

En quête de soi

Formes et pratiques du roman policier chez François Emmanuel

Michele Morselli

Dans les romans de François Emmanuel, la quête du soi adopte souvent les atours d'une enquête. La structure narrative et les thèmes du roman policier offrent une formule pour raconter la quête d'identités fragmentées. Dans *Le Sentiment du fleuve* (2003), Jérôme Mortensen endosse le rôle de l'enquêteur pour investiguer la disparition de l'oncle qu'il n'a jamais connu, lui-même ancien détective privé. Quelques années auparavant, *La Partie d'échecs indiens* (1994) tournait autour du personnage d'Amedeo Seguzzi, un inspecteur qui, quittant la police, se lance à la recherche du mystérieux Chaliaguine. La psychanalyse et l'investigation policière brouillent leurs frontières sur le terrain commun d'une quête à rebours, menant à la redécouverte, d'indice en indice, d'un passé refoulé. Cependant, les rapports entre le polar et la quête identitaire ne se limitent pas à la structure narrative. Dans *Le Tueur mélancolique* (1995), le foisonnement de références aux sous-genres policiers devient *figure* du soi perdu du Pr. Green. La quête du passé se reflète dans la recherche d'une identité générique propre au récit, égaré parmi les clichés les plus divers. Ensuite, la réflexion autour des rapports entre récit psychanalytique et formes du polar se prolonge jusqu'à *La Question humaine* (2000). Les pratiques de lecture du roman à énigme sont ici adoptées pour amener le public vers une quête du soi perdu : dans un cadre digne d'un roman d'Agatha Christie, le lecteur se lance directement à la recherche d'indices dans l'effort de reconstituer le passé traumatique du personnage. La thématique policière se sublime en compétence de lecture : la quête du soi n'est plus seulement un processus que l'on raconte, mais aussi une pratique dont les lecteurs de François Emmanuel peuvent faire une expérience de première main.

Léonard Gründ, le narrateur du *Tueur*, est embauché par une agence de renseignements. Le détective Stukowski lui assigne une mission troublante. On réclame la mort d'Abimaël Green, un vieil amnésique perdu dans une métropole où tout se déroule dans un « décor [...] cosmopolite et dérisoire » (TM EN, p. 123). Comme « on traîne tous au fond de soi une cité fantôme » (TM EN, p. 164), cette ville anonyme reflète le drame du soi perdu de Green : d'une part, les identités qu'on lui attribue se multiplient dans les briefings de Stukowski ; de l'autre, la scénographie urbaine se présente comme un *patchwork* de cultures pastichées. Les restaurants mélangent « allégrement la cuisine grecque, la musique tzigane et des images de lutte américano-nipponne » (TM EN, p. 123) ; les valses viennoises s'achèvent sur un rythme de tango ; on mélange du Donnafugata avec du schnaps. Par ailleurs, la liste des anciens amants d'Helena, belle-sœur de Stukowski, font écho aux vellétés identitaires de la ville : un importateur chinois de vins bulgares ; un ecclésiastique flamand ; un Brésilien propriétaire d'un casino à Belize City ; un archéologue anglais. Gründ est également la proie du même fétichisme identitaire. Helena n'est fascinée que par le fantasme de sa prétendue origine autrichienne, au point qu'elle couche avec lui en portant « une culotte tyrolienne » (TM EN, p. 82).

La métropole n'est pas seulement un mélange d'identités caricaturales, mais également d'histoires qui les (in)définissent. « La ville s'ouvre sous nos pas comme un livre » (TM EN, p. 29), raconte Gründ, mais il s'agit d'un texte incompréhensible, dans lequel sources et modèles relèvent du pastiche, en l'absence d'une identité propre. De la même manière, le récit d'Emmanuel se peuple de clichés, voire de formes narratives qui puisent de manière indifférenciée dans divers sous-genres du polar. En fait, quand on parle de roman policier, ce n'est que par simplification que l'on définit le genre comme une catégorie unitaire. La représentation de l'enquête romanesque se modifie bien évidemment selon les contextes et le

temps. Todorov en a donné un aperçu dans sa « Typologie du roman policier »¹ : le roman à énigme, le roman noir et le roman à suspense diffèrent par les formes, les thèmes et les effets qu'ils créent dans le chef des lecteurs.

