

# FRIEDRICH DÜRRENMATT ET LA PHILOSOPHIE

Dossier préparé par PIERRE BÜHLER et JEAN-PIERRE SCHNEIDER



## AVANT-PROPOS

PIERRE BÜHLER – JEAN-PIERRE SCHNEIDER

« Il y a certaines choses que je ne peux que dessiner, et il y en a d'autres que je ne peux qu'écrire. Mais on dessine et écrit à partir du même arrière-plan. Cet arrière-plan, c'est la réflexion, la réflexion sur le monde. »<sup>1</sup> Par cette citation, Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) souligne l'importance de la réflexion pour son œuvre artistique. Écrivain, dramaturge, essayiste, peintre, dessinateur et caricaturiste, il se comprend en même temps comme penseur, même si c'est un aspect qu'il a toujours évoqué avec modestie. Il n'estime pas être un philosophe au sens académique du terme<sup>2</sup>, malgré ses études de philosophie (et un peu de théologie) entreprises dans la première moitié des années 1940, qui furent relativement nébuleuses, de son propre aveu, et interrompues pour devenir écrivain. Il aimait parfois se caractériser comme un « serrurier et constructeur de pensées »<sup>3</sup>.

Néanmoins, l'interaction constante entre la réflexion, qu'on peut appeler philosophique, au sens où elle se confronte à des questions universelles comme celles de la vie et de la mort, de la justice et de l'égalité, et le travail artistique qui anime l'œuvre tout entière de Dürrenmatt mérite à son tour réflexion ; c'est pourquoi, le Comité de rédaction de la *Revue* a décidé de consacrer à cet aspect de l'œuvre un dossier « Dürrenmatt et la philosophie » à l'occasion du centième anniversaire de sa naissance, le 5 janvier 1921. Ce dossier propose diverses approches de Dürrenmatt en tant que penseur.

En ouverture, il propose une conversation fictive, imaginée avec humour, sur un mode dürrenmattien, par Gerhard Seel, entre « deux promeneurs solitaires », Rousseau et Dürrenmatt, susceptibles de se rencontrer par-delà les siècles, puisque tous deux ont habité dans la région neuchâteloise, Rousseau plus brièvement, Dürrenmatt pendant trente-huit ans.

Le dossier se poursuit par un ensemble de trois articles. Peter Gasser présente de manière globale la place de l'expérience philosophique dans l'œuvre de Dürrenmatt, à l'aide de quelques-uns des essais philosophiques

<sup>1</sup> Entretien avec Erwin Leiser (1978), in: Friedrich DÜRRENMATT, *Gespräche 1961-1990 in vier Bänden*, Heinz Ludwig Arnold (éd.), Zurich, Diogenes, 1996, tome 2, p. 258.

<sup>2</sup> Invité dans l'émission littéraire *Hôtel* de la télévision suisse romande (TSR) quelques mois avant sa mort, Dürrenmatt affirmera toutefois (1<sup>er</sup> février 1990) : « J'ai écrit aussi beaucoup de prose et de philosophie (*viel Philosophisches*). »

<sup>3</sup> Friedrich DÜRRENMATT, *La Mise en œuvres*, trad. de l'allemand par Étienne Barilier, Paris/Lausanne, Juillard/L'Âge d'Homme, 1985, p. 14 (traduction modifiée).

de l'auteur bernois. Les deux autres articles se consacrent plus précisément à l'interprétation de deux romans : Étienne Barilier montre comment Georges Simenon, pour la forme, et Søren Kierkegaard, pour le fond, ont pu inspirer *La Promesse*, et Thierry Scheurer propose une relecture de la trame et des personnages de *La Panne*.

Ce sont ensuite deux traductions françaises inédites qui permettent de découvrir ce que Dürrenmatt appelle « la réflexion sur le monde ». Le petit texte de 1961 sur l'herbier de Rosalie de Constant contient non seulement un passage sur l'importance de Rousseau, mais aussi une réflexion sur les ambivalences de l'époque des Lumières. En 1977, Dürrenmatt développe une réflexion sur la loi des grands nombres, qui lui permet de développer les enjeux philosophiques des problèmes politiques, sociaux, économiques et écologiques du xx<sup>e</sup> siècle, en particulier sous l'angle de l'exigence de justice, fondamentale dans son œuvre.

