Chroniques d'Echecs Cyrano

Avril-Juin 2026

- *Galerie de portraits*
- *Compositeurs d'échecs*
- *Notes sur la pratique et la technique des échecs*
- *Ouvertures d'échecs, finales élémentaires*
- *Atelier des échecs*
- *L'échiquier littéraire*
- *Les échecs dans l'histoire de la peinture*

Éditions de la Campagne Galante

ISSN 3036-8219

Table des matières

Galerie de portraits, présentation du numéro 3

L'approche métaphorique et l'approche structuraliste. Quelques métaphoriciens et structuralistes 3

— La Rédaction

Notes sur la pratique des échecs 13

Recommandations de Botvinnik sur la préparation d'une compétition 13

— Louis Delorme

Compositeurs d'échecs.....18

"Équilibre des forces" ou "économie". Les compositions d'échecs à la lumière de la définition donnée par Botvinnik de la « combinaison » 18

— Camelia de Montety

Analyse. Technique des échecs 37

Botvinnik, dramaturge des échecs. Botvinnik vs. Capablanca, Tournoi d'Amsterdam (1938), Ronde 11.....37

— François-Guy Delaroche

Quelques étapes du jeu d'échecs joué à distance. Ier match télégraphique : États-Unis vs. Grande Bretagne (1896) ; Ier match radio : États-Unis vs. URSS (1945) ; Ier match radio cosmique : Espace vs. la Terre (1970).....62

— Georges Noiret

Atelier des échecs.....93

Succès ou échec d'une combinaison tentée. Mikhail Botvinnik vs. Georgy Borisenko, Championnat d'URSS 1955, Moscou, ronde 16. Mikhail Botvinnik vs. Alexander Koblentz, Championnat d'URSS, 1945, ronde 3.....93

— Antoine Vidal

Revue éditée par les Editions de la Campagne galante. 1675 Chemin de la Reine 24400 Beauronne
ISSN 3036-8219
Directeur de publication : Henri de Montety
Responsable de rédaction : Camelia de Montety
Comité de rédaction : Louis Delorme, Michel Delacroix, Antoine Vidal

Échiquier littéraire.....107

L'École soviétique d'échecs entre phénoménologie et structuralisme. Mikhaïl Botvinnik et Youri Averbach, deux théoriciens paradigmatiques 107

— Camelia de Montety

Les échecs dans l'histoire de l'art.....147

Le jeu d'échecs vu par Cornelis de Man et Maria Vieira da Silva. La création d'espaces métaphoriques en contexte artistique défavorable (naturaliste).....147

— Henri de Montety

Le jeu d'échecs et le tric-trac. Les espaces métaphoriques dans le cinéma d'Otar Iosseliani.....165

— Henri de Montety

Galerie de portraits, présentation du numéro

L'APPROCHE MÉTAPHORIQUE ET L'APPROCHE STRUCTURALISTE. QUELQUES *MÉTAPHORICIENS* ET STRUCTURALISTES

— La Rédaction

> « Pour lui la science est un sport, résoudre un problème, comprendre un phénomène revient à établir un record sportif. L'essentiel étant de ne pas se faire doubler ! [...] À notre époque, la science devrait être confiée à des gens à l'âme élevée, des prophètes, des saints ! Or elle est entre les mains de gens doués et efficaces, de joueurs d'échecs et de sportifs. Ils ne savent pas ce qu'ils font. » (Vassili Grossman)

> « Pour un joueur d'échecs, le grand art consiste à savoir explorer les possibilités de conduire la partie vers une position où les valeurs relatives normales cessent d'opérer. » (Mikhail Botvinnik)

Le numéro Avril-juin des Chroniques d'échecs Cyrano vous propose d'observer comment la créativité la plus audacieuse, qui caractérisait la pensée échiquéenne soviétique dans ses débuts, s'est peu à peu dégradée en raison de l'abandon des conceptions archaïques.

L'espace métaphorique est un lieu familier des civilisations archaïques. Il a pour fonction de révéler ce qui dans la réalité est invisible. Le positivisme, pour sa part, ne réserve aucune place à l'espace métaphorique. Ce qui n'est pas visible, n'étant pas identifiable, ni quantifiable, ne constitue pas un objet d'analyse.

Une partie d'échecs, ce n'est pas seulement un enchaînement de coups techniques.

Dans une perpective phénoménologique, une partie, c'est, d'une part, une *expérience vécue* par les joueurs ; d'autre part, elle est aussi, d'une certaine manière, vécue par ses contemporains[1].

Cette *expérience vécue* entretient un rapport direct avec un autre *phénomène de la pensée*, à savoir la *conscience*. Envisager la partie d'échecs dans sa présentation exclusivement mathématique, cela équivaudrait à lui refuser toute existence en tant que *phénomène de la pensée*.

Si l'imperfection métaphysique est un aspect réel et intemporel de la condition de l'homme, la perfection technique est un fantasme de l'homme moderne. En revanche, lorsqu'elle est employée avec discernement, la technique permet de résoudre de nombreux problèmes. Dans l'art pictural et aux échecs, le processus créatif revêt le même caractère de transformation radicale. En peinture, la création opère au moment où l'on parvient à représenter quelque chose tout en modifiant son environnement dimensionnel. Aux échecs, selon Botvinnik, la création opère lorsque l'on parvient à modifier momentanément les valeurs relatives des pièces. En matière artistique, la technique est le plus souvent mauvaise conseillère, car elle tend à supplanter tout autre facteur[2].

Camil Seneca, en s'exprimant dans le contexte de la composition échiquéenne, pose l'esthétique en tant qu'objectif et fondement, en le sens que le souci esthétique assure l'accès à la dimension transcendantale. En plein milieu du XXe siècle, Seneca pose la question de l'accès à la dimension transcendantale. Aux compositeurs des temps anciens (*Ars Antiqua*), qui s'appuyaient sur le principe de l'*équilibre des forces*, il oppose les compositeurs des temps nouveaux (*Ars Nova*) qui s'appuient sur le principe d'*économie*. Or, si les compositeurs de l'*Ars Nova* ont cessé de représenter sur l'échiquier l'*équilibres des forces*, c'est parce qu'ils n'ont plus cherché à mettre en lumière des positions où la valeur relative normale des pièces cessent d'opérer. Un paradoxe se profile donc dans la quête de la transcendance : les espaces métaphoriques ont commencé à exercer une moindre

[1] Voir l'article « Quelques étapes du jeu d'échecs joué à distance. Ier match télégraphique : États-Unis vs. Grande Bretagne (1896) ; Ier match radio : États-Unis vs. URSS (1945) ; Ier match radio cosmique : Espace vs. la Terre (1970) » de Georges Noiret dans la rubrique Analyse. Technique des échecs du numéro en cours.

[2] Voir l'article « Le jeu d'échecs vu par Cornelis de Man et Maria Vieira da Silva. La création d'espaces métaphoriques en contexte artistique défavorable (naturaliste) » de Henri de Montety dans la rubrique Les échecs dans l'histoire de l'art du numéro en cours.

fascination ; les compositeurs se sont montrés davantage fascinés par les mécanismes subtiles[3].

L'*équilibre des forces* correspond à une logique allégorique, tandis que le principe d'*économie* correspond à une logique structurelle.

Pendant que l'approche phénoménologique était battue en brèche, au détriment de la créativité, c'est une approche structuraliste des échecs qui s'est imposée graduellement. Notons qu'à partir des années cinquante, le structuralisme, au sens large, a fini par gagner toute l'Europe, des deux côtés du rideau de fer[4].

Deux remarquables théoriciens des échecs, Mikhaïl Botvinnik et Youri Averbach, sont paradigmatiques des deux approches, respectivement phénoménologique et structuraliste.

Mihaïl Botvinnik
1911-1995

Mihaïl Moïsseïevitch Botvinnik (1911-1995) fut champion du monde à trois reprises (de 1948 à 1957, de 1958 à 1960 et de 1961 à 1963). À la fois Grand maître et grand pédagogue, il est considéré comme le père de l'Ecole soviétique des échecs.

Il a succédé brillamment aux joueurs russes du siècle précédent et du début du XXe siècle (Tchigorine, Bogolioubov, Alekhine).

Botvinnik était ingénieur en systèmes électriques (profession qu'il a exercé notamment pendant la guerre). Dans la deuxième partie de sa vie, il a consacré ses connaissances scientifiques à la recherche sur le jeu d'échecs par l'intelligence informatique (plus tard qualifiée d'artificielle). Dans

[3] Voir l'article « "*Équilibre des forces*" ou "*économie*". Les compositions d'échecs à la lumière de la définition donnée par Botvinnik de la « combinaison » de Camelia de Montety dans la rubrique Compositeurs d'échecs du numéro en cours.

[4] Voir l'article « L'École soviétique d'échecs entre phénoménologie et structuralisme. Mikhaïl Botvinnik et Youri Averbach, deux théoriciens paradigmatiques » de Camelia de Montety dans la rubrique Échiquier littéraire du numéro en cours.

le même temps, il donnait un caractère de plus en plus biographique et personnel à ses écrits.

Botvinnik a conceptualisé la combinaison en tant que « situations où les valeurs relatives normales cessent d'opérer » : un Fou n'est plus égal à trois Pions, une Dame n'est plus supérieure à un Cavalier, etc.

Ce type de position aux échecs est équivalente, dans la littérature à une métaphore. Dans une métaphore, les mots, qui se trouvent tout à coup dans une relation particulière, perdent leur sens habituel et créent ensemble une image au contenu sémantique plus riche que lorsqu'ils se trouvent dans une relation où leur sens habituel continue à opérer.

Ainsi Botvinnik, en continuation avec Tchigorine et Alekhine, accorde-t-il une place à l'espace métaphorique au sein de la partie d'échecs. Cependant, cela n'allait pas de soi dans le cadre de l'Union soviétique, avant, tout comme après 1950, car les espaces métaphoriques ne faisaient pas partie du grand projet socio-économique du socialisme réel[5].

Dans son enfance, Botvinnik caressait le projet de devenir dramaturge. Pour cette raison, il affirme avoir envisagé les échecs comme un problème à résoudre comparable à ceux qui surgissent dans la vie de tous les jours[6].

Mikhail Botvinnik, tout en accordant une attention soutenue à la créativité, avait la conviction que « l'ordre et la méthode » sont nécessaires pour mener à bien toute entreprise. Quant à sa méthode personnelle de préparation aux compétitions, il l'a présentée de manière plus ou moins détaillée dans plusieurs de ses ouvrages[7].
Nous savons que sa méthode a été adoptée très largement en URSS en portant de remarquables fruits.

---

[5] Voir l'article « L'École soviétique d'échecs entre phénoménologie et structuralisme. Mikhaïl Botvinnik et Youri Averbach, deux théoriciens paradigmatiques » de Camelia de Montety dans la rubrique Échiquier littéraire du numéro en cours.

[6] Voir l'article « Botvinnik, *dramaturge* des échecs. Botvinnik vs. Capablanca, Tournoi d'Amsterdam 1938 Ronde 11 » de François-Guy Delaroche dans la rubrique Analyse. Technique des échecs du numéro en cours.

[7] Voir l'article « Recommandations de Botvinnik sur la préparation d'une compétition » de Louis Delorme dans la rubrique Notes sur la pratique des échecs du numéro en cours.

Youri Auerbach
1922–2002

Youri Averbach (1922–2002) est un théoricien des échecs. Outre ses activités de joueur, il fut un infatigable journaliste au service du jeu d'échecs, il a notamment dirigé pendant des années le magazine *Chakhmaty v SSSR*.

Averbakh (aussi orthographié à l'allemande : Auerbach) fut déclaré grand maître en 1952, deux ans après la création du titre. Il fut champion d'URSS en 1954 et participa plusieurs fois au championnat du monde en tant que candidat.

Il était un redoutable défenseur, de type positionnel.

Sa prédilection pour le jeu positionnel l'a porté vers l'analyse approfondie de la fin de partie. Il a publié sur les finales une étude complète en quatre volumes.

Youri Averbach a expliqué comment on peut envisager les échecs du point de vue de la structure générale.

En posant le principe que la partie d'échecs est un ensemble de relations complexes entre les pièces, l'objectif du théoricien des échecs structuraliste est de partir des situations complexes, de les décomposer en contacts de plus en plus simples pour aboutir aux « connections élémentaires »[8].

Si Botvinnik parle de combinaison, en tant qu'espace métaphorique, Averbach, quant à lui, parle de « combinaisons de contacts ».

La théorie linguistique de Jakobson fut au point de départ de l'infléchissement progressif vers l'analyse structurelle dans plusieurs disciplines : la philosophie, l'anthropologie, le théorie de la littérature – et même les échecs.

---

[8] Voir l'article « L'École soviétique d'échecs entre phénoménologie et structuralisme. Mikhaïl Botvinnik et Youri Averbach, deux théoriciens paradigmatiques » de Camelia de Montety dans la rubrique Échiquier littéraire du numéro en cours.

Le type d'analyse linguistique promu par Jakobson consiste à décomposer graduellement les unités complexes du discours en « constituants ultimes » possédant chacun une signification propre, lesquels sont dissous à leur tour en « sous-composants » permettant de les différencier les uns des autres. Ces "sous-composants" sont envisagés en tant que « traits distinctifs ».

Le rôle des unités simples et complexes, selon le niveau, se limite à différencier, cimenter, compartimenter, ou encore à mettre en relief les diverses unités significatives.

Le structuralisme, dont la théorie contemporaine des échecs a adopté les méthodes d'analyse, est une théorie de la connaissance au sein de laquelle l'« espace métaphorique » ne trouve pas aisément sa place.

Roman Jakobson
1896-1982

Roman Jakobson (1896-1982) est né dans l'empire de Russie. Il a émigré aux Etats-Unis en 1941 après avoir séjourné en Tchécoslovaquie et dans les pays scandinaves.

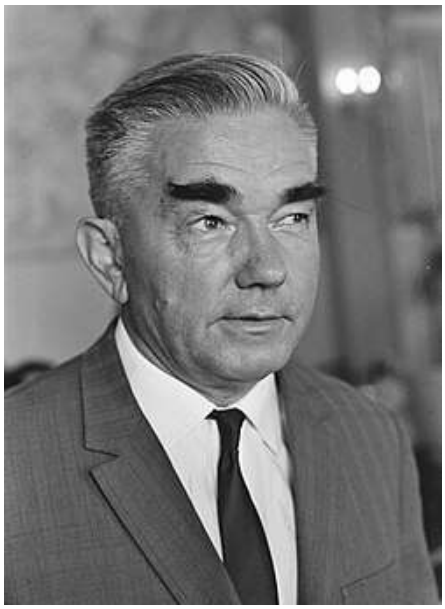
En Europe, puis aux Etats-Unis, il a mené des recherches sur la linguistique, appliquée à la poésie et à d'autres domaines de l'art. Il a enseigné à l'université Columbia, puis à celle de Harvard.

Son analyse structurelle du langage a donné naissance aux sciences de la communication, fondées sur le célèbre schéma des six fonctions (message, émetteur, destinataire, etc.).

Selon Jakobson, dans un échange optimal d'information, le sujet parlant et l'auditeur ont à leur disposition à peu près le même « fichier de représentations préfabriquées » : le destinateur d'un message verbal choisit l'une de ces « possibilités préconçues » et le destinataire est supposé faire le même choix parmi le même assemblage de « possibilités déjà prévues et préparées ».

Youri Averbach, en tant que théoricien, ne semble pas s'être posé la question des implications de son approche structuraliste appliquée au domaine des échecs. Pourtant, la question mérite d'être posée : que se passe-t-il en cas de mise en circulation massive de « fichiers de représentations préfabriquées » parmi lesquelles tout joueur d'échecs peut choisir un « possibilité préconçue », tandis que son adversaire est supposé faire un choix du même type au sein du même assemblage de « possibilités déjà prévues et préparées » ?

Dans le domaine de l'art, le surréalisme est un type de naturalisme. Il expose crûment la structure des choses vues tout en reconstruisant au hasard ce qu'il a lui-même déconstruit. La démarche n'est en rien comparable à la création d'un véritable espace métaphorique[9].



Alexander Kotov
1913-1981

Alexander Alexandrovich Kotov (1913-1981) a participé plusieurs fois au tournoi des candidats, tout en occupant d'importantes fonctions au sein de l'administration des échecs de son pays.

En outre, il a écrit sur les échecs, notamment des manuels de jeu de haut niveau, qui mettent l'accent sur le développement des facultés personnelles, en particulier une trilogie traduite en anglais sous les titres *Think Like a Grandmaster* (1971), *Play Like a Grandmaster* (1973), *Train Like a Grandmaster* (1981). Étant un grand admirateur, à la fois d'Alekhine et de la politique culturelle et intellectuelle soviétique, il a écrit une biographie du premier en quatre volumes (1953-1958), ainsi qu'une monographie intitulée *L'école des échecs soviétique* (1951) ; l'une et l'autre ont été traduites en plusieurs langues.

Alexander Kotov n'a pas éludé les questions soulevées par les différentes conceptions de la combinaison au jeu d'échecs. Sa position est plus proche de celle de Botvinnik (combinaison dans la perspective de la métaphore) que de celle d'Averbach (« combinaisons de contacts », dans la perspective structuraliste des

[9] Voir l'article « Le jeu d'échecs vu par Cornelis de Man et Maria Vieira da Silva. La création d'espaces métaphoriques en contexte artistique défavorable (naturaliste) » de Henri de Montety dans la rubrique Les échecs dans l'histoire de l'art du numéro en cours.

« connections élémentaires » qui se construisent en unités simples et complexes). Evoquant divers types de parties, des plus positionnelles, très posées, jusqu'aux plus tactiques et, en un sens, plus violentes, il observe que, même si les paramètres d'une combinaison sont définis par la nature stratégique de la position, l'idée spécifique faisant naître la combinaison apparaît avec une soudaineté surprenante :

> « Comme un peintre, saisi de ravissement par la juxtaposition inattendue d'éléments naturels, de même le joueur d'échecs s'enthousiasmera devant une idée de combinaison qui fait tout à coup surface dans sa conscience[10]. »

L'expérience pratique du joueur, ses connaissances et son instinct l'avertissent de l'existence d'une combinaison, mais les détails exacts de sa position finale restent indistincts. À partir de ce point, le joueur d'échecs commence à faire des calculs jusqu'à ce que la combinaison pressentie intuitivement se manifeste de manière concrète. Or même les grands maîtres de la taille de Mikhaïl Botvinnik se heurtent parfois à l'irréalisation d'une combinaison[11].

Camil Seneca
1903-1977

Camil Seneca (1903-1977) est un joueur d'échecs français d'origine roumaine.

Il a écrit sur les échecs dans de nombreux journaux, il fut notamment responsable de la chronique d'échecs du *Figaro* de 1951 à sa mort en 1977.

Dans le domaine de la composition de problèmes, Seneca fait l'apologie du changement de paradigme qu'il situe dans la troisième décennie du XIX^{e} siècle. Naguère, la difficulté consistait en de longues séries d'échecs ; désormais, le caractère énigmatique et stimulant des problèmes doit provenir d'un nouveau type de difficulté : la *clef* est généralement un coup

[10] Alexander KOTOV, *Chess Tactics*, translated by John Littlewood, American Chess Promotion, Macon, Georgia, 1983, p. 82.

[11] Voir l'article « Succès ou échec d'une combinaison tentée. Mikhail Botvinnik vs. Georgy Borisenko, Championnat d'URSS 1955, Moscou, ronde 16. Mikhail Botvinnik vs. Alexander Koblentz, Championnat d'URSS, 1945, ronde 3 » d'Antoine Vidal dans la rubrique Atelier des échecs du numéro en cours.

paisible ou une manoeuvre discrète assez éloignée du champ où se trouve le Roi qui doit subir le mat.

Mihaïl Boulgakov
1891-1940

Mihail Boulgakov (1891-1940), docteur en médecine, fut l'un des écrivains les plus subtils des années 1920-1930 en Russie.

Il a décrit les premières heures de la révolution et du régime soviétique en particulier dans deux romans majeurs, *La Garde blanche* (1925) et *Le Maître et Marguerite* (1925. Première publication en 1967).

Boulgakov discerne ce qui fait la réalité d'une époque en accordant toute son attention aux phénomènes en apparence inexplicables, qu'il décrit de manière métaphorique.

Il démontre en particulier que le socialisme scientifique, tout en s'appuyant résolument sur la rationalité des choses et des faits, conduit plus fréquemment qu'on ne saurait l'imaginer à des situations qui frisent l'absurde.

Il semble bien que le socialisme scientifique (autrement dit l'idéologie soviétique) soit une protection moins efficace que le positivisme occidental contre les situations où, brusquement, les valeurs relatives normales cessent d'opérer.

En Occident, c'est le surréalisme qui a tenté d'égaler sur ce point le socialisme scientifique. Mais le surréalisme a surtout créé des situations artificielles, c'est-à-dire qu'il a su d'abondance rendre la part de l'absurde, sans toutefois parvenir à concilier celle-ci correctement avec le rationnel[12].

Dans le domaine de l'Art, le surréalisme, en tant que style et plus encore en tant que disposition d'esprit, domine depuis le début du XXe siècle sous des formes variées. Peu à peu s'est tarie l'explosion créatrice du tournant du siècle dans sa

[12] Voir l'article « L'École soviétique d'échecs entre phénoménologie et structuralisme. Mikhaïl Botvinnik et Youri Averbach, deux théoriciens paradigmatiques » de Camelia de Montety dans la rubrique Échiquier littéraire du numéro en cours.

veine authentique (Gauguin, le premier Matisse, le premier Kandinsky, Chagall et Soutine, Raoul Dufy, Nicolas de Staël, Edward Hopper) ; l'héritage a été usurpé par son équivalent factice et contrefait (le surréalisme, le pop-art, l'art conceptuel)[13].

Dans son roman, *Le Maître et Marguerite*, Boulgakov place l'action à Moscou, aux années trente. Les habitants de la ville ne croient plus en dieu. C'est pourquoi le diable fait le raisonnement suivant : si l'homme nouveau, soviétique, refuse de croire en Dieu, il ne refusera pas aussi facilement de croire au Diable. Aussi s'applique-t-il, pour paraphraser Botvinnik, à « conduire la vie quotidienne des moscovites vers des situations où les valeurs relatives normales cessent d'opérer ».

Dans le cinéma, Otar Iosseliani joue magistralement avec l'espace métaphorique par excellence, consacré en son temps par Mihail Boulgakov : l'appartement soviétique aux dimensions fabuleuses[14].

[13] Voir l'article « Le jeu d'échecs vu par Cornelis de Man et Maria Vieira da Silva. La création d'espaces métaphoriques en contexte artistique défavorable (naturaliste) » de Henri de Montety dans la rubrique Les échecs dans l'histoire de l'art du numéro en cours.

[14] Voir l'article « Le jeu d'échecs et le tric-trac. Les espaces métaphoriques dans le cinéma d'Otar Iosseliani » de Henri de Montety dans la rubrique Les échecs dans l'histoire de l'art du numéro en cours.

Notes sur la pratique des échecs

RECOMMANDATIONS DE BOTVINNIK SUR LA PRÉPARATION D'UNE COMPÉTITION

— Louis Delorme

Alexandre Alekhine est mort en 1946. Il était alors en possession du titre de champion du monde des échecs. Dans le but de nommer son successeur, la Fédération internationale des échecs organisa un tournoi auquel devaient participer les meilleurs joueurs du moment. C'est ainsi que Mikhail Botvinnik devint champion du monde des échecs en 1948.

Jusqu'alors, la coutume était que le porteur du titre, à la manière d'un duel, choisissait lui-même ou du moins devait approuver son adversaire.

Dans l'esprit concurrentiel qui la caractérisait, la FIDE décida que le titre serait désormais remis en cause tout les trois ans, au terme d'un tournoi interzonal et d'un tournoi des candidats dont le but serait de désigner le challenger du champion.

Le processus de sélection désigna David Bronstein comme adversaire de Botvinnik au tournois de 1951. Or, après vingt-quatre parties, le match entre les deux joueurs termina sur un ex-aequo. Comme le prévoyait la règle en cas d'égalité, Botvinnik conserva son titre.

En outre – sauf entre 1963 et 1977 – le règlement prévoyait d'accorder au porteur du titre, en cas de défaite, la possibilité de jouer un match de revanche qui, en cas de victoire, lui donnerait la possibilité de recouvrir aussitôt son titre.

Mikhail Botvinnik fut champion du monde des échecs de 1948 à 1957, de 1958 à 1960 et de 1961 à 1963.

Mikhail Botvinnik partageait avec Hercule Poirot et d'autres génies créateurs, réels ou fictifs, la conviction que « l'ordre et la méthode » sont nécessaires pour mener à bien toute entreprise.

Quant à sa méthode personnelle de préparation aux compétitions, Botvinnik l'a présentée de manière plus ou moins détaillée dans plusieurs de ses ouvrages. Dès 1933, il en donnait les contours dans son livre intitulé *Le match Flohr-Botvinnik 1933*. En 1949, il inclut une section sur le sujet de la préparation dans son livre *Une sélection de cent parties 1926-1946.*

Enfin, Botvinnik a consacré tout un ouvrage à ce sujet dans un livre publié en 1989 à Moscou, aux éditions « Le sport soviétique », sous le titre *La méthode de préparation pour une compétition*.

Nous savons que sa méthode a été adoptée très largement en URSS en portant de remarquables fruits.

Comme cela arrive souvent dans le cas des hommes véritablement généreux, on peut dire en un sens que Botvinnik a reçu plus qu'il n'a donné.

Le principe de base dans l'apprentissage, selon Botvinnik, reposait sur la capacité d'analyse des élèves. Chaque élève se voyait attribuer un tache individuelle qui consistait en un travail d'analyse spécifique. Chaque élève était invité à venir s'asseoir devant un échiquier de démonstration, entouré des autres élèves, dont le rôle était de soumettre le travail présenté à une sévère critique.

Or il apparaît que ce travail désintéressé, de grande qualité pour les élèves, a finalement été de la plus haute utilité pour Botvinnik. Le champion confesse :

> « À partir de décembre 1940, je commençai à me préparer pour le titre de champion de l'URSS. [...] je donnais aux étudiants mes schémas d'ouvertures, afin qu'ils exercent leur finesse d'analyse (bien entendu, sans toutefois leur révéler tous les secrets qui m'étaient apparus entre temps). À travers leurs analyses et mêmes leurs simples perceptions, je m'aperçus que les jeunes joueurs d'échecs pouvaient refléter les futures réactions de mes adversaires (Keres, Smyslov, Boleslavsky, Lilienthal et

> Bondarevskogo). Cela me permit d'acquérir un bagage analytique de première qualité[15]. »

Le travail de pédagogue de Botvinnik et sa générosité dans la manière dont il partageait son savoir avec ses contemporains ne lui ont pas apporté des satisfactions seulement sur le plan intellectuel, mais aussi sur le plan humain et même sur le plan matériel.

Dans les années trente, dans le cadre de la Maison des scientifiques de Lesnoy, Botvinnik eut l'occasion de jouer dans le parc de l'Institut Polytechnique de Leningrad.

> « [...] là on pouvait avoir du bon temps, un très bon repas au restaurant et on pouvait jouait aussi aux échecs[16]. »

Ce fut à cette époque que des collègues de l'Institut le prièrent de leur enseigner les échecs dans un cadre non officiel. Plus tard, il fut prié, cette fois-ci dans un cadre officiel, de donner des cours à la Maison des scientifiques dont les locaux se trouvaient sur les Quais de Neva dans le Grand-Palais ducal. Botvinnik se rappelle avec plaisir :

> « La maison était très agréable et, je me rappelle, les classes avant lieu dans la Salle Don Quixote où il y avait une sculpture en métal du héros de Cervantes.[17] »

À la fin des années trente, Botvinnik fut nommé représentant du Conseil d'assistance au Palais des pionniers, parmi d'autres personnalités de l'époque occupant chacun l'un des divers domaines concernés : la science, la culture, les arts, la littérature. Ayant pris en charge le club des jeunes joueurs d'échecs, il s'en occupa tous les dimanches des années 1940-41. Parmi ses élèves se trouvaient Taimanov, Anufriev, Steinsapir et bien d'autres.

---

[15] Mikhail BOTVINNIK, *The Method of Preparing for Competition,* Victor Ciobanu, 2019, p. 35. https://ro.scribd.com/document/549229823/The-Method-of-Preparing-for-Competition-by-Mikhail-Botvinnik

[16] Ibidem, p. 34.

[17] Ibidem.

Lorsque la guerre éclata, le club fut forcé d'interrompre son activité. Ce fut seulement deux décennies plus tard que Botvinnik allait reprendre son activité de pédagogue.

En 1963, G. Ravinsky, qui s'occupait du Club d'échecs central situé sur le Boulevard Gogol à Moscou, proposa à Botvinnik de reprendre des cours avec les plus forts jeunes joueurs. Botvinnik commente :

> « Rendons hommage à maître Ravinsky, il avait réuni un brillant groupe de joueurs : Karpov, Balashov, Razuvayev, Rashkovsy, Timoschenko, Dubinsky, Zlotnik[18]. »

Les cours, toutefois, n'avaient pas lieu tous les dimanches, comme cela avait été le cas au Palais des pionniers vingt ans plus tôt, mais seulement une fois tous les trois ou quatre mois, parce que Karpov et Rashkovsky habitaient dans l'Oural et Timoschenko en Sibérie.

Botvinnik évoque avec plaisir son expérience avec la jeune génération au succès de laquelle il a tant contribué :

> « Les jeunes joueurs d'échecs me présentaient leurs parties, les commentaient, apportaient des critiques et, pour vérifier leurs progrès, ils prenaient part à une session de jeu avec pendule. Je me rappelle deux parties : combien je me suis estimé chanceux de pouvoir annuler contre le jeune Karpov, qui avait alors juste douze ans (il avait un avantage matériel) ; et comment j'ai été forcé de capituler devant le jeune Balashov, âgé de quatorze ans, qui avait attaqué brillamment le Roi noir dans la défense Grünfeld[19]. »

Les aventures pédagogiques de Botvinnik se prolongèrent jusqu'aux années 1980. Néanmoins c'est surtout à l'aventure de l'École soviétique des années 1940 et de l'après-guerre que Botvinnik est lié. C'est lui qui a posé les fondements permettant aux joueurs soviétiques d'occuper la scène internationale des échecs pendant près d'un demi-siècle.

Quelle était précisément la méthode de travail qu'il recommandait ? Botvinnik se confie :

---

[18] Ibidem, p. 35.

[19] Ibidem.

« Comment je me prépare ?
Cela n'a jamais été un secret[20]. »

Botvinnik détaille son programme de la manière suivante.

— La lecture est indispensable pour se familiariser avec les nouveauté survenues au cours de parties récentes.

— Toute lecture doit donner lieu à la prise de notes active.

— Une attention particulière doit être accordée aux parties jouées par les futures adversaires, non seulement récentes, mais aussi les plus lointaines, s'il le faut, pour connaître par exemple les variantes favorites.

— Une sélection de quelques schémas d'ouvertures doit être rigoureusement préparée.

— Parmi ces schémas, ceux qui ne sont pas entièrement maîtrisés doivent être retravaillés et testés jusqu'à ce qu'ils n'occasionnent plus le moindre doute. Il faut veiller à ce que ce travail préparatoire soit effectué dans le plus grand secret, de peur qu'ils ne profitent plus à l'adversaire qu'à soi-même.

— Il est important que sans cesse l'on donne la priorité à la maîtrise du temps dont on dispose.

Enfin, Botvinnik souligne l'importance de veiller sur son état de santé, notamment en s'adonnant à des activités physiques pour se détendre.

Botvinnik conclut : « Enfin, à peu près cinq jours avant une compétition, toute activité liée aux échecs doit être complètement arrêtée. Le joueur doit se reposer, sinon il perdrait tout son appétit pour le combat[21]. »

---

[20] M. M. Botvinnik, *One Hundred Selected Games*, Translated by Stephen Garry, Dover Publications, Inc., New York, 1960, p. 11.

[21] Botvinnik, ibidem, p. 10.

Compositeurs d'échecs

"ÉQUILIBRE DES FORCES" OU *"ÉCONOMIE"*. LES COMPOSITIONS D'ÉCHECS À LA LUMIÈRE DE LA DÉFINITION DONNÉE PAR BOTVINNIK DE LA « COMBINAISON »

— Camelia de Montety

Ars Antiqua *et* Ars Nova*, les deux périodes de la composition d'échecs selon le théoricien Camil Seneca*

Camil Seneca, dans son livre intitulé *150 Problèmes* (1977), suggère que l'histoire des problèmes d'échecs à travers les siècles est divisée en deux périodes principales séparées par une phase transitoire. Concentrons-nous sur les deux périodes.

La manière ancienne, que Seneca appelle *Ars Antiqua*, est décrite ainsi :

> « L'idéal artistique des Primitifs étaient généralement illustré par des positions assez compliquées, où Noirs et Blancs possédaient le même nombre de pièces, et des solutions longues allant jusqu'à 12, 15 coups et comportant des échecs successifs imposés par la situation précaire du Roi blanc menacé d'un mat immédiat[22]. »

En somme, l'*Ars Antiqua* met l'accent sur l'*équilibre des forces*.

Seneca est critique à l'égard de ce type de problèmes. Selon lui, le domaine de la composition a souffert d'une indéniable stérilité jusqu'au début du XIX^{e} siècle, quand le principe d'*équilibre des forces* fut remplacé par celui d'*économie* :

> « Nous voici au seuil du siècle dernier [le XIX^{e}]. Des efforts sont entrepris en Allemagne, en Angleterre, en France, pour diffuser la culture du Problème. On voit surgir à un rythme accéléré une profusion d'ouvrages aux titres significatifs : *Stratagèmes ingénieux pour amateurs d'échecs* ou *Stratagèmes utiles aux joueurs*, etc.

[22] Camil SENECA, *150 Problèmes*, 1977, p. 9.

> Cependant, quelle que soit la variété de ces publications (et la valeur de leurs auteurs) on ne peut qu'y déceler – à de rares exceptions près – une continuelle reproduction des positions déjà connues[23]. »

Or une nouvelle conception du problème d'échecs apparaît, désignée sous le nom d'*Ars Nova*, que Seneca décrit et justifie de la façon suivante :

> « Fort heureusement, une réaction se produit au cours de la troisième décennie du XIXe siècle. Une véritable insurrection intellectuelle contre la rigueur coupable de l'*Ars Antiqua* entraîne dans son sillage un groupe de pionniers hardis dont le génial mérite est de substituer au principe de l'*équilibre des forces* celui de l'*économie des forces*[24]. »

Aujourd'hui, lorsque l'on juge de la valeur esthétique d'un problème d'échecs, l'*économie,* sous toutes ses formes, est considérée comme une qualité.

En composant un problème, le compositeur cherche à réaliser l'objectif d'économie, non seulement des forces, mais sur tous les plans : dans le but de montrer un thème spécifique, on recherche le problème le plus court possible ; comportant le moins de pièces possible sur l'échiquier ; et les pièces les moins puissantes, par exemple en remplaçant une dame par une tour si cela est suffisant.

Seneca énumère quelques critères d'esthétique et de correction que les compositeurs de la période *Ars Nova* tâchent de respecter. Aux règles strictement techniques exigeant que la position soit légale et que la clef soit unique, s'ajoutent des principes esthétiques dont Seneca soutient qu'ils peuvent être assimilés à ceux des arts en général. Le principe d'*économie* est cependant omniprésent, il se reflète, selon Seneca, de manière bénéfique dans « la conscience de la forme et du fond », dans « la loi des contrastes » et dans « la loi de l'unité et de ses variations[25]. »

En effet, toutes les pièces sur l'échiquier doivent participer au problème, aussi la clef du problème ne doit-elle pas être triviale : les coups qui donnent échec, les captures, les coups qui restreignent la liberté du Roi noir sont considérés comme des défauts esthétiques.

---

[23] SENECA, ibidem, p. 11.

[24] Ibidem.

[25] Ibidem.

Enfin, Seneca mentionne la recherche de l'originalité. Un problème doit illustrer une idée originale.

Aujourd'hui, les problèmes doivent contenir un ou plusieurs thèmes répertoriés. Parmi les nombreux thèmes illustrant une idée, mentionnons quelques-uns : thème indien, thème Grimshaw, thème Novotny, thème Piachutta, etc.

Que l'originalité se reflète avant tout dans les thèmes et les idées qu'ils contiennent semble être pour Seneca une évidence. Quoi qu'il en soit, Seneca considère l'originalité comme : « la qualité première qui porte l'empreinte de la personnalité tout en ouvrant de nouvelles perspectives aux investigations artistiques en quête d'une création transcendantale[26]. »

Seneca désigne donc l'esthétique en tant qu'objectif et fondement de la composition, en le sens que la préoccupation envers l'esthétique assure un accès à la dimension transcendantale, qui est, pour Seneca, de toute première importance.

