

La résilience faite œuvre : François Emmanuel

À la mémoire de ceux dont la disparition prématurée nous pousse à la résilience

Étendu dans une douce chaleur, il se disait que toutes ces images deviendraient peu à peu des symboles ; il sentait que ce passé devait mourir, mais il se demandait quel sens pourrait avoir l'avenir d'un pareil passé.

Boris Pahor, *Printemps difficile*

Durant toute sa carrière d'écrivain, François Emmanuel a mis en scène des personnages dans des situations limites, saisissant les saillies de la pulsion, allant les quérir au fond des gouffres pour les ramener, peu à peu, sans trop savoir quel chemin emprunter, vers la lumière. Psychiatre de formation, l'écrivain belge devient romancier l'année où tombe le mur de Berlin¹. Son approche de « l'Histoire avec sa grande hache », comme l'écrivait Georges Perec², est résolument celle de la fiction. Si les événements qui ont marqué la seconde moitié du XX^e siècle – en particulier la Seconde Guerre mondiale – tapissent la toile de fond de ses romans, ils n'informent que rarement les destinées individuelles de ses personnages. Force est cependant de remarquer que l'Histoire cadenas, obscurcit ou étriquait leur champ d'action, parce qu'elle est ce qui gît sous leur présent. Ainsi, d'imprécises turbulences politiques en Afrique inquiètent les protagonistes de *Jours de tremblement* (2010), la guerre du Liban imprègne l'atmosphère de *Retour à Satyah* (1989), le Rideau de fer s'impose aux personnages de la nouvelle « Emmène-moi à Nasielski » (*Grain de peau*, 1992) ou du roman *La Chambre voisine* (2001). Plus récurrent encore, le spectre de l'Holocauste plane sur *Retour à Satyah*, *La Passion Savinsen* (1998) et surtout *La Question humaine* (2000).

Immense succès public et immense succès d'estime³, ce dernier récit est sans doute le plus intéressant à étudier, s'agissant de la problématique de la résilience, puisqu'il conjugue un substrat historique très documenté à une intrigue mettant en scène un psychologue d'entreprise – raillé comme « psychologue industriel »⁴ par l'un des personnages secondaires. *La Question humaine* interroge donc de manière unique la façon dont peuvent s'articuler les traumatismes individuels ou intimes avec les traumatismes collectifs, à l'échelle de l'Histoire, dans un mouvement qui est celui de la résilience, offrant à chaque texte narratif de l'auteur son dénouement singulier, un rebond, une sortie de l'ornière, la rupture d'un cercle vicieux, etc.

La patte du psychiatre et thérapeute n'a pu manquer de se poser sur le texte du roman. Il serait cependant dangereux, s'agissant d'un écrivain instruit, par sa profession même, des théories qui circulent sur la résilience, d'en utiliser les concepts, dans la mesure où François

¹ François Emmanuel a d'abord publié de la poésie (*Femmes prodiges*, en 1986, sous son patronyme réel : François-Emmanuel Tirtiaux) et a conçu des pièces de théâtre qui sont demeurées inédites. Son intérêt pour le théâtre a marqué en filigrane l'ensemble de sa trajectoire, puisqu'il a effectué dans sa jeunesse un long stage auprès de Jerzy Grotowski, au Théâtre Laboratoire de Wrocław en Pologne, et qu'il est revenu à l'écriture dramatique en 2007, avec *Partie de chasse* (Arles, Actes Sud), puis *Contribution à la théorie générale*, *Joyo ne chante plus* et *Les Consolantes* (Arles, Actes Sud, respectivement 2014 pour les deux premières pièces et 2016 pour la dernière à ce jour).

² Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1975, p. 17.

³ Outre des ventes importantes, le livre fut adapté au cinéma par Nicolas Klotz (2007), avec Mathieu Amalric, Michaël Lonsdale et Jean-Pierre Kalfon dans les rôles principaux.

⁴ François Emmanuel, *La Question humaine*, Paris, Stock, « Livre de poche », 2000, p. 21. Dorénavant QH, suivi du numéro de page.

