

Creuser l'espace : Emmanuel Bove, romancier des *non-lieux*

CLÉMENT FREHLICHER*

MOTS-CLÉS : Bove, Emmanuel (1898-1945), espace – dans la littérature, cadre spatio-temporel (littérature) – dans la littérature, personnages littéraires, comportement spatial – aspect symbolique.

KEYWORDS: French literature – 20th century, Space – in literature, Setting (literature), Characters and characteristics in literature, Spatial behavior.

Emmanuel Bove est souvent décrit comme le plus grand des auteurs mineurs français. Auteur longtemps oublié, certes, en dépit de la reconnaissance qui l'entoure de son vivant (Colette le découvre, Rilke tient *Mes Amis* en haute estime, il est lauréat de l'éphémère mais généreusement doté prix Figuière...), puis redécouvert dans la lignée des excellents travaux de Raymond Cousse et Jean-Luc Bitton, réédité, commenté, réadapté au cinéma. Mais peut-être quelque fatalité s'attache-t-elle au sort de l'écrivain « redécouvert » : à l'ombre de l'oubli se substituent les brumes d'une légende ; les exercices d'admiration trop éclatants ne dissipent pas les jugements hâtifs.

En nous attachant ici à explorer le corpus romanesque bovien (moins les romans écrits sous pseudonyme) selon la thématique spatiale, nous souhaiterions de montrer d'abord comment l'espace dans les romans de Bove, inséparable du personnage qui l'actualise, se présente comme une *pratique* et non comme un simple « milieu ». Mais aussi, comment cet espace vécu s'inscrit graduellement dans l'ordre du symbolique – dans la destinée du personnage, mais aussi dans l'économie générale des romans voire l'œuvre en général –, comme espace *signifiant*, en tant que « non-lieu ». Nous tenterons ainsi d'illustrer trois bonnes raisons de rendre à Bove la place qui lui revient parmi les grands romanciers : la variété du parcours romanesque – qui ne paraît tourner en rond que pour mieux creuser certaine vérité humaine –, l'acuité du discours sur le monde dont il est porteur – contre l'idée d'un « petit monde » romanesque clos –, ainsi

* Conservateur à la Bibliothèque cantonale et universitaire – Lausanne (CH).

que la subtilité de la mise en fiction d'une vie certainement vécue « comme une ombre ».

Réalité de l'espace et vérité du personnage

L'espace chez Bove semble, en première analyse, doté du caractère discret, presque effacé, qui marque l'univers de cet auteur. À peine apparaît-il comme un milieu, étroitement circonscrit, qu'il ne semblerait donc pas nécessaire de questionner. La plupart des romans boviens se passent au présent, et à Paris. Il n'y a, à notre connaissance, qu'une échappée dans l'imaginaire, ce « Fombonne » qui, dans *Adieu Fombonne*, représente Compiègne où Bove a vécu. Et un unique roman situé intégralement hors de Paris : *Un célibataire* ; encore celui-ci, souvent décrit comme un roman « théâtral », ne fait-il justement place à Nice que comme décor. À ces exceptions près, Paris, toujours, et des excursions en province (Nancy, Lyon ou... Bécon-les-bruyères). C'est que le roman bovien – du moins, à un certain moment de l'élaboration romanesque – est souvent construit sur le mode du *flash-back*. Le personnage est introduit dans le milieu parisien, puis un retour au temps de son enfance intervient, en guise d'explication de l'étrangeté de sa situation et de sa marginalité. Paris, donc, la province ; très rarement l'étranger. Bove fait revenir Maxime de Vienne (autre réminiscence autobiographique) dans l'incipit d'*Un soir chez Blutel* et l'odyssée de Raoul de Talhouet s'achève en Espagne, ou plutôt, à la frontière, et c'est tout. Le noyau parisien est, en revanche, solidement construit. Espace réaliste, donc marqué par des oppositions – sinon des tensions – sociales. Ainsi l'avocat Charles Bénesteau trahit-il les siens en quittant le vaste appartement qu'il occupe dans l'Ouest parisien pour un trois-pièces dans le XIV^{ème} arrondissement. Tout *Le pressentiment* s'articule à ce double parcours : les retours de Charles au domicile conjugal, les incursions des « riches » dans son exil populaire. Les deux mondes, d'une égale médiocrité, ne se rencontreront qu'à l'enterrement de Charles. Ou dans *Le beau-fils*, le roman certainement le plus autobiographique – autofictionnel, si l'on veut – de Bove. Annie, la belle-mère idéalisée par le protagoniste, quitte le XVI^{ème} arrondissement pour un atelier d'artiste, mettant en péril le roman familial construit par Jean-Noël autour de l'« Avenue Malakoff ». Comme tous les modestes, les personnages de Bove habitent les quartiers populaires, et, le plus souvent, des mansardes. C'est le cas de Victor Bâton, le héros de *Mes amis*, mais aussi du médecin raté Lesca, dans *Un homme qui savait*, qui se trouve pourtant moins mal logé, rue de Rivoli.

L'escalier qu'on descend pour gagner l'aventure sur le boulevard, qu'on remonte afin de retrouver le « re-fuge » de la chambre est un motif structurant des romans. En parallèle à cette sociographie élémentaire, un certain pittoresque parisien n'est pas absent de l'œuvre, surtout à ses débuts : Bâton, par exemple, mène une vie de quartier. Pour autant, les personnages boviens n'ont que peu à voir avec le « piéton de Paris » et sa flânerie émerveillée. Non pas qu'ils soient grandement contraints, du *dehors* en tous cas. Pour ces oisifs dont le rang social n'est jamais très clair, Paris est rien moins qu'un « espace quadrillé ». Au contraire se présente-t-il comme un espace du jeu, de la jouissance. Si l'on recourt aux catégories d'Abraham Moles, qui modélisait la liberté de l'homme dans l'espace social en termes de « champ de liberté principale » – pour le dire vite : tous les lieux qui ne sont pas affectés d'un interdit – « liberté marginale » – acquise au prix de quelques entorses à la Loi – et « liberté interstitielle » – façon d'occuper, pour rester dans la métaphore spatiale, ce qu'on appellerait aujourd'hui des « vides juridiques », force est de constater que le personnage bovien joue sur tous les tableaux. Arpenteur d'un « champ de liberté principale », il est aussi un peu voleur, parfois même assassin (donc adepte de la « liberté marginale ») et ne se fait pas faute de se faufiler dans tous les lieux qui ne lui sont pas formellement interdits. La contrainte, on le verra, participe du personnage lui-même.