Nous constatons que l'*Ars Nova* répond aux critères de Seneca. Les compositions sont caractérisées par la présence du nombre de pièces strictement nécessaires à la réalisation d'une idée. D'ailleurs, Seneca exprime de cette manière l'objectif d'une composition de type *Ars Nova* : « la recherche d'un déroulement esthétique dans une position agréable dépouillée de chevilles inutiles[27]. »

Dans cette perspective, nous serons peu surpris d'apprendre que la composition de type *Ars Antiqua*, non seulement est qualifiée de « moyenâgeuse » par Seneca, mais aussi est pourvue par lui d'un objectif unique, celui de la « recherche du gain brutal » et cela en l'absence de toute recherche d'effet esthétique.

Seneca fait donc l'apologie du changement de paradigme qu'il situe dans la troisième décennie du XIX^{e} siècle. Naguère, la difficulté consistait en de longues séries d'échecs ; désormais, le caractère énigmatique et stimulant des problèmes doit provenir d'un nouveau type de difficulté : la *clef* est généralement un coup paisible ou une manoeuvre discrète assez éloignée du champ où se trouve le Roi qui doit subir le mat. Seneca précise sa pensée en observant :

> « Certains auteurs emploient un autre procédé qui consiste à faire suivre un

[26] Ibidem, p. 14.

[27] Ibidem, p. 12.

> premier coup brutal par un second, extrêmement caché. D'autres enfin recherchent surtout la réalisation d'un plan stratégique, aux possibilités de développement multiples[28]. »

Voici ce qu'il dit de la brutalité "moyenâgeuse" des compositions à l'ancienne :

> « Cette série brutale d'échecs imposés par la menace de mat en 1 qui pèse sur le Roi blanc n'a rien d'enthousiasmant et pourtant il s'agit en l'occurrence d'une des meilleures présentations des problèmes de l'*Ars antiqua*[29]. »

D'ailleurs, à cet égard, Seneca n'hésite pas à critiquer les plus célèbres compositeurs comme Stamma, par exemple, ou de forts joueurs et excellents théoriciens tels que Del Rio, Lolli, Ponziani.

Il observe également que leurs successeurs « présentent à leur tour des problèmes du même genre où le contrat de fidélité à la doctrine de l'*équilibre des forces* sert de guide exclusif[30]. »

La question se pose (en tout cas nous la posons dans le présent article) : en admettant, avec Seneca, que la création, dans le cadre des compositions d'échecs et ailleurs, ait pour objectif de rendre compte de la réalité transcendantale, le principe d'*économie* (propre à l'*Ars Nova*) est-il vraiment, davantage que celui d'*équilibre des forces* (propre à l'*Ars Antiqua*), en mesure de satisfaire ledit objectif ?

*Opposition entre les deux types de composition de problèmes d'échecs, selon qu'ils sont fondés sur l'*équilibre des forces *ou sur celui d'*économie

Explorons l'opposition formulée par Seneca entre les deux types de composition de problèmes d'échecs selon qu'ils sont fondés sur l'*équilibre des forces* ou le principe d'*économie*[31].

---

[28] Ibidem, p. 15.

[29] Ibidem.

[30] Ibidem.

[31] Voir Camelia de Montety, « L'École soviétique d'échecs entre phénoménologie et structuralisme. Mikhaïl Botvinnik et Youri Averbach, deux théoriciens paradigmatiques » dans la rubrique *Échiquier littéraire* du numéro en cours.

Nous allons constater que l'*équilibre des forces* correspond à une logique allégorique, tandis que le principe d'*économie* correspond à une logique structurelle. La logique allégorique débouche dans la métaphore ; quant à la logique structurelle, elle a pour point de départ la structure et pour point d'arrivée – la structure.

Ce que les compositeurs de la période *Ars Antiqua* essayaient d'exprimer à travers l'*équilibre des forces* apparaît dans la conception de Mikhaïl Botvinnik, selon laquelle une combinaison est caractérisée par le fait que les valeurs relatives normales des pièces de l'échiquier cessent d'opérer : le Fou n'est plus égal à trois Pions, la Dame n'est plus supérieure au Cavalier, etc.

Ce processus, propre aux échecs, est équivalent en littérature à une métaphore. Dans une métaphore, les mots perdent leur sens habituel et créent ensemble une image plus riche en contenu sémantique que lorsqu'ils se trouvent dans une relation où leur sens habituel continue à opérer.

Selon Botvinnik, la combinaison suppose deux temps étroitement liés : un premier temps, lorsque la position crée tout-à-coup cet état exceptionnel, où les pièces n'ont plus leur valeur relative normale, et un deuxième temps, où les pièces retrouvent leur valeur normale.

Comment signaler sans équivoque une position où la valeur relative normale des pièces va cesser d'opérer ? Tout simplement lorsque les forces des deux adversaires sont théoriquement égales.

Si les compositeurs de l'*Ars Nova* n'ont pas représenté l'*équilibre des forces* sur l'échiquier, c'est parce qu'ils ont cessé de vouloir mettre en lumière des positions où les valeurs relatives normales cessent d'opérer. Les espaces métaphoriques exerçaient une moindre fascination sur eux ; ils se montraient davantage attirés par les subtils mécanismes.

Initié à la Renaissance, le processus de « mathématisation de la nature[32] » venait d'aboutir, au milieu du XIX[e] siècle, dans la pensée positiviste qui privilégie une vision du monde analytique aux dépends de la synthèse. Les prémisses de la vision

[32] C'est au sujet des recherches de Galilée que Husserl a commencé, dès 1913, à développer sa critique de la mathématisation du monde physique. Edmund HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique* (1913).

du monde structuraliste apparaissaient déjà dans les oeuvres de certains écrivains du XIXe siècle et dans divers courants de pensée inspirés des méthodes de connaissance des sciences exactes.

Youri Averbach est le théoricien des échecs qui a le mieux expliqué comment les échecs peuvent être envisagés du points de vue de la structure.

L'objectif du théoricien structuraliste est de partir des situations complexes entre les pièces, propres au jeu d'échecs, de les décomposer en « combinaisons de contacts » de plus en plus simples pour enfin aboutir à des « connections élémentaires ».

Ainsi, selon Averbach, quelque complexe qu'une opération puisse paraître, elle peut toujours être décrite à la lumière des différentes combinaisons de contacts.

Ainsi l'utilisation concentrée de forces ne signifie-t-elle rien de plus que l'utilisation co-ordonnée d'un certain nombre de combinaisons de contacts, c'est-à-dire des constellations de Pions, de pièces et de cases de l'échiquier.

Dès lors, Averbach observe que certaines fins de partie combinatoires peuvent être réduites à quelques combinaisons co-ordonnées de contacts de base.

Envisagées de cette manière, les compositions d'échecs n'ont de valeur qu'à la condition de mettre en lumière les combinaisons de contacts. Or il apparaît bien que le principe d'*économie*, plus que celui d'*équilibre des forces*, sert cet objectif.

Dans les pages suivantes nous allons détailler deux conceptions de la combinaison, d'une part celle de Mikhaïl Botvinnik, mise en relief quand les forces des deux adversaires sont égales (*équilibre des forces*), que nous appellerons métaphorique ; d'autre part, celle de Youri Averbach, davantage mise en relief quand la position est composée avec *économie*, que nous appellerons structuraliste.

Distinction entre la combinaison et la manoeuvre selon Botvinnik

Mikhaïl Botvinnik s'est efforcé, dès 1939, de donner une définition de la combinaison, afin de bien la distinguer de la manoeuvre, même brillante. Il remarquait en effet que la confusion entre les deux n'était pas rare.

> « Nos compositeurs appellent régulièrement les manoeuvres qu'ils mettent en évidence dans leurs problèmes des "combinaisons". À mon avis cela est incorrect[33]. »

Sa définition consistait en particulier à rompre avec celle de Piotr Romanovsky, dont il citait le passage suivant, mettant l'accent sur les coups forcés :

> « Une combinaison est une variante (ou un groupe de variantes) au cours duquel les deux adversaires font des coups forcés qui aboutissent à un avantage objectif pour le côté actif[34]. »

Botvinnik, pour sa part, insiste plutôt sur la notion de sacrifice. :

> « En quoi peut-on distinguer une combinaison d'une manoeuvre ? C'est le sacrifice. Le trait principal d'une combinaison est le sacrifice. Depuis ses premiers pas, le joueur d'échecs apprend que le Pion est égal à un Pion, qu'un Fou équivaut à trois Pions, une Tour est plus forte qu'un Cavalier. Or, dans une combinaison, ces relations de valeurs sont violées. La valeur habituelle d'une pièce est d'une certaine manière modifiée, ce qui se traduit dans la langue ordinaire par la notion de sacrifice[35]. »

Botvinnik va jusqu'à affirmer :

> « L'art le plus grand d'un joueur consiste en l'exploration des possibilités d'amener la partie vers une position où les valeurs relatives normales cessent d'opérer[36]. »

Or la meilleure manière de rendre compte du fait que les valeurs relatives normales cessent d'opérer dans une position donnée consiste à mettre l'accent sur l'*équilibre des forces*.

Ainsi les Primitifs (comme les désigne Camil Seneca) se donnaient-ils pour ambition, dans leurs compositions, de dévoiler ce type de situations où l'ensemble

---

33 M.M. Botvinnik, *Une sélection de cent parties* (1949), p. 266.

34 Piotr Romanovsky, *Soviet Middlegame Technique* (1929). Réédité en 1960. Cité dans Botvinnik, Ibidem.

35 Botvinnik, ibidem, p. 267.

36 Ibidem, p. 19.

des valeurs est violé, où un Fou n'équivaut plus à trois Pions, une Tour n'est pas plus forte qu'un Cavalier, non plus qu'une Dame.

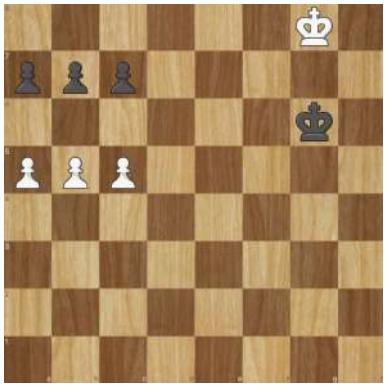
Ce n'est pas le cas dans une manoeuvre brillante, où les pièces conservent leurs valeurs relatives respectives et où tout se déroule dans le cadre des relations qui existent habituellement entre les pièces.

Selon Botvinnik, une combinaison ne doit pas être confondue avec une manoeuvre forcée. C'est pourquoi il reproche à Romanovsky d'inclure dans sa définition de la combinaison des variantes sans sacrifice. Selon lui, les manœuvres, avec ou sans coups forcés, ne sont pas des combinaisons[37].

Les deux exemples ci-dessous, sélectionnés par Botvinnik, illustrent la différence entre une combinaison et une manœuvre.

Le premier exemple (une combinaison) est une *position ancienne*, où l'*équilibre des forces* est mis en évidence, de même que la notion de sacrifice.

Diagramme I.
Une position ancienne



Les Blancs jouent et gagnent.

Solution du Diagramme I. *Une position ancienne*
1 b6 axb6 2 c6 bxc6 3 a6

[37] « Il existe deux types de manoeuvres : les manœuvres positionnelles, lorsque les coups de l'adversaire ne sont pas forcés, et les manœuvres forcées. » Ibidem, p. 267.

Dans le deuxième exemple (une manœuvre), composé par Nikolaï Grigoriev[38], c'est le principe d'*économie* qui est mis en évidence.

Diagramme II.
Une position de Nikolaï Grigoriev

Les Blancs jouent et annulent.

Solution du Diagramme II. *Une position de Nicolaï Grigoriev*[39]
1 Rd7 Rb5 2 Re6 Rc4 3 Rf5 Rc3 4 Re4 Rb2 5 Rd3 Rxa2 6 Rc2 Ra1 7 Rb3 Rb1 8 Rxa3

L'*équilibre des forces* dans une position rend visible le processus étonnant qui s'opère sur l'échiquier au moment d'une combinaison. Selon Botvinnik, digne successeur, à cet égard, de Tchigorine et Alekhine et compagnon de quelques autres grands maîtres soviétiques, le joueur d'échecs est avant tout un artiste. Or l'artiste par définition accède et donne accès à des espaces métaphoriques. Les espaces métaphoriques permettent à ceux qui les observent d'entrevoir, mise en relation avec la réalité visible, la réalité invisible[40].

Vraisemblablement, dans le domaine des échecs, la métaphore passe par le sacrifice et non par la manœuvre.

Voyons comment Botvinnik décrit le mécanisme de cette métaphore, qui selon lui est inséparable du sacrifice.

---

[38] Nikolaï Grigoriev, joueur et compositeur d'échecs russe (1895-1938).

[39] Botvinnik, ibidem, p. 266.

[40] Henri de Montety, *L'œuvre d'art, l'espace et le temps. Analyse et interprétation du réel*, PUR (2021).

> « [...] dans une position critique de cette nature au moyen de coups simples, superficiels. Le chemin qui y conduit passe par le sacrifice et, d'un autre côté, le retour aux relations normales [sur l'échiquier] passe également par le sacrifice[41]. »

De fait, selon Botvinnik, il ne s'agit pas d'entreprendre un *aller simple* dans la dimension où « les valeurs relatives normales cessent d'opérer » et d'y rester à jamais, mais d'un *aller-retour*, entendu comme un rapport où l'aller et le retour sont indissociables :

> « Les deux chemins, celui qui mène au-delà [des relations normales] et celui qui permet le retour en deçà, sont réunis en un seul mouvement et nous avons alors devant nous – une combinaison. Alekhine avait une pénétration extraordinaire, lorsqu'il s'agissait de sacrifices qui mènent de manière forcée à de telles situations, à des positions où les relations normales ne s'appliquent plus ; et il les repérait instantanément[42]. »

Voyons en quoi consiste l'*aller-retour*.

À propos de l'*aller*, voici ce que dit Botvinnik :

> « Il est intéressant de souligner que les corrélations habituelles entre les pièces cessent parfois d'opérer pendant toute une séquence de coups et la transition vers ce nouvel état de choses n'est pas graduel, mais tranchant, en un seul saut[43]. »

Et voici ce qu'il dit du *retour* :

> « Inversement, dans toute combinaison il doit y avoir un saut soudain en arrière vers l'état des choses normal, dans lequel un Fou est à nouveau équivalent à trois Pions, une Dame est plus forte qu'une Tour et ainsi de suite[44]. »

Selon Botvinnik, la réversibilité du mouvement est une condition nécessaire.

---

41 BOTVINNIK, ibidem, p. 19.

42 BOTVINNIK, ibidem.

43 BOTVINNIK, ibidem, p. 267.

44 BOTVINNIK, ibidem.

Selon lui, le mouvement d'*aller-retour* existe même s'il est accompli d'un seul coup :

> « Si une combinaison consiste en un seul coup, ces deux sauts sont fusionnés[45]. »

Si l'on revient à l'intéressante problématique soulevée par Camil Seneca et si, surtout, l'on adopte son choix de privilégier le critère esthétique pour juger de la qualité des compositions – en ce que l'esthétique favorise l'accès à la dimension transcendantale – ne peut-on pas se demander si ce ne sont pas précisément les problèmes de l'*Ars Antiqua* qui répondent mieux que ceux de l'*Ars nova* aux objectifs de Seneca ?

Reprenons l'ensemble des données du problème.

D'un côté, les représentants de la période de l'*Ars Antiqua* ont recours à l'*équilibre des forces*, car dans une combinaison, comme dans une métaphore, le fait que les valeurs relatives normales cessent d'opérer est plus frappant lorsque les forces des deux adversaires sont égales. Ainsi le facteur esthétique qui donne un accès à la dimension transcendantale serait l'obtention d'un espace métaphorique.

De l'autre, les représentants de la période de l'*Ars Nova* ont recours au principe d'*économie*. Les manoeuvres brillantes sont parfaitement en mesure d'illustrer un thème, une idée, à la lumière non pas d'une combinaison (dans le sens donné par Botvinnik), mais à la lumière des combinaisons de contacts (dans le sens donné par Averbach).

Le concept de « combinaison de contacts » de Youri Averbach

Au début du XXe siècle, plusieurs disciplines ont connu un infléchissement progressif vers l'analyse structurelle : la philosophie, l'anthropologie, le théorie de la littérature – et même les échecs. La méthode structurelle (qui s'appuie sur la structure) s'éloigne de la logique allégorique (laquelle s'appuie sur la métaphore).

Roman Jakobson a théorisé pour la première fois, dans le domaine de la linguistique, un nouveau type d'analyse consistant à décomposer graduellement

---

[45] Botvinnik, ibidem, p. 267.

les unités complexes, en l'occurrence celles du discours, en « constituants ultimes » possédant chacun une signification propre, lesquels étaient réduits à leur tour en « sous-composants ». Ces « sous-composants », qui permettent de distinguer tel et tel « constituant ultime », sont envisagés en tant que « traits distinctifs ».

Le domaine de la composition de problèmes d'échecs semble avoir adopté assez précocement la vision structuraliste.

Dans la pratique du jeu, en revanche, la fascination pour les combinaisons, telle que Botvinnik les a définies, a plus longtemps persisté grâce, entre autres, à Alexander Alekhine et bien des représentants de l'École soviétique. Cela dit, une certaine fascination, non moins puissante, pour les « combinaisons de contacts », toujours plus subtiles, a fini par s'imposer graduellement.

Lors d'un débat sur la notion de combinaison organisé par la revue *Sakhmaty v URSS*, Youri Averbach n'a pas retenu la définition proposée par Botvinnik.

> « Jusqu'à présent, les efforts d'explication du mécanisme des combinaisons ont au mieux conduit à une poignée de concepts généraux et guère convaincants tels que l' "harmonie des pièces" ou l' "utilisation concertée des forces". D'ailleurs, le débat sur le terme lui-même de combinaison continue à être d'actualité. Différents auteurs ont interprété le terme de manières différentes. Les lecteurs se rappellerons que la discussion lancée par le journal soviétique *Shakhmaty* sur la question "Qu'est-ce qu'une combinaison ?" n'a pas produit de réponse univoque, en dépit de l'importance accordée au sujet dans le périodique[46]. »

Averbach, d'une part, refuse à la combinaison des vertus particulières ou des propriétés exceptionnelles. D'autre part, il n'envisage pas non plus la combinaison comme une exception qu'il serait possible (et même recommandée) d'éviter, opinion qu'il attribue à l'École positionnelle.

Au contraire, il estime que le développement des contacts, et donc leur coordination en combinaisons, appartient au développement naturel du jeu d'échecs.

---

[46] Pour plus de détails sur le débat lancé par la revue *Shakhmaty*, voir l'article de Camelia de Montety dans la rubrique « Échiquier littéraire » du numéro en cours.

> « Puisque l'apparition des contacts annonce la combinaison, celle-ci s'évalue comme une conséquence complexe et variée de ce processus[47]. »

Averbach analyse la structure de la partie dans son mode de déroulement, c'est-à-dire envisagée comme une suite de « manifestations tactiques », à tous les niveaux où une structure se manifeste, du plus simple au plus complexe.

Fidèle à ce modèle de recherche et d'analyse, il envisage et organise son objet d'étude de la manière suivante :

> 1) Il examine d'abord les situations élémentaires les plus fréquentes, celles qui dérivent des confrontations entre les pièces isolées, tout en prenant en considération les méthodes possibles d'attaque et de défense.
>
> 2) Puis il examine les facettes graduellement de plus en plus complexes de la partie en « fouillant toujours plus profondément dans les positions analysées[48] ».
>
> 3) Les analyses toujours plus approfondies des positions aboutissent aux positions caractérisées de *double-attaque.* Selon Averbach, la *double-attaque* ne se résume pas à une attaque à deux volets, mais sous-entend une combinaison d'attaques et de menaces et constitue la base des opérations tactiques les plus intriquées[49].

Selon Averbach, la *double-attaque* est emblématique et permet d'ordonner ce qui pourrait paraître un cauchemar d'enchevêtrements tactiques. Décomposer les unités complexes en « constituants ultimes » permet, selon lui, de comprendre ce qui se cache derrière des locutions comme : « l'harmonie des pièces » ou « l'utilisation co-ordonnée des forces ».

Averbach révèle que derrière ces termes se trouve toujours le concept auquel il a donné le nom de « connexion élémentaire ». Selon lui, quelque complexe qu'une opération puisse paraître, elle peut être décrite à la lumière des différentes combinaisons de contacts. Ainsi l'utilisation concentrée de forces ne signifie-t-elle rien d'autre que l'utilisation co-ordonnée de combinaisons de contacts, c'est-à-

---

47 Yuri AVERBACH, *Chess Tactics for Advanced Players*, Sportverlag Berlin, Chess Digest Inc., 1992, p. 6.

48 AVERBACH, ibidem.

49 Ibidem.

dire, selon la formulation adoptée plus haut, certaines constellations de Pions, de pièces et de cases sur l'échiquier.

L'analyse des unités simples et complexes a permis à Averbach, comme à Jakobson, de différencier, cimenter, compartimenter, ou encore mettre en relief les diverses unités significatives dans son propre domaine de recherche.

Averbach en arrive naturellement à sa propre définition de la combinaison, qu'il a par ailleurs réussi à imposer à ses pairs, au détriment de celle de Botvinnik :

> « Grâce au terme de contacts et grâce à leurs combinaisons, une définition de la combinaison a été obtenue, de même que l'on est parvenu à introduire un nouveau système de classification très prometteur[50]. »

Averbach a bien assimilé la méthode de Jakobson, qui consiste à analyser la structure, du plus simple au plus complexe, et à rendre compte des contacts qui s'établissent au sein de la structure d'ensemble.

Les compositeurs d'échecs, à leur tour, se sont efforcés de rendre compte, au moyen de mécanismes subtils, des « combinaisons de contacts ».

Si l'utilisation concentrée de forces ne signifie rien d'autre que l'utilisation coordonnée de combinaisons de contacts, c'est-à-dire certaines constellations de Pions, de pièces et de cases sur l'échiquier, il est évident que l'approche analytique n'a pas pour objectif la création d'espaces métaphoriques.

Or l'accès à la dimension transcendantale n'existe qu'à travers les espaces métaphoriques.

Nous pouvons donc défendre l'hypothèse que Seneca, tout en ayant identifié un aspect fondamental du jeu d'échec en tant qu'activité artistique (la correspondance entre l'esthétique et la dimension transcendantale), semble s'être égaré dans un regrettable contresens en raison, peut-être, d'une dévalorisation que l'on peut qualifier de routinière de la culture ancienne (par lui qualifiée de « moyenâgeuse[51] »).

---

[50] AVERBACH, ibidem, p. 7.

[51] Dans le domaine artistique et plus généralement de la culture, la disqualification du passé est fréquente, où l'on considère volontiers le Moyen âge comme un période obscure et ténébreuse.

*Deux exemples illustrant le principe d'*économie *et d'*équilibre des forces

Seneca désigne le problémiste allemand Auguste d'Orville (1804-1864) comme l'un des principaux artisans de la réforme de l'*Ars Antiqua* vers l'*Ars Nova*[52]. Le cas qu'il propose balaie de manière ostentatoire l'ancienne conception d'*équilibre des forces*.

Observons ensemble le diagramme.

Diag. III. Auguste d'Orville
Le Palamède, 1837

Solution du Diagramme III. Auguste d'Orville
1 Cge5 Re3
2 c3 Rd2
3 Cc4+ Rxd3
4 b4 Rxc4
5 Fe2#

Seneca commente :

> « Aussi le compositeur peut-il réaliser sa pensée concrétisée par des manoeuvres subtiles amenant le sacrifice de deux pièces pour aboutir à un mat économique et pur (mat modèle) de toute beauté[53]. »

La formulation de Seneca est poignante, parce qu'en évoquant à la fois la beauté et le sacrifice, elle met le doigt sur les traits les plus caractéristiques de l'*Ars Antiqua* au moment même où cette manière est remise en cause. Quoi qu'il en soit, il semble bien que la pureté économique l'emporte.

Le Roi noir est seul et entouré de pièces blanches. L'idée de sacrifice, chère à Botvinnik, est présente dans la composition : deux pièces vont être sacrifiées.

---

[52] Ibidem, p. 12.

[53] Ibidem, p. 13.

De fait, la présence de quelques pièces noires n'aurait pas été superflue, dans la mesure où elles nous auraient permis de constater dans la position visible sur l'échiquier que les valeurs relatives normales ont cessé d'opérer. Mais cela aurait été à l'encontre du principe d'*économie*.

Sur la base du diagramme III., Botvinnik ne pourrait tout simplement pas faire la démonstration de sa théorie, selon laquelle les règles de valeurs des pièces sont violées.

La composition d'Auguste d'Orville n'illustre pas le mécanisme du mouvement d'*aller-retour* qui se produit lors d'un combinaison (selon Botvinnik). Pour cela, il est nécessaire que l'on puisse constater sur l'échiquier que les forces des deux adversaires sont à peu près égales à un instant et que l'instant suivant tout bascule, les règles sont violées (pénétration dans un espace métaphorique). Puis à nouveau, aussi brusquement, tout rentre dans l'ordre, les pièces retrouvent leur valeur relative normale.

Observons la composition ci-dessous de Philippe Stamma (XVIII[e] siècle). Elle est composée en respectant le principe de l'*équilibre des forces* et nous espérons avoir prouvé que son unique objectif n'est pas « la recherche du gain brutal », mais l'obtention d'un espace métaphorique, donc l'accès à la transcendance.

Diagramme IV.
Philippe Stamma

Les Blancs jouent
et font mat.

Diagramme IV, Philippe Stamma[54]
1 Dd7+ Rxd7 2 Caxc5+ dxc5 3 Cxc5+ Rd8 4 Ce6+ Rd7 5 Fa4+ Fc6 6 Fxc6+ Rxe6 7 d5#
Variante : 1 Dd7+ Rxd7 2 Caxc5+ Rd8 3 Ce6+ Rd7 4 Cbc5+ dxc5 5 Fa4+ Fc6 6 Fxc6+ Rxe6 7 d5#

[54] Philippe STAMMA, *Hundert Endspiele. Nach der Zweiten Verbesserten Ausgabe von 1745 Bearbeitet*, von L. Bledow und O. v. Oppen, Berlin, Verlag von Veit & Comp., 1856, p. 9.

Une composition de Botvinnik

Terminons par une composition de Botvinnik lui-même. Dans son livre, *Une sélection de cent parties*, publié en 1949, Botvinnik présente les six compositions dont il était alors l'auteur[55].

Celle que nous avons sélectionnée, ci-dessous, a été composée à partir d'une position survenue lors d'une partie amicale disputée contre Nikolaï Lyutov en 1925.

Voici la position :

Liutov vs. Botvinnik (1925)

Trait aux Noirs

La partie continua ainsi :
1 … h5
2 Dxh5 Dh1+
3 Rg4 Dd1+
4 Cf3 Dd7 #
Si après 1 … h5 les Blancs jouaient 2 g4 alors 2 … hxg4 3 Dxg4 Dh1+ 4 Rg3 De1+ .
Si après 1 … h5 les Blancs jouaient 2 Db7+ alors 2 … Rh6, suivi de 3 … g4+.

[55] M. M. BOTVINNIK, *One Hundred Selected Game*s, Translated by Stephen Garry, Dover Publications, Inc., New York, 1960 p. 261.

Botvinnik commente : « La fin était si inattendue que pour un instant mon adversaire ne s'aperçut pas que la partie était terminée[56]. »

Botvinnik fut si émerveillé par ce mat qu'il chercha, en collaboration avec un compositeur d'études, à lui donner une forme plus achevée.

La composition parut en juin 1925 dans le N° 11 du magazine *Shakhmatny Listok*[57].

Botvinnik Étude n°1 (1925)

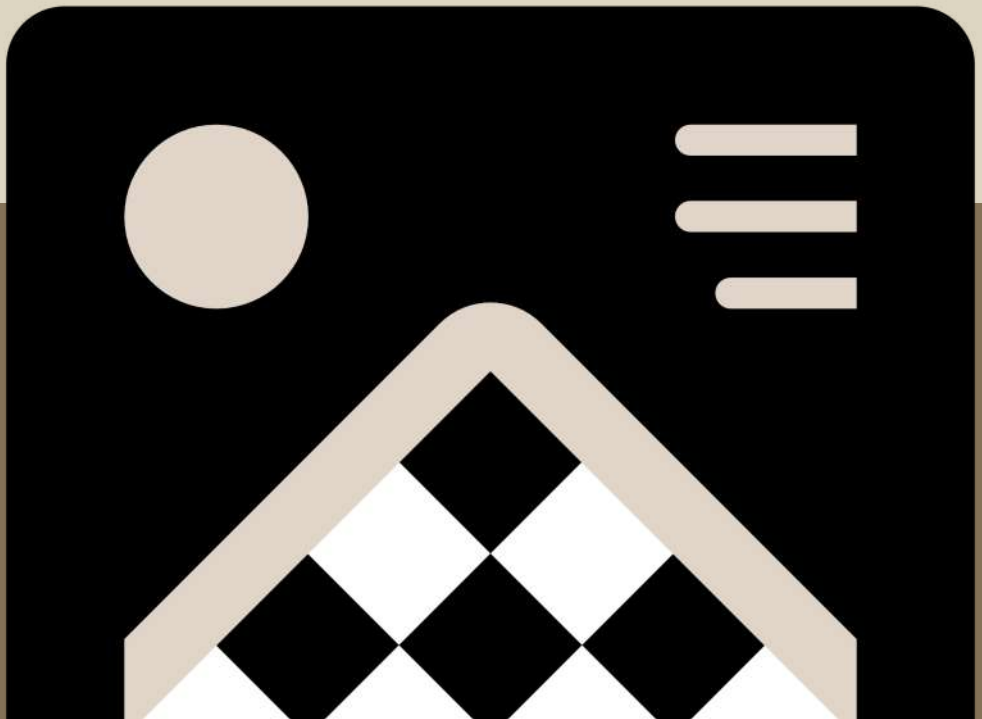
Les Blancs jouent
et gagnent.

Solution de l'étude de Botvinnik de 1925 :
1 g4+ Rh4 2 Fh6 Dxh6 3 Dh2+ Rg5 4 Dd2+ Cf4 5 Dd8#
Si 4 ... Rf6 alors 5 Dxh6

[56] BOTVINNIK, ibidem, p. 260.

[57] Ibidem.

Analyse. Technique des échecs



Analyse. Technique des échecs

BOTVINNIK, DRAMATURGE DES ÉCHECS. BOTVINNIK VS. CAPABLANCA, TOURNOI D'AMSTERDAM (1938), RONDE 11

— François-Guy Delaroche

Mikhail Botvinnik occupe la première place dans la galerie de portraits que brossent Alexander Kotov et Mikhail Youdovitch dans leur livre, l'*École soviétique des échecs*, première édition publiée à Moscou en 1951. Les auteurs, en qualifiant de « versatile » le style de Botvinnik, soutiennent que ce dernier est « également fort en jeu positionnel et en possibilités combinatoires fondées sur des positions compliquées[58]. »

Botvinnik se situe dans la tradition de Mikhaïl Tchigorine et Alexander Alekhine, dont l'approche était caractérisée par une curiosité infatigable et la volonté de sonder toutes les possibilités de jeu non sans remettre en cause les idées reçues. En soulignant les capacités combatives exceptionnelles d'Alekhine, sa vision combinatoire phénoménale et sa pénétration psychologique dans l'essence même de l'art des échecs, Botvinnik observe que ces qualités « sont un reflet de miroir des caractéristiques spécifiques de l'École soviétique des échecs[59]. »

L'École soviétique fut sans doute un moment où l'ambition de vaincre et le travail acharné, appuyés sur un arrière-plan culturel capable de stimuler au plus haut degré l'imagination des joueurs d'échecs, ont pu conduire à un résultat remarquable.

---

[58] Alexander Kotov, M. Yudovich, *The Soviet School of Chess*, Dover Publications, Inc. New York, 1961, p. 126. Première édition publiée par les Éditions en langues étrangères, Moscou, 1958.

[59] M.M. Botvinnik, *One Hundred Selected Game*s, Translated by Stephen Garry, Dover Publications, Inc., New York, 1960, p. 22.

Kotov et Youdovitch observent avec pertinence : « [Botvinnik] est tout à la fois doté d'un talent naturel exceptionnel, d'une formidable capacité de travail, d'une patience peu commune et d'une volonté inexpugnable de gagner[60]. »

Botvinnik a lui-même écrit plusieurs textes autobiographiques. En les lisant, nous constatons que ses capacités imaginatives plongent de profondes racines dans la culture russe. Le voici qui raconte :

> « J'avais dans les neuf ans. À cette époque, j'avais déjà pu me procurer dans des boutiques d'occasion des livres de Pouchkine, Lermontov, Gogol, Tourgueniev. Les livres n'étaient pas du tout chers (c'était Maman qui me donnait de l'argent pour les acheter). J'avais l'habitude de les lire la nuit. C'est ainsi qu'ayant abîmé ma vue au cours de nombreuses nuits blanches, je commençai à porter des lunettes[61]. »

Et un jour, l'événement fondateur se produisit :

> « […] Puis je vis *Don Carlos* au théâtre dramatique du Bolshoi, je décidai alors de devenir dramaturge[62]. »

Botvinnik n'est pas devenu dramaturge, mais, dès sa prime jeunesse, il affirme avoir envisagé les échecs comme un problème à résoudre comparable à ceux qui surgissent dans la vie de tous les jours. Or une pièce de théâtre est censée mettre en lumière des aspects complexes de la vie humaine, en ce que ces derniers ont d'eschatologique.

Toutefois, l'approche de Botvinnik, moins marquée par la philosophie que celle de Lasker[63], relève plus de la littérature, en général. Elle est proche de la littérature russe en particulier.

---

[60] Alexander Kotov, M. Yudovich, ibidem, p. 127.

[61] M.M. Botvinnik, *Achieving the Aim,* Translated by Bernard Cafferty, Pergamon Press, 1981, p. 3. First edition Moscow 1978.

[62] M.M. Botvinnik, *Achieving the Aim*, ibidem.

[63] Voir Camelia de Montety, « Échecs, eschatologie, patriotisme. Considérations échiquéennes et philosophiques de Lasker dans la perspective de la pensée stratégique de Sun Tse et du film *Les trois royaumes* de John Woo (2008) », dans la rubrique *Échiquier littéraire* du numéro Octobre-Décembre 2025 des *Chroniques d'échecs Cyrano*.

À la manière de Tchekhov, Botvinnik envisageait les hommes autour de lui comme des êtres inextricablement chevillés aux situations de tous les jours, tantôt simples, tantôt complexes, et donc toujours énigmatiques. Il se proposait, tel un dramaturge, d'en rendre compte dans ses parties d'échecs :

> « Évidemment, ma passion pour les échecs ne fut pas un accident. Comme je l'ai souvent souligné, le jeu d'échecs est constitué de problèmes inexacts parfaitement comparables à ceux qui surgissent dans la vie ordinaire que l'on doit tâcher de résoudre tous les jours : traverser la route, présenter une défense lors d'un procès, orchestrer une mélodie, diriger une entreprise et ainsi de suite. Le fait que les échecs ont été conçus par l'être humain, alors que les autres situations inexactes surviennent indépendamment de sa volonté, n'a aucune importance en ce qui concerne la méthodologie de la résolution. [...] dès lors, c'est une erreur de dire que les échecs ne reflètent pas une réalité objective. Ils reflètent la pensée de l'être humain[64]. »

L'historien américain des échecs Irving Chernev cite un joueur d'échecs britannique, William Winter, afin de mettre en évidence le talent de Botvinnik pour la dramaturgie.

« Les meilleurs parties de Botvinnik ont le charme d'un poème lyrique, déroulant sa grandeur jusqu'aux fins assignées[65]. »

Winter compare Botvinnik à Lermontov. Or un rapprochement avec Tchekhov aurait peut-être été plus juste, dont nous connaissons le puissant souffle narratif associé à une multitude de personnages de toutes les classes sociales également confrontés aux problèmes de la vie. D'ailleurs, pour sa part, Chernev décrit le style de jeu de Botvinnik davantage en ce sens :

> « Les milieux de partie de Botvinnik sont souvent compliqués, ils abondent en positions difficiles, car ce sont bien celles-ci qui stimulent le plus ses facultés[66]. »

---

64 BOTVINNIK, p. 6.

65 Irving CHERNEV, *The Golden Dozen, The Twelve Greatest Chess Players of All Times*, Oxford University Press, New York and Oxford, 1976, p. 171.

