

FRANÇOIS EMMANUEL  
LA PARTIE D'ÉCHECS INDIENS



LECTURE DE LAURENT DEMOULIN

ÉDITIONS LABOR

La collection Espace Nord  
est dirigée par un comité composé de  
Paul Aron, Jean-Pierre Bertrand, Daniel Blampain,  
Laurence Brogniez, Frans De Haes,  
Jean-Marie Klinkenberg, Hugo Martin,  
Michel Otten et Marc Quaghebeur  
et est publiée avec l'aide  
de la Communauté française de Belgique.

Premières éditions : Éditions de La Différence, 1994.  
Éditions Stock, 1999.

© Éditions Labor, Bruxelles, 2004, pour la présente édition.

Toute reproduction d'un extrait quelconque de ce livre par quelque  
procédé que ce soit, et notamment par photocopie ou microfilm, est inter-  
dite sans autorisation écrite de l'éditeur.

Illustration de couverture : Léon Spilliaert, *Marine bleue et rouge*, 1906  
(détail) © SABAM Belgium 2004.

Imprimé en Belgique  
ISBN 2-8040-1921-7  
D/2004/258/65

**Pour être tenu informé  
des publications des Éditions Labor,  
consultez leur site internet :  
<http://www.labor.be>**

François Emmanuel

## La Partie d'échecs indiens

Roman

Lecture de Laurent Demoulin



## LECTURE<sup>1</sup>

par Laurent Demoulin

Pourquoi Seguzzi, le narrateur de *La Partie d'échecs indiens*, accepte-t-il de traverser l'Europe afin de recueillir les dernières volontés d'un homme qu'il a à peine rencontré une fois ? Pourquoi tient-il à exaucer le vœu de cet homme et se rend-il en Inde, sur une plage, un violon à la main ? S'il s'agissait d'un scénario, *La*

- 
1. Cette lecture est la cinquième de la collection à se pencher sur l'œuvre de François Emmanuel. Énumérons rapidement les points étudiés par nos prédécesseurs. L'aspect sociobiographique a été traité par Luc Louwette dans sa « Lecture » de *Grain de peau*, qui aborde par ailleurs la question des « romans d'hiver » et des « romans d'été » et celle du rapport à la poésie, à la mythologie, au cinéma, à la paralittérature. Il s'intéresse également aux personnages féminins, à la construction narrative et à la thématique du dévoilement factice de l'être avant de chercher à situer François Emmanuel dans l'histoire littéraire récente. Anne Neuschäfer lit *Le Tueur mélancolique* en nous éclairant sur les liens entre l'auteur et la littérature fantastique (particulièrement celle de Thomas Owen) et souligne quelques accointances avec l'œuvre d'Henry Bauchau. Carmelo Virone commente *La Nuit d'obsidienne* en tant que récit initiatique et se penche sur deux sources de ce roman : le théâtre de Grotowski et le dernier film de Tarkowski, *Le Sacrifice*. Quant à *La Leçon de chant*, elle donne lieu à une « Lecture » du romancier Jean Claude Bologne, qui montre notamment les liens unissant les choix stylistiques de François Emmanuel et le caractère de ses personnages.

*Partie d'échecs indiens* serait à peine crédible. Mais comme il s'agit d'un roman, et d'un roman où les relations entre les personnages sont très denses, le récit semble s'imposer de lui-même. Cette « Lecture » se propose d'examiner l'écheveau relationnel qui légitime le comportement du narrateur. Cela nous conduira à réfléchir à la vision du langage défendue implicitement par François Emmanuel et à comparer deux versions de son roman. Mais commençons par nous pencher sur les éléments bruts de l'intrigue.

Avant qu'elle ne s'ouvre, quelques paragraphes servent à nous familiariser avec le narrateur : Amedeo Seguzzi se présente en évoquant son premier professeur de violon. Après quoi, il nous apprend qu'il est un policier désireux de quitter la police. Une scène violente, qui le voit frapper une pauvre Indienne au cours d'un interrogatoire banal, signifie en effet qu'il en a assez de son métier. Par ailleurs, il évoque sa relation avec une Française, dont il ne semble pas épris.

L'intrigue proprement dite commence lorsque Seguzzi reçoit une dernière mission policière, qui lui est confiée directement par son supérieur hiérarchique le plus haut placé, Gilberto Sanclia. Il lui faut retrouver la trace d'un collaborateur occasionnel de la police, un émigré russe nommé Anton Ilitch Chaliaguine, qu'il a déjà rencontré par hasard à son club d'échecs. L'homme a même été son allié lors d'une partie d'échecs indiens, variante qui se joue par équipe de deux et qui l'opposait à son partenaire habituel ainsi qu'à un Indien nommé Khegan.

Le narrateur prend alors connaissance d'un dossier concernant Chaliaguine : c'est un altiste-violoniste russe passé à l'Ouest en même temps qu'une femme, Agafia Matveieva, qui lui donnera une fille, Natalia. Le couple

se brise quelques années plus tard. Tandis que Chaliaguine se lance dans une nouvelle relation avec une peintre anglaise (nommée Sara Soon), sa fille Natalia meurt à 17 ans d'une overdose. Il entre alors en contact avec la police.

Par la suite, Seguzzi apprend l'existence d'une troisième femme, Lisa Morgado. Un de ses collègues lui conseille de la séduire pour en savoir plus. Commence alors une étrange relation entre le policier, qui se fait passer pour un ami de Chaliaguine, et Lisa, chanteuse droguée, semi-prostituée et mère d'une petite Anantha qu'elle éduque par intermittence.

Seguzzi comprend vite que Lisa a été abandonnée par le Russe. Elle ignore où il se trouve même s'il lui écrit régulièrement des lettres qu'elle lit avec ferveur. Seguzzi demeure cependant auprès d'elle, l'aide et la suit partout. Loin de se désintéresser de Chaliaguine, il reconstitue petit à petit l'histoire d'amour qui l'a lié à Lisa. Histoire trouble dans laquelle entre le souvenir de sa fille décédée, Natalia, qui était une amie de Lisa...

Quoi qu'il en soit, la position de Seguzzi est inconfortable puisqu'il ment sur son identité et que, dès le début, Lisa le soupçonne d'être un « flic ». Ce nœud se dénoue quand elle apprend qu'il en est bel et bien un. Au lieu de s'en offusquer, elle se rapproche alors de Seguzzi et devient sa maîtresse. Après quoi, elle lui demande de retrouver Chaliaguine, qui, depuis peu, ne lui écrit plus. Elle veut lui transmettre une lettre.

Seguzzi part en chasse et retrouve la trace du Russe, qui rend visite aux différentes femmes de sa vie : Agafia et Sara Soon. Malheureusement, le policier arrive toujours un peu trop tard.

Il rejoint alors Lisa et l'accompagne chez sa sœur, où réside alors la petite Anantha. Seguzzi est dans une

impasse : sa relation avec Lisa, dont il est épris, est au point mort, même s'ils font régulièrement l'amour sur la plage, car elle aime toujours Chaliaguine.

L'intrigue rebondit lorsque celui-ci, par l'intermédiaire de Lisa, contacte Seguzzi et lui demande de le rejoindre en Russie. Lisa est enchantée par cet appel inattendu et se laisse aller à vraiment aimer Seguzzi avant son départ.