Emmanuel se donne comme ligne de conduite d’agir en romancier (ce qui le distingue du Dr. François Tirtiaux, thérapeute, à savoir son identité à l’état civil). Le mot de résilience ne sera d’ailleurs, à aucun moment de *La Question humaine*, couché sur le papier. Pourtant, les moyens romanesques mis en œuvre viennent conférer un corps symbolique et une forme poétique à ce que représente la dynamique de la résilience.

*

* *

Les couches traumatiques : le cas Jüst

Directeur de l’antenne française d’une société allemande, la SC Farb, Mathias Jüst est soupçonné – à raison – de dérailler. Son comportement erratique éveille les soupçons et réveille les ambitions du sous-directeur, Karl Rose, qui fait appel au psychologue de l’entreprise, également narrateur du récit, pour monter un dossier à charge contre Jüst. À l’évidence, ce professionnel rompu aux « méthodes » permettant « de pousser les hommes à dépasser leurs limites personnelles », jusqu’à réveiller « cette agressivité naturelle qui pût les rendre plus engagés » (QH, pp. 7-8, *passim*), se trouve confronté à un cas qui fait vaciller ses acquis et certitudes. Remontant la piste des troubles qui frappent son supérieur hiérarchique, il en vient en effet à intégrer son cercle intime. Jüst est un personnage qui refuse de regarder sa propre humanité en face, préférant afficher un masque d’irréprochabilité et fuir dans le travail ou le devoir. La narration épouse un mouvement de résilience, dans la mesure où le narrateur avoue d’entrée de jeu avoir imprimé « un ordre au récit qui épouse moins la chronologie des faits que la lente et terrible progression de [sa propre] prise de conscience » (QH, p. 9).

Le récit pourrait ressembler à une vignette clinique, n’étaient, d’une part, les ressorts du polar et, d’autre part, la position qu’occupe le narrateur psychologue, dont le prénom, Simon, n’est révélé que dans les dernières lignes du roman. Plutôt que de s’en tenir à l’exposé du cas auquel il est confronté, celui-ci décrit en effet son propre trouble et le cheminement, éminemment résilient, qu’il entreprend côte à côte avec celui qui est l’objet de la mission qui lui a été confiée : observer Mathias Jüst. Alors que l’un des objectifs que se fixe François Emmanuel dans son métier d’écrivain est de serrer au plus près les manifestations extrêmes de la pulsion, le narrateur de *La Question humaine* évoque le terme technique explicitement pour confesser son impossibilité à trancher entre ses deux faces, alors qu’il est censé poser un diagnostic sur le directeur de l’entreprise qui l’emploie :

À dire vrai, la perspective de cette rencontre me faisait un peu peur, parce que j’y devinais l’accélération d’une histoire que j’avais cru pouvoir maîtriser. J’attribuais aussi mon malaise à l’espèce d’aura mortuaire qui émanait de cet homme, l’extrême tension qui engonçait ses gestes, la sécheresse de ses phrases, comme s’il ne connaissait face à l’autre que le registre de l’ordre ou de la consigne. *Je choisis le mot mortuaire, me souvenant qu’il me semblait habité autant par la mort que par le meurtre*, dans son regard les glissements très rapides de la fureur à l’inquiétude me faisaient hésiter entre *les deux faces de la pulsion*. (QH, p. 23, je souligne)

L’impossibilité de trancher relève en réalité d’une intuition puissante. Jüst a été victime de la vengeance d’un ancien employé, Arie Neumann, qui lui adressait des courriers insinuant en filigrane qu’il était apparenté au Willy Jüst auteur d’une « note technique », document historique réel, au style presque clinique, ayant trait aux camions Saurer dans lesquels étaient massacrés des juifs. Si le premier courrier renvoie Mathias Jüst à une parentèle abominable, le second évoque une liste d’améliorations possibles au sein du programme d’éradication des handicapés et malades mentaux prévu par le Troisième Reich (*Tiergarten 4* ou T4). Au moyen d’un habile système progressif de palimpseste, l’auteur des cinq lettres reçues par Jüst parvient à superposer jusqu’à l’indistinction les méthodes d’élimination nazies avec le processus de

restructuration propre aux entreprises et, même, avec des partitions musicales utilisées par lui-même et le directeur au sein du quatuor à cordes qu'ils avaient constitué au sein de la firme.