La rencontre entre Gründ et un détective mystérieux évoque le modèle des aventures de Sherlock Holmes, dont notamment l'*incipit* d'*Une Étude en rouge* (1887). Tel un Watson postmoderne, on s'attend à voir Gründ devenir le témoin-chroniqueur des enquêtes de Stukowski. L'attente est d'autant plus légitime que le texte présente une référence explicite à Doyle : l'un des personnages peuplant la maison de retraite de Green s'appelle Dr. Watson. Toutefois, Emmanuel nous enjoint aussitôt à nous méfier des échos intertextuels : son Watson garde un vieil alligator dans une baignoire entourée de livres, suggérant en quelque sorte que les modèles forts, voire féroces, dévorent tout récit à venir.

Cependant, Stukowski s'avère bien loin des raisonneurs calqués sur le modèle holmésien. Son manque de scrupules et son amour pour l'alcool évoquent plutôt les investigateurs des *hard-boiled*, anti-héros solitaires pris dans la même spirale de corruption contre laquelle ils s'efforcent de lutter. C'est Stukowski lui-même qui envisage un rapport entre son enquête et le roman noir : « cette histoire est aussi désespérante qu'un roman noir où le coup de feu ne part jamais, l'arme s'est enrayée, le héros a des états d'âme » (TM EN, p. 176). Bien d'autres éléments laissent supposer une parenté entre *Le Tueur mélancolique* et les modèles popularisés par Dashiell Hammett ou Raymond Chandler, parmi lesquels l'intrigue amoureuse avec Helena, qui se prête au double jeu entre Gründ et Stukowski. Ainsi, le personnage féminin caricature les femmes fatales telles qu'elles apparaissent emblématiquement dans *Le Grand Sommeil* (1939), en adoptant tous leurs clichés : Helena « s'était teint les cheveux en blond canari et avait enfilé une robe du soir, moulante et fendue jusqu'aux cuisses » (TM EN, p. 75).

Par ailleurs, le système de modèles en jeu s'étend jusqu'au *thriller*. Gründ se rend au cinéma avec Helena ; sur l'écran, un film évoquant le personnage d'Hannibal Lecter, cannibale des romans par Thomas Harris :

[...] un monsieur très civil, très courtois, mais qui avait la mauvaise habitude d'éliminer de jolies femmes en leur enfonçant un trocart sous la nuque, non sans les avoir préalablement anesthésiées, ce qu'il faisait à la perfection car il était professeur en faculté de médecine, avec notoriété, famille et vacances en Floride. Une fois l'aiguille enfoncée dans le cerveau de sa victime, il lui suçait longuement le liquide céphalo-rachidien en écoutant le premier mouvement du concerto pour violon et orchestre opus 35 de Piotr Ilyitch Tchaïkovski, dans l'interprétation du Wiener Philharmoniker et de Nathan Milstein (TM EN, pp. 76-77)

Comme Lecter, l'assassin du film est un dandy du crime, à la fois cultivé et féroce, meurtrier à l'habileté exceptionnelle et homme de succès. Un élément le relie à Gründ : la Philharmonique de Vienne, ville sur laquelle se structure le prétendu charme de l'enquêteur aux yeux d'Helena. À part cela, Gründ n'a rien à voir avec le monstre sur l'écran : son manque de résolution en fait un assassin inepte, incapable d'accomplir sa mission. En d'autres termes, Gründ n'est pas à l'aise avec le rôle narratif que Stukowski essaie de lui attribuer : être le coupable de son propre récit policier.