En somme, l'espace bovien se présente d'abord comme un « cadre » réaliste, sans excès de précision. Mais plus qu'un milieu, l'espace chez Bove est articulé à la pratique du personnage qui le parcourt, inlassablement, et presque toujours à pied. Mû par une véritable compulsion au mouvement qui, bien qu'inscrite dans la trame du roman, n'apparaît pas moins souvent comme un motif autonome (ainsi de Lesca : « Il ne pouvait rester immobile », (Bove, 1985 : 53), et plus loin : « Qu'il restât immobile ou qu'il gesticulât, c'était la même chose », (*ibid.* : 179). L'espace est discret parce qu'il n'est pas séparable du personnage qui le « décrit », moins littérairement qu'au premier niveau, comme un mobile. D'où vient que les romans ne nous donnent que très peu de *descriptions* (au sens canonique d'un fragment isolable de la progression romanesque). Le personnage enregistre l'espace au fil de ses promenades, capturant le détail d'une devanture, d'un café, d'un immeuble. Caméra à l'épaule, en somme. Le rapprochement de l'écriture boviennne avec le cinéma n'est pas nouveau, au demeurant. Dès 1926, Jean Cassou relève, dans les *Nouvelles littéraires*, la dimension cinématographique de l'écriture de Bove : « ... les livres de Bove me font penser à certains paysages des films allemands... » (*Apud* Eychart, 2003 : 11). L'espace est décrit – encore une fois, moins au sens de la description canonique que du mouvement-même – par le personnage, sur le mode du *travelling* ;

en ce sens, il n'est pas véritablement décrit, mais produit. Ce qui est doublement important. Tout d'abord, il faut porter au crédit de Bove cette intuition que l'espace n'est pas seulement un milieu mais aussi une pratique ; en d'autres termes, que l'espace mobilise autant le « faire » qu'il relève de l'« être ». Mais surtout, il faut resituer la focalisation de l'espace dans la poétique bovine. Nous ne voyons jamais qu'avec les yeux du personnage, dont la perception restituée au moins, on l'a dit, une certaine réalité des lieux, des milieux sociaux... Si bien que les comportements décrits, aussi immotivés, itératifs qu'ils soient, sont gagnés en retour par l'effet de réel. Le roman bovien se présente toujours comme le savoir d'un homme (comme l'indique ce titre : *Un homme qui savait*, pour peu que l'on fasse porter l'accent sur l'indéfini). La main du romancier n'apparaît pas, si bien que les retours à l'origine ou les errements dans Paris mis en scène par Bove nous semblent d'abord fondés dans le réel. Pour peu que nous parvenions à les abstraire de la vérité du personnage, ils nous sembleraient bien plutôt proches du délire. L'espace illustre, à ce titre, l'ambiguïté fondamentale du roman bovien.

L'espace conçu comme pratique fait moins ressortir des lieux qu'il ne produit des motifs. Ceux-ci peuvent être rapportés au nombre de trois : la fugue, la filature et l'errance, que nous allons brièvement analyser. La fugue intervient lorsque l'errance se fait fuite. C'est le cas pour Charles, le héros d'*Adieu Fombonne*, au cours d'une promenade : « il eût été incapable de dire pourquoi il souffrait » (Bove, 1994 : 160) ; et plus loin : « il souffrait, mais en même temps il sentait qu'il n'eût tenu qu'à lui de ne pas souffrir. Il n'avait qu'à marcher, qu'à penser à quelque chose, qu'à chantonner » (Bove, 1994 : 161). La souffrance précipite la marche de Charles, en l'éloignant du domicile conjugal :

La nuit tombait. Que faisait-il sur ce banc ? Il ne savait pas. Simone devait l'attendre, s'inquiéter. Ce serait donc toujours pour les mêmes raisons qu'il agirait contre sa volonté ! Il était libre. Toute sa vie, il avait pensé qu'il était libre. Non, il ne rentrerait pas encore. Il apparaîtrait ainsi que quelque chose se passait en lui. Mais quoi ? Il ne le savait pas non plus. (Bove, 1994 : 161).

La fugue apparaît comme une errance cristallisée. Elle se conclut, précisément, par une décision. Charles décide de rentrer, et ce retour volontaire prélude à l'une des rares fins heureuses du roman bovien : le couple Simone et Charles s'éloigne de Fombonne, accomplissant en sens inverse le trajet province-Paris qui a marqué, inauguralement, la défaite de Charles. Drugny, lieu du scandale originel, se trouve liquidé.

Le train ralentissait. Bientôt il s'arrêta. Il y eut un silence. Personne ne bougeait dans le compartiment. Soudain, de la nuit, une voix d'homme bien éveillée mais calme, indifférente au sifflement de vapeur qui la couvrait, cria en traînant sur la fin du mot : Drugny, Drugny, Drugny. « Où sommes-nous ? » demanda Simone. « À Drugny ». Elle eut un mouvement des épaules qui signifiait : « Ah, ce n'est que Drugny ! » puis elle referma les yeux. (Bove, 1994 : 162).

Une trajectoire semblable apparaît dans la nouvelle du recueil *Henri Duchemin et ses ombres*, « Le retour de l'enfant ». Le retour du fils prodigue au domicile familial constitue en apparence un échec, puisque celui-ci, posté en voyeur, ne parvient pas à franchir le seuil de la maison. Pourtant, ce retour inabouti marque aussi une libération définitive : « Je renaissais », et plus loin : « la maison que je quittais pour toujours » (Bove, 1999 : 634).

Autre figure déterminée, liée au voyeurisme fréquent des personnages boviens, la filature. Il s'agit, là encore, d'une marche contrainte, mais à laquelle est assignée un but, quand même celui-ci n'est pas conscient. Ainsi lors d'une longue scène dans *L'amour de Pierre Neuhart*, qui s'ouvre ainsi :

Éliane parut. Il eut alors l'impression que des voiles se déchiraient, découvrant, à travers les lambeaux qui flottaient, semblables à la bave de certains insectes, tout ce qu'il réprouvait, tout ce qu'il craignait, tout ce qui lui était hostile et, au milieu de tout cela, ce qui lui était le plus cher au monde. Il fit quelque pas. Éliane marchait vite. Il la suivit. (Bove, 2000 : 92).

