mais en même temps, comme accusé-victime, il se trouve mentalement dans une position de force. Armand prétend d'ailleurs n'avoir voulu que consoler Marguerite sans couvrir d'arrière-pensées. Mais jamais il ne formule sa défense de vive voix. Il préfère construire subjectivement sa position victimaire, qui est la seule qui puisse le distinguer positivement des autres. Les pages qui suivent, parmi les plus originales du roman, suggèrent la supériorité psychique d'Armand.

Ayant quitté le salon, Armand entend soudain la voix de Jeanne : «Armand, j'ai à te parler» (p. 157). Armand revient au salon; le regard qu'il pose sur Jeanne et les objets témoigne de son intention d'évaluer la situation en marge d'une conversation, afin d'éviter toute conciliation possible entre eux et de quitter Jeanne. Une étonnante description donne le ton : «Bien que je m'approchasse d'elle, je la voyais toujours de la même grandeur, loin de moi, le dos à la fenêtre» (p. 157-158). Momentanément, la distance entre eux ne se mesurera plus en pas, mais en pensées. Armand se gardera bien de répondre à Jeanne dans les pages suivantes. Tandis que l'une parle, l'autre imagine, réévalue subjectivement ce qui l'entoure. Dans la pensée d'Armand, l'espace ambiant se fragmente, ainsi que Jeanne, réduite au reflet d'une image, comme un souvenir :

Une table d'acajou nous séparait. Des pensées sans suite traversèrent mon esprit. Je vis l'image de Jeanne reflétée sur la table, plus nette que la mienne dans un rectangle sans poussière où s'était trouvé un livre. Je vis la trappe de la cheminée à laquelle manquait un volant, le feutre de la table de jeu, décollé à l'endroit où elle se plie, les pédales du piano, la vis du tabouret, les butoirs qui protègent les boiseries des portes, le tapis sous lequel le parquet n'était pas ciré. (p. 158)

Cependant que Jeanne continue de parler, Armand détaille ensuite son visage, découpe, fragmente la référence amoureuse par excellence, nommant les choses en se rap- pelant peut-être que désigner c'est éliminer, c'est tuer :

Jeanne continua de parler et je ne vis plus qu'elle, que son visage dans ses plus petits détails. La minceur des lèvres serrées, la fixité du regard lui donnaient une expression que je ne lui connaissais pas, aussi nouvelle pour moi que si, pour la première fois, nous nous fussions trouvés ensemble devant un mort. Dans le cerne de l'un de ses yeux, il y avait une tache qui rougissait après les repas. J'avais la même tache à la base du nez. Elles étaient

toutes deux sans doute causées par la rupture, sous la peau, d'un vaisseau sanguin. C'était un des signes qui avait fait que nous nous étions plu. À force de tenir sa tête dans ses mains, elle avait dégagé ses oreilles des cheveux qui les masquaient. Plus foncées, elles semblaient bien portantes à côté de la pâleur du visage. Elle fit une grimace. Sa lèvre inférieure cacha l'autre. Ses cils, comme si elle avait pleuré, étaient clairsemés. La chair était à vif aux coins de ses yeux. Une ride de la quarantaine, partie des joues, passa sous son menton. (p. 158-159)

Dans ce passage et les quelques autres déjà cités, l'objet et le corps sont saisis par un art narratif qui rappelle l'esthétique cubiste⁶. Séparé de Jeanne par une table d'acajou, Armand voit pêle-mêle («les pensées sans suite») des bouts d'objets, des morceaux de décor, ainsi qu'ils seraient disposés dans une toile cubiste. Celle-ci paraît même évoquée dans sa délimitation, suggérée par la réduction, sur la table, de l'image de Jeanne «dans un rectangle sans poussière où s'était trouvé un livre». Le livre – et l'objet choisi est révélateur de l'écriture qui s'autoréfère, qui réfléchit son procédé – a simplement remplacé le cadre de bois.