La multiplication des modèles se traduit ainsi en une quête narrative : la fonction de Gründ dans l'économie du récit se modifie constamment sans qu'il puisse trouver son véritable rôle dans l'histoire. Le jeune homme s'inscrit d'abord dans la tradition des narrateurs-témoins du roman à énigme classique. En fait, chaque détective de l'âge d'or du polar forme un couple avec son chroniqueur : Rouletabille et Sainclair chez Leroux ; Poirot et Hastings chez Christie ;

¹ Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 9-19.

Nero Wolfe et Archie chez Rex Stout. Pourtant, Gründ n'est pas destiné à raconter les exploits d'un grand détective. Dans l'intrigue tissée par Stukowski, on envisage pour lui le rôle de coupable, en lui demandant de ne « pas [...] être là le lendemain [du crime]. Vous serez là la veille » (TM EN, p. 46). Comme le polar est une narration double, où l'histoire de l'enquête vise à reconstruire l'histoire du crime, Gründ n'est censé occuper un rôle que dans le deuxième récit. Ainsi, les auteurs du complot contre Green façonnent un personnage littéraire sur la figure de Gründ. En le préparant à assassiner Green, Jack Smell lui expose une série de principes évoquant les normes pour l'écriture d'un bon roman à énigme, dont notamment les « Twenty Rules » de S. S. Van Dine². Dans le polar classique, la victime ne doit se charger d'aucune épaisseur psychologique : elle ne constitue qu'une fonction pour déclencher le jeu de la détection. Comme s'il était un auteur, Jack rappelle à Gründ, son personnage, que « toute question sur la victime est donc superflue » (TM EN, p. 117). De plus, comme l'enjeu du roman policier réside dans la simple identification du coupable, on lui demande « d'abdiquer [...] toute épaisseur humaine » (TM EN, p. 118) : le conflit psychologique du meurtrier ne doit occuper aucune place dans la quête déployée par le polar. Gründ devrait donc mettre sa nature humaine entre parenthèses pour tenir un rôle figé dans une formule narrative hautement prévisible.

Le foisonnement des sous-genres policiers devient donc le miroir d'une identité narrative toujours contrariée, un espace où penser le soi de l'écriture face à des modèles qui s'avèrent résolument inappropriés. Figure d'une démarche auctoriale, Gründ est ainsi constamment à la recherche d'un rôle qui lui est propre parmi les rôles figés des récits policiers. Certes l'instabilité des fonctions narratives ne concerne pas seulement le narrateur : d'une part, Stukowski se transforme de détective en *mastermind* criminel ; de l'autre, Green passe de suspect à victime. La parabole de Gründ me paraît particulièrement significative : d'abord chroniqueur, puis coupable désigné, c'est en enquêtant sur l'identité perdue de Green que le héros acquiert le statut d'*investigateur*. Les deux personnages se situent ainsi dans une perspective de découverte réciproque, préfigurant les tensions internes à la narration d'Emmanuel : d'une part la nécessité de raconter la quête psychanalytique ; de l'autre, la volonté de développer des outils narratifs propres pour ce faire.

Le rapport entre identité du récit policier et quête identitaire se resserre dans la relation liant l'archéologue amnésique à son enquêteur. Ils constituent en fait le double l'un de l'autre : à l'allemand *grün* (vert) correspond en effet l'anglais *green*. Au même titre qu'ils semblent incarner des langues étrangères l'un vis-à-vis de l'autre, les deux personnages paraissent ainsi occuper une même fonction mais en des contextes différents : l'un représente l'objet de la quête identitaire *dans* le texte, l'autre serait l'image de la quête générique du texte lui-même.