Jüst ne révèle pas immédiatement l'existence de ces lettres au narrateur, mais sème dans un premier temps – parfois malgré lui et selon une forme de préfiguration qui n'est propre qu'à la fiction – des indices, notamment à travers la crise nerveuse qu'il lui donne en spectacle à l'écoute d'un enregistrement de *La Jeune Fille et la mort* de Schubert, exécuté par le quatuor Farb, où ressortent par à-coups des vocables similaires à ceux des lettres et surtout de la fameuse note technique : ces termes d'apparence anodine, purement techniques, réduisant l'humain à un chargement remuant mais *inanimé*, au sens étymologique du terme : dépourvu d'âme⁵.

Ainsi, en palimpseste, l'Histoire vient réclamer son dû aux errants du présent qu'elle tient en laisse jusqu'à la suffocation. La temporalité de l'entreprise de résilience est donc toujours double – parfois triple : le présent se superpose au passé traumatique, qui lui-même est parfois doublé par un événement reculé remontant souvent à la génération antérieure (cette thématique est fréquente chez Emmanuel, on la retrouve dès *Retour à Satyah*, mais aussi dans *La Leçon de chant*, *La Passion Savinsen*, *La Chambre voisine*, *Regarde la vague*, etc.). La résilience commence là où l'Histoire et le vécu intime du personnage se conjoignent pour le capturer dans un rets de symboles qui semblent faire sens. Jüst refuse ainsi, de manière implicite, l'accusation indirecte de reproduire les consignes du programme *Tiergarten 4* dans les restructurations qu'il fait subir à son entreprise, répétant avec insistance au narrateur son « souci de conjuguer le facteur humain avec les nécessités économiques » (QH, p. 34), ce qu'il appelle par ailleurs la « question humaine ».

Le directeur se présente comme victime d'une machination, qu'il imagine orchestrée par Karl Rose. Sous cette terreur paranoïaque, c'est surtout le traumatisme historique auquel il n'a évidemment pas pris part mais dans lequel son propre père a joué un rôle actif qui le rattrape. Battu et menacé de mort dans l'enfance par son propre géniteur qui ne pouvait supporter d'être accusé de crimes qu'il avait vraisemblablement commis, Mathias Jüst échoue à devenir père à son tour (l'enfant meurt à la naissance) et s'engage par conséquent sur la voie d'une déshumanisation dans l'exercice de ses fonctions directoriales. La situation traumatique est doublement réflexive en ce sens qu'à la filiation impossible s'associe inmanquablement la confrontation anonyme et distante de Jüst et de l'ancien employé qui lui adresse les lettres.

Mathias Jüst occupe la position d'un homme pris entre la fureur d'un père qui fait rejaillir sur lui sa vieille haine des juifs et la vengeance de l'enfant d'un officier du Reich, Arie Neumann, qui a délibérément choisi de porter un prénom juif et qui, à la suite de son licenciement, assimile la gestion de l'entreprise au traitement des handicapés mentaux par les nazis. Dans cette optique, le personnage de Jüst ne parvient pas à envisager une sortie du cercle de la répétition, qu'il conçoit en termes de malédiction étendue à l'ensemble de l'humanité : « Depuis son réveil, me dit [Lucy Jüst], il émettait des paroles terribles. Elle spécifia : des paroles de négation, des visions noires, désespérées, l'idée que tous les enfants du monde mourraient l'un après l'autre, qu'il y avait une espèce de damnation qui pesait à jamais sur le genre humain. » (QH, pp. 40-41).