Deux études critiques complètent ce dossier. Dans la première, il s'agit de présenter une édition récente des *Stoffe*, un projet auquel Dürrenmatt a travaillé durant les vingt dernières années de sa vie et auquel il accordait une importance capitale, dont le but était de faire une « histoire de son activité d'écrivain » par le biais d'anciens matériaux littéraires qu'il reprend afin d'en montrer les enjeux pour sa vie et pour son œuvre. La seconde évalue de manière critique une réédition récente d'anciennes traductions françaises de romans de Dürrenmatt sous le titre fallacieux : *Œuvres complètes – tome 1*.

Enfin, dans la section « Bibliographie », on trouvera la présentation et l'évaluation de quelques publications récentes importantes consacrées à l'œuvre de Dürrenmatt à l'occasion du centenaire de sa naissance, en particulier la monumentale *Biographie* d'Ulrich Weber (par Anton Näf), ainsi que le *Dürrenmatt Handbuch* et les deux premiers des trois volumes richement illustrés sur *L'Œuvre picturale et littéraire en dialogue* (par Stefan Imhoof).

Nous remercions le Centre Dürrenmatt Neuchâtel d'avoir généreusement mis à notre disposition une huile et gouache de Dürrenmatt de 1966, au symbolisme particulièrement riche, intitulée *La Catastrophe*.

Nous espérons ainsi que la rencontre avec le « serrurier et constructeur de pensées » suisse alémanique s'avérera fructueuse et stimulante<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> On signalera que, par le passé, la *Revue de Théologie et de Philosophie* a publié à deux reprises des textes en lien avec Dürrenmatt : une traduction française par Pierre Bühler, de son discours de 1977 *Sur la tolérance* (*RThPh* 122/4 (1990), p. 449-465) et un article consacré à son rapport à Kierkegaard : Pierre BÜHLER, « Friedrich Dürrenmatt : un écrivain s'inspire de Kierkegaard », *RThPh* 145/3-4 (2013), p. 325-335. Ces deux textes peuvent être consultés sur [www.e-periodica.ch](http://www.e-periodica.ch).

## CONVERSATION ENTRE DEUX PROMENEURS SOLITAIRES

GERHARD SEEL

(Traduit de l'allemand par Jean-Pierre Schneider) \*

À la mémoire de Charlotte Kerr-Dürrenmatt

*La scène se passe dans les environs de Môtiers, petit village du canton de Neuchâtel, où Rousseau a vécu du 10 juillet 1762 au 8 septembre 1765.*

ROUSSEAU. — D'où venez-vous, Herr Dürrenmatt ?

DÜRRENMATT. — Vous me connaissez, Monsieur Rousseau ?

R. — Vous semblez me connaître aussi.

D. — Rien de sorcier à cela. On peut toujours reconnaître Rousseau à son cafetan et sa toque de fourrure. Mais, vous, d'où me connaissez-vous ? Vous êtes mort bien avant ma naissance.

R. — J'ai lu tous vos ouvrages. Là-haut, nous avons une excellente bibliothèque. Sinon, on s'ennuierait à mourir !

D. — On ne reconnaît pas le visage d'un auteur à ses œuvres.

R. — Aux vôtres, si. Elles fleurissent la bonne chère, sont pleines de malice et de sous-entendus, tout comme votre visage.

*Dürrenmatt éclate d'un rire incoercible.*

R. — Trouvez-vous mon caftan si ridicule ?

D. — Non, non, je ris de moi-même.

R. — Avez-vous glissé à nouveau deux fois sur la même crotte de chien ?

D. — Cette fois c'est moins drôle. J'ai raté mon train pour la deuxième fois.

R. — Comment cela ?

D. — Eh bien, quand j'avais raté mon train la première fois, je suis allé boire un coup pour faire passer le temps. Là je suis tombé sur un type qui m'a raconté que sa femme l'avait quitté pour son meilleur ami. Quand j'ai fini de le consoler mon train était parti.

R. — C'est la loi du temps. Quand on pense en avoir beaucoup, on ne remarque pas combien vite il passe. C'est pourquoi tout d'un coup on se retrouve vieux.

\* La présente traduction a été revue par l'auteur. Elle intègre des suggestions faites par Pierre Bühler, Roland Kehr et Alain Perrinjaquet, que nous remercions pour leur relecture attentive.