De même que le rapport spéculaire entre Gründ et Green ouvre un terrain de réflexion sur l'identité, il désigne également une perspective commune orientée vers la résolution de cette double quête. Au cours des rencontres entre le tueur à venir et sa victime, Green se trouve souvent associé à un sauvage et, en particulier, à un chasseur indien, un des « vieux coureurs de prairie » (TM EN, p. 61) peuplant les romans de Fenimore Cooper. Par ailleurs, il est constamment accompagné par Chenga, une fille qui « a grandi sous la hutte au fond d'une forêt équatoriale » (TM EN, p. 92). Ils marchent ensemble dans la ville, « Abimaël [Green] en tête, tel un échassier solitaire, Chenga sur ses traces » (TM EN, pp. 95-96). Les thèmes de la chasse et de la sauvagerie se combinent à l'image du lien qui les unit, d'autant plus que l'ancien archéologue se définit lui-même comme « un chasseur de légendes » (TM EN, p. 186) au fond de l'Amazonie.

² Cf. S. S. Van Dine, « Twenty Rules for Writing Detective Stories », in *The American Magazine*, vol. CVI, n°3, 1927.

La nature sauvage de Green constitue la clé pour comprendre à la fois son rapport avec Gründ et la tension générique que le texte entretient avec le roman policier. Les premières représentations du détective se moulent sur la figure du *chercheur de pistes*, chasseur sauvage et figure typique des romans d'aventure au XIX^e siècle, notamment popularisée par l'œuvre de Gustave Aimard. Des romans comme *Monsieur Lecoq* (1869) d'Émile Gaboriau pullulent de métaphores et de références au genre, au point que Régis Messac y consacre un chapitre entier de son histoire du polar³. Cette tendance se propage jusqu'à l'exorde de Holmes dans *Une Étude en rouge* (1887). En fait, seulement la première moitié du roman est dédiée à l'enquête. De Londres, la deuxième partie nous ramène dans les prairies du *Far West*, vingt ans avant le meurtre. Jefferson Hope, meurtrier en devenir, désire se venger des hommes qui ont enlevé sa fiancée. Cowboy élevé parmi les Indiens, il dispose de toutes les compétences du véritable détective, parce qu'il a d'abord appris à chasser les bêtes sauvages ; en traquant ses ennemis, il fait preuve d'un flair et d'une capacité à interpréter traces et autres indices parfaitement dignes de Sherlock Holmes. Protagoniste de la deuxième partie du roman, dans laquelle il se lance à la poursuite des assassins de sa fiancée, Jefferson Hope se profile comme une sorte de double du détective, qu'il relègue au second plan du roman et dont il s'avère également être un rival d'élection.

Aussi l'on applique cette même dualité au *Tueur mélancolique*, l'on constate que le rapport entre Gründ et Green se charge d'une nouvelle valeur sémantique : d'un côté, le terme allemand *gründ* signifie « raison », comme celle qui caractérise l'enquêteur holmésien ; de l'autre, *green* ne peut qu'évoquer la forêt amazonienne dans laquelle le personnage éponyme a découvert sa véritable identité. Dans la mesure où il est un chasseur, Green n'est pas seulement suspect et victime ; il est également détective comme Gründ. La première fois qu'il rencontre celui qui est mandaté pour le supprimer, Green devine tout de lui (Cf. TM EN, p. 63) comme le faisait Holmes vis-à-vis de Watson dès le premier chapitre d'*Une Étude en rouge*. Au fil d'une investigation réciproque, les deux personnages retrouvent leurs propres *soi*, et ce bien que leurs identités ne reposent pas sur des rôles figés. Évoquant son Amazonie, Green affirme que, là-bas, « ils croient à toutes les ressemblances » (TM EN, p. 110). Grâce au jeu de la paronymie patronymique, Green et Gründ se retrouvent associés au duo Holmes-Hope : l'identité de leurs fonctions se sublime dans l'altérité des destins individuels. Ainsi, une fois qu'il a fait croire avoir tué Green, Gründ se défait de tout rôle qui le reliait au système du roman policier. En effet, il part en voyage avec Chenga vers les terres du Sud : l'enquête ne serait qu'une phase au sein d'une recherche jamais interrompue, comme le fil rouge qui lie le détective au chasseur.