Mais celle-ci ne connaît aucune résolution définitive. Au terme de sa poursuite, Neuhart aperçoit Éliane dans un bar avec un autre homme. C'est à la fois la réalisation de la crainte et du désir intime de Neuhart qui, comme suspendu devant la vitre du café, ne parvient plus à agir (le miroir est ici paralysant). Qu'elle soit ou non résolue, qu'elle soit ou non motivée, la figure de la fugue ou de la filature n'est qu'un précipité, exceptionnel, de l'errance continue qui anime les personnages. Les quelques fois où il est justifié, ce *perpetuum mobile* est présenté comme une forme de déliaison. Ainsi dans ce passage d'*Un homme qui savait* où Lesca retrouve un couple d'anciens obligés, les Olivetti, mais pour constater avec dépit qu'il ne les domine plus :

- Vous n'avez pas changé, monsieur Olivetti.
- Ne dites pas cela, monsieur Lesca. J'ai changé là-dedans, dit-il en montrant sa poitrine. J'ai des années en plus.
- Moi aussi, dit Lesca.
- Oh ! Non, ce n'est pas la même chose.

[...] Le battement de son œil qui avait disparu repris brusquement. [...] Quand il fut dans la rue, au lieu de prendre l'autobus qui le conduisait directement chez lui, il éprouva le besoin de flâner. (Bove, 1985 : 40).

Lesca est sujet à un mouvement pareillement inconscient lorsqu'il parvient au but qu'il s'est étrangement fixé : récupérer les affaires que son amie, Mme Maze, a laissé bien des années auparavant chez son ancien mari (le vol est une explication bien superficielle de cette conduite, même si le texte s'y tient littéralement) :

Quand il sortit il était tellement ému qu'il marcha devant lui sans penser à rentrer. Il ne s'aperçut même pas qu'il dépassait la petite rue qui le conduisait aux quais et qu'il prenait habituellement. (...) Il s'aperçut enfin qu'il s'éloignait de chez lui. Il revint sur ses pas. Son excitation commençait à tomber. Comme il respirait avec difficulté, il s'arrêta pour reprendre haleine. (Bove, 1985 : 90-91).

Mais la plupart du temps, la déliaison opérée par la marche n'a pas de motif le moins du monde exprimé. La fuite se suffit à elle-même. Le personnage part pour partir, ou mieux, il tente de s'effacer, tout en restant au centre de son conflit : « Lesca traversa le boulevard, prit une petite rue qui s'enfonçait vers le centre. Il ne savait plus où il allait. Il ne songeait qu'à s'éloigner, qu'à se perdre. » (Bove, 1985 : 142).

Fondées sur l'errance, les conduites spatiales des personnages boviens obéissent à une géométrie rudimentaire, dont les figures dominantes sont le demi-tour et le cercle. Le demi-tour, d'abord, qui signifie littéralement l'aliénation du personnage, puisqu'il marque le retour au point de départ. Ainsi de Lesca, dans *Un homme qui savait*, qui ne laisse pas de descendre, remonter l'escalier qui constitue la frontière entre le monde du dehors et la scène intime, tragique, de l'appartement où il vit avec sa sœur. Ou de plusieurs scènes lors desquelles un personnage s'épuise en allées et venues, prisonnier de son indécision, comme pour *ne pas* atteindre son but. Ainsi Raoul de Talhouet, pourtant capable d'une grande ténacité lors de son évasion, ne passe-t-il pas moins de cinq fois devant la maison d'un vieil ami de son père avant d'y entrer. Le même, bien qu'il ait quitté en mauvais termes certains de ses nombreux hôtes, veut croire le demi-tour toujours possible : « Au fond, je pouvais très bien retourner chez ces mêmes gens que je croyais avoir quittés pour toujours » (Bove, 1946 : 100).

Autre façon de se mouvoir sans avancer, le cercle. *In my end is my beginning*, pourraient dire tous ces personnages, mais nulle mystique en jeu dans leurs parcours. Le cercle est la figure qui imprègne les romans dans leur totalité,

depuis les cent-pas de Lesca dans son appartement jusqu'à l'économie générale de romans entiers, comme *Le beau-fils*, où les personnages du trio, le père, la belle-mère et l'enfant, ne laissent pas de retourner toujours dans le même Hôtel des Grands Hommes, bien réel, mais qui résonne évidemment comme symbole.

Le tableau des conduites spatiales des personnages serait incomplet si nous n'envisagions les points fixes auxquels ils se rattachent. Aussi portés au mouvement qu'ils soient, ils n'en demeurent pas moins fixés en effet, comme un compas par sa pointe, à un lieu central d'où partir et auquel revenir. Les chambres sont un motif important du corpus romanesque. De même qu'on pourrait dire, à tort, qu'il n'y a qu'« un » personnage bovien, on pourrait penser en première analyse que ces chambres sont toujours « la » même chambre. Mansarde, on l'a dit, comme celle où s'éveille, et rassemble chaque membre de son corps menacé de dispersion le Bâton de *Mes amis*, dans l'extraordinaire incipit du roman. La chambre réalise ce paradoxe d'être à la fois impersonnelle au plus haut degré, et l'espace le plus intime du personnage, non pas au sens où elle constituerait son « nid » ou sa « coquille », pour reprendre des mots de Bachelard, mais parce que le primitif qui ne cesse pas de l'habiter s'y donne, enfin, libre cours. *Armand*, le deuxième roman de Bove, illustre bien ces deux aspects. L'impersonnalité des lieux boviens est d'autant plus mise en exergue, dans ce roman, qu'on assiste à l'un des rares efforts en sens contraire d'un personnage, Jeanne, qui s'ingénie pour « décorer » l'appartement qu'elle partage avec le personnage éponyme. Aussi Lucien, l'ami pauvre d'Armand, est-il d'autant plus cruel à faire cette étrange remarque, lors d'un repas où Armand l'a convié (pitié ou désir d'humiliation ?) :

– Elle n'est pas bien haute, cette table !

(...) Je regardai Jeanne. Elle eut un haut-le-corps que j'attendais. Je sentis qu'elle était froissée.

Elle avait acheté cette table afin que le salon, qui était hostile et froid lorsqu'elle loua cet appartement meublé, devînt plus intime. (...) Elle appelait cet appartement son « intérieur ». (...) Aussi la remarque de Lucien la blessait-elle profondément. (Bove, 1999 : 146).

