

Christophe MEURÉE

Université du Québec à Montréal

Comme une énigme, un nom propre très commun : François Emmanuel

« Je me dis que ça n'a pas d'importance, un prénom, c'est comme son propre numéro de téléphone, cela ne sert qu'aux autres. Mais ce que je me dis est faux, cela a de l'importance. Je garde le savoir de ce nom comme quelque chose de caché, un trésor que je reviendrai déterrer, un jour ».

Margaret Atwood, *La servante écarlate*

« Je suis devenu une énigme pour moi-même ».

Don DeLillo, *Cosmopolis*



Né François Emmanuel Tirtiaux, l'écrivain a escamoté son patronyme et troqué celui-ci contre son second prénom. Autant dire que l'écrivain décline son identité sur un mode mineur : d'un patronyme aisément identifiable, il passe à un second prénom particulièrement passe-partout en français. Une explication rationnelle et pragmatique reviendrait à attribuer le choix du pseudonyme à la profession de l'auteur : psychiatre thérapeute, il a pu désirer instaurer une frontière entre le professionnel de l'écoute et celui de l'écriture. François Emmanuel, en effet, n'a de cesse de répéter que ses activités thérapeutiques et artistiques sont bien distinctes, quoiqu'elles se lancent quelques répons. « Confronté si souvent à la souffrance close de l'autre, à ses élaborations balbutiantes, confronté à ma propre impuissance aussi, il n'est pas indifférent que le romancier en moi se soit levé du fauteuil du psychothérapeute et qu'une place se fût ouverte pour le parcours d'un roman » (VO,¹ p. 97). D'emblée donc, sous un pseudonyme discret qui n'efface que partiellement l'identité réelle – la rend plus familière en quelque sorte, par le biais de ce second prénom –, émerge un écrivain qui se considère lui-même comme traversé et motivé par l'impuissance du thérapeute. Deux vies publiques qui se nourrissent mutuellement, deux noms distincts, quoique proches.

¹ Les œuvres de François Emmanuel seront indiquées par une abréviation : VO, *Les voix et les ombres* (Morlanwelz, Lansman, 2007) ; SF, *Le sentiment du fleuve* (Paris, Stock, 2003) ; RS, *Retour à Satyah* (Bruxelles, Labor, 2006. ESPACE NORD) ; CV, *La chambre voisine* (Paris, Stock, 2001. LIVRE DE POCHE) ; PMM, *Portement de ma mère* (Bruxelles, Labor, 2009. ESPACE NORD) ; JT, *Jours de tremblement* (Paris, Seuil, 2010).

Cependant, il est difficile de souscrire à la seule explication professionnelle : d'une part parce que François Emmanuel a pleinement accepté le principe d'exposition publique du personnage de l'écrivain (entretiens médiatisés, photographies de presse, sans compter l'inscription, dans la liste des œuvres que contiennent ses romans, de la première plaquette de poésie publiée sous son nom complet en 1984, *Femmes prodiges*, même si cette mention a disparu depuis la réédition des textes du recueil dans *La lente mue des paysages* en 2004) et d'autre part parce que le choix pseudonymique ne consiste pas en une transformation complète du nom, mais dans l'effacement de son patronyme originel au profit du second prénom. Un choix qui revient à se désinscrire d'une lignée.

En Belgique, les lignées d'écrivains sont nombreuses et, souvent, la prise de pseudonyme résulte d'abord d'une volonté de prendre des distances par rapport à l'ombre tutélaire initialement homonyme : c'est le cas de Françoise Mallet-Joris (Françoise Lilar), fille de Suzanne Lilar, ou de Jean Muno (Robert Burniaux), fils de Constant Burniaux. Pour François Emmanuel, né François Emmanuel Tirtiaux, le cas est plus complexe. Il n'y a pas d'homonymie avec l'illustre prédécesseur, son oncle Henry Bauchau,² et son frère aîné, Bernard Tirtiaux, n'entrera en littérature que plusieurs années après la prise de pseudonyme d'Emmanuel.³ La question de l'oblitération du patronyme ne procède donc pas d'une logique de singularisation. Au contraire, le geste d'élever un second prénom relativement banal au rang de patronyme, à une époque de médiatisation extrême du personnage de l'écrivain, relèverait plutôt d'une tension vers un relatif anonymat.⁴ Mais cet anonymat relatif est tout de même porteur d'un ancrage singulier dans le réseau familial, du fait de la suppression du patronyme, qui est un geste fort : « je n'en ai pas fini avec la grande famille qui fut la mienne, même s'il n'y a presque rien à reconnaître de ma véritable famille d'origine, la fiction s'étant bien entendu mêlée de brouiller les pistes » (VO, p. 61). Il serait trop simple de confiner la suppression patronymique à un règlement de comptes familial. Emmanuel

² Derrière la figure tutélaire du père spirituel se cache peut-être « Henry Bauchau, qui est à l'horizon de toute [s]on enfance » (VO, p. 25), Bauchau, « l'oncle lointain » dont les textes dédiés adressés à la famille sont « entourés d'une aura de mystère » (VO, p. 28).

³ La prise de pseudonyme a eu lieu entre la publication du premier recueil de poèmes, *Femmes prodiges*, et celle, en 1989, du roman *Retour à Satyah*.

⁴ D'ailleurs, il arrive souvent que l'on confonde fortuitement François Emmanuel avec le poète français Pierre Emmanuel.

lui-même souligne bien que c'est d'une certaine manière vers sa famille qu'il revient dans son activité de romancier.

Plutôt que d'aborder le pseudonyme sous l'angle sociologique ou biographique, il conviendrait donc de l'éclairer au départ des relations familiales et nominales telles qu'elles sont entretenues dans l'œuvre écrite et de prospecter du côté de ce qu'Emmanuel appelle « la disponibilité du romancier » (VO, p. 94), c'est-à-dire la mise à l'écart de soi nécessaire à l'émergence de la fiction, mise à l'écart qui suppose un effacement de l'instance de contrôle rationnel qui tente de rabattre la fiction sur les faits. La suppression du patronyme, aussi bien que la mutation du second prénom en nom de famille, autorise une telle mise à l'écart de soi. En ce sens, le pseudonyme se donne à lire comme une matrice symbolique de l'œuvre. Le « devenir écrivain » se débusque dans les déclarations de l'auteur relatives à la démarche poétique, mais également au fil de ses textes romanesques qui, tous, détiennent un fragment du miroir dans lequel se reflète l'homme qui s'est voué à la littérature sous un nom choisi.