Le policier repart et retrouve le musicien au bout du monde. Comme il l'avait deviné, Chaliaguine est à l'article de la mort. Et le moribond lui confie une mission symbolique : jouer d'un violon précieux en Inde, comme il avait promis de le faire à Khegan, l'Indien de la partie d'échecs éponyme. Ce violon a une histoire : il a été offert à Chaliaguine par un vieux luthier, qui l'avait lui-même reçu, durant la guerre, d'un musicien juif russe sans doute mort par la suite dans un camp nazi...

Seguzzi accepte et se rend en Inde afin de faire chanter le fameux instrument face à la mer. Sur la plage, il retrouve Khegan et joue en cherchant à imiter la voix de Lisa.

Dans la construction de ce récit, une bonne part de l'art d'Emmanuel repose dans sa capacité à nous distiller juste l'information nécessaire. Le romancier use en maître de ce que Gérard Genette a appelé la « paralipse », « sorte de lacunes [...] qui consistent [...] en l'omission d'un des éléments constitutifs de la situation, dans une période en principe couverte par le récit [...] »<sup>2</sup>. Jamais de redondance, beaucoup de mystère. Les sentiments et, surtout, les mobiles des personnages ne sont presque jamais décrits : à nous de les comprendre à travers leurs (ré)actions.

2. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 92.

## Un narrateur vide à la recherche de l'autre

Les motivations de Seguzzi ne peuvent se deviner que si l'on postule qu'il est en proie, au début du livre, à un problème d'identité. Le narrateur est en effet un personnage composé de manque et d'absence. Femme qu'il n'aime guère, métier qu'il désire abandonner, vocation musicale qu'il n'a pas suivie, vieux maître décédé... Il est vide, de sorte qu'il est naturellement prêt à se remplir de l'autre afin de retrouver une certaine plénitude.

Notons que ce trait est typique de nombre de narrateurs dans l'œuvre de François Emmanuel. Luc Louwette remarque, à propos des nouvelles réunies dans *Grain de peau*, qu'ils s'apparentent souvent à des cases vides : « Ce sont des êtres un peu inconsistants, un brin voyeurs et fétichistes, de légers pervers assez communs. »<sup>3</sup> Il en va de même dans *L'Invitation au voyage*, second recueil de nouvelles de François Emmanuel<sup>4</sup>. Souvent, les narrateurs n'y ont pas d'attache : ce sont des hommes sans femme ni enfant, apparemment déliés du social, exerçant un métier peu contraignant ou impliquant l'errance solitaire. Et comme Seguzzi, ils cherchent à comprendre l'autre dans sa différence et dans sa singularité. Ils s'imbibent de lui et finissent par n'exister que par lui.

Nous touchons là au grand thème de l'œuvre de François Emmanuel : la quête de l'autre, qui se joue à plusieurs niveaux. Elle est d'abord, semble-t-il, ce qui meut l'auteur lui-même. Celui-ci emploie souvent le pronom

3. Luc LOUWETTE, « Lecture », dans François EMMANUEL, *Grain de peau*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, 1999, pp. 267-268.

4. François EMMANUEL, *L'invitation au Voyage*, Tournai, La Renaissance du livre, 2003.

« je » de façon fictionnelle : le lecteur de *La Partie d'échecs indiens* s'aperçoit vite que l'écrivain et le narrateur sont nettement distincts. Le seul texte ouvertement autobiographique de François Emmanuel est, à notre connaissance, *Portement de ma mère*, recueil de poèmes en prose que l'écrivain a consacrés au décès de celle qui lui a donné la vie. Il y commente ses livres en s'adressant à la défunte :

*Car tu lisais mes livres* te laissant étreindre, doucement emporter par la voix qui soulevait le texte, n'était pas tout à fait ma voix, jouait de s'emparer d'une autre, poussant toujours plus loin le pointeau fragile du regard, mais trahissant ici et là les tremblements de l'enfant obstiné et chercheur de mondes que tu devais reconnaître [...] <sup>5</sup>

Voilà une belle description de son projet d'écrivain.

Le second niveau est constitué par les narrateurs, qui semblent eux aussi, dans leur immense majorité, vouloir « s'emparer d'une autre voix ». Car c'est toujours le mystère de l'autre qui pique leur curiosité. Ainsi, par exemple, le narrateur de *La Leçon de chant* se définit comme suit : « Je suis un vieil homme. J'ai jadis été ténor, assez bon, paraît-il, avant que ma voix ne me quitte. Je suis devenu accompagnateur, et j'enseigne à d'autres le chant. » <sup>6</sup> À peine s'est-il présenté qu'apparaît le mot emmanuelien par excellence : « autres ». Et, presque tout de suite, deux phrases plus loin, surgit le

5. François EMMANUEL, « Portement de ma mère » (2001), dans *La Lente Mue des paysages*, Tournai, La Renaissance du livre, 2004, p. 119. L'italique est dans le texte original (l'absence de point aussi).

6. François EMMANUEL, *La Leçon de chant*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, 2000, p. 19.

personnage autour duquel se construit le roman, l'individu mystérieux qu'il s'agit de comprendre : « La voix de Clara survint comme un miracle. »

Contrairement à ce vieil homme, Amedeo Seguzzi ne choisit pas l'objet (le sujet) de sa quête. Le vide est si grand en lui que ce sont ses supérieurs et collègues qui le lui imposent. Il se trouve par conséquent dans une position particulière, qu'il partage avec deux autres narrateurs de l'œuvre. Léonard Gründ, dans le *Tueur mélancolique* <sup>7</sup>, entreprend une enquête au sujet d'un certain Abimaël Green par obligation : il a été engagé, presque malgré lui, pour l'assassiner. Dans *La Question humaine* <sup>8</sup>, le narrateur est psychologue d'entreprise et c'est le directeur adjoint, Karl Rose, qui lui demande de se pencher sur la santé mentale de Mathias Jüst, le directeur, c'est-à-dire leur supérieur à tous deux.

## Identifications

Plus d'un roman de François Emmanuel pourrait donc être ainsi décrit comme une quête de l'autre dans laquelle se lance un narrateur en proie à son propre néant. L'altérité recherchée peut être de plusieurs natures : elle est parfois générationnelle (une vieille personne), culturelle (les virtuoses qui subjuguent les non musiciens), linguistique (celui qui parle une autre langue) ou, bien entendu, sexuelle.

*La Partie d'échecs indiens* présente à cet égard la particularité de voir Amedeo Seguzzi hésiter entre plusieurs

7. François EMMANUEL, *Le Tueur mélancolique*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, 1999.

8. François EMMANUEL, *La Question humaine*, Paris, Stock, 2000.

voies : l'autre fascinant et mystérieux est tour à tour Chaliaguine puis Lisa. Les deux quêtes ne présentent pas le même caractère : la première se joue sur le registre de l'identification, la seconde sur celui de la passion amoureuse.

