Retour à Satyah de François Emmanuel : un acte de témoignage ?

Margareth Amatulli

Accueilli plutôt froidement par la critique, *Retour à Satyah*, le premier roman de François Emmanuel, publié en 1989, contient les principaux thèmes et motifs qui apparaîtront et, souvent, se croiseront dans la future production de l'auteur. Il s'agit de noyaux narratifs qui articulent le voyage intérieur et physique du protagoniste de ses œuvres, un voyage probablement indissociable de la formation et du travail de psychiatre que l'auteur mène parallèlement à l'écriture. L'absence et le manque autour duquel se construit l'intrigue de *Retour à Satyah*, les secrets familiaux et les relations familiales, la recherche des origines, la hantise du passé, la vie après le traumatisme, l'allusion à la Shoah, le rôle de la figure maternelle, ainsi que l'importance de la voix et du silence, de la musique et de la photographie sont autant de thèmes déjà esquissés dans ce premier texte.

Souvent comparé au roman suivant[1], objet d'analyse pour la référence à la musique qu'il contient[2] ou pour l'horizon apocalyptique qui le caractérise[3], le roman a été interprété à juste titre comme un récit de filiation. L'errance d'Aniel, qui tente de reconstituer l'identité d'une mère qu'il n'a jamais connue à travers le témoignage de ceux qui l'ont croisée dans leur

Ewa Grabowska, « Mémoire et filiation dans *La Nuit d'obsidienne* et *Retour à Satyah* de François Emmanuel », in *Studia Romanica Posnaniensia*, n° 4, vol. 43, 2016, pp. 113-131.

Ewa Grabowska, « La musique comme inspiration formelle et thématique dans l'œuvre de François Emmanuel », in *Svět literatury : Časopis pro novodobé literatury*, 2015, pp. 34-41.

Estelle Mathey, « Naître du reste. L'horizon apocalyptique dans les romans de François Emmanuel », in *Interférences littéraires*, n° 5, « Le sujet apocalyptique », dir. Christophe Meurée, novembre 2010, pp. 169-181.

parcours de vie, s'inscrit en effet dans ce large éventail d'œuvres centrées sur la recherche des origines que Dominique Viart définit comme des récits de filiation. Selon le critique, il s'agit d'une forme littéraire qui est apparue dans les années

1980, lorsque « les écrivains remplaçaient l'investigation de leur intériorité par celle de leur antériorité familiale »[4]. Dans *Retour à Satyah*, le thème de la filiation s'exprime à travers l'importance de la question généalogique, l'approche archéologique plutôt que chronologique du récit, la fragmentation du texte, les défaillances de la mémoire. Toutefois, en l'absence du pacte autobiographique qui, dans cette catégorie d'œuvres, caractérise généralement la recherche généalogique du personnage-auteur-narrateur[5], le texte se présente plutôt, non pas comme un récit de filiation, mais comme une forme plus diluée de « roman » de filiation.

Quelle que soit la portée autobiographique du récit, et quelle que soit l'issue de la recherche poursuivie par le narrateur, le point de départ est un manque à combler, un secret à révéler, qui suscite l'enquête rétrospective du protagoniste. Le thème de la filiation jouit ainsi d'un paradigme indiciaire qui contribue à structurer le récit et qui s'appuie sur une minutieuse recherche documentaire, laquelle implique avant tout le déplacement géographique du protagoniste. Nous suivrons en effet Aniel dans son vagabondage incessant, entre Israël et la Pologne, alors que le titre du roman lui-même fait référence à la dimension spatiale d'un aller-retour.

La recherche des origines participe aussi de la rhétorique du roman policier: la collecte des sources, la recherche des traces et l'interrogation de l'altérité en vue d'acquérir les connaissances permettant de résoudre l'énigme. On retrouve ainsi dans le roman les trois procédés de l'enquête tels que les formule Ivan Jablonka[6] : la « fouille », quand Aniel recherche les traces de sa mère ; la « rencontre », c'est-à-dire la confrontation avec les autres et leurs expériences, qui caractérise le noyau du roman; le partage des sentiments entre Aniel et ses interlocuteurs. Le « je de position », le

> Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du récit de filiation », in *Études françaises*, n° 3, vol. 45, « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », dir. Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze, 2009, p. 96.
>
> S'appuyant sur la définition du récit autobiographique formulée par Philippe Lejeune, Dominique Viart construit la définition du récit de filiation : *cf.* Dominique Viart, « Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire », in *Cahier ERTA*, n° 19, 2019, p. 18.
>
> Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014.

