



Germanica

3 | 1988

Marges du fantastique

Fictions policières archaïques des lettres allemandes

Deutschsprachige «vorklassische» Kriminalfiktion

Jean-Jacques Pollet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2821>

DOI : [10.4000/germanica.2821](https://doi.org/10.4000/germanica.2821)

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 1988

Pagination : 31 à 50

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Jean-Jacques Pollet, « Fictions policières archaïques des lettres allemandes », *Germanica* [En ligne], 3 | 1988, mis en ligne le 10 juillet 2015, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2821> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2821>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Fictions policières archaïques des lettres allemandes

Deutschsprachige «vorklassische» Kriminalfiktion

Jean-Jacques Pollet

Die Menschheit, je weniger sie tatsächlich zu denken imstande ist, hat eine verhängnisvolle Neigung, Kriminalrätsel lösen zu wollen. Dadurch übersieht sie auch jedes wirkliche Verbrechen...

A. Lernet-Holenia, in *Beide Sizilien*

- 1 Les historiens du genre s'accordent pour situer « l'âge classique » du récit dit « policier » (le moment où celui-ci acquiert une architecture rigoureuse qui le signale, auprès des auteurs et des lecteurs, en tant que tel) entre 1920 et 1940 environ. Remontentils aux sources qu'ils sont tous à peu près unanimes pour attribuer la paternité de celui-ci à Edgar Allan Poe et à reconnaître dans le Chevalier Dupin l'ancêtre direct des Sherlock Holmes, Hercule Poirot et consorts¹.
- 2 Il y aurait donc, à l'origine, certaine parenté entre la fiction policière et la tradition de la littérature fantastique – deux versions « d'histoires extraordinaires ». Parenté d'origine qui ne doit pas être comprise en termes de relève ou de substitution : l'hypothèse historique selon laquelle le récit policier serait aujourd'hui un succédané du conte fantastique, pour un public devenu trop incrédule, est insoutenable, comme le démontre Louis Vax, en rappelant que les récits dits « à merveilleux expliqué », tel par exemple le *Geisterseher* de Schiller, étaient déjà au XVIII^e siècle aussi nombreux que ceux où triomphe le surnaturel²... Une parenté d'origine qui ne signifie pas confusion des genres : « les deux routes divergent pour être parties d'un même point³ ». Pour dire les choses sommairement : les deux formes narratives, la fiction policière et le récit fantastique, partent chacune d'une rupture dans l'ordre des choses, mais qui n'est pas, en principe, de même nature, de même ampleur et n'entraîne pas les mêmes conséquences ; il est convenu que dans la première, il s'agit « d'un fait social marquant présenté comme obscur, constituant un facteur de perturbation intense dans le décor fictionnel⁴ » et qui n'est posé, en quelque sorte, que pour mieux être déjoué, résolu,

tandis que dans le second, le mystère est davantage privé et ne fait que s'épaissir pour ouvrir une brèche irréparable, saper les conventions morales et/ou intellectuelles...

- 3 Cela dit, il est évident qu'au moins dans la phase « archaïque » de son évolution, dans la période où le genre policier s'est décanté, imposé, les frontières ne sont pas aussi nettes, les règles aussi strictes et repérables. Il était inévitable qu'il y eût, parfois, complicité, connivence entre le fantastique et la fiction policière. Certains romans de Gaston Leroux, tels *Le mystère de la chambre jaune*, *Le fantôme de l'Opéra*, *Le fauteuil hanté* appartiendraient à cette sorte d'hybrides, de même que *Le chien des Baskerville*, de Conan Doyle. Or on ignore généralement que les lettres allemandes de l'époque voient des productions sinon équivalentes, tout au moins comparables dans leur poétique.
- 4 L'anthologie de nouvelles intitulée *Das Buch der seltsamen Geschichten*, parue en 1914⁵, vérifie qu'existait bien, dans l'édition allemande du temps, la perception de la naissance d'un genre à la fois proche et différent de la tradition fantastique. Le livre présente quelques grands « classiques » d'E.T.A. Hoffmann, Maupassant, Villiers de l'Isle-Adam, confrontés à un chapitre intitulé «Kriminalerzählungen und Detektivgeschichten», qui réunit, entre autres, un récit de la trilogie Dupin (*Der Doppelmord in der Rue Morgue*), une nouvelle de Wilkie Collins (*Das verschwundene Schriftstück*), une autre de Conan Doyle (*Die sechs Napoleonbüsten*), l'auteur de la préface, Norbert Falk, justifiant cette cohabitation par le souci d'offrir au lecteur « le choix le plus large possible dans le domaine de l'étrange⁶ ». Quelques écrivains contemporains de langue allemande figurent au sommaire de l'anthologie parmi les représentants de ce « genre relativement nouveau » (N. Falk) que constitue l'histoire policière (Dietrich Theden, Hugo Falk, Alexander Castell, Bruno Frank). Mais on pourrait citer d'autres noms, d'ailleurs plus connus à l'époque – Leo Perutz, Alexander Moritz Frey, Otto Soyka – qui méritent ou même revendiquent⁷ d'appartenir à cette catégorie, à condition que l'on reconnaisse, d'une certaine manière, leur marginalité. Il y a une littérature policière allemande archaïque. Repérer, décrire succinctement les modèles narratifs qu'elle emprunte est l'objet de la présente analyse.

*

* *

L'infraction

- 5 Il y a, il y a eu, ou il y aura crime ; tel est le point de départ de toute fiction policière. Sans réserve d'entendre la notion de « crime » au sens large (comme « une agression dirigée contre des valeurs morales et sociales légalement définies et pénalement protégées⁸ »), et à une double condition : que l'action délictueuse soit relativement grave – un menu larcin, une indécatesse ne provoquent pas la fiction policière –, qu'elle soit de nature, au moins en théorie, à susciter la réaction du corps social, par l'intermédiaire de l'institution que représente la « police » (sans qu'il soit d'ailleurs nécessaire qu'apparaisse, dans la fiction policière, le personnage du policier) ; et deuxièmement, que le crime soit entouré d'un certain mystère, qu'il recèle une part d'obscurité qui le rende, d'une certaine manière, « peu ordinaire ». Un schéma qui autorise, comme on sait, multiples combinaisons, engendre différentes structures

narratives, suivant la perspective dans laquelle peuvent s'intégrer les différentes pièces du récit.