Attachons-nous à Chaliaguine : Seguzzi n'est pas seulement aspiré par l'énigme de l'altérité du musicien, il est probablement à la poursuite d'un double. Comme lui, Chaliaguine est violoniste et joueur d'échecs. Ils ont été partenaires durant la partie qui donne son titre au roman. Et tous deux cherchent à quitter la police. La suite du récit ne fait que renforcer leur gémellité. À Palerme, Seguzzi descend à l'hôtel Taormina, comme son prédécesseur. À Ravenne, lorsqu'il passe une soirée avec Sara Soon, il remarque : « Le hasard veut qu'ils se soient rencontrés quelquefois dans le même hôtel. Aussi sommes-nous dans un lieu consacré par la mémoire » (pp. 119-120). Le « hasard », en l'occurrence, fait ici preuve d'obstination.

Seguzzi ne peut s'empêcher d'être attiré, plus ou moins vivement, par les femmes successives de Chaliaguine. Il aime Lisa (nous y revenons tout de suite) et se dit capable d'aimer Ania (la compagne russe des derniers jours). Sara Soon lui déplaît de prime abord, mais en la quittant, il la trouve soudain belle et elle lui inspire ces mots : « Pendant cette fraction de seconde où nous semblons nous reconnaître, je comprends pourquoi d'un coup de dés il avait tout joué pour elle » (p. 123). Le cas d'Agafia, la première femme, est moins clair, mais il était ambigu probablement aussi dans le chef du Russe. Pour l'un comme pour l'autre, Agafia inspire plus le respect que la passion.

Toujours est-il que la relation des deux hommes à Lisa est vraiment parallèle : les rencontres commencent

à chaque fois par un mensonge. Chaliaguine se présente à elle comme un client et n'avoue pas immédiatement qu'il est le père de Natalia (qui était, rappelons-le, une amie de Lisa). Quant à Seguzzi, il essaye de masquer sa profession de policier. Elle ne fera l'amour avec l'un comme avec l'autre qu'après avoir appris la vérité. Auparavant, tous deux auront à la supporter et à la soutenir dans son combat contre la drogue. D'ailleurs, alors que la plupart de ces parallélismes sont uniquement suggérés par le récit, la comparaison des deux nuits inaugurales de lutte contre le manque est commentée explicitement par Seguzzi : « Notre nuit fut en comparaison peu de chose » (p. 98).

Le même commentaire aurait pu accompagner chacun des points de cette énumération : Seguzzi est toujours « peu de chose » par rapport à Chaliaguine : moins musicien, plus policier, moins aimé de Lisa, venant toujours après : ce n'est pas un double, mais une pâle copie, à bien des égards. C'est ce que souligne Lisa quand elle établit elle-même, de façon assez cruelle, la comparaison entre ses sentiments pour ses deux amants : « C'est lui que j'aime, Amedeo. Toi tu fais de la consolation. Avec toi je suis avec lui pour de courts moments » (p. 145).

D'où l'intérêt pour Seguzzi de rencontrer Chaliaguine. Il pourra se voir de façon épanouie et pleine à travers le Russe... Sauf que Seguzzi est vivant et en pleine santé, alors que c'est un moribond qui le reçoit en Russie. La fin du texte, c'est-à-dire la véritable rencontre, nuance donc le propos et le rend ambigu. Non seulement parce que Chaliaguine meurt mais par la manière dont il considère Seguzzi : « [...] je t'ai senti comme une sorte de frère : quelqu'un qui ne savait pas très bien où aller mais qui avait comme moi quitté la route » (p. 191). Fraternité presque négative des égarés,

qui met les deux hommes sur un pied d'égalité. Plus loin, il est question de paternité lorsqu'en Inde, un vieux sage récite, tout en caressant l'étui du violon confié par Chaliaguine à Seguzzi, le texte d'une Upanishad qui frappe l'Italien : « Quand le père est sur le point de mourir, il appelle son fils [pour lui dire] : "je veux en toi ma voix" » (pp. 222-223). Enfin, lors de la dernière scène, Khegan fait référence, pour expliquer la présence de Seguzzi en lieu et place de Chaliaguine, à la partie d'échecs qui les avait vus s'associer. Double, copie de l'original, frère, fils ou partenaire au jeu ? Le lien tissé entre les deux hommes se comprend de plusieurs façons. Le mystère de l'autre, présent dans nombre de romans de François Emmanuel, se double ici de l'énigme de la relation à l'autre.

Toujours est-il qu'une rencontre a bel et bien eu lieu, même si l'état de santé de Chaliaguine la rend décevante. C'est la musique qui en a permis l'avènement : le moment fort est celui où les deux hommes jouent ensemble du violon. Et c'est aussi la musique qui donne l'occasion à Seguzzi d'accomplir le destin du Russe. Ce faisant trouve-t-il sa propre place ? Pourra-t-il remplacer Chaliaguine dans le cœur de Lisa. Le roman ne donne pas vraiment la réponse à cette question : tout juste Seguzzi a-t-il l'impression, dans sa manière de jouer, de retrouver la voix de Lisa : par rapport à l'Upanishad qui demandait au fils de reprendre la voix du père, il y a ici un renversement significatif...

### Des comparaisons à en perdre la raison

Ce renversement est préparé discrètement par les nombreux liens entre les personnages que le récit ne

cesse de souligner. Il n'y a en effet pas que Chaliaguine et Seguzzi qui soient dans un rapport complexe de gémellité : il en va de même d'abord pour Lisa et Natalia, la fille du Russe. Les deux jeunes femmes se ressemblent physiquement, comme Chaliaguine le dit à Lisa lors de leur rencontre et comme Seguzzi le répète en découvrant une photo de Natalia : « S'il y a sous ces traits la moindre ressemblance, je n'y surprends ni son père ni sa mère, mais Lisa, sa droguée de sœur [...] » (Stock, p. 143). Le lien commun à la drogue est également souligné explicitement par Lisa : « Une camée comme moi, Natalia » (Stock, p. 74).

Le comportement de Chaliaguine participe aussi au rapprochement des deux jeunes femmes dans la mesure où il se montre très paternel avec Lisa : il lui apprend le violon à la façon « d'un père amusé de ses larmes » (Stock, p. 109) ; il veut la sauver de la drogue, ce qu'il n'a pas fait pour sa fille ; il lui impose de brusques séparations parce qu'il estime qu'avec sa mère trop présente, Natalia n'a pas pu « féconder l'absence » (Stock, p. 179) – étrange remède quand on songe qu'il se sent coupable d'avoir fui sa famille.

Le dispositif est donc ici assez complexe : en aimant Lisa, Seguzzi suit les brisées de Chaliaguine, qui cherchait sa fille dans la jeune femme. Et il se complique encore si l'on considère les parasites, qui comme dans la relation unissant les deux hommes, perturbent ce qu'à de trop clair l'identification entre Lisa et Natalia. Par exemple, Chaliaguine compare Lisa à Agafia (la mère de Natalia) : Lisa est plus tendre avec Anantha qu'Agafia avec Natalia. L'écheveau s'emmêle particulièrement ici, car Natalia se trouve mise sur le même pied qu'Anantha, dont le nom ressemble étrangement à celui d'Agafia. Et comme le Russe endosse un rôle paternel

vis-à-vis de la petite, à qui il apprend également le violon, il assimile Lisa à sa fille. Ailleurs, à travers le témoignage de Sara Soon, un rapprochement est établi entre Chaliaguine et Natalia: il « se fatigue d'elle comme de lui-même » (Stock, p. 139).