« je d'enquête », convergent donc dans la présence d'un « il » protagoniste détective, qui explore les méandres de la mémoire d'autrui pour reconstituer sa

propre origine. Le « je d'émotion » s'identifie aussi avec le narrateur à qui Aniel confie le récit de son histoire.

À travers la rencontre avec l'autre et les histoires des autres, Aniel tente en effet de reconstituer la vie de sa mère en la confiant à la plume d'un narrateur, qui nous la restitue en renonçant à l'exposition d'un savoir organisé, mais en suivant, avec l'écriture, à travers analepse et prolepse, les mouvements de la recherche mnésique. Le livre devient ainsi « l'archéologie d'une investigation, qui ne livre pas de connaissance certaine, ne déroule pas le cours continu d'une existence, mais restitue le mouvement d'une recherche et le procès d'une enquête : non pas l'exposition d'un savoir, mais le cheminement incertain, perplexe et toujours renouvelé pour l'atteindre. »[7]

Ce n'est pas un hasard si, dans le roman, la dimension archéologique de la quête est littéralement associée à un paysage très souvent en ruine, dévasté par la guerre, comme celui, par exemple, où se déroule la rencontre, en 1982, entre le protagoniste et une Palestinienne. La femme se met à fouiller dans les décombres d'une ville en ruine, et le narrateur insiste à plusieurs reprises sur la désolation du paysage : « Comme les mers, les villes en guerre laissent au rivage leurs carcasses, leurs déchets, leurs cadavres » (RS EN, p. 65). La rencontre d'Aniel avec cette « folle de guerre » qui a perdu son fils – je reviendrai sur la portée symbolique de cette rencontre – alterne avec la reconstitution biographique de la mère d'Aniel, contribuant à complexifier la chronologie du roman. Le texte fait alterner, dans des espaces et des temps différents, le récit du voyage du protagoniste sur les traces de sa mère avec celui du personnage sur les traces de la Palestinienne, autre substitut maternel, le seul avec lequel les retrouvailles sont permises.

La superposition d'éléments de nature différente, ainsi que la présence de différentes lignes temporelles, le recours à l'analepse et la déstabilisation de la voix du narrateur n'ont certainement pas facilité la réception de ce roman, qui exige de son lecteur un travail intense de décodage. L'accueil

> Je reprends ici les réflexions de Laurent Demanze sur l'œuvre de Didier Blonde, « Enquêtes et contre-enquêtes de Didier Blonde. Les vies posthumes de Leïlah Mahi », in Maximilian Gröne et Florian Henke, dir., *Biographies médiatisées*, Berne, Peter Lang, 2019, p. 4. Du même auteur, voir aussi : *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, Corti, 2019.

du monde de l'édition fut tout aussi prudent, si l'on en croit l'auteur

lui-même :

> Comme tout le monde, j'ai envoyé à une dizaine de grandes maisons d'édition parisiennes et je n'ai eu que des refus, dont un circonstancié par un lecteur de chez Grasset. Dans un deuxième temps, j'ai envoyé mon texte à des éditeurs moyens de l'espace francophone. Parmi de nouveaux refus, j'ai reçu alors une assez longue lettre manuscrite de Diane Kolnikoff, qui commençait par ces mots : « Vous avez pris un risque en écrivant ce livre, nous prenons un risque en vous répondant. »[8]

Au risque de l'écriture et au risque éditorial, j'ajoute ici un risque interprétatif, celui de privilégier une autre ligne narrative et de considérer le roman comme un texte sur le témoignage, une œuvre allégorique sur le processus du témoignage, sinon un véritable acte testimonial, centré sur la persécution des Juifs et plus généralement sur les violences et les torts de l'Histoire. Il me semble en effet que les principales lignes directrices du texte – la recherche des origines[9] et la méthode d'investigation – convergent précisément dans le paradigme testimonial que le roman met en scène et que je mettrai en évidence à la lumière des réflexions les plus connues sur la question. Comme dans toute logique testimoniale, la parole et l'écoute constituent les deux pôles principaux de la narration, sans exclure toute une série d'actes documentaires qui contribuent à légitimer cette ligne narrative, comme les lettres, les photos et la recherche de toute trace du passé.