Nom de pays : anonyme

Interroger le pseudonyme peut être l'opportunité de saisir la situation de l'écrivain par rapport à son origine. Un tel questionnement soulève la question de la problématique de l'appartenance au sein de l'œuvre. On ne peut pas dire que Tirtiaux soit un patronyme exclusivement belge, car il s'en trouve dans l'Hexagone ; toutefois, il est tout de même particulièrement bien implanté en terre wallonne, ce qui pourrait expliquer – partiellement – le rejet du patronyme en fonction d'un écart par rapport à l'ancrage national. François Emmanuel ne s'est d'ailleurs jamais revendiqué écrivain belge, mais davantage écrivain de langue française. Assurément, le caractère cosmopolite de son œuvre contribue largement à cette plausible volonté de mettre à l'écart les traits nominaux identifiant l'appartenance à une patrie.

Israël, l'Inde, la France, le Danemark, la Pologne, l'Allemagne, l'Autriche, l'Italie, la Russie, une île de la Mer Baltique, les villes anglo-saxonnes qui se ressemblent toutes et les réminiscences d'une Amérique latine mystérieuse, l'Afrique en guerre civile perpétuelle : les destinations auxquelles convie la lecture des romans de François Emmanuel sont extrêmement variées et colorées. De la Belgique, François Emmanuel n'a presque pas parlé. À peine quelque vague référence à des cousins belges dans *La chambre voisine* ou une proximité géographique dans quelques romans et nouvelles, comme *La*

passion Savinsen (les Ardennes), une vague allusion au littoral de la mer du Nord dans *La leçon de chant* ou à « l'horizon refoulé de l'enfance » (VO, p. 66) dans la nouvelle intitulée « La danse du cartographe ». Et il est vrai qu'il faut reconnaître là un trait récurrent d'une part de la littérature belge d'expression française. À la fois souffrant d'une amnésie culturelle et profitant d'une attitude poreuse aux autres cultures (le cosmopolitisme des romans d'Emmanuel en témoigne avec force), la littérature belge s'est construit, au fil du temps, une identité en creux, parfois à la limite de l'anonymat ou du rejet virulent.⁵

À cette forme de déni, un roman fait exception dans l'œuvre d'Emmanuel : *Le sentiment du fleuve*. Si la Belgique et Bruxelles n'y sont pas nommées, on en reconnaît le théâtre au moyen d'allusions ironiques, douces-amères, qui ne laissent aucun doute, comme la déclinaison progressive de belgicisms dans la bouche de monsieur Xhaflaire ou l'énumération des bières trappistes bues par le héros. Mais la fierté nationale peut rapidement être remise : « l'état de déliquescence des institutions de ce royaume [...], la pratique des autochtones qui consiste à ravauder et détricoter sans cesse au gré des marchandages leur dite Constitution, [et] l'arriéré judiciaire, plus vertigineux que leur dette publique » (SF, pp. 43-44) sont autant d'indices confirmant la réalité belge et la décrédibilisant aux yeux des personnages (et des lecteurs) du roman, qu'ils soient belges de souche ou d'adoption.⁶ Dans cette optique, Emmanuel participe, avec *Le sentiment du fleuve*, à ce que Marc Quaghebeur avait appelé la redécouverte de « l' inanité de [l']espace national », à travers le regard de l'étranger.⁷ « De cet écart entre moi et mes racines je me suis plu à jouer avec une sourde jubilation puisqu'il s'agissait du petit royaume dont je suis natif et de la ville où régulièrement je déambule, je me perds, ville que je me voyais redécouvrir au travers du regard de l'étranger candide » (VO, p. 65).

Dans le cadre familial comme dans le cadre de l'origine, Emmanuel construit et entretient une manière d'énigme, qui met en cause et en jeu les données habituellement acquises de l'appartenance. La

⁵ C'est le cas d'auteurs comme Henri Michaux, Marguerite Yourcenar ou Dominique Rolin, qui ont renoncé à leur identité nationale au profit de l'identité française.

⁶ Sans doute le Belge (et j'en suis) rira-t-il de ces allusions ironiques, mais que dire du reste du lectorat francophone, auquel s'adresse une publication aux éditions Stock ?

⁷ Marc QUAGHEBEUR, *Balises pour l'histoire des lettres belges*. Bruxelles, Labor, 1998, p. 380. ESPACE NORD, n°150.

distanciation prise par rapport à l'espace de l'origine a lieu à tous les niveaux de la narration : anonymat relatif du pays et de la ville, ironie descriptive, étrangeté du patronyme⁸ du héros (vraisemblablement scandinave) et de la majorité des habitants et des familiers de l'immeuble (la Hongroise, la Bélizienne), etc. « Un tel royaume [...] est un pur pays exotique » (SF, p. 33). Par contraste, le narrateur héros apprécie l'« atmosphère provinciale et cosmopolite qui [lui] donnait partout l'impression d'être chez [lui] » (SF, p. 29). Mais le contraste relève tout à fait du paradoxe qui anime l'identité culturelle belge. Les descriptions de Bruxelles ou de la Belgique par l'homme de loi du roman, le notaire Basinger, sont à cet égard extrêmement éclairantes : ce « royaume moribond » (SF, p. 21), « ce pays pluvieux et improbable » (SF, p. 15), « ce pays curieux où les trains n'arrivent jamais à l'heure, [...] où le temps est, prédisent-ils, variable » (SF, p. 13), ce « pays à l'identité [...] indécise » (SF, p. 46) forme une toile de fond qui engage le défaut d'appartenance si spécifique aux lettres belges en général et aux romans de François Emmanuel en particulier. L'absence d'identité culturelle stable du pays rejaillit bien entendu sur chacun des personnages. La patrie, la terre du père, est perçue comme démissionnaire de son rôle de catalyseur de l'identité. La « réalité belge *qui ne saurait être une identité* »⁹ se profile, dans l'exposition de la duplicité urbaine de la ville de Bruxelles, comme une illustration de l'identité comme tiroir à double fond.

Le point de départ du roman est une affaire d'héritage : « je lègue l'ensemble de mes biens à mon neveu, Jérôme Mortensen, fils de ma sœur Lola Mortensen, afin qu'il préserve ce qu'il y a à préserver, et ne fasse pas œuvre d'insouciance » (SF, p. 63). Dès ce fragment de testament se dessine la duplicité qui conduira l'intrigue à un terme difficilement prévisible au départ, puisque l'oncle est présenté d'emblée comme décédé ; au legs matériel des biens de celui-ci se superpose un héritage moral, une ligne de conduite fondée sur une parole qui réclame d'autant plus d'être interprétée que l'oncle s'avérera n'être pas vraiment mort : « je trouvais étrange qu'il ait fallu attendre la mort de mon oncle pour que sa parole enfin m'arrive » (SF, p. 64). Cette parole ne parvient pas vraiment d'outre-tombe à Jérôme Mortensen,

⁸ Dans ce roman, un seul nom est reconnaissable comme typiquement belge : Xhaflaire, avec ces deux consonnes initiales qui ne constituent un chausse-trape, puisqu'elles demeurent muettes.