Les générations se trouvent inextricablement mêlées dans ce réseau analogique: les personnages sont pris dans une toile pour le moins incestueuse. Ceci explique peut-être l'état de santé de Chaliaguine. Sa maladie n'est pas nommée, mais plusieurs indices donnent à penser qu'il s'agit d'un cancer, c'est-à-dire d'une maladie en partie psychosomatique. Peut-être le mal est-il simplement consécutif à la mort violente de sa fille. Mais peut-être aussi résulte-t-il d'un constat d'échec: la solution à laquelle Chaliaguine a cru (sauver Lisa pour se racheter de n'avoir pu sauver Natalia) n'était pas bonne à cause de son caractère incestueux. N'oublions pas qu'il rencontre Lisa dans le cadre de la prostitution. Le premier soir, il commence par lui demander de se déshabiller et c'est seulement devant sa nudité qu'il est pris de remords et qu'il interrompt le geste qui le poussait vers elle. Pourquoi? À cause du fantôme de Natalia bien entendu. Mais Chaliaguine évoque alors sa fille en ces termes: « une autre femme [que j'ai] aimée » (Stock, p. 104). L'inceste est donc présente avant même qu'il ne fasse l'amour avec Lisa.

Chaliaguine n'est pas le seul à être pris dans un tourbillon de comparaisons. Le jeu des différences et des ressemblances se marque encore à de multiples endroits du récit, qu'il contamine tout entier: un rapprochement est établi par Seguzzi entre un passager dans train et Sanclia, le chef de la police; Lisa se compare avec un fou parlant seul au bord de l'autoroute. Agafia énumère les contrastes opposant Chaliaguine à Achille, son

compagnon actuel. Et Sara Soon confie à Seguzzi la raison de l'échec de sa relation avec Chaliaguine: « Nous nous ressemblions trop » (Stock, p. 135). Cette dernière remarque constitue peut-être une des clés du roman...

Mais le troisième jeu de comparaisons intéressant est celui que Seguzzi établit à propos de Lisa. Celle-ci ressemble en effet non seulement à Natalia, mais aussi à sa sœur (Stock, p. 156) et, de manière extensive, à toutes les femmes de Palerme: « On dirait que chacune est un peu Lisa, son pas, son parfum de fruit blet, ses chevilles, sa chevelure. On dirait que Lisa est Palerme tout entière [...] » (Stock, p. 151). Il la compare également à Ania, la compagne ultime de Chaliaguine, qui est plus jeune et plus claire de visage (Stock, p. 214) et à Sara Soon, qui se vêt de noir comme elle (Stock, p. 135). On se rapproche de l'inceste avec la remarque concernant Anantha qui a le « même sourire rare que sa mère » (Stock, p. 86).

En outre, Seguzzi souligne les liens de parenté qui le lient à Lisa: « tu es comme une sœur [...] une part de moi » (Stock, p. 172). Après l'amour, leurs souffles « s'écoutent et se calment, jusqu'à devenir même » (Stock, p. 159). Le triangle se distord quand en voyant Chaliaguine se baigner dans la mer, se superpose l'image de Lisa. Les deux scènes sont très différentes. Il en résulte une équation impossible: Chaliaguine = Seguzzi = Lisa qui n'est pas égale à Chaliaguine...

Seguzzi, l'homme vide, en devenant le double du musicien russe, entre donc dans une ronde infernale, celle de l'inceste et de la perte de repères, de l'anomie et de l'errance.

Pourtant, les dernières pages du livre apportent une indéniable note d'espoir. L'effet cathartique de la musique permet peut-être de dénouer plusieurs complexes relationnels. En remplaçant Chaliaguine par

Lisa dans son esprit tandis qu'il joue avec Khegan, il résout en quelque sorte le problème de la quadrature du cercle (Chaliaguine=Lisa). Et, en cette terre lointaine, la permutation est justifiée par le Russe lui-même qui estimait que Lisa chante «comme les Indiens des Indes» (Stock, p.103).

Au-delà du triangle amoureux classique, cette scène implique peut-être aussi des processus de médiation beaucoup plus larges. D'abord, elle réconcilie l'Orient et l'Occident: en jouant en Inde Seguzzi ne se rachète-t-il pas de la violence mauvaise qui s'était emparée de lui au début du livre quand il avait frappé une Indienne? Et si l'on considère la provenance du violon, peut-être la scène finale sert-elle également à cicatrizer les blessures de l'histoire? Seguzzi remplace en effet Chaliaguine, qui est lui-même le double du précédent possesseur du violon, Arochnikine, Russe comme lui, violoniste comme lui et résonnant avec lui grâce à une rime en *ine*. Arochnikine, on l'a dit, est probablement mort dans un camp nazi: ce thème n'est pas là par hasard. Il importe à François Emmanuel qui l'aborde de front dans *La Question humaine*. Mais l'histoire est aussi présente dans le destin de Chaliaguine, qui a fui le communisme et qui a subi la douleur de l'exil. Seguzzi remplit donc une lourde tâche, à très forte valeur symbolique: son voyage, dans ce contexte, n'a plus rien d'extravagant. Il obéit à une double nécessité historique.

### Métonymie de la rencontre

La fin du livre et la musique jouent encore un rôle de rachat inespéré à un autre égard. Mais pour arriver à ce point, il nous faut faire un nouveau détour.

D'après la rhétorique, la comparaison est liée à la métaphore, figure de la fusion s'il en est. Dans *La Partie d'échecs indiens*, étrangement, la comparaison tend vers la métonymie, ce trope qui consiste à remplacer le sens d'un mot par un autre en vertu d'une contiguïté spatiale, logique ou causale. Quelques comparaisons que nous n'avons pas encore relevées nous poussent sur cette voie: celles que les personnages établissent entre des lieux éloignés les uns des autres. Chaliaguine trouve des ressemblances entre Palerme et Petersbourg, Seguzzi entre les plages russes et italiennes, ce qui lui fait dire: «Tout retrouvait sa place dans la *contiguïté* des choses» (p.187, c'est nous qui soulignons): la comparaison débouche donc bel et bien ici sur la définition même de la métonymie. Les multiples références à la fraternité et à la sororité énumérées ci-dessus produisent le même effet: les frères et les sœurs sont contigus en quelque sorte, puisqu'ils appartiennent à un même ensemble.

Ce remplacement de la figure de la fusion par celle du contact nous intéresse dans la mesure où la quête de l'autre, pour Seguzzi, s'apparente longtemps à une recherche d'éléments contigus à l'être, elle passe par des intermédiaires, elle est collecte d'indices. Elle est médiante, impressionniste, métonymique. Seguzzi rencontre d'abord Chaliaguine à travers des documents officiels puis par l'entremise des femmes que le Russe a aimées. En général, le narrateur ne nous livre pas ses réflexions quant au pourquoi ou au comment de sa quête. Mais le texte contient deux exceptions à cette règle. La première d'entre elles est un court passage emblématique de ce qu'il nous importe à présent de mettre en lumière. Il se situe au moment où, mandaté par Lisa, Seguzzi rend visite successivement aux différentes maîtresses du musicien russe:

[...] il me vient que je suis dans le destin d'un autre que je ne connais pas. Peut-être est-ce cette inconnaisance qui me permet de voir. Je pourrais relier ce que disent de lui les trois femmes qu'il a aimées, ce qu'elles chuchotent sans se connaître par-delà les espaces. (p. 119)

Tout est dit ici en quelques mots : Seguzzi se définit par le vide, qui prend ici les formes de l'« inconnaisance » et il est « dans le destin d'un autre » qu'il ne touche que par ce qu'en disent des intermédiaires.