La lecture de *Retour à Satyah* comme une fiction de témoignage contribue donc à situer le texte de François Emmanuel à l'intérieur d'un corpus d'œuvres qui concernent directement ou indirectement la Shoah et plus généralement la persécution des Juifs, d'autant plus que le discours vers lequel le texte converge concerne un thème que l'auteur lui-même reprendra dans *La Question humaine*. Ainsi se confirme l'actualité de l'écrivain dans le paysage littéraire francophone, où le discours testimonial, comme le roman de filiation et le roman d'enquête, est de plus en plus présent dans une grande variété de formes et de contenus.

8 Michel Torrekens, « François Emmanuel : "l'éditeur, un autre privilégié" », in *Le Carnet et les instants*, n° 169, décembre 2011-janvier 2012, p. 29, en ligne :

https://le-carnet-et-les-instants.net/wp-content/uploads/2018/07/CI169.pdf.

9 Du reste, comme l'écrit Régine Waintrater, tout génocide interroge le discours de la filiation, car il est « une catastrophe de la filiation : il est anéantissement simultané de trois générations » (*Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*, Paris, Payot,

2003, p. 19).

Entre le factuel et le fictionnel

Parmi les formes de témoignage, le recours à la fiction ne semble porter atteinte qu'en théorie au pacte de véridicité qui sous-tend la littérature testimoniale. La critique, qui en a longuement débattu, s'accorde pour reconnaître le pouvoir heuristique de la fiction, qui n'invalide pas le témoignage mais ouvre de nouvelles perspectives à la réalité[10]. Qu'il s'agisse d'une fictionnalisation de la réalité ou d'une littéralisation de l'événement, la médiation littéraire dépasse la contradiction entre le vrai et le faux, et contribue à exprimer l'indicible qui, en particulier dans la littérature de la déportation, est un trait récurrent. L'expérience concentrationnaire, impossible à raconter, semblerait moins impossible à « représenter » avec les ressources de la littérature. Du reste, alors que les témoins directs sont de moins en moins nombreux, la fiction reste « la » possibilité que possède le témoignage de représenter une réalité inimaginable. Ce qui semblerait donc une aporie devient une possibilité. Jacques Derrida en est conscient quand il écrit : « Pour rester témoignage, il doit donc se laisser hanter. Il doit se laisser parasiter par cela même qu'il exclut en son for intérieur, la possibilité, au moins, de la littérature. »[11]

Contrevenant à l'appel mimétique[12], François Emmanuel opte pour une « imagination testimoniale »[13]. Son premier roman revendique explicitement sa dimension fictionnelle dès la classification générique « roman », présente sur la page de titre, mais introduit une dynamique entre le vrai et le faux qui suggère, me semble-t-il, la possibilité que la fiction du texte se réfère indirectement à une réalité possible. En témoignent les noms des villes évoquées. Aux villes réellement existantes, de la capitale danoise aux villes polonaises de Białystok ou de Lublin, ou à la ville libanaise de Sour, s'ajoute Satyah, mentionnée dans le titre, qui est une ville inventée. La division du texte en trois chapitres principaux (1. Sour, 2. Satya, 3. Sour) illustre un mouvement qui va de la réalité à l'imagination pour revenir ensuite à la réalité géographique, alors que la répétition de la sifflante qui

Cf. Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1986, p. 221. Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, Galilée, 1998, p. 31.

L'expression est de Philippe Mesnard, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007,

Marylène Duteil, « L'imagination au secours de l'inimaginable. Robert Antelme et

Jean Cayrol », in *La Licorne*, n° 51, « Les camps et la littérature : une littérature du XXe siècle », dir. Daniel Dobbels, Dominique Moncond *et al.*, p. 230.

revient dans les trois noms, et qui n'a certainement pas échappé à un écrivain aussi attentif à la sonorité du texte, constitue un fil rouge « susurré ». De plus, la dimension cyclique contenue dans la structure du texte semble contredire celle du titre, *Retour à Satyah*, alors que les chapitres décrivent un « retour à Sour ». Ce brouillage délibéré entre réalité et fiction, cette contamination entre fictionnel et factuel, mettent en scène la possibilité de considérer ce que nous lisons comme une chose, sinon tout à fait vraie, du moins possible. Par différents procédés narratifs, le roman permet de réfléchir sur la forme même du témoignage et sur ses données constitutives – le legs et l'héritage, la transmission, le rapport entre témoin et témoignaire[14] – et propose plus généralement une réflexion sur la mémoire.