66 Chernev, p. 170.

La mère de Botvinnik a soutenu ses deux fils dans leurs voies respectives. Par une taquinerie affectueuse, Botvinnik raconte les inquiétudes de sa mère lorsqu'il commença à consacrer une part accrue de son temps aux échecs :

« Maman s'inquiétait sérieusement. Elle commença à rouspéter. "Tu ferais mieux d'être un artiste !" disait-elle. « Qu'espères-tu donc, devenir un Capablanca ? » Elle se rendit en secret chez mon professeur principal, monsieur Parkhomenko, qui prit ma défense : « Votre fils, Madame, est un rat de bibliothèque, laissez-le tranquille…[67]. »

Comment aurait-elle pu imaginer que son fils allait justement pouvoir se mesurer à Capablanca, tout auréolé de gloire, dès sa quatorzième année ? L'occasion se présenta effectivement lors d'une simultanée donnée par le joueur cubain, en novembre 1925, à la Philharmonie de Leningrad. Et le jeune Botvinnik eut la joie de vaincre le grand homme. D'ailleurs, à l'époque, sa mère était déjà tout à fait rassurée :

> « Maman était contente, elle m'avait acheté une blouse russe marron toute neuve et, ainsi vêtu, je me mis en route pour l'exposition qui allait se dérouler dans la petite salle de la Philharmonie[68]. »

La partie que nous allons analyser ci-dessous, jouée lors des Olympiades d'Amsterdam de 1938, est une des parties où Botvinnik, devenu adulte (âgé de vingt-huit ans), s'est de nouveau trouvé, au plus haut niveau, face à Capablanca (âgé de cinquante ans).

Nous allons tâcher de comprendre comment Botvinnik s'est avancé à travers la partie comme dans la trame d'une pièce de théâtre où, en véritable dramaturge, il a essayé de résoudre les problèmes surgissant tour à tour sur l'échiquier comme dans la vie des hommes. Botvinnik n'évitait pas les complications : au contraire, elles le stimulaient.

Comme nous le savons, Capablanca, maître habile de toutes les phases du jeu, possédait en particulier à la perfection la technique de fin de partie. Il se montrait

---

[67] Botvinnik, *Achieving the Aim,* p 8.

[68] Botvinnik, p.12.

particulièrement redoutable quand la position était simplifiée, car sa technique de fin de partie était supérieure à celle de la plupart de ses adversaires[69].

De fait, dans la partie de 1938, Capablanca gagna assez rapidement un Pion supplémentaire. Avec un Pion supplémentaire dans une position simplifiée, Capablanca était généralement sûr de remporter la victoire.

Or ce que fait l'intérêt de cette partie, c'est que Botvinnik ne permit pas que la partie atteignît précisément la phase où une position simplifiée serait favorable à Capablanca. Pour cela, il entreprit une attaque complexe, contre laquelle les pièces de Capablanca, trop éloignées de la scène des opérations entreprises par Botvinnik, ne pouvaient pas intervenir rapidement.

Au lieu d'obtenir la position simplifiée sur laquelle il comptait, Capablanca fut entraîné dans une position où, selon l'expression de Botvinnik, « les valeurs relatives normales cessent d'opérer ».

Parenthèse : c'est ainsi que Botvinnik définit une combinaison, par contraste avec une manoeuvre tactique. Selon lui, les deux grands types de manoeuvres sont également distincts de la combinaison, car, forcée ou non forcée, la manoeuvre ne repose pas sur un sacrifice[70]. La combinaison, quant à elle, consiste justement à produire un sacrifice. Certes, depuis leurs premiers pas, les joueurs d'échecs apprennent que le Pion est égal à un Pion, qu'un Fou équivaut à trois Pions, qu'une Tour est plus forte qu'un Cavalier. Or, selon Botvinnik, dans une combinaison ces relations sont violées. C'est-à-dire que la valeur habituelle des pièces est d'une certaine manière modifiée, ce qui se traduit par la notion commune de sacrifice[71] (un sacrifice sensé, bien entendu[72]).

---

[69] Voir François-Guy DELAROCHE, « Fins de partie et mentalités. Comparaison entre les fins de partie Parsi (Inde, XIXe siècle) et les fins de partie de Capablanca » dans la rubrique *Analyse. Technique des échecs* du numéro Avril-Juin 2025 des *Chroniques d'échecs Cyrano*.

[70] Les deux types de manoeuvres, sont mises en évidence par Botvinnik, d'une part, les manoeuvres positionnelles ; d'autre part, les manoeuvres forcées. Une manoeuvre forcée est une variation forcée sans sacrifice. BOTVINNIK, p. 267.

[71] Ibidem.

[72] Les combinaisons ne sont pas toujours bien calculées. Voir quelques exemples de combinaisons incorrectes dans Antoine VIDAL, « Succès ou échecs d'une combinaison tentée » à la rubrique *Atelier des échecs* du numéro en cours.

La profession de foi de Botvinnik est la suivante : « L'art le plus grand d'un joueur d'échecs consiste dans l'exploration des possibilités d'amener la partie à la position dans laquelle les valeurs relatives normales cessent d'opérer[73]. »

Dans la partie ci-dessous, Botvinnik a brillamment illustré son idée en conduisant la partie vers une position de ce type. À partir du 30e coup, les Blancs, joués par Botvinnik, commencent une combinaison de douze coups comprenant deux sacrifices éblouissants.

La capacité de Botvinnik à conduire la partie de cette manière a suscité l'admiration unanime. L'historien Henri Golombek rapporte une remarque emblématique de Spielmann à propos d'Alekhine en tant que modèle de tous les joueurs soviétiques : « Je peux jouer les combinaisons d'Alekhine une fois qu'elles sont devant moi sur l'échiquier, mais ce que je ne saurai jamais faire, c'est conduire avec la même aisance que lui la partie dans la position où lesdites combinaisons puissent apparaître[74]. »

La partie de 1938 a été analysée par Botvinnik lui-même dans un livre intitulé *Une sélection de cent parties* (1949). Une trentaine d'années plus tard, il commenta de nouveau la partie dans un livre intitulé *Un demi-siècle d'échecs* (1978. Traduction en anglais en 1984). Nous aurons l'occasion de comparer son regard à ces deux moments de sa carrière.

La partie fut très appréciée par les commentateurs américains de la deuxième moitié du XXe siècle. Nous avons sélectionné les commentaires d'Irving Chernev, dont l'approche est épique, très pittoresque, ainsi que ceux de Reuben Fine, qui apporte occasionnellement quelques observations subtiles en raison de sa formation de psychanalyste.

Les ouvrages consultés pour comparer les divers commentaires sont les suivants :
— M.M. Botvinnik, *Parties choisies, 1926-1946,* traduit en anglais sous le titre *One Hundred Selected Games*[75]. Le livre fut publié pour la première par les Édition Fizkultura i sport à Moscou en 1949.

---

[73] Botvinnik p. 19.

[74] Henri Golombek, *Chess, A History*, p. 209.

[75] Botvinnik, *One Hundred Selected Games*, p. 154-157.

— Reuben FINE, *Les grandes parties d'échecs du monde*[76], Le livre fut publié pour la première fois aux éditions Crown Publishers à New York en 1951.
— A. KOTOV, M. YUDOVITCH, *L'école soviétique d'échecs*[77]. Le livre parut pour la première fois en 1951 aux éditions Fizkultura i sport, à Moscou. Le livre fut traduit en langue anglaise pour la première fois aux éditions des Publications en langues étrangères à Moscou en 1958. La version en langue anglaise fut rééditée en 1961 aux éditions Dover Publications, Inc. à New York.
— Irving CHERNEV, *Les douze d'or, les douze plus grands joueurs de tous les temps*[78], publié pour la première fois en 1976 aux édition Oxford University Press, à New York et Oxford.
— M.M. BOTVINNIK, *Un demi-siècle d'échecs*[79]. Le livre fut publié pour la première fois aux éditions Fizkultura i sport à Moscou en 1978.

Mikhaïl Botvinnik vs. José Raúl Capablanca, Tournoi d'Amsterdam 1938 Ronde 11, 22/11/1938, E40, 1-0[80]

1 d4 Cf6
2 c4 e6
3 Cc3 Fb4
4 e3
Dans ses commentaires de 1948, Botvinnik souligne que jusqu'à cette date (1938) la pratique montrait qu'il était douteux qu'il pût exister une quelconque réfutation contre la défense nimzo-indienne. Par *4 e3*, Botvinnik cherche seulement à consolider le centre, car il estime qu'un centre puissant pourrait se montrer utile en milieu de partie.

---

[76] Reuben FINE, *The Word's Great Chess Games*, Crown Publishers, Inc., New York, 1951, p. 236-238.

[77] A. KOTOV, M. YUDOVITCH, *The Soviet School of Chess*, Dover Publications, Inc., New York, 1961, p. 129-130.

[78] Irving CHERNEV, *The Golden Dozen, The Twelve Greatest Chess Players of All Times*, Oxford University Press, New York and Oxford, 1976.p. 177-179.

[79] Mikhail BOTVINNIK, *Half a Century of Chess,* Translated by E. Strauss, Cadogan Chess, London, New York, 1996, p. 92-95.

[80] https://www.chessgames.com/perl/chessgame?gid=1031957

Dans la partie recommentée en 1978, Botvinnik observe simplement : « À cette époque (1938), ce coup était très populaire. »

Chernev, quant à lui, décrit sobrement la manière dont on envisageait la consolidation du centre au moment où il a publié son livre (en 1976) : *4 e3* suivi *de 5 Fd3 6 Ce2 7 f3* pour enfin *8 e4.*

4 ... d5

Position après le 4e coup des Noirs 4 ... d5

Dans son commentaire de 1949, Botvinnik recommande *4 ... 0-0.* Il observe que, au moment où se déroulait la partie, en 1938, la théorie recommandait *4 ... d5*, or, selon lui, le coup présente certains désavantages.
Voici son commentaire : Si *4 ... 0-0* alors la continuation *5 a3 Fxc3+ 6 bxc3* peut s'avérer désavantageuse pour les Blancs en raison de la faiblesse du Pion *c*. Or après *4 ... d5*, les Blancs peuvent opter pour cette continuation, car le Pion *c* peut être échangé.
Dans son commentaire de 1978, Botvinnik observe : « Un grand maître plus expérimenté dans la théorie des ouvertures aurait d'abord joué : *4 ... c5, 4 ... b6* ou *4... 0-0.* »
Le commentateur américain Chernev remarque que la réponse populaire à son époque est : *4 ... b6* suivi de *5 ... Fb7* afin de pouvoir contrôler la case *e4*.

5 a3

En 1951, le commentateur américain Reuben Fine observait que l'idée des Blancs de répondre *5 a3* était originale, à l'époque (en 1938), mais que le coup avait été amplement analysé depuis. Fine soulignait aussi que l'une des caractéristiques de Botvinnik était précisément d'introduire de nouvelles idées pour les abandonner ensuite, dès qu'elles se répandaient. Selon Fine, Botvinnik, davantage que tous ses adversaires, comptait sur l'élément de surprise.

Botvinnik expliquait lui-même l'approche de la nouvelle génération de joueurs d'échecs soviétiques, dont il était le plus éminent représentant :

> « Après avoir étudié un système d'ouverture particulier ou évalué "une nouvelle production technique", nous l'utilisons seulement tant que cela peut nous procurer un avantage. Puis nous le mettons au rebut et lançons une nouvelle recherche en vue d'une arme inédite[81]. »

5 … Fxc3+

Position après le 5e coup des Noirs 5 … Fxc3+

Dans ses commentaires de 1949, Botvinnik observe : si *5 … Fe7* alors *6 Cf3* est le résultat de l'une des positions découlant du Gambit Dame refusé avec le coup supplémentaire *a3* pour les Blancs.

Dans son commentaire en 1978, il remarque seulement que la partie aurait pris un cours plus complexe après *5 … Fe7*.

[81] BOTVINNIK, *One Hundred Selected Games*, ibidem, p. 24.

Position après 1 d4 Cf6
2 c4 e6 3 Cc3 Fb4 4 e3 d5
5 a3 si *5 … Fe7 6 Cf3*

1 d4 d5 2 c4 e6
3 Cc3 Cf6 4 Cf3 Fe7

Gambit Dame décliné
variante classique D37

6 bxc3

6 … c5
Botvinnik observe que la réponse des Noirs est des plus naturelles. Le plan de base des Blancs est de jouer *f3* puis … *e4* pour s'imposer au centre. Or le plan ne sera pas facile à mettre à exécution si les Noirs, à leur tour, s'organisent pour mettre la pression sur le pion *d* des Blancs, comme l'indique le coup *6 … c5.*

7 cxd5
7 … exd5

Botvinnik observe dans ses commentaires de 1949 que la question « comment reprendre le Pion *d* » était assez débattue en 1938. Les Noirs reprennent avec un Pion en justifiant que le coup des Blancs *e4* devient ainsi presque impossible. Chernev partage cette opinion.

Dans son commentaire de 1978, Botvinnik attire l'attention sur le coup *7 … Cxd5,* qui aurait davantage donné matière à réflexion aux Blancs, alors qu'après *7 … exd5*, le plan de développement des Blancs se clarifie.

8 Fd3 0-0
9 Ce2

Position après le 9e coup
des Blancs 9 Ce2

Dans ses commentaires de 1949 Botvinnik observe que jusqu'à ce point, la partie connaît un déroulement comparable à celle disputée entre Lilienthal et Ragozin à Moscou en 1935, à la différence que les Blancs avaient déjà réussi à avancer leur Pion en *f3.* Or Botvinnik souligne que dans cette partie, les Blancs ont adopté un système grâce auquel l'avancé du Pion en *f3* n'est plus nécessaire dans l'ouverture, ce qui est loin d'être négligeable.

La pièce que les Noirs considèrent la plus inopportune est le Fou blanc placé en *d3*. Par conséquent, pour diminuer la pression exercée par les Blancs, les Noirs tâchent d'obtenir un échange des Fous des cases blanches.

Dans ses commentaires de 1978, Botvinnik se penche à nouveau sur l'objectif des Blancs, qui consiste à pousser les Pions *f2-f3* et *e3-e4* avec l'intention de commencer une attaque sur l'aile Roi.

9 ... b6
10 0-0 Fa6

11 Fxa6
Botvinnik se demande s'il n'aurait pas été préférable pour les Blancs de conserver leur Fou en le retirant sur la case *c2.* Le problème est que le Fou noir serait plus menaçant une fois installé sur la case *a6*. Botvinnik remarque que si les Fous doivent absolument être échangés, cela doit se passer comme dans la partie, car le Cavalier des Noirs, qui se retrouve sur la case *a6,* aura ainsi plus de mal à trouver son chemin sur la forte case *c4.*

Botvinnik ajoute qu'à la suite de cette partie, cette variation a été expérimentée de nombreuses fois, avec pour résultat le succès tantôt des Blancs, tantôt des Noirs.

Fine remarque que la position de Botvinnik, à première vue, apparaît stratégiquement mauvaise, mais il ajoute que cette observation n'est valable que si on ne tient pas compte du « thème du sacrifice profond que Botvinnik a derrière la tête ».

11 … Cxa6

12 Fb2

Position après le 12e coup des Blancs 12 Fb2

Dans ses commentaires de 1949, Botvinnik caractérise le coup *12 Fb2* comme étant trop passif. Il recommande *12 Dd3,* car il force les Noirs à jouer *12 … Dc1,* dans le but de protéger le Cavalier noir.

Dans ses commentaires de 1978, Botvinnik qualifie le coup *12 Fb2* de « mauvais ».

12 … Dd7
13 a4

Botvinnik constate que les Blancs ont du mal à rattraper leur précédent coup. Si à présent *13 Dd3* alors *13 … Da4.* Le coup *13 a4* veut rendre possible *14 Dd3* sans que la Dame noire puisse s'installer en *a4.*
13… Tfe8

Position après le 13e coup des Noirs 13... Tfe8

Dans ses commentaires de 1949, Botvinnik considère qu'il s'agit d'une « erreur surprenante » de la part de Capablanca. Il recommande la continuation : *13 ... cxd4.* Après la réponse des Blancs *14 cxd4,* les Noirs peuvent jouer *14 ... Tfc8* et ont le contrôle de la colonne *c*, ce qui ajouterait des difficultés à la position des Blancs, qui auraient cependant suffisamment de ressources pour organiser leur défense.

Dans ses commentaires de 1978, Botvinnik se contente de dire que *13 ... Tfe8* est un « coup de routine ». Entre le « coup de routine » et l'« erreur surprenante », le reproche est le même : Capablanca ne s'est pas donné des possibilités de jeu sur la colonne *c.*

14 Dd3
14 ... c4

Position après le 14e coup des Noirs 14 ... c4

Dans ses commentaires de 1949, Botvinnik qualifie le coup *14 … c4* de « sérieuse gaffe positionnelle ». Selon lui, les Noirs ont estimé que les Blancs ne pourraient pas ultérieurement avancer leur Pion *e,* tandis que la supériorité des Noirs sur l'aile Dame serait déterminante. Botvinnik estime que la manoeuvre envisagée par Capablanca était : *… Cb8, … Cc6, … Ca5, … Cb3,* ce qui aurait rendu plus difficile la défense par les Blancs du Pion *a*. Par ailleurs, Botvinnik estime que la supériorité des Noirs sur l'aile Dame est dans le cas de cette partie sans importance et la poussée des Blancs en *e4* s'avère inévitable. Selon Botvinnik, les Noirs auraient dû se contenter d'un coup modeste de défense *14 … Db7.*

Dans ses commentaires de 1978, Botvinnik explique que cette partie était la dernière chance pour Capablanca d'améliorer sa position au classement du tournoi. Botvinnik interprète le plan adopté par Capablanca, à savoir de gagner le Pion blanc *a* par une manœuvre du Cavalier *Cb8-c6-a5-b3,* comme un risque pris en vue de s'assurer la victoire. Botvinnik qualifie le parti pris par Capablanca de « chemin hautement dangereux », car, quand bien même les Noirs auraient gagné un Pion, la position reculée du Cavalier noir en *b3*, laisserait aux Blancs le champ libre pour une attaque sur l'aile Roi.

Reuben Fine met à contribution sa formation de psychanalyste pour observer que Capablanca a pris ce parti parce qu'il souhaitait être admiré pour son courage.

15 Dc2 Cb8
16 Tae1

Position après le 16e coup des Blancs 16 Tae1

Dans ses commentaires de 1949, Botvinnik justifie ce coup des Blancs d'un point de vue psychologique. Les Blancs souhaitent donner l'impression qu'ils n'ont aucune intention de défendre leur Pion *a.* Mais Botvinnik tient tout de même à prouver que le Pion pourrait être cependant facile à défendre. Si *16 Fa3* alors *16 … Cc6 17 Fb4* et les positions seraient égales. Les Blancs auraient pu encore mieux jouer si *16 Cg3* pour empêcher *16 … Ch5*.

Dans ses commentaires de 1978, Botvinnik affirme : « Les Blancs sont eux aussi dans un état d'esprit combatif ».

Chernev commente : Botvinnik se décide en faveur d'une attaque entière, qui commence par la percée du centre.

Défendre le Pion aurait été moins agressif que d'entreprendre une attaque complexe, qui s'est avérée gagnante.
Il est vrai que Capablanca avait coutume de gagner, même sur un adversaire de valeur, dans une position simplifiée en raison d'un simple avantage d'un Pion.

C'est pourquoi Botvinnik s'est employé à créer une position où : « les valeurs relatives normales cessent d'opérer », c'est-à-dire où l'avantage d'un Pion cesse d'être décisif.

16 … Cc6

Position après le 16e coup des Noirs 16 … Cc6

Dans ses commentaires de 1949, Botvinnik observe que les Noirs jugent mal quand ils pensent que la bataille sera remportée grâce au gain du Pion blanc *a.* Sinon ils auraient certainement joué *16 ... Ch5* en empêchant le coup des Blancs *17 Cg3,* car l'échange des Cavaliers seraient au désavantage des Blancs. Botvinnik observe que'à la suite du coup *16 ... Ch5,* qui fut ultérieurement proposé par Romanovski, la partie prendrait une tournure plus compliquée, par exemple : *16 ... Ch5 17 h3 f5 18 Fc1 Cc6 19 f3 Ca5 20 g4 fxg4 21 hxg4* et la position des Noirs sur l'aile Roi donnerait aux Blancs quelque sujet d'inquiétude.

Dans ses commentaires de 1978, Botvinnik reprend la suggestion de Romanovski, qui propose *16 ... Ch5* pour maintenir que les Blancs prendraient l'initiative.
Fine propose : *16 ... Ch5 17 Fc1 f4*.

17 Cg3
17 ... Ca5

Dans ses commentaires de 1949, Botvinnik considère le coup intéressant, car il estime que de toute façon les Noirs ne peuvent pas empêcher l'avancée du Pion blanc *e*. Botvinnik précise que, si les Noirs avaient joué *17 ... Ce4,* les Blancs se seraient contentés de transférer pour un temps leur Cavalier en *h1* : *18 Ch1* suivi de *19 f3.*

Dans ses commentaires de 1978, Botvinnik déclare à propos du coup *17 ... Ca5* : « Il n'y avait aucune autre alternative. »

18 f3 Cb3
19 e4 Dxa4

Chernev observe : Les deux joueurs ont réalisé leur objectif : les Noirs ont gagné un Pion, tandis que les Blancs ont progressé au centre. Nous verrons plus loin comment Reuben Fine, en psychanalyste, caractérise l'attitude des deux joueurs.

20 e5

20 ... Cd7
Botvinnik indique que si *20 ... Cc5* alors *21 Te2*.

21 Df2

Position après le 21e coup
des Blancs 21 Df2

Dans ses commentaires de 1949, Botvinnik observe que le coup est forcé en raison de la menace *21 … Cbc5.*

D'autre part, il affirme que le transfert de la Dame blanche sur l'aile Roi fait partie du plan des Blancs. En outre, il remarque que les Noirs, de leur côté, doivent se défendre contre la manoeuvre des Blancs *Cg3-f5*, puis *Cf5-d6,* de même que de l'avancée du Pion blanc *f.*

Enfin, il estime que les pièces noires ne sauraient pas venir rapidement au secours du Roi noir. Aussi, les Noirs ne sont pas encore arrivés au moment où ils peuvent exploiter concrètement l'avantage que leur donne leur Pion supplémentaire. Botvinnik explique les intentions de Capablanca : la manoeuvre du prochain coup *21 … g6* a pour but l'ouverture de la colonne *e*, car Capablanca estime que la simplification de la position serait à son avantage.

21 … g6
Chernev observe que Capablanca a pour intention d'ouvrir la colonne *e* en étant convaincu – à tort, comme nous allons le voir – que la simplification de la position serait à son avantage.
22 f4
22 … f5
Dans ses commentaires de 1978, Botvinnik remarque que la réponse des Noirs est forcée en raison de la menace *23 f5.*

23 exf6

Position après le 23e coup des Blancs 23 exf6

Dans ses commentaires de 1949, Botvinnik remarque que désormais la colonne *e* est ouverte et il considère que c'est la bonne manière pour les Blancs de continuer l'attaque.

Dans ses commentaires de 1978, Botvinnik attire l'attention du lecteur sur le fait que les pièces noires sont détournées de l'autre côté de l'échiquier.
23 ... Cxf6
24 f5

24 ... Txe1

Fine observe : « Capa a un Pion supplémentaire, mais la question est la suivante : peut-il faire face à une attaque ? »

Dans le même ordre d'idées, Chernev observe que Capablanca, quand bien même il procèderait à des échanges pour diminuer le nombre de pièces qui l'attaquent, a deux pièces qui se trouvent trop loin de la scène des opérations.

25 Txe1

25 ... Te8

Position après le 25e coup
des Noirs 25 ... Te8

Dans ses commentaires de 1949, Botvinnik explique que les coups qui suivent sont forcés. Voici son raisonnement : les Noirs défendent indirectement le Cavalier en *f6,* mais cela n'est pas suffisant : si *26 fxg6* alors *26 ... hxg6 27 Txe8+ Cxe8.*

Il considère que le coup *25 ... Tf8* aurait posé davantage de problèmes aux Blancs. Dans ses commentaires de 1978, Botvinnik reprend les démonstrations de 1949, en attirant l'attention sur le fait que les Noirs cherchent à simplifier la position.

Si 25 ... *Tf8* alors *26 Df4 Dd7 27 Te6 Ca5 28 Fa3 Tf7 29 Dg5,* or les Noirs auraient quand même des difficultés à sauver la partie.

Si après 25 ... *Tf8 26 Df4* les Noirs jouaient *26 ... Da2* alors *27 fxg6 Dxb2 28 g7 Rxg7 29 Cf5+ Rh8 30 Dd6.*

Si après 25 ... *Tf8 26 Df4 Dd7 27 Te6 les* Noirs jouaient *27 ...Ce4* alors *28 De5 Cxg3 29 Te7.*

26 Te6
26 ... Txe6

Position après le 26e coup des Noirs 26 ... Txe6

Dans ses commentaires de 1949, Botvinnik observe que c'est le seul coup pour les Noirs.

En 1978, il reprend sa démonstration : si *26 ... Rf7* alors *27 Txf6+ Rxf6 28 fxg6+ Rxg6 29 Df5+ Rg7 30 Ch5+ Rh6 31 h4 Tg8 32 g4 Dc6 33 Fa3,* ce qui conduit au mat.
Si après *26 ... Rf7 27 Txf6+ Rxf6 28 fxg6+* les Noirs jouaient *28 ... Re7* alors *29 Df7+ Rd8 30 g7.*

Chernev propose d'observer d'autres alternatives.
Si *26 ... Ce4 27 Cxe4* alors *27 ... dxe4 28 fxg6 Tf8 29 gxh7+ Rg7 30 Te7+ Rg6 31 Dxf8 Dc6 32 h8=D Rg5 33 De5+ Rh4 34 Dff4#.*
Si après *6 ... Ce4 27 Cxe4 dxe4 28 fxg6 Tf8 29 gxh7+ Rg7 30 Te7+ Rg6 31 Dxf8* les Noirs répondent *31 ... Dd7* alors *32 Txd7 Rg5 33 h8=D e3 34 Tg7#.*
Si 26 ... Cg4 alors *27 De2.*
Si *26 ... Rf7 27 Txf6+* alors *27 ... Rxf6 28 fxg6+ Rxg6 29 Df5+ Rg7 30 Ch5+ Rh6 31 g4 Dc6 32 Fa3* suivi de *33 Ff8+ Txf8 34 Dxf8+ Rg5 (*si *34 ... Rg6* alors *35 Dg7#) 35 Df5+ Rh4 (*si *35 ... Rh6* alors *36 h4* force le mat*) 36 Cf6 De8 37 Cxe8* les Noirs perdent la Dame pour éviter *37 Dh5#.*

27 fxe6
Dans ses commentaires de 1949, Botvinnik remarque que les Blancs ont obtenu un Pion menaçant en *e6.*
De ce Pion passé, Chernev écrit : « Un formidable Pion passé qui n'a qu'un seul désir, celui d'avancer ».

27 ... Rg7
Fine observe que la position pourrait donner l'impression que les Noirs ont réussi à surmonter le plus difficile. Or les difficultés ne vont pas s'interrompre.

28 Df4
Dans ses commentaires de 1978, Botvinnik indique que les Blancs menacent *29 Cf5+* avec une attaque décisive.
29 Cf5+ gxf5 30 Dg5+ Rf8 31 Dxf6+. Si *31 ... Re8* alors *32 Df7+ Rd8 33 Dd7#.* Si *31 ... Rg8* alors *32 Df7+ Rh8 33 Df8#.*
Chernev commente : la Dame approche, en apportant avec elle les desseins qu'elle ourdit contre le Roi adverse.

28 ... De8
Pour garder la diagonale *e8-h5* et empêcher *29 Cf5+ gxf5 30 Dg5+ Dg6*.

29 De5

29 ... De7

Position après le 29e coup des Noirs 29 ... De7

Botvinnik observe que si *29 ... Ca5* alors *30 Fc1* et les Noirs doivent jouer *30 ... De7. 30 Fc1 menace 31 Fh6+ ou 31 Dc7+* suivi de *32 Fh6.* Les Blancs pourraient poursuivre avec la même continuation que celle de la partie.
Après *29 ... Ca5 30 Fc1 Cc6 31 Fh6+ Rxh6 32 Dxf6 Ce7 33 h4 a5 34 Ch5* si *34 ... Cf5* alors *35 Dg5#,* si *34 ... Rxh5* alors *35 Dg5#.*

Dans ses commentaires de 1978, Botvinnik est en mesure de témoigner que la position de *zugzwang* après le 29e coup des Noirs lui a procuré une grande célébrité.
Seize années plus tard, en 1954, lors de l'Olympiade d'échecs à Amsterdam, dans une vitrine de la ville était exposé un gâteau illustrant cette position.

Chernev lance l'un de ses commentaires particulièrement plastiques : « Il n'y a pas moyen de retenir les hordes barbares » par *29 ... Ca5 30 Fc1 Cc6 31 Fh6+ Rxh6 32 Dxf6 Ce7 33 h4 a5 34 Ch5* si *34 ... Cf5* alors *35 Dg5#,* si *34 ... Rxh5* alors *35 Dg5#*.
Selon Chernev, le coup choisit par Capablanca *29 ... De7* permet de calmer quelque peu l'attaque : (a) le Pion passé est bloqué ; (b) Le Fou blanc ne peut pas se placer en *a3* pour contrôler la diagonale *a3-f8 ;* (c) Le Cavalier noir en *f6* est protégé deux fois.

Et pourtant, Botvinnik joue :
30 Fa3 !

Dans ses commentaires de 1978, Botvinnik raconte comment il a pu mettre en place la combinaison de 12 coups : « Je dois admettre que je n'ai pas pu la calculer d'une traite et que j'ai opéré en deux étapes. J'ai d'abord évalué la position après six coups et je me suis assuré que j'avais une possibilité d'annuler grâce à un échec perpétuel. Puis, après les six coups, j'ai calculé tout jusqu'à la fin. » Botvinnik explique que les Noirs ne pouvaient pas refuser le sacrifice, car après *30 ... De8 31 Dc7+ Rg8 32 Fe7 Cg4 33 Dd7* les Noirs n'auraient pas eu d'autre choix que d'abandonner.

Chernev s'exclame avec enthousiasme :

> « Merveilleux ! Botvinnik commence une combinaison de douze coups avec un double sacrifice abasourdissant. Ce coup en particulier aurait réjoui le coeur de Nimzowitch, Puisqu'il est conforme au *dictum* : Délogez la pièce qui bloque. Notez aussi qu'il s'agit du modeste Fou de la Dame qui, tapi sur la case *b2*, assume un rôle essentiel dans les événements en donnant sa vie. »

30 ... Dxa3
Botvinnik pense que la continuation *30 ... De8* ne serait pas meilleure pour les Noirs. Si *30 ... De8* alors *31 Dc7+ Rg8 32 Fe7 Cg4 33 Dd7.*

31 Ch5+

Chernev commente : Un sacrifice après un autre.
31 ... gxh5
Dans ses commentaires de 1949, comme dans ceux de 1978, Botvinnik considère le coup *31 ... Rh6* et le trouve également insatisfaisant . S *31 ... Rh6* alors *32 Cxf6 Dc1+ 33 Rf2 Dd2+ 34 Rg3 Dxc3+ 35 Rh4 Dxd4+ 36 Cg4+* et les Blancs gagnent.

32 Dg5+ Rf8
33 Dxf6+

33 ... Rg8
Botvinnik fair remarquer que si les Noirs jouaient *33 ... Re8* alors *34 Df7+ Rd8 35 Dd7#.*

34 e7

Position après le 34e coup des Blancs 34 e7

Dans ses commentaires de 1949, Botvinnik explique que c'est la seule manière. Ce serait une erreur de jouer *34 Df7+* car les Noirs répondraient *34 ... Rh8.* Après *35 e7* les Noirs continueraient *35 ... Dc1+ 36 Rf2 Dd2+ 37 Rg3 Dxc3+ 38 Rh4 Dxd4+ 39 Rxh5 De5+* et la nulle serait inévitable. Botvinnik observe que, grâce au coup *34 e7,* le Pion *d* est protégé et le danger d'échec perpétuel est écarté.

Dans ses commentaires de 1978, Botvinnik avoue avoir éprouvé de l'inquiétude avant de se décider pour le coup *34 e7.* Par accident, il avait pu observer Capablanca en train de discuter avec Euwe. Or Capablanca avait fait un geste qui pouvait signifier que selon lui tout n'était pas encore perdu, ce qui fit réfléchir Botvinnik sur l'éventuelle erreur de sa part sur laquelle comptait Capablanca.

Botvinnik explique que le coup *34 e7* lui avait paru le plus logique, car la Dame continuait à défendre le Pion en *d4*.

Fine et Chernev confirment l'opinion de Botvinnik que la Dame blanche doit rester en *f6* afin d'éviter un échec perpétuel.

Aleksander Kotov et Mikhail Youdovitch tiennent à souligner que Botvinnik avait prévu, dès le 30e coup, la possibilité que les Noirs auraient à recourir à un échec perpétuel dans le cas où ils ne joueraient pas *34 e7.*

Alors que dans ses commentaires de 1949, Botvinnik a critiqué l'alternative *34 Df7+,* dans ses commentaires de 1978, il expose une autre manière de gagner grâce au coup *34 Df7+* en s'appuyant sur une démonstration qu'il attribue à E. Baum. La voici : après *34 Df7+ Rh8 35 e7 Dc1+ 36 Rf2 Dd2+ 37 Rg3 Dxc3+ 38 Rh4 Dxd4+ 39 Rxh5 De5+* les Blancs jouent *40 Rg4 De4+ 41 Rh3 De3+ 42 g3 Dh6+ 43 Rg2 Dd2+ 44 Df2.*

34 ... Dc1+
35 Rf2 Dc2+
36 Rg3 Dd3+
37 Rh4 De4+
38 Rxh5
38 ... De2+
Chernev observe que si *38 ... Dg6+* alors *39 Dxg6+ hxg6+ 40 Rxg6* suivi de *41 e8=D#*

39 Rh4 De4+
40 g4

Position après le 40e coup des Blancs 40 g4

Dans ses commentaires de 1949, mais pas dans ceux de 1978, Botvinnik souligne que les Blancs doivent continuer à faire attention, car si *40 Rh3* alors les Noirs joueraient *40 … h5* et la menace *41 … Dg4#* conduit à ce que la nulle soit inévitable.

40 … De1+
41 Rh5 1-0

Position après le dernier coup 41 Rh5 1-0

Dans ses commentaires de 1978, mais pas dans ceux de 1949, Botvinnik donne quelques détails pittoresques :

> « Des applaudissements éclatèrent dans la salle, alors que d'habitude les spectateurs hollandais réservent leurs ovations à Euwe, leur compatriote. »

Après plusieurs heures d'intense labeur où il a pu rendre compte de son talent de dramaturge des échecs, la joie de la victoire et la fatigue envahirent Botvinnik.

Dans son livre autobiographique, écrit plusieurs dizaines d'années après l'évènement, le souvenir qu'il a conservé de cet instant mémorable nous charme par sa profonde humanité :

> « Au terme de cette partie extrêmement tendue, je tenais à peine sur mes jambes. Ma femme me conduisit jusqu'à un snack-bar, qui hélas venait de fermer, mais le barman, m'ayant pris en pitié, me donna un sandwich au jambon qui me ramena à la vie. »

QUELQUES ÉTAPES DU JEU D'ÉCHECS JOUÉ À DISTANCE. IER MATCH TÉLÉGRAPHIQUE : ÉTATS-UNIS VS. GRANDE BRETAGNE (1896) ; IER MATCH RADIO : ÉTATS-UNIS VS. URSS (1945) ; IER MATCH RADIO COSMIQUE : ESPACE VS. LA TERRE (1970)

— Georges Noiret

Une partie d'échecs, ce n'est pas seulement un enchaînement de coups techniques.

Dans une perpective phénoménologique, une partie, c'est une *expérience vécue* par les joueurs, d'une part ; et par leurs contemporains, d'autre part.

Cette *expérience vécue* entretient un rapport direct avec un autre *phénomène de la pensée*, la *conscience*. Envisager la partie d'échecs dans sa présentation exclusivement mathématique, cela équivaudrait à lui refuser toute existence en tant que *phénomène de la pensée*, c'est-à-dire un phénomène qui se pense lui-même et pense le monde.

Faisant le choix de considérer le jeu d'échecs en tant que *phénomène de la pensée,* entendu dans la perspective de la phénoménologie, nous avons sélectionné trois matchs opposant deux équipes dont la particularité était qu'elles n'étaient pas l'une en face de l'autre, mais se trouvaient éloignées géographiquement (parfois considérablement).