L'autre passage est moins explicite : le narrateur s'aperçoit qu'il a manqué de peu Chaliaguine en arrivant chez Sara Soon deux jours après son départ : « je suis en retard sur lui, mais je m'en rapproche. Je marche dans la faille ouverte par son passage » (p. 117). Or, quelques lignes plus haut, le même mot était employé à propos de Sara Soon : « D'emblée cette femme envahit, ne laisse à l'autre que quelques légères failles [...] » (p. 117). La « faille » n'est donc pas seulement ici le sillage, la trace, elle est aussi une étroite possibilité de contact entre les êtres. Ce peu de chose grâce auquel Seguzzi peut se rapprocher de Chaliaguine.

Nous avons voulu montrer plus haut à quel point le thème de la quête de l'autre était important dans l'œuvre de François Emmanuel : il en va de même de cette approche métonymique des êtres mystérieux, qui se rencontre sous plusieurs formes dans ses textes narratifs. Dans la nouvelle « Taffetas noir », le narrateur espère connaître une femme grâce à son sac à main, illustration exemplaire de la contiguïté si l'on songe à une certaine image de la féminité. Le vieux narrateur de *La Leçon de chant* rencontre d'abord Clara par ce qui sort d'elle, sa voix de cantatrice, et il cherche à comprendre ses blessures par l'intermédiaire de Pierre, son amant.

Dans *Retour à Satyah*<sup>9</sup>, premier roman de François Emmanuel, c'est une autre Clara qui sert de jalon au narrateur lorsqu'il s'approche du charismatique pianiste Aniel.

La particularité de Seguzzi est, on l'aura compris, de ne pas avoir un seul objet de fascination, mais deux. Hélas pour lui, la métonymie se glisse aussi dans sa relation à Lisa. De son point de vue à elle d'abord. Elle ne l'aime vraiment qu'un court instant : lorsqu'elle a la certitude qu'il va enfin rencontrer Chaliaguine. Elle veut alors enfermer Seguzzi « dans cet autre amour » (p. 152). Il s'agit pour elle de « la figure parfaite » (p. 152) : elle ne l'aime donc que de manière médiate, via un intermédiaire encombrant, dans la contiguïté de cette « figure ».

Du point de vue de celui qui aime, la relation n'est pas moins métonymique. Seguzzi connaît d'abord Lisa par un rapport policier. Il la suit dans Palerme avant de lui adresser la parole. Plus tard, quand il la rejoint après avoir manqué plusieurs fois Chaliaguine de peu, il ne l'aborde pas immédiatement et la suit de nouveau dans les rues, sans qu'elle le voie, ce qui lui fait dire : « Peut-être à ce seul moment-ci m'appartient-elle toute » (p. 133). Elle ne lui appartient donc qu'à distance, à son insu, et non dans le contact charnel. Sur ce sujet, Lisa tient des propos très durs : « ne dis surtout pas : je t'aime, nous sommes des bêtes qui abreuvent au fond de nous des bêtes » (p. 139).

L'absence de vraie rencontre dans l'amour charnel n'est pas seulement dû au manque de sentiment de la

9. François EMMANUEL, *Retour à Satyah*, Bruxelles, Ancrege, 2000 [Première édition : Alinéa, 1989].

jeune femme pour Amedeo Seguzzi. Sa nuit d'amour inaugurale avec Chaliaguine est elle aussi plutôt météorologique : il y a contiguïté, mais pas fusion.

L'étreinte est furieuse, maladroite, c'est un rougeolement de désir, un élan qui les cogne l'un à l'autre, une mêlée imparfaite car il y a entre eux tant d'obstacles de corps, de coudes, de genoux, aucun ajustement des peaux, ni musique des gestes, ils ne se connaissent pas encore, hier ils se seraient croisés sans se voir, plus de vingt ans d'âge les séparent, ils n'ont presque rien raconté d'eux-mêmes, ce qu'ils étreignent, yeux clos, yeux perdus dans le vide, c'est un tronc, un torse, un pilastre, un corps étranger, moi solitaire, c'est leur créature en songe. (p. 97)

L'acte amoureux ne permet pas aux êtres de se connaître. Deux éléments leur auraient donné accès à cette connaissance de la « musique », ici réquisitionné à titre métaphorique et du langage (« ils n'ont presque rien raconté d'eux-mêmes »). Nous reviendrons sur le rôle du langage. Mais auparavant insistons sur le fait que la rencontre semble presque impossible dans le monde qui est décrit ici. « Qu'est-ce qui est faux ? » demande Seguzzi à Lisa. « Croire à la rencontre », répond-elle (p. 145). Toutes les tentatives semblent particulièrement vaines quand elle demande le franchissement de la barrière des sexes : « Décidément, la femme est un continent dont je serai toujours en rade », avouait le protagoniste de « Taffetas noir », la nouvelle évoquée plus haut. « C'est donc qu'elle est une femme puisque je n'y comprends plus rien », s'exclame Chaliaguine quand il voit sa fille Natalia atteindre la puberté (p. 122).

Dans ce contexte, la réconciliation apportée grâce à la musique par la scène finale est presque inespérée, même si elle avait été annoncée à plusieurs reprises, notamment

lorsque Lisa se laisse amadouer par le violon d'Amedeo Seguzzi. Après lui avoir dit qu'il était faux de croire à la rencontre, elle ajoute en effet : « Le soir où tu as joué du violon, ce soir-là je t'ai regardé » (p. 146).

### Langage qui tue et langage qui relie

Le segment de phrase « ils n'ont presque rien raconté d'eux-mêmes » présuppose, disions-nous, une théorie qui fait de la parole, à côté de la musique, un lien entre les individus. Le roman illustre cette théorie à plus d'un endroit. D'abord, les conversations sont nombreuses et Seguzzi semble avoir un talent particulier pour obtenir les confidences d'autrui : Agafia s'en étonne elle-même (« Je ne sais pas pourquoi je vous raconte cela, monsieur », p. 107). Son seul échec à cet égard est le vieux luthier, celui-là même qui a confié le précieux instrument à Chaliaguine et qui restera taciturne face au policier.

Le langage est par ailleurs une voie d'accès pour connaître autrui. Les personnages sont souvent définis par leur manière de parler : la maîtresse française de Seguzzi à l'orée du récit, l'Indienne qu'il frappe lors d'un interrogatoire, Sara Soon, le vieux russe qui l'aide à chercher Chaliaguine à Petersbourg... Et la perte des facultés langagières se traduit par un isolement complet : l'être le plus déshérité du roman est sans doute ce fou qui soliloque tout seul au bord de la route. Par ailleurs, le roman met en scène également la pluralité linguistique, comme dans la cabane où meurt Chaliaguine : on y parle français, russe, italien<sup>10</sup>.