⁹ Marc QUAGHEBEUR, « Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone », dans Jacques SOJCHER (dir.), *La Belgique malgré tout*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980, p. 523.

puisque l'oncle mène désormais une vie cachée dans les tréfonds de la ville sous la ville, à l'abri des hommes qui cherchent à l'assassiner (et qui y réussiront à la fin du roman). L'ensemble du roman est une invitation à « basculer dans l'envers de la ville » (SF, p. 144), autrement dit à retrouver dans le double fond de celle-ci les traces de son ascendance disparue : enfant sans père né d'une mère volage (son patronyme est d'ailleurs le nom de sa mère et, par voie de conséquence, de son oncle maternel), Jérôme Mortensen, pour découvrir ce qui est arrivé à son oncle, doit en effet dépasser les apparences pour, finalement, se confronter à l'énigme de sa propre filiation.

Sous le couvert d'une intrigue vaguement policière, Jérôme Mortensen voit ses soupçons éveillés par le double héritage qu'il vient de faire : non seulement est-il l'unique légataire d'Isaïe Mortensen, mais encore il se voit attribuer la place même de son oncle dans le regard des autres habitants ou habitués de l'immeuble. « J'avais produit une explication embrouillée qu'elle avait à peine écoutée, observant par-dessus ses lunettes que c'était bien une réponse à la monsieur Mortensen. Là, fit-elle en souriant, je viens de retrouver un petit air de famille. » (SF, p. 12). La ressemblance qui justifierait le port du patronyme ne parvenant pas à se jouer sur le plan de la comparaison des traits physiques, elle se déplace, tout comme l'héritage reçu, vers le territoire des traits immatériels. Ainsi, dans le roman, la qualité d'égarement est la plus fréquemment citée comme le trait majeur de la famille Mortensen. La piste de l'oncle se complexifie par la dimension extrêmement étrange de ses investigations : « Je [Maria Concepción, la femme de ménage] lui demandais ce qu'il [Isaïe Mortensen] cherchait et il avait toujours une réponse étrange, à quoi bon chercher si l'on sait ce que l'on cherche, ou bien, je cherche quelque chose de très indéfini [...], ni le temps perdu ni le secret des origines, mais un peu de tout cela quand même » (SF, p. 74). La quête de Jérôme prend donc le même chemin que celle de son oncle, du côté d'une vérité de l'origine, masquée sous la forme d'une énigme à résoudre, comme dans toute bonne enquête policière, à cette différence près qu'elle réclame comme condition *sine qua non* la qualité, estampillée Mortensen, d'un égarement situé au niveau psychologique, qui finit par faire retour du côté matériel, dans la redécouverte même de la ville de Bruxelles.

Jérôme Mortensen constate rapidement « qu'il existait dans l'appartement un nombre infini de doubles fonds et de caches obscures » (SF, p. 41). À l'évidence, ceux de la ville, de la vie de l'oncle et de l'appartement finissent par affecter le narrateur : « cette

impression furtive et un peu angoissante selon laquelle il existait décidément dans cet immeuble une double réalité aux choses. Moi-même je commençais sérieusement à douter de moi-même » (SF, pp. 105-106). La présence de l'oncle maternel est encore très sensible et presque palpable, comme la forme de son corps dans le fauteuil (alors qu'il a disparu plus de six mois auparavant) ou dans « cette présence indistincte qui faisait ombre à ma propre présence » (SF, p. 30). Reconstituant la présence de l'oncle dans les creux de son absence même, Jérôme Mortensen finit par se laisser guider par elle. Presque chaque pas du narrateur est posé dans les pas de son oncle : essayant ses costumes, fouillant ses cartons, il cherche à mettre au jour « les lisières en friche de sa géographie intérieure » (SF, p. 26).

Par le seul fait du testament, le narrateur héros aboutit à une remise à niveau de sa propre identité, qu'il va, malgré lui, assimiler à celle, double, de la ville. Le double fond que recèle la ville se loge dans cette décision étrange d'avoir enterré ce qui aurait pu en être le poumon, comme dans de nombreuses autres grandes villes (Londres et la Tamise, Paris et la Seine, Montréal et le Saint-Laurent, etc.), à savoir son fleuve. En effet, à Bruxelles passait autrefois un fleuve, la Senne, dont le parcours fut majoritairement recouvert pour des raisons de salubrité au XIX^e siècle. En effet, du fait du cours irrégulier de la Senne, les canaux ont tôt fait de la remplacer en qualité de voies navigables, ce à quoi s'ajoutait une pression démographique qui avait progressivement rendu dangereux et insalubre le maintien du cours d'eau sous sa forme originelle. D'égout à ciel ouvert, la Senne se muera donc en égout souterrain, sous de grands boulevards de type haussmannien. Jérôme Mortensen s'associe à son oncle pour penser à « ce cours d'eau que la ville a enterré il y a plus d'un siècle et dont l'ensevelissement est devenu sa propre malédiction » (SF, pp. 129-130). Comme tous les secrets de famille profondément enfouis sous les entrelacs de la mémoire, cette malédiction ne cesse de hanter la descendance quelque indépendante de caractère qu'elle fût. Et à l'obsession avunculaire de repérer les entrées de la ville sous la ville succède l'obsession du neveu de défricher le même parcours, comme pour raviver une mémoire familiale enfouie.

Quelques architectes un peu fous, quelques cabalistes se sont donné rendez-vous ici à une époque lointaine, ils aimait [...] l'idée qu'il y eût sous la ville une cité obscure, un envers du décor dont ils dressaient les plans pour les faire aussitôt disparaître, murant toutes les issues et dissimulant les entrées sous des symboles ésotériques. Aujourd'hui, on pénètre par erreur, à la faveur d'un effondrement ou d'un nouveau chantier de construction. [...] La cité obscure est

réduite aujourd'hui à quelques quartiers troglodytes bordés d'éboulements. Sans doute n'existait-elle que lorsque je la cherchais, interdite ou improbable, comme un mythe que la ville s'est forgé pour racheter son habitude d'amnésie. (SF, p. 128)

Réveiller la ville de son amnésie revient à consentir à l'égarement, à explorer les territoires de l'imaginaire qu'a façonnés la mémoire latente de la filiation. « Une des croix [des plans en palimpseste de l'oncle] n'était pas très éloignée de chez moi, à peine quelques rues, il y avait un léger vertige à penser que je pouvais me diriger vers cet endroit et à partir de là descendre, qui sait, d'indice en indice vers le centre de l'énigme » (SF, p. 117). En réalité, l'oncle Isaïe ne quitte pas d'une semelle son neveu, puisqu'il s'introduit régulièrement dans l'appartement afin de constater les progrès réalisés par le narrateur dans son appropriation du rôle et de l'existence du détective privé.¹⁰ « C'est un peu plus tard que j'avais perçu un léger dédoublement de mon pas, une espèce d'entrave à ma marche, la sensation que je n'étais plus vraiment seul » (SF, p. 124). Entrave à toute progression existentielle – comme n'en doute pas le psychiatre thérapeute François Emmanuel Tirtiaux –, les ombres tutélaires familiales veillent au cœur de cette mémoire sans mémoire que Jérôme Mortensen explore au rythme de souvenirs involontaires qui le ramènent à l'image de sa mère, morte lorsqu'il était enfant. Mais plus il s'approche du double fond de la ville, moins l'angoisse l'étreint, car une nouvelle forme de confiance semble naître, grâce à l'ombre portée de l'oncle bienveillant.