Tout le roman est bâti sur l'opposition entre l'appartement que Jeanne partage avec Armand, un homme plus jeune qu'elle, et la mansarde de Lucien. Au terme de multiples micro-aventures, les deux personnages masculins échangent leurs places. Ou mieux : Armand, le héros, fait retour au lieu

originel. Car s'il apprécie le confort bourgeois que Jeanne lui procure (« J'ai si longtemps vécu dans une seule chambre que j'allais avec plaisir d'une pièce à l'autre » (Bove, 1999 : 162)), le souhait de revenir sur ses pas l'emporte, comme l'indique cette étrange formule (mais l'étrangeté du style bovien a bien souvent la propriété d'indiquer le conflit intérieur du personnage) : « Je n'avais pas l'intention d'aller chez Lucien. Pourtant, sans y penser, j'évitais les rues qui m'eussent éloigné de sa maison » (Bove, 1999 : 163). Littéralement, lorsqu'il rend visite à Lucien, Armand se *retrouve* dans la petitesse de sa mansarde : « Le plafond était bas. Parce que je n'avais pas eu l'occasion de le faire depuis longtemps, je levai la main pour le toucher. C'est ridicule de l'avouer, mais j'aime toucher un plafond » (Bove, 1999 : 150). La chambre, si elle est le plus souvent de hasard, n'en constitue pas moins le lieu unique où coïncider avec soi. Point n'est besoin, sans doute, d'appuyer sur la dimension de retour à l'origine qu'elle revêt. D'où vient que les espaces intérieurs, chez Bove, soient toujours des chambres, même lorsque les personnages n'habitent pas seuls : chambres conjugales (*Armand, Journal écrit en hiver...*) ou mitoyennes (*Un homme qui savait, Le Beau-fils...*). Mais ne pas habiter seul, est-ce, parfois, habiter ensemble ? Le narrateur de *Journal écrit en hiver* donne à entendre, au contraire, l'impossibilité de rejoindre l'Autre cristallisée dans l'espace domestique :

Je suis resté seul à la maison. J'ai découvert alors que plus rien n'avait d'intérêt, que tout était étranger. Pour tâcher de retrouver un peu de notre intimité, je me suis rendu dans notre chambre. Ce qui depuis mon mariage a été le cadre de ma vie m'est apparu brusquement comme indépendant de moi. Ce n'était pas moi qui couchais dans ce lit, ce n'était pas moi qui me regardais dans cette glace. J'ai fui dans une pièce voisine. (Bove, 1999 : 837).

Le personnage ne peut se saisir de lui-même que dans la solitude de la chambre-miroir où se projeter, car elle n'excède pas ses propres dimensions. Quand elle n'est pas mansarde, la chambre, ou l'appartement composé de chambres multiples, est un espace de frôlements, de contacts furtifs, mais d'évitement de l'autre surtout. Et d'espionnage, car les cloisons sont minces, et la tour d'ivoire devient, souvent, tour de contrôle.¹ Il s'agit toujours de côtoyer sans rencontrer, comme dans ce roman, *La mort de Dinah*, qui paraît pourtant faire écart aux topoï de l'œuvre boviennne (le personnage possède

¹ Nous empruntons ces expressions à l'article de R.-Y. Roche, « Les chambres d'Emmanuel Bove » in : Coste, 2003 : 33-34.

une certaine aisance, et les dimensions de l'espace qu'il occupe s'en trouvent agrandies). Le protagoniste, Michelez semble enfermé comme malgré lui dans sa villa de la banlieue parisienne, « La Vie-là », voisine du domicile des Auriol, dont la fille Dinah est malade. Bien qu'il ait de l'affection pour Dinah, malgré son aisance, Michelez se refuse à donner l'argent nécessaire pour la soigner. Trame moins sentimentale, contrairement aux apparences, que tragique. Car l'enfermement de Michelez dans « La Vie-là » (« la maison finie, il avait voulu qu'elle soit fût défendue » (Bove, 1999 : 49), ou plus loin : « tout y était en ordre, mais d'une froideur désespérante » (Bove, 1999 : 50)) n'est que le signe de sa profonde incapacité d'aller vers l'Autre, dont la généalogie nous est donnée – sans explication définitive – au fil du roman. La cohabitation avec un étudiant allemand puis avec son propre frère, enfin le rejet de Michelez par son père à la suite d'un vol dont ce dernier le croit coupable à la place de son frère, aboutissent à cette frontière symbolique entre le personnage et ses voisins Auriol, qui n'a que l'apparence de l'avarice pour cause. Mais disant cela, nous ne faisons que mettre un ordre possible dans les éléments d'explication apportés au fil du roman, lequel laisse en définitive toutes les questions en suspens. Le déterminisme n'est pas le propos d'Emmanuel Bove, fût-ce dans la période « psychologique » à laquelle se rattache le roman que nous venons d'évoquer.

Au terme de notre étude des conduites spatiales des personnages boviens, nous ne pouvons faire que nous ne remarquions que les motifs et les figures que nous avons distinguées convergent vers un même foyer. L'espace bovien n'est pas un système, on l'a dit, mais il ne ressortit peut-être pas davantage à une « rhétorique cheminatoire »² productrice de figures autonomes ; ni à la proxémique, au sens où la chambre, pour être point fixe, lieu du repli, n'est ni « coquille », ni « noyau ». Il semble que le personnage dans l'espace poursuive un but invariant aussi bien qu'impossible à atteindre – quel que soit le sens apparent de son itinéraire –, qui consisterait rien moins qu'à s'emparer de son propre moi, à tenter de coïncider avec lui-même. Ainsi, l'espace de la chambre et le dehors agissent même, bien qu'à des échelons différents, comme un miroir où le personnage se rassemble. L'on perçoit particulièrement bien dans ces phrases étranges et belles, les dernières d'*Armand*, le lien entre espace et structure narcissique, tel que Lacan l'introduisait dans sa conférence sur « L'agressivité en psychanalyse » :

² Pour reprendre l'expression qu'employait Jean-François Augoyard dans un tout autre contexte, l'étude des conduites spatiales des habitants d'un « grand ensemble » à Grenoble.

J'aime à me trouver sur une hauteur, devant un espace large. J'ai besoin parfois de voir aussi loin que mes yeux me le permettent, de voir jusqu'où s'étend l'air que je respire. Mes peines deviennent moins grandes. Elles se confondent peu à peu avec celles de tous ceux qui m'entourent. Je ne suis plus seul à souffrir. De penser que, dans l'une de ces maisons qui s'étendent à perte de vue, vit un homme qui me ressemble peut-être, me réconforte. Le monde m'apparaît alors moins lointain, ses joies et ses douleurs, plus profondes et plus continues. (Bove, 1999 : 214).