À l'heure où les joueurs des quatre coins de la planète peuvent disputer, en ligne, une partie contre un inconnu résidant à des milliers de kilomètres, l'éloignement géographique ne nous paraît pas une donnée de toute première importance.

Or, dans les trois exemples ci-dessous, la nature et la situation géographique des protagonistes ont été choisies dans le but que leur affrontement soit une *expérience vécue* originale, authentique, donnant à l'évènement la qualité d'un

phénomène de la pensée inédit. Ces matchs sont des pièces dans un puzzle plus compliqué, qui est l'histoire des hommes.

I. Le premier match-radio États-Unis vs. URSS (1954) (Shakhmaty v SSSR*, un magazine qui vaut la peine d'être lu*)

Le premier exemple qui vous est proposé est le premier match-radio États-Unis vs. URSS en 1954. Les deux équipes se trouvaient non seulement séparées par l'océan Atlantique, mais aussi par leurs convictions respectives sur l'organisation de la société.

Pourquoi l'équipe soviétique a-t-elle remporté le match ? Pour une simple raison, qui peut nous paraître obscure, mais qui a fait toute la différence : le magazine *Shakhmaty v SSSR* valait la peine d'être lu.

Le match-radio de 1945 n'est pas seulement, en lui-même, un évènement et à ce titre une *expérience vécue,* mais il est en mesure de rendre compte de toute une ramification d'expériences vécues : la deuxième guerre mondiale, les conceptions politiques et sociales de l'époque, l'héritage spirituel des époques antérieures et sa persistance dans l'effort de construction nationale, etc.

L'École soviétique d'échecs est le résultat de deux prémisses. L'une est liée à la curiosité infatigable et à la recherche de voies toujours nouvelles, héritée de Tchigorine et d'Alekhine, tandis que l'autre est liée à l'idée qu'un travail de recherche scientifique et assidu est nécessaire pour atteindre l'excellence.

Les historiens et théoriciens des échecs soviétiques ont souvent mis en lumière, dans leurs ouvrages, l'attention portée par la jeune URSS à la recherche, dont les résultats se sont reflétés sur le plan théorique, aussi bien que sur le plan pratique.

Dans leur livre consacré à *L'École soviétique des échecs,* Alexander Kotov et Michaïl Yudovich soulignent :

> « En partant du principe que les échecs doivent être envisagés comme une activité scientifique, les maîtres soviétiques ont emmené la théorie des ouvertures jusqu'à un niveau sans précédent. Au long des années, les meilleurs théoriciens soviétiques ont procédé à un grand nombre d'analyses, dont certaines sont d'une grande profondeur

> et originalité. Ils ont rétabli la réputation de bien des variantes qui avaient été rejetées, en leur infusant de nouvelles idées qui les ont transformées en des armes efficaces au tranchant aiguisé[82]. »

Botvinnik, pour sa part, observait :

> « Les systèmes mis au point par les maîtres soviétiques sont si profonds, et leur point de départ tellement éloigné des canons établis, qu'à première vue ils donnent l'impression d'être faciles à réfuter. Or le fait même que nous continuions à recourir à eux montre qu'ils palpitent encore d'une vie qu'on ne leur avait pas soupçonnée[83]. »

Fondé en 1921, le magazine mensuel *Shakhmaty v SSSR*[84], a connu, après une brève interruption entre 1941 et 1945 en raison de la guerre, un destin étroitement lié aux développement du jeu d'échecs en Union soviétique, ce qui lui a valu une excellente réputation internationale dans son domaine. En 1987, il était distribué dans une cinquantaine de pays pour un tirage d'environ cinquante-deux mille exemplaires.

Botvinnik recommandait sa lecture régulière.

C'est à l'occasion du premier Match-Radio, en 1945, que le magazine *Shakhmaty v SSSR* est devenu célèbre aux États-Unis.

Comme on s'en doute, cette rencontre fut le premier événement d'importance organisé après la deuxième guerre mondiale, au cours duquel purent se confronter les meilleurs joueurs du monde[85].

---

[82] A. KOTOV, M. YUDOVITCH, *The Soviet School of Chess,* Dover Publications, Inc., New York, 1961, p. 80.

[83] Mikhail BOTVINNIK, *One Hundred Selected Games*, Translated by Stephen Garry, Dover Publications, Inc., New York, 1960, p. 24.

[84] Le périodique a été fondé en 1921 sous le nom de « Feuille de la coupe d'échecs de la commune de Petrograd ». L'année suivante, il développa son audience et fut rebaptisé *Chakhmatny Listok*, c'est-à-dire « Feuille des échecs ». Devenu l'organe officiel de la Fédération des échecs de l'URSS, il porta, à partir de 1932, le nom de *Shakhmaty v SSSR* [Les échecs en URSS] ; il a cessé de paraître en 1999.

[85] David HOOPER, Whyld KENNETH, *The Oxford Companion to Chess,* Oxford University Press, 1984, p. 313.

Le match d'échecs radio de 1945 se déroula du 1er au 4 septembre. Le concept était simple : les dix meilleurs joueurs des États-Unis étaient opposés respectivement aux dix meilleurs joueurs de l'URSS. Chaque joueur rencontrait son homologue au cours de deux parties successives. Le contrôle du temps, selon le standard de l'époque, était de quarante minutes en deux heures et demi et seize coups par heure après cet intervalle. En utilisant le code Uedemann, le délais de transmission des coups était d'environ cinq minutes[86]. L'équipe des États-Unis était installée dans la salle de l'hôtel Henry Hudson à New York. L'équipe soviétique s'était quant à elle réunie au Club central des maître d'Art de Moscou. L'équipe soviétique fut déclarée vainqueur avec le score de 15 1/2 – 4 1/2.

La partie Smyslov vs. Reshevsky de la première ronde, disputée le 1er septembre, a particulièrement mis en évidence les progrès exceptionnels accomplis par les joueurs d'échecs soviétiques dans le domaine de la théorie.

Dans leur ouvrage intitulé *Merveilles et curiosités aux échecs,* publié en 1974, les commentateurs américains Irving Chernev et Fred Reinfeld racontent la partie sous forme d'anecdote.

Chernev cite Reuben Fine, qui s'exclame : « Ayant pris à peu près une heure et demi pour jouer les premiers 23 coups, Reshevsky découvrit avec effroi que Smyslov avait joué seulement une minute[87] ! » Après son 23e coup, l'Américain Reshevsky avait déjà épuisé une heure et demi de son temps, tandis que le soviétique, Smyslov, n'avait consommé que huit minutes. Smyslov gagna la partie.

Fine explique les raisons de la situation, tout en s'essayant à quelque justification.

> « Plus tard, nous allions apprendre que toute la variante [de la partie Reshevsky vs. Smyslov] avait été publiée dans le numéro de *Shakhmaty v URSS* de juin 1945[88]. »

---

[86] https://www.chessgames.com/perl/chess.pl?tid=82306 On appelle improprement code Uedemann la notation Gringmuth. Dimitry Alexeyevitch Gringmuth a résolu les problèmes qui rendaient le code Uedemann inutilisable. Voir, dans le *Hooper's Dictionary*, la notice p. 135.

[87] Irving Chernev, Fred Reinfeld, *Wonders and Curiosities of Chess,* Dover Publications, Inc., New York, 1974, p. 161. Selon Chernev, les premier quinze coups ont été joués en une minute et les vingt-trois premiers coups en huit minutes. Dans *One Hundred Selected Games* (p. 24), Botvinnik indique moins de six minutes pour les vingt-cinq premiers coups.

[88] Irving Chernev, Fred Reinfeld, ibidem.

> « Les publications étrangères ont toujours mis un certain temps pour parvenir jusqu'aux États-Unis, et la guerre, bien sûr, allongeait encore les délais[89]. »

Concernant la dernière affirmation de Fine, Chernev observe avec humour :

> « En fait, aucun des membres de l'équipe [américaine] ne consultait jamais le matériel publié dans les magazines étrangers. »

D'ailleurs, ajoute Chernev, s'ils l'avaient fait, ils auraient découvert que la variante en question, jusqu'au 23e coup, n'était pas inconnue, puisqu'elle avait déjà été observée lors de plusieurs parties jouées en 1942 et en 1943, parmi les plus notables Boleslavsky vs. Ragozin (Moscou 1943), Cortlever vs. Euwe (Amsterdam 1942), ou Boleslavsky vs. Botvinnik (Sverdlovsk 1943)[90].

Quelques années plus tard, contrairement à ses prédécesseurs, Bobby Fischer a longuement étudié la théorie échiquéenne soviétique et le style de jeu des joueurs d'échecs soviétiques de tout premier ordre[91]. Il a ainsi développé des armes dont nous connaissons la redoutable efficacité.

En 1951, Reuben Fine commente la partie Smyslov vs. Reshevsky dans son livre *Les grandes parties d'échecs du monde*[92].

Découvrons la partie telle que les commentateurs américains de la deuxième moitié du XXe siècle l'ont analysée.
Vassily Smyslov vs. Samuel Reshevsky, match radio 1945 URSS - États-Unis, Moscou et New York, Ronde 1, 01/09/1945, 1-0, C82[93].

1 e4 e5
2 Cf3 Cc6
3 Fb5 a6
4 Fa4 Cf6

---

[89] Ibidem.

[90] Ibidem.

[91] Franck Brady, *Bobby Fischer. Profile of a Prodigy*, Dover Publications, Inc., New York, 1989, p. 11.

[92] Reuben Fine, *The World's Great Chess Games*, Crown Publishers, Inc., 1951, 245-247.

[93] https://www.chessgames.com/perl/chessgame?gid=1125455#google_vignette

5 0-0 Cxe4
6 d4 b5
7 Fb3 d5
8 dxe5 Fe6
9 c3
9 … Fc5
Fine remarque que *9 … Fe7* est plus sûr.
10 Cbd2 0-0
11 Fc2 f5
12 Cb3 Fb6
13 Cfd4 Cxd4
14 Cxd4

14 … Fxd4

Position après le 14e coup des Noirs 14 … Fxd4

Fine commente : « Dans la tête de Reshevsky se trouve bien de la théorie comme dans un livre, mais [le joueur américain] découvre que c'est Smyslov qui possède la toute dernière édition. »
15 cxd4 f4
16 f3

16 … Cg3

Fine observe que Reshevsky a un sentiment de sécurité en jouant *16 … Cg3*, car ce coup était jusqu'alors considéré comme jouable.

Position après le 16e coup des Noirs 16 ... Cg3

17 hxg3
Fine s'exclame : « Première surprise : Reshevsky était persuadé que l'on ne pouvait pas prendre cette pièce. »
17 ... fxg3
18 Dd3
Fine observe que le coup *18 Dd3* est une réfutation décisive. De fait, cette continuation avait été analysée abondamment par les maîtres soviétiques, alors que pour Reshevsky elle était parfaitement nouvelle.

18 ... Ff5

Position après le 18e coup des Noirs 18 ... Ff5

Chernev indique : Si *18 ... Dh4* alors *19 Dxh7+ Dxh7 20 Fxh7+ Rxh7 21 Fd2* et les Blancs seront mieux en fin de partie. Fine propose *21 Fg5*.

19 Dxf5

Position après le 19e coup
des Blancs 19 Dxf5

La Dame blanche n'hésite pas.
19 ... Txf5
20 Fxf5 Dh4
21 Fh3 Dxd4+
22 Rh1 Dxe5

23 Fd2

Position après le 23e coup
des Blancs 23 Fd2

Ce fut précisément le moment où l'équipe américaine apprit que Smyslov n'avait consommé que huit minutes, alors que Reshevsky avait déjà joué une heure et demi de son temps.

Fine souligne que Reshevsky se trouvait dans une situation où il devait découvrir les possibilités de jeu au moment même, sur l'échiquier, et que « c'était trop demander à un mortel ».

23 ... Dxb2
Fine évoque le coup *23 ... c5* tout en commentant qu'une analyse ultérieure a démontré que si *23 ... c5* alors *24 Tae1 Dxb2 25 Ff4* et les Blancs pourraient gagner.

24 Ff4 c5
25 Fe6+ Rh8
26 Fxd5 Td8
27 Tad1 c4
28 Fxg3 c3
29 Fe5

29 ... b4

Position après le 29e coup des Noirs 29 ... b4

Chernev et Reinfeld, tout comme Fine, remarquent que les Blancs sont prêts à faire face à *29 ... De2.* Si *29 ... De2* alors *30 Fxc3 Txd5 31 Tde1 Th5+ 32 Rg1.* Si *32 ... Dxa2* alors *33 Te8+ Dg8.*

30 Fb3
30 ... Td2
La Dame et la Tour noires sont désormais sur la deuxième rangée.

Nimzowitch, considère que la pénétration dans la septième rangée de l'adversaire, qui est l'objectif d'une opération sur une colonne ouverte, est en général « catastrophique[94] » pour ce dernier[95].

Observons si les Noirs parviendront à faire bon usage de leur installation sur leur septième rangée.

Si *31 Txd2* alors *31 … Dxd2* et la position des Noirs s'améliorerait ostensiblement.

31 f4

Position après le 31e coup des Blancs 31 f4

Les Noirs doivent conserver leur Tour sur la case *d2* s'ils ne veulent pas subir un mat du couloir.
31 … h5

32 Tb1

32 … Tf2
Fine estime qu'il s'agit d'un « coup de poignard désespéré ». Si *32 … Da3* alors *33 Tbe1* suivi de *34 f5* seraient à l'avantage des Blancs.
33 Tfe1

---

[94] Aron NIMZOWITCH, *My System*, 21st Century Edition, p. 23.

[95] NIMZOWITCH, ibidem, p. 15.

Si *33 Txb2* alors *33 ... Txf1+ 34 Rh2 cxb2 35 Fxb2* et la position des Noirs s'améliorerait.

33 ... Dd2
Chernev souligne que Reshevsky se bat courageusement.

Position après le 33e coup
des Noirs 33 ... Dd2

Si *33 ... Te2*-alors *34 Ted1 Td2 35 Txb2 Si 35 ...Txd1+ alors 36 Fxd1 cxb2 36 Fxb2.* Si *35 ... cxb2* alors *36 Tb1.*

34 Tbd1 Db2
35 Td8+

Position après le 35e coup
des Blancs 35 Td8+

Les Blancs lancent leur Tour vers la huitième rangée et, en collaboration avec le Fou, ne lâcheront plus le Roi noir.

35 ... Rh7
36 Fg8+ Rg6
37 Td6+ Rf5
38 Fe6+ Rg6
39 Fd5+ Rh7
40 Fe4+ Rg8
41 Fg6 1-0

Position après le dernier coup 41 Fg6 1-0

II. Le premier match télégraphique anglo-américain de 1896 États Unis vs. Grande Bretagne. Un souffle patriotique sur l'échiquier

Nous venons de faire connaissance avec certains aspects du premier match-radio États-Unis vs. URSS de 1945, lors duquel ont mesuré leurs forces, sur l'échiquier, les deux grandes puissances antagonistes de la guerre froide qui se mettaient alors en place. Sans doute, les soviétiques en ont tiré une grande satisfaction et se sont également sentis confortés dans leur choix de modèle socio-politique, auquel ils avaient tendance à attribuer leurs succès, alors que bien d'autres facteurs, de natures variées, y contribuaient[96].

La présence du sentiment patriotique dans une compétition échiquéenne fut frappant à l'occasion de Ier match par télégraphe[97] transatlantique, qui se déroula le 13 et le 14 mars 1896 entre la Grande Bretagne et les États-Unis. Des journaux de l'époque nous en donnent une image pittoresque.

Dans l'édition de *New York Daily Tribune* du 14 mars 1896, on pouvait lire le commentaire suivant :

> « Hier, un match international d'échecs par équipes a été disputé [entre les États-Unis et la Grande Bretagne]. Il est peu probable que l'on ait jamais observé une telle foule pour assister à un événement lié au jeu d'échecs. Du matin jusqu'au soir, à 19 heures, un flot continuel de spectateurs s'est pressé dans la salle admirablement décorée du *Bank Building*, dans le quartier *Court and Remsen* de Brooklyn. Des femmes et des hommes de tout âge, y compris de jeunes gens, étaient tous désireux de regarder les joueurs, ainsi que les opérateurs et les échiquiers géants avec leurs pièces amovibles. Parmi les nombreux visiteurs certains sans doute avaient des conceptions assez vagues, voire pas la moindre idée du fonctionnement du jeu. Ils n'en ont pas moins accepté l'invitation du *Brooklyn Chess Club* – invitation qui a été envoyée à travers tous les clubs de l'agglomération de New York – afin de voir de leurs propres yeux comment des hommes qui se trouvent ici, à Brooklyn, peuvent jouer une partie d'échecs avec d'autres hommes qui, au même moment, se trouvent quelque part à Londres, c'est-à-dire à une distance de 2483 miles ; et cela aussi promptement que s'ils étaient assis l'un

---

96 Voir Camelia de Montety, « L'École soviétique d'échecs entre phénoménologie et structuralisme. Mikhaïl Botvinnik et Youri Averbach, deux théoriciens paradigmatiques » dans la rubrique *Échiquier littéraire* du numéro en cours.

97 Bill Wall, *Chess Before the Internet*. https://ro.scribd.com/document/399442018/Chess-Before-the-Internet

> en face de l'autre, dans un club, au dessus d'un même échiquier. Mais il y a une autre raison pour laquelle ils sont venus en si grand nombre. Ils ont souhaité exprimer leur intérêt au sens patriotique. Ils ont souhaité être présents pour assister à la victoire de la bannière étoilée et s'en réjouir ensemble ou, en cas de défaite, partager la déception avec les joueurs qui les avaient représentés[98]. »

Ce premier match d'une série qui se déroula de 1896 à 1911 fut disputé entre deux équipes de huit joueurs, notamment Pillsbury du côté américain et Blackburne pour l'équipe de Londres. L'évènement fut organisé par le club d'échecs de Brooklyn, le *Brooklyn Chess Club*. Quant au trophée, qui consistait en une coupe en argent massif, il fut procuré par Sir George Newnes, qui occupait alors la présidence du *British Chess Club*.

L'équipe américaine fut déclarée vainqueur avec le score de 4,5 contre 3,5. C'est ainsi que les spectateurs américains de ce premier match télégraphique, pressés dans la salle *Remsen* du *Bank Building*, eurent la joie de partager, non pas la déception de leurs champions, mais bel et bien leur gloire.

Dans l'édition de *Brooklyn Daily Eagle* du 13 mars 1896, on pouvait lire le commentaire suivant :

> « Toute la Salle Remsen était égayée par des drapeaux [américains] que l'on avait apportés à l'occasion de cet événement international unique. Et même, par-ci par-là, on voyait un ou deux jolis drapeaux britanniques de soie. Ces décorations contribuaient à renforcer le caractère international de la compétition et son enjeu[99]. »

Le fait que les Américains et les Américaines aient pu voir de leurs propres yeux les joueurs d'échecs de Brooklyn et Londres disputer des parties d'échecs en faisant fi de la distance qui les séparaient (2483 miles) n'est pas anodin.

Dans l'édition de *New York Daily Tribune* du 14 mars 1896, on pouvait lire le commentaire suivant :

> « "Clic, clic, clic, clic." Le bruit familier des instruments télégraphiques se fit entendre à 8h45, juste après l'arrivée des opérateurs dans la salle sous la direction du manager

---

[98] Jacques, N. Pope, *Harry N. Pillsbury, Volume 1, 1872-1899,* 1st Digital Edition 2022, p. 288. https://ro.scribd.com/document/749835478/Harry-N-Pillsbury-v1-1872-1899#page=288

[99] Pope, ibidem, p. 289.

> Clapperton de la Compagnie commerciale télégraphique. Ils vérifiaient une dernière fois la rapidité des communications à travers les fils télégraphiques tendus sous l'océan Atlantique. Le Manager Clapperton confirma aux reporters présents que tout était en parfait état de marche. "Nous ne dépasserons sans doute pas une moyenne de trois secondes pour la communication des coups d'ici à Londres et vice-versa et si les marqueurs ne commettent pas d'erreurs de copie et si les [joueurs] adhèrent strictement au temps limite, nous pourrons faire notre travail avec assez de promptitude"[100]. »

On apprend dans l'édition de *Brooklyn Daily Eagle* du 13 mars 1896 que les joueurs américains devaient se présenter le matin du 13 mars et prendre place dans la salle *Remsen* à 9h30, tandis que les membres de l'équipe britannique, qui jouaient dans la salle des colonnes (*Pillar room*) de l'hôtel Cannon Street à Londres, se rassemblaient dans l'après-midi à 15h selon l'heure de Londres[101].

L'aventure était incontestable et des plus pittoresques. Dans l'édition de *Brooklyn Daily Eagle* du 13 mars 1896, on pouvait lire la description suivante :

> « Les joueurs d'échecs étaient assis sur une estrade surélevée. Devant chaque échiquier se trouvait une carte de score à l'usage de la presse, tandis qu'un mur de la salle était occupé sur toute sa longueur par des échiquiers géants. Sur chacun de ces échiquiers, tous les coups étaient indiqués, afin que les spectateurs pussent suivre chaque instant du match aussi facilement que s'ils avaient regardé par dessus l'épaule des joueurs[102]. »

La fréquentation fut très satisfaisante. Dans l'édition de *Brooklyn Daily Eagle* du 14 mars 1896, on pouvait lire :

> « Lorsque la partie commença, trois cents personnes se trouvaient dans la pièce dont quelques femmes. Parmi les premiers spectateurs arrivés, on pouvait compter monsieur et madame L. B. Pillsbury, le père et la mère du grand joueur américain[103]. »

---

[100] Ibidem, p. 288.

[101] Ibidem, p. 289.

[102] Ibidem, p. 290.

[103] Ibidem.

Le lendemain, le nombre de spectateurs augmenta encore et l'on pu même lire, dans l'édition de *New York Daily Tribune* du 15 mars 1896, que les sièges prévus pour le public commençaient à manquer[104].

Derrière le caractère indéniablement patriotique de l'événement se trouvait aussi l'occasion de populariser le jeu d'échecs, comme en témoigne l'article publié dans l'édition de *New York Daily Tribune* du 14 mars 1896 :

> « La majorité des spectateurs s'intéressait au résultat des matchs et à la rivalité nationale entre les deux équipes. Mais il y avait aussi des joueurs aguerris, membres de club, qui portaient un réel intérêt à la qualité du jeu. Ils n'ont pas été privés de satisfactions. Pour commencer, ils étaient en mesure de copier les parties notées, qui étaient affichées devant les tables de jeu sur de grandes feuilles. D'autres, qui ne souhaitaient pas recopier les parties, sortaient leur propre jeu d'échecs de poche pour suivre le déroulement du jeu. D'autres encore se contentaient de se poster devant l'un des huit échiquiers géants pour suivre les changements de fortune dans chaque partie et pronostiquer à tout moment une opinion à propos de l'issue du match[105]. »

Observons ensemble le déroulement de la partie opposant Pillsbury et Blackburne, ainsi que la manière dont les journaux de l'époque ont ponctué ses différentes étapes et quelques commentaires de Blackburne lui-même[106].

Harry Pillsbury vs. Joseph Blackburne, Ier match anglo-américain télégraphique 1896, London- New York, ronde 1, 13/03/1896, D44, 0-1[107].

1 d4 d5
2 c4 dxc4
3 Cf3

Dans l'édition de *Brooklyn Daily Eagle* du 13 mars 1896, on pouvait lire le commentaire suivant :

---

[104] Ibidem, p. 289.

[105] Ibidem, p. 288.

[106] https://ro.scribd.com/document/749835478/Harry-N-Pillsbury-v1-1872-1899#page=288

[107] https://www.chessgames.com/perl/chessgame?gid=1029310

> « Pillsbury joua trois coups dans un laps de temps de quinze minutes. Dans la première demi-heure, cinq coups en moyenne par table furent joués[108]. »

3 … Cf6
4 e3

4 … e6
Blackburne observe : le coup *4 … c5* est une continuation meilleure et plus usitée.
5 Cc3

5 … c6

Position après le 5e coup des Noirs 5 … c6

Blackburne pense que *5 … c5* aurait été nécessaire.

6 Fxc4 Cbd7
7 0-0 Fd6
8 e4

8 …e5
Blackburne est d'opinion que les Noirs n'ont pas le choix puisqu'ils ne peuvent pas laisser les Blancs jouer *9 e5*.

9 dxe5 Cxe5

[108] Pope, ibidem, p. 290.

10 Cxe5 Fxe5
11 Dxd8+ Rxd8
12 Fxf7 Tf8
13 Fb3

Position après le 13e coup des Blancs 13 Fb3

Dans l'édition de *Brooklyn Daily Eagle* du 14 mars 1896, on pouvait lire le commentaire suivant :

> « Le match devint réellement intéressant vers midi. Occasionnellement, avant ce moment, Pillsbury et Showalter avaient quitté la scène entre les coups pour discuter un peu et fumer avec leurs amis qui se trouvaient là. Les autres joueurs semblaient un peu plus absorbés par la partie et ne quittaient pas leur échiquier. Burille et Bird avaient avancé plus que les autres joueurs dans leur partie commune. À midi, lorsque l'on apporta aux joueurs des rafraîchissements directement sur l'estrade, Pillsbury se mit à son tour à étudier la position de toutes ses forces. Il avait enfoncé ses dents dans un cigare et pouffait par moments furieusement[109]. »

Au 13e coup, il se prélassa dans sa chaise avec un air de satisfaction. La situation semblait lui plaire.

13 ... Fxc3
14 Td1+ Fd7
15 bxc3

[109] Ibidem.

Dans l'édition de *Brooklyn Daily Eagle* du 14 mars 1896, on pouvait lire le commentaire suivant :

> « À 1h30, Pillsbury avait amélioré sa position. Dans cette position, son avantage sur Blackburne était léger, pas du tout décisif, néanmoins cela suffisait pour que Pillsbury soit confiant en sa victoire[110]. »

Position après le 15e coups
des Blancs 15 bxc3

Puis le *Daily Brooklyn Eagle* nous informe qu'une pause eut lieu à 14h, lors de laquelle les huit participants et les organisateurs se rendirent au *Hamilton Club* où ils déjeunèrent.

À la pause, l'opinion générale était que Pillsbury allait gagner.

15 ... Cxe4
16 Fa3 Tf6
17 Td4
Blackburne observe que les Blancs peuvent jouer aussi *17 Te1*.

17 ... Cxc3
18 Te1 Protège la case e2 contre la fourchette.
18 ... Rc7

19 Te7

[110] Ibidem.

Position après le 19e coup
des Blancs 19 Te7

Blackburne estime qu'une manière plus simple de gagner serait *19 Txd7+* suivi de *20 Te7+ et 21 Txg7.*

19 ... Td8
20 Td3
Blackburne estime que *20 Fb2* est mieux. Si *20 Fb2* alors *20 ... Cd5 21 Txg7.*
20 ... Cd5
21 Txg7 Tg6
22 Tf7

Position après le 22e coup
des Blancs 22 Tf7

Blackburne explique que *22 Tf7* prévient *22 … Txg2+* et *23 … Cf4+* etc, sauf dans le cas où il y aurait une échange de Tours.
22 … Rc8
23 Fxd5 cxd5
24 Txh7 Ff5
25 Tc3+ Rb8
26 Tcc7

Position après le 26e coup des Blancs 26 Tcc7

Les Tours blanches sont désormais installées sur la septième rangée. Mais Blackburne est à l'affût de la moindre erreur de la part de Pillsbury. L'erreur a lieu et elle coûtera cher à Pillsbury.

Dans l'édition du *Brooklyn Daily Eagle* du 14 mars 1896 on pouvait lire à propos du 26e coup des Blancs.

> « Dans une conversation avec l'un de nos reporters qu'il eut avant de se rassoir devant l'échiquier, Pillsbury lui dit qu'il ne considérait pas la partie contre Blackburne irrémédiablement perdue. "J'ai encore une chance d'annuler." précisa-t-il, "Du moins, je me battrai jusqu'à ce que je sois sans espoir." Puis le champion, qui est un fumeur invétéré, planta un cigare géant entre ses dents, enfonça sa tête entre les mains et se mit à balayer l'échiquier de ses yeux pénétrants[111]. »

26 … Ta6
Les Noirs attaquent à la fois la Tour h7 et le Fou a3
27 Txb7+ Ra8

[111] Ibidem.

28 The7
Il n'y a rien de mieux à faire. La pièce va être perdue.
28 ... Txa3

Position après le 28e coup des Noirs 28 ... Txa3

29 Tb2 d4
30 h4 d3
31 Td2 Tc3
32 Te1 Tc2
33 Ted1 Txd2
34 Txd2 Tc8
35 f3 Tc2
36 Td1

36 ... Txa2

Position après le 36e coup des Noirs 36 ... Txa2

Dans l'édition de *Brooklyn Daily Eagle* du 14 mars 1896, on pouvait lire le commentaire suivant : « Pendant un certain temps, il a paru impossible que Pillsbury puisse obtenir la nulle que tout le monde espérait. L'expert anglais veillait attentivement sur son avantage[112]. »

Blackburne observe que la voie la plus directe vers la victoire serait *36 … Te2,* puis faire avancer le Roi. Rien ne pourrait l'arrêter d'atteindre *e3* et la partie serait finie.

37 h5 Fh7
38 g4 Te2
39 Rf1 Th2
40 Rg1 Te2
41 Rf1

41 … a6

Position après le 41e coup des Noirs 41 … a6

Blackburne observe que le Roi noir aurait dû avancer.
42 g5 Ff5
43 g6 Fh3+
44 Rg1 d2
45 g7

[112] Ibidem.

Position après le 45e coup des Blancs 45 g7

Dans l'édition de *Brooklyn Daily Eagle* du 14 mars 1896, on pouvait lire le commentaire suivant :

> « Un grand soupir de soulagement fut entendu à travers tout le bâtiment lorsque le jeune Américain, handicapé par la perte d'une pièce à cause de sa désastreuse gaffe de la veille, joua un Pion de telle façon que la nulle parût désormais acquise. Il y avait dans la pièce des experts suffisamment hardis pour affirmer que Pillsbury avait même des chances de gagner[113]. »

45 ... Fe6
46 Rf1

Position après le 46e coup des Blancs 46 Rf1

[113] Ibidem, p. 290-291.

Dans l'édition de *Brooklyn Daily Eagle* du 14 mars 1896, on pouvait lire le commentaire suivant :

> « Après le 46e coup, Pillsbury a réussi à raffermir sa position et il est sûr de pouvoir annuler. »

46 ... Th2
47 Rg1 Txh5
48 Txd2 Tg5+
49 Rf2 Txg7
50 Td6 Fc4
51 Re3 Rb7
52 Rd4 Fb5
53 f4 Tf7
54 Re5 Fd7
55 Td2 a5
56 Tf2 Rb6
57 Rd4 Tf5
58 Rc4 Fe6+
59 Rc3 Rb5
60 Rb2 Rb4
61 Ra1 Fb3
62 Tf3 Th5
63 Tf1 Th2
64 f5 Ra3
65 f6

Position après le 65e coup des Blancs 65 f6

La Tour blanche ne peut pas quitter la première rangée sous peine de mat.
Si *65 Te1* alors *65 … Ta2+ 66 Rb1.* Si *66 … Fc2+* alors *67 Rc1 Ta1+ 68 Rxc2 Txe1* (ou *68 Rd2 Txe1 69 Rxe1 Fxf5*). Si *66 … Tb2* alors *67 Rc1 Ra2.*

Blackburne signale que l'un des critiques suggéra *65 Rb1* en alléguant que le coup aurait pu sauver la partie. Or si *65 Rb1* alors *65 … Tb2+*. Si après *66 Rc1* alors *66 … Ra2.*

65 … Ta2+
66 Rb1
Dans l'édition du *Brooklyn Daily Eagle* du 15 mars 1896, on pouvait lire le commentaire suivant :

> « Après le 66e coup des Blancs, il devint évident que Pillsbury avait été forcé dans un coin d'où nulle ingéniosité ne pourrait le faire sortir. Il était aussi calme et souriant qu'à l'accoutumé et il sirotait son café tout en fumant son cigare aussi nonchalamment que s'il avait été sûr de vaincre le vétéran britannique. À 16h45 tout de même ses chances étaient sans espoir. Blackburne l'avait acculé contre le mur et était décidé à l'y maintenir. »

66 … Fc2+ 0-1

Position après le dernier coup 66 … Fc2+ 0-1

III. Première partie d'échecs dans le Cosmos

À la fin du XIXe siècle, les matchs transatlantiques étaient une prouesse technique dont on pouvait s'enorgueillir. Les joueurs, comme nous l'avons vu à propos du match anglo-américain de 1896, pouvaient être éloignés de plusieurs milliers de kilomètres. Toutefois, ils restaient bien installés dans les confortables salons d'établissements solidement plantés sur le sol.

Naturellement, l'idée fut aussi lancée d'organiser des parties jouées à bord de navires croisant en haute mer. Le premier évènement de ce genre fut organisé en 1902, lors d'un match disputé entre l'équipage du SS Campania et celui du SS Philadelphia, qui se trouvaient alors dans l'océan Atlantique à une distance de 160 miles l'un de l'autre. Ce fut le premier d'un grand nombre de ce genre[114].

L'année 1970 fut l'occasion d'une nouveauté d'importance, par le passage du milieu marin au milieu spatial, car l'une des deux équipes se trouvait à bord d'un vaisseau naviguant en orbite autour de la Terre.

Cette partie d'échecs, entre l'Espace et la Terre[115], fut disputée précisément le 9 juin 1970. L'Espace était représenté par l'équipage du vaisseau spatial Soyuz-9, composé des cosmonautes Andryan Grigoryevitch Nikolaïev et Vitaly Ivanivitch Sevastyanov. La Terre était représentée par le chef du centre d'entraînement des cosmonautes, le colonel-général de l'aviation Nikolaï Petrovitch Kamanin et le pilote-cosmonaute Viktor Gorbatko. Un autre cosmonaute, Valery Fedorovitch Bykovski, eut la responsabilité d'organiser la transmission du jeu.

La partie, que nous allons découvrir ci-dessous, se déroula lors d'une journée de repos de l'équipage. Elle dura environ six heures. Les deux équipes communiquaient par radio, de sorte que les coups étaient synchronisés quand le vaisseau se trouvait au-dessus du territoire de l'USSR. L'Espace jouait avec les Blancs.

Lors de son retour sur la Terre, Vitaly Sevastianov a déclaré :

---

[114] David Hopper, Whyld Kenneth, *The Oxford Companion to Chess,* Oxford University Press, 1984, p. 273.

[115] https://ruchess.ru/en/championship/detail/2020/space_to_earth_chess_match/

> « Ceux qui se mettent en route pour un voyage lointain vers les étoiles, prendront avec eux leur livre préféré, leur chanson préférée – et un jeu d'échecs[116]. »

Or un jeu d'échecs ordinaire n'est nullement adapté aux conditions de l'espace. Damsky observe qu'« une secousse quelconque ou même une simple respiration un peu plus forte peuvent expédier les pièces privées de poids dans un coin du vaisseau d'où personne ne pourra les récupérer[117]. »

Un échiquier aux pièces uniques au monde fut conçu pour des conditions de gravité nulle par un jeune ingénieur, Mikhaïl Ivanivitch Klevtsov, candidat en sciences biologiques et employé de l'Institut de médecine de l'aviation et de l'espace. Comme l'usage d'aimants était proscrit, en raison de la présence d'instruments très sensibles, Klevtsov eut recours à un système rudimentaire consistant en de multiples entailles et rainures qui devaient s'emboîter les unes dans les autres. L'échiquier est actuellement exposé au musée d'échecs de la Fédération des échecs de Russie.

Cinquante ans plus tard, jour pour jour, heure pour heure, un match anniversaire fut organisé entre, d'une part, deux cosmonautes résidents de la Station spatiale internationale, Anatoly Ivanishin et Ivan Wagner ; d'autre part, le Grand maître international Sergey Karjakin, représentant la Terre et installé pour l'occasion dans la salle du musée du cosmos à Moscou. À travers la réitération de l'évènement sans doute manque le caractère impromptu ainsi que l'élément de contrainte. C'est le problème de toute commémoration. En 1970, le colonel-général de l'aviation Nikoï Petrovitch Kamanin et le pilote-cosmonaute Viktor Gorbatko, tous deux voyageant autour de la Terre à bord d'un étroit cockpit, cherchaient un moyen d'occuper agréablement leur journée de repos.

Quant au GMI Sergei Karjakin, en 2020, il aurait tout aussi bien pu être à la plage ou au dernier étage d'un gratte-ciel que dans la salle du musée de Moscou. L'évènement du jubilé de cinquante ans a quelque chose d'impersonnel. En dépit du fait qu'il marque l'anniversaire d'un moment appartenant à l'histoire, il ne peut pas être considéré comme une *expérience vécue* qui soit en mesure de rendre compte de toute une ramification d'expériences vécues.