De la boîte métallique à la petite boîte de carton : l'héritage de l'histoire

L'écriture de la génération post-mémoire recourt fréquemment au topos de la boîte contenant des objets indispensables à la reconstitution de vies brisées, et qui sont souvent le point de départ de la recherche mémorielle. Il s'agit de documents laissés en héritage ou jalousement conservés en des lieux peu fréquentés, mais qui sont de véritables moteurs de l'action et qui jouent un rôle fondamental dans la recherche de ceux qui, un jour, les reçoivent ou les découvrent. Dans *Retour à Satyah*, pareil héritage est bien présent: il apparaît à deux reprises et concerne à la fois les traces d'Aniel et celles de sa mère, Hanna. Ces traces jouent un rôle important dans le voyage du protagoniste et renvoient à la dimension personnelle et collective de l'Histoire.

Les traces matérielles de la vie d'Aniel sont conservées dans une boîte remise à Wanda, une amie d'Hanna à qui le protagoniste s'est adressé pour retrouver les traces de sa mère et avec qui il s'est retrouvé, en compagnie du narrateur, avant de disparaître à jamais. Le colis, provenant de Beyrouth, transitant par Copenhague puis renvoyé en Israël, traverse et reproduit les espaces parcourus par le protagoniste et contient ses effets personnels: « Dans la petite boîte de carton, curieusement scellée, il y avait ses papiers d'identité, ses lunettes, intactes, et une page froissée, pliée en quatre, arrachée d'un livre, où dansaient enluminés des caractères arabes. » (RS EN, p. 157).

14 L'expression est de Régine Waintrater, *op. cit.*

Il s'agit d'objets dotés d'une forte valeur symbolique, que nous pouvons considérer comme une synthèse du roman lui-même. Ce n'est pas par hasard s'ils

apparaissent dans les toutes dernières pages. La carte d'identité souligne, bien entendu, la recherche identitaire du protagoniste, mutilée par l'histoire. Élevé par son oncle et sa tante maternels, considérés à tort comme ses parents, Aniel n'apprend qu'à l'âge de huit ans qu'il est le fils d'Hanna. Il prend alors conscience du secret qui enveloppe sa vie après la mort de sa mère pendant la guerre, dans le ghetto de Białystok. Proche de sa grand-mère, qui le regarde comme la trace de sa fille disparue et qui l'aurait retrouvé dans des circonstances mystérieuses, Aniel décide, après la mort de celle-ci, de partir à la recherche de la figure parentale pour en reconstituer l'existence et, par conséquent, remonter aux origines de sa propre vie, parce que, comme le rappelle la citation en exergue du roman, « Malheur que de n'avoir point de lieu ». Mais l'identité d'Aniel doit se confronter à son origine juive, à l'histoire et aux violences perpétrées contre les Juifs, et par conséquent contre sa mère. Pour reconstituer l'histoire maternelle, le protagoniste doit nécessairement partir à la recherche de témoins oculaires (les lunettes) et écouter leur récit, un récit qui a besoin de l'écriture (la page écrite) pour voyager à son tour dans le temps et l'espace. Toutefois, ce récit ne peut être qu'une page déchirée qui représente l'identité mutilée du protagoniste. Les caractères arabes font allusion, à travers la rencontre de la femme palestinienne, au caractère cyclique des torts d'une Histoire qui ne se limite pas à la persécution des Juifs. Il incombe finalement au lecteur de recomposer la page froissée et de reconstituer l'histoire d'Aniel, que le récit prive de cohérence narrative.

La quête individuelle d'Aniel ne peut donc ignorer la dimension collective de l'histoire. L'articulation entre la dimension individuelle et la dimension collective est omniprésente dans le texte et dans les différents témoignages qui nous sont rapportés; elle est implicitement contenue dans un autre héritage, cette fois retrouvé par Aniel lui-même dans la maison de sa grand-mère, qui me semble être l'exact contrepoint, parfaitement symétrique, de celui que j'ai mentionné. Après la mort de sa grand-mère, Aniel retrouve des objets ayant appartenu à sa mère, que la vieille femme avait jalousement conservés et dont elle n'avait jamais parlé à son petit-fils. Outre les lettres écrites à Vienne entre 1936 et 1938, dans lesquelles la jeune femme raconte sa carrière de musicienne, et un article de journal qui la cite sous le nom d'Hanna Mauer, Aniel découvre une étoile de David, enveloppée dans un papier cartonné : sur la face intérieure, Hanna écrivait à sa mère en lui demandant de lui envoyer un colis avec du beurre et du savon et exprimait l'espoir de la retrouver un jour. Dans une boîte métallique, il trouve également une collection de photos d'elle. La dernière est datée de 1942 et provient d'une carte d'identité juive. La recherche d'Aniel commence précisément par cette photo, qu'il montrera parfois à ses interlocuteurs[15]. Dans l'espoir de soustraire l'image à son « infinie précarité de trace » (RS EN, p. 45),