Lorsque le narrateur prend possession des cinq lettres sur la demande de Jüst, il pénètre à son tour dans un cercle qui élargit brutalement sa perception intuitive du drame qui se joue et le généralise donc à tout être humain : « Il était clair que les cinq envois représentaient les cinq phases d'une progression diaboliquement conçue. L'intention dépassait le cadre d'une pure volonté de déstabiliser Mathias Jüst, son objet était plus vaste et sans doute me concernait-il

⁵ Sur les implications de ce jeu où la langue paraît devenir un piège, entre la réception tronquée du récit paru en 2000 et les interprétations que l'on peut en tirer, se reporter à l'article d'Anne-Catherine Simon, « Sommes-nous condamné à vivre "hors-la-langue" ? » in *Pylône*, n°1, printemps 2003, pp. 125-139.

comme il concernait n'importe quel humain. » (QH, pp. 63-64). La transmission des lettres n'enlève pas à Jüst son rôle de destinataire – de lui, d'ailleurs, il ne sera pratiquement plus question jusqu'à la fin du récit – mais attribuée au narrateur la même fonction, quoiqu'il n'y fût aucunement préparé, comme manquant d'un avertissement rationnellement compréhensible, alors que ses intuitions l'avaient tôt averti de l'engrenage dans lequel il avançait le pied : « Le sens d'un mot, d'une phrase ou d'une image est lié à ce qu'un autre veut vous dire. Qui était l'autre, que voulait-il dire et pourquoi me sentais-je, comme à mon insu, destinataire de son message ? » (QH, pp. 66-67).

Le mouvement clair-obscur de la résilience : le cas Simon

On ne sait jamais, à entrer en contact avec l'autre, quels « vieux fantômes » on peut « réveiller » (QH, p. 69). L'on ne se mêle pas impunément de la vie de l'autre, dans la mesure où les fantômes peuvent très vite venir hanter un nouvel hôte, sans pour autant abandonner le premier... « Les événements, les histoires dont nous ne voulions être les témoins, les acteurs secondaires, les narrateurs parfois, resserrent un jour sur nous le spectre de leur évidence. » (QH, p. 74). Au cas de Jüst se superpose très vite, par capillarité, le cas du narrateur. Le malaise grandit rapidement dans le chef et le cœur du psychologue d'entreprise, chez qui le discours défaillant et insane de son directeur déclenche une réaction en miroir :

Même si je ne pouvais ignorer que Mathias Jüst devenait fou, [...] que ses allégations à propos de Karl Rose tenaient probablement du délire, elles avaient introduit en moi un doute, l'impression de participer à un jeu morbide dont les règles ne m'étaient pas connues. Et je ne pouvais pas me défaire de l'idée qu'il y avait un point de vérité où s'était appuyée la conviction délirante de Jüst. Par contamination, je ne parvins pas à finaliser un dossier de sélection pourtant assez routinier. C'était la première fois que je ressentais une inhibition et même un dégoût pour mon travail, quelque chose comme la manifestation d'un profond scepticisme que je n'avais jamais voulu m'avouer. (QH, pp. 36-37)

Le processus de résilience relatif au refoulé du traumatisme historique est en marche, dans la mesure où le narrateur va tenter de se décharger à plusieurs reprises de la mission qui lui a été confiée et des conséquences qu'elle engendre. Lorsque Lynn Sanderson, la secrétaire et maîtresse de Jüst, lui montre l'arme qui lui a été donnée par son amant qui se refusait alors à en finir avec lui-même, le narrateur se sent saisi par un désir dont il ne s'explique pas bien les termes – qui ne peuvent prendre sens qu'à l'issue du processus de résilience : « Comme il était dans mon désir profond de me défaire de toute cette histoire, de la considérer comme dégagee de moi, terminée, pardonnée (mais pourquoi ce mot de pardon ?), absolue et close, définitivement. » (QH, p. 49). Mais peut-on absoudre et clore ce qui ne cesse de ressurgir : « la note technique du 5 juin 1942, comme si nous n'en avions jamais fini avec elle, que nous étions condamnés à la relire sans cesse » (QH, p. 82) ?