---

[116] Yakov DAMSKY, *The Batsford Book of Chess Records*, translated by John Sugden, Batsford, 2005, p. 212.

[117] Ibidem.

L'Espace vs. la Terre, 1970, D20, 1/2-1/2[118]

À plusieurs reprises, la partie penche en faveur des Blancs, mais les Blancs ne saisissent pas les opportunités disponibles et la partie se rééquilibre jusqu'à ce que la partie soit finalement considérée comme nulle.
Après 16 ... Tae8, les Noirs ne jouissent pas d'une grande mobilité.
Les Blancs lancent une attaque du côté Roi.

Après :

1 d4 d5 2 c4 dxc4 3 e3 e5 4 Fxc4 exd4 5 exd4 Cc6 6 Fe3 Fd6 7 Cc3 Cf6 8 Cf3 0-0 9 0-0 Fg4 10 h3 Ff5 11 Ch4 Dd7 12 Df3 Ce7 13 g4 Fg6 14 Tae1 Rh8 15 Fg5 Ceg8 16 Cg2

Les Noirs jouent :

16 ...Tae8

Position après le 16e coup des Noirs 16 ...Tae8

17 Fe3 Fb4 18 a3 Fxc3 19 bxc3 Fe4 20 Dg3 c6 21 f3 Fd5 22 Fd3 b5 23 Dh4 g6 24 Cf4 Fc4 25 Fxc4 bxc4 26 Fd2 Txe1 27 Txe1 Cd5 28 g5 Dd6 29 Cxd5 cxd5 30 Ff4 Dd8 31 Fe5+ f6 32 gxf6 Cxf6

[118] Yakov DAMSKY, *The Batsford Book of Chess Records*, translated by John Sugden, Batsford, 2005, p. 212.

Position après le 32e coup des Noirs 32 ... Cxf6

Le Cavalier noir est cloué.

33 Fxf6+
La pièce noire est clouée. Les Blancs auraient pu jouer *33 Tb1* pour profiter de la colonne b.

33 ... Txf6
34 Te8+ Dxe8
35 Dxf6+ Rg8 1/2-1/2

Position après le dernier coup 35 Rg8 1/2-1/2

Karjakin vs. Cosmonautes, Moscou - Espace, 2020. C69[119]

Les adversaires ont fait preuve d'une très bonne connaissance technique dans leur vision tactique de la partie. Après six heures de jeu, elle s'est terminée par un échecs perpétuel donné par les Blancs, au moment où les Noirs s'apprêtaient à promouvoir un Pion en d1 et mater.

1 e4 e5 2 Cf3 Cc6 3 Fb5 a6 4 Fxc6 dxc6 5 0-0 Fe6 6 b3 c5 7 Cxe5 Dd4 8 Cc4 Fxc4 9 bxc4 Dxa1 10 Cc3 b5 11 Dh5 Cf6 12 Df3 b4 13 e5 0-0-0 14 Fa3 Dxf1+ 15 Rxf1 bxc3 16 exf6 cxd2 17 Da8+ Rd7 18 Dd5+ Rc8 19 Da8+ Rd7 20 Dd5+ Re8 21 De4+ Rd7 1/2 1/2

Position après le 19e coup des Blancs 19 Da8+

[119] https://www.foreverchessgames.com/games/ivanishinanatoly-ivan-vagner-vs-karjakinsergey-karjakin-vs-cosmonauts-2020-85699fb1

Atelier des échecs

SUCCÈS OU ÉCHEC D'UNE COMBINAISON TENTÉE. MIKHAIL BOTVINNIK VS. GEORGY BORISENKO, CHAMPIONNAT D'URSS 1955, MOSCOU, RONDE 16. MIKHAIL BOTVINNIK VS. ALEXANDER KOBLENTZ, CHAMPIONNAT D'URSS, 1945, RONDE 3

— Antoine Vidal

Alexander Kotov est l'auteur d'un grand nombre de livres d'histoire et théorie des échecs. En collaboration avec Mikhaïl Youdovitch, il a co-écrit *l'École soviétique des échecs* où les deux auteurs brossent le portrait de plusieurs personnalités du monde des échecs soviétique, de Tchigorine et Alekhine jusqu'aux grands maîtres et maîtres soviétiques de leur époque, dont la contribution à la théorie des échecs est indubitable.

Un joueur américain d'envergure comme Bobby Fischer semble s'en être largement inspiré. Dans une biographie qui lui est consacrée, nous pouvons lire que dans sa bibliothèque la littérature échiquéenne était « en majorité de langue russe. » Notamment « un exemplaire de l'*École soviétique des échecs* de Kotov et Youdovitch, en édition russe, donnait l'impression d'avoir beaucoup servi [...][120]. »

Dans le livre de Kotov et Youdovitch, Mikhaïl Botvinnik est le premier cité parmi les grands maîtres. Botvinnik, comme tant de joueurs d'échecs russes, portait un intérêt tout particulier aux combinaisons, dont il a même donné une définition personnelle.

---

[120] Franck Brady, *Bobby Fischer, Portrait of A Prodigy*, Dover Publications, Inc., New York, 1989, p. 11.

Bien qu'elle soit tout-à-fait pertinente et particulièrement profonde, sa définition n'a pas rencontré l'attention qu'elle méritait. Après les années 1950, d'autres enjeux semblent avoir pris davantage d'importance sur la scène des échecs internationale que le rapprochement proposé par Botvinnik entre la combinaison aux échecs et l'espace métaphorique dans l'art[121].

À partir de 1959, plus précisément, on s'intéressa même au sujet des performances de l'ordinateur et justement Botvinnik lui-même, ingénieur de formation, consacra d'importantes recherches en ce sens.

Néanmoins, Alexander Kotov, dans un ouvrage intitulé *Chess Tactics*, n'élude pas les questions soulevées par les différentes manières dont se manifestent les combinaisons dans une partie d'échecs. Evoquant divers types de parties, des plus positionnelles, très posées, jusqu'aux plus tactiques et en un sens violentes, il observe que, même si les paramètres d'une combinaison sont définis par la nature stratégique de la position, l'idée spécifique faisant naître la combinaison apparaît avec une soudaineté surprenante[122]. Kotov affirme :

> « Comme un peintre, saisi de ravissement par la juxtaposition inattendue d'éléments naturels, de même le joueur d'échecs s'enthousiasmera devant une idée de combinaison qui fait tout à coup surface dans sa conscience[123]. »

Kotov établit une distinction entre deux types de processus de la pensée dans le cas d'une combinaison. Un certain type de processus concerne les positions finales qui se cristallisent à partir d'une idée donnée. Dans ces cas là, il suffit de chercher les moyens tactiques nécessaires pour atteindre la mise en forme thématique.

Mais il existe, selon Kotov, des positions qui exigent être envisagées au moyen d'un autre processus de pensée. Dans ces positions, l'expérience pratique du joueur, ses connaissances et son instinct l'avertissent de l'existence d'une combinaison, quand bien même les détails exacts de sa position finale restent indistincts. À partir de ce

---

[121] Voir Camelia de Montety, « L'École soviétique d'échecs entre phénoménologie et structuralisme. Mikhaïl Botvinnik et Youri Averbach, deux théoriciens paradigmatiques » dans la rubrique *Échiquier littéraire* du numéro en cours.

[122] Alexander Kotov, *Chess Tactics*, translated by John Littlewood, American Chess Promotion, Macon, Georgia, 1983, p. 82.

[123] Ibidem.

point, le joueur d'échecs commence à faire des calculs jusqu'à ce que la combinaison pressentie intuitivement se manifeste de manière concrète[124].
Au sujet de la beauté des combinaisons d'Alekhine, qu'il admirait, et que Botvinnik et tant d'autres joueurs d'échecs soviétiques se sont efforcés d'égaler, Rudolf Spielmann a fait une observation très profonde rapportée par Harry Golombek :

> « Je peux rejouer les combinaisons imaginées par Alekhine, mais ce que je ne peux absolument pas faire, c'est produire avec l'aisance qui était la sienne les positions où apparaissent lesdites combinaisons[125]. »

En effet, il y a une grande différence entre, d'une part, donner la bonne solution à une combinaison qui est déjà incarnée dans la position de l'échiquier, et, d'autre part, anticiper une idée en calculant des variantes tactiques qui puissent conduire à l'incarnation de cette idée sur l'échiquier. Dans cet espoir, le joueur d'échecs sacrifie une ou même plusieurs pièces, or si ses calculs s'avèrent incorrects, le sacrifice aura été fait en vain. Kotov, pour sa part, observe :

> « Certainement, en bien des occasions, l'intuition qui a conduit à tenter une combinaison s'avère, en dernière instance, avoir été illusoire ou peut-être le joueur n'a-t-il pas eu le temps ou l'habileté pour arriver à ses fins[126]. »

Même les grands maîtres de la taille de Mikhaïl Botvinnik se heurtent parfois à l'irréalisation d'une combinaison.

Nous avons sélectionné deux parties où Botvinnik lui-même commente des positions qui promettaient une combinaison, laquelle, en fin de comptes, s'est avérée incorrecte.

---

[124] Ibidem.

[125] Harry GOLOMBEK, *Chess, A History,* p. 209.

[126] Alexander KOTOV, *Chess tactics*, ibidem, p. 4.

I. Mikhail Botvinnik vs. Georgy Borisenko, Championnat d'URSS 1955, Moscou, ronde 16, 09/03/1955, E62, 1/2 - 1/2[127]

Partie commentée par Mikhail Botvinnik dans *Les meilleures parties de Botvinnik*, Volume 1942-1956[128].

Après 1 c4 Cf6 2 d4 g6 3 g3 Fg7 4 Fg2 0-0 5 Cc3 d6 6 Cf3 Cc6 7 d5 Ca5 8 Cd2 c5 9 Dc2 e6 10 0-0 exd5 11 cxd5 Te8 12 b3 b5 13 Fb2 Tb8 14 a3 Fd7 15 Tfe1 Cb7 16 Cce4 Cxd5 17 Fxg7 Rxg7 les Blancs jouent 18 Db2+

Position après le 18e coup des Blancs 18 Db2+

Botvinnik souligne que les Blancs manquent de trouver le coup combinatoire *18 Cxd6 Cxd6* parce qu'ils n'ont pas remarqué que le coup *19 Dxc5!* était gagnant (*19 ... Ce3 20 fxe3*).

18 ... f6
Selon Botvinnik la réponse des Noirs n'est pas la plus heureuse. Si les Noirs avaient joué *18 ... Cf6*, les Blancs auraient eu plus de mal à exploiter le clouage sur la diagonal *a1-h8*.

19 Cxc5 dxc5

[127] https://www.chessgames.com/perl/chessgame?gid=1032357

[128] Mikhail BOTVINNIK, *Botvinnik's Best Games, Volume 2 1942-1956,* p. 414-417.

20 Fxd5

Position après le 20e coup des Blancs 20 Fxd5

Botvinnik observe que les Blancs sont parvenus à regagner le Pion sacrifié ; « non sans quelques aventures » ajoute-t-il.

20 ... Cd6
21 e4 Tc8
22 Tac1 Cf7
23 Cf3

23 ... Fe6

Position après le 23e coup des Noirs 23 ... Fe6

Botvinnik constate que, en forçant l'échange avec le Fou blanc centralisé, les Noirs réussissent presque à égaliser les positions.

24 Tcd1 Fxd5
25 Txd5
25 ... De7
Botvinnik commente : « Après des erreurs des deux côtés, les Blancs ont réussi à conserver légèrement l'initiative, grâce à laquelle ils peuvent maintenant mener à bien une percée dans le centre. »

26 e5 Ted8
27 Txd8 Txd8
28 e6

Position après le 28e coup des Blancs 28 e6

Botvinnik se réjouit du fait qu'il y a un Pion passé, mais pour l'instant il est bloqué.

28 ... Cd6
29 Dc3 Cf5
30 Te4

Position après le 30e coup des Blancs 30 Te4

Botvinnik observe que le coup est douteux. Il constate que, en raison de la crise de temps, les Blancs ne trouvent pas un bon plan pour renforcer l'initiative. Puis il remarque : « Mais y en avait-il un ? » En supposant que que les Noirs allaient répondre *30 … Td1+*, les Blancs n'auraient pas pu pas continuer *31 Rg2* car les Noirs pourraient répondre *31 … Db7.* Si les Blancs continuaient *31 Te1,* après l'échange des Tours, Botvinnik estime qu'il ne serait plus rien resté de l'avantage des Blancs. À présent le Pion *e6* est bloqué et il a besoin d'être défendu.

30 … h5
31 Te1 Td5
32 Dc2
32 … Dd6
Botvinnik observe que dans la crise de temps, les Noirs aussi font des erreurs, car après *32 … Dd6,* les Blancs auraient pu continuer *33 De2,* ce qui leur aurait permis de gagner le Pion *b5* en raison de la menace *34 e7.*

33 Dxf5

Position après le 33e coup des Blancs 33 Dxf5

33 … Txf5

34 e7

Après *33 Dxf5 Txf5* voici le point essentiel. Botvinnik explique que le temps lui a manqué pour envisager des continuations des Noirs n'offrant pas une victoire facile aux Blancs. Si les Noirs avaient répondu *34 … Txf3* alors *35 e8=C+.* Si les Noirs avaient répondu *34 … Dxe7* alors *35 Txe7+ Rf8 36 Te3.*

Position après le 34e coup
des Blancs 34 e7

Les Noirs continuent dans la partie :
34 ... Dd7

35 e8=D Dxe8
36 Txe8
36 ... Txf3

Position après le 36e coup
des Noirs 36 ... Txf3

Botvinnik remarque : « Les Blancs ont envisagé un combinaison qui s'est montrée erronée, ce qui a conduit à une fin de partie prosaïque où les Noirs ont un Pion supplémentaire. »

La partie a continué de la manière suivante et s'est terminée par la nulle.

37 Te7+ Rh6 38 b4 Txa3 39 bxc5 a5 40 Tb7 b4 41 c6 Tc3 42 c7 b3 43 Txb3 Txc7 44 Ta3 Ta7 45 Ta4 Rg5 46 f3 Rf5 47 g4+ hxg4 48 fxg4+ Re5 49 h4 Rd5 50 h5 gxh5 51 gxh5 Re6 52 h6 Rf7 53 Tg4 Rf8 54 Tf4 Ta6 55 Tg4 Ta7 56 Tf4 Rg8 57 Txf6 a4 58 Tf2 Rh7 59 Ta2 Rxh6 60 Rf2 Rg5 61 Re3 1/2-1/2.

Position après le dernier coup 61 Re3 1/2-1/2

Botvinnik ajoute dans ses commentaires : « Bien que tout le monde avait prédit que les Blancs perdraient, un “miracle” s’est produit. »

II. Mikhail Botvinnik vs. Alexander Koblentz, Championnat d'URSS, 1945, ronde 3, 06/1945, D46, 1-0[129]

Partie commentée par Mikhail Botvinnik dans *Les meilleures parties de Botvinnik,* Volume 1942-1956[130].

Après 1 d4 d5 2 c4 e6 3 Cf3 Cf6 4 Cc3 c6 5 e3 Cbd7 6 Fd3 Fe7 7 0-0 0-0 8 b3 b6 9 Fb2 Fb7 10 De2 Tc8 11 Tac1 Fd6 12 e4 dxc4 13 bxc4 e5 14 dxe5 Fxe5 15 Tcd1 De7 16 Ch4 Db4

Botvinnik observe que l'activité des Noirs du côté Dame arrive dans une impasse, car la Dame noire manque de soutiens solides. Selon Botvinnik, le coup *16 … Tfd8* aurait été plus logique.

Position après le 16e coup des Noirs 16 … Db4

17 Dc2 Cc5
18 a3

18 … Da5

[129] https://www.chessgames.com/perl/chessgame?gid=1032112

[130] Mikhail BOTVINNIK, *Botvinnik's Best Games, Volume 2 1942-1956,* p. 85-86.

Position après le 18e coup
des Noirs 18 ... Da5

Les Blancs auraient l'avantage même après *18 ... Db3.* Si *18 ... Db3* alors *19 Dxb3 Cxb3 20 Cf5 Tcd8 21 f4.*

19 Cf5 Tcd8
20 f4 Cxd3

21 Txd3

Position après le 21e coup
des Blancs 21 Txd3

Botvinnik explique la situation de la manière suivante : à ce point de la partie où, après *21 ... Dc5+* et le coup préparatoire *22 ... Txd3 23 Dxd3,* les Noirs doivent retirer leur Fou, or, dans ce cas, les Pions derrière lesquels se trouve le Roi noir seront immédiatement délogés ne serait-ce que par *Ca4* et *Fxf6.* C'est dans ce

contexte que les Noirs décident de mettre à exécution une combinaison qui, ajoute Botvinnik, va s'avérer incorrecte.

21 ... Dc5+
22 Rh1 Dxc4
23 fxe5 Txd3
24 exf6

Position après le 24e coup des Blancs 24 exf6

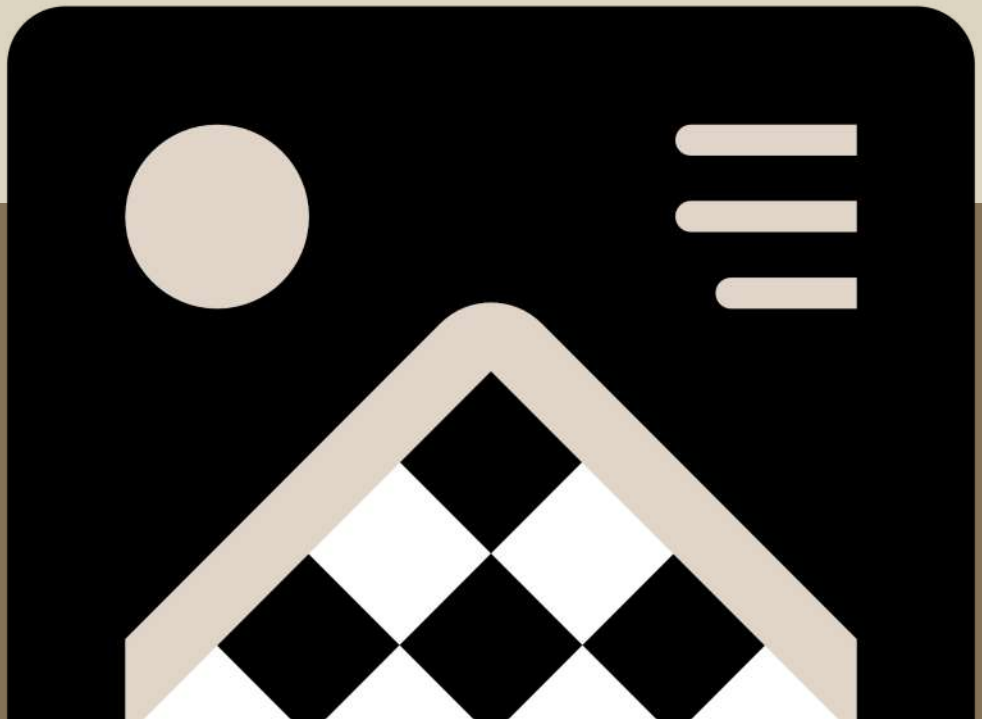
À ce moment, les Noirs, souligne Botvinnik, s'aperçoivent que *24 ... Txc3* ne peut pas fonctionner car *25 Ce7+ Rh8 26 fxg7+ Rxg7 27 Fxc3+ f6 28 Fxf6+ Txf6 29 Dxc4.*

24 ...Td7
25 Dc1 Tfd8
26 Tg1 1-0

Position après le dernier coup 26 Tg1 1-0

Botvinnik observe que Koblentz favorisait le combat tactique, mais il ajoute que le combat tactique doit, de préférence, être associé à un bon jeu positionnel.

Les échecs dans l'art et dans la culture



Échiquier littéraire

L'ÉCOLE SOVIÉTIQUE D'ÉCHECS ENTRE PHÉNOMÉNOLOGIE ET STRUCTURALISME. MIKHAÏL BOTVINNIK ET YOURI AVERBACH, DEUX THÉORICIENS PARADIGMATIQUES

— Camelia de Montety

La méthode positiviste, dont les prémisses se trouvaient dans la Renaissance et qui s'est développée dans le monde moderne occidental, a résulté, au XIXe siècle, en une crise touchant tous les domaines de la pensée.

Husserl en a fait la critique dans une série de conférences publiées sous le titre *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* (1935-36). Le problème tiendrait dans la mathématisation de la nature qui a graduellement privé le monde de tous ses fondements archaïques. L'archaïsme se manifeste à travers une multitude d'espaces métaphoriques, parmi lesquels certains sont immuables (la mythologie), d'autres se renouvellent (les productions artistiques).

Au tournant du XXe siècle, pour sortir de l'impasse du positivisme, les artistes et penseurs occidentaux se sont tournés vers l'Orient (le Japon, la Chine, l'Inde) qui ne s'étaient pas encore appropriés les outils d'analyse et d'expression de la Renaissance. Les résultats de ce retour à une représentation non-mathématisée de la nature a donné lieu à une créativité nouvelle et porté d'admirables fruits.

Dans le domaine des échecs, la découverte des ouvertures en *fianchetto*, dont le joueur d'échecs indien Moheschunder Bannerjee faisait usage au milieu du XIXe siècle, a ouvert une nouvelle réflexion sur la possibilité de contrôler le centre à distance sans l'occuper.

Hormis les cultures orientales susmentionnées (très éloignées de l'Occident positiviste, du point de vue non seulement mental, mais aussi géographique), des populations plus proches, mais appartenant à l'aire culturelle de la religion orthodoxe ou de la religion mosaïque, ont également su conserver un regard archaïque sur le monde. Elles ont contribué au renouvellement de la production artistique européenne en influençant ou du moins inspirant les artistes et intellectuels occidentaux.

Camelia de Montety, *Pope au coq* (2008)

Néanmoins, il apparaît que les orthodoxes et les juifs, à leur tour, ont abandonné leur sensibilité spécifique. La source d'archaïsme qu'ils procuraient à l'Europe s'est quelque peu tarie. Et la méthode positiviste a fini par gagner tous les horizons, à l'Orient comme à l'Occident.

Dans le présent article, nous allons observer comment ce processus s'est manifesté dans le monde des échecs, en étudiant l'évolution de l'École soviétique d'échecs des années vingt jusqu'aux années quatre-vingts.

En l'occurrence, nous allons observer comment la créativité la plus audacieuse qui caractérisait la pensée échiquéenne soviétique dans ses débuts s'est peu à peu dégradée en raison de l'abandon des conceptions archaïques. Nous qualifierons de phénoménologique l'approche archaïque des échecs et nous expliquerons dans cet article en quoi elle consiste.

Tandis que l'approche phénoménologique était battue en brèche, au détriment de la créativité, c'est une approche structuraliste des échecs qui s'est imposée. Notons qu'à partir des années cinquante, le structuralisme, au sens large, a gagné toute l'Europe, au delà et en deçà du rideau de fer.

Deux remarquables théoriciens des échecs, Mikhaïl Botvinnik et Youri Averbach, sont paradigmatiques des deux approches, respectivement phénoménologique et structuraliste.

Tchigorine et Alekhine. L'archaïsme russe, une source intarissable pour la créativité

Dans ses débuts, l'École soviétique d'échecs, en dépit de l'atmosphère générale révolutionnaire, a tout simplement intégré l'héritage spirituel russe archaïque.

De nombreux historiens des échecs soviétiques ont insisté sur le fait que la recherche de l'innovation était une spécificité soviétique. De fait, Tchigorine et Alekhine, de longue date, ont insufflé aux joueurs soviétiques la conviction que le joueur d'échecs a le devoir de sonder toutes les possibilités avec une curiosité infatigable.

Botvinnik présentait Tchigorine comme une personnalité chez qui la curiosité se prolongeait dans le refus du conformisme :

> « Si l'on étudie les ouvertures préférées de Tchigorine, nous découvrons que son choix s'explique en partie par son style, et en partie par son esprit de contradiction, c'est-à-dire par l'effort constant de violer les canons établis. Par exemple, l'usage était de considérer que dans le Gambit de la Dame le Cavalier noir était bien posté en c6, quand c5 avait déjà été joué. Mais Tchigorine se révolta contre pareil dogme et sa défense dans le Gambit de la Dame a violé cette "règle". L'effort permanent d'introduire de la nouveauté dans les échecs, au lieu d'appliquer simplement les dogmes admis, est caractéristique de Tchigorine, dont la créativité reposait sur l'attrait de tout ce qui est original[131]. »

Botvinnik précise que l'idée de Tchigorine, dans sa Défense du Gambit de la Dame, était que les Noirs devaient s'appuyer sur l'activité des pièces. Or ce problème n'a pas été résolu par Tchigorine, mais, ultérieurement, par des joueurs comme Nimzowitch, Réti, Ragozin, Grünfeld et d'autres maîtres[132]. Cependant, selon Botvinnik, l'incontestable mérite de Tchigorine est d'avoir soulevé ce problème, de même qu'un certain nombre d'autres.

Botvinnik énumère quelques-unes des importantes découvertes de Tchigorine, qui jetèrent une lumière tout à fait nouvelle sur le Gambit Evans ou sur la Partie

---

[131] Mikhail BOTVINNIK, *One Hundred Selected Games*, Translated by Stephen Garry, Dover Publications, Inc., New York, 1960, p. 15.

[132] BOTVINNIK, *One Hundred Selected Games*… p 16.

italienne ou encore sur la Défense des deux Cavaliers. Contre la Défense anglaise, il proposa une nouvelle continuation (2 De2), après laquelle le joueur peut transposer de la Défense française dans la Défense est-indienne avec les couleurs renversées. Ce fut Tchigorine qui se mit à jouer en premier la Défense est-indienne et travailla sur un schéma d'ouverture adéquat. Il apporta également de nombreuses idées concernant le Gambit du Roi et la Partie espagnole.

Dans leur ouvrage de référence intitulé *L'école soviétique d'échecs* (1951), Alexander Kotov et Mikhaïl Ioudovitch ont confirmé le bien-fondé de la réputation de Tchigorine. Leurs travaux reflètent la volonté du système soviétique de s'approprier les qualités innovantes et créatrices de Tchigorine, comme cela apparaît explicitement dans le commentaire suivant : « C'est précisément Tchigorine lui-même et nul autre qui a introduit la défense indienne dans la pratique des tournois ; un demi-siècle plus tard, cette défense est devenue une arme formidable entre les mains des maîtres d'échecs soviétiques[133]. »

Botvinnik explique en quoi le style de Tchigorine s'opposait au dogmatisme de l'école classique occidentale (Steinitz, Tarrasch). Selon lui, la créativité de Tchigorine résultait tout simplement du fait qu'il s'intéressait davantage aux exceptions qu'à la règle : « Lorsqu'il procédait à une analyse, il s'efforçait d'abord de réfuter les principes établis dans le but d'introduire une nouveauté – ce qui est une qualité d'une valeur inestimable[134]. »

Alekhine, à son tour, s'est efforcé d'insuffler une approche créative du jeu. Dans un numéro du *New York Times* de 1929, Alekhine présentait le tournoi de Carlsbad de cette même année non seulement comme la confrontation entre plusieurs joueurs de grande valeur, mais aussi comme la confrontation entre deux écoles[135]. D'une part, ceux qu'Alekhine appelaient « les réformateurs », qui s'intéressaient au jeu du point de vue de la performance sportive ; d'autre part, les néo-romantiques, pour qui les échecs étaient davantage un art de vivre. À propos des « réformateurs », Alekhine commentait : « La victoire pour eux est le seul objectif de la partie. Même si parfois leur instinct créateur prend le dessus [...] cet instinct

---

[133] A. KOTOV, M. YUDOVICH, *The Soviet School of Chess*, Dover Publications, Inc. New York, 1961, p. 20. Première traduction publiée par les Éditions en langues étrangères, Moscou, 1958.

[134] BOTVINNIK, *One Hundred Selected Games...* p. 15.

[135] Voir Camelia de MONTETY, « De l'École moderne à l'École hyper-moderne : une "Renaissance orientale" ? », *Chroniques d'échecs Cyrano*, avril-juin 2025, p. 95-128.

est circonscrit dans l'application pratique d'une expérience échiquéenne scientifique[136]. »

Botvinnik, tout en préservant le rôle important de la créativité, accorde également une place majeure au travail de recherche et à l'érudition dans le domaine des échecs. Il souligne que, si Alekhine n'avait pas réussi à assimiler les connaissances techniques de Lasker et Capablanca, particulièrement dans les positions simples, il n'aurait pas pu gagner contre Capablanca[137].

Mikhail Botvinnik distingue trois phases de la carrière d'Alekhine, dont les deux premières sont les suivantes[138] :
1) La première est marquée par l'acquisition d'expérience et le développement d'une vision combinatoire.
2) La deuxième consiste en la maîtrise du style classique et en l'art de jouer dans des positions simples.

Nous remarquons que son évolution - paradoxalement (en apparence) - n'est pas orientée du simple vers le complexe, mais du complexe vers le simple.

Selon Botvinnik, ces deux phases ont procuré les bases indispensables sur lesquelles se sont développées ultérieurement les qualités combatives exceptionnelles d'Alekhine, sa pénétration psychologique dans l'essence de l'art des échecs et sa vision combinatoire phénoménale. Botvinnik ajoute, à propos desdites qualités, qu'elles « se reflètent dans le miroir spécifique de l'École soviétique des échecs[139]. »

3) À propos de la troisième et dernière phase (1934-1946), Botvinnik fait un rapprochement entre la manière de jouer d'Alekhine et celle de Lasker : « Pendant ces années, il a moins tenté de pénétrer le secret des positions que cherché le moment opportun où, sans faire de faux-pas, il puisse désarçonner son adversaire

---

[136] Edward WINTER (ed.), *Alekhine on Carlsbad*, 1929, p 2-3.

[137] BOTVINNIK, *One Hundred Selected Games...* p. 20.

[138] Ibidem, p. 19-20.

[139] Ibidem, p. 22.

au moyen de l'arme combinatoire, y compris, tout de même, dans les positions où manquaient les conditions préalables[140]. »

L'École soviétique russe a retenu non seulement la leçon de la créativité, mais aussi celle du travail de recherche et du travail acharné en général. Mais aussi est-il recommandé d'utiliser les armes combinatoires dans des positions où les « conditions préalables » ne manquent pas.

La préoccupation de la créativité était largement répandue dans la Russie devenue soviétique au début du XXe siècle. Le système soviétique a bénéficié des résultats produits par cette vague de créativité et il s'est identifié sans réserve avec les causes de ce succès.

La créativité. Être ou ne pas être créatif

L'avant-garde russe, capable d'introduire dans tous les domaines de la pensée une approche nouvelle, voire expérimentale, connut un développement particulièrement actif entre 1890 et 1930. Au sens large, elle a commencé à se manifester dès le milieu du XIXe siècle et s'est prolongée jusque dans les années 1950. Le spectre est large des différentes manières d'accéder à une expérience nouvelle, qui se voulaient également fondatrices.

Or, au sein même de l'avant-garde russe, cohabitaient deux types d'approche fondamentalement différents :
1) Expériences novatrices qui s'inscrivent dans une approche positiviste ;
2) Expériences novatrices qui ne s'inscrivent pas dans une approche positiviste.

Plus précisément, les expériences novatrices ne s'inscrivant pas dans l'approche positiviste ont la capacité, et pour principe, d'ouvrir vers ce que l'on peut appeler des espaces métaphoriques. Quant à celles qui s'inscrivent dans l'approche positiviste, elles ne donnent accès à nul espace métaphorique ; dès lors, il ne reste plus que l'impératif de la nouveauté où la nouveauté devient une fin en soi.

Le critique Harold Rosenberg a publié un recueil en 1959 intitulé *La tradition du nouveau*. Devenue « tradition », la recherche constante de la nouveauté est devenue l'objectif principal de la production artistique. Ainsi les artistes sont-ils

[140] Ibidem, p. 21.

devenus des agents avant tout dévoués au changement[141]. L'Occident positiviste, en quelque sorte, a dissimulé la crise de la créativité (identifiée par Husserl) derrière une recherche permanente de la nouveauté.

Si, au tournant du XXe siècle, il existait encore en Europe et dans ses marges des modes de pensée archaïques (les civilisations orientales, les juifs, les orthodoxes ou les chrétiens, protestants ou catholiques, des zones d'influence culturelle orthodoxe, etc.), ces anciens modes de pensée, une fois sécularisés, succombèrent à la séduction du positivisme occidental.

Les joueurs d'échecs soviétiques, ayant conscience de la valeur de Tchigorine et Alekhine, ne se résolurent pas à abandonner sans résistance un tel héritage. Allié à une saine conception de la créativité, leur travail acharné a porté des fruits sans précédent. Néanmoins, bon gré mal gré, le rapport entre la créativité et le travail a fini par pencher en faveur du travail. Une certaine manière d'envisager la victoire se faisait jour, comme en témoigne le commentaire ci-dessous.

Pour expliquer la défaite de David Bronstein, lorsque ce dernier lui disputa le titre de champion du monde en 1951, Botvinnik lui-même proposait l'analyse suivante :

> « [...] [Un] facteur essentiel [de sa défaite] se trouve dans une déficience caractéristique du tempérament de Bronstein, un certain penchant vers l'excentricité, voire la complaisance. Il y a longtemps, déjà, Alekhine a souligné combien il est important pour un maître d'avoir un sens approprié du danger[142] ! »

Ce que Botvinnik qualifié d'excentricité dans la manière de jouer de Bronstein, c'est bel et bien la curiosité créatrice qui entraîne (trop loin ?) le joueur d'échecs. Cela dit, tout en jugeant que celle-ci est inappropriée dans le cadre d'une compétition, Botvinnik faisait aussi l'éloge de l'originalité de Bronstein :

---

[141] « La thèse de Rosenberg est que la capacité qu'avait jadis Paris de brasser les nationalités, les styles et les genres pour créer du nouveau avait traversé l'Atlantique et s'incarnait désormais dans une Amérique dont la "tradition" n'était justement rien d'autre que la constante création du nouveau. La thèse est astucieuse, mais paradoxale : devenu "tradition", l'impératif de la nouveauté risque de devenir un formalisme où le neuf devient une fin en soi, non seulement vidé de sens mais incapable de se distinguer du non-sens. » Dick HOWARD, « La tradition du nouveau », Chronique transatlantique (VII), *Esprit*, 2011/3 (mars/avril), p. 258-263.

[142] Mikhail BOTVINNIK, *Botvinnik's Best Games, Volume 2 1942-1956,* Translated and Edited by Ken Neat, Olomouc, 2000, Chess Agency Caissa, p. 12.

> « Bronstein était sans doute une figure haute en couleurs parmi les grands maîtres d'échecs. Un maître brillant, capable de prendre des décisions originales [...][143]. »

Mikhaïl Tal fut également remarqué pour sa créativité. Dans un livre proposant de classer les douze meilleurs joueurs de tous les temps (*Les douze d'or*), l'historien des échecs Irving Chernev remarque :

> « Tal est le joueur d'échecs vivant le plus capable de combinaisons. Il est un génie de l'attaque, un sorcier qui insuffle vie à ses pièces et les fait danser à sa commande. Personne autant que lui ne tient le spectateur dans un état de fascination, car, sur l'échiquier devant lequel se trouve Mikhaïl Tal, quand bien même sa position semble être placide à un moment donné, quelque solide que puisse être celle de son adversaire, on est certain que des feux d'artifices vont se produire. Tal a été surnommé le Paganini des échecs, le Magicien de Riga ou encore le *Chevalier sans peur et sans reproche*[144] (en français dans le texte). »

Un autre joueur, Vassily Smyslov, considéré comme l'un des plus grands de l'époque, n'est pas qualifié d'excentrique par Botvinnik.

> « Pendant les années 1953-1958, Smyslov était sans doute le plus fort joueur de tournoi du monde. Il jouait sans prendre de risques : il ne se retrouvait jamais dans une position compliquée, il cherchait les échanges et après chaque échange il obtenait un petit plus positionnel et le résultat était une finale favorable. Si son adversaire était capable de se défendre, le résultat serait la nulle, sinon, en se servant de sa très belle technique de fin de partie, Smyslov gagnait graduellement la partie. Associé au calcul infaillible des variations, son caractère et son audace ainsi que son indépendance et sa santé naturelle ont rendu Smyslov pratiquement invincible[145]. »

Nous trouvons chez Chernev une comparaison des styles de jeu respectifs de Bronstein et Smyslov. Voici d'abord ce qu'il dit de Bronstein.