Aniel veut faire revivre ce visage figé (« visage éternellement jeune, figé dans la petite photographie » [RS EN, p. 23]) et l'inscrire à nouveau dans le temps, en lui donnant un avenir à partir de l'année 1942, la date indiquée au dos de la photographie. Il veut ramener ce visage dans la dynamique des événements pour dépasser le « ça a été »[16] barthésien contenu dans l'image et il veut retrouver le référent qui se cache derrière l'image pour arriver à se retrouver lui-même.

Ce n'est peut-être pas une coïncidence si, après avoir trouvé la photo de sa mère, Aniel est frappé par d'autres photos auxquelles il n'avait d'abord pas prêté attention. Il s'agit de photographies de la déportation, qu'il découvre par hasard : « Aniel tomba sur les photographies de la déportation comme un enfant que personne n'avait préparé à de telles visions. Rencontrées au hasard d'un livre feuilleté, d'un film documentaire saisi derrière une vitre, elles exercèrent sur lui un attrait mêlé d'épouvante » (RS EN, p. 83). Ce sont ces photos qui frappent Aniel, beaucoup plus que la photo de sa mère : c'est là que nous y retrouvons le punctum barthésien, cette fatalité qui frappe le spectateur de manière inattendue, en le blessant. La vision de ces photos constitue donc une étape importante dans son apprentissage de la vie et de la connaissance. Une fois sorti de la maison de sa grand-mère, la maison de l'enfance, celle du secret et de la protection, c'est à travers ces photos douloureuses qu'Aniel affronte le monde et l'Histoire. À travers l'écran de la représentation, il prend connaissance d'une histoire plus grande que la sienne et dans laquelle la sienne se reflète. Dans les images de la déportation, toutes les mères se ressemblent : Hanna partage son destin avec d'autres femmes.

On retrouvera le topos de la photographie qui suscite la recherche du protagoniste dans beaucoup d'autres textes concernant la Shoah, par exemple chez Patrick Modiano, *Dora Bruder*, paru en 1997, ou encore chez le plus récent *L'Origine de la violence* de Fabrice Humbert (2009), pour n'en citer que quelques-uns.

Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980. La leçon de Barthes sur la photographie est particulièrement présente dans ce roman.

La question de l'héritage prend ainsi une dimension plus large: Aniel n'hérite pas seulement du destin de sa mère, mais aussi d'une histoire à connaître et avec laquelle il faut continuer à vivre : « [l']enfant du miracle [...] devenait d'un seul coup l'héritier d'images folles » (RS EN, p. 84). Dès ce moment, Aniel est appelé à enquêter sur la réalité, à comparer la représentation et le récit de la réalité par ceux qui l'ont vécue et par ceux qui, vivant cette Histoire, ont rencontré et connu

sa mère. Ce sont donc deux photos, celle de sa mère et celle de la déportation, qui sont l'élément déclencheur de sa recherche.

La parole déléguée

« Longtemps le nom de Hanna ne fut plus prononcé. Aniel grandit dans ce précieux silence de la phrase inachevée » (RS EN, p. 53) : l'histoire d'Hanna est une histoire au langage suspendu. L'errance d'Aniel est donc avant tout la recherche d'une parole qui complète la phrase. Peu importe que cette parole ne puisse jamais résoudre l'énigme. Cette parole est la parole de l'autre, et vaut non pas tellement pour ce qu'elle dit, mais pour cette chaîne de mots qu'elle engendre, une sorte de corde humaine et vocale qui propose des variations sur une même histoire de douleur et de violence. Peu importe la véracité de l'histoire du bébé de trois semaines à peine, trouvé par Macek dans un coffre entouré de chiffon et de paille de bois, donné en échange d'argent aux deux sœurs Ulma et Vera Michalowska, puis aux religieuses clarisses, qui l'auraient rendu à sa grand-mère; peu importe la véracité de l'histoire de Samuel Mann, qui, en 1942, à Satya, dans un paysage de destruction totale, recueille les effets personnels d'Hanna; peu importe la véracité de l'histoire d'Abraham O., qui, à l'arrivée des Allemands, aurait abandonné Hanna enceinte dans le marais de Swice. S'il n'est pas possible, pour Aniel, de reconstituer l'histoire de sa mère, qui semble n'avoir rien à voir avec les histoires qui lui sont racontées, il est possible de faire revivre les histoires de ceux qui ont vécu l'Histoire. Les différents témoins, inlassablement recherchés et interrogés, racontent des histoires différentes les unes des autres, où la multiplication de points de vue est un obstacle à la cohérence de l'ensemble. Le témoin raconte une expérience oculaire, mais ne peut s'empêcher de livrer une vision personnelle, une reconstruction personnelle du souvenir. L'histoire d'Hanna, dont le nom même est incertain, devient ainsi la possibilité de donner la parole à ceux qui, à travers le récit, renouent avec leur passé et se confrontent à leurs traumatismes. Dans ce cas, la parole possède un pouvoir cathartique, qui provoque une indiscutable souffrance, mais qui offre la possibilité de se réconcilier avec le passé. D'une certaine manière, elle libère du sentiment de culpabilité pour les erreurs commises et pour avoir survécu, comme dans la pratique testimoniale la plus ordinaire, et se présente comme une recherche de l'absolution : Macek est désespéré de ne pas avoir rebroussé chemin pour sauver Hanna, comme il s'était promis de le faire ; Samuel Mann porte toujours le poids du mensonge pour avoir trouvé la photo d'Hanna et l'avoir fièrement présentée comme celle de sa bien-aimée.