- D. — Laissons cela. Comment se fait-il que vous traîniez encore dans les parages ?
- R. — Je ne peux me résoudre à quitter les lieux de mes plus belles heures.
- D. — Alors, toujours promeneur solitaire ?
- R. — Je n'ai effectivement jamais cessé de me promener en solitaire.
- D. — Vous êtes donc le fantôme qui vit dans la bruyante cascade.
- R. — Bruyante ? Une cascade asséchée est-elle encore une cascade ?
- D. — Elle reste éternellement telle que vous l'avez décrite : bruyante.
- R. — Malheureusement, on cherche en vain ici une telle cascade.
- D. — Il est pourtant facile de la trouver en suivant les citations gravées sur des galets de bronze scellés à même le sol.
- R. — Je trouve terrible qu'on arrache des pensées à mes livres pour les fixer dans le sol.
- D. — C'est là qu'elles doivent être. Chacun peut ainsi les piétiner à sa guise !
- R. — Tout comme vous piétinez mon héritage !
- D. — Comment cela ?
- R. — N'avez-vous pas osé défigurer tout récemment ma formule la plus belle et la plus profonde ?
- D. — Défigurer ?
- R. — N'avez-vous pas écrit : « Le Suisse est né libre et il entre ensuite dans le monde des affaires » ?
- D. — Ah oui ! C'est effectivement ce que j'ai dit. On peut bien encore rire des Suisses.
- R. — Mais pas de la liberté ! Qu'avez-vous contre les Suisses ?
- D. — Ils sont tellement épris de paix et soucieux de leur tranquillité qu'ils ont exporté non seulement leurs soldats, mais aussi leurs révolutionnaires, pour qu'ils puissent faire la guerre ailleurs, au service de maîtres étrangers, et fomenter des révolutions à l'extérieur ; mais surtout que tout reste bien tranquille chez eux !
- R. — Même des révolutionnaires ?
- D. — Oui. Par exemple, l'un de vos plus fidèles disciples, Marat. S'il était resté un peu plus longtemps à Neuchâtel, vous l'auriez rencontré vivant et pas seulement *post mortem*.
- R. — *Post mortem* ?
- D. — Au Panthéon, où vous avez été élevé « à l'honneur des autels » moins d'un mois après lui.
- R. — Ah oui, les imbéciles ! Ils ont inscrit une fausse date de mort sur mon sarcophage !
- D. — Vous connaissez la date de votre mort ? Vous n'y avez pas assisté...
- R. — Vous avez raison, je connais la date de la mort de Jean-Jacques Rousseau, mais pas la mienne.
- D. — Mais même avec une fausse date, c'est un honneur.
- R. — Vous savez, cela ne m'a pas du tout plu.
- D. — Pas du tout ? Mais oui, vous avez raison. Un philosophe ne doit pas apprécier ce genre de chose, s'il veut rester philosophe.

- R. — Si l'on veut demeurer philosophe, on doit – c'est bien connu – se taire absolument.
- D. — Il y a encore autre chose qui me chiffonne à propos des Suisses. Par peur de perdre leur liberté, ils ont librement construit une prison pour s'y installer douillettement.
- R. — Pourtant cela ne marche pas du tout. Je l'ai prouvé une fois pour toutes contre Grotius. Personne ne peut se faire esclave de son propre gré, je veux dire par contrat. Soit le contrat est nul dès le départ – et l'on ne peut être lié par lui –, soit il est valable. Dans ce cas, celui qui, en le concluant, renonce à tous ses droits ne peut avoir ni droits ni devoirs. Il n'a donc non plus l'obligation de respecter le contrat.
- D. — C'est peut-être vrai en théorie, mais en pratique les Suisses y ont quand même réussi. Pour cela ils ont trouvé une astuce : la Suisse est une vaste prison... Mais les Suisses doivent démontrer qu'ils sont malgré tout libres. À cette fin, ils utilisent une sorte de dialectique : chaque prisonnier démontre sa liberté par le fait qu'il est en même temps son propre gardien. Les Suisses sont à la fois prisonniers et gardiens de leur prison.
- R. — Vous parlez des Suisses, je parle de l'Homme.
- D. — Tout le monde parle de ce qu'il connaît le mieux.
- R. — Laissons là la polémique. Pourtant, vous devez, vous aussi, avoir pensé à l'Homme. Après tout, les Suisses sont aussi des êtres humains...
- D. — Ils sont même trop humains. Ils prétendent combattre les fascistes et se révèlent souvent eux-mêmes les pires.
- R. — J'associe le concept de fascisme aux «*fasci*» de la Rome antique, qui étaient le symbole de l'autorité suprême de la loi. Quel mal y a-t-il à cela ?
- D. — Le fascisme est, comme je l'ai dit un jour, le jeu de loups mené à son ultime conséquence. Le «*Nous*» devient la patrie absolue : *das «*Uns*» zur Herrenrasse*, le «*Nous*» de la race des Seigneurs, à laquelle chaque élément de ce «*Nous*» peut s'identifier. L'*Autre* devient l'*ennemi* absolu : le juif, le bolchevik, le sous-homme...
- R. — Vous suivez donc Hobbes, *homo homini lupus*, et pensez que l'homme est un loup pour l'homme.
- D. — Envers les autres hommes, il est tantôt loup, tantôt agneau, ou les deux à la fois. Mais envers les autres vivants, il se comporte comme un prédateur sans pitié. La planète ne pourra être sauvée que lorsque le singe prédateur, l'homme, aura finalement disparu. Alors, l'homme aura été quelque chose de vraiment monstrueux.
- R. — Je pense que l'homme est naturellement bon. C'est la société qui le corrompt.
- D. — Et par nature l'homme vit en société ; il est donc par nature mauvais.
- R. — Vous déformez encore mes formules. J'entends bien sûr par là une certaine forme de société.
- D. — Alors, dites-le clairement !