Ainsi, l'espace vécu se laisse moins décrire en termes de figures produites qu'en tant que support d'une vérité sur le personnage. Nous allons à présent explorer cette valeur métaphorique de l'espace, et voir comment elle est approfondie par Bove jusqu'aux romans ultimes.

Vers l'espace comme signifiant

Si l'espace bovien n'est pas un faisceau de pratiques autonomes du personnage mais si celles-ci tendent à converger, l'espace vécu acquiert une valeur nouvelle, qui consiste à *signifier* en son nom. Mais avant de faire ce pas, intéressons-nous au texte le plus «géographique» de Bove, *Bécon-les-Bruyères*, qui installe véritablement dans l'œuvre l'espace comme métaphore, avant que celui-ci ne soit réinvesti dans les romans. Texte à part que ce *Bécon* dans la production de Bove (et chef d'œuvre de l'auteur, selon Peter Handke), étrange faux-reportage, qui en dit long sur sa poétique. *Bécon* répondait à une commande pour la collection «Portraits de la France», et le moins qu'on puisse dire est que le titre sonne étrangement, entre *Toulon-sur-mer* de Morand qui le précède et *Rouen* de Maurois qui lui fait suite... Là où la commande supposait que fût décrit un lieu phare, c'est précisément un non-lieu que décrit Bove, un lieu dont il n'y a rien à dire. Ainsi, au tout début du texte : « Le chemin de fer que l'on prend pour aller à Bécon-les-Bruyères est semblable à celui que l'on prend pour se rendre dans n'importe quelle ville. » (Bove, 1999 : 219). *No man's land*, ce Bécon, passé dans le langage courant comme type du lieu impossible, « existe à peine » (Bove, 1999 : 220). Car le propre de la banlieue, c'est de n'être pas le centre, sans recevoir d'autre identité pourtant que de sa proximité avec lui. Ainsi Bécon se définit-il par sa gare, qui relie les béconnais à Paris. Gare qui polarise à telle enseigne l'espace que, comme le note Bove avec humour, « à mesure que l'on s'éloigne, les chambres meublées [...] demeurent toujours à trois minutes de la gare » (Bove, 1999 : 232). Mais cette gare encore existe à

peine : c'est à Paris, « sous le hall de la gare Saint-Lazare, [que] les béconnais se sentent chez eux » (Bove, 1999 : 228). Bécon est pure banlieue dénuée d'« environs », espace en deux dimensions (car ne le décrit aucun personnage qui lui donnerait du relief), négativité intégrale, dont les rues ne mènent nulle part, sans intensité. Simplement, « les moments heureux de la vie [y] sont absents » (Bove, 1999 : 244). Outre le chemin de fer, la Seine apparaît comme l'autre grande frontière de Bécon (elle aussi divise la ville en la reliant au centre), et seule capable de lui conférer un peu de substance. Le fleuve revient souvent, au demeurant, dans l'œuvre de Bove (Nicolas Aftalion, le protagoniste de *La coalition* s'y noie volontairement, comme d'autres personnages de l'œuvre) Mais à Bécon, la Seine charrie des corps d'animaux, des débris de matériaux ; un « cimetière aux chiens » la borde, ainsi que des vestiges de la guerre. Si bien que le soleil, personnifié, semble l'éviter : « Sans le dernier pont, si petit qu'il n'a point d'arche, c'est dans l'eau même du fleuve qu'il se coucherait. Mais on est trop près de Paris. C'est tout de même encore derrière des pierres que le soleil disparaît » (Bove, 1999 : 242). Le motif du coucher de soleil sur l'eau, qu'un Munch a traité comme une symbolique de l'union sexuelle dans ses toiles, est ici tronqué. Pure négativité, Bécon est essentiellement un nom. Rêve d'un nom ridicule, *Bécon-les-bruyères* constitue peut-être une méditation sur cet autre nom impossible, Bobovnikoff, le Nom-du-Père, francisé, amputé en « Bove ».

Dans *Bécon*, le Nom se réalise dans le non-lieu qu'il désigne. Dans les romans, la dimension signifiante de l'espace est produite par le personnage. Dans la mesure où le signifiant spatial est construit par le personnage, l'espace comme milieu et l'espace comme pratique, que nous avons d'abord envisagés, s'emboîtent dans l'espace comme signifiant. Intuition qu'il faut porter au crédit du romancier Emmanuel Bove, quand la théorie a modélisé successivement, et n'a longtemps envisagé que séparément ces trois « niveaux » que sont l'espace comme milieu, comme pratique et comme symbole. Un autre romancier, Julien Gracq, rendait fort bien compte de cet entremêlement des composantes de l'expérience spatiale dans le roman (l'habiter, l'éprouver, le faire, le signifier) à propos du paysage : « hommes et choses, toute distinction de substance abolie, sont devenus les uns et les autres à égalité matière romanesque – à la fois agis et agissants, actifs et passifs, et traversés en une chaîne ininterrompue par les pulsions, les tractions, les torsions de cette mécanique singulière qui anime les romans » (Gracq, 1980 : 5). Gracq montre que le paysage, constitué par le personnage qui le parcourt sur le mode du *travelling* (à ce titre, il figure un espace de la liberté), acquiert de ce fait une résonance symbolique (une marche de l'aube à la nuit figure ainsi l'approche de la mort). Ce qui est

vrai pour Gracq, romancier du paysage, l'est aussi, paradoxalement peut-être, de Bove, romancier des non-lieux.