Le passage d'un témoin à l'autre, véritable mandat testimonial, constitue non seulement un relais narratif à l'intérieur du récit, mais aussi un relais humain. Il

s'instaure une sorte de « relationnalité » du témoignage, qui repose sur le partage du récit : « l'individuel s'enracine dans le collectif, et le collectif se construit à partir des vécus multiples des individus qui le composent »[17]. Les différents témoignages des différents narrateurs avec lesquels Aniel s'entretient composent donc une sorte de communauté affective et sociale. Tout en reconstituant l'histoire de différentes manières, ils se passent la parole dans un mouvement constant de transmission, à travers des éléments-passeurs qui facilitent le passage de témoin comme dans une course de relais. Ulma et Vera, par exemple, confieront Aniel à leur nièce Lena, qui sera chargée de traduire de l'allemand la conversation et avec laquelle il pourra s'adresser à Macek. Samuel Mann lui remettra une lettre avec laquelle se présenter à Abraham O.

De plus, le narrateur lui-même est entré en contact avec Aniel grâce à son amie Clara, qui semble n'exister dans les pages du roman que par sa fonction d'intermédiaire, puisqu'elle n'apparaît plus et que le narrateur déclare ne l'avoir jamais revue. Il s'agit de formes de médiation qui permettent le contact et la communication entre les êtres humains. Elles créent une sorte de chaîne humaine et relationnelle où chaque personnage-narrateur joue un rôle différent des autres, mais en même temps lié aux autres par une même histoire, une histoire que chacun d'eux a vécue de manière différente et réinterprète dans un mouvement incessant entre mémoire et oubli.

17 Régine Waintrater, *op. cit*, p. 91.

Au langage nécessaire pour exprimer l'expérience s'ajoute un autre type de langage, celui du corps, qui raconte l'histoire qu'il a vécue et dont il porte les stigmates. « Même s'il ne présente pas les stigmates de la victimisation, le corps du témoin exprime les souvenirs des épreuves vécues »[18], comme une sorte d'écho au trauma vécu. Aniel en conserve une trace dans son bras bandé qui somatise la fracture identitaire[19] et dans son corps, continuellement traversé et déchiré par les « hurlements des trains » (RS EN, p. 30). L'oreille coupée de Macek, ainsi que le regard fixe d'Abraham O. constituent également la voix d'un corps qui conserve la mémoire de l'histoire. Les témoins rencontrés par Aniel sont des survivants qui ont subi une métamorphose, laquelle les a transformés à jamais dans leur corps et leur esprit.

Le témoignage : lieu et nœud de mémoire

La mémoire vacillante de Macek, qui doit vivre avec une partie de sa tête « morte depuis l'année noire » (RS EN, p. 101), et celle de plus en plus fragile de Samuel Mann, l'horloger, confronté aux tourments de son passé, mettent en scène le thème central du roman et, en même temps, du témoignage, véritable lieu de

mémoire. La dédicace – « à celle qui fut oubliée » – se présente déjà comme un geste de réparation[20]. Soumise au temps qui passe ou à l'oubli défensif, la mémoire apparaît comme le thème dominant du texte. Elle concerne non seulement les témoins qui ont survécu au massacre, mais aussi le narrateur lui-même. On ne sait pas grand-chose de lui, sinon qu'il écrit (« j'écris livide » [RS EN, p. 18]) ; aucun nom ne lui est attribué, ni aucune spécification physique ou personnelle. Il s'agit d'un

Renaud Dulong, « Transmettre de corps à corps », in Carole Dornier et Renaud Dulong, dir., *Esthétique du témoignage*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2005, p. 242.