- 6 Le premier modèle, peut-être dominant dans le genre, hérité directement d'E.A. Poe et forgé par Conan Doyle, est celui du récit dit de « détection » (detective story). C'est l'histoire, au premier chef, d'un travail intellectuel (quelle que soit la méthode requise), face à une énigme, résumée dans ces trois questions essentielles de la raison policière : Qui ? Comment ? Pourquoi ? « Dans tous les cas, nous aurons affaire à un problème » (Boileau-Narcejac⁹).
- 7 Vers ce modèle tend le roman de L. Perulz, *Der Meister des jüngsten Tages* (1923), qui reprend l'énigme du meurtre dans la chambre close, illustrée par B.A. Poe (*Double assassinat dans la rue Morgue*) et G. Leroux (*Le mystère de la chambre jaune*). Au cours d'une soirée qui réunit chez lui quelques amis, l'acteur Eugen Bischoff se retire un instant dans son bureau ; on entend deux coups de feu, on se précipite, on force la porte, verrouillée de l'intérieur, et on le retrouve agonisant, un revolver dans la main droite... On pense aussitôt à un suicide. Mais pourquoi aurait-il tiré deux coups de feu ? Et comment s'expliquerait alors cette expression de panique indicible que porte son visage, comme s'il avait dû faire face à un adversaire terrifiant ?... Nous sommes dans le cas « d'une concomitance de la lecture et du fait de rupture, qui apporte d'emblée au lecteur peur et action mêlées¹⁰ ».
- 8 Les deux romans de O. Soyka, *Der Fremdling* (1910) et *Eva Morsini - Die Frau, die war* (1923) fonctionnent, quant à eux, dans l'après-coup : non seulement l'acte délictueux est antéposé au début du récit, mais déjà, également, l'intervention de l'instance répressive, police ou justice. Mais, précisément, à tort. Il faut reprendre l'enquête, pour éviter, *in extremis*, l'erreur judiciaire (l'urgence dramatise la recherche). *Der Fremdling* : le professeur Berlik a été retrouvé mort dans son laboratoire et son assistant, Hans Lessner, inculpé du meurtre, attend d'être jugé, *Eva Morsini* : cette femme dont s'ouvre le procès est accusée d'avoir fait assassiner son mari, le banquier Selio Morsini, par l'intermédiaire d'un jeune officier à sa dévotion qui s'est donné la mort dans sa cellule après avoir avoué son crime ; bien que les preuves réunies contre elle soient accablantes – on a retrouvé les lettres qu'elle a adressées au jeune officier – Eva Morsini proteste de son innocence...
- 9 À côté de ces récits où se trouve posé, d'une manière ou d'une autre, le problème de l'identité du criminel, on peut distinguer une seconde catégorie de fictions qui, justement, évacuent cette question. Ce sont des flagrants délits ou encore « des crimes signés ». L'identité du malfaiteur, dès les premières pages, ne fait aucun doute et peut même être revendiquée, affichée. Appelons ces fictions, pour les distinguer des précédents « récits de détection », des « histoires criminelles », une distinction (Detektivgeschichten, Kriminalerzählungen¹¹) d'ailleurs déjà en place, nous l'avons vu, dans l'édition allemande de l'époque (cf. l'anthologie *Das Buch der seltsamen Geschichten*). Si l'on connaît, si l'on reconnaît, par avance, la main criminelle, tout l'intérêt dramatique, le mystère, le caractère extraordinaire de l'aventure se trouve évidemment déplacé. Il sera dans la dimension prêtée au personnage malfaisant – ses mobiles, ses méthodes, son pouvoir (il y aura donc encore, éventuellement, « détection », mais uniquement sur les questions pourquoi ? et comment ?) – et dans les différentes péripéties de la poursuite dont il est l'objet de la part de la société. Il faut bien que les Larsan, Fantômas ou Lupin soient des êtres d'exception. Ils trouvent quelques cousins dans certains romans d'O. Soyka.

- 10 Avec *Die Söhne der Macht. Ein Zukunfts-Detektivroman* (1911), c'est un certain Herbert Tavera, milliardaire de la haute société new-yorkaise. Lointain descendant d'une famille de vieille noblesse italienne – de celles des « Cesare Borgia, des tyrans, de ces hommes pour qui n'a jamais compté aucune vie humaine et qui ont toujours considéré le meurtre et l'assassinat comme un de leurs privilèges¹² », débarqué « presque comme un mendiant » dans la métropole américaine, il a construit en peu de temps une immense fortune à force d'énergie et de machiavélisme, usant auprès de ses victimes de l'ascendant exercé par sa personnalité et conforté par ses connaissances dans le domaine de la psychiatrie, qui lui permettent de toujours deviner « les points faibles » de ses adversaires : « un criminel moderne », « qui ne commet d'effraction que dans les âmes¹³ ». Ainsi la machination qu'il vient de monter pour abattre l'un de ses concurrents milliardaire : faire assassiner le fils aîné par son propre frère, par jalousie pour une créature à sa solde, puis se débarrasser de ce dernier en entretenant son remords, après lui avoir révélé la vérité... Tavera, qui « veut le pouvoir pour le pouvoir¹⁴ » est trop habile pour user des moyens vulgaires d'un criminel ordinaire.
- 11 Avec *Das Herbarium der Ehre* (1911), c'est un chevalier d'industrie, Alfred Weglehner, qui entreprend de ruiner toute une ville, de provoquer une décadence à la fois économique et morale, en entraînant ses concitoyens dans une affaire véreuse, « La banque américaine ». Pour le plaisir de les soumettre à la tentation, de les voir renier leurs principes, bafouer leurs convictions devant l'appât du gain, et de trouver ainsi la confirmation de sa vision cynique de l'humanité, dans « cette époque où tout s'achète, pourvu qu'on y mette le prix¹⁵ »...
- 12 Comme leurs parents dans le roman policier français archaïque, ces héros infracteurs obéissent donc au fond à une volonté de puissance ; comme eux, ils appartiennent par leur origine, ou au moins connaissent les usages, de la « bonne société » et privilégient « l'action indirecte » plutôt que la violence brutale¹⁶.
- 13 Il y aurait enfin, à côté des récits de détection et des histoires dites criminelles, une dernière catégorie de fictions, aux contours sans doute un peu plus flous, et dont la situation, à l'intérieur du champ de la littérature policière, est en vérité paradoxale, dans la mesure où elles touchent au fondement même de cette dernière : la reconnaissance de ce qu'il est convenu d'appeler un crime, au terme de la loi. Un récit « de détection », « une histoire criminelle » sont deux manières de raconter le crime, dans une perspective différente : le premier en le posant comme problème, la seconde en le décrivant dans son ampleur. Notre dernier modèle de fiction remonte en quelque sorte plus loin en aval, en s'interrogeant sur la notion même du « crime », qui n'apparaît pas toujours aussi stable, aussi simple et irrévocable que l'on voudrait s'en convaincre. Et de partir de ce hiatus : un acte est commis qui est peut-être innocent dans la perspective de son auteur mais se révèle criminel aux yeux de la société, ou bien, inversement, qui répond à une intention criminelle bien qu'il soit regardé comme anodin par la justice... On peut réserver le qualificatif de « judiciaire » à cette sorte de fiction – une dénomination en vigueur à l'époque¹⁷, pertinente dans la mesure où il s'agit bien, ici, de la relation de l'individu à la loi, ce que la société établit comme le droit. Avec évidemment, dans ces récits, une certaine pente philosophique, une tendance plus ou moins appuyée vers la parabole.
- 14 Exemples de ce genre, nombre de nouvelles d'A.M. Frey, dans les recueils *Spuk des Alltags* (1920) et surtout *Der Mörder ohne die Tat* (1918) et *Missetaten* (1928). Soit, entre autres, le schéma de *Der Mörder*¹⁸ : un nouveau locataire fait une découverte macabre,