C'est en quelque sorte de cette Jeanne «réduite» qu'Armand s'approche ensuite pour la détailler et en restituer une image dont les détails corporels constituent autant de traits parmi d'autres que le peintre pourrait retenir afin de garnir son modèle. Le romancier procède par gros plans, dans un travelling, pour isoler ces détails dans un contraste des couleurs (le rouge, le foncé et le pâle), par des déformations (la tache, la grimace, le motif du masque) ou encore par des lignes (une ride qui traverse une partie du visage, une lèvre qui cache l'autre). Le roman regorge de pareilles descriptions qui témoignent de déformations ou de dislocations corporelles évoquant des figures de Picasso ou de Braque.

Par ailleurs, la tache que partagent Jeanne et Armand n'est-elle pas suggérée «en transparence», dans cette rupture sous la peau, ainsi que l'objet-cube de la peinture qui donne à voir ses différentes facettes? On sait l'importance de la spatialisation de la figure de la comparaison qui, au centre de deux objets qui se recourent, isole, par le moyen d'une tache de couleur particulière, de chacun des éléments représentés ce qu'ils ont en commun. La tache forme peut-être de la sorte l'ambivalence des corps cubistes qui, dans la fragmentation, partagent des signes communs, comme si deux figures de tableau s'empruntaient des traits qui auraient autrement marqué une unité picturale d'ensemble. Faut-il comprendre, par la description physique que compose Armand du portrait de Jeanne, que leur relation ne tient plus qu'à une tache arbitraire?

Cette écriture optique et mathématique, représentative de la première manière de Bove, annonce celle des nouveaux romanciers. Bove partage avec eux une même exiguité du regard et une même dissection de

l'espace; cependant, les résultats auxquels chacun parvient diffèrent considérablement. Chez Robbe-Grillet ou Ollier, nous assistons à une démarche créatrice axée sur l'accomplissement logique d'une description qui résulte de directives formelles allant ainsi jusqu'à prendre en charge la narration. L'espace n'a plus qu'une autonomie d'existence objective, pouvant aller, comme l'écrit Ricardou, jusqu'à «restreindre au niveau d'une implication diffuse le sens préalable sur lequel se fonde la description»⁷. La description crée le sens. Chez Bove, en revanche, la description est orientée par l'optique subjective du héros qui reproduit la relation à l'autre par une appropriation symbolique et un découpage géométrique de l'espace; c'est la description, mais produite par le personnage, qui crée le sens et oriente le lecteur sur la signification qu'il doit prêter à la pensée du personnage.

Aux questions de Jeanne, Armand ne dit mot; le dialogue impossible cède à la seule possibilité de sa conversion abstraite dans la dialectique hégélienne. La pensée conceptuelle du héros assimile l'autre pour se reconstituer dans une vérité globale. Devant le silence obstiné d'Armand, Jeanne, sincèrement déçue et décontenancée, se réfugie dans la chambre à coucher pour mieux pleurer à son aise. L'attitude de Jeanne, dans les circonstances, est naturelle, «objective» sur l'axe des événements. Toutefois, le récit n'enregistre pas moins le triomphe subjectif d'Armand par l'intégration de l'autre : sous cet angle, ce n'est pas le déplacement de Jeanne qui compte, mais le comportement d'Armand, dont l'apparente indifférence camoufle la position de force intellectuelle mise en relief par le découpage cubiste de l'objet et du corps⁸.

Demeuré seul au salon, Armand recouvre sa position de victime et, adoptant une attitude complaisante face à son malheur, s'attriste que personne ne le comprenne (p. 161). Enfin, longtemps après, lorsque Jeanne s'est endormie, Armand la rejoint et se couche.

LE TRIOMPHE SUBJECTIF

L'avant-dernier chapitre ramène les personnages à l'espace initial de la confrontation : le salon. Armand, après sa nuit de sommeil, se lève et trouve Jeanne «au milieu de la pièce», «sur un des fauteuils qui sont ordinairement disposés contre les murs»; il se met à tourner en rond, à encercler l'espace que Jeanne occupe (p. 180). Tout au long du roman, le milieu rend compte d'une équation symbolique qui atteste un certain état d'esprit d'Armand : l'occupation du milieu représente une sorte de garantie morale contre l'autre, affirme la vérité de l'occupant. L'interprétation est ici conforme aux traditions religieuses qui investissent Dieu (ou la Pensée) d'un principe de force et de valeur centripète. Plus que jamais le milieu devient l'enjeu d'un rapport de force entre Armand et Jeanne.