Le bras bandé d'Aniel, comparable au bras en écharpe que Perec évoque dans *W ou le souvenir d'enfance*, se configure comme « la métaphore [...] pour décrire ce qui pré- cisément avait été cassé » et que pour Perec est « sans doute vain d'espérer enfermer dans le simulacre d'un membre fantôme » (Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 110).

Il ne s'agit pas seulement d'une éthique de la restitution tel que Dominique Viart la conçoit (« Éthique de la restitution. Les "fictions critiques" dans la littérature contemporaine et l'histoire », dans Yves Baudelle, dir., *Roman, histoire, société : mélanges of- ferts à Bernard Alluin*, Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2005, pp. 391-402) mais, à mon avis, d'une véritable éthique de la réparation.

narrateur omniscient[21] que nous retrouvons comme personnage de l'action au début et à la fin du roman. Au début, c'est lui qui, par l'intermédiaire de Clara, l'amie commune, entre en contact avec Aniel, à qui il offre l'hospitalité en mettant un piano à sa disposition[22]. À la fin du roman, c'est lui qui se précipite vers Aniel lorsque ce dernier l'appelle et lui raconte sa vie, celle qui nous a été racontée entre-temps.

Sa présence est implicite dans le texte, dans la rhétorique utilisée dans le récit, dans les images qu'il reconstitue, dans l'effort de l'écriture pour nous restituer ce qu'Aniel a vu, dans une difficile mise en récit qui souligne la sinuosité et la fragmentation de la mémoire. Sa présence est probablement contenue dans les réflexions sur la mémoire qui apparaissent au début du roman et qui nous sont présentées en italique dans le texte, sans aucune signature d'auteur. Elles expriment la peur d'oublier ou de transformer les souvenirs, ainsi qu'une sorte de nostalgie pour un « il » qui pourrait être le personnage. Entre Aniel et le narrateur s'installe la même situation dialogique qu'entre Aniel et les différents témoins survivants. Le narrateur se présente comme un maillon d'une chaîne de

transmission infinie. De même qu'Aniel se place en situation d'écoute devant les interlocuteurs qu'il a lui-même inlassablement recherchés, le narrateur se met à l'écoute de son histoire. Il nous livre ce récit avec la peur de l'oubli et, en même temps, avec la conscience que la parole sera insuffisante pour saisir l'essence d'Aniel. Ainsi s'établit une relation duelle, caractéristique du témoignage, « processus de cocréation qui prend place entre le témoin et le témoignaire »[23], comme l'écrit Régine Waintrater. Il nous reviendra donc de saisir l'invitation à la lecture, comme une bouteille à la mer, et de devenir les nouveaux « témoignaires » pour mettre l'histoire en mouvement et, à travers la narration, « sortir d'un temps immobile et figé pour revivre dans la durée »[24]. Une telle durée présuppose un caractère cyclique des événements qui, dans le roman, trouve sa correspondance dans la structure circulaire représentée par le motif de la vague, plusieurs fois

> La présence d'un narrateur qui bien connaît l'histoire qu'il raconte (tout en renon- çant à mettre de l'ordre dans les événements) est manifeste dans des expressions telles que : « J'ai en mémoire les mots qu'il me confia plus tard » (RS EN, p. 21) ; « Aniel m'avouera plus tard » (RS EN, p. 23) ; « quelques images [...] dont il parlera plus tard » (RS EN, p. 24), pour ne citer que quelques exemples.
>
> Nous ne commenterons pas ici l'élément musique, qui est fondamental comme forme de lien avec le maternel.
>
> Régine Waintrater, *op. cit.*, p. 215. *Ibidem*, p. 227.

évoqué, ainsi que par la structure circulaire du texte, décrite plus haut, et en particulier par la rencontre avec la Palestinienne.

Aniel ne retrouvera pas sa mère et ne connaîtra pas la vérité sur sa disparition et sur sa propre naissance. Son enquête, partie d'une image (une photo de sa mère en 1942), n'aboutira qu'à la reconstitution de l'histoire de la photo et à la rencontre avec l'image du maternel, la Palestinienne, sorte de fantôme du passé, qui attire mystérieusement le protagoniste.