dans la chambre où il vient d’emménager – au fond de l’armoire, enveloppée dans un bout de journal, une main coupée ; pourquoi la logeuse n’a-t-elle rien dit, bien qu’elle ait nettoyé la chambre avant son arrivée ? Ou bien veut-elle lui faire endosser le crime ? Quoi qu’il en soit, il se conduit si maladroitement, en voulant se débarrasser de l’objet compromettant, qu’il est bientôt arrêté et accusé de meurtre, comme si, effectivement, il n’avait pas voulu autre chose ... Ou bien encore *Der Mörder ohne die Tat*¹⁹ : le narrateur velléitaire et jaloux, qui se voit déjà en train d’étrangler son infidèle fiancée, se rend chez celle-ci et la trouve morte, comme si sa volonté avait été par avance exaucée... Ce n’est pas sans raison que J.D. Sauerländer, l’auteur de la préface de *Missetaten*, établit un parallèle entre cette sorte de récit et la nouvelle kleistienne, en particulier le *Michael Kohlhaas*.

- 15 Il y a également un roman de Leo Perutz, *Zwischen neun und neun* (1918)²⁰, qui entre dans cette catégorie de récit « judiciaire ». C’est l’histoire d’un étudiant viennois, Stanislas Demba, contraint de vivre une journée avec les mains dissimulées sous son manteau, parce qu’enchaînées par des menottes. Il a échappé aux policiers venus l’arrêter dans la boutique d’un antiquaire auquel il essayait de revendre un livre « emprunté » à la bibliothèque universitaire... Faute vénielle, qu’il n’arrive pas à considérer vraiment comme un crime – « les livres ne sont-ils pas à tout le monde ?²¹ » –, mais dont la trace, ces menottes aux mains, est désormais indélébile, irrévocable et porte en elle la preuve d’une culpabilité peut-être plus profonde, dont Demba voudrait à la fois se convaincre et se libérer, en descendant volontairement dans la rue, « pour défier, pour narguer les autres, sous son manteau »...
- 16 En résumé, sans s’arrêter à une typologie trop rigide, il ressort que ce qu’il convient d’entendre sous le nom de « littérature policière allemande archaïque » ne correspond pas à une structure narrative fixe et unique, mais recouvre, au contraire, une diversité de modèles parallèles, aux limites quelquefois fluctuantes.

L’instruction

- 17 La rupture, l’infraction n’existe que par rapport à l’ordre avec lequel elle rompt. Le roman policier, archaïque ou non, dresse nécessairement, face au criminel, le représentant de l’ordre.
- 18 Et voici bien déjà une différence essentielle entre nos textes et la littérature policière anglo-saxonne ou française de la même époque : à quelques très rares exceptions près (par exemple les aventures de Joe Jenkins, de Paul Rosenhayn), nos écrivains n’ont inventé, imposé aucune figure de héros-détective, à l’image des Sherlock Holmes, Isidore Beaufort, Rouletabille ou Todd Marvell... Aucun cycle romanesque, feuilletonesque, ayant pour héros un personnage aux qualités exceptionnelles dont on suivrait les performances d’aventure en aventure. Comme si l’instruction, ici, n’était pas héroïque.
- 19 Même dans les récits dits de « détection », ces écrivains éludent le personnage du détective, au sens propre. On sait que le roman policier archaïque français, en particulier, aime à confier l’enquête non pas à un policier, mais à un profane, un détective dit « amateur ». Mais même si celui-ci n’est pas investi d’un pouvoir officiel, il ne s’en comporte pas moins en professionnel, en spécialiste de l’enquête (un travail qui redouble, recoupe d’ailleurs son vrai métier, lorsqu’il est, comme souvent, journaliste²²). Rien d’équivalent dans les textes qui nous intéressent ici. La fonction de détection est

assumée par un personnage qui, loin d'être neutre en l'affaire (condition indispensable au prix de laquelle, dans le roman policier classique, le détective gagne la confiance du lecteur et peut représenter sa « raison », dans le processus fictionnel²³) est au contraire plus ou moins directement impliqué dans l'intrigue criminelle elle-même et s'improvise enquêteur. Au tant dire qu'il ne travaille pas pour l'amour de l'art, qu'il obéit toujours à des motivations humaines, trop humaines, peut-être même inavouables, dont la révélation contribue autant à l'intérêt dramatique du récit que la solution de l'énigme proprement dite. Il n'y a pas d'enquête innocente, gratuite.