«Soudain, Jeanne se leva. Dans cette pièce où, d'ha-

bitude, nous allions en trois sens, nous nous trouvâmes immobiles, face à face» (p. 182). Jeanne, toujours au milieu de la pièce, exprime le désir qu'ils se séparent, qu'Armand la quitte définitivement; celui-ci pense alors : «Souvent je m'étais demandé si la douleur morale était préférable au mal physique. Il m'apparut que non jusqu'au moment où j'eus pleine conscience de ma détresse» (p. 182). L'observation est curieuse et semble créer un non-sens : Armand préfère la douleur morale au mal physique en prenant conscience de sa détresse. En fait, la phrase traduit, d'une part, le désir d'Armand d'être abandonné par Jeanne et renvoyé à sa solitude d'antan; d'autre part, elle reflète, dans le cadre de l'enjeu spatial, la position physique inconfortable et insupportable d'Armand. En tant que victime, Armand est en effet déjà acquis à sa solitude prochaine : «J'étais livré à moi-même. Personne ne me consolerait. J'allais me retrouver seul, comme par le passé» (p. 183). En revanche, sur le plan physique, la position qu'il occupe lui fait «mal» car elle ne s'accorde pas avec la force de sa pensée subjective. En effet, le «mal physique» auquel Armand fait allusion doit se lire, dans le contexte particulier d'un roman ironique et métrique, en termes d'inconfort.

C'est sur ce plan que sera joué le dernier acte de la relation. Il s'agira pour Armand d'occuper la position centrale qui métaphoriserait la disqualification physique de Jeanne et validerait le bien-fondé de sa pensée. Il tente un premier pas vers Jeanne, qui «se tenait droite, au milieu de la pièce». Il note : «Les meubles, bien qu'ils se trouvassent à leur place habituelle, semblaient plus loin les uns des autres. J'étais tout près d'elle. En faisant un autre pas, j'aurais touché son corps» (p. 184). Les meubles n'ont qu'une fonction utilitaire seconde, car ils balisent avant tout un espace en fonction de la relation affective des personnages; dans l'esprit d'Armand, il n'y a plus de place ici que pour lui et Jeanne, que pour leur rapport physique dans un espace meublé qui s'efface au profit des seuls déplacements en fonction du milieu. Mais Jeanne ne bouge toujours pas; la fermeté de son attitude renforce ainsi l'inconfort (le mal) physique : Armand tombe à ses genoux, lui prend la main (p. 184), puis se relève (p. 185); l'émotion lui cause un point au côté (p. 186). C'est enfin par une démarche qui suggère la feinte et la ruse qu'Armand parviendra à ses fins : «seul devant la porte entr'ouverte de l'antichambre», après un dernier pas «calculé», il se retourne puis gagne le milieu de la pièce (p. 190), après quoi seulement il part, mais à reculons, lui et Jeanne se regardant, tandis qu'aucun meuble ne les sépare (la veille, une table d'acajou les séparait), n'interfère dans la symbolique spatiale.

LA DÉIFICATION DU HÉROS

J'ai choisi de saisir le rapport de force entre les personnages dans l'espace. J'aurais pu aussi l'aborder par sa dimension temporelle. L'heure «midi» tient dans

le roman un rôle similaire à celui du milieu physique. Ces signes spatio-temporels sont étroitement liés dans le dernier chapitre qui consacre l'exception de la pensée d'Armand.