Au fond de la cour il y avait un escalier descendant vers une cave où sa voix s'était mise à me guider, précise et pressante, au long d'un interminable labyrinthe qui descendait par paliers sous la terre. (Toujours ce timbre rauque, ces injonctions brèves, haletées et moi qui m'étonnais de les suivre à la lettre, dans un état d'étrange confiance [...].) (SF, p. 125)

La confiance éprouvée à l'endroit de l'oncle, que Jérôme ne reconnaît pas encore tout à fait, sinon par une intuition vague, provient sans nul doute de l'éclairage que sa rencontre pourra apporter à la figure fantasque mais obscure de Lola Mortensen, la mère du narrateur. Faisant surgir, au début du roman, une suspicion relative à son appartenance à la lignée Mortensen, Jérôme parvient, à la fin du texte

¹⁰ Isaïe l'affirme d'ailleurs lors de leur rencontre finale : « j'ai pu constater [...] que les petites choses de ma vie s'étaient réorganisées autour de la vôtre, c'est une qualité que je vous reconnais, ne pas effaroucher les fantômes. [...] Et susciter la compagnie des anges » (SF, p. 127).

et ayant pu enfin incarner des souvenirs immatériels essentiels à son inscription familiale, à prendre corps de manière individuelle, à devenir l'oncle à la place de l'oncle, sans que celui-ci ne joue plus le rôle d'une ombre tutélaire de chair (puisqu'il meurt pour la seconde fois, mais bien réellement cette fois, à la fin du roman).

Ce roman mettant muettement en scène la patrie de l'écrivain, dédié à un poète belge (Jean-Pierre Verheggen) et ouvert par une épigraphe d'un autre écrivain belge (Louis Scutenaire), mine de l'intérieur toute référence à une identité stable ; de l'écriture au plus près de la patrie ne pouvait résulter qu'une structure identitaire à double fond. Le texte se construit par superposition de palimpsestes¹¹ qui, tous, reconduisent à l'évidence première : le nom, qui n'est plus le patronyme mais une forme de matronyme. Emmanuel résume *Le sentiment du fleuve* comme une version légère de son obsession du « délitement inexorable de la maison mère » (VO, p. 67). Le nom même du héros, « Morten-sen », ne laisse pas d'évoquer la filiation à la mort (qu'il s'agisse de la mort de la mère, Lola, ou de la mort – double – de l'oncle, Isaïe). Or, lorsque l'écrivain décrit précisément la mort prématurée de la mère de son personnage principal, il indique que celle-ci le laisse « sans lignée », autant dire dépourvu d'attaches et de repères familiaux.¹² Et pourtant, c'est précisément sur l'impulsion de ce tarissement du lignage que le héros du *Sentiment du fleuve* rebondira pour rétablir la ligne interrompue. Son oncle partage d'ailleurs avec lui, à la fin du roman, sa conclusion quant à la motivation double de s'échapper de et de correspondre à un autre que soi, un autre de soi.

C'est sans doute en moi une ancienne envie, [...] j'en mesure aujourd'hui toute la vanité, vous traînez l'identité d'un autre qui s'appelle Anders ou Dieu sait comment et auquel vous ne pouvez pas vous empêcher de penser sans cesse. Vous croyez être passé de l'autre côté mais il vous reste toujours de ce côté-ci l'une ou l'autre petite tâche à accomplir, une adhérence minuscule qui fait de vous un revenant, un

¹¹ « Sans doute [le copiste] avait-il fait usage de techniques spéciales pour visualiser ce qui à l'œil nu ne se voyait qu'à peine car seul un très léger dévoiement des couleurs et surtout un changement de texture du papier trahissaient que l'on était en présence d'un palimpseste » (SF, p. 114).

¹² « D'ailleurs Lola était surtout une femme enfant, une mère météore qui laisse le narrateur sans lignée, condamné à se retrouver quelques racines dans cet appartement déglingué, ce pays incertain, cette ville qui était traversée jadis par un fleuve mais dont il ne reste plus que l'idée, le sentiment de ce fleuve, une rivière, à la vérité, convertie en égot vers la fin du XIX^e siècle » (VO, p. 64).

rôdeur, un voyageur retardant encore son voyage, quelqu'un qui voit passer sa vie à rebours dans une chute interminable. (SF, p. 143)

Du *Comte de Monte Cristo*, Emmanuel retient « sa ruse de substitution avec un mort pour sortir de sa geôle » (VO, p. 12). L'on peut trouver, à cette déclaration de lecteur, un certain écho dans la déclaration d'écrivain et de fils contenue dans *Portement de ma mère* :

tu souris de te retrouver dans le même hôpital que ton père, affectant d'ignorer l'autre coïncidence, cette mauvaise maladie qui le prit par le souffle et dont tu me parlas si peu, moi qui fus dans ton ventre lorsqu'il agonisait et vis le jour quand il mourut, moi qui ai reçu en legs son prénom, et par le mélange de ma vie à la sienne mourante, porte sans savoir un peu de sa part d'ombre, l'imprécise traînée de lumière qu'il t'avait laissée (PMM, pp. 37-38).

Si ce n'est pas l'oncle maternel qui, comme dans *Le sentiment du fleuve*, laisse sa place vacante au profit d'un légataire sur lequel pèsera désormais une forme de poids moral, c'est le père de la mère qui détermine l'appartenance nominale de François Emmanuel Tirtiaux, aussi bien que celle de l'écrivain François Emmanuel, comme en témoigne le texte de *Portement de ma mère*. Apprendre à s'appartenir n'est pas rejeter purement, froidement et définitivement le lieu ou les ombres de l'origine, mais bien plutôt accepter la « part d'ombre », le double fond innommé qui jusqu'à la fin nous suivra à la trace.