- 20 C'est vrai pour *Der Fremdling*, d'O. Soyka, où la recherche est menée par un ami de celui qui est accusé du meurtre du professeur Berlik. Mais celui-ci, un certain Artur Reming, ne se prend pas pour un justicier. La question de l'innocence ou de la culpabilité de l'accusé le laisse, dit-il, indifférent. C'est un jeune homme fortuné, instable, insolent, avide d'extravagance, « à qui le destin n'a apparemment assigné d'autre devoir que de dilapider sa fortune avec élégance²⁴ » – bref, le portrait du décadent. Ce qui l'intéresse, en l'occurrence, c'est « une expérience de manipulation de l'opinion publique²⁵ » : convaincu que les arrêts de la justice ne sont jamais que l'écho des bruits et des ragots qui circulent, il envisage de créer « Une fabrique artificielle de rumeurs » pour susciter un mouvement d'opinion en faveur de l'accusé. Son dévouement n'est d'ailleurs pas gratuit : il est en fait persuadé que c'est Henriette Berlik, l'épouse du professeur assassiné, qui est responsable de la mort de son mari, en ayant poussé au meurtre son amant, l'assistant du professeur. Lui-même a d'ailleurs succombé autrefois au charme de cette femme « aussi belle qu'excentrique », qui l'avait mis au défi de tuer par amour pour elle... Artur Reming doit finalement s'avouer qu'il s'est peut-être abusé sur le sens de son combat : tout ce qu'il a entrepris en faveur de l'accusé ne serait au fond qu'un moyen détourné pour continuer de séduire, d'affronter cette femme fatale...
- 21 Dans *Eva Morsini*, les deux messieurs bien tranquilles qui se jettent dans l'aventure pour sauver l'innocente accusée sont les esclaves de celle-ci : il a suffi qu'elle croise leur regard, pendant les premières heures de son procès ...
- 22 Même compromission de l'enquêteur dans *Der Meister des Jüngsten Tages*, de L. Perutz, compliquée par le fait qu'il s'agit ici du narrateur lui-même. Nous lisons le récit, à la première personne, du baron Gottfried Aldabert von Josch, qui était parmi les invités, le soir du drame. Comme il fut autrefois l'amant de Dina, avant qu'elle épouse l'acteur Eugen Bischoff, le mobile est tout trouvé : il aurait agi par jalousie, pour reconquérir son ancienne maîtresse ; un indice, d'ailleurs, l'accuse formellement : en entrant dans la pièce où ont été tirés les coups de feu, on retrouve, sur un coin de la table, la pipe qu'il aurait, dit-il, égarée... L'enquête ne se confond donc pas avec un simple exercice cérébral. L'enjeu est plus grave : il s'agit de rien moins, pour celui qui la mène, que de prouver son innocence. Que le narrateur soit ici lui-même suspect va, en plus, jeter le doute sur sa relation des faits, bien qu'il affirme, au début du récit, sa volonté de « dire toute la vérité » (ce qui contrevient à la règle de loyauté du discours, selon laquelle l'auteur ne doit rien cacher au lecteur des éléments que rassemble le détective, dans le récit de détection « classique »). Quand il écrit par exemple qu'au moment du drame, il était descendu dans le jardin de la villa et « qu'il ne sait plus combien de temps il y est resté, peut-être un long moment, appuyé contre un arbre à rêver²⁶ », le doute s'insinue sur la sincérité de son discours. Le narrateur, par son enquête, non seulement veut persuader les autres, mais peut-être aussi se convaincre lui-même de son innocence. On

retrouve ainsi le thème, obsédant chez L. Perutz, de l'obscur tourment de la culpabilité, illustré par exemple, également, par *Zwischen neun und neun*.

- 23 Le type de fiction que nous avons baptisé « histoire criminelle » assigne en principe au représentant de l'ordre une fonction différente de celle qui lui revient dans le récit de pure détection. Même s'il lui est éventuellement dévolu un travail de recherche – limité, de toute façon, à la question Comment ? et Pourquoi ? – il apparaît davantage comme un redresseur de torts que comme un simple raisonneur. Tant il est vrai qu'il lui appartient avec toute chose, non pas d'identifier, mais de mettre hors d'état de nuire le criminel. L'enquête devient poursuite. Ce qui ne lave pas pour autant son auteur de toute ambiguïté.
- 24 *Das Herbarium der Ehre*, de O. Soyka, met en scène – fait exceptionnel, à notre connaissance – un personnage de policier « officiel », le commissaire de la petite ville où sévit le chevalier d'industrie Alfred Weglehner. Celui-ci apparaît effectivement, dans un premier temps, comme un personnage au-dessus de tout soupçon, « défenseur fanatique de l'ordre, dévoué corps et âme à son métier²⁷ » – c'est le seul, de toute la ville, qui ne se laisse pas corrompre par Alfred Weglehner, qui affiche un sourire supérieur devant celui qui prétend l'acheter. Mais on apprend bientôt que lui aussi, finalement, obéit à une motivation secrète d'ordre « sentimental » : il s'est vu victime, à vingt ans, d'un déni de justice, lorsqu'à cause « d'un sourire de jeune femme » il fut pris à parti, entra en conflit « avec un monsieur très influent de la ville²⁸ ». Une déconvenue qui explique son zèle d'aujourd'hui et qui le rapproche du criminel qu'il poursuit, dans la mesure où toute la conduite de ce dernier est dictée, également, par le souvenir d'une injustice passée : « ils sont l'un et l'autre de la même race²⁹ ».
- 25 Dans *Die Söhne der Macht*, O. Soyka donne comme adversaire au criminel milliardaire un personnage de « policier privé », un certain Erich Sarto. Suffisamment riche pour « lui permettre de traiter d'un pied d'égalité » avec les grands bourgeois de New-York, doué de qualités physiques et intellectuelles exceptionnelles, passionné de science (en particulier de psychiatrie), au fait de toutes les techniques les plus modernes (un système sophistiqué de caméras, de magnétophones lui permet, dans son bureau, de « radiographier » chacun de ses visiteurs), Erich Sarto « pratique la chasse à l'homme comme un sport... un sport comme un autre... aussi peu soucieux du droit et de la justice pour être capable de prendre fait et cause pour un hors-la-loi³⁰ ». Mais justement, cette fois-ci, dans l'affaire qui lui est confiée par le propre père des victimes – démasquer, châtier le coupable et surtout retrouver celui des deux fils qui a été enlevé –, il avoue qu'il ne travaille pas de façon désintéressée, mais au contraire « parce qu'il est lié, plus étroitement encore qu'on ne peut le supposer, à la personne du disparu³¹ ».
- 26 Un autre roman de O. Soyka, *Die Traumpetsche* (1921), offre cette particularité de prêter au redresseur de torts une ambition, des moyens qui, s'ils ne répondaient pas à de bonnes intentions, seraient suspects. Pour se disculper d'une accusation mensongère (il s'agit presque toujours, chez O. Soyka, de faire la preuve de son innocence), le héros-narrateur, laissé en liberté provisoire jusqu'à l'ouverture de son procès, va utiliser, pour faire revenir les faux témoins sur leurs déclarations, une méthode consistant à susciter, diriger les rêves d'autrui grâce à « une chimie physiologique », de savantes compositions de parfums que l'on donne à respirer, par le truchement d'un objet, à la personne que l'on veut influencer. Et d'essayer bientôt, au-delà de son cas personnel, de corriger toutes les erreurs judiciaires de par le monde, en fondant « un bureau

juridique international »... Le « justicier » n'est pas loin d'être un dangereux mégalomane.