- R. — Je l'ai dit de manière claire et nette. À l'école, le petit Fritz aurait dû être plus attentif. « Le premier qui, ayant enclos un terrain, s'avisait de dire *ceci est à moi* et trouva des gens assez simples pour le croire fut le fondateur de la société civile. » Celui-là a sur la conscience la responsabilité du malheur de l'homme.
- D. — Tiens ! Il sait réciter par cœur ses propres œuvres !
- R. — Comme Homère...
- D. — Avez-vous également les œuvres de Karl Marx dans votre bibliothèque ?
- R. — Oui. Jésus lui-même en a chaudement recommandé la lecture.
- D. — Alors, vous devez avoir saisi pourquoi il y a toujours un déficit de justice.
- R. — La propriété en est responsable. Cette idée, Marx la tient de moi.
- D. — Oui, oui, la mélodie est connue. Mais, selon Marx, ce n'est pas n'importe quelle propriété qui produit l'injustice : c'est la propriété des moyens de production et, en conséquence, ce sont les rapports de production.
- R. — Comme vous voulez ! Mais en fin de compte tout irait bien, si l'on pouvait abolir la propriété et revenir à l'état de nature.
- D. — Justement pas ! Parce qu'alors – comme le dit Marx – après quelque temps « toute la vieille merde » recommencerait. Il faut d'abord développer les forces de production de manière à ce que l'exploitation de l'homme par l'homme ne puisse plus être rentable.
- R. — Et quand cela sera ?
- D. — Ce ne sera pas si long.
- R. — N'y aurait-il pas déjà beaucoup de gagné si chaque citoyen pouvait librement accepter la contrainte que l'État exerce sur lui, doit exercer sur lui ?
- D. — Oui, mais le peut-il ?
- R. — Il ne le peut que si c'est lui-même – en tant que souverain – qui exerce en fin de compte cette contrainte sur lui-même – en tant que sujet.
- D. — Vous êtes donc d'accord avec moi. Il est en même temps prisonnier et gardien.
- R. — Ce n'est pas la même chose. On ne peut pas être prisonnier et gardien en même temps, mais on peut très bien être membre du souverain et sujet à la foi.
- D. — C'est là le discours de l'idéologue en chef des libéraux ! Pensez-vous sérieusement que celui qui est matraqué par la police puisse croire que c'est lui-même qui exerce cette violence sur lui-même ?
- R. — En tant que sujet, il ne le croit certainement pas, mais, en tant que citoyen libre, il fait lui-même les lois qui sont utilisées contre lui en tant que sujet. Il exerce donc bien une contrainte sur lui-même.
- D. — Tout comme vos partisans qui se sont entretués pendant la Terreur et ont justifié cela par la défense de la liberté.
- R. — Ne me rendez pas responsable de ce que mes partisans ont fait.