Mais si l'œuvre de Bove installe un espace proprement littéraire, sorte de « miroir » placé devant l'expérience vécue de l'espace et qui réfléchirait celui-ci « sans les lieux », cela ne signifie pas qu'il n'y ait qu'« un » espace bovien. Nous avons vu plus haut comment *Bécon* opère comme un jalon dans l'approfondissement de la thématique spatiale. Celui-ci est à l'œuvre dans tout le corpus, si bien qu'étudier l'espace, comme nous l'envisagions en introduction, nous permet aussi de rendre justice à la diversité d'un monde romanesque trop souvent perçu comme invariant. Ainsi, nous pouvons rendre compte de l'espace bovien en délimitant trois « périodes » de la production romanesque. L'espace des premiers romans, tout d'abord, que l'on dira *espace de l'échec*. Les personnages de Victor Bâton, d'Armand..., mènent des quêtes inabouties sous forme de boucles. Leur point de départ et leur point d'arrivée coïncide, sans aucun progrès ni dépassement. L'espace de la période « psychologique » de Bove, ensuite, où l'influence de Proust se fait sentir (l'on a pu dire de Bove, non sans justesse, qu'il était un Proust des pauvres), est un *espace explicatif*. Des galeries de portraits (le prototype de cette période est *Cœurs et visages*, mais on peut citer aussi *Un soir chez Blutel* ou la scène de la réception dans *Pierre Neuhart*), qui sont la relecture boviennne des caractères Verdurin ou des fantômes de la Matinée des Guermantes ; à moins que l'auteur ne nous ouvre les portes d'un appartement pour dévoiler la vie conflictuelle d'un couple (*Journal écrit en hiver*, *Pierre Neuhart*, *Un homme qui savait*, encore) – et nous serions ici du côté de *La Prisonnière*. Espace clos de l'intimité, théâtral, ou espace ouvert de la mondanité, plutôt cinématographique. Espace non-autonome, en tous cas, lié à l'élucidation du personnage, mais plus complexe que ne l'est le projeté des itinéraires dans l'espace de l'échec. La veine psychologique engage aussi, comme nous y avons déjà fait allusion, des retours dans le temps. Il s'agit d'expliquer le personnage par une confrontation du présent avec le passé, de l'observer dans son espace premier. Ce trait déborde la période spécifiquement « proustienne » (le *flash-back* subsiste dans *Un homme qui savait*, s'il ne remonte pas jusqu'à l'enfance du personnage de Lesca), mais il lui demeure plus particulièrement attaché. Enfin, avec *Un homme qui savait* et, surtout, la trilogie ultime (non *stricto sensu*, mais au moins au sens où il s'agit de trois romans de guerre, dont les deux derniers se suivent), l'espace extérieur et l'espace intérieur deviennent impossibles à distinguer sur le plan de l'interprétation du texte. Nous parlerons ici d'un *espace de la névrose*. À propos de *Non-lieu*, Bruno Blanckman a noté avec beaucoup d'acuité dans *Europe* que c'est la fiction elle-même qui se

fait non-lieu. La matière du roman n'est plus l'Histoire, comme il semble à première lecture, mais bien le délire du personnage. Il y a donc certainement un approfondissement de la thématique spatiale au cours de l'œuvre : d'un support aux « boucles » du personnage dans l'espace de l'échec, l'espace devient cette « boucle » même, symboliquement, dans les derniers romans.

Non-lieux

Si Bove a procédé à l'approfondissement de l'espace dans son œuvre, nous l'entendons au sens où des moyens littéraires ont été par lui expérimentés, au bénéfice d'une intuition qui l'habite dès *Mes amis*. Bien des personnages de Bove, sinon tous, sont traversés par ce qui relève d'une recherche du pire. Ainsi Bâton, le protagoniste de *Mes amis*, précipite-t-il sa déchéance en filant dans la rue la fille de l'industriel Lacaze, qui l'avait « casé » dans son usine. Ainsi les Aftalion, mère et fils, bourgeois déchus, vont-ils d'appartements en appartements de plus en plus modestes, d'impayés en impayés, jusqu'à la honte. Déchéance entrecoupée de rares moments où la mère et le fils, renfloués par des amis ou la vente d'un objet qui leur reste, peuvent s'offrir l'illusion d'avoir recouvré leur fortune. Situation prolongée jusqu'à ce que Nicolas Aftalion trouve enfin l'emploi qui lui permettrait de vivre décemment. Embauche espérée, mais plus encore sans doute, redoutée. Tout comme Bâton, Nicolas ne s'attarde guère dans l'usine où il a finalement trouvé un emploi. Quant à Armand, il perd sa « situation » d'homme entretenu au moins autant de son propre chef que malgré lui. Car telle est la duplicité du personnage bovien, qu'il défait d'une main ce qu'il construit de l'autre. Ou mieux, qu'il laisse « défaire ». Personnage agi par un conflit que jamais il ne solde (sinon, dans le pire, pour Nicolas Aftalion qui se suicide). Ce conflit, qui s'origine plus profondément que le réel où il est projeté comme sur un écran, nous ne le voyons jamais – comme l'espace – qu'avec les yeux du personnage, si bien que le roman bovien repose toujours sur une ambiguïté. Nous pouvons supposer, soupçonner l'inconscient d'être à l'œuvre, mais c'est précisément ce que jamais le personnage ne se/nous dira. Aussi l'espace a-t-il valeur, au plus haut degré, de signifiant du conflit intérieur, en tant que support à la compulsion de répétition. Montrons-le, encore, à travers le roman qui va sans doute le plus loin dans l'« indécidabilité » du récit, *Non-lieu*. Le personnage, Raoul de Talhouet, prisonnier d'un camp en Allemagne durant la Seconde Guerre mondiale, tue deux sentinelles au moment de s'échapper. De ce meurtre, dont on a déjà dit qu'il est difficile de savoir jusqu'à quel point il est motivé par

la situation, s'origine une fuite perpétuelle du personnage dans Paris. S'estimant traqué, Talhouet passe d'appartement en appartement, délaissant du jour au lendemain ses hôtes, sans un mot d'explication. Il sollicite de son père qu'il renoue avec un ami travaillant à la Police afin de se disculper. Tout comme Joseph Bridet, le protagoniste du *Piège*, antépénultième roman et premier dans cette trilogie de la guerre que forment les trois romans ultimes, Talhouet ne se fait pas faute d'aggraver, par des démarches hasardeuses, la menace d'être arrêté qui pèse (peut-être) sur lui. Finalement, après un projet de fuite avorté en Angleterre où vit sa mère, Talhouet trouve après la mort de son père la résolution nécessaire pour fuir en Espagne. Passage singulier puisqu'il constitue, on l'a dit, l'une des rares incursions à l'étranger de l'œuvre, en même temps qu'il installe, à travers la description des montagnes pyrénéennes, l'un de ses seuls paysages. La résolution de l'échappée de Talhouet est, au final, à la mesure du dérisoire de ses errances, puisque le personnage est arrêté par les gardes franquistes à la frontière. Étrange clause du roman, et de l'œuvre, que celle-ci : « Je savais qu'ils allaient me conduire en prison mais cela m'était égal : j'étais libre ». L'espace des romans signifie précisément cette liberté contrainte. Libre, le personnage jouit de l'espace (nous avons parlé d'espace du jeu), mais la jouissance véritable se situe sur un autre plan, celui de la mauvaise fortune, si, comme le dit Lacan : « Chez l'homme, c'est la mauvaise fortune qui est prévalente. C'est dans la mesure où une tâche est inachevée que le sujet y revient. C'est dans la mesure où un échec a été cuisant que le sujet s'en souvient mieux. » (Lacan, 1978 : 109).