- 27 Par rapport à tous ces textes, il est évident que les fictions dites « judiciaires » ne passent pas véritablement par la séquence narrative de l'instruction (enquête et / on poursuite), dans la mesure où, nous l'avons vu, le crime reste pour elles à établir. En réalité, elles dérivent toutes, plus ou moins nettement, vers le récit de fatalités. C'est-à-dire le récit de l'inscription, à travers des hasards, concours de circonstances et autres actes manqués, d'une causalité supérieure (en l'occurrence, une sorte de logique criminelle), contre laquelle le héros (?) se défend en vain, peut-être parce qu'au fond, il désire secrètement la voir se réaliser. On reconnaît là un registre fantastique, avec les thèmes de la malédiction réalisée, de la légende vérifiée, etc... Le récit judiciaire s'en rapproche effectivement (*Der Mörder ohne die Tat*, de A.M. Frey, par exemple, confine à la fable de la malédiction réalisée, de l'exercice magique de la toute-puissance des pensées), avec cette différence qu'il s'agit ici d'une fiction délibérément « sécularisée », « laïque », où la fatalité n'est inscrite autre part que dans la tête de celui sur que elle pèse... Le roman de L. Perutz *Zwischen neun und neun* en donne très exactement l'image symbolique : sous une apparente liberté de mouvement, l'homme, sous son manteau, a les mains liées... La fatalité qui le désigne comme criminel ne serait rien d'autre que ce qu'il doit cacher aux autres (en d'autres termes : son propre inconscient ?).
- 28 Quel que soit le modèle narratif emprunté, on constate ainsi que la littérature policière allemande archaïque s'ingénie en quelque sorte à brouiller les repères, les valeurs, refuse de mettre en place, à travers la distribution des rôles, cette vision manichéenne et rassurante – d'un côté l'ordre, de l'autre le crime – qui fait tout le confort du policier « classique ».

La restauration

- 29 En principe, on le sait, la fiction policière se conclut par le retour à l'ordre. Au double sens du mot : restauration de l'ordre public et triomphe de la raison, retour à la normalité et dissipation du mystère. Raison pure et raison pratique sortent indemnes. Mais il peut éventuellement y avoir disjonction entre les deux restaurations : avec *Fantômas*, par exemple, « l'ordre est rétabli sur le plan de la compréhension des faits, mais le chaos social demeure et permet la fuite du criminel, toujours menaçant pour l'avenir³² ».
- 30 Le dénouement des récits que nous avons appelés « de détection » apporte, effectivement, une solution à l'énigme posée au départ, mais qui ne lève pas pour autant complètement le mystère, laisse subsister une zone d'ombre rebelle à toute raison et qui, au bout du compte, est susceptible de jeter la suspicion sur les institutions sociales de la justice et du droit.
- 31 *Der Meister des Jüngsten Tages*, par exemple, nous révèle que toutes les victimes qui s'étaient inexplicablement « suicidées », avaient toutes consultées, quelques jours avant leur trépas, le même livre ancien racontant l'histoire légendaire du peintre florentin Giovansimone Ghigi, dit « Le Maître du Jugement Dernier », qui, pour achever son tableau et retrouver l'inspiration, acheta, dit-on, d'un médecin démoniaque la recette d'une drogue à base de plantes et d'épices... Les personnes qui, aujourd'hui, sont mortes dans les mystérieuses circonstances que l'on sait et qui, toutes, exerçaient une profession artistique, avaient recopié la recette de la drogue indiquée dans le livre pour

l'expérimenter sur elles-mêmes, dans l'espoir de sublimer leur talent. C'est parce qu'il se préparait à cette expérience que l'acteur Eugen Bischoff avait dérobé la pipe du narrateur...

- 32 Voilà donc, en apparence, un cas exemplaire de mystère expliqué. Un discours médical, par la bouche d'un certain docteur Gorski, impose à la fin sa raison, sa vérité : dans chacun des cas de « suicide », les exhalaisons de la drogue enivrante ont eu pour effet « d'exciter la partie du cerveau qui est le siège de la faculté d'imagination ». Une théorie mécaniste qui ne suffit, cependant, à expliquer l'épouvante qui a saisi les malheureux, au point de les contraindre au geste fatal. C'est là que dérive le discours médical :

Le siège de l'imagination est en même temps celui de l'angoisse. Voilà la raison ! Angoisse et imagination sont indissolublement liées... De tous temps, les grands artistes de l'imagination ont toujours été hantés par l'angoisse et l'horreur. Pensez à Hoffmann... pensez à Poe³³.