*

* *

Si la quête identitaire de Gründ s'achève à la dernière page du *Tueur mélancolique*, on ne peut pas en dire de même du rapport entre la quête identitaire et l'enquête policière dans l'œuvre d'Emmanuel. La façon dont le roman de 1995 se conclut sur la sublimation des fonctions personnages dans le jeu paronomastique paraît un prélude à *La Question humaine*. De même que Holmes ne conserve aucune caractéristique de Jefferson Hope sinon ses capacités de déduction, *La Question humaine* applique encore les codes du roman policier mais sans en conserver les thèmes spécifiques.

L'action se déroule dans la succursale française d'une entreprise allemande. Le directeur adjoint, Karl Rose, demande au protagoniste et narrateur, un psychologue d'entreprise,

³ Cf. Régis Messac, « Pathfinders » [1929], in *Le « Detective novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Encrages, 2011.

d'enquêter sur les conditions mentales de Mathias Jüst, directeur de l'établissement. Ce dernier soupçonne Rose d'être issu d'un programme de récupération idéologique des orphelins aryens par des familles de sympathisants nazis. Mais la vérité est bien différente : dans des collages anonymes envoyés à Jüst, le lexique des documents d'entreprise se superpose à celui des comptes rendus racontant les premières exterminations juives. Son père ayant participé aux premières ébauches de la Solution Finale, le passé de Jüst ressurgit ainsi dans toute sa puissance traumatique.

Comme dans *Le Tueur mélancolique*, le narrateur se voit confier la tâche d'enquêter sur un autre personnage, ce qui entraîne une inversion complète des rôles *a priori* assignés aux protagonistes. Rose n'est pas un nazi : son désir de licencier Jüst n'a pas d'autre raison que l'incapacité de ce dernier à gérer l'entreprise ; Jüst n'est quant à lui pas le fils de victimes de la Shoah, mais de gens qui y ont pris part ; Arie Neumann, l'auteur des courriers visant à harceler moralement le directeur, n'est pas fils de juifs mais un homme qui, s'étant approprié cette identité, jouait avec Jüst dans le *quatuor* de l'entreprise avant d'en être écarté. Le seul personnage qui, finalement, possède de réelles racines juives, c'est le narrateur, Simon. De même que dans *Le Tueur mélancolique*, la redécouverte du soi est réciproque : le narrateur qui mène l'enquête commence à assumer son origine refoulée à travers son expérience des traumatismes de Jüst⁴. À l'instar de la métropole qu'arpente Green, le narrateur demeure anonyme tout au long du texte : son prénom ne nous est dévoilé qu'à la dernière page. Chez Emmanuel, la quête se déroule ainsi sur le fil de l'innommable. Nommer, et de là raconter, porte la quête à son point d'achèvement, la mise en récit orchestrant un glissement de l'inconscient vers le conscient.

Plusieurs indices démontrent cependant une divergence fondamentale entre les deux textes. Par opposition à celui du *Tueur mélancolique*, le cadre de l'action de *La Question humaine* est identifié tout de suite : on se trouve dans la filiale *française* d'une entreprise *allemande*. Le conflit des identités se déroule entre les blocs granitiques de deux fronts linguistiques et culturels opposés, en remontant la lignée des fils aux pères. Les rapports de descendance sont pourtant assurément troublés, la figure de l'orphelin se multipliant dans le texte : Rose est accusé par Jüst d'être un enfant abandonné enrôlé dans le projet *Lebensborn* alors que Jüst vient lui-même de perdre un. Arie Neumann se présente quant à lui comme le fils du médecin d'un camp de concentration, cependant que Jüst découvre que son propre père a participé à l'extermination des juifs. De même, le narrateur ne parle à aucun moment de son père. Seule une information implicite émerge : Simon peut affirmer ne pas être juif puisque sa mère ne l'était pas (Cf. QH 94).