10. Le thème de la variété des idiomes se rencontre dans d'autres romans de François Emmanuel comme par exemple dans *La Pas-*

Le langage est donc un élément primordial dans le récit. Cependant, là comme ailleurs, François Emmanuel nuance son propos : il établit une sorte d'échelle de valeur implicite entre différents modes de langages. À plusieurs reprises, Seguzzi dénonce la froideur des rapports administratifs policiers : « ces résumés de vie qui ne résument que le temps écoulé. Cela ressemble aux ombres imprimées sur les matelas qui traînent dans les décharges : une silhouette recroquevillée, une empreinte sombre où un être a laissé déteindre pendant vingt ans le négatif de son existence » (p. 33). *La Question humaine* ira plus loin dans cette direction en suggérant une équivalence entre le sabir des entreprises néo-capitalistes (avec leur département des « ressources humaines ») et le jargon nazi des rapports décrivant les procédés ignobles mis en œuvre pour exterminer les Juifs.

Par contre, dans *La Partie d'échecs indiens*, les lettres de Chaliaguine semblent vitales pour Lisa : elles illustrent, par opposition aux dossiers policiers, la part vivante de l'écriture. Et Lisa souffre atrocement quand son amant ne lui écrit plus ces missives qui s'apparentent à des contes parfois sibyllins. Autre contrepoint au parler administratif : la scène où Seguzzi et Ania discutent sans se comprendre, l'une s'exprimant en russe et l'autre en italien. Ils éprouvent visiblement tous deux un bien-être grâce à cet étonnant échange. Le langage rejoint ici la musique dans l'absence de signification immédiatement perceptible.

---

*sions Savinsen*, qui met en scène un Allemand et une Française durant l'Occupation ou dans *La Nuit d'obsidienne* avec le personnage d'Engelsen qui ne parle qu'une langue inconnue du narrateur.

## Langage signifiant ou langage musical

Or, Jean-Claude Bologne, dans sa « Lecture » de la *Leçon de chant*, note que le travail de la langue n'est jamais gratuit chez François Emmanuel : il s'agit toujours d'adapter son outil à son objet. L'écrivain sait que la forme est en soi signifiante et il cherche, semble-t-il, à accorder son style au mystère de ses personnages. *La Partie d'échecs indiens* présente au moins une illustration spectaculaire de cette volonté : lorsqu'apparaît la virevoltante Sara Soon, le style semble épouser son rythme. Au lieu de l'écoulement des périodes habituelles du romancier, des phrases nominales se succèdent rapidement.

Sara Soon : irruption de couleurs. Cheveux blond-roux, mouchetures. En été le soleil exacerbe ces restes d'enfant sauvageonne. Vêtements amples, foulards, oripeaux brodés d'or pour cacher ce corps dont la chair est trop généreuse. Parfum et tics de séduction douce : la langue entre les lèvres, le sourire dont on ne sait s'il invite ou monte la garde. (p. 117)

Mais, comme il n'a rien d'un naïf, François Emmanuel connaît les limites de ce travail d'adaptation de la langue à son objet. Dans une communication à un colloque consacré à Henry Bauchau, le romancier fait, à propos des récits de rêve, une remarque qui pourrait s'appliquer à tout usage littéraire de la langue : « J'inclinerais à penser qu'une espèce de fatalité ontologique fait que plus nous allons chercher en profondeur l'expérience, plus notre façon d'en rendre compte est affectée par notre instrument d'écoute et de retrans-

cription»<sup>11</sup>. François Emmanuel a lu Blanchot, qu'il cite volontiers, il sait que «L'erreur est de croire que le langage soit un instrument dont l'homme dispose pour agir ou pour se manifester dans le monde; le langage, en réalité, dispose de l'homme en ce qu'il lui garantit l'existence du monde et son existence dans le monde.»<sup>12</sup> Les récits de François Emmanuel prennent acte de cette conception du langage nous constituant bien plus qu'il ne nous sert. C'est ainsi que s'explique les traits relevés ci-dessus : les personnages sont façonnés et définis par la langue qui les habite.

La difficulté de connaître l'autre se trouve par conséquent accrue par la difficulté de maîtriser le langage : aussi celui-ci ne suffit-il pas et les êtres ont-ils besoin de la musique pour vraiment se rencontrer. Il s'agit à nouveau d'une constante dans l'œuvre d'Emmanuel, qui met en scène une pléthore de musiciens.

Cependant, revenons un instant en arrière. En peignant François Emmanuel sous les traits d'un écrivain cherchant à faire plier le langage pour lui faire épouser

11. François EMMANUEL, « Dans la maison d'inconnance », dans Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau, Colloque de Cerisy 21-31 juillet 2001*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor, coll. Archives du futur, 2003, p. 444.

12. Maurice BLANCHOT, *Faux pas*, Paris, Gallimard, p. 191. Ce type de remarques concernant le langage prend son origine dans la linguistique de Saussure, qui déclare notamment : « Le rôle caractéristique de la langue vis-à-vis de la pensée n'est pas de créer un moyen phonique matériel pour l'expression des idées, mais de servir d'intermédiaire entre la pensée et le son, dans des conditions telles que leur union aboutit nécessairement à des délimitations réciproques d'unités. La pensée, chaotique de sa nature, est forcée de se préciser en se décomposant. » Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, coll. Bibliothèque scientifique Payot, 1972 (réédition de 1985), p. 156.

au mieux son sujet, nous entrons peut-être en contradiction avec l'idée d'un style propre au romancier, facilement reconnaissable, dont parle également Jean-Claude Bologne<sup>13</sup>. Emmanuel utilise-t-il le langage comme de la terre glaise qu'il modèle au regard de son objet (donc du contenu), ou comme un instrument avec lequel il joue une musique caractéristique (donc en obéissant d'abord à la forme)?

La contradiction n'est peut-être qu'apparente. Car non seulement la forme du langage que François Emmanuel défend est proche de la musique, comme nous l'avons vu, mais en plus, la conception de la musique qu'il développe en fait un langage. Elle n'est pas pure forme, elle est riche d'un contenu, elle nous donne de précieuses informations sur les êtres. Elle est signifiante, même si son message est intraduisible en mots. En d'autres termes, la vieille distinction séparant la forme du fond ne compte guère pour l'écrivain, qui semble l'ignorer. Ou, pour le dire encore autrement, François Emmanuel tient compte des deux aspects en permanence. Il est attentif à la vérité des êtres qu'il peint et à la sonorité de la partition qu'il compose. Nous avons insisté ici sur l'aspect métonymique des rapports entre les personnages : ce faisant, nous avons détourné la métonymie de la phrase pour l'appliquer à la construction romanesque. Si l'on se rapporte au style proprement dit, force est de constater que François Emmanuel utilise volontiers la métaphore : cette figure n'a certes pas qu'une valeur ornementale (elle produit des effets de sens), mais elle

13. Jean Claude BOLOGNE, « Lecture », dans François EMMANUEL, *La Leçon de chant*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, 2000, pp. 154 et suivantes.

participe tout de même d'une certaine esthétique que l'écrivain n'entend pas négliger. Cet aspect de son travail apparaît clairement quand on compare, comme nous allons le faire, deux versions différentes de *La Partie d'échecs indiens*.