- 33 On aboutit ainsi, au bout de la logique, à rien moins qu'à une définition « fantastique » de l'imaginaire. Les personnes dont la mort a payé la folle témérité, le péché d'orgueil, ont bien été victimes du Jugement Dernier. Mais ce Jugement Dernier, « Chacun le porte en lui-même », comme « autant d'images terrifiantes qui surgissent de notre inconscient³⁴ ». Le triomphe de la logique, dans *Der Meister des Jüngsten Tages*, n'est pas celui de la raison. Les plus savantes déductions n'écartent pas, permettent tout au plus de cerner la menace qui pèse sur tout un chacun.
- 34 Le dénouement de *Eva Morsini*, s'il satisfait la curiosité, n'est pas plus « rassurant ». Effectivement, la jeune femme accusée ne serait pas tout-à-fait responsable de ses actes, si l'on admet qu'elle est littéralement « habitée », hantée par le personnage de Catherine II de Russie, une obsession qui remonte à l'époque où son mari, entre autres lubies, avait installé dans son palais vénitien « un cabinet historique » aux figures plus vraies que nature... La mort du banquier Morsini ne serait ainsi que la répétition de celle du Tsar Ivan III, dont l'histoire nous dit que « Catherine ne l'avait pas voulue, mais que le destin l'avait décidée pour elle³⁵ ». Comme dans *Der Meister des Jüngsten Tages*, la raison de l'énigme tient finalement dans la reconnaissance du poids de l'inconscient (ici sous la métaphore de la métempsychose). Dans le roman d'O. Soyka, cette reconnaissance entraîne la remise en question de l'institution de la justice. Il faut recommencer le procès d'Eva Morsini, puisqu'elle est « coupable et innocente à la fois », que « c'est elle et que ce n'est pas elle qui a tué », dans la mesure où elle a obéi à « une influence étrangère implacable ». Mais notre société est « trop rationnelle, trop éprise de clarté » pour intégrer ces subtilités dans son code pénal.
- 35 Même conclusion critique à la fin de *Der Fremdling*. Après que l'assistant du professeur Berlik, accusé du meurtre de celui-ci, a révélé qu'il n'avait fait que préparer, qu'apporter au professeur la seringue au poison foudroyant que celui-ci s'était injecté lui-même dans le bras (« il était encore l'instrument le plus docile, le serviteur le plus soumis des désirs de cette femme³⁶ ») et après qu'il s'est donné la mort dans sa cellule, le narrateur de tirer cette leçon : « que signifient encore, ici, les grands mots de "meurtre", de "crime" ou de "culpabilité"³⁷ ? »
- 36 La restauration de l'ordre, dans une histoire dite criminelle, devrait se confondre avec la victoire du policier, la mise hors d'état de nuire (l'arrestation et la traduction devant la justice n'étant qu'une éventualité, parmi d'autres) du dangereux criminel. On

constatera que les choses, ici aussi, dans les récits qui nous intéressent, ne sont pas aussi simples.

- 37 Au dernier chapitre de *Die Sohne der Macht*, le policier privé Erich Sarto a réussi, effectivement, à retrouver le jeune homme disparu et à faire avouer à Tavera toute la machination qu'il a montée. Mission apparemment remplie, clone. Et pourtant : le jeune homme est aujourd'hui soigné dans un asile psychiatrique et Tavera peut se permettre de revendiquer avec arrogance, en toute impunité, son forfait. Tavera et Sarto se défient dans une ultime rencontre. Ce dernier parvient à déjouer *in extremis* le piège que lui a tendu son adversaire et tire le premier... Non que triomphent, ainsi, « ces vieux préjugés que sont le droit et la justice³⁸ ». Il était simplement devenu trop évident « que l'un des deux était de trop³⁹. Ce n'est pas une valeur qui triomphe. Il fallait un vainqueur, c'est tout.
- 38 La fin de *Das Herbarium der Ehre*, au moins, voit l'arrestation du malfaiteur et sa comparution devant un tribunal. La loi est ainsi respectée, mais la « morale » est-elle sauvée pour autant ? L'accusé, d'abord, attend sa condamnation avec une sorte de soulagement, « comme quelqu'un qui, après des années d'incarcération passées sans espoir de voir jamais lever sa peine, apprend soudain qu'il n'y a plus qu'un très court délai – le nombre d'années dont allait décider le tribunal – qui le sépare de la liberté⁴⁰. Mais les jurés, émus d'apprendre que l'accusé avait employé ses bénéfices illicites dans des œuvres de bienfaisance, font preuve à son égard d'une extraordinaire mansuétude. Leur jugement eût été différent, conclut O. Soyka, s'ils avaient pu savoir que l'escroc n'avait pas agi par charité ou remords, mais seulement « parce qu'il faut bien, avec l'argent aussi, faire un tas quelque part quand on a commencé à creuser un trou⁴¹ ». Autrement dit : la justice humaine n'est pas à la mesure d'un caractère de cette trempe, « ce type d'homme nouveau, engendré, fabriqué par l'époque actuelle et dont nous qualifions le comportement étrange de “maladif”, faute de mots pour le comprendre⁴² ».
- 39 Quant au justicier mégalomane, pharmacien des rêves, de *Die Traumpeitsche*, il renoncera finalement à sa folle ambition et détruira ses cornues :
- Des hommes sont morts dans le combat que j'ai mené. Qui a le droit de s'arroger ce pouvoir ? Les belles idées qui sèment la mort me font horreur⁴³...
- 40 Une restauration de l'ordre donc, à chaque fois, boiteuse, incertaine. De même que le récit de détection jette finalement la suspicion sur la pertinence des déductions rationnelles, de même l'histoire criminelle laisse planer le doute sur la légitimité des instances sociales répressives.
- 41 Les récits dits « judiciaires », par nature, en tant qu'ils retracent une fatalité criminelle, portent déjà en eux une interrogation sur la notion « d'ordre », qui peut déboucher sur une remise en cause plus ou moins appuyée, selon les textes, les auteurs.
- 42 Il n'y a pas d'issue pour Stanislas Demba, le héros de L. Perutz dans *Zwischen neun und neun*. La police est sur ses pas. Comble d'ironie : la jeune fille qui pourrait l'aider n'a pas la bonne clef pour ouvrir les menottes (comme chez Kafka, la femme échoue dans son rôle d'intercesseur...). À bout de forces, convaincu que « quoi qu'on fasse, même après avoir purgé sa peine, on garde toujours les menottes aux mains⁴⁴ », il se jette dans le vide au moment où les policiers enfoncent la porte de la chambre où il s'est réfugié :
- Sous la violence du choc, les menottes s'étaient brisées. Et les mains de Demba, ces mains qui s'étaient recroquevillées de peur, crispées de rage et de colère, levées en un geste implorant, qui avaient tremblé dans leur cachette, luttées désespérément

contre la fatalité, qui avaient osé se rebeller contre leurs chaînes – les mains de Demba étaient enfin libres⁴⁵.

- 43 Il n'y a aucune réconciliation possible entre l'individu et la société. La seule libération (le salut ?) de la fatalité est dans la mort.
- 44 Les nouvelles de A.M. Frey sont plus directement critiques, à l'égard de l'institution sociale de la justice. Sous sa plume, par exemple, une fable-plaidoyer contre la peine de mort, *Die Hinrichtung*⁴⁶, une attitude qui n'est pas si rare dans le roman policier archaïque en général (le commissaire Juve, Rouletabille y sont eux-aussi opposés).
- 45 Un pays a supprimé la peine capitale, puis, au nom de l'exemplarité dissuasive, l'a rétablie sous une forme jugée plus humaine ; le condamné continue, après le jugement, à mener une vie « normale » dans une résidence surveillée ; dans un délai d'un mois viendra l'exécution, mais sans qu'il sache exactement quand et comment – en réalité grâce à un système de gaz asphyxiant dissimulé dans sa maison ; au terme de la nouvelle loi, c'est le juge qui doit lui-même déclencher le système ; mais il ne peut s'y résoudre ; on installe un socle sur une place publique, avec un bouton qu'il suffit de pousser, un écriteau reproduisant le texte du jugement et demandant au peuple d'exécuter la sentence rendue en son nom ; les gens passent, personne n'ose toucher le bouton fatal ; sauf finalement quelqu'un qui s'approche, appuie, mais dont le juge, qui observe la scène de sa fenêtre, s'aperçoit qu'il ne sait pas lire...