Le propre du nom et la communauté du nom propre

« Pour écrire juste il faut chercher près de soi, dans sa mémoire et peut-être sa blessure personnelle ».¹³ Aux yeux d'Emmanuel, et comme on a pu le voir avec *Le sentiment du fleuve*, l'écriture est une forme de projection de l'intime sur l'extérieur à soi qui permet, dans un second mouvement, le retour vers l'intime. « L'aventure du roman n'a jamais été autre chose pour moi : un territoire intime et pourtant étranger, un lieu qui m'attire mais à l'orée duquel je ne sais rien. L'appel, l'attrance suscitée par le lieu est peut-être liée à une expérience ancienne, une traversée partielle, un moment oublié » (VO, p. 10). Entre l'intime et l'étranger, le second prénom s'affirme comme nouveau patronyme et révèle une exposition de l'intimité dans et par l'écriture. « Là serait donc la sincérité romanesque, aussi éloigné de la vie fût l'univers du roman : sincérité d'être avec

¹³ François EMMANUEL, Adrienne NIZET, « Entretien », dans *Parenthèse*, « Écrire, devenir », n° 3, juin 2009, pp. 38-39.

la fiction au plus près de ce que trame notre destinée quand nos vies louvoient et sous les conformismes sociaux ne laissent rien apparaître » (VO, p. 38). Par le passage du nom reconnu par l'état civil au pseudonyme, c'est à une traversée des apparences que l'écrivain s'engage. Au-delà et/ou en deçà de lui-même, il se découvre la possibilité de mettre en question sa propre origine. L'acte d'écrire se fait alors le théâtre d'une tension entre deux pôles radicalement opposés qui se disputent la prépondérance. À l'orée du texte se trouve donc une démarche de rivalité entre soi et soi-même.

Il y a toutes sortes de passages vers l'écriture, le plus souvent inavouables, moi je suis entré par le couloir des ombrageux, les susceptibles, les vérificateurs. Plus tard, [...] saisi par des fictions qui venaient l'une après l'autre me distraire et me hanter, je me suis rendu compte que l'inspecteur de la vérité, le contrôleur des textes n'était rien sans la voix du conteur, que celui-ci écrivait en moi bien mieux que son double teigneux. » (VO, p. 28, en italiques dans le texte)

Un dédoublement en bonne et due forme, donc. Mais précisément, ce dédoublement se prolonge, sous la plume de l'auteur, sous la forme de personnages en quête de famille(s), le plus souvent apatrides. Car Emmanuel insiste beaucoup, au sein même de ses textes, sur l'investissement dans le personnage, que l'on incarne momentanément, comme au théâtre. « Nous sommes si loin de nos personnages [...], mais n'est-ce pas cette tension entre nous et eux qui laisse passer le souffle de l'humain [...] ? », s'interroge Ursula, la cantatrice hongroise qui a accepté de reprendre au pied levé le rôle de la Marguerite de Faust, dans *Le sentiment du fleuve* (SF, p. 39). Cette pratique d'ordre scénique, c'est celle qu'Emmanuel a acquise lors de son séjour au Théâtre Laboratoire de Wrocław, en Pologne, interrompant – déjà – sa formation de psychiatre, pour déployer une nouvelle corde, une corde seconde, à son arc. Est-ce un hasard s'il entame son premier roman (*La nuit d'obsidienne*, qui ne sera que deuxième dans l'ordre de publication)¹⁴ lors de ce séjour où il apprend à se défaire de son corps pour investir un personnage ?

Dans le cas d'Emmanuel, ce serait plutôt un investissement multiple, diffracté, qui serait en jeu. Si l'on se réfère aux déclarations tenues dans *Les voix et les ombres*, l'écrivain estime que son travail se construit sur un paradoxe riche, entre déprise et redécouverte de soi : « à la faveur de tous ces travestissements, ces identités empruntées,

¹⁴ Initialement intitulé *Archipel*, ce roman sera constamment retravaillé durant près de dix ans, avant d'être publié aux Éperonniers en 1991.

cette entremise d'un autre *je*, l'ivresse de se fausser compagnie, se déprendre, se suspendre provisoirement et selon un paradoxe se retrouver » (VO, p. 12). L'autre *je*, c'est celui du personnage. Investir un personnage requiert, pour Emmanuel, de se défaire de lui-même, de se débarrasser des scories de l'histoire personnelle pour se laisser envahir, dans l'impuissance consentie, par l'histoire personnelle de cet autre *je*, le plus souvent très éloignée de sa propre existence. Pour atteindre au statut d'écrivain, il faut surtout s'abstenir d'écrire « trop près de [sa] vie » (VO, p. 23), au risque de perdre la dimension d'universalité qu'Emmanuel cultive par tous les biais possibles : personnages, lieux et temps.

Le choix d'un pseudonyme procède d'une démarche comparable au baptême d'un personnage. Ce dernier doit en effet beaucoup à son auteur, à commencer par son nom. L'extrême étrangeté ou l'extrême familiarité d'un nom peut susciter des effets d'associations, non seulement sur le plan de la mémoire culturelle, mais aussi sur le plan phonétique. « *Joyce*, précisa ingénument ma mère, *Joyce Smith-Aguilar*, et elle en eut presque un sourire, le nom, l'accolement étrange de deux noms, paraissant sidérer toute la tablée » (CV, p. 37). Certes, lorsque l'on se penche sur la variété colorée et exotique des noms de personnages dans l'œuvre emmanuelienne, l'on éprouve la faiblesse de convenir avec l'auteur qu'il taquine à l'envi « les déesses de la pure poésie phonétique » (VO, p. 82). Cependant, au cœur de son exotisme apparent, le nom d'Emmanuel se diffracte, par bribes, dans la plupart des noms de ses créations de papier. La diffraction phonétique nous renvoie, en tant que lecteur, aux connotations possibles résultant de la décomposition des syllabes formant le nom. Ainsi, « Em » renvoie à l'amour ; « ma », à la mère ; « nu », à une forme de nudité ou d'évidence et « el » à l'angélisme¹⁵ : toutes les thématiques essentielles composant l'œuvre de l'écrivain. De cette façon, l'identité du pseudonyme devient multiple et se répercute aux quatre coins de l'univers¹⁶ : « je me laisse habiter par des mondes et

¹⁵ Emmanuel signifie littéralement « Dieu est avec nous ». La finale « el » vient de l'hébreu et connote la présence divine, notamment dans le nom des anges et archanges (Michel, Gabriel, Raphaël, Uriel). Cette finale revient dans le prénom de nombre de personnages de premier plan dans l'œuvre du romancier (Aniel, Samuel Kalinski, Abimaël Green, etc.)