L'espace de l'échec manifesté par les conduites spatiales des personnages est creusé à travers l'œuvre, en même temps que la « psychologie » de Bove se fait, hors de toute théorie, psychologie des profondeurs. Mais une autre valeur se dégage, selon nous, de cet approfondissement de l'espace opéré par le truchement du personnage, non moins remarquable que la description du sujet humain comme agi, irresponsable. Un espace des non-lieux est constitué, qui parle, bientôt soixante-dix ans après la mort de Bove, de l'espace tel que nous le connaissons et sommes contraints de le pratiquer aujourd'hui. Nous aurions là un exemple de ce dialogue aparallelé entre le livre et le monde, tel que Deleuze et Guattari le définissaient dans *Mille-plateaux* :

Le livre n'est pas image du monde, suivant une croyance enracinée. Il fait rhizome avec le monde, il y a évolution aparallelé du livre et du monde, le livre assure une déterritorialisation du monde, mais le monde opère une reterritorialisation du livre, qui se déterritorialise à son tour en lui-même dans le monde. (Deleuze / Guattari, 1980 : 18).

Dialogue aparallel, car les personnages de Bove, plus encore peut-être que le Paris qu'il décrit (le pittoresque contemporain, sur le mode du faux, s'efforce au moins de rappeler la vie de quartier), relèvent aujourd'hui d'une impossibilité. Ces personnages jeunes et sans qualités sociales – tout petits rentiers, pensionnés, etc. – n'existent presque plus dans les centres de nos villes. Les cercles qu'ils décrivent obstinément, contraints de l'intérieur, relèveraient aujourd'hui de la contrainte tout extérieure à laquelle sont soumis les « sans domicile fixe » (lorsqu'il imagine, quoique de façon pour le moins atténuée – il est vrai qu'il s'agit d'une *ethnofiction* –, la vie d'un « SDF » en 2011, Marc Augé évoque des trajectoires spatiales qui ne sont pas sans rappeler l'espace bovien). L'espace est peut-être le même, en somme, mais le tragique a changé d'essence. Sans même nous aventurer si loin toutefois dans le lien entre le livre et le monde, le corpus bovien a beaucoup à dire, croyons-nous, sur l'habiter contemporain. Nous engage à le penser, déjà, cette surprenante rencontre (est-elle tout à fait de hasard ?) entre le titre du roman ultime, *Non-lieu*, et la définition devenue courante que Marc Augé donne de ce même terme : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire ni comme relationnel ni comme historique définira un non-lieu » (Augé, 1992 : 100). Il ne s'agit pas de faire de Bove l'annonciateur des aérogares ou des aires d'autoroute qui sont, pour Augé, le prototype de ces non-lieux détachés du sol qui ne les porte plus qu'à titre d'excroissance folklorique. Bove ne s'aventure pas hors du temps présent ; au contraire, plus son œuvre progresse, plus elle s'apparente à l'écriture diariste ; l'anticipation lui est étrangère. Mais de la même façon que, pour Marc Augé, Chateaubriand contemplant le Cap Sounion annonce le tourisme de masse et sa recherche d'images du monde, de la même façon que le narrateur des *Petits poèmes en prose* préfigure la tension insurmontable entre l'insignifiance du sujet de la grande ville et son désir exacerbé de reconnaissance, l'on peut penser que Bove a anticipé, à travers ses romans de l'errance, certain mode d'être qui serait propre à la contemporanéité. Pour mieux le comprendre, nous pouvons nous référer une fois encore à l'opposition entre non-lieu et lieu. Introduisant à la pensée d'Abraham Moles, le père de la proxémique, Victor Schwach déclare que celle-ci s'attache

En premier lieu, [à] l'opposition enracinement/errance [...] considérée comme une problématique anthropologique fondamentale de l'homme dans l'espace. En second lieu, [à] la recherche de convivialité, donc [à] l'adhésion à la communauté (Chermayeff) [...] mise en opposition avec le mouvement de privatisation et donc d'isolement. (Moles / Rohmer / Schwach, 1997 : 13).

L'errance, par opposition à l'enracinement, et l'isolement, par contraste avec la communauté, définissent précisément la situation du personnage bovien. Au fur et à mesure de l'œuvre, le Paris populaire de Victor Bâton et de ses avatars, puis le Paris où les Charles Bénesteau, Pierre Neuhart, Maxime Corton... partent à la rencontre de l'autre – fût-ce au prix de mille déceptions –, s'effacent, tandis que s'affirme un Paris déterritorialisé (d'ailleurs, c'est de Lyon et de Vichy qu'il s'agit dans *Le piège*), sorte de labyrinthe archétypique. Figure du labyrinthe dont Schwach dit encore qu'il « rend compte d'une organisation (sociale) dans l'espace qui permet la densité des individus sans pour autant créer des rencontres » (Moles / Rohmer / Schwach, 1997 : 17). Bove aurait-il « anticipé » notre société ?

Si les personnages de Bove sont des errants, l'origine de leur conduite semble se trouver dans l'impossible du « foyer ». La tentation est forte ici de rendre compte de ce trait fondamental de l'univers bovien par la biographie. Mais si l'on ne peut manquer d'observer avec Raymond Cousse le « discours de l'autre » (Lacan) – le père défaillant – à l'œuvre dans la vie de Bove (« il est significatif aussi que le destin du fils répète à l'identique celui du père. À tous égards, le parallélisme est frappant. » (Cousse / Bitton, 1987 : 30), il est plus douteux que le romancier « [n']ait pas [eu] le choix de ses personnages » (*ibid.* : 43). Que Bove ait représenté des personnages prisonniers du Réel d'un traumatisme les vouant à la répétition ne signifie pas, loin s'en faut, que son acti,-vité d'écrivain ait fonctionné comme répétition, fût-elle entendue comme sublimation. Contentons-nous donc de caractériser les personnages de Bove comme étant sans *patrimoine* ; des êtres pour lesquels tous les lieux se valent, puisque ne les retient dans l'espace aucune histoire. Au contraire, le but de leurs itinéraires obstinés n'est-il pas d'échapper à la malédiction³ au « discours de l'autre », représenté dans l'espace, qui les hante et les fait, paradoxalement, transcrire dans le mouvement continuuel l'impossibilité d'avancer ? Semblables à beaucoup d'entre nous en ce qu'aucun lieu – au sens d'un point fixe, ayant la densité d'une histoire transmise – ne leur est donné, prisonniers de conflits inconscients, les personnages de Bove échouent, affrontés à une contrainte intérieure trop forte, à créer, faute de le recevoir, un lieu où manifester ce

³ Celle-ci, prononcée de manière terrible par le père de Michelez dans *La mort de Dinah* : « Vas, tu vois le train, cours après, cours... cours tu peux retourner d'où tu viens. Allez... allez... cours je te dis ». Plus souvent sans parole, la malédiction n'en est pas moins le moteur de la fuite, la recherche d'un « non-lieu » – au sens juridique cette fois –, aimantant les personnages boviens.