*

* *

- 46 Deux points, en guise de conclusion.
- 47 Il convient d'abord de retenir – ce n'est pas le moins important – que, quoi qu'on en pense, il existe bien une littérature policière allemande archaïque. Une idée reçue tenace, largement partagée, veut que « le policier » soit un genre presque exclusivement anglo-saxon, ou français, exceptionnellement.
- 48 Les principales bibliographies du genre s'obstinent à ne faire mention d'aucun titre allemand⁴⁷, les rares études historiques, fussent-elles écrites par des germanistes, font également silence ici⁴⁸, au point même quelquefois de décider péremptoirement « qu'il n'y a pas de tradition du genre dans la littérature allemande⁴⁹ ». Nos lectures permettent, au moins, de corriger cette assertion hâtive. Ce n'est pas parce que la fiction policière allemande, effectivement, n'a pas évolué rapidement vers le modèle classique, canonique, reconnu et prôné, qu'il faut faire table rase, en aval, de ses productions.
- 49 Il convient de reconnaître, comme principale caractéristique de cette fiction policière allemande (et raison peut-être pour laquelle elle demeure en quelque sorte « immature »), son ancrage sans les marges du fantastique. Cet horizon existe aussi pour le roman policier français de la même époque, par exemple, mais sur un autre mode. Chez M. Leblanc, G. Leroux, le fantastique « embraye » l'intrigue, fabrique l'angoisse, pour être finalement évacué, résorbé, puisqu'il se révèle un ingénieux trucage. Chez nos écrivains, le fantastique ne se dissout pas, mais se retrouve, au contraire, à chaque étage de la fiction : la rupture qui est ici mise en scène est irrévocable, contagieuse même. J.-P. Colin écrit fort justement que lorsque « les héros du roman policier rêvent, ils font presque toujours des rêves horribles, pires que la

réalité qu'ils dominent en se réveillant. Ces cauchemars sont décrits comme des faux : le réel est toujours sauvable, dit au lecteur la fiction policière, et le pire n'est jamais sûr⁵⁰». Or nos textes, au fond, quel que soit le modèle narratif qu'ils empruntent, disent tous l'inverse. C'est la réalité toute entière qui est menacée ici par le cauchemar. « La société engendrera toujours des monstres – comme le sommeil⁵¹ » : telle est la leçon de la fiction policière allemande archaïque.

NOTES

1. Cf. Maxime CHASTAING, « Le roman policier classique », in *La fiction policière*, revue *Europe*, Paris, déc. 76, pp. 26-49.
2. Louis VAX, « L'art de faire peur » in *Critique*, n°150 et 151, nov.-déc. 1959, pp. 929-931 ; également *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, P.U.F., 1960, pp. 12-13.
3. Louis VAX, *La séduction de l'étrange*, Paris, 1965, p. 92.
4. Définition proposée par Jean-Paul COLIN, *Le roman policier français archaïque*, Peter Lang, Berne, Francfort / Main, 1984, p. 12. Ouvrage unique sur le sujet qui, on s'en doute, constitue une référence indispensable pour notre propos.
5. *Das Buch der seltsamen Geschichten*, Ullstein, Berlin, Wien, 1914.
6. *Idem*, p. 2.
7. C'est tout le problème de l'étiquette «Detektivroman», admise par les uns, récusée par les autres. O. Soyka s'en empare pour certains titres : *Die Söhne der Macht. Ein Zukunfts-Detektivroman*, Albert Langen, München. On sait que Leo Perutz, en revanche, n'a pas bien pris que Walter Benjamin considère ses livres comme des romans policiers dignes d'être lus dans les trains – « des récits fortement rythmés dont on traverse les stations à toute allure... » (*Kriminalromane auf Reisen*, Suhrkamp, Francfort / Main, 1972).
8. Cf. J.-P. COLIN, *op. cit.*, p. 142.
9. BOILEAU-NARCEJAC, *Le roman policier*, P.U.F., Paris, 1975, p. 22.
10. Cf. J.-P. COLIN, « De l'approche stylistique d'un mauvais genre littéraire : le roman policier », in *Linguistique et idéologie*, n° spécial de la Nouvelle critique, 1968.
11. Voir à ce propos Richard ALEWYN, «Anatomie des Detektivsromans», in *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1971, pp. 372-403 : «Der Unterschied der beiden Erzählungen liegt nicht im Gegenstand-beide behandeln einen Mord – sondern in der Form: der Kriminalroman erzähl die Geschichte eines Verbrechens, der Detektivroman die Geschichte der Aufklärung eines Verbrechens. Man kann jeden Kriminalroman auf den Kopf stellen und ihn als Detektivroman erzählen, und man kann damit den ihm zugrunde legenden Kriminalroman herstellen» (p. 373).
12. O. SOYKA, *Die Söhne der Macht*, *op. cit.*, p. 54.
13. *Idem*, p. 56.
14. *Ibid.*, p. 62.
15. O. SOYKA, *Das Herbarium der Ehre*, Albert Langen, München, 1911, p. 27.
16. Cf. J.-P. COLIN, *Le roman policier français archaïque*, *op. cit.*, pp. 168 sq.
17. Cf. Uri EISENZWEIG, « Quand le policier devient genre », in *Autopsies du roman policier*, Ch. Bourgeois, 10/18, Paris, 1968, pp. 8 sq.
18. A. M. FREY, «Der Mörder», in *Missetaten*, München, 1928, pp. 134-148.