¹⁶ Un aperçu du phénomène est saisissant : la syllabe « ma » est extraordinairement fréquente chez Emmanuel, en particulier dans le nom de personnages qui jouent le rôle de guides mystérieux et de protecteurs de l'ombre : Mathias Jüst, Matthäus, Mahasöhn (et la variante maternelle, dédoublée : Mauer Mahasöhn), Ulma Michalowska, Samuel Mann, Macek, Simha, Maliewicz, Marie, Marina, Maya, Elie

cherche à travers eux l'oubli de moi, ce moment où le roman me permet de m'abstraire du *poids de mon corps* » (VO, p. 117). À l'être humain nommé François Emmanuel Tirtiaux correspondrait donc un être « décorporé » qui serait François Emmanuel.

Les deux prénoms en jeu dans le nom de l'écrivain répètent cette partition, ce dédoublement entre l'être de chair et l'être décorporé. En effet, François est le prénom du grand-père maternel, le prénom symbole d'une filiation non patronymique mais, d'une certaine façon, matronymique :

je pense que j'aurais dû t'interroger davantage sur l'homme dont je porte le prénom, mais j'ai grandi dans ce silence, je m'y suis fait comme aux choses, j'ai marché à tâtons sans savoir contre quoi je me cognais, j'ai appris à lire sur les visages le texte balbutiant de cette présence obscure, [...] j'ai fait métier d'écouter ce qui se dit dans les chambres sourdes, je suis devenu écrivain (PMM, pp. 39-40).

La disposition de la lumière et de l'ombre, qui semblent se nourrir mutuellement, se répète non seulement dans le livre de deuil que constitue *Portement de ma mère*, mais aussi dans l'ensemble de l'œuvre romanesque, et plus particulièrement dans les rapports qu'entretiennent les personnages avec les figures maternelles et paternelles. En effet, si le père est le plus souvent absent, la mère se livre comme une présence en creux dans l'univers des personnages, souvent comme une image mémorielle obsessionnelle ou sous la forme d'un oncle maternel.

Emmanuel conçoit donc la création romanesque comme une entreprise qui vise à mettre au jour une « présence obscure » qui se dissimule dans les replis de la vie, présence obscure que l'on n'a pas voulu reconnaître d'emblée mais qui nous suit à la trace à travers les dédales de l'existence, un « autre de soi », ainsi que l'appelle Emmanuel lui-même. Pratiquement anonyme, l'auteur délègue son pouvoir à ses

Macchanéis, Agafia Matveieva, Clara Mangetti, Abimaël Green, Magena, Miss Maughan, Maynama, Sara Makhitarian, Ismail, Macha Petrovna, Maud, le docteur Abermas, Maria Concepción, Maddy Xhaflaire, Moussa Maghas, Mahouna, Maïté. Le décompte n'est pas moins impressionnant pour d'autres syllabes, comme « an » ou « el » : Hanna, Aniel, Wanda, Samuel Mann, Jeanne, Ansaem, Ann, Arie Neumann, Anne Appolline Autissier, Magdalena Selankova, Anantha, Ethel Amantya, Anton Chaliaguine, Ania, Khegan, Ana Carla, Nathanaëlle, Janice May-Jensen, Fania Fanucci, Anders, Sahana, Sara Makhitarian, Sail Hanangeilé, Khadim Kanté, Elimane Ba, Jivan ; Aniel, Samuel Mann, Abel Gull, Pavel Sobotkine, Helena Lawson, Elie, Samuel, Abimaël Green, Else, Magdalena Selankova, Eleonora, Elimane Ba, Jacob Nasielski, César Nachelmeyer, Melody, Jack Smell, Louis Uccello, Ethel Amantya, Isabelle Sengui, Mihaela, Graziella, Nathanaëlle, Elin, éventuellement.

personnages qui, par écho ou par substitution narrative, le représentent dans l'univers qu'il forge de sa plume. Ainsi, il est essentiel pour l'écrivain de se tenir le plus possible à l'écart, pour ne pas rompre le fil ténu et fragile qui le conduit au centre du labyrinthe qui le mettra en présence de l'autre. Mais plutôt qu'un Minotaure, c'est un ange qu'Emmanuel est amené à rencontrer. « Chaque roman fut pour moi avec plus ou moins d'intensité une pénétration dans un endroit de ma tache aveugle, une lutte avec ce grand corps immense et pugnace tel qu'on le voit à Saint-Sulpice dans le tableau de Delacroix » (VO, p. 24). Le tableau auquel Emmanuel fait référence est bien entendu la *Lutte de Jacob avec l'ange*, cet ange dont on trouve des échos dans la syllabe finale du pseudonyme. De cette lutte résulte sous sa plume un corps unique plutôt qu'un assemblage de deux corps distincts, un corps unifié et pourtant en lutte contre lui-même. Et sans doute est-ce là le principe même du choix de la distance de soi à soi-même instaurée par le pseudonyme. De François-Emmanuel Tirtiaux à François Emmanuel, une distance dédouble sans séparer, et autorise la lutte mais non le terme de celle-ci, quand les corps se quittent.

La figure de l'ange est avant tout une figure par excellence de l'humain qui a accepté son impuissance et son dénuement, sa « part d'ombre ». Un tel assentiment à la fragilité humaine porte ce type de personnages au rang de figures tutélaires ; ce paradoxe s'explique sans mal par le dédoublement indispensable à l'activité de l'écrivain qui à la fois prend en charge l'impuissance de ses créatures et joue envers elles le rôle d'un guide. Si l'ange est le double contre lequel les personnages emmanuéliens engagent une lutte sans fin qui a pour enjeu l'identité même, il est aussi l'annonceur et la figure tutélaire et protectrice (presque maternelle) censée montrer la voie. Le vieil archéologue amnésique du *Tueur mélancolique*, Abimaël Green, en est le prototype, lui qui ne cesse de se balader parmi les anges de pierre des églises.¹⁷

Dès *La nuit d'obsidienne*, les figures tutélaires sont légion dans les romans de François Emmanuel. Pierre Ansaem envoie en effet le narrateur sur ses propres traces dans une île étrange vers laquelle sa santé ne lui permet plus de se rendre. Et pour le narrateur de ce

¹⁷ La plupart des personnages exerçant une emprise morale sur les héros font ou ont fait profession d'archéologue ou de cartographe. Dans *Le sentiment du fleuve*, dont il a été question, le vieux détective privé Isaïe Mortensen, en quête duquel part son neveu, avait raté sa vocation, car il voulait être, précisément, soit archéologue, soit cartographe (SF, p. 74).