Ce qui avait d'emblée attiré le narrateur lorsque Karl Rose lui avait confié la mission de surveiller Jüst, c'était la zone d'ombre qu'il devinait au cœur de l'affaire : « S'il n'y avait eu chez moi une puissante curiosité pour ce qui se tramait là dans l'ombre, voire le sentiment illusoire de pouvoir malgré tout maîtriser le jeu, j'aurais usé d'un prétexte pour décliner la proposition. » (QH, p. 14). Toutefois, s'il semblait identifier la zone d'ombre dans l'« obscur enjeu de pouvoir entre les deux directeurs » (QH, p. 13), celle-ci s'avère le toucher beaucoup plus intimement qu'il ne l'imaginait.

Le motif de l'ombre et de la lumière, dont l'auteur de *La Nuit d'obsidienne* est familier et friand, s'avère modeler l'ensemble de l'arc narratif de *La Question humaine*. La fréquentation de Jüst affecte la perception optique dans la mémoire du narrateur : « Cette première rencontre ressemble dans mon souvenir à un film surexposé, un peu effrayant. » (QH, p. 21). Plus qu'une

simple diminution ou perte des contrastes, ce phénomène suppose deux corollaires : d'une part, la disparition de certains éléments du champ de vision du narrateur et, d'autre part, une clarté irradiante dans la proximité de Jüst.

Celui qui se tient en position d'observateur (le psychologue d'entreprise mandaté par son supérieur), qui se tient essentiellement à distance, se condamne à des illusions d'optique qui génèrent des scotomes et brouillent sa vision. Les scotomes correspondent, grossièrement, à l'ensemble de ces mots biffés ou surlignés qui constellent les lettres envoyées à Jüst et, plus tard, au narrateur lui-même : le signe patent d'un désordre dans l'échelle des valeurs humaines dont le scandale, malgré l'évidence apparente, demeure invisible. Pour poindre et apparaître au regard, l'expérience de la rencontre entre les deux hommes doit en passer par un autre sens : le toucher. Lorsque le narrateur vient ainsi rendre visite à Jüst qui a tenté de se suicider, l'intimité d'un contact peau à peau lui permet une première fois de distinguer à nouveau des détails :

Je posai ma main sur le rebord du lit et je sentis qu'il déplaçait la sienne vers mon bras, le serrant soudain avec une telle force que toute ma pensée se trouva prisonnière de cet étau puissant, pesant, presque douloureux. Ce fut l'instant d'une intimité forcée avec cet homme dont je connaissais pourtant la phobie du contact physique. J'étais incapable de bouger, je détaillais son profil osseux [...] et un petit carnet de notes posé sur sa table de nuit où l'on avait jeté quelques mots d'une main malhabile. (QH, pp. 39-40)

Le contact physique entre les deux hommes ne déverrouille pas instantanément la prison dans laquelle chacun se trouve enfermé mais permet au narrateur de prendre conscience de celle de Jüst comme de la sienne, comme du lien qui les unit désormais. À nouveau, c'est par un recours au motif du jeu entre lumière et obscurité que se donne à lire cette étape du processus de résilience, où le narrateur commence à percevoir intuitivement l'ampleur de « la question humaine » qui se trame sous le drame de Mathias Jüst :

En rentrant en voiture sous la pluie battante, j'eus la sensation très nette que j'avais pénétré dans la nuit d'un homme, pire : que sa nuit touchait à la mienne et que sa main refermée sur moi scellait une complicité, le partage d'une faute, la volupté de ce partage, quelque chose de sombre et d'indistinct que je rattachais bizarrement à ce qu'il avait appelé la question humaine. (QH, pp. 41-42)