### Variations sur le même roman

Notre roman a en effet fait l'objet d'une première réédition avant de rejoindre la présente collection : il est d'abord paru aux Éditions de la Différence en 1994 puis il a été remanié pour arborer l'estampille des Éditions Stock en 1999.

Il ne s'agit pas du seul roman que François Emmanuel ait retouché : *La Nuit d'obsidienne* a subi le même traitement au moment de passer dans la collection Espace Nord. Carmelo Virone a consigné dans une note quelques variantes qu'il classe en trois catégories. Il relève d'abord des corrections stylistiques qui confèrent à la langue un tour plus pur et plus classique<sup>14</sup>. Le second type de modifications concerne l'encadrement du texte : les dates et les noms de lieux disparaissent de l'édition de poche. Enfin, il est question du rythme narratif : l'écrivain a procédé à des suppressions d'anecdotes annexes, de digressions et de descriptions. Cela a pour effet de rendre le texte à la fois plus dense et moins explicite. Cette catégorisation demeure pertinente pour *La Partie d'échecs indiens*.

Au niveau de la phrase, nous retrouvons en effet la même volonté d'épuration. Le terme exact et courant

est préféré au mot originel, souvent plus inattendu<sup>15</sup>. Des mots sont supprimés pour les mêmes raisons<sup>16</sup>.

Parfois, c'est la syntaxe qui s'assagit : « Nous glissions, nous glissions » (Différence, p. 19) est réduit à « Nous glissons » (Stock, pp. 21-22). Et les prépositions se précisent « les regards s'allumaient des jambes nues des serveuses » (Différence, p. 55) laisse place à « les regards s'allumaient aux jambes nues » (Stock, p. 56).

L'organisation générale est changée également. Les chapitres étaient numérotés dans la première édition, ils ne le sont plus dans la seconde. Ils étaient regroupés en trois parties : quatre grands pans de texte portent désormais chacun un nom lié aux lieux que parcourt le narrateur. Une division appartenant à la pure convention littéraire (Première partie, Deuxième partie, Troisième partie) est donc remplacée par des toponymes plus ou moins obscurs (Palerme, Isola della Femmine, Sevounko, Quilon).

Enfin, comme dans *La Nuit d'obsidienne*, les changements les plus importants touchent à la construction narrative. De nombreuses informations, qui se trouvaient dans la première version, ont disparu de la seconde. Ces suppressions ont principalement lieu dans les dialogues, presque tous raccourcis de manière à laisser plus de vide entre les répliques. Des échanges conventionnels sont remplacés par des conversations à la Duras.

15. « L'exercice était saumâtre » (Différence, p. 18) devient « L'exercice était difficile » (Stock p. 20) ; « votre lettre de démission [...] m'a donné envie de vous découvrir » (Différence, p. 20) est ramené à « [...] de vous connaître » (Stock, p. 22).

16. Par exemple, la campagne « glabre » (Différence, p. 19) n'a plus droit à aucun qualificatif dans l'édition récente (Stock, p. 22)

14. Carmelo VIRONE, « Note sur la présente édition », dans François EMMANUEL, *La Nuit d'obsidienne*, op. cit., p. 188.

Ainsi, du dialogue initial entre Seguzzi et Sanclia, le grand patron de la police. Celui-ci expliquait dans la première édition pourquoi c'était Seguzzi qu'il envoyait sur les traces de Chaliaguine : « Reconnaissez avec moi qu'il y a quelques coïncidences. Un : cet homme joue du violon comme vous. Deux : il fréquente le même club d'échecs. Trois : quelques jours avant sa disparition, vous décidez vous-même de quitter la police » (Différence, p. 22). La justification disparaît par la suite, François Emmanuel laissant au lecteur, comme nous l'avons vu, le soin de procéder à ces rapprochements. Par la même occasion, c'est toute une interprétation possible du roman qui disparaît : l'identification de Seguzzi à Chaliaguine.

De nombreuses suppressions ont lieu également dans le corps du texte. Elles ont pour effet de passer sous silence les motivations du narrateur. Ainsi, lorsqu'au début du livre, Seguzzi est pris de furie en interrogeant une Indienne, on ne sait ni de quoi est suspectée cette femme ni la raison de la colère de Seguzzi, qui semble pris d'un accès de folie. Originellement, Emmanuel avait introduit dans son récit rétrospectif un monologue intérieur : après « Jamais je n'avais frappé une femme » (Stock, p. 17) se trouvaient les phrases suivantes : « c'était comme m'enliser dans une chair molle, saisir les *children* et les lui renfoncer tout au fond du ventre... Rien à foutre, tu entends, rien à foutre avec vos millions d'âmes affamées, toi tu es ici ma belle pour me dire à quelle crapule tu devais livrer la came aujourd'hui... Et tiens, et tiens... » (Différence, p. 15). Outre que ce développement était un peu cliché, gratuit, artificiel, il comportait deux idées : une réponse à la plainte de la femme – qui évoquait en anglais ses cinq enfants (« Rien à foutre ») – et le mobile de son arrestation (la drogue).

Certaines coupures sont beaucoup plus importantes. Ainsi les chapitres 12 et 13 initiaux ont complètement disparu (Différence, pp. 66-74). Leur suppression a pour effet d'obscurcir la relation de Seguzzi avec la police, dont il se désolidarisait explicitement dans ces deux chapitres, alors que sa position reste floue dans le roman actuel. Il s'ensuivait que Lisa Morgado connaissait assez tôt sa véritable identité (Différence, p. 68), alors qu'elle ne l'apprend dans notre texte qu'après l'intervention d'agents locaux (Stock, p. 100). Dans le premier scénario, Seguzzi était amené à expliquer pourquoi il poursuivait malgré tout sa mission et à avouer à Lisa ses sentiments :

– [...] je suis un flic qui veut partir. Ça fait des mois que je veux partir. Plus j'avance, plus je sais que je ne leur dirai rien.

– Pourquoi tu continues, puisque tu ne leur diras rien ?

– Je ne sais pas. Une folie. Ça n'a plus rien à voir avec eux...

– Quoi ?

– Toi... (Différence, p. 69)

Le roman final laisse les motivations de Seguzzi dans l'obscurité beaucoup plus longtemps, si bien que le lecteur ne peut être sûr de ses sentiments à l'égard de Lisa avant le terme de son périple à travers l'Italie sur la piste de Chaliaguine.

Penchons-nous enfin sur une dernière modification de ce type. Les deux livres contiennent un petit conte à propos d'un homme poursuivant une jument. Dans la première version, cette histoire faisait partie d'une lettre adressée par Chaliaguine à Lisa (Différence, pp. 87-89). Ici, elle fait l'objet d'un petit chapitre autonome, seu-

lement introduit par « Écoute bien, Anantha. C'est l'histoire [...] » (Stock, p. 187). Ainsi, l'histoire racontée à la mère par Chaliaguine est désormais destinée à sa fille. Et l'on ne sait plus qui en est l'auteur : probablement Seguzzi, mais rien ne nous empêche d'y voir un récit ancien fait par le violoniste russe.