> « Bronstein est l'un des joueurs d'échecs les plus imaginatifs, les plus créatifs qui aient jamais existé. Il se délecte parmi les combinaisons et tâche d'en trouver dès la

---

[143] Mikhail BOTVINNIK, *Botvinnik's Best Games*... ibidem.

[144] Irving CHERNEV, T*he Golden Dozens*, p. 117.

[145] BOTVINNIK, *Botvinnik's Best Games*... p. 13.

> phase de l'ouverture. Bronstein vous dira : "Une combinaison belle, succulente, qui contienne plusieurs variantes, est mon idéal"[146]. »

En revanche, au sujet de Smyslov, Chernev montre que pour certains joueurs d'échecs soviétiques l'efficacité primait sur toute autre préoccupation :

> « Smyslov cultive un amour des échecs et de la beauté qui se trouve dans le monde des idées. On s'attend à ce qu'il crée un oeuvre d'art de ses parties. Et c'est bel et bien ce qu'il fait, mais il n'autorise pas sa recherche esthétique à le détourner de l'objet premier du jeu - gagner rapidement, efficacement et sans effort[147]. »

Nous comprenons que Smyslov ne manque pas d'imagination, ni de capacités combinatoires, mais qu'il choisit d'orienter sa carrière dans une voie où, comme le dirait Botvinnik, les positions sont « sans risques » et « ne sont pas compliquées ». Rappelons-nous qu'Alekhine, déjà, adressait ce reproche à Capablanca lorsqu'il opposait, au début du XXe siècle, l'école des réformateurs et celle des néo-romantiques.

À l'époque où le style de jeu romantique prédominait, le joueur attaquait sans se soucier de la défense de son adversaire. On tâchait d'obtenir la victoire grâce à des combinaisons éblouissantes que les spectateurs pouvaient apprécier.

De nos jours, les parties d'échecs de haut niveau sont moins spectaculaires et les observateurs doivent bénéficier de solides connaissances techniques, s'ils veulent être en mesure d'apprécier la manière dont est conduite l'une ou l'autre des trois phases de la partie.

Quels que soient les progrès accomplis par la théorie des échecs depuis le XIXe siècle, à en juger d'après les commentaires émis sur le style de jeu des meilleurs joueurs, on s'aperçoit que la capacité à trouver des combinaisons est toujours très estimée, des décennies après que le jeu positionnel s'est imposé au détriment du jeu romantique.

Or, dans son livre intitulé *Tactique pour les joueurs d'échecs avancés* (1979), le théoricien Youri Averbach évoque une polémique importante au sujet du jeu

---

146 CHERNEV, *The Golden Dozen,* p. 43-44.

147 CHERNEV, ibidem, p. 89.

d'échecs ayant donné lieu à de vifs échanges dans les pages du magazine *Shakhmaty v SSSR*. Jusqu'à la fin des années quatre-vingts, le magazine jouissait d'une solide réputation. Internationalement reconnu pour la qualité de ses articles, il était distribué dans une cinquantaine de pays[148]. Quant au sujet de la polémique, il était formulé de la manière suivante :

« Qu'est-ce qu'une combinaison ? »
Dans les pages qui suivent, nous allons présenter deux définitions : d'une part, celle que Mikhail Botvinnik a donnée dans le *Shakhmaty v SSSR* dès 1939 ; d'autre part, celle que Youri Averbach a lui-même développée, au terme de sa carrière au sein de l'école soviétique.

La combinaison selon Botvinnik
A. Quand les valeurs relatives normales cessent d'opérer

En construisant sa définition, Botvinnik affirme s'opposer à celle donnée par Piotr Romanovski dans un livre *Le milieu de partie*. Botvinnik cite Romanovski :

> « Une combinaison est une variante (ou un groupe de variantes) au cours de laquelle les deux adversaires font des coups forcés aboutissant à un avantage objectif pour le côté actif[149]. »

Botvinnik insiste pour qu'une distinction soit faite entre les combinaisons et des situations qui, selon lui, relèvent davantage de la manoeuvre brillante. Voici son raisonnement :

> « Qu'est-ce qui distingue une combinaison d'une manoeuvre ? C'est le sacrifice. Le trait principal d'une combinaison est le sacrifice. Depuis ses premiers pas, le joueur d'échecs apprend que le Pion est égal à un Pion, qu'un Fou équivaut à trois Pions, qu'une Tour est plus forte qu'un Cavalier. Or, dans une combinaison, toutes ces relations sont violées. La valeur habituelle des pièces est, d'une certaine manière, modifiée, ce qui se traduit, dans la langue usuelle, par la notion de sacrifice (un

[148] Le magazine mensuel *Shakhmaty v SSSR*, fondé en 1921, a poursuivi sa parution après 1990, sous un autre nom à partir de 1995, mais il a cessé de paraître en 1999.

[149] Botvinnik, *One Hundred Selected Games…* p. 266.

> sacrifice sensé, bien entendu, car nous parlons bien de combinaisons). [...] Une combinaison est une variation forcée avec un sacrifice[150]. »

Selon Botvinnik, une combinaison ne doit donc pas être confondue avec une simple manoeuvre forcée. Il reproche à Romanovski d'ignorer le facteur, selon lui essentiel, du sacrifice :

> « Il existe deux types de manoeuvres : la première est positionnelle, lorsque les coups de l'adversaire ne sont pas forcés, et la seconde lorsque les coups sont forcées. Par conséquent, quelle est la différence entre une combinaison et une manoeuvre forcée ? Une manoeuvre forcée est une variation forcée sans sacrifice[151]. »

Botvinnik poursuit son raisonnement de manière étourdissante, car il exprime – peut-être pour la première fois de manière aussi explicite – la raison pour laquelle, comme l'ont toujours pensé les joueurs d'échecs romantiques, la combinaison constitue le véritable but du jeu d'échecs, la victoire n'étant qu'accessoire, dans la mesure seulement où elle est nécessaire pour prouver qu'une combinaison a été judicieusement pensée.

Voici les mots de Botvinnik :

« **Pour un joueur d'échecs, le grand art consiste à savoir explorer les possibilités de conduire la partie vers une position où les valeurs relatives normales cessent d'opérer[152]. »**

Nous sommes en face d'une définition de la métaphore. Le but d'une partie d'échecs, d'un poème, d'un morceau musical ou d'un tableau serait donc de nous aider à pénétrer dans un espace métaphorique, lequel nous permet d'explorer une réalité subtile, dont Henri de Montety a rendu compte en tant que réalité invisible complétant la réalité visible pour former la totalité de la réalité[153].

---

[150] BOTVINNIK, *One Hundred Selected Games...* p. 267.

[151] Ibidem, p. 267.

[152] Ibidem, p. 19.

[153] Voir le concept de réalité dans Henri de MONTETY, *L'oeuvre d'art, l'espace et le temps. Analyse et interprétation du réel*, Presses Universitaires de Rennes, 2021.

L'espace métaphorique est un lieu familier des civilisations archaïques. Il a pour fonction de révéler certaines parties de la réalité invisible. Le positivisme ne réserve aucune place à l'espace métaphorique. Ce qui n'est pas visible, n'étant pas identifiable, ne constitue pas un objet d'analyse.

Ainsi Botvinnik, en continuation avec Tchigorine et Alekhine accorde-t-il une place à l'espace métaphorique au sein de la partie d'échecs ; il propose que la chose soit reconnue, en quelque sorte, accréditée.

Cependant, cela n'allait pas de soi dans le cadre de l'Union soviétique, avant, comme après 1950, car les espaces métaphoriques ne font pas partie du grand projet social du socialisme.

Dans *Le Maître et Marguerite*, oeuvre majeure de Mikhail Boulgakov dont il a entrepris plusieurs rédactions successives tout au long des années trente et qui fut publiée finalement en 1967 (à l'étranger), l'auteur témoigne de la préoccupation constante des intellectuels russes de préserver les espaces métaphoriques.

Boulgakov place l'action à Moscou, années trente. Les habitants de la ville ne croient plus en dieu. C'est pourquoi le diable[154] fait le raisonnement suivant : si l'homme nouveau, soviétique, refuse de croire en Dieu, il ne refusera pas aussi facilement de croire au Diable. Aussi s'applique-t-il, pour paraphraser Botvinnik, à « conduire la vie quotidienne des moscovites vers des situations où les valeurs relatives normales cessent d'opérer ».

La combinaison selon Botvinnik
B. De la sorcellerie. Quelques exemples d'espaces dilatés ou rétrécis

Observons la manière dont Boulgakov manipule l'espace en le dilatant ou en le rétrécissant. Dans les années 1930, pour les moscovites, comme pour les provinciaux, un appartement de trois pièces dans la capitale était un objet de grande convoitise, comme pourrait l'être – en temps normal – un appartement

154 Dans le folklore russe et d'Europe centrale, le diable n'est pas toujours dans une posture d'antagonisme total avec Dieu, il lui arrive même d'être missionné pour mettre les hommes à l'épreuve et les aider à devenir meilleurs. Les films soviétiques ont pérennisé l'image d'un diable sympathique, bien enracinée dans l'imaginaire collectif russe. Aussi le diable était-il parfois représenté comme un héros qui parvient à se jouer des méchants, tandis qu'il ne réussit pas à tromper les hommes justes ; au contraire, ce sont eux qui se jouent de lui.

deux ou trois fois plus vaste. Le contraste produit un effet comique et l'appartement (de trois pièces), plutôt que d'être dilaté aux yeux du lecteur, inspire à ce dernier une pensée péjorative qui le fait paraître plus petit qu'il ne l'est.

Reprenons la narration de Boulgakov. Le titulaire de l'appartement vient de décéder. Divers citoyens, convoitant les trois pièces, entreprennent de lui succéder en tant que locataire (à l'époque, il n'était pas question d'en être propriétaire). Or, le diable les a devancés, il y a déjà pris ses quartiers en compagnie de ses deux acolytes (un aigrefin et un matou). Lorsqu'ils se sont installés dans l'appartement, le diable, l'aigrefin et le matou ont aménagé l'espace à leur goût. L'appartement de trois pièces, tout d'un coup, semble s'être dilaté.

Voici ce que rapporte Boulgakov des impressions de l'un des candidats au titre de locataire, Andreï Fekitch Sokov, buffettier au théâtre des Variétés, lorsqu'il pénétra dans l'appartement :

> « Le vaste et sombre vestibule était encombré d'objets et de vêtements extraordinaires[155]. » « [...] le buffettier en oublia du coup son affaire, tant il fut frappé d'étonnement par l'ameublement de ce salon. À travers les vitres de couleur des hautes fenêtres [...] entrait à flots une étrange lumière, semblable à celle d'une église. Dans une énorme et antique cheminée, malgré la chaleur de cette journée de printemps, flambait un feu de bois[156]. »

N'est-il pas merveilleux qu'un appartement soviétique de trois pièces puisse produire une telle atmosphère ? Cela dit, si la transcendance procure à celui qui y aspire une impression de grandeur et de dépassement, c'est bien le diable qui en est l'ambassadeur. Boulgakov signale :

> « Pourtant il ne faisait nullement trop chaud dans la pièce ; bien au contraire, le visiteur se sentit enveloppé par un air humide et froid, semblable à celui qu'exhalerait un caveau funéraire[157]. »

L'appartement était petit (on n'est pas trop sûr). Mais il est devenu grand et même aussi vaste qu'un monde. Le diable est un sorcier qui a le pouvoir de dilater les

---

[155] Mikhail Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*, folio, p. 286.

[156] Boulgakov, ibidem, p. 287.

[157] Ibidem.

volumes. Rappelons-nous ce qu'Irving Chernev disait au sujet de Mikhaïl Tal : un « sorcier qui insufflait vie aux pièces et les faisaient danser à sa commande ». Tal a-t-il fait son apprentissage chez le diable ? Quant à Bromstein, fidèle à cette image du diable magicien, il a intitulé un de ses livres d'échecs : *L'apprenti du Sorcier*.

Boulgakov fait entrer un autre personnage convoitant l'appartement moscovite de trois pièces : l'oncle du feu locataire, dont le métier est économiste-planificateur.

> « [...] Maximilien Andréevitch [Poplavski] avait hâte d'arriver à Moscou. Pour quelle raison ? Pour une seule : l'appartement. Un appartement à Moscou, c'est chose sérieuse[158] ! »

Les motivations de Poplavki sont telles que plus l'appartement a de l'importance à ses yeux, plus il tend à rétrécir à ceux du lecteur. Quand bien même il accorde beaucoup d'importance à l'appartement, Poplavski, contrairement au diable, n'est pas en mesure de le dilater aux yeux du lecteur. La dilatation n'intervient qu'à la condition d'une ouverture vers un espace métaphorique. D'ailleurs, Boulgakov insiste sur le fait que Poplavski était à peu près fermé à toute espèce d'espaces métaphoriques :

> « [...] ces derniers temps, la pensée d'habiter Moscou le rongeait à tel point qu'il n'en dormait plus, ou très mal. Il n'éprouvait aucune joie à voir les crues de printemps du Dniepr, quand l'eau, noyant les îles de la rive basse, s'étendait jusqu'à se confondre avec l'horizon. Il n'éprouvait aucune joie devant la naissante beauté du paysage que l'on découvre lorsque l'on est au pied du monument au prince Vladimir. Les tâches de soleil qui, au printemps, jouent sur les sentiers revêtus de poussière de brique qui escaladent la colline Vladimir ne le réjouissaient pas[159]. »

Combien sont belles les descriptions de paysages printaniers dans la steppe russe, qui ont le don de dilater, d'enrichir la valeur relative des paysages. Le Dniepr, les îles de la rive basse noyées par les eaux, les taches de soleil sont bien davantage que des mots du dictionnaire. Mais qu'en pensent ceux qui ont adopté le socialisme scientifique en tant que vision du monde ?

---

[158] Ibidem, p. 277.

[159] Ibidem, p. 277-278.

La combinaison selon Botvinnik
C. L'absurde et la rationalité dans les situations où les valeurs relatives normales cessent d'opérer

Boulgakov démontre que le socialisme scientifique, tout en s'appuyant résolument sur la rationalité des choses et des faits, conduit plus fréquemment qu'on ne saurait l'imaginer à des situations qui frisent l'absurde.

Il semble bien que le socialisme scientifique (autrement dit l'idéologie soviétique) soit une protection moins efficace que le positivisme occidental contre les situations où, brusquement, les valeurs relatives normales cessent d'opérer.

Voici, selon Boulgakov, la description d'un homme qui s'égare dans les coins et recoins pas très nets (en tout cas, pas tout-à-fait rationnels) des réalités soviétiques :

> « Le vendredi, au début de l'après-midi, Maximilien Andreïevitch pénétrait donc dans la salle où se tenait habituellement le comité de gérance du 302 bis rue Sadavoïa, à Moscou[160]. »

Jusque là, sur le plan de la rationalité, le socialisme scientifique tient tête (aussi bien que l'aurait fait le positivisme occidental). C'est par la suite que les choses se gâtent :

> « La salle était étroite et basse. Au mur était collée une vieille affiche qui montrait, à l'aide de plusieurs dessins, comment il fallait procéder pour ranimer un noyé. Derrière une table de bois, dans la plus complète solitude, était assis un homme d'âge moyen, mal rasé et au regard inquiet.
> – Puis-je voir le président du comité de gérance ? S'enquit poliment l'économiste-planificateur [...].
> Cette question, des plus simples en apparence, jeta l'homme assis dans un trouble inexplicable et tel que son visage s'altéra[161]. »

Faut-il croire qu'il existe une explication rationnelle à la panique de l'homme au regard inquiet ? Quoi qu'il en soit, il est absurde que ce dernier ne réponde pas,

---

[160] Ibidem, p. 278.

[161] Ibidem.

alors que ses fonctions, d'un point de vue rationnel, sont précisément de répondre à ce genre de questions.

Au demeurant, nous savons que le socialisme scientifique fut prolifique en situations plongeant leurs racines à la fois et d'un même élan dans l'absurde et le rationnel. Au point que l'Occident positiviste a dû en ressentir comme de l'envie.

En Occident, c'est le surréalisme qui a tenté d'égaler sur ce point le socialisme scientifique. Mais le surréalisme a surtout créé des situations artificielles, c'est-à-dire qu'il a su d'abondance rendre la part de l'absurde, sans toutefois parvenir à concilier celle-ci correctement avec le rationnel. Concilier l'absurde et le rationnel n'est pas donné à tout le monde.

Voici une deuxième situation, extraite du *Maître et Marguerite*, où l'absurde cohabite avec le rationnel :

> « – Je suis, dit le buffetier d'un ton amer, tenancier du buffet au théâtre des Variétés…
> – Non, non, non ! Pas un mot de plus ! Jamais et à aucun prix ! Pas un morceau de votre buffet n'entrera dans ma bouche ! Hier, très honoré monsieur, je suis passé près de votre comptoir, et jamais je ne pourrai oublier, ni votre esturgeon, ni votre brynza [fromage de brebis] ! Ah ! Non, mon très cher ! Quelqu'un vous a induit en erreur : [le fromage] n'est jamais vert ! Il est normalement blanc. […][162] »

Lorsque René Magritte, le peintre, déclare pompeusement : « Ceci n'est pas une pipe », alors que son tableau représente précisément une pipe, c'est absurde et nulle rationalité ne justifie cette violation des valeurs relatives normales (à part, bien-entendu, celle de se montrer intéressant). En revanche, affirmer que « le fromage n'est jamais vert » est plus spirituel, car l'absurdité coexiste avec la rationalité la plus élémentaire.

Voici comment Boulgakov continue le dialogue :

> « – Excusez-moi, dit Andreï Fokitch, abasourdi par cette soudaine attaque, ce n'est pas pour cela que je suis venu, et l'esturgeon n'a rien à voir…
> – Comment cela, il n'a rien à voir, s'il est tout gâté !
> – C'est qu'on m'a envoyé de l'esturgeon de deuxième fraîcheur, expliqua le buffetier.

[162] Ibidem, p. 288.

– Mon petit agneau, c'est absurde !
– Qu'est-ce qui est absurde[163] ? »

Le diable (c'est lui, l'interlocuteur du buffetier), ramène en un claquement de doigts la situation de l'absurde au rationnel :

> « – La deuxième fraîcheur : voilà qui est absurde ! Il n'y a qu'une fraîcheur – la première – qui est en même temps la dernière. Et si votre esturgeon est de deuxième fraîcheur, cela signifie tout bonnement qu'il est pourri[164]. »

En dépit du caractère comique des situations décrites plus haut, on se demande si le salon du diable (où l'on se sent enveloppé par un air humide et froid, semblable à celui qu'exhalerait un caveau funéraire), ne fait pas finalement moins peur que les réalités "pas nettes" du socialisme scientifique (un esturgeon pas frais).

La définition de la combinaison donnée par Mihkail Botvinnik ne semble pas avoir profondément marqué la théorie des échecs. Pourtant, elle ne manque pas de pertinence et peut même, au-delà du domaine échiquéen, contribuer à la compréhension de certains phénomènes liés, par exemple, à la créativité artistique, en examinant dans quelle mesure on observe, ou non, la création d'un espace métaphorique[165].

La combinaison selon Botvinnik
D. « Aller simple » ou « aller-retour » ? « Aller-retour » entre l'absurde et le rationnel au sein de la métaphore

Selon Botvinnik, une combinaison est donc une variante forcée avec un sacrifice, qui se déroule dans les conditions où les valeurs relatives normales cessent d'opérer. Par conséquent, souligne Botvinnik, une combinaison ne doit pas être confondue avec une simple manoeuvre forcée, laquelle se déroule dans des conditions où les valeurs relatives normales continuent d'opérer.

Pour mieux mettre en évidence la distinction entre combinaisons et manoeuvres, Botvinnik décline les manoeuvres en deux types : les manoeuvres positionnelles

[163] Ibidem, p. 289.

[164] Ibidem.

[165] Voir l'article de Henri de Montety dans la rubrique « Les échecs dans la peinture » du numéro en cours.

(lorsque les coups de l'adversaire ne sont pas forcés) et les manoeuvres forcées[166]. Une manoeuvre forcée est une variation forcée sans sacrifice[167].

Dans le cas de la combinaison, Botvinnik affirme :

> « On ne peut parvenir dans une position critique de cette nature au moyen de coups simples, superficiels. Le chemin passe par le sacrifice et, d'un autre côté, le retour aux relations normales [sur l'échiquier] passe également par le sacrifice[168]. »

La combinaison aux échecs, dont l'équivalent rigoureux dans l'art est l'espace métaphorique, a été décrite en détail par Botvinnik. En l'occurrence, selon lui, concevoir une combinaison ne consiste pas à entreprendre un *aller simple* vers la dimension où « les valeurs relatives normales cessent d'opérer », et ainsi rester là, à jamais, mais bien plutôt à effectuer un *aller-retour*, entendu comme un rapport où l'aller et le retour sont indissociables :

> « Les deux chemins, celui qui mène au-delà [des relations normales] et celui qui permet le retour en-deçà, sont réunis en un seul mouvement et nous avons alors devant nous – une combinaison. Alekhine avait une pénétration extraordinaire, en matière de sacrifices conduisant de manière forcée à de telles situations, c'est-à-dire à des positions où les relations normales ne s'appliquent plus ; il les repérait instantanément[169]. »

Botvinnik, ingénieur de formation, décrit avec un art de la suggestion ce que l'on pourrait appeler la mécanique de l'espace métaphorique. Voyons en quoi consiste l'*aller-retour*. Tout d'abord l'*aller* :

> « Il est important de souligner que les corrélations habituelles entre les pièces cessent parfois d'opérer pendant toute une séquence de coups et la transition vers ce nouvel état des choses n'est pas graduel, mais tranchant, il s'effectue en un seul saut[170]. »

---

[166] Botvinnik, *One Hundred Selected Games…* p. 267.

[167] Voir Camelia de Montety, « "*Équilibre des forces"* ou "*économie"*. Les compositions d'échecs à la lumière de la définition donnée par Botvinnik de la « combinaison » dans le numéro en cours.

[168] Botvinnik, *One Hundred Selected Games*, ibidem.

[169] Ibidem.

[170] Ibidem.

Quant au *retour*, les observations de Botvinnik sont tout aussi singulières et plus particulièrement porteuses d'implications sur la réévaluation, non seulement du processus de réflexion échiquéen, mais de la création des oeuvres d'art en général :

> « Et inversement, dans toute combinaison il est indispensable qu'il y ait un saut soudain en arrière vers l'état des choses normal, où le Fou est à nouveau équivalent à trois Pions, où la Dame est plus forte que la Tour et ainsi de suite[171]. »

Selon Botvinnik, la réversibilité du mouvement est une condition nécessaire. Le mouvement d'*aller-retour* existe, selon lui, même lorsque la combinaison consiste en un seul coup :

> « Si une combinaison consiste en un seul coup, ces deux sauts sont fusionnés[172]. »

Dans le domaine de l'art, rappelons-nous les exemples déjà donnés ci-dessus. Quand Magritte a intitulé son tableau : « Ceci n'est pas une pipe » alors que tout un chacun peut précisément voir que c'est une pipe, il utilise une mécanique d'*aller-simple*. On est plongé dans une position absurde et dont il n'est pas question de s'extraire : on y reste à jamais.

Lorsque Boulgakov émet l'énoncé « C'est qu'on m'a envoyé de l'esturgeon de deuxième fraîcheur », nous avons un *aller* vers une situation où la valeur relative normale de la fraîcheur des esturgeons cesse d'opérer, mais nous avons immédiatement le *retour* à l'état des choses normal : « – La deuxième fraîcheur : voilà qui est absurde ! Il n'y a qu'une fraîcheur – la première – qui est en même temps la dernière. Et si votre esturgeon est de deuxième fraîcheur, cela signifie tout bonnement qu'il est pourri[173]. »

De même, lorsque Boulgakov nous introduit dans la situation suivante : « Le vendredi, au début de l'après-midi, Maximilien Andreïevitch pénétrait donc dans la salle où se tenait habituellement le comité de gérance du 302 bis rue Sadavoïa, à Moscou. La salle était étroite et basse. Au mur, était collée une vieille affiche qui montrait, à l'aide de plusieurs dessins, comment il fallait procéder pour ranimer

---

171 Ibidem.

172 Ibidem, p. 267.

173 BOULGAKOV, ibidem, p. 289.

un noyé. Derrière une table de bois, dans la plus complète solitude, était assis un homme d'âge moyen, mal rasé et au regard inquiet[174] », techniquement, l'*aller* vers l'absurde et le *retour* vers le rationnel sont fusionnés en un seul et unique mouvement, mais le saut de l'un vers l'autre, et en sens inverse, a bien lieu. L'analyse de Botvinnik est parfaitement applicable : « Si une combinaison consiste en un seul coup, les deux sauts [l'aller et le retour] sont fusionnés[175]. »

La créativité et l'institutionnalisation

Maintenant, nous comprenons davantage l'état d'esprit des Russes au tournant du XXe siècle et notamment leur intérêt pour la nouveauté. Dans l'arrière-pensée des joueurs d'échecs russes et soviétiques, depuis Tchigorine et en passant par Alekhine et leurs successeurs, la sauvegarde des espaces métaphoriques était une préoccupation qu'ils partageaient avec Mikhail Boulgakov et d'autres artistes et intellectuels de leur époque.

Mais les temps sont plus puissants que les hommes. Les échecs, tout comme d'autres domaines, se sont acheminés sur la voie de l'institutionnalisation.

Lorsque Alekhine décéda brusquement, en 1946, l'Union soviétique était en train de négocier pour qu'un match ait lieu entre Botvinnik et Alekhine, où le premier aurait disputé au second son titre de champion du monde. Ce fut la dernière tentative particulière d'organiser un tel évènement ; désormais, la Fédération Internationale des échecs (FIDE) s'octroya l'exclusivité pour organiser tous les événements majeurs dans la monde des échecs.

Pal Benko et Burt Hochberg nous expliquent :

> « La mort d'Alekhine et l'émergence de la FIDE mirent fin à l'ère où le titre de champion du monde était la propriété de celui qui le détenait. [Jusqu'alors] le propriétaire du titre avait le pouvoir de fixer des conditions de match qui lui fussent favorables [...]. Il pouvait même éviter un défi indésirable[176]. »

---

174 BOULGAKOV, ibidem, p. 268.

175 BOTVINNIK, *One Hundred Selected Games...* p. 267.

176 Pal BENKO, Burt HOCHBERG, *Winning with Chess Psychology*, David McKay Co., 1991, p. 41.

L'historien américain Harry Golombek, à son tour, constate l'accroissement des prérogatives et l'institutionnalisation de la FIDE, phénomène qu'il considère comme un progrès :

> « La période après-guerre a vu une immense augmentation du pouvoir et de la portée de FIDE sous la présidence de l'inspiré et talentueux Fölke Rogard[177]. »

De l'autre côté du rideau de fer, la doctrine du socialisme scientifique contribuait au développement du système soviétique dont l'institutionnalisation était aussi un pilier.

Dans le livre, par ailleurs excellent, d'Alexander Kotov et Mikhaïl Yudovitch, *L'école soviétique des échecs*, nous apprenons :

> « La grande révolution socialiste d'octobre 1917 a rendu les activités culturelles accessibles aux masses. Ainsi ont commencé des années de recherche de nouvelles formes d'organisation du mouvement échiquéen ; le mouvement fut pris en mains par diverses unions commerciales, par la Ligue de la jeunesse communiste et l'armée, ainsi que la marine[178]. »

La Fédération soviétique des échecs fut fondée en 1924.

Si la FIDE a connu une période florissante après-guerre (« sous la présidence de l'inspiré et talentueux Fölke Rogard » *dixit* Golombek), la Fédération soviétique des échecs a connu une apothéose équivalente dans les années 1930, "sous la présidence de l'inspiré et talentueux Nikolaï Krylenko"[179].

Krylenko était de l'opinion, largement partagée, qu'il était nécessaire de politiser et contrôler tous les domaines de la vie publique, notamment celui des échecs. Voici comment il s'y prenait pour motiver les joueurs :

---

[177] Harry GOLOMBEK, *Chess, A History*, G.P. Putnam's Sons, New York, 1976, p. 217.

[178] A. KOTOV, M. YUDOVICS, *The Soviet School of Chess*, Dover Publications, Inc., New York, 1961, p. 53.

[179] Nikolaï Vassilievitch Krylenko (1885-1938) fut membre du premier Conseil des commissaires du peuple, chargé des affaires militaires. Il devint par la suite procureur général de la République socialiste fédérative soviétique de Russie.

> « Nous devons, une bonne fois pour toutes, mettre un terme à la neutralité dans le domaine des échecs. De la même façon que nous condamnons la formule “l’art pour l’art”, nous devons condamner une bonne fois pour toutes la formule “les échecs pour les échecs”. Nous devons mettre sur pied des brigades de choc de joueurs d’échecs et commencer sans attendre la réalisation du plan quinquennal des échecs[180]. »

Dans la lutte qui opposaient encore, aux années 1920, la tendance néo-romantique (« Les échecs pour les échecs ») et celle des réformateurs, Krylenko a clairement tranché en faveurs de ces derniers. En cela, on peut dire qu’il a rompu avec la tradition russe des échecs, dont Tchigorine et Alekhine étaient les éminents représentants.

Nous avons évoqué plus haut Bronstein comme un digne héritier de ces deux grands joueurs. Quels étaient ses sentiments vis-à-vis de l’institutionnalisation des échecs ?

En 1951, Bronstein a disputé le titre de champion du monde à Botvinnik. Il était à un pas de la victoire, mais le résultat du match fut finalement la nulle, ce qui signifie que Botvinnik a conservé son titre.

La manière dont Bronstein avait joué la 23e partie du match éveilla des suspicions. Pendant plus de quarante ans, raconte Bronstein, les journalistes l’ont pressé de questions pour savoir s’il avait subi des pressions politiques. Bronstein a toujours nié cette éventualité. En revanche, il a exprimé sans ambages son avis (défavorable) sur l’institutionnalisation croissante des échecs. Davantage que le contexte politique lui-même, l’institutionnalisation lui posait un problème en tant que joueur :

> « J’ai subi de fortes pressions psychologiques, de sources différentes, et il ne dépendait que de moi d’y résister ou non. [...] J’avais des raisons de ne pas devenir champion du monde, car, à cette époque, cela signifiait que j’aurais dû entrer dans la bureaucratie du monde officiel des échecs avec des quantités d’obligations formelles. Une telle position n’aurait pas été compatible avec mon caractère[181]. »

---

[180] « The Chess Games of Nikolai Krylenco ». https://www.chessgames.com/perl/chessplayer?pid=42174&kpage=1

[181] David Bronstein, Tom Fürstenberg, *The Sorcerer’s Apprentice*, Cadogan Chess, London, New York, 1995, p. 16.

Puis il ajoute (et dans sa manière d'exprimer sa joie de vivre nous reconnaissons les traces de l'archaïsme russe) :

> « Depuis mon enfance, j'ai toujours apprécié ma liberté et j'en ai joui pleinement. En dépit du pays où j'ai vécu, je suis toujours arrivé à vivre dans cet état d'esprit et je suis heureux, aujourd'hui encore, d'en être capable[182]. »

Au temps d'Anderssen, considéré comme le premier champion du monde officieux des échecs, puis au temps des deux premiers champions officiels, Steinitz et Lasker, occuper la place de champion du monde des échecs ne limitait pas la liberté personnelle du porteur du titre. Au XXe siècle, selon Bronstein, un joueur d'échecs d'exception doit faire un choix entre deux objectifs inconciliables : le titre ou la liberté personnelle.

Bronstein s'interroge et cela s'entend comme un cri du coeur :

> « Je me suis toujours demandé pourquoi les gens, en général, ont du respect pour les Champions du monde et pas pour tous les joueurs d'échecs ? N'est-il pas assez clair que nous jouons tous au même jeu d'échecs ? Nous démarrons tous de la même position initiale, avec les Blancs et les Noirs, et nous avons tous en affection les mêmes plans d'attaque, nous créons de même des plans de défense, bref, nous utilisons pareillement les mêmes armes[183]. »

Bronstein a publié un livre intitulé *L'art du combat aux échecs*, où il commente les parties de chacun des quatorze maîtres ayant participé au tournoi des candidats de Zurich en 1953. Fidèle à lui-même, il affirme avoir commenté chacun des joueurs avec un égal respect. À cette occasion, il donne son point de vue sur la manière dont on devrait, selon lui, continuer à envisager les échecs.

> « Je pense que mon livre a eu du succès parce que j'y parle de l'art des échecs, de sa beauté comme de sa technique, des erreurs ordinaires, des points forts et des points faibles de divers caractères humains, c'est-à-dire de tout ce qui fait des échecs un jeu si attrayant[184]. »

---

[182] BRONSTEIN, ibidem, p. 16.

[183] Ibidem, p. 17.

[184] Ibidem, p. 18.

De fait, les temps changeaient. Le processus d'institutionnalisation était devenu irréversible.

Bobby Fischer, champion du monde depuis 1972, fut invité en 1975 à défendre son titre. Or il s'opposa aux conditions proposées. La Fédération Internationale des échecs, ayant décidé unilatéralement qu'il avait perdu par forfait, lui retira son titre *illico*[185].

Bobby Fischer, pour sa part, continuait à se considérer comme champion du monde. En 1992, en Serbie (à Belgrade et à Sveti Stefan, sur la côte dalmate), Fischer et Spassky disputèrent un match que les deux protagonistes, ainsi que les organisateurs, envisagèrent comme un "championnat du monde", c'est-à-dire où Spassky disputait à Fischer son titre mondial. Mais aucune légalité ne fut conférée à cette rencontre par les autorités officielles.

La créativité et la recherche

Les harangues de Krylenko sur la réalisation du plan quinquennal ne sont pas, sans nul doute, le facteur qui a poussé les joueurs d'échecs de cette époque à poursuivre, infatigables, des recherches sur la tactique et la stratégie du jeu.

Tchigorine et Alekhine avaient donné l'exemple. Le grand maître tchèque, puis soviétique, Salomon Flohr, qui connaissait bien Alekhine, racontait à Botvinnik :

> « Dans la période 1930-1934, où qu'Alekhine se trouvât, à un concert ou même dans le hall d'un hôtel, il sortait son petit set de poche et analysait [diverses positions] pour trouver quelque chose de nouveau[186]. »

Botvinnik examine l'héritage des deux précurseurs dans le monde des échecs de l'Union soviétique :

> « Les systèmes travaillés par les maîtres soviétiques sont si profonds et leur point de départ est tellement éloigné des canons établis qu'à première vue, ils donnent l'impression d'être faciles à réfuter. Ainsi sommes-nous toujours en mesure de

[185] Eric SCHILLER, *Learn From Bobby Fischer's Greatest Games*, Cardoza Publishing, 2004, p. 12.

[186] BOTVINNIK, *One Hundred Selected Games…* p. 20.

> jouer selon ces systèmes, car ils continuent à palpiter d'une vie qu'on ne leur avait pas soupçonnée[187]. »

Alexander Kotov et Mikhaïl Iudovich observent à leur tour :

> « En partant du principe que les échecs exigent d'être envisagés dans une approche scientifique poussée, les maîtres soviétiques ont porté la théorie des ouvertures à un niveau sans précédent. Tout au long des années, les meilleurs théoriciens soviétiques ont procédé à un très grand nombre d'analyses, dont certaines sont d'une profondeur et originalité stupéfiantes. Ils ont notamment rétabli la réputation de bien des variantes qui avaient été rejetées, en leur infusant de nouvelles idées qui les ont transformées en armes efficaces au tranchant aiguisé[188]. »

La recherche de la créativité dans un contexte de travail systématique a donné des résultats extraordinaires. Pour mieux comprendre les ressorts de cette méthode de travail, nous pouvons recourir à une anecdote présentée au public américain par Irving Chernev et Fred Reinfeld dans leur merveilleux livre intitulé *Merveilles et curiosités des échecs* (1974).

Lors d'un match radio disputé en 1945 entre les États-Unis et l'URSS[189], Smyslov (URSS), qui jouait contre Reshevsky (États-Unis), mit seulement une minute pour jouer ses quinze premiers coups. Après le 23e coup, le temps de jeu de Reshevsky dépassait une heure et demi, tandis que celui de Smyslov était de huit minutes. Ce fut Smyslov qui gagna la partie.

La rapidité et la pertinence du jeu de Smyslov a quelque chose de prodigieux. Reuben Fine (cité par Chernev-Reinfeld) en a donné l'explication :

> « Reshevsky, qui avait consommé environ une heure et demie pour les vingt-trois premiers coups, découvrit avec stupeur que Smyslov, pour sa part, n'avait joué

---

[187] Botvinnik, *Botvinnik's Best Games…* p. 24.