« trait fondamental de l'être (Sein) en vue duquel les mortels sont » qu'est l'habiter (Heidegger, 1958 : 192). L'impossibilité de faire corps avec l'autre, partant, d'habiter, telle que Bove la représente, fonctionne comme un miroir à peine grossissant de la perte de lien avec le sol dans le monde de la « fin de la géographie » (Paul Virilio). Si donc les romans de Bove peuvent sembler préfigurer l'être dans l'espace contemporain, c'est parce qu'ils procèdent à une exploration psychologique de plus en plus approfondie. Gardons-nous, toutefois, de réduire la « métapsychologie » boviennne aux théories existantes, sous peine de ne pas entendre ce qu'elle peut nous dire en propre.

Appréhender le corpus bovien à travers la thématique spatiale nous permet d'abord de vérifier la diversité de celui-ci. L'espace de l'échec dans les premiers romans ou *espace-surface*. L'espace explicatif de la période « analytique », miroir du personnage, décor de l'action. Enfin, dans les derniers romans, l'*espace de la névrose*, d'une fatalité impersonnelle à force d'intensité, où la distinction entre le réel et le symbolique, l'objectivité et la subjectivité n'est plus même possible. Par opposition aux cercles de ses personnages, Bove a creusé l'espace – dans le roman, et *du* roman, comme discours sur le monde. Car les conflits intimes de ses personnages, non élucidés, projetés dans l'espace comme sur un support révélateur, parlent d'un monde (le nôtre ?) où l'homme, menacé de perdre le *lieu* – « une sorte de centre mis en rapport avec un ensemble », comme le dit Jaccottet –, n'est plus voué qu'à l'errance.

Bibliographie

- « Emmanuel Bove » (2003), *Europe. Revue Littéraire Mensuelle*, n.º 895-896, p. 3-200, URL : <http://www.europe-revue.net/pages/recherche-par-titres/parutions-2003/bove-r.pdf> (lien consulté le 16 avril 2014).
- AUGÉ, Marc (2011), *Journal d'un SDF : ethnofiction*, Paris, Seuil.
- (1992), *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, La librairie du XXe siècle.
- AUGOYARD, Jean-François (1979), *Pas à pas : essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Seuil, Cheminements.
- BLANCKMAN, Bruno (2003), « La fiction comme non-lieu », in « Emmanuel Bove », *Europe*, n.º 895-896, p. 148-159, URL : <http://www.europe-revue.net/pages/recherche-par-titres/parutions-2003/bove-r.pdf> (lien consulté le 16 avril 2014).
- BOVE, Emmanuel (1946), *Non-lieu*, Paris, Robert Laffont.

- (1985), *Un homme qui savait*, Paris, La Table ronde.
- (1994), *Adieu Fombonne*, Nantes, Le Passeur-Cecofop.
- (1999), *Romans* [contient : *Mes amis* ; *Armand* ; *Bécon-les-Bruyères* ; *Un soir chez Blutel* ; *La coalition* ; *Henri Duchemin et ses ombres* ; *Cœurs et visages* ; *Journal écrit en hiver* ; *Le piège*], Paris, Flammarion.
- (2000), *L'amour de Pierre Neuhart*, Paris, Seuil, Points.
- (2006), *La mort de Dinah*, [Paris], Le Serpent à plumes, Motifs, n.º 258.
- COSTE, Sophie / CARLAT, Dominique (2003), *Lire Bove*, Presses Universitaires de Lyon, p. 33-44.
- COUSSE, Raymond / BITTON, Jean-Luc (1987). *Emmanuel Bove : la vie comme une ombre*, Bègles, Le castor astral.
- DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix (1980), *Capitalisme et schizophrénie : mille plateaux*, Tome 2, Paris, Minuit, Critique.
- EYCHART, Marie-Thérèse (2003), « La lumière sombre d'Emmanuel Bove », in : « Emmanuel Bove », *Europe*, n.º 895-896, p. 3-16, URL : <http://www.europe-revue.net/pages/recherche-par-titres/parutions-2003/bove-r.pdf> (lien consulté le 16 avril 2014).
- GRACQ, Julien (1980), *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti.
- HEIDEGGER, Martin (1958), « Bâtir habiter penser ». Dans : *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, Tel, n.º 52, p. 170-193.
- LACAN, Jacques (1978), « Au-delà du principe du plaisir, la répétition ». Dans : *Le moi dans la théorie de Freud et dans la psychanalyse, Le Séminaire*, Livre II, Paris, Seuil, p. 39-113.
- MOLES, Abraham / ROHMER, Élisabeth / SCHWACH, Victor (ed.) (1997), *Psychosociologie de l'espace*, Paris, L'Harmattan, Villes et entreprises.

TITRE: Creuser l'espace : Emmanuel Bove, romancier des *non-lieux*

RÉSUMÉ : Le présent article analyse le corpus des romans d'Emmanuel Bove selon la thématique spatiale. Au-delà de l'espace comme milieu, nous montrons l'intuition boviennne d'un espace comme pratique des personnages, avant de nous intéresser à la valeur symbolique qu'acquière leurs conduites spatiales dans les dernières œuvres. Autour des « non-lieux », celles-ci nous paraissent préfigurer l'espace contemporain.

TITLE: Excavating Space: Emmanuel Bove, a Novelist of *Non-Spaces*

ABSTRACT: This article analyses the representation of space in Emmanuel Bove's work. We aim to show how the spatial thematic, closely related to the characters, evolves into a symbolic meaning through Bove's novels.

Data de recepção / date of submission: 4.2014

Data de aceitação / date of acceptance: 5.2014