Celui qui accepte d'être touché – par-delà la profession de foi thérapeutique – parvient à déclencher un double processus de gestion du traumatisme ; la résilience, dès lors, ne peut avoir lieu qu'ensemble, au sein d'une communauté de hasard et de fortune qui ne tient qu'à la circulation de quelques objets et symboles : une arme marquée du sceau de l'idéologie nazie (le pistolet déposé chez la secrétaire était un héritage de son ascendance nazie) ou encore cinq lettres signées du patronyme de Mathias Jüst. À son tour, donc, le narrateur fait l'expérience de « malaises qui viendraient désormais ponctuer l'animation de [ses] séminaires et faire vaciller peu à peu la tranquille certitude qui avait fait de moi un technicien rigoureux et apprécié. » (QH, p. 76). En ce sens, le « technicien » se découvre submergé par un cas de conscience qui, sans s'enraciner directement dans l'histoire de l'Holocauste (ce qui est le cas de Jüst), lui ouvre les yeux sur « l'hypocrisie » (QH, p. 15) et le « malentendu fondamental » (QH, p. 77) qui sont au cœur de l'exercice de son métier.

C'est à ce moment que le narrateur ressent fugitivement une impression de condamnation telle que l'avait ressentie Mathias Jüst, à laquelle il répond toutefois par un refus d'abandonner le symbole source du traumatisme, parce qu'il est susceptible d'apporter sinon des réponses, du moins de nouvelles questions :

À certains moments, heureusement passagers, j'eus la sensation d'être visé par une espèce de sort. Cette pensée m'invita à jeter au feu ces lettres anonymes. Je ne le fis pas, convaincu de l'inanité de ce geste, et sentant confusément que tout n'avait pas été dit, que chacune de ces lettres

constituait une preuve qui n'avait pas encore parlé, et qu'enfin les faire disparaître n'abolirait pas leur charge effrayante ou malveillante. (QH, p. 77)

C'est alors que, dans l'ordre suivi par le récit, le narrateur va à la rencontre de l'auteur des lettres adressées à Jüst comme à lui-même, à la suite de Jüst. Sur le plan formel, la scène est particulièrement révélatrice de la façon dont François Emmanuel poétise le mouvement de la résilience : la rencontre entre Arie Neumann et le narrateur est décrite d'un seul tenant, en un seul paragraphe de près de dix pages, et se caractérise par une acuité descriptive qui culmine dans les nombreuses notations visuelles qui le constituent. À ce décillement s'ajoute une nouvelle scène de toucher au cours de laquelle Arie Neumann, comme un aveugle, arpente de ses mains les traits du narrateur, qui vient de lui révéler n'être pas juif, parce que sa mère, contrairement à son père, ne l'était pas.

La judéité par les mères, répéta-t-il comme s'il ne me croyait pas et il approcha sa main de mon visage, ce fut un moment très étrange, pendant quelques secondes il eut ce geste de lever la main sur mon visage et de le parcourir des doigts comme s'il cherchait à le lire, tactilement. J'en ressentis une gêne profonde, je dus retenir un mouvement de recul, tant à cause du caractère intime de ce geste (presque hiératique dans mon souvenir, dénué d'intention apparente sinon celle d'opérer sur moi une espèce de lente, attentive, incrédule reconnaissance) qu'en raison de l'allusion à la judéité qui résonnait encore de ma propre dissimulation. (QH, pp. 84-85)

À l'issue de cette tombée des masques, les deux hommes se reconnaissent, dans un sens qui conjonduirait la conception de la reconnaissance par Paul Ricœur⁶ et la notion de visage pensée par Emmanuel Levinas⁷, créant les conditions d'une communauté qui, ensemble, accepte le traumatisme pour pouvoir, ensemble encore, s'en relever : « J'avais l'impression qu'il était loin de tout, inatteignable, et pourtant si proche, infiniment vulnérable. Et son émotion me gagnait. Je finis par lui demander pourquoi il m'avait raconté cela. Il me répondit simplement : c'est toute notre histoire. Quelle histoire, insistai-je, la vôtre ou la mienne ? » (QH, pp. 86-87). En ce sens, les deux hommes acceptent le caractère inachevable et infini du traumatisme historique que représente l'Holocauste : transcendant les individus et les générations, à travers la nécessité d'une mémoire réconciliée qui refuse de céder devant le moindre signe de déshumanisation qui puisse surgir – dans l'exercice d'une profession, par exemple – à travers « la violence de ce qui n'est adressé à personne par personne » (QH, p. 82). La seule résilience possible réclame de mettre les individus en présence.