19. In *Der Mörder ohne die Tat*, G. Müller, München, 1918, pp. 1-28.
20. Leo PERUTZ, *Zwischen neun und neun*, München, 1918 ; nous citons d'après la réédition Paul Zsolnay, Wien, 1978.
21. *Idem*, p. 105.
22. Cf. J.-P. COLIN, Le roman policier français archaïque, *op. cit.*, pp. 212-219.
23. BOILEAU-NARCEJAC, Le roman policier, *op. cit.*, p. 30.
24. O. SOYKA, *Der Fremdling*, Albert Langen, München, 1910, p. 44.
25. *Idem*, p. 153.
26. Leo PERUTZ, *Der Meister des Jüngsten Tages*, München, 1923 ; nous citons d'après la réédition Deutschen Taschenbuch Verlag, München, 1977, p. 27.
27. *Op. cit.*, p. 233.
28. *Idem*, p. 234.
29. *Ibid.*, p. 271.
30. *Op. cit.*, p. 22.
31. *Idem*, p. 29.
32. Cf. J.-P. COLIN, *op. cit.*, p. 239.
33. *Op. cit.*, pp. 144-145.
34. *Idem*, p. 146.
35. O. SOYKA, *Eva Morsini - Die Frau, die war...*, Drei Masken Verlag, München, 1923, p. 168.
36. *Op. cit.*, p. 199.
37. *Idem*.
38. *Op. cit.*, p. 200.
39. *Idem*, p. 202.
40. *Op. cit.*, p. 365.
41. *Idem*, p. 366.
42. *Ibid.*, p. 365.
43. O. SOYKA, *Die Traumpeitsche*, Rikola Verlag, Wien-Berlin, 1921, p. 287.
44. *Op. cit.*, p. 255.
45. *Idem.*, p. 258.
46. In *Missetaten*, *op. cit.*, pp. 214-255.
47. Aucun auteur allemand dans les index ou les chronologies proposés par exemple par Boileau-Narcejac (in *Le roman policier*, *op. cit.*), François Rivière (in « La fiction policière », *op. cit.*) ni même dans les bibliographies à l'intention du lecteur allemand, *Theorie des Kriminalromans* (hrsg. von E. Finckh, Philipp Reclam, Stuttgart, 1974), *Kriminalgeschichten* (hrsg. von E. Finckh, Philipp Reclam, Stuttgart, 1974), *L'évolution du roman policier* (J.-D. Gallagher, F. Schöningh, München, 1986), à l'exception, éventuellement, d'un ou deux représentants contemporains du «bundesdeutscher Krimi» (-Ky ou Richard Hey) et de Fr. Dürrenmatt, à qui on réserve une place à part.
48. Citons, entre autres, les recueils d'études *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung* (hrsg. von J. Vogt, *op. cit.*), *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans* (hrsg. von Viktor Zmegac, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1971), avec en particulier la contribution de Richard ALEWYN, «Die Anfänge des Detektivromans» (pp. 185-202) ; également l'article de Volker NEUHAUS, «Vorüberlegungen zu einer Geschichte des detektorischen Erzählens», in *Arcadia* 12.
- En général, les critiques germanistes veulent faire remonter la tradition du récit de détection, au-delà d'E.A. Poe, jusqu'à E.T.A. Hoffmann, avec en particulier *Das Fräulein von Scuderi*, mais ignorent, en revanche, tout le début du XXe siècle.
49. Zdenko SKREB, «Die neue Gattung. Zur Geschichte und Poetik des Detektivromans», in *Der wohltemperierte Mord*, *op. cit.*, p. 90.
50. J.-P. COLIN, Le roman policier français archaïque, *op. cit.*, pp. 271-272.
51. *Idem.*, p. 242.

RÉSUMÉS

On sait que les historiens du genre s'accordent à situer l'âge classique du récit dit « policier » entre 1920 et 1940 environ. En attribuant la paternité de celui-ci à E.A. Poe, en reconnaissant en Dupin l'ancêtre et le modèle du « détective », ils admettent également, au moins dans sa phase archaïque, une parenté, sinon une connivence, entre fiction policière et récit fantastique, repérable, entre autres, chez G. Leroux ou C. Doyle. Or les lettres allemandes de l'époque présentent, croyons-nous, des productions comparables, chez L. Perutz, O. Soyka et A.M. Frey par exemple. L'analyse des moments clés de la structure narrative typique qu'ils empruntent – infraction, instruction, restauration – met cependant en lumière une stratégie originale ; la rupture qu'ils mettent en scène, loin d'être posée pour être finalement circonscrite ou résorbée, comme le voudrait la morale policière orthodoxe, est chez eux irrévocablement contagieuse. On ne se réveille jamais tout-à-fait, ici, du cauchemar, comme avec Sherlock Holmes ou Rouletabille. Fussent-ils marginaux par rapport aux canons du genre, il s'agit de textes qui, en tout cas, invitent à réviser le préjugé tenace selon lequel les lettres allemandes seraient vides de tradition policière.

Es ist bekannt, dass die Historiker des Kriminalgenres darin einig sind, die Klassik der sogenannten Kriminalfiktion ungefähr zwischen 1920 und 1940 anzusiedeln. Indem sie die Vaterschaft des Genres E.A. Poe zuschreiben und in Dupin den Vorgänger und das Modell des Detektivs sehen, geben sie gleichfalls - zumindest für ihre frühe Phase - eine Verwandtschaft, wenn nicht sogar eine Vermischung zwischen Kriminalfiktion und phantastischer Erzählung zu, die zum Beispiel bei G. Leroux und C. Doyle festzustellen ist. Wir sind nun der Meinung, dass auch in der deutschen Literatur derselben Epoche vergleichbare Werke geschrieben wurden, so zum Beispiel von L. Perutz, O. Soyka und A.M. Frey. Eine Analyse der Schlüsselmomente der typischen narrativen Struktur, die sie verwenden – Verbrechen, Ermittlung, Wiederherstellung der Ordnung - bringt jedoch eine originelle Vorgehensweise ans Licht. Der Bruch, den sie in Szene setzen, ist bei weitem nicht dazu da, am Ende beschränkt oder gar aufgehoben zu werden, wie es die orthodoxe Moral des Kriminalgenres möchte, sondern er ist bei ihnen unwiderruflich unheilbringend. Anders als bei Sherlock Holmes oder Rouletabille wacht man hier niemals ganz wieder aus dem Alptraum auf. Wenn sie auch im Vergleich zu den Klassikern des Genres marginal gewesen sein mögen, so handelt es sich doch auf jeden Fall um Texte, die dazu auffordern, mit dem hartnäckigen Vorurteil aufzuräumen, nach dem die deutsche literarische Produktion über keine Tradition im Kriminalgenre verfüge.

AUTEUR

JEAN-JACQUES POLLET

Université de Rouen