La quête identitaire se déploie ainsi sur les axes multiples qu'offre la *langue*. D'une part, le lexique de l'entreprise et le lexique des camps d'extermination ; de l'autre, le français du narrateur par opposition à l'allemand de Jüst et de Rose. Par ailleurs, la langue semble toujours être *traduite* dans ce récit, aussi bien au sens propre que figuré. Le passé fait irruption dans le présent, l'imaginaire de la Shoah se *traduisant* dans celui de l'entreprise. D'autre part, les documents à partir desquels se déroule l'enquête – les circulaires de Jüst et les archives historiques altérées qu'il reçoit – sont littéralement *traduites* en français, bien que de manière partielle : les termes récurrents qui reviennent d'un texte à l'autre figurent souvent juxtaposés en français et en allemand⁵. Conservée dans son idiome d'origine, la terminologie technique de

⁴ Voir Christophe Meurée, « La résilience faite œuvre : François Emmanuel », in Marc Quaghebeur, dir., *Résilience et modernité dans les littératures francophones*, t. 2, Bruxelles-Berne, PIE-Peter Lang, « Documents pour l'histoire des francophonies », 2021, pp. 1183-1196.

⁵ Les termes en allemand sont à la fois intégrés et détachés du discours par l'utilisation des parenthèses et des caractères gras. Les citations suivantes respectent la typographie du texte d'Emmanuel.

l'antisémitisme infecte le présent : l'identité des pères se superpose à celle des fils, en transformant ces derniers en des bourreaux.

La quête identitaire à l'œuvre dans *La Question humaine* semble n'entretenir que des rapports tenus avec l'enquête policière. Toute thématique d'investigation au sens strict est expulsée du roman : il n'y a pas d'investigateur proprement dit, ni de meurtre. Cependant, on peut y percevoir un lien plus subtil : comme dans un roman à énigme invitant son lecteur à résoudre seul le mystère, Emmanuel invite son lecteur à faire l'expérience directe de la collision entre les imaginaires et les langues que son roman met en scène. Le roman policier cesse d'être un répertoire chaotique de formules, dont *Le Tueur mélancolique* proclamait l'échec, pour devenir un modèle de pratiques de lecture. En fait, le concept de genre littéraire ne se limite pas à une série de récurrences formelles, mais s'étend à la manière dont les textes sont lus. À propos du roman policier, on a parlé d'un lecteur qui soupçonne⁶ : engagé dans la résolution du mystère, on s'efforce d'isoler des données, voire de récolter des *indices*, dont la récurrence produit un réseau de significations censé dévoiler l'identité du coupable.

Emmanuel affrète sa *Question humaine* des mêmes potentialités que *Le Tueur mélancolique* : en chargeant la langue de l'autre d'une fonction indiciaire, le lecteur fait l'expérience brutale de la même confusion d'identités dont Jüst est victime. « C'est au lecteur, à la suite du narrateur, de progressivement dévoiler les soubassements de l'histoire »⁷, écrit Michel Paquot en interviewant l'écrivain : moins l'on explicite, plus l'on engage le lecteur dans l'interprétation des textes qui sont soumis à Jüst. Cependant, le but n'est pas de l'amener à résoudre la quête identitaire : comme dans les romans d'Agatha Christie, la présomption indiciaire du lecteur constitue l'outil privilégié pour le duper.