À l'évidence, cette expérience de la rencontre tactile de Neumann avec le narrateur vient faire pendant exact à l'autre scène de toucher du récit, au point de confondre les deux personnages distincts qui en sont les auteurs : le poids des traumatismes respectifs vient en quelque sorte se résoudre par l'intermédiaire du narrateur ; non par procuration, mais à travers lui et en lui.

Et je me souvenais du trouble qui m'avait saisi lorsque la main de Mathias Jüst s'était refermée sur moi, cette angoissante étreinte que dissipait soudain le visage de l'autre. Car l'un m'avait mené à l'autre, et peut-être tous deux finissaient-ils par s'unir, se ressembler, avec leur haute taille, leur masque osseux, dur, l'obscur charge de mémoire qu'ils portaient au fond d'eux-mêmes, et cette accommodation insistante de leurs regards. (QH, p. 88)

Par cette expérience, le narrateur accepte d'être traversé par un pan sombre de l'Histoire tel qu'il est porté, respectivement, par chacun des deux hommes, Jüst et Neumann. Par

⁶ Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Stock, « Folio essais », 2004.

⁷ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhof, « Livre de poche », 1961-1991. Il suffit de songer à cette réflexion du narrateur : « Puis j'ai revu le geste de sa main sur mon visage, me disant qu'il avait peut-être voulu par là rompre nos isolements, forcer brutalement un passage, et poser un démenti à la violence anonyme des lettres, comme s'il entendait ainsi me dire : je ne désire pas, non, t'ignorer, te détruire par ces lettres, toi que je ne connais pas. » (QH, p. 87).

conséquent, le narrateur va successivement perdre son emploi (Karl Rose décidant, du fait des malaises répétés du narrateur, de le licencier) et parvenir à une révélation qui, si horrible et crue qu'elle paraisse, parachève le processus de la résilience, dans la mesure où le narrateur ne s'en tient pas à admettre l'image à laquelle il fait enfin face, lors d'un concert donné – entre autres – par Arie Neumann, mais décide de remettre définitivement en question sa carrière et les valeurs qu'il a jusqu'alors défendues.

Et quand, sur fond de bourdon continu, les premières notes prirent leur essor, je vis ce que je n'avais pas pu voir, ce que je n'avais pas voulu voir, ces images soudain trop nettes de l'ouverture de la porte métallique après le basculement de la traverse, la masse noire des corps, le monceau de cadavres mous, enchevêtrés, **Ladung, Ladegut**, sous l'ampoule grillagée jaunâtre, et qui glissait avec l'inclinaison lente du plancher, laissant apparaître ici une main, une jambe, là un visage écrasé, une bouche tordue, sanguinolente, des doigts agrippés à l'étoffe d'un sous-vêtement poisseux, sali par l'urine, le vomi, le sang, la sueur, la bave, **Flüssigkeit**, et l'ensemble de ces corps, **Stücke**, roulant flasques les uns sur les autres, déplaçant le poids de la masse vers la fosse, tous ces cadavres souples, mais emmêlés, confondus [...]. (QH, pp. 91-92)

La révélation qui frappe le narrateur est une image dont la violence est inscrite dans la chair même des êtres qui, de près ou de très loin, ont été mêlés à la barbarie nazie. Ce traumatisme historique est un tribut, certes diversement partagé, qui modèle cependant les sociétés qui lui succèdent, collectivement et à travers chaque singularité. C'est par le truchement de cette révélation violente que le narrateur découvre la nature même de son métier, à laquelle avaient essayé de le conscientiser plusieurs personnages croisés au fil du récit⁸. Mieux, la révélation n'offre pas seulement au narrateur une réorientation professionnelle salutaire (il se fait licencier par Karl Rose), elle s'avère être ce qui lui octroie son nom, comme s'il avait dû en passer par l'ensemble de l'épreuve pour accéder à son identité. Car la dernière image du récit fait se rejoindre l'apaisement du dénouement et la poétique narrative propre à *La Question humaine* : le narrateur devient Simon en entrant en communauté avec un enfant qui, justement, appartient à cette catégorie d'êtres que la folie idéologique d'une époque avait tenté d'éradiquer :