De ces trois types de corrections - stylistiques (vers un certain classicisme), organisationnelles (changement des sous-titres) et narratives (vers un récit moins explicite) - seul le premier est purement esthétique, les deux autres servent surtout à resserrer le sens, à adapter la langue au mystère qu'il s'agit d'éclairer. Et c'est parce que ces trois types de modifications se croisent sans cesse que nous avons pu affirmer que François Emmanuel était en permanence attentif à l'euphonie et au sens.

### Un poète devenu pleinement romancier

En devenant moins explicite, le récit augmente sa part d'ombre, comme si, en dernier recours, ce qui, dans l'énigme de l'autre, intéressait Emmanuel, c'était l'énigme et non l'autre. Mais on peut défendre aussi bien l'idée inverse : la réalité est par nature confuse. Par conséquent, pour lui être fidèle, le texte se doit de ne pas être trop clair. Au cours de sa communication lors du colloque consacré à Bauchau évoqué ci-dessus, François Emmanuel cite une phrase de Julien Gracq qui nous ferait plutôt pencher pour cette seconde hypothèse :

Non seulement quelqu'un nous parle à travers le texte, mais quelque chose aussi, qui est la langue, comme saisie dans son droit-fil : il y a aussi peu ou prou cristallisation, et la cristallisation n'est pas la « vérité » d'un élément, mais

seulement son état stable à une certaine température et dans un certain milieu [...]. Ainsi va la « vérité » que dispense l'art, non pas opposable à l'erreur, mais plutôt à l'indistinct, au labile, à l'informe - condensation précaire, aux contours inflexibles (comme l'est le cristal) d'un élément dont l'état le plus habituel est la fusion, l'amalgame, l'oxydation, l'entrée en combinaison et la mixité. L'art n'est pas réellement menteur, il est plutôt garant - paradoxalement fixé et magnifié - de la nature à la fois authentique et perpétuellement transitive de la réalité<sup>17</sup>.

Donc, pour rester aussi près que possible de la réalité, le texte doit, paradoxalement, garder une part d'imprécision. *A priori*, cette part obscure sied mieux à la poésie qu'à l'écriture romanesque<sup>18</sup> : on comprendrait ici les motivations profondes qui ont poussé Emmanuel à commencer sa carrière littéraire en écrivant de la poésie. S'il est vrai que François Emmanuel s'éloigne toujours plus de l'écriture poétique, c'est parce qu'il a mis au point, petit à petit, des moyens romanesques permettant de produire, à l'échelle du roman, le même genre d'effets que l'écriture poétique lorsqu'elle désarticule la langue.

Le premier type de corrections relevé va dans le sens d'une dépoétisation de la phrase : plus de clarté, moins d'imprécision, plus de justesse. Les deux autres procédés, qui jouent sur la narration, augmentent, au contraire, le flou artistique, l'imprécision, l'implicite. Le mystère et le non-dit se sont donc déplacés de la phrase

17. Julien GRACQ, inédit reproduit dans le journal *Le Monde*, 5 février 2000 et cité par EMMANUEL, article cité, p. 438.

18. C'est ainsi en tout cas que le poète Christian Prigent explique son travail poétique dans son essai *Une Erreur de la nature*, Paris, POL, 1996.

vers la structure narrative, c'est-à-dire vers un moyen spécifiquement romanesque. À coup sûr, le lecteur y gagne : François Emmanuel prouve qu'il est capable d'adapter le mode d'expression choisi (le roman et non plus la poésie) à sa sensibilité (inchangée) au monde.

## BIBLIOGRAPHIE

- Retour à Satyah*, roman, Éditions Alinéa, 1989. Réédition chez Ancreage, 2000, n° 10.
- Grain de peau*, nouvelles, Éditions Alinéa, 1992. Réédition chez Labor, collection Espace Nord, n° 155.
- La Nuit d'obsidienne*, roman, Éditions Les Éperonniers, 1992. Prix triennal de la ville de Tournai. Réédition chez Labor, collection Espace Nord, n° 178.
- La Partie d'échecs indiens*, roman, Éditions de La Différence, 1994. Prix des amis des bibliothèques, Bruxelles 1995. Prix Charles Plisnier 1995. Réédition chez Stock, 1999.
- Le Tueur mélancolique*, roman, Éditions de La Différence, 1995. Réédition chez Labor, collection Espace Nord, n° 145.
- La Leçon de chant*, roman, Éditions de La Différence, 1996. Réédition chez Labor, collection Espace Nord, n° 163.
- La Passion Savinsen*, roman, Éditions Stock, 1998. Prix Rossel 1998. Réédition chez Le Livre de Poche, n° 14893.
- La Question humaine*, récit, Éditions Stock, 2000. Réédition chez Le Livre de Poche, n° 15361.
- Portement de ma mère*, poèmes, Éditions Stock, janvier 2001.
- La Chambre voisine*, roman, Éditions Stock, septembre 2001. Réédition chez Le Livre de Poche, n° 15524.
- Le Sentiment du fleuve*, roman, Éditions Stock, janvier 2003. Prix France-Wallonie 2003. Réédition chez Le Livre de Poche, n° 30107.

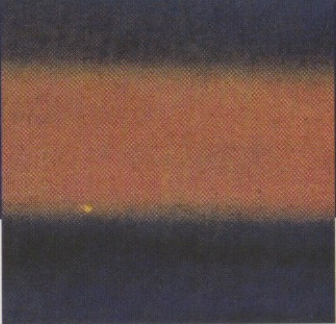
*L'Invitation au voyage*, nouvelles, Éditions La Renaissance  
du Livre, mai 2003.

*La Lente Mue des paysages*, Poésie 1982-2003, Éditions  
La Renaissance du Livre, février 2004.

*Le Vent dans la maison*, roman, Éditions Stock, septembre  
2004.

## TABLE DES MATIÈRES

1. Palerme .....	11
2. Isola della Femmine .....	101
3. Sevounko .....	165
4. Quilon .....	217
Lecture .....	237
Bibliographie .....	267



## FRANÇOIS EMMANUEL • LA PARTIE D'ÉCHECS INDIENS

Amedeo Seguzzi voudrait quitter la police. Il n'obtiendra cette liberté que s'il s'acquitte d'une ultime mission : retrouver la trace d'Anton Chaliaguine qu'il connaît à peine.

Intrigué par la personnalité du disparu, ne sachant s'il est en fuite ou en quête, Seguzzi est emporté dans une course-poursuite qui le conduira de Palerme à Saint-Petersbourg et jusqu'aux rivages de l'océan Indien.

Entre les deux hommes : une femme, un amour. C'est elle qui ouvre et voile l'itinéraire, relance sans cesse la traque comme pour arracher le narrateur à lui-même, à son passé comme à son identité sociale. Et ce qui a débuté par un douteux mandat de recherche s'ancre peu à peu dans une étrange nécessité intérieure. Toutes les haltes du voyage, tous les signes laissés par Chaliaguine semblent posés sur le chemin pour préparer à la rencontre.

*La Partie d'échecs indiens* a obtenu le *Prix des Amis des Bibliothèques* (Bruxelles, 1995) et le *Prix Charles Plisnier*.

Imprimé en Belgique  
ISBN 2-8040-1921-7  
D/2004/258/65



9 782804 019211