Pourtant, il ne s'agit pas seulement de surprendre le lecteur : chez Emmanuel, il est plutôt question de créer de la connivence avec le lecteur au moyen d'un subtil jeu d'échos menant à la collision tragique de deux imaginaires. À l'instar de Jüst, le lecteur transpose les mots d'un cadre à l'autre en oubliant que tout terme conserve une identité inextricablement liée à son contexte : « Un jeu sur le nom, un mot pour un autre, une ressemblance, c'est à ce risque-là que peut apparaître le sens » (QH, p. 91). La lecture de l'indice pousse le lecteur d'Emmanuel à associer des destins qui n'ont rien de commun sauf « une simple assonance : une torsion de sens, un vénénéux passage de la langue maternelle à la langue étrangère » (QH, p. 73). Dans ce cadre, « étrangère » devient un double mot-clé, se référant aussi bien à la langue qu'à son contexte d'énonciation. Comme le psychologue, le lecteur découvre comment « certains mots d'un vocabulaire technique pourtant familier se retrouv[ent] chargés d'une potentialité de sens que l'on ne leur soupçonnait pas » (QH, pp. 83-84). Recouvrer son identité revient à reconnaître l'horreur de la Shoah, en chargeant les mots qui y sont liés de la monstruosité qu'ils méritent. D'autre part, la redécouverte du soi en passe également par la reconnaissance de l'altérité du passé par rapport au présent. Quoiqu'identiques, les mots des pères ne sont pas ceux des fils.

Au fil de l'enquête, le lexique de la Shoah et celui de l'entreprise convergent progressivement : on définit le père de Jüst comme « un être brutal et inflexible qui ne connaissait qu'un seul mot, Arbeit » (QH, p. 47). Le terme *Arbeit* (travail) conserve sa nature germanique au cœur du discours. Le lecteur n'a pourtant pas besoin de traduction, le mot rappelant sinistrement la devise surplombant l'entrée du camp d'Auschwitz, « *Arbeit macht frei* ». Ainsi, à l'identité linguistique correspond une identité culturelle dont le spectre porte son ombre jusqu'à Jüst. Le mot revient dans le finale, où Arie Neumann raconte une anecdote

⁶ Cf. Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la Modernité*, Paris, Nathan, 1992 ; George N. Dove, *The Reader and the Detective Story*, Columbus, Ohio University Press, 1997.

⁷ Michel Paquot, « Une littérature de dévoilement », in *Journal du Mardi*, consultable en ligne : <http://www.francoisemanuel.be/le-sentiment-du-fleuve/>.

rapportée de l'enfance du directeur. Devant les camions qui transportent les corps des juifs : « Où vont les camions ? demanda l'enfant [...]. Ils vont vers la mine, ils font leur travail » (QH, p. 93). Le mot « travail », dont la répétition nous incite à en attribuer l'énonciation au père de Jüst, se charge de la monstruosité du vocable allemand « Arbeit ». Tout en changeant de langue et de contexte, la récurrence des termes invite le lecteur à superposer deux imaginaires pourtant distincts. Le mot revient encore dans le compte rendu adressé à Jüst : « Depuis décembre 1941, quatre-vingt-dix-sept mille ont été traités (*verarbeitet*) de façon exemplaire » (QH, p. 62). Réduits à la condition de matériau, les juifs voient leur destin assombri par le voile funeste du technicisme ; d'autre part, le spectre du nazisme semble s'étendre sur le travail de Jüst.

De surcroît, l'un des mémos d'entreprise qui accompagnaient l'archive historique s'avère être « un texte effacé, [où il n'y avait] [...] que quelques mots qui affleuraient çà et là dans leur typographie d'origine : *instructions, sécurité, fonctionnement, nettoyage, observation, chargement, travail de nuit, aménagements, évaluation* » (QH, p. 70-71). Perdu dans une liste technique, le mot « travail » revient en se lestant du sens que, petit à petit, il a acquis dans le cadre des camps d'extermination. Aucune référence explicite n'est faite à la superposition des deux contextes d'énonciation. Ce n'est que le lecteur qui recompose, suivant le fil des répétitions, les indices textuels jusqu'à établir une coïncidence entre les deux mondes, comme si le protagoniste d'un roman policier (Jüst) finissait par s'assimiler au rôle du meurtrier (son père).