La rencontre avec cette femme ramène le récit au présent des années 1980 et s'insère dans un autre contexte de guerre, celui de la guerre du Liban où s'affrontent Israéliens et Palestiniens. La « folle de guerre » est une femme dans un état désespéré qui a perdu son fils; enrôlé dans l'armée israélienne, Aniel déserte pour retrouver cette femme et lui dire que son fils est vivant. Son intention est de retrouver l'enfant et de lui donner son propre nom. Il me semble que ce geste contient une tentative de réparation, comme si Aniel voulait rendre non seulement son enfant à cette femme, mais aussi lui-même à sa mère, et ainsi

reconstituer, comme dans un transfert, sa propre relation mère-fils. Dans une sorte de rêverie, il traverse des paysages désolés aux côtés de la femme ; il cède fébrilement à ses attentions et la laisse soigner ses blessures, s'en remettant à elle comme un enfant à sa mère. Dans ce geste de retour au maternel, il y a un autre geste transférentiel, visant cette fois à réparer la fracture de l'histoire: la Palestinienne, victime des soldats israéliens, secourue et assistée par Aniel, actualise les violences que les nazis perpétrèrent contre les Juifs.

L'histoire semble perpétuer les violences et les traumatismes dans un autre espace et dans un autre temps et, pour ne pas être oubliée, elle demande l'hospitalité à la mémoire et à l'écriture de la mémoire. C'est là que réside, peut-être, la dernière possibilité de salut, puisque, comme l'ange de l'histoire de Benjamin évoqué par le nom même d'Aniel[25], le progrès est « une tempête qui le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos » et dans lequel il ne voit qu'une seule et unique catastrophe[26].

> Le roman se termine justement par l'évocation de « cette part de lui, innommée, la part de l'Ange » (RS EN, p. 153). Je crois que parmi les références avec lesquelles Emmanuel tisse son roman il y a en particulier Roland Barthes, pour ce qui concerne le traitement de la photo, et Benjamin pour le concept de l'histoire.
>
> Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 434.

Sous le couvert du roman de la filiation et du paradigme indiciaire se cache donc un dispositif testimonial qui partage, lui aussi, avec la pratique de la psychothérapie de nombreux éléments[27].

Dans cette lecture, *Retour à Satyah* participe à la littérature testimoniale dont il utilise les topos récurrents: de la boîte retrouvée au passage des témoins, de la somatisation du corps à la recherche de l'image reproduite sur une photo[28].

Il s'agit moins d'une transposition de la réalité et de la haine antisémite (l'écriture réaliste), ou d'une écriture qui utilise des symboles pour l'exprimer (écriture transcendante) que d'une configuration critique du témoignage, qui entend « s'interroger sur la qualité des souvenirs gardés de cette réalité »[29] et, ajouterais-je, qui considère la fiction comme le moyen idéal de raconter le réel, en renouvelant ainsi l'art, et la nécessité, du mentir-vrai de la littérature.

Comme chez un thérapeute, le récit d'un traumatisme provient de stimuli externes, ainsi que d'un désir intrinsèque de verbalisation libératrice. Comme le récit psychanalytique, le témoignage naît de la rencontre entre la « disposition du survivant à dévoiler son expérience et la possible réception par des oreilles attentives » (Audrey Brunetaux, « Écrire Auschwitz et après : genèse d'un traumatisme », in *The French Review*, n° 4, 2011, p. 734).

La référence est également de nature intratextuelle. Le roman décline, par exemple, le futur paradigme indiciaire de Cheyenn, où le témoignage n'est pas lié à un fait de guerre, mais à la vie de personnes marginalisées, et où, en particulier, comme dans *Retour à Satyah*, on cherche à saisir l'identité du personnage à travers les regards des autres, c'est-à-dire les traces d'un reflet. (Pour ce qui concerne une analyse de Cheyenn de ce point de vue, je me permets de signaler: Margareth Amatulli, « Questions de cinéma : *Cheyenn* de François Emmanuel et *Supplément à la vie de Barbara Loden* de Nathalie Léger », in Elisa Bricco, dir., *Le Bal des arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art*, Macerata, Quodlibet, pp. 151-175.)

Philippe Mesnard, « Écritures d'après Auschwitz », in *Tangence*, « L'extrême dans la littérature contemporaine. Le corpus de la Shoah en question », n° 83, 2007, pp. 26.