premier roman, la figure du vieil archéologue qui l'a précédé et guidé sur l'île devient la clef d'un voyage initiatique. De la même façon, dans son troisième roman, *La partie d'échecs indiens*, Amedeo Seguzzi se lance à la recherche de l'étrange Anton Chaliaguine, partenaire de chaturanga (les échecs indiens du titre) d'un soir, sur ordre de son supérieur. C'est précisément parce qu'il désire quitter la police que lui est confiée cette dernière enquête qui se muera en course-poursuite à travers l'Europe et l'Inde, le héros mettant chacun de ses pas dans ceux de Chaliaguine (ils partageront successivement la couche de Lisa, une jeune femme qui fut l'amie de la défunte fille de Chaliaguine),¹⁸ le manquant toujours de peu, jusqu'au point de dépasser cette ombre tutélaire lorsqu'il le découvre enfin, mourant au bord de la Mer Baltique ; il prendra alors littéralement sa place, dans un rendez-vous avec l'ancien adversaire de la partie de chaturanga, Khegan. Cette logique concerne la plupart des personnages de pères spirituels : « le maître disparu dès la première page devient le maître enfui, l'allié fugace [...], celui dont on se souvient à peine, celui qui est parti, celui qui habite le cœur de la femme aimée, celui qui écrit encore, le rival avec lequel on se bat en rêve, l'homme malade qui attend au bout de la vie la possible rencontre et le passage du souffle » (VO, p. 99). C'est bien au travers de la métaphore du passage du souffle qu'il faut chercher l'éclaircissement nécessaire aux noms des personnages emmanuéliens : par un ou plusieurs traits phonétiques, c'est le souffle de l'écrivain qui les traverse à leur tour, par un mouvement de délé-gation, de procuration, qui relance la lutte interne de Jacob avec son ange, avec « l'autre de soi » en soi.

Dans ce livre dédié à mon père [*La partie d'échecs indiens*], je suis mal placé pour déployer davantage cette lutte avec l'autre de moi, confusément la figure d'un frère aîné et d'un père, la seconde se détachant peu à peu de la première, avec ce chemin que le roman m'indique, résumant au fond ce qu'il me faudra peut-être accomplir dans ma propre destinée, ma propre intime partie d'échecs, depuis l'affrontement, la bataille, jusqu'à l'acceptation de ce qui m'est donné, afin qu'à mon tour je le transmette. (VO, p. 99)

Le mot de « transmission » revient fréquemment dans les quatre conférences de *Les voix et les ombres*, à propos de la plupart des romans. Il est en effet possible de lire chacun des textes narratifs d'Emmanuel par la lorgnette de la transmission du souffle au cours d'un combat entre le visible, l'évident, et l'invisible, le masqué. Mais

¹⁸ Remarquons d'ailleurs que Chaliaguine est lui-même un père en mal d'enfant.

l'on ne peut transmettre que ce qui nous appartient en propre, tout comme le père transmet son nom propre à l'enfant. Dans ce combat et dans cette transmission apparaît quelque chose de l'origine qui s'avancit masqué sous les apparences trompeuses de l'appartenance.

Le propre du nom est de désigner avec plus ou moins de précision une appartenance : paternelle et parfois géographique. Or, chez Emmanuel, l'appartenance est radicalement rejetée au profit d'une interrogation ouverte.

Car au fond ne sommes-nous pas tous un peu des enfants de personne ? Et quel est ce corps, quel est ce nom, dont il nous faut prendre héritage ? N'aurions-nous pu naître ailleurs, sous d'autres latitudes, à une autre époque ? Et comment pénétrer un peu cette toile secrète sur laquelle nous fondons tant bien que mal notre identité ? (VO, pp. 64-65)

L'identité, pour le romancier, procède davantage d'un acquis social de surface que d'un procès individuel de fond. Pourtant, ce vers quoi tend la construction identitaire chez les personnages d'Emmanuel est la réappropriation singulière de cette identité, en deux temps : le temps de la déprise de soi et des oripeaux du masque social (dans lequel le nom joue un rôle non négligeable) et le temps de la levée d'un voile énigmatique sur la portée de l'héritage charrié par le nom. Curieusement, la transmission du patronyme pose un problème pratique dans les sociétés occidentales : il indique la filialité paternelle, alors que celle-ci, contrairement au rapport à la mère, peut toujours être l'objet de doutes. La mère a ostensiblement porté et enfanté, alors que le père est avant tout une figure désignée par la mère, une figure symbolique autour de laquelle il est, traditionnellement du moins, toujours possible d'entretenir le doute.¹⁹ L'interrogation quant à l'héritage symbolique du nom trouve donc là un fondement possible : à l'endroit où la certitude n'est pas de mise subsiste le goût d'une énigme insoluble.

Chez Emmanuel, le père naturel est le plus souvent absent (*Retour à Satyah, La partie d'échecs indiens, La leçon de chant, La chambre voisine, La passion Savinsen, La question humaine, Le sentiment du fleuve, Regarde la vague*, pour les principaux), ce qui implique un sentiment puissant de défaut d'appartenance chez de nombreux personnages de fils. C'est précisément la vérité qui cherche à se dire dans *La nuit d'obsidienne*, selon les termes mêmes de l'auteur : « l'on peut payer de sa vie le prix de la

¹⁹ À cet égard, l'apparition des tests ADN a bien évidemment changé la donne.

non-appartenance » (VO, p. 34). Les personnages d'Emmanuel en viennent tous, tôt ou tard, à rompre les chaînes de l'alliance de fait que constitue la famille pour pouvoir s'ouvrir à la redécouverte d'une identité qui était opacifiée par le nom.

Le patronyme est en effet à la fois le signe de l'appartenance et de l'impossible appartenance. Le fait est que le port d'un nom entraîne immédiatement le souci de chercher des ressemblances avec ce qui est connu. Dans *La chambre voisine*, le nom devient suspect, parce qu'il indique une appartenance (polonaise) qui n'est plus celle du jeune héros et narrateur, Ignace, né en France d'une mère française et d'un père polonais tôt décédé : « mon nom me rendait à leurs yeux suspect, parce que je ne comprenais pas leur langue, malgré mon nom, Olsz-ew-ski » (CV, p. 100) ; « mon nom, Olszewski, ce patronyme étrange qu'il me fallait toujours épeler sans cesser d'opposer à l'incrédulité méfiante de l'autre, la calme, la bizarre évidence du nom » (CV, p. 50). En l'absence du premier porteur du nom, le héros emmanuélien doit justifier une appartenance qu'il a lui-même du mal à assumer. C'est d'ailleurs souvent dans les circonstances où le nom de famille se voit mis en doute par le regard ou le jugement de l'autre que le personnage emmanuélien décide d'entreprendre sa quête identitaire. Ainsi ces personnages prennent-ils le risque d'affronter la non-appartenance en vue de recouvrer une identité propre.