- D. — Une pensée qui mène à la terreur est elle-même terrible.
- R. — Cela ne s'applique-t-il pas aussi à Marx ?
- D. — Son erreur fondamentale était de croire que la liberté se ferait d'elle-même, une fois la justice installée.
- R. — Précisément, c'est l'inverse. La justice se fait d'elle-même, une fois la liberté installée.
- D. — Rien ne coûte plus cher à l'humanité qu'une liberté à bon marché.
- R. — La liberté n'est jamais bon marché. C'est le premier et le plus grand bien de l'homme.
- D. — Et ce plus grand bien – selon vous – ne peut être garanti que par l'État.
- R. — Par la « volonté générale ».
- D. — Vous prêchez donc une dictature d'État.
- R. — Si la volonté de tous se retourne contre ce qui est juste, alors la « volonté générale » doit, ma foi, être appliquée par la force.
- D. — Et ensuite les Jacobins déterminent ce qu'est la volonté générale...
- R. — Si nous introduisons une procédure dans laquelle les positions extrêmes s'annulent mutuellement et qu'ainsi le milieu s'impose, la volonté générale n'implique pas la dictature.
- D. — Je crains que l'accroissement monstrueux de l'humanité, dont vous n'aviez bien sûr pas idée à l'époque, et les problèmes sociaux qui l'accompagnent nous contraignent à avoir de plus en plus d'État.
- R. — Vous voulez dire « d'un État de plus en plus totalitaire », comme l'a décrit Orwell.
- D. — Oui, la seule véritable tâche politique est donc la démocratisation de l'État. À chaque « plus » d'État doit correspondre un « plus » de démocratie.
- R. — Je pourrais certainement me satisfaire de cette formule. Dommage que cela ne m'ait pas traversé l'esprit à l'époque.
- D. — Les pensées que l'on n'a pas pensées au bon moment ne peuvent être rattrapées...
- R. — Autrefois, vous étiez moins tordu ; vous disiez alors que ce qui avait été pensé une fois ne peut plus être repris.
- D. — Oui, et cela vaut également pour vos pensées.
- R. — *Quod scripsi, scripsi.*
- D. — Mais la situation actuelle est bien plus dramatique que celle de votre époque. Avec la surexploitation de la nature et les pollutions qui l'accompagnent, la loi du grand nombre, c'est-à-dire l'accroissement incontrôlé de la population mondiale, conduit inévitablement à des guerres pour la maîtrise des ressources rares.
- R. — Pourquoi alors ne fait-on rien ?
- D. — Nous reportons nos problèmes sur nos petits-enfants qui ne sont pas encore nés, et oublions qu'ils sont nés depuis longtemps.
- R. — L'humanité y survivra-t-elle ?
- D. — Le monde est une poudrière où il n'est pas interdit de fumer.

- R. — Leibniz pensait qu'il serait malgré tout le meilleur des mondes possibles.
- D. — De toute façon, l'histoire de l'humanité n'aura été qu'un bref intermède. Et encore ! Au théâtre du monde nous nous sommes proposés pour un rôle et n'avons pas été retenus.
- R. — En vous entendant parler de la sorte, un étonnement vient à me saisir.
- D. — L'étonnement est le pain des philosophes. Mais de quoi s'agit-il ?
- R. — Pourquoi ce pays n'a-t-il plus produit de grand philosophe après moi ?
- D. — Il y en a un devant vous.
- R. — Vous êtes certes un philosophe et vous êtes aussi grand, mais vous n'êtes toutefois pas un grand philosophe.
- D. — On dirait que vous êtes un précurseur de la philosophie analytique.
- R. — Vous voulez dire l'un de ceux qui se sont engagés à ne rien dire... mais avec grande précision et acuité.
- D. — Très drôle, mais aussi très injuste !
- R. — Vous croyez ? J'en ai rencontré là-haut pour qui cela est tout à fait vrai. Comment décririez-vous alors les philosophes analytiques ?
- D. — Le philosophe analytique boit du whisky, écoute du jazz et nie l'existence de Dieu.
- R. — Alors vous êtes vous-même un philosophe analytique.
- D. — Non, non ! je suis plutôt vin rouge et musique classique.
- R. — J'ai la désagréable impression que les philosophes analytiques veulent nous prescrire comment parler et quand nous taire.
- D. — Il est grand temps pour cela. Il faut en finir une fois pour toutes avec les phrases creuses, les principes inébranlables et les soliloques complaisants.
- R. — Vous êtes injuste à mon égard !
- D. — Comment cela ? Je ne parlais pas de vous.
- R. — Mais secrètement, vous pensiez à moi.
- D. — Vous savez – je dois l'avouer – moi aussi j'ai fini par me mettre malgré moi à l'autobiographie. En fin de compte, d'ailleurs, tout écrit est autobiographique.
- R. — Bienvenue au club.
- D. — Si les Suisses n'ont plus produit de grands philosophes, c'est probablement parce qu'ils ne supportent pas les hommes hors du commun.
- R. — Oui, c'est exactement cela. J'en ai fait l'expérience à mes dépens.
- D. — Vous et beaucoup d'autres. Regardez comment cela s'est passé avec Einstein à Berne.
- R. — Au moins, les Bernois n'ont pas lancé les gendarmes à ses trousses.
- D. — Comme pour vous à l'Île Saint-Pierre. Et pourtant, à cette époque, vous étiez un penseur inoffensif, tout occupé de plantes et de classifications.
- R. — L'Île de Saint-Pierre m