Certes le mot « travail » symbolise mieux que tout autre la superposition entre le contexte de l'entreprise et celui des « camps de travail » nazis. Cependant, le récit d'Emmanuel invite le lecteur à produire un réseau d'indices qui va bien plus loin que cela. Quand il se rend chez Jüst pour la première fois, le narrateur le trouve en train de chuchoter « “Schmutz, schmutz”, qui veut dire saleté, souillure, crasse » (QH, pp. 44-45). Le mot allemand revient après quelques pages seulement, au sein du document technique nazi : « *Les saletés les plus épaisses (**Schmutz**) seront évacuées par la grande ouverture lors du nettoyage* » (QH, p. 64). La répétition du terme invite à envisager un lien entre les deux séquences. Cependant, ce n'est que dans le finale que le terme endosse le sens effroyable qu'il détient dans le contexte de la Shoah. Lors de l'épiphanie par laquelle le narrateur prend la pleine mesure de la monstruosité de l'Holocauste sont convoqués « sous le **dicker Schmutz**, la merde, ces petits êtres au creux des jambes de femmes » (QH, p. 103). Le mot cesse alors de signifier une souillure à nettoyer. Par-delà le technicisme national-socialiste, il se charge de tout le poids de la souffrance humaine.

De la même manière, d'autres termes essaimés dans le texte, comme « Ladegut » (marchandise), « Ladung » (chargement), « Anweisung » (instruction), concourent à structurer un système d'échos entre deux identités, deux cadres historiques dont la superposition ne peut que conduire à la folie. Comme dans les romans d'Agatha Christie, la lecture indicielle chez François Emmanuel vise à duper le lecteur, l'exposant aux dangers des fausses coïncidences, comme les échos sonores qui convoquent un sens appelé à ne rester qu'à la surface des choses.

Les systèmes paronomastiques touchent aussi bien les noms communs que les noms propres, désignateurs spécifiques d'une identité. Karl Kraus, le prétendument « vrai nom » de Karl Rose, est en réalité cet académicien autrichien qui pensait avoir reconnu sa propre voix à la radio ... alors qu'il s'agissait en réalité d'Hitler. Il est également l'auteur d'une maxime éclairante : « L'original dont les imitateurs sont meilleurs n'en est pas un. **Karl Kraus** » (QH, p. 68). L'identité est donc tout aussi vulnérable aux associations perverses que les mots étrangers à partir desquels le lecteur est censé structurer un réseau de sens. Le document historique des nazis joue de la même ambiguïté, puisqu'il est signé « I. A. (*Im Auftrag : sur ordre*) **Jüst** » (QH, p. 67). À l'issue de l'enquête, on apprend que le père de Jüst n'est en définitive qu'un collaborateur à l'extermination parmi d'autres. Et pourtant, la récurrence d'un indice suffit pour précipiter le directeur de l'entreprise dans une abîme de folie. Entre les

méthodes managériales de Jüst et l'horreur lâchement cautionnée par son père, il n'y a qu'un pas : un jeu de confusion d'identités, un patronyme récurrent qui est à la fois indice et objet d'une enquête qui plonge au fond de soi.

Si l'identité des pères est finalement reconnue comme étrangère par les fils qui peuplent *La Question humaine*, le rapport entre le texte d'Emmanuel et le modèle du genre policier se résout dans une inclusion de l'altérité générique à travers le geste scriptural même. D'un contexte à l'autre, le jeu indiciaire trouve de nouvelles affectations susceptibles de représenter l'identité dans toute sa complexité, dans la mesure où le lecteur est résolument plongé dans sa nature problématique. De l'enquête policière classiques aux quêtes identitaires de François Emmanuel, seul subsiste un dérangent réseau d'associations. Au miroir de son modèle indiciaire, le récit de l'identité perdue et retrouvée ne contemple qu'une matrice dont le sens s'est perdu. Au bout du compte, c'est la quête identitaire poursuivie par le récit d'Emmanuel lui-même qui émerge de l'analyse des pratiques d'écriture et de lecture qu'il mobilise.