En sortant de chez Jeanne, Armand pense : «Il était tôt. Les cloches, pourtant, sonnaient longtemps, comme à midi, égarant la notion de l'heure, avec la solennité du canon, quand il tonne en signe de réjouissance» (p. 193-194). Il n'est significativement pas encore midi, mais «comme midi», c'est-à-dire que les heures sont brouillées au profit d'un midi suggestif qui dure et que l'on sonne trop longtemps en guise de réjouissance. En intériorisant une durée factice au détriment de la réalité éphémère, Armand sacralise et éternise sa pensée pure de toute contingence temporelle, proche du midi nietzschéen et du moment d'intellectualisation du retour conquérant sur soi que Valéry consignait dans «Le Cimetière marin» :

Midi là-haut, Midi sans mouvement
En soi se pense et convient à soi-même...

La narration supplée ainsi au sentiment d'impuissance vis-à-vis du temps qui fuit par un sentiment de puissance constitué par l'appropriation subjective du mobile et de sa conversion en éternel. C'est par une pareille appropriation de l'espace qu'Armand parviendra aussi au centre de l'espace : «Maintenant je me trouvais au milieu de ce quartier où j'avais vécu si malheureux» (p. 197). L'emploi au figuré du mot «milieu» indique ce même état intellectuel d'assimilation du réel, qui brouille les vraies pistes et prétend être partout et nulle part, au cœur de sa propre pensée. Les personnages de Bove sont, en effet, souvent en quête d'une nouvelle dimension spatio-temporelle qui rachète leur échec social et convienne à leur ambition. Pour Armand, il s'agissait de quitter l'espace restreint de sa vie avec Jeanne (leur appartement) et d'effacer la superficialité de leur relation afin d'accéder à la vérité substantielle d'une attitude religieuse quant à la solitude, à la dimension sacrificielle de l'éternelle errance dans la pauvreté.

Le lecteur qui termine le roman croit avoir une fois de plus assisté à la déchéance du héros type de Bove, toujours pitoyablement seul face aux autres. En apparence, Armand est victime d'une maladresse affective; rejeté par Jeanne, il se plaint de n'être pas compris. La critique a toujours évalué les textes de Bove en fonction de cette intrigue. En revanche, je crois avoir montré qu'en marge de l'intrigue et de l'apitoiement du héros sur lui-même, l'optique subjective, en assimilant la figure de l'autre, conduit à une transformation héroïque à laquelle se doit la solitude. L'individu n'a d'existence qu'après avoir assimilé l'autre dont il se retire ensuite afin de recouvrer la force de l'unité atteinte.

Faute d'épouser le point de vue du héros, on risque de mésestimer la qualité esthétique des romans. Au mieux, on peut constater une certaine originalité d'écriture sans savoir la mettre en valeur⁹. Dans sa préface

à la réédition du roman, Christian Dotremont observe qu'à la fin les excès tendent à s'égaliser et s'interroge sur la «médiocrité» du style : «A-t-il [Bove] choisi ce style, ces personnages? D'emblée manigancé tous ces excès, toute cette médiocrité?» (p. 8). Curieuse question, à vrai dire, qui montre la méconnaissance du projet littéraire (qui se déduit à la lecture). Le récit inscrit les étapes des rapports de force entre Armand et autrui – au terme desquels le héros se replie sur lui-même dans l'isolement – par des marques temporelles et spatiales, qui sont des marques symboliques de l'ego. C'est pourquoi la «mathématique littéraire» (l'expression est de Dotremont) de Bove est centripète. À la fin, les excès s'égalisent proportionnellement à l'héroïsation définitive du statut subjectif. Il s'agit moins, pour le héros, d'avoir raison contre les hommes que d'opposer sa raison aux hommes¹⁰. Être Dieu ou n'être rien.