C'est leur regard peut-être, car ils voient tout, ils ne laissent rien passer de nos ruses, de nos habiletés, de nos faiblesses. L'un d'eux s'appelle Simon comme moi. Lorsque l'angoisse l'envahit, il se frappe la tête contre le mur jusqu'au sang. Il faut alors l'approcher avec douceur, l'inviter à se calmer en le serrant contre soi sans rompre le peu d'enveloppe psychique qu'il lui reste. C'est ce combat incertain, cette lutte sans cesse recommencée contre les ombres qui m'a appris bien davantage que toutes mes années de brillante carrière à la SC Farb. Parfois je pense que c'est mon acte de résistance intime à Tiergarten 4. (QH, p. 93)

Ces enfants sont, à l'issue du récit de François Emmanuel, ceux qui, dépourvus d'une solide « enveloppe psychique », parviennent justement à *tout voir*. Comme s'il fallait impérativement, pour vivre pleinement, accepter de déposer les carapaces, accepter la violence de blessures non vécues mais néanmoins inscrites au plus profond de la chair, accepter de communiquer de chair à chair, dans la vulnérabilité la plus totale, pour faire œuvre de résilience.

*

* *

Le cheminement de la résilience, dans *La Question humaine*, se construit de l'aveuglement à la clarté⁹. Or, pour voir, il faut toucher l'autre, accepter la proximité intime du partage qui rompt avec les conventions et les attendus sociaux. Dans ce récit, la « question

⁸ Lucy, la femme de Jüst, avait notamment suggéré au narrateur de « comprendre sans juger » (QH, p. 28).

⁹ À cette aune, l'épigraphe de Theodore Roethke prend tout son sens : « Dans une sombre époque, l'œil commence à voir » (QH, p. 5).

humaine » est le rapport de proximité qui conditionne la résilience. Seul ce qui nous constitue en tant qu'individus – les faiblesses en particulier – autorise la résilience. Les logiques technicistes, qu'elles émanent de l'idéologie nazie, d'une logique d'entreprise ou même de théories psychologiques enseignées à l'université, aveuglent les hommes sur leur propre condition. À défaut d'y voir clair, c'est le toucher qui permet de déciller l'individu. Dans le récit d'Emmanuel, deux scènes de toucher encadrent, à l'instar des parenthèses de neige que souligne le narrateur, le processus de la résilience. Entre ces deux scènes, le lent tâtonnement nécessaire pour remettre « la question humaine » au centre.

Mécontent du piétinement du narrateur dans la mission qu'il lui avait confiée, Karl Rose balayait les vagues arguments de son employé : « Vous m'affirmez qu'une crise personnelle est un passage obligé dans la vie d'un homme, c'est soit une généralité qui veut dresser un écran de fumée, soit une considération qui se situe délibérément hors de notre propos. » (QH, pp. 43-44). Et le récit d'exposer le « passage obligé » de la « crise personnelle » à l'échelle de l'humanité entière. En tant que thérapeute, Emmanuel veille à faire émerger les traumatismes dans le but de leur montrer une voie d'apaisement. En tant que romancier, l'écrivain belge s'écarte de sa profession de thérapeute, parce qu'il revient à l'homme de fiction de *penser* les traumatismes plutôt que de les *panser*. Non penser avec une perspective démonstrative ; le roman est une pensée déductive plus qu'inductive.

Là est le génie de la littérature comme sa totale pauvreté : elle ne possède rien que ce qu'on lui prête. Le propos d'un roman est donc bien moins et bien plus que ce qu'il voudrait nous dire, c'est son centre noir, cela même que le romancier n'appréhende souvent qu'après coup, lorsqu'il s'interroge sur son travail, ou se voit sommé d'en parler [...].¹⁰

Christophe Meurée
Archives & Musée de la Littérature

¹⁰ François Emmanuel, *Les Voix et les ombres*, Carnières, Lansman, 2007, p. 20.