[188] A Kotov, M. Iudovics, *The Soviet School of Chess,* Dover Publications, Inc., New York, 1961, p. 80.

[189] Voir Georges Noiret, « Quelques étapes du jeu d'échecs joué à distance. Ier match télégraphique : États-Unis vs. Grande Bretagne (1896) ; Ier match radio : États-Unis vs. URSS (1945) ; Ier match radio cosmique : Espace vs. la Terre (1970) » dans le présent numéro.

> qu'une minute ! Nous avons appris, mais seulement plus tard, que la variante avait été publiée, dans sa totalité, au numéro de juin 1945 du magazine *Shakhmaty*[190]. »

Chernev et Reinfeld soulignent que la variante en question, ignorée par le joueur américain bien que détaillée dans le magazine soviétique peu de temps avant le match, n'était pas nouvelle et avait été répertoriée en 1942 et 1943 lors de plusieurs parties jouées par des maîtres internationaux (y compris des non soviétiques), parmi les plus notables : Boleslavsky vs. Ragozin (Moscow 1943), Cortlever vs. Euwe (Amsterdam 1942), Boleslavski vs. Botvinnik (Sverdlovsk 1943).

Bobby Fischer, joueur américain d'envergure, ne manquait pas de se tenir au courant des articles publiés dans le *Shakhmaty*. L'étude attentive des parties des plus grands joueurs d'échecs soviétiques, les observations qu'il put faire sur les progrès accomplis dans le domaine de la théorie des échecs à toutes les phases de jeu ont renforcé son génie personnel et lui ont permis de vaincre ses adversaires.

De plus, dans la bibliothèque de Bobby Fischer, la littérature échiquéenne était « en majorité de langue russe » et l'on mentionne en particulier « un exemplaire de l'*École soviétique des échecs* de Kotov et Youdovitch, en édition russe, [qui] donnait l'impression d'avoir beaucoup servi [...][191]. »

À tous ceux qui aspiraient à devenir de bons joueurs d'échecs, Botvinnik recommandait volontiers de lire régulièrement la bonne presse échiquéenne. Si l'École soviétique doit son excellente réputation à Botvinnik, c'est non seulement en raison des performances de ce dernier, mais aussi pour avoir popularisé une méthode de travail rationnelle et systématique dont les fruits ont justement marqué les esprits.

Botvinnik se confie : « Comment je me prépare ? Cela n'a jamais été un secret[192]. »

1) La préparation à proprement parler commence par la lecture attentive d'une revue de littérature échiquéenne, qui permet au joueur de se familiariser avec les parties récentes.

---

[190] Irving CHERNEV, Fred REINFELD, *Wonders and Curiosities of Chess,* Dover Publications, Inc., New York, 1974, p. 161. Chernev lui-même parle plutôt de huit minutes ; Botvinnik, de six.

[191] Franck BRADY, *Bobby Fischer, Portrait of A Prodigy*, Dover Publications, Inc., New York, 1989, p. 11.

[192] BOTVINNIK, *One Hundred Selected Games...* p. 10.

2) La lecture doit être accompagnée par une prise de notes sur les questions qui présentent un intérêt particulier.

3) Le joueur doit étudier toutes les parties récentes, ainsi que celles de leurs futurs adversaires jouées tout au long de la carrière de ces derniers. Comprendre la manière de jouer de ses adversaires et connaître leurs variantes d'ouverture préférées s'avère extrêmement utile au moment de la confrontation directe.

4) Le joueur doit faire un choix de schémas et les travailler rigoureusement.

5) Parmi les schémas sélectionnés, ceux dont le joueur ne maîtrise pas entièrement tous les aspects doivent être dûment testés au cours de parties d'entraînement. Ces parties doivent être disputées avec des collègues qui doivent pouvoir garder le secret, afin d'éviter que tous les adversaires du joueur soient aussi bien préparés que lui et que par conséquent le travail sur les ouvertures soit effectué en pure perte.

6) Lors des parties d'entraînement, la première priorité doit être la pendule, et non la qualité du jeu. Par la suite, la même méthode doit être utilisée pour éliminer d'autres faiblesses, ex. : les déficiences en fin de partie ou en milieu de jeu.

Un autre aspect dont Botvinnik souligne l'importance est l'état de santé. Il recommande à cet égard l'activité physique.

Botvinnik conclut :

> « Enfin, à peu près cinq jours avant une compétition, toute activité liée aux échecs doit être complètement interrompue. Le joueur doit se reposer, sinon il perdrait tout son appétit pour le combat[193]. »

Le structuralisme et le constructivisme. Principes structurels-fonctionnels et rangement de l'information par casiers

Le structuralisme et le constructivisme, dont la théorie contemporaine des échecs a adopté les méthodes d'analyse, sont des théories de la connaissance au sein desquelles l'« espace métaphorique » ne trouve pas aisément sa place. Or, du fait

[193] Ibidem, p. 11.

même que ces théories jumelles de la connaissance dérivent de la pensée positiviste occidentale, il serait commode de pouvoir affirmer que les intellectuels des zones de culture ayant conservé un certain archaïsme (par exemple, orthodoxe, judaïque), n'y ont eu aucune participation.

L'un des premiers intellectuels ayant oeuvré dans la perspective structurelle est Roman Jakobson. Sa spécialité était la linguistique. Jakobson, juif de naissance, s'est converti à l'orthodoxie en 1975. On peut dire à son propos qu'il ne manquait pas de racines plongeant dans une forme de pensée archaïque, où la logique allégorique est très présente. Or, pour une raison ou pour une autre, la séduction exercée par le positivisme occidental a finalement été plus forte.

Né à Moscou en 1896, Jakobson a dès 1917 manifesté son attirance pour les méthodes novatrices du groupe des formalistes russes de Moscou. En 1926, il a fondé le Cercle linguistique de Prague, dont le propos était précisément de concevoir une méthode de connaissance de la langue selon des principes structurels-fonctionnels.

Ayant émigré aux États-Unis en 1942, il s'intégra au monde intellectuel new-yorkais en rejoignant L'école libre des hautes études, point de rencontre de nombreux intellectuels européens positivistes (dont les développements en France, après-guerre, allaient donner lieu à la création de l'EHESS).

La théorie linguistique de Jakobson est le point de départ de plusieurs disciplines dans leur infléchissement progressif vers l'analyse structurelle : la philosophie, l'anthropologie, le théorie de la littérature – et même les échecs, comme nous allons le voir dans les pages suivantes. La méthode structurelle (qui s'appuie sur la structure) s'éloigne de la logique allégorique (qui s'appuie sur la métaphore).

En ce qui concerne le constructivisme, le personnage-clef est le biologiste et psychologue suisse Jean Piaget, dont le parcours illustre l'évolution naturelle du positivisme en Europe occidentale, c'est-à-dire dans la zone culturelle où ce type de pensée est apparu à la Renaissance.

Selon Piaget, il faut distinguer la pensée saine et celle qui ne l'est pas. Quant à la pensée saine, elle se développe chez l'être humain jusqu'à la maturité en se construisant progressivement ; lorsqu'elle atteint le « niveau opératoire », elle dispose de « cadres classificatoires et sérieux, spatiaux et temporels » organisés en

« casiers ». Dès lors, toute information nouvellement acquise est dirigée vers l'un ou l'autre de ces casiers, où elle vient soit compléter une connaissance incomplète, soit ajouter une connaissance parfaitement nouvelle, sans que cela n'entraîne pour autant une ré-évaluation du système de casiers, c'est-à-dire la vision du monde que la personne en question s'est construite jusqu'alors. Les nouveaux éléments, une fois qu'on les a dirigés vers le bon casier, « n'ébranle pas alors la solidité du tout, mais s'harmonisent avec l'ensemble[194]. »

Selon Piaget, seulement dans le cas où la pensée n'est pas pleinement formée, alors « toute nouvelle acquisition modifie les notions antérieures ou risque d'entraîner la contradiction[195]. » De sorte que « la pensée se trouve en déséquilibre ou en état d'équilibre instable[196]. »

Piaget considère que cette phase transitoire est spécifique à l'enfant. Chez un adulte, une pensée qui se trouve en déséquilibre ou en état d'équilibre instable peut donc, dans cette logique, être considérée comme "déséquilibrée".

Qu'en est-il des artistes ? Toute sa vie durant, un artiste authentique doit, à tout instant de sa création, se tenir prêt à ré-évaluer le monde. Il est nécessaire même que chaque information nouvellement acquise ait sur lui un effet dévastateur, déséquilibrant, qui lui permette justement de renouveler le monde.

Si le constructivisme a relégué la ré-invention du monde à un état de déséquilibre (mental), nous ne devons pas être étonnés que le surréalisme, pour sa part, a fait la confusion entre l'espace métaphorique et la folie pure et simple. Selon la démonstration de Botvinnik, l'espace métaphorique établit un rapport indissoluble entre l'absurde et le rationnel (la pensée reconstruit le monde infatigablement et patiemment après chaque information nouvellement acquise). Tandis que la folie côtoie l'absurde sans retour au rationnel (l'information nouvellement acquise rompt l'équilibre et ne prend pas la peine de le rétablir).

---

[194] Jean PIAGET, *La Psychologie de l'intelligence*, Chap. « La signification fonctionnelle et la structure des groupements », Éd. Armand Colin, 1967.

[195] Jean PIAGET, Ibidem.

[196] Ibidem.

L'un des aspects les plus attrayants du jeu d'échecs est qu'à chaque nouveau coup de l'adversaire, le joueur doit réévaluer la position qui se trouve devant lui, une position devenue nouvelle. Il doit, en somme, constamment réinventer le monde.
Or, si l'on adopte une approche structuraliste, l'analyse des structures simples et complexes au sein des trois phases de la partie permet de mettre en place des « cadres classificatoires et sérieux, spatiaux et temporels » organisés en « casiers », où les éléments nouveaux introduits par le coup de l'adversaire, une fois qu'ils ont été dirigés vers les casiers adéquats, ne sollicitent plus le joueur de la même manière.

L'approche structuraliste vs. l'approche métaphorique. Structuralisme vs. phénoménologie

Comment rendre compte de la différence entre l'approche structuraliste et l'approche métaphorique ?

Nous pouvons recourir à la littérature. Par exemple, Charles Dickens (1812-1870) – dans son roman intitulé *Hard Times* (1854) – nous permet de distinguer clairement la définition, en l'occurrence du cheval, dans un sens structuraliste et dans un sens phénoménologique.

Le personnage mis en scène est un professeur d'école dont l'objectif est d'enseigner aux générations d'élèves la méthode positiviste de la connaissance. Il interroge la classe au sujet de la définition d'un cheval.

Une petite fille, qui porte le nom de Sissy Jupe, témoigne d'une connaissance de type phénoménologique du cheval, c'est-à-dire fondée sur son expérience personnelle de l'animal. Autrement dit elle appréhende la réalité telle qu'elle se donne, à travers les évènements de la vie.

Face au professeur, la petite fille se trouve dans l'impossibilité de donner une définition du cheval. Celle-ci lui semble trop compliquée, car elle relève de *l'expérience vécue* dans son rapport avec la *conscience* ; or l'une et l'autre sont des phénomènes de la pensée, qui se pense elle-même et pense le monde.

La phénoménologie est un courant de pensée qui n'avait pas encore été formulé dans ces termes à l'époque de Dickens. Cependant, Dickens, confronté au

positivisme, s'est interrogé sur la manière dont il fallait ou ne fallait pas envisager un objet d'étude.

La petite fille ne parvient pas à donner une définition du cheval en raison de son approche phénoménologique, laquelle exige d'elle d'effectuer une synthèse de ses impressions (qui sont nombreuses), en vue d'une hiérarchisation. Le professeur d'école, en toute bonne fois, propose une définition impersonnelle qui rend compte de la structure anatomique du cheval. Il choisit une approche objective, qui passe par la *mathématisation* du cheval.

Husserl avait critiqué la mathématisation de la nature, qu'il avait présentée comme une conséquence des méthodes de la connaissance introduites à la Renaissance.

Découvrons ensemble le passage du livre de Dickens :

> « -Fille numéro vingt. [...] Qui est cette fille ?
> -Sissy Jupe, monsieur, répondit le numéro vingt, rougissant, se levant et faisant une révérence. »

On dirait presque un extrait comique d'une parodie du socialisme scientifique : Les numéros rougissent-ils, font-ils des révérences ?

> « – [...] Que fait votre père ?
> – Il est écuyer, artiste au cirque, s'il vous plaît monsieur.
> M. Gradgrind fronça les sourcils. D'un geste de la main, il repoussa cette profession inconvenante.
> – Nous ne voulons rien savoir de ces choses-là ici. Il ne faut point nous parler de ces choses-là ici. Votre père dompte les chevaux vicieux, n'est-ce pas ?
> – Oui, monsieur, s'il vous plaît ; quand nous trouvons quelque chose à dompter, nous le domptons dans le manège.
> – Il ne faut point nous parler de manège, ici, c'est entendu. Désignez votre père comme un dompteur de chevaux. Il soigne aussi les chevaux malades, sans doute ?
> – Oui, monsieur.
> – Très-bien. C'est un vétérinaire, un maréchal ferrant et un dompteur de chevaux. Donnez-moi votre définition du cheval !
> (Grande terreur éprouvée par Sissy Jupe à cette demande.) »

Rappelons-nous que l'approche phénoménologique exige une synthèse et la hiérarchisation de ses propres impressions, d'où la difficulté de la petite fille à donner une définition à brûle-pourpoint.

> « – Fille numéro vingt incapable de définir un cheval. [...] Fille numéro vingt ne possédant aucun fait relatif au plus vulgaire des animaux[197] ! »

La jeune fille envisage le cheval dans un rapport merveilleux avec le monde. Lorsque l'homme tâche de dompter un cheval : quelles formidables scènes de combat entre les deux volontés qui s'engagent ! Lorsque l'homme soigne l'animal blessé : comment décrire le cheval partagé entre la souffrance et la reconnaissance envers celui qui prend soin de lui ? Et enfin quand on évoque le cheval évoluant parmi les artistes du cirque, la définition se renouvelle derechef.

Piaget recommande l'usage de casiers bien ordonnés dans la pensée, afin qu'une information nouvellement acquise « n'ébranle pas le tout, mais s'harmonise avec l'ensemble ».

Dans le cas de la petite fille, la pensée juvénile en équilibre instable n'est pas chamboulée par une information nouvellement acquise, mais par l'obligation de donner une définition du cheval, car cela exige d'elle l'effort de hiérarchiser ses impressions. Ce réflexe (de défense) de la petite fille est un principe fondamental de l'acte créateur, qui exprime son humanité.

Bien évidemment, tout devient aisé quand la pensée humaine s'impose les limites de la logique de « casiers ». Or, pour que l'usage des casiers soit possible, la définition du cheval doit porter, non pas sur les « phénomènes », mais sur la structure et les contacts d'ordre général que la structure établit avec d'autres structures.

La pensée structuraliste allège l'observateur de toute hésitation, lorsqu'il s'agit par exemple de donner une définition du cheval. Voici comment Dickens continue sa démonstration :

> « – Blitzer, reprit M. Thomas Gradgrind, votre définition du cheval ?
> – Quadrupède ; herbivore ; quarante dents, dont vingt-quatre molaires, quatre canines et douze incisives. Change de robe au printemps ; dans les pays

[197] Charles DICKENS, *Les Temps difficiles,* Trad. de William Hugues, Paris, Hachette, 1880, p. 3-4.

> marécageux, change aussi de sabots. Sabots durs, mais demandant à être ferrés. Âge reconnaissable à diverses marques dans la bouche.
> Ainsi, et plus longuement encore, parla Blitzer.
> – Maintenant, fille numéro vingt, dit M. Gradgrind, vous voyez ce que c'est qu'un cheval[198]. »

Tous les domaines de la pensée ont dû ajuster leurs définitions à peu près de la même manière. Quant aux théoriciens des échecs, ils ont eux aussi subrepticement dirigé leurs efforts vers l'analyse des structures au sein de la partie.

Le structuralisme et les échecs. Youri Averbach définit la combinaison dans une perspective structuraliste

Youri Averbach est un éminent chercheur et théoricien, mais il n'a pas résisté à la tentation de mettre sur pied, dans le domaine de la théorie des échecs, un « édifice de casiers bien ordonné » redoutablement efficace, afin que tous les éléments nouveaux s'y incorporent sans produire de déséquilibre.

Averbach expose son approche dans l'introduction de son livre *Tactique pour les joueurs d'échecs avancés.*

Si la recherche sur les ouvertures et les fins de partie a conduit à une classification très détaillée, Averbach estimait que dans le domaine des combinaisons et notamment des modalités de calcul liées aux combinaisons, l'effort de classification avait été négligée. Bref la théorie du milieu de partie était en retard sur celle des deux autres phases de jeu[199].

> « Jusqu'à présent, les efforts d'explication du mécanisme des combinaisons ont au mieux conduit à une poignée de concepts généraux et guère convaincants tels que l' "harmonie des pièces" ou l' "utilisation concertée des forces". D'ailleurs, le débat sur le terme lui-même de combinaison continue à être d'actualité. Différents auteurs ont interprété le terme de manières différentes. Les lecteurs se rappellerons que la discussion lancée par le journal soviétique *Shakhmaty* sur la question

[198] DICKENS, ibidem, p. 4-5.

[199] Yuri AVERBACH, *Chess Tactics for Advanced Players*, Sportverlag Berlin, Chess Digest, 1992, p. 5.

> « Qu'est-ce qu'une combinaison ? » n'a pas produit de réponse univoque, en dépit de l'importance accordée au sujet dans le périodique[200]. »

Averbach semble vouloir ignorer la définition, pourtant pertinente, que Botvinnik avait donnée dès 1939 au terme de combinaison. Ainsi croit-il pouvoir présenter son livre comme une « tentative de sauver la discussion de son impasse »[201].

Observons qu'Averbach ne considère pas la combinaison comme une exception qu'il est possible (et même recommandée) d'éviter, opinion qu'il attribue à l'école positionnelle. Il estime au contraire que le développement des contacts, et donc leur organisation en combinaisons, appartient au développement naturel du jeu d'échecs. « Puisque l'apparition des contacts annonce la combinaison, celle-ci s'évalue comme une conséquence complexe et variée de ce processus[202]. »

Averbach analyse la structure de la partie dans son mode de déroulement, c'est-à-dire envisagée comme une suite de « manifestations tactiques », à tous les niveaux où une structure se manifeste, du plus simple au plus complexe.

Nous avons évoqué le rôle de la linguistique dans l'introduction du structuralisme dans tous les domaines de la pensée ; particulièrement le rôle de Roman Jakobson, qui a imposé un méthode d'analyse à la fois laborieuse et commode.

Le type d'analyse linguistique promu par Jakobson consiste à décomposer graduellement les unités complexes du discours en « constituants ultimes » possédant chacun une signification propre, avant de les dissoudre à leur tour en « sous-composants » qui permettent de les différencier les uns des autres. Ces « sous-composants » sont envisagés en tant que « traits distinctifs ».

Le rôle des unités simples et complexes, selon le niveau, se limite à différencier, cimenter, compartimenter, ou encore mettre en relief les diverses unités significatives[203].

---

[200] AVERBACH, ibidem, p. 6.

[201] AVERBACH, ibidem, p. 6.

[202] AVERBACH, p. 7.

[203] Roman JAKOBSON, *Essai de linguistique générale*, Traduction de Nicolas Ruwet, Éditions de Minuit, 1963, p. 104.

Les étapes de l'analyse échiquéenne structuraliste

Averbach, fidèle à ce modèle de recherche et d'analyse, envisage son objet d'étude de la manière suivante :

1) Il examine les situations élémentaires les plus fréquentes, celles qui dérivent des confrontations entre les pièces isolées, et prend en considération les méthodes possibles d'attaque et de défense.

2) Puis il examine les facettes graduellement de plus en plus complexes de la partie en « fouillant toujours plus profondément dans les positions analysées[204] »

3) Les analyses toujours plus approfondies des positions aboutissent, dans la théorie d'Averbach, aux positions caractérisées de *double-attaque.* Selon lui, la *double attaque* ne se résume pas à une attaque à deux volets, mais sous-entend une combinaison d'attaques et de menaces et constitue la base des opérations tactiques les plus intriquées[205].

Selon Averbach la *double-attaque* est emblématique et permet d'ordonner ce qui pourrait paraître un cauchemar d'enchevêtrements tactiques. Décomposer les unités complexes en « constituants ultimes » permet de comprendre ce qui se cache derrière des termes comme : « harmonie des pièces » ou « utilisation co-ordonnée des forces ».

Averbach révèle que derrière ces termes se trouve le concept qu'il formule avec la notion de « connections élémentaires ». Selon lui, quelque complexe qu'une opération puisse paraître, elle peut être décrite à la lumière des différentes combinaisons de contacts. Ainsi l'utilisation concentrée de forces ne signifie-t-elle rien d'autre que l'utilisation co-ordonnée de combinaisons de contacts, c'est-à-dire certaines constellations de Pions, de pièces ou de cases sur l'échiquier.

Averbach observe ainsi que certaines fins de partie combinatoires peuvent être réduites à seulement quelques combinaisons co-ordonnées de contacts de base.

---

[204] AVERBACH, p. 6.

[205] Ibidem.

L'analyse des unités simples et complexes a permis à Averbach, comme à Jakobson, de différencier, cimenter, compartimenter, ou encore mettre en relief les diverses unités significatives dans son propre domaine de recherche.

Averbach en arrive naturellement à sa propre définition de la combinaison, qu'il a par ailleurs réussi à imposer au détriment de celle de Botvinnik :

> « Grâce au terme de contacts et grâce à leurs combinaisons, une définition de la combinaison a été obtenue, de même que l'on est parvenu à introduire un nouveau système de classification très prometteur[206]. »

Averbach a bien assimilé la méthode de Jakobson, qui consiste à analyser la structure, du plus simple au plus complexe, et à rendre compte des contacts qui s'établissent au sein de la structure d'ensemble.

Voici une étape essentielle dans le structuralisme linguistique :

> « Parler implique la sélection de certaines entités linguistiques et leur combinaison en unités linguistiques d'un plus haut degré de complexité. Cela apparaît tout de suite au niveau lexical : le locuteur choisit les mots et les combine en phrases, conformément au système syntaxique de la langue qu'il utilise ; les phrases à leur tour sont combinées en énoncés[207]. »

Or il existe une étape, qui suit de près le processus, que Jakobson ne tient nullement à dissimuler :

> « L'ingénieur des communications approche le plus justement l'essence de l'acte de la parole quand il tient que dans un échange optimal d'information le sujet parlant et l'auditeur ont à leur disposition à peu près le même "fichier de représentations préfabriquées" : le destinateur d'un message verbal choisit l'une de ces "possibilités préconçues" et le destinataire est supposé faire un choix identique parmi le même assemblage de "possibilités déjà prévues et préparées"[208]. »

---

[206] AVERBACH, p. 7.

[207] JAKOBSON, ibidem, p. 45-46.

[208] Ibidem.

Peut-on dire, à la manière de Jakobson, qu'avec la théorie d'Averbach nous nous approchons le plus justement de l'essence d'une partie d'échecs en affirmant que dans l'échange optimal de coups, les deux adversaires ont désormais à leur disposition à peu près le même « fichier de représentations préfabriquées » : un joueur d'échecs choisit l'une de ces « possibilités préconçues » et l'adversaire est supposé faire un choix identique parmi le même assemblage de « possibilités déjà prévues et préparées » ?

Il est intéressant d'observer que Botvinnik lui-même fut séduit par ce nouveau système, jugé « très prometteur », et consacra une grande partie de son activité, dans la deuxième moitié du XXe siècle, aux recherches sur le jeu d'échecs et l'informatique.

La victoire de l'approche structuraliste. Un problème, pour certains

Le livre de théorie d'Averbach *Tactique pour les joueurs d'échecs avancés* a été publié dans les années 1970. C'est à cette date relativement tardive que semble s'être achevé le long processus d'éloignement de la sensibilité archaïque russe au sein du système soviétique. L'accès aux espaces métaphoriques s'est désormais trouvé coupé.

En écrivant *Vie et destin*, entre 1950 et 1962, Vassili Grossman a souhaité mettre en scène, dans un contexte lourd (celui du siège de Stalingrad), des personnages typiques du XXe siècle et du monde soviétique, des scientifiques ; de manière à la fois imaginative et pertinente, il rend compte des questions que ces derniers se posaient sur la manière dont on doit envisager la science.

Dans un passage du roman, le jeu d'échecs est associé à l'idée d'espace métaphorique, les échecs et la musique ouvrent sur des espaces métaphoriques :

> « Ces derniers temps, Strum n'aimait pas rester le soir à la maison. Il lui arrivait d'aller chez Postoïev faire une partie d'échecs, écouter un peu de musique : la femme de Postoiëv était une assez bonne pianiste[209]. »

Dans un autre passage, ci-dessous, la partie d'échecs est, au contraire, associée à l'approche structuraliste. Elle n'ouvre pas sur un espace métaphorique :

---

209 Vassili GROSSMAN, *Vie et destin*, Traduction d'Alexis Berelowitch avec la collaboration d'Anne Coldefy-Faucard, Editions l'Âge d'homme, 1980, p. 254.

> « Markov ? Il reste parfaitement extérieur à tous les problèmes du bien, du mal, de l'amour et de la morale. Un talent efficace. Il résout les problèmes scientifiques comme une partie d'échecs[210]. »

Dans le fond, à travers ses personnages, Grossman décrit l'évolution de la société russe : ses fondements archaïques et le chemin structuraliste sur lequel l'a engagée le système soviétique. Il est étonnant de constater à quel point le système soviétique et le libéralisme occidental ont embrassé tous deux la vision structuraliste du monde.

Voici la critique sévère formulée par l'un des personnages de Grossman :

> « Pour lui la science est un sport, résoudre un problème, comprendre un phénomène revient à établir un record sportif. L'essentiel étant de ne pas se faire doubler ! Moi non plus, d'ailleurs, je n'ai pas réfléchi sérieusement à tout cela ! À notre époque, la science devrait être confiée à des gens à l'âme élevée, des prophètes, des saints ! Or elle est entre les mains de gens doués et efficaces, de joueurs d'échecs et de sportifs. Ils ne savent pas ce qu'ils font[211]. »

L'efficacité est alors devenue la qualité la plus primée. Voici ce qu'en pensait Botvinnik :

> « Quels sont les principes de notre école ? En tout premier lieu, je dois mentionner notre approche scientifique du jeu d'échecs. Cela implique une attitude réaliste vis-à-vis du jeu en général et une attitude critique vis-à-vis de sa propre oeuvre créatrice. Tout cela a été élevé au degré de principe. Ainsi les maîtres soviétiques cherchent-ils continuellement quelque chose de nouveau [en restant parfaitement extérieur à tous les problèmes du bien, du mal, de l'amour et de la morale ? (Grossman)], en explorant continuellement de nouvelles voies dans le domaine de la théorie et de la pratique échiquéenne. Par exemple, certains maîtres du temps jadis jouaient les mêmes ouvertures année après année ; mais nous approchons le problème différemment. Lorsque nous avons étudié un système d'ouverture en particulier ou évalué "une nouvelle production technique", nous faisons usage de ce système, seulement tant qu'il est en mesure d'apporter un avantage, puis nous le mettons au rebut et renouvelons la recherche d'une arme inédite[212]. »

---

[210] GROSSMAN, ibidem, p. 681.

[211] GROSSMAN, ibidem.

[212] BOTVINNIK, *One Hundred Selected Games…* p. 24.

En guise de conclusion : Bobby Fischer propose une solution

Youri Averbach ne semble pas s'être posé la question des implications de son approche structuraliste des échecs. Que se passerait-il en cas de mise en circulation massive de « fichiers de représentations préfabriquées » parmi lesquelles tout joueur d'échecs pourrait choisir un « possibilité préconçue », tandis que son adversaire est supposé faire un choix du même type au sein du même assemblage de « possibilités déjà prévues et préparées ».

Pourtant, Averbach lui-même observait qu'« aujourd'hui, l'analyse de certaines ouvertures est poussée jusqu'en milieu de jeu et parfois jusqu'en fin de partie[213]. »

De fait, non seulement la phase de l'ouverture, mais aussi celle des fins de partie ont été soumises à un effort d'analyse quasi exhaustif :

> « Des douzaines de positions qui étaient naguère des trous blancs sur la carte des fins de partie ont été analysées en détail, évaluées et incluses dans des livres sur la fin de partie[214]. »

Selon Averbach, la recherche axée sur les nouveaux systèmes d'ouverture et leur élaboration par les praticiens des échecs a permis d'améliorer considérablement la stratégie de milieu de jeu, « parce que les différents types de position de milieu de jeu, qui se caractérisent par un plan général ou une stratégie générale, ont été analysées excessivement et en profondeur[215]. »

Lorsque Bobby Fischer est revenu sur la scène des échecs, en 1992, les commentateurs émirent des observations condescendantes sur sa façon d'aborder la phase de l'ouverture. Fischer répliqua par une critique sévère de l'évolution du jeu d'échecs, en particulier au plus haut niveau, où la capacité de mémoriser les variantes d'ouverture occupait désormais, selon lui, une place bien trop importante dans le jeu. D'après Fischer, en quelque sorte, les joueurs s'étaient livrés aux « fichiers de préfabriqués ».

---

[213] AVERBACH, ibidem, p. 5.

[214] Ibidem.

[215] Ibidem.

Si l'étude des diverses variantes d'ouverture est utile, dans la mesure où elle permet à un joueur de mieux comprendre la vie organique du jeu d'échecs, cet effort nécessaire d'analyse ne doit pas se transformer en « assemblage de possibilités déjà prévues et préparées.[216] »

En 1996, après quelques années de réflexion, Bobby Fischer présentait une nouvelle manière de jouer aux échecs, baptisée « Fischer random », dont le principe original était que l'emplacement initial des pièces de la première et de la dernière rangée devait être tiré au sort et placé en vis-à-vis identique des deux côtés de l'échiquier.

Le grand théoricien des ouvertures serbe, Svetozar Gligoric, a défendu et justifié l'idée de Fischer dans un livre publié en 2002 : *Et si on jouait Fischerandom ?*

Nous allons clore cet article avec une citation de Gligoric :

> « Le temps décidera si les échecs vont survivre ou s'ils vont mourir, ou s'ils sont déjà morts. Et nous saurons qui a dit la vérité. Une chose est sûre, en cette fin du XXe siècle, les temps sont mûrs pour que l'on regarde en face le beau et antique jeu. De toute évidence, il est aujourd'hui menacé d'épuisement, défié par l'intelligence artificielle. La proposition de Bobby Fisher, qui permet d'enrichir considérablement la phase de l'ouverture, est peut-être une chance ultime de le raviver aux yeux du public[217]. »

[216] JAKOBSON, ibidem, p. 45-46.

[217] Svetozar GLIGORIC, *Shall We Play Fischerandom ?*, B. T. Batsford Ltd, London, 2002, p. 40.

Les échecs dans l'histoire de l'art

LE JEU D'ÉCHECS VU PAR CORNELIS DE MAN ET MARIA VIEIRA DA SILVA. LA CRÉATION D'ESPACES MÉTAPHORIQUES EN CONTEXTE ARTISTIQUE DÉFAVORABLE (NATURALISTE)

— Henri de Montety

Evoquer les espaces métaphoriques dans l'art pictural, c'est s'intéresser au fonctionnement de la peinture en ce qu'elle consiste à représenter l'espace sur une surface plane. La contrainte même de la représentation plane exige un effort de synthèse, qui se manifeste à travers la création de métaphores[218].

Dès lors qu'elle est réalisée en perspective, la peinture réfute cet effort de synthèse et se prive donc d'une part essentielle de son propre enjeu. Depuis la Renaissance, la représentation en trois dimensions se complait dans la facilité. Plus elle se perfectionne, plus elle contourne l'obstacle. La peinture naturaliste, en quelque sorte, pêche à la fois par orgueil et par pusillanimité, car elle rompt avec l'aveu sincère et fécond d'imperfection métaphysique (la perte d'une dimension spatiale), pour aspirer à une illusoire perfection technique (le gain de profondeur visuelle)[219].

---

[218] En ce qui concerne la sculpture, qu'il ne s'agit pas de déprécier, d'autres mécanismes sont en jeu que nous ne pouvons pas détailler ici.

[219] La surface de la peinture peut être considérée comme un plan où se rencontrent deux espaces, réciproquement métaphoriques l'un de l'autre. Voir Henri de Montety, « L'échiquier comme représentation de la complexité spatio-temporelle », *Chronique d'Echec Cyrano*, Janvier-Mars 2026, p. 115-133.

L'imperfection métaphysique est un aspect réel et intemporel de la condition de l'homme. La perfection technique est un fantasme de l'homme moderne.

Lorsqu'elle est employée avec discernement, la technique permet de résoudre de nombreux problèmes. En matière artistique, elle est le plus souvent mauvaise conseillère, car elle tend à supplanter tout autre facteur. Autrement dit, si l'on attribue aux moyens (techniques) la capacité et la mission de fixer les fins (artistiques), la notion d'ordre est en danger : les techniques de production, mais aussi de commercialisation, risquent de l'emporter sur ce qui fait le coeur de l'art, c'est-à-dire la représentation de l'essence des choses, tâche à laquelle nous pouvons donner le nom de stylisation.

Dans son domaine, le jeu d'échecs, Mihail Botvinnik déplorait l'invasion de la technique. Selon lui, le recours exclusif à la technique (les manoeuvres tactiques) risquait d'entraver le processus de création, c'est-à-dire la possibilité même de percée métaphysique, à laquelle il donnait le nom de « combinaison ».

Dans l'art pictural et aux échecs, le processus créatif revêt le même caractère de transformation radicale. En peinture, la création opère au moment où l'on parvient à représenter quelque chose tout en modifiant son environnement dimensionnel (comme nous venons de le souligner : de l'espace au plan). Aux échecs, selon Botvinnik, la création opère lorsque l'on parvient à modifier momentanément les valeurs relatives des pièces.

> « Pour un joueur d'échecs, le grand art consiste à savoir explorer les possibilités de conduire la partie vers une position où les valeurs relatives normales cessent d'opérer[220]. »

Cette proximité entre les deux modes de création a inspiré les artistes, qui ont souvent choisi de représenter un échiquier ou une partie d'échecs. De plus, du point de vue formel, l'échiquier est un objet plein de promesses et de subtilité, en ce qu'il peut être montré comme une antithèse paradoxale de la perspective visuelle. Il incarne, en quelque sorte, une tentation à laquelle il faut résister.

Les peintres de la Renaissance n'ont pas résisté à la tentation. Dans le but de prouver leur parfaite maîtrise technique de la perspective, ils ont très souvent

---

[220] Mikhail BOTVINNIK, *One Hundred Selected Games*, Translated by Stephen Garry, Dover Publications, Inc., New York, 1960, p. 19.

représenté, non seulement un échiquier, mais surtout divers sols en damier qui structurent de manière irréfutable et cohérente le tableau. Ils ont négligé le fait qu'entre l'homme, la peinture et les échecs (ou le damier), la véritable affinité se trouve, non pas dans la régularité mécanique de la structure du monde visible, mais dans la possibilité même de transformer ce monde visible, afin de lui donner un sens plus profond.

Aux échecs, cette transformation a lieu lors des combinaisons. Le monde est ouvert où les significations sont analogiques, métaphoriques, métonymiques, c'est-à-dire quand une combinaison transforme les valeurs relatives normales. Botvinnik insiste sur le fait qu'en termes échiquéens, il est aussi important de sortir de cet état de choses, que d'y entrer. Pour être complet, le processus de création combinatoire doit être suspendu hors du temps.

Dans le domaine de la peinture, il est également indispensable de pouvoir entrer et sortir du tableau et de circuler de l'une à l'autre de ses parties en cheminant sur la voie des métaphores. Le tableau stylisé est une "combinaison" délimitée hors de l'espace. Tandis que la combinaison aux échecs est une "stylisation" délimitée hors du temps. Pour être accessible à l'entendement humain, le travail métaphysique opère dans le cadre de certaines limites (plus précisément hors de ces limites).

Or, en ce qui concerne la peinture, cela est impossible si le tableau est représenté dans la perspective naturaliste, car la perspective, en ouvrant la troisième dimension, impose à l'interprétation un seul chemin hors-limites, celui de l'impasse des significations symboliques dont le sens est arbitraire, privé de toute réalité métaphysique.

Par exemple, dans une nature morte naturaliste, un citron pelé symbolise le caractère fini de la vie. De l'hypothèse théorique du citron pelé, représenté à la perfection posé sur une table, à côté de trois huîtres ou d'un lapin écorché, on ne revient pas dans la vraie vie, qu'elle soit envisagée ou non dans son caractère fini. On reste enfermé à jamais dans ce citron hermétique.