1. Il reviendrait à Bakhtine (1984), qui s'inscrit dans une tradition philosophique très nette (l'existentialisme), d'avoir le premier envisagé une conception esthétique à partir d'une telle conception de la personne humaine. Le théoricien russe fonde la relation entre le romancier et le personnage (à laquelle nous substituons la relation héros et personnage) sous l'angle asymétrique d'un acte créateur tour à tour empathique et exotopique. B. Bednarski (1989) s'est inspirée remarquablement des travaux de Bakhtine pour étudier les types d'appropriation et d'assimilation par lesquels se définissent les rapports entre francophones et anglophones dans l'œuvre de Jacques Ferron.
2. La réédition de l'œuvre d'Emmanuel Bove (1898-1945) a suscité un accueil enthousiaste en France aussi bien qu'à l'étranger (Bove est notamment traduit en allemand par Peter Handke). Ses premiers romans, *Mes Amis* (1924) et *Armand*, ont été réédités chez Flammarion en 1977. Depuis, la presque totalité de son œuvre (une trentaine de titres) a paru chez divers éditeurs. J'utiliserai l'édition publiée chez Flammarion, préfacée par Christian Dotremont.
3. J. de Gaultier, «La Philosophie de la relation», *Mercur de France*, 15 octobre 1921, p. 303.
4. L'historique du subjectivisme relativiste est étudié dans les essais majeurs de M. Raimond (1966) et de M. Zérafra (1969). Aucun des deux critiques ne mentionne les textes de Bove, tombés complètement dans l'oubli après la Seconde Guerre. Pourtant, l'emploi par Bove de ce principe esthétique diffère largement de celui pratiqué dans les textes de référence (Proust, Joyce, Woolf, etc.) et produit un type de récit original digne d'intérêt.
5. A. Thérive, «Emmanuel Bove», *Galerie de ce temps*, Paris, Éd. de la Nouvelle Critique, 1931, p. 165.
6. Cette page reprend un extrait d'une communication sur Bove et le cubisme, prononcée au congrès de l'Acfas de mai 1992 à l'Université de Montréal.

7. J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 92.
8. L'esthétique cubiste saisit l'ambiguïté plastique de l'objet entre la volonté de le montrer tel qu'il peut être vu sous divers angles et le désir d'en représenter l'idée que le peintre s'en fait. C'est cet aspect subjectif que montre l'expérience des papiers collés; Picasso parlera de «trompe-l'esprit» par rapport aux «trompe-l'œil», ce qui souligne assez bien la correspondance entre l'image et l'idée qu'il met en valeur. Du reste, on connaît la part d'abstraction intellectuelle qui entre dans la composition cubiste; la fameuse déclaration de Braque : «J'aime la règle qui corrige l'émotion» («Pensées et réflexions sur la peinture», *Nord-sud*, n° 10, 1917).
9. On comprend que la critique contemporaine n'ait été que partiellement ouverte à la réception d'une telle esthétique qui se moquait de certains principes romanesques acquis selon le modèle balzacien et qui proposait du personnage une configuration éminemment subversive et trop abstraite. Par exemple, Henri Martineau écrit : «La composition du roman plus encore que le style, révèle une esthétique personnelle et des plus discutables. Les personnages n'ont pas d'état-civil et nous n'en savons guère plus sur eux à la dernière page qu'à la première». (*Le Divan*, janv. 1927, rééd. en 1968 : vol. 15, Neldeln (Liechtenstein), Kraus Reprint, p. 34)
10. À la lumière de cette conception de l'autre telle qu'elle transparaît dans *Armand*, nous constatons que Bove propose un roman précurseur de l'écriture descriptive des nouveaux romanciers et d'une certaine vision négative de l'autre véhiculée par le discours existentialiste. L'œuvre paraît concilier deux tendances : l'une éminemment littéraire, davantage axée sur l'énonciation, l'autre philosophique, plutôt préoccupée par l'énoncé.

Références bibliographiques

- BAKHTINE, M. [1984] : *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- BEDNARSKI, B. [1989] : *Autour de Ferron. Littérature, traduction, altérité*, Toronto, Éditions du GREF.
- BENVENISTE, É. [1966] : «De la subjectivité dans le langage», *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1988.
- DUCROT, O. et T. TODOROV [1972] : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- JOUBE, V. [1992] : *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F.
- PAVEL, T. [1987] : *L'Univers de la fiction*, Paris, Seuil.
- RAIMOND, M. [1966] : *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti.
- ZÉRAFFA, M. [1969] : *Personne et personnage. Le Romanesque des années vingt aux années cinquante*, Paris, Klincksieck.