Dans son premier roman publié, *Retour à Satyah*, Aniel Mahasöhn recherche la trace de sa mère, qu'il n'a jamais connue, et semble interroger d'emblée l'incongruité de son patronyme. Le père, dans ce texte, n'est pas le vrai père, mais l'oncle maternel qui en tient lieu (RS, pp. 51-52). « Trop d'attaches, répétait-il, trop d'histoires emmêlées. Bientôt, je ne devrai plus rien à personne » (RS, p. 18). Cette déclaration, qui motive le départ précipité d'Aniel Mahasöhn, contient en son sein toute la désillusion qui s'en suivra : à démêler les entrelacs du passé et du présent, à clarifier sa vie, l'on ne joue qu'à reconnaître l'écheveau que l'on cherche à détiisser. L'espoir d'être « sans mémoire » (RS, p. 21) est illusoire, tout autant que l'espoir d'une certitude inamovible. À la recherche d'une certitude, c'est vers la mère que l'on se tourne (celle dont on peut être sûr qu'elle nous a porté) ; dès lors, le patronyme devient le signe de l'incertitude, du double fond, et parfois du secret ou du mensonge. « On avait dit que Hanna était sa mère. On avait menti. Il est terrible le vacillement des paroles que l'on croit éternelles. [...] C'est le mensonge de vivre, consolait le corps de Lena. Un autre nom lui eût-il appartenu davantage ? » (RS, p. 106). Mahasöhn est pourtant un nom qui portait l'évidence, avec cette syllabe finale

propre aux noms d'origines germanique ou scandinave désignant la filialité²⁰ et débutant par ce « Ma » appuyé d'un redoublement du son vocalique, comme les lallations enfantines qui cherchent à désigner la mère. Ce qui avait été d'emblée condamné comme une tromperie (la filiation paternelle par le patronyme) désignait de façon ostensible, presque obscène, une vérité : être fils de sa mère et d'elle seulement. Car du vrai père, il ne pourra être question, en dépit des efforts répétés d'Aniel au cours de sa quête de mémoire : il est né de père inconnu, parce que la débâcle de la Seconde Guerre mondiale a supprimé les éventuelles preuves matérielles ou les témoignages cruciaux qui lui eussent apporté une identité indiscutable et assuré l'exactitude de la mémoire. Le double fond, avant même son exposition dans la patrie du *Sentiment du fleuve*, se révèle, en dernière analyse, très similaire à l'apparence qui le cachait. Dans *Retour à Satyah*, la seule solution qui s'offre à Aniel est de devenir à son tour père, quand bien même il ne pourrait l'être, à défaut de la transmission génétique, que symboliquement : « Il me parla de retourner là-bas refaire les mêmes chemins [...], retraverser la banlieue de Sour à la recherche de la femme. Il parla aussi de retourner à l'orphelinat chercher l'enfant. Il disait, prendre l'enfant, lui donner le nom : Mahasöhn » (RS, p. 150).

Conclusion

De toutes les émotions de ma vie, il y en a peu d'aussi puissantes que lorsque je suis au seuil d'un univers romanesque, lorsqu'il a pris corps à la distance de la tentation. [...] [J]'ai l'impression d'être à ce moment-là [...] au seuil d'une nouvelle vie, plus confondante, plus saisissante que toutes les autres [...] au seuil de ce que j'ignorais, qui [...] allait me prendre par surprise, et paradoxalement, en vertu d'un mystère qui est la faveur même de la vie, me révélerait peut-être à moi-même l'autre que moi et l'autre de moi. (VO, p. 11)

En tant qu'ascèse, la démarche poétique, éthique et personnelle d'Emmanuel a engendré un choix de pseudonyme discret, débarrassé des ancrages géographiques, n'était la langue d'écriture, le français. François Emmanuel est un écrivain francophone, un écrivain de langue française qui brasse les influences étrangères multiples mais ne se réclame en aucun cas – tout au contraire – d'un

²⁰ Cette finale se répète sous plusieurs formes au long de l'œuvre : Lawson, Mahasöhn, Savinsen, Lynn Sanderson, Janice May-Jensen, Mortensen (trois d'entre eux sont les noms des familles des personnages principaux de *Retour à Satyah*, *La passion Savinsen* et *Le sentiment du fleuve*), exemples auxquels l'on pourrait ajouter tous les noms contenant le suffixe désignant l'homme (man, Mann).

terroir. Il rejoint en cela bon nombre d'autres écrivains belges. La patrie, au même titre que le père, se doit d'être redécouverte volontairement par une mise à distance vitale. La logique de l'écart, géographique, nominal et familial, que nous avons pu observer chez l'auteur de *La passion Savinsen*, prend au sein du pseudonyme comme un condensé de certains motifs décisifs de l'œuvre et de la façon dont elle se donne à appréhender.

On pourrait dire que l'écrivain à pseudonyme s'assigne une identité masquée, parce qu'il ne révèle pas son vrai nom. Or, dans le cas d'Emmanuel, le choix pseudonymique est presque paradoxal : le prénom est exposé en vue de le charger d'une identité quasi anonyme, alors que l'identité est en général assumée par un nom aux résonances uniques. Le romancier s'efface ou s'incline devant les reflets bigarrés des noms de ses créatures de papier, afin de leur permettre de refaire pour lui le chemin qui conduit à la découverte du double fond de l'identité, entre la mystification et l'évidence, de la patrie au patronyme, vers la mère patrie et le matronyme. Le pseudonyme devient alors un aimant matriciel autour duquel gravitent les principaux traits imaginaires de l'œuvre.

La démarche auctoriale emmanuélienne revient à se tenir en retrait, à interroger les ombres sous les voix de l'évidence, pour donner à la précarité du sens la possibilité d'émerger. L'ancrage de la filiation ne se renforce que dans un deuxième temps, qui est le temps de la fiction, où les personnages se désapproprient leur identité en vue d'approcher des secrets hors de leur portée, des énigmes posées par le simple fait d'être « autre », pour ensuite se tenir face à l'énigme et renoncer modestement à se l'approprier.²¹ Ce renoncement est, chez Emmanuel, la forme par excellence de l'inscription au sein de la lignée, une inscription incertaine, marquée par l'incertitude de l'interprétation toujours mouvante : une appartenance de l'impossible appartenance.

²¹ Jusqu'à présent, François Emmanuel a exploré sans relâche les rives de ce fleuve dont il ne demeure que le sentiment, en quête d'un éclaircissement. L'identité emmanuélienne s'est jusqu'à présent construite autour de cette lutte avec l'ange qui ne pèse aucun poids. Mais peut-être assistons-nous, à partir de *Jours de tremblement*, où le narrateur s'appelle François (JT, pp. 163-164), à une nouvelle déclinaison de l'identité de François Emmanuel...