Au contraire, un attribut réaliste comme les clous de la Croix, représentés tels quels et sans intention naturaliste (par exemple dans une enluminure médiévale ou une icône italo-byzantine) – des clous en quelque sorte "tombés du Ciel" – permettent à l'observateur d'aller et venir librement entre deux réalités

métaphoriques l'une de l'autre, la Passion et la vie éternelle, et ainsi de s'élever dans la compréhension du mystère chrétien, du monde et de soi-même.

La peinture naturaliste est pauvre, car elle ne permet pas ou peu ce genre d'expérience riche en échanges et en intelligence ; elle est figée sur des structures à sens unique, le plus souvent conduisant dans des impasses.

Le contexte artistique naturaliste est défavorable à la représentation picturale stylisée ; exactement comme, selon Botvinnik, la mentalité structuraliste et constructiviste est défavorable à la création de combinaisons au jeu d'échecs[221].

Cela dit, dans la peinture, comme aux échecs, il y a des contre-exemples.

Au XVII^e siècle s'est trouvée l'apogée d'une rivalité stérile entre le style classique et le style baroque, stérile parce qu'elle reste assujettie au carcan de la représentation naturaliste.

Toutefois, un peintre comme Vermeer est parvenu à s'élever au-dessus du contexte défavorable de son époque, en donnant à son oeuvre un contenu très riche et jamais restreint à une signification symbolique (abstraite). En dépit de leur thème souvent très simple (une laitière, une liseuse, quelques amis dans une pièce), les toiles de Vermeer établissent un réseau complexe de correspondances entre les personnages et les éléments du décor (les murs, les fenêtres, les rideaux), lesquelles témoignent d'une circulation intense de métaphores[222].

Nous allons nous intéresser à un autre peintre flamand du XVII^e siècle, Cornelis de Man (1621-1706), ainsi qu'à une artiste du XX^e siècle, Maria Vieira Da Silva (1908-1992), dont on peut également dire que le contexte artistique de son oeuvre (le triomphe du surréalisme) était particulièrement défavorable à la création d'espaces métaphoriques authentiques.

---

[221] Voir Camelia de Montety, « L'École soviétique d'échecs entre phénoménologie et structuralisme. Mikhaïl Botvinnik et Youri Averbach, deux théoriciens paradigmatiques » dans le numéro en cours.

[222] Notons que la peinture de Vermeer, longtemps déconsidérée, a été redécouverte et rendue à sa juste valeur par un critique d'art français, Etienne Joseph Théophile Thoré, pseudonyme "Bürger" (https://www.essentialvermeer.com/thore.html), dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, c'est-à-dire au moment du regain anti-moderne de Cézanne, Gauguin, Van Gogh.

Dans l'art surréaliste, tout comme dans l'art naturaliste, un élément essentiel de la réalité est absent : l'esprit. À la part spirituelle de la réalité se sont substituées des idées ; celles-ci – comme l'esprit – sont invisibles, mais – contrairement à l'esprit – leur origine est humaine. Dans la doctrine surréaliste, ce sont les connexions neuronales, et non la tradition primordiale, qui sont à l'origine, par exemple, de l'écriture automatique.

Le surréalisme est très humain (trop humain) et très matérialiste – on devrait l'appeler "sur-naturalisme". Il pousse dans ses retranchements le principe du trompe-l'oeil, qui se trouve déjà dans toutes les représentations naturalistes en raison même de leur ambition d'exprimer – au sens propre, par la tromperie – visuellement sur la toile une profondeur spatiale.

Raphaël, *La Madonna della Seggiola* (1512)

Pere Borrel del Caso, *Fuyant la critique* (1874)

Le trompe-l'oeil, pour le peintre et pour l'observateur, est un piège, un univers d'illusions partagées. Seule une maîtrise assumée du caractère plan du tableau permet de ne pas tomber dans le piège du trompe-l'oeil et ainsi créer d'authentiques espaces métaphoriques[223].

[223] Rappelons-nous le célèbre aphorisme de Maurice Denis : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » (*Art et Critique*, 1890).

Dans un tableau représentant une partie d'échecs (ci-dessous), Cornelis de Man s'est amusé des règles ordinaires de la perspective. Pas du tout animé d'une intention de tromper l'oeil, il est parvenu à exprimer un enchaînement d'analogies métaphoriques liées à l'étonnement ou la surprise.

Cornelis de Man, *Les joueurs d'échecs* (1670)

L'étonnement est le thème général du tableau.

On retrouve aussi l'atmosphère joyeuse de la célèbre Partie d'échecs peinte par Sophonisba Anguissola au siècle précédent (1555).

L'environnement culturel de Cornelis de Man (1621-1706) – les Provinces-Unies au XVII[e] siècle – était marqué par deux mots d'ordre : la perfection et la simplicité. La nature morte, paradigme de l'époque, était l'équivalent (ou la conséquence), en termes de goûts artistiques, des aspirations protestantes à une vie morale et puritaine, de fait à la fois simple et parfaite.

La nature morte naturaliste, à la fois dans sa composition générale et dans ses formes spécifiques (selon les principes de la perspective), et dans le rendu des matériaux (aspect luisant, mordoré, feutré, voilé, etc.), exigeait une grande maîtrise technique, dont les peintres devaient faire usage en l'associant à une connaissance approfondie, de type hermétique, des symboles.

Le chef de file de cet art était Pieter Claesz (1596-1661).

Pieter Claesz, *Nature morte avec pâté de dinde* (1627)

Pieter Claesz, *Nature morte avec fruits et Roemer* (1644)

Les pièces textiles représentées par Claesz – qu'elle soient disciplinées (à gauche), ou désordonnées (à droite) – avaient pour objectif de démontrer la maîtrise technique de l'artiste, ce qui permettait de renforcer la crédibilité de son message moral, à savoir, comme cela a été signalé plus haut, la perfection et la simplicité.

Ces deux dispositions morales cohabitaient dans la doctrine de la prédestination calviniste, laquelle, de manière assez paradoxale, était intensifiée, sur la plan visuel, par l'intégration du clair-obscur baroque, élaboré dans l'aire culturelle catholique, renforçant le caractère péremptoire du message (en un mot : les *vanités*, avec leurs crânes et autres symboles morbides, attiraient l'attention sur les dangers de damnation éternelle).

Or cette manière picturale n'était pas unanimement pratiquée par les artistes hollandais. À cet égard, il semble bien que Cornelis de Man se situe dans le camp des réfractaires, tout comme le plus célèbre Johannes Vermeer.

Observons par exemple que sa façon de jouer avec le tapis de table (à droite) évoque moins l'art de ses compatriotes et contemporains, que celui de Cézanne (à gauche), qui a révolutionné la nature morte à la fin du XIX^{e} siècle.

Cézanne, *Nature morte avec pommes* (1893-94)

Cornelis de Man, *Les joueurs d'échecs* (1670) détail

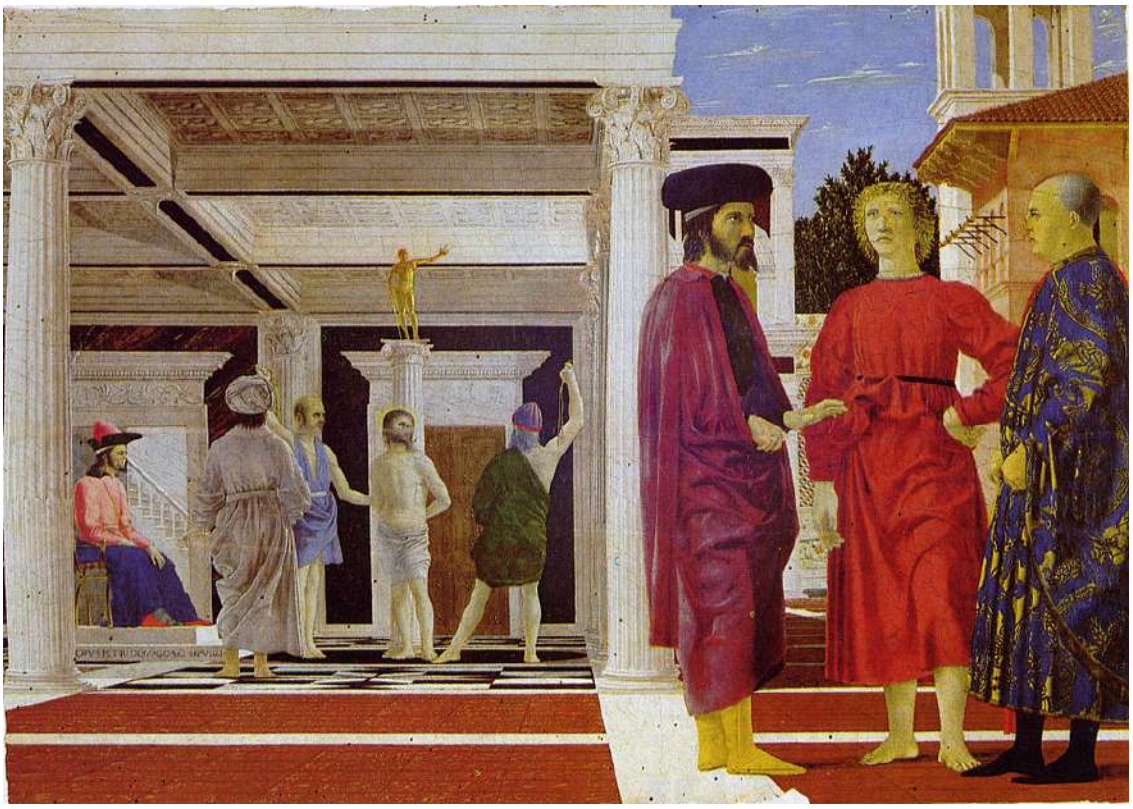
La composition de Cézanne est anti-moderne, résolument opposée à tout naturalisme. Elle se substitue à la représentation en perspective, afin de pouvoir représenter, au moyen d'une recomposition intellectuelle, tous les éléments du tableau de manière stylisée, c'est-à-dire de manière réaliste : chaque élément, à sa place, pour ce qu'il est dans son essence et dans ses relations avec les autres éléments, indépendamment du contexte dans lequel ils sont momentanément visibles. D'où la négligence de toute vraisemblance optique.

Même si l'effet de vision plane est beaucoup moins présent (voir absent), ne trouve-t-on pas chez Cornelis de Man une prescience de la composition de Cézanne ?

Ce qui permet de situer Cornelis de Man sur la voie de traverse conduisant à Cézanne (et, à rebours, tout droit vers l'art médiéval), c'est le contraste entre le petit échiquier, posé sur la table, et le vaste sol carrelé.

Contrairement aux tableaux de la Renaissance, le carrelage n'est pas magnifié (en tant que prouesse technique ou comme structure géométrique mise au service de la perspective générale), mais plutôt négligé. Il est là, faute de mieux, mais l'échiquier, malgré sa taille modeste, le supplante. L'échiquier est au coeur du tableau et l'explique.

Pour bien comprendre le phénomène, comparons avec une oeuvre emblématique de la Renaissance, ci-dessous, dont le dallage est non seulement extrêmement présent, mais aussi indispensable pour la compréhension même du tableau, puisque ce sont les carreaux parfaitement assemblés qui établissent un contact entre la scène de gauche et celle de droite. De cette manière, l'ensemble du tableau est soumis à une seule et même perspective : c'est la technique visuelle, et pas le contenu spirituel, qui donne le ton et la cohérence à l'oeuvre. C'est donc, en quelque sorte, l'ordre terrestre (naturaliste) qui explique les idées que l'on se fait sur les Evangiles, de même que les conclusions que l'on doit en tirer[224].



Piero Della Francesca, *La flagellation du Christ* (c. 1459)

[224] Notons qu'au sujet de ce tableau, la critique s'est concentrée sur l'identification des trois personnages de droite, puisqu'il s'agirait d'un conciliabule entre quelques dignitaires italiens en préalable au lancement d'une future croisade.

Alors qu'a voulu, pour sa part, exprimer Cornelis de Man ? Nous évoquions l'effet de surprise et l'étonnement. Ou peut-être faudrait-il dire la capacité à créer un effet de surprise ? Ou plutôt la mise en place d'une situation capable de créer un effet de surprise ? Or, en principe, ce qui provoque la surprise, c'est que l'on voit tout d'un coup les choses d'une manière nouvelle. Et si l'on prend la peine d'éprouver de l'étonnement, au lieu de passer tout simplement son chemin, c'est que cette manière nouvelle – de voir ou de calculer – nous permet de nous approcher de la vérité. Autrement dit : c'est une métaphore (dans l'art) ou une combinaison (aux échecs).

Regardons de nouveau la peinture de Cornelis de Man. Deux phénomènes semblent concomitants : (1) le joueur est surpris par un excellent coup, (2) nous sommes nous-mêmes surpris que la joueuse, avec son coup d'oeil jeté en arrière, nous invite à pénétrer dans le tableau.

Cornelis de Man, *Les joueurs d'échecs* (1670)

La joueuse est au centre du jeu. Et l'échiquier au coeur de l'intrigue. Celle-ci est de type télescopique (de l'extérieur vers l'intérieur) : de l'observateur à la joueuse et enfin au joueur. Le passage (préparatoire) de l'observateur à la joueuse est gouverné par le sol carrelé en perspective, le passage (crucial) de la joueuse au joueur est gouverné par l'échiquier.

Pour accentuer le caractère préparatoire de la première étape (l'invitation dans le tableau), la perspective générale du tableau, en dépit de la régularité du dallage est incurvée comme à travers une loupe ; on se penche irrésistiblement sur la scène principale qui est une sorte de miniature à l'intérieur du tableau. Deuxième étape, ladite scène apparaît plus précisément : un coup de génie qui fait mat ou du moins rend celui-ci inévitable, au grand dam du joueur, qui s'exclame.

Faut-il comprendre le tableau autrement ? Par exemple : le joueur craindrait que la joueuse décide de faire ce coup qui va la mettre, elle, dans une position désespérée ? Ou peut-être même se réjouirait-il d'avance que ce coup soit joué, ainsi contiendrait-il difficilement son impatience de jouer le coup suivant, le coup gagnant ? Comment savoir ? Du reste, cela ne remet pas en cause l'analyse générale du tableau en deux étapes. De plus, on peut avoir une préférence pour l'hypothèse du coup gagnant de la joueuse, celle-là même qui nous invite aimablement, et malicieusement, à partager son triomphe.

Cette avancée télescopique à travers le tableau, du spectateur jusqu'au coeur de l'intrigue, est de type métaphorique. C'est la joueuse elle-même qui ouvre pour nous un nouvel espace métaphorique, puisque la partie jouée sur l'échiquier est aussi celle qui se joue, entre l'homme et la femme, sous l'oeil goguenard du chat. Tout comme le rideau du lit légèrement écarté, en arrière-plan, ouvre sur un troisième espace métaphorique non mentionné (non pensé, et pourtant bien réel).

Aux échecs, une belle combinaison est celle où, d'une certaine manière, tout le monde est gagnant (vainqueur et perdant), car c'est l'art qui est à l'oeuvre.

En ce qui concerne Cornelis de Man, nous voyons sur les deux tableaux ci-dessous qu'il n'hésitait pas à modifier la valeur normale des choses (en l'occurrence la perspective et les proportions) pour arriver à ses fins (la création artistique).

Cornelis de Man, *Géographes au travail* (c. 1670)

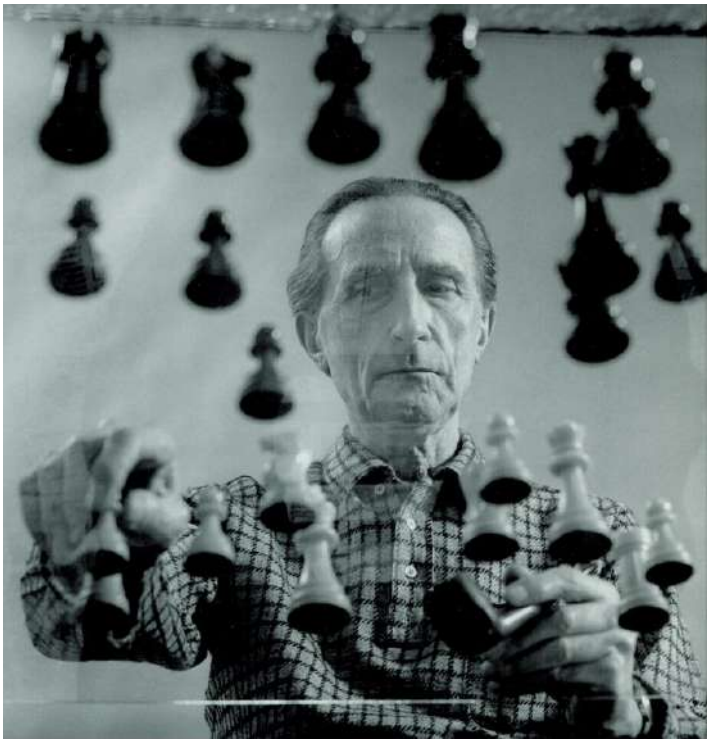
Cornelis de Man, *Musiciens* (c. 1670)

Mentionnons la courbe de l'espace, ainsi que la déformation des reflets dans le miroir (par exemple l'inversion entre le musicien et son instrument). Observons aussi le fauteuil de la femme, visuellement très incorrect, mais qui permet à celle-ci d'être en même temps face au clavecin, face au musicien et face à l'observateur.

Au XXe siècle, il n'est plus question, comme dans le cas de Cornelis de Man ou Vermeer, de dissimuler son approche réaliste et spirituelle derrière un pseudo-naturalisme discrètement battu en brèche par l'imperfection. Depuis Gauguin, Van Gogh, Vallotton et quantité d'autres, l'imperfection créatrice règne en maître. Plus aucun peintre n'envisage de représenter ce qu'il voit – si ce n'est en lui-même.

Néanmoins, une nouvelle forme de dissimulation est apparue, celle-ci non pas vertueuse, mais bel et bien pernicieuse, puisqu'elle consiste à prétendre s'éloigner de la platitude naturaliste en procédant à une déformation qui n'est pas un aimable sourire, mais une vilaine grimace, une redistribution qui n'est pas un dépassement du naturalisme (hors du naturalisme), mais une déviation du naturalisme (dans le naturalisme).

Le surréalisme est un naturalisme. Il expose crûment la structure des choses vues tout en reconstruisant au hasard ce qu'il a lui-même déconstruit. La démarche n'est en rien comparable à la création d'un véritable espace métaphorique. C'est pourquoi le surréalisme n'est pas réaliste, au sens où la réalité contient une part de spirituel. Le surréalisme est un naturalisme à la fois marginal et cérémonieux, à la fois cérémonieux et dénaturé.



La transparence, selon Marcel Duchamp…

Les artistes du XXe siècle peuvent être rangés en deux grandes tendances, d'une part, ceux qui ont suivi l'enseignement des maîtres du tournant du siècle (Gauguin, etc.) ; d'autre part, ceux qui l'on renié.

Or tous affirment l'avoir suivi. Les surréalistes affirment y avoir été fidèles et même revendiquent volontiers pour eux l'exclusivité, alors qu'ils l'ont renié. Là est la tromperie : une tromperie qui raccroche, de surcroît, le surréalisme au baroque, c'est-à-dire au trompe-l'oeil et à l'art curial de la domination.

Le surréalisme, en tant que style et plus encore en tant que disposition d'esprit, domine sous des formes variées, tout comme naguère le naturalisme a dominé sous des formes variées.

De sorte que peu à peu s'est tarie la veine authentique (Gauguin, le premier Matisse, le premier Kandinsky, Chagall et Soutine, Raoul Dufy, Nicolas de Staël, Edward Hopper) ; l'héritage a été usurpé par son équivalent factice et contrefait (le surréalisme, le pop-art, l'art conceptuel).

Au XVII^{e} siècle, certains artistes ont réussi à s'extraire du carcan naturaliste. Au XXe siècle, dans l'environnement non moins défavorable du surréalisme, certains artistes sont également capables de créer des espaces métaphoriques. Ils se dissimulent eux aussi derrière les canons de leur époque.

Maria Vieira da Silva (1908-1992) est l'une de ces artistes. Elle appartient à l'Ecole de Paris (la deuxième du nom, si l'on veut), plus précisément aux peintres dits « non figuratifs », ce qui ne correspond pas tout à fait à la peinture abstraite, mais plutôt à une peinture qui considère la figuration comme un moyen parmi d'autres d'exprimer la réalité. D'ailleurs, cela va de soi, si l'on considère que la majeure partie de la réalité est invisible.

Dans sa vie d'artiste, avec son mari d'origine hongroise, Árpád Szenes, Maria Vieira da Silva a côtoyé tous les peintres de son époque et de l'époque immédiatement précédente, les Fauves, les cubistes, certains peintres abstraits, voire, *a contrario*, un certain nombre d'artistes surréalistes.

D'ailleurs, les frontières entre ces différentes écoles ne font pas consensus. Et la norme surréaliste est tout aussi contraignante que l'était autrefois la norme académique. D'où la dissimulation, y compris dans les relations sociales.

Il a quelques siècles, certains peintres se dissimulaient derrière une apparence naturaliste (nous venons justement d'évoquer le cas de Cornelis de Man). Aujourd'hui, les peintres se dissimulent derrière, par exemple, une apparence absurde ou, au mieux, onirique.

C'est sans doute ce que l'on peut dire de Maria Vieira da Silva. Pourtant, cela ne va pas de soi. Et nous allons voir que cela dépend des tableaux.

Maria Vieira da Silva, *La partie d'échecs* (1943)

Ce tableau, consacré au jeu d'échecs, est célèbre, mais il n'est pas son meilleur. Le discours semble rester un simple discours, même s'il est imagé ; un discours que l'on peut transcrire de la façon suivante : les joueurs sont tellement concentrés sur la partie qu'ils ne voient rien d'autre que le jeu. C'est une évidence et celle-ci, de surcroît, se limite à une analyse psychologique.

Otto Möller, *Joueurs d'échecs* (1921)

Le message est exprimé de manière explicite et sans détour, sans le recours à l'analogie métaphorique. De sorte qu'un seul espace est créé et celui-ci n'est pas métaphorique ; il est terriblement redondant, plutôt délirant, déformé comme dans un cauchemar obsessionnel. C'est un espace de type surréaliste.

Le formalisme l'emporte, comme dans les *Joueurs d'échecs*, ci-contre, tableau d'Otto Möller étudié au numéro de Janvier-Mars 2026 des *Chroniques d'Échecs Cyrano*.

Un autre tableau de Maria Vieira da Silva, réalisé quelques années plus tard, a également pour thème le jeu d'échecs. Sa technique évoque plus directement la peinture cubiste ; le tableau est moins surréaliste, ou – plus précisément – seulement dans la mesure où le cubisme est inévitablement teinté de surréalisme.

Maria Vieira da Silva, *Checkmate* (1949-50)

Dans ce deuxième tableau, le discours est toujours présent (le surréalisme, même à plus faible dose, est toujours très bavard). Il peut être transcrit de la manière suivante : la vie se joue comme une partie d'échecs.

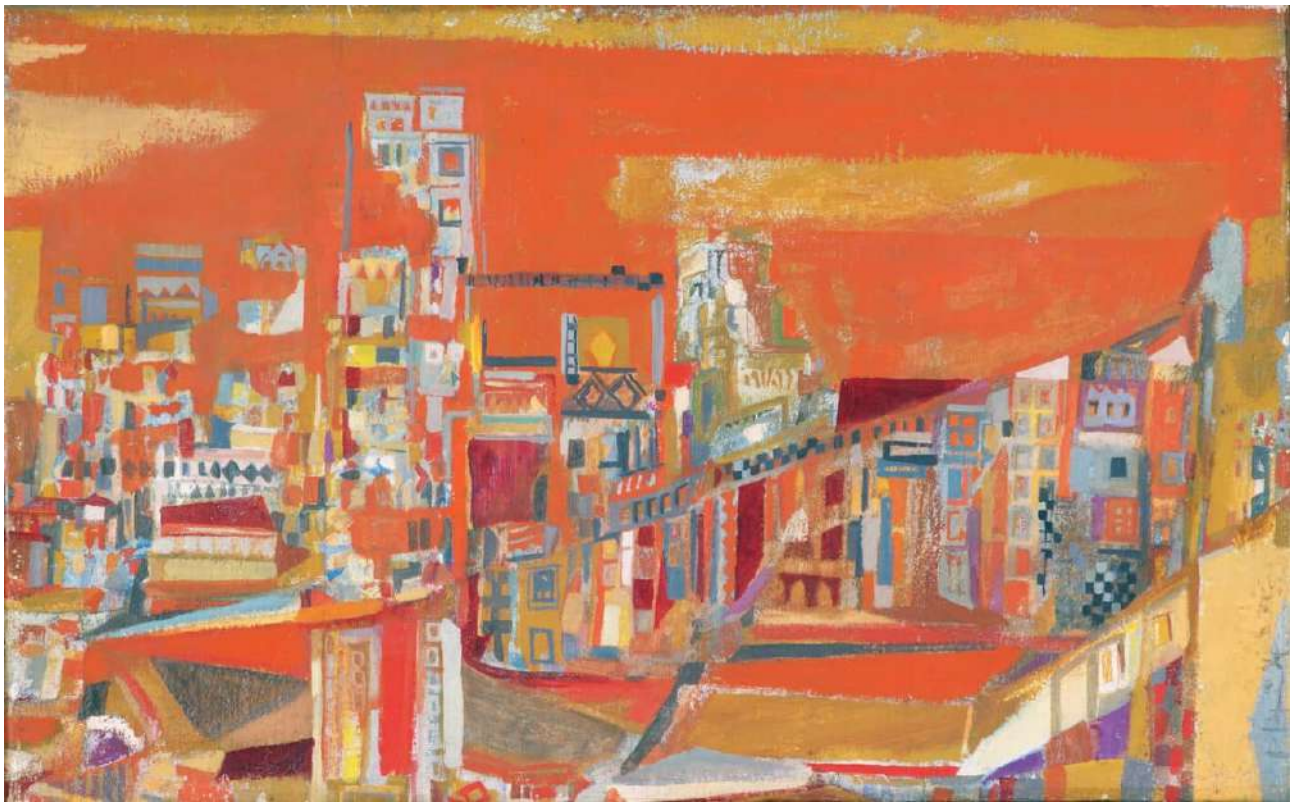
L'analyse, qui dépasse le seuil psychologique, est de nature métaphysique : c'est une vision du monde. Cela dit, la métaphore n'ouvre pas vers un espace inattendu. Elle ne sort pas des limites convenues de l'opinion générale sur les échecs.

Pourtant, ce tableau est sans doute supérieur à celui de 1943, parce qu'il n'est pas plafonné par le discours ; il introduit une véritable réflexion métaphysique, même si celle-ci n'est ni originale, ni profondément articulée.

Il semble que Maria Vieira da Silva, qui est pourtant une très grande artiste, a été intimidée par le thème du jeu d'échecs. Cherchant un refuge, elle s'est laissée prendre au piège du surréalisme, auquel elle a associé, à ma connaissance par deux fois, les mystères du jeu d'échecs.

Le surréalisme, comme milieu culturel ambiant, lui a imposé une certaine manière de procéder. Or nous avons vu un peu plus haut qu'à la même place, ou presque, c'est-à-dire en milieu culturel ambiant, non pas surréaliste, mais naturaliste, Cornelis de Man était parvenu à intégrer dans son tableau une richesse métaphysique supérieure, à l'aide d'un enchaînement de métaphores.

Pourtant, Maria Vieira da Silva était une peintre extrêmement douée pour la création d'espaces métaphoriques et capable de chefs-d'oeuvre, comme en témoignent deux autres toiles (ci-dessous), dont l'une est des années trente, l'autre à peu près contemporaine des échiquiers.



Vieira da Silva, *La ville rouge* (1937)

De la bibliothèque et de la ville, Maria Vieira da Silva a saisi l'essence.

Elle a stylisé la forme des livres, des rayonnages, des balustrades et des escaliers, des fenêtres et des immeubles, des rues, des grues pour leur donner de nouvelles valeurs et ainsi créer de véritables espaces métaphoriques, d'innombrables espaces personnels qui foisonnent et se croisent et se superposent sans jamais se confondre ni laisser la place à nulle redondance.

Maria Vieira da Silva, *Bibliothèque* (1949)

Au sujet du jeu d'échecs, hélas, elle ne s'est pas autorisée cette fantaisie. Et sa peinture est moins riche. Comme si Cornelis de Man, au XVII^{e} siècle, avait peint une partie d'échecs dans une chambre à la perspective et aux proportions irréprochables. Peu d'intérêt.

Si l'on veut dire que la vie est une partie d'échecs, il faut procéder autrement qu'en représentant l'environnement visuel et mental des joueurs quadrillé de petites cases noires et blanches. Le quadrillage ne dit rien de la réalité de la vie. C'est une vision surréaliste en ce qu'elle est à la fois évidente et arbitraire.

(Suite à l'article « Le jeu d'échecs et le tric-trac. Les espaces métaphoriques dans le cinéma d'Otar Iosseliani ».)

LE JEU D'ÉCHECS ET LE TRIC-TRAC. LES ESPACES MÉTAPHORIQUES DANS LE CINÉMA D'OTAR IOSSELIANI

— Henri de Montety

On peut vouloir dire que la vie est une partie d'échecs. On peut aussi vouloir dire que la vie est un duel et que le duel est une longue histoire d'amour qui se déroule dans un temps élastique où les combinaisons d'évènements fréquentent et annoncent le destin. Autrement dit : une partie d'échecs.

C'est ce que démontre Otar Iosseliani dans son film *La Chasse aux papillons* (1992).

Qu'est-ce qu'un espace métaphorique au cinéma ? Les images en mouvement sont-elles capables de métaphores, alors qu'elles se meuvent elle-mêmes déjà dans l'espace ? Ne sont-elles pas trop directes, trop explicites ? Le cinéma n'est-il pas inévitablement surréaliste, redondant, tautologique ?

Voyons ce qu'est un espace métaphorique dans le cinéma de Iosseliani, en examinant d'abord l'espace métaphorique par excellence consacré par Mihail Boulgakov : l'appartement soviétique aux dimensions fabuleuses.

Otar Iosseliani reconstitue, pour sa part, l'appartement soviétique dans un bel immeuble parisien, où, dans les années 1980, en raison de multiples péripéties, viennent de s'installer une jeune femme russe et sa mère, fraîchement arrivées de Moscou.

Une atmosphère de fête perpétuelle s'est emparée de l'appartement bourgeois. Les hommes sont ivres et chantent ; sur le canapé, l'un d'eux se sent déjà mal. Les femmes s'occupent d'eux patiemment, comme d'une fatalité.

Pendant ce temps, à quelques mètres de là, se trouve un autre aspect de la vie russe. Comme dans une petite chambre d'un appartement communautaire moscovite, à peine séparée par un simple rideaux, la mère, aimable vieille dame, s'est installée parmi ses souvenirs.

Et la fête continue. Les hommes s'agitent, le guitariste, soudain, prend congé avec force embrassade ; quant à celui qui se sentait mal, il se précipite vers la cuvette. La femme (au foulard rouge) le guide en le houspillant.

Avec cette petite scène d'intérieur, Iosseliani évoque malicieusement des notions connues, il éveille notre attention sur la cohabitation entre plusieurs espaces et temporalités intimement liés par une culture commune. Cela se passe en plein Paris et pourtant pas un des protagonistes (ni même le spectateur) n'est un instant troublé par l'impression que cela pourrait se passer autrement. Ce double espace métaphorique (la communauté des fêtards et la petite chambre de l'appartement communautaire) s'impose comme une réalité au bord de la Seine.

Les métaphores sont nombreuses dans le film de Iosseliani (le cheval au galop, l'appareil photo, les parquets cirés, le village breton et ses vélos, ses voitures démodées, son curé, la fanfare).

Disons quelques mots de l'intrigue. Un vieille dame d'origine russe possède un château en Bretagne où elle vivote en compagnie de sa cousine et d'une gouvernante. Autour d'elle se déroule paisiblement la vie de village ; une brocanteuse vient chercher régulièrement des meubles, un voisin notaire échafaude un projet de vente (du château de la vieille dame) à des investisseurs japonais, un maharadja rend visite à son ami, le notaire, une petite troupe de bouddhistes ambulants circulent d'un endroit à l'autre.

La vieille dame va mourir et c'est pour cela que sa parente, à Moscou, va venir en compagnie de sa fille prendre possession de son héritage, qu'elle vendra aussitôt (aux Japonais), pour faire plaisir à sa fille, qui préfère s'installer à Paris.

Revenons en arrière. Par une belle journée comme les autres, la vieille dame se plonge dans ses souvenirs en relisant des lettres échangées naguère avec son mari.

Bientôt, elle s'endort. Elle commence à rêver de son mari.

Jadis, au petit jour, en Russie, il a pris part à un duel. Et il est mort sur le champ.

Iosseliani n'aime pas la violence. C'est pourquoi, quand retentissent les coups de feu, les deux dualistes tombent à terre. Le duel c'est la vie et nul n'échappe à son destin.

Pendant que la vieille dame est assoupie, dans le petit salon du premier étage, la caméra nous montre un fauteuil vide au salon du rez-de-chaussée.

Peu à peu apparaît une silhouette fantomatique. C'est le mari, habillé en officier. Il semble méditer en silence. Le temps passe lentement, il fume une cigarette.

Puis, toujours simple silhouette, il se lève d'un air décidé. D'un pas rapide, comme un soldat qui connaît son devoir, il s'engouffre dans l'escalier.

Dans le petit salon il rejoint son épouse, dont des années plus tôt il a été séparé par le destin (la malchance, le devoir, l'honneur).

Il s'approche. Dans sa main gantée il tient toujours la cigarette. Il dépose la cigarette au bord d'un cendrier qui se trouve sur le guéridon.

La vieille dame se réveille. Elle reprend sa lecture.

Elle voit la cigarette qui se consume. Elle saisit la cigarette et aspire une bouffée.

Après avoir inspiré à pleins poumons le fluide merveilleux que son mari est venu lui apporter, elle expire et le rejoint.

L'espace métaphorique, ouvert par des souvenirs qui ont évoqué l'amour, le courage et la fidélité des époux dans une perspective entièrement revalorisée, réactualisée d'une manière inédite, se referme sur la communion rallumée, bien que jamais éteinte par delà les années, qui peut enfin s'élancer vers l'éternité.

Otar Iosseliani est géorgien. Il ne pouvait ignorer la part du jeu d'échecs. En l'occurrence, c'est au tric trac que le maharadja aime jouer avec la cousine de la vieille dame, dans la cour de la propriété du notaire.

En guise d'épilogue, après que tout est consumé, le séjour annuel du maharadja en Bretagne arrive à son terme. Il va rentrer chez lui, en Inde. Il affrète son wagon privé pour le raccrocher au train de Paris.

Le personnel prépare le wagon, dans lequel le maharadja a invité quelques dames distinguées, venues au village pour l'enterrement et la succession, et qui rentrent également à la capitale. La cousine aussi va quitter le village.

À la gare, les adieux, comme de coutume, sont une occasion de bousculades et de solennités (comme dans l'appartement soviétique en plein Paris).

À bord du train, est-ce le cours normal des choses qui reprend ? La cousine s'installe (par hasard ?) devant un échiquier. Elle regarde le paysage de Bretagne qu'elle quitte pour toujours.

En face d'elle : personne. Elle n'a pas d'adversaire. En tout cas aucun adversaire visible.

Pendant ce temps, le maharadja entame une partie de tric trac endiablée avec l'une de ses invitées. Il jette les dés.

Au village, quelqu'un écoute les nouvelles sur un transistor qui grésille. Sur la voie de chemin de fer entre la Bretagne et Paris, des anarchistes ont posé une bombe et provoqué le déraillement du train.

Il n'y a aucun survivant. Ainsi va la vie.

Le maharadja a perdu. Quant à son adversaire et ami, le notaire, il a gagné, puisqu'il est finalement parvenu à vendre le château aux investisseurs japonais. Les Japonais se promènent dans le village breton en vélo, disent bonjour à la marchande en achetant des poireaux, commandent vingt baguettes de pain à la boulangère et vont même à l'Église, toujours en vélo. Ainsi va la vie.

Au demeurant, depuis les années 1980, les choses ont bien changé. Aujourd'hui, les acheteurs ne seraient pas japonais. Ainsi va la vie. D'un espace métaphorique à l'autre.

Scène finale. La gouvernante, engagée par les Japonais, actionne avec suspicion, mais résolution, le mécanisme automatique du nouveau portail sur lequel est inscrit en grand un pictogramme japonais signifiant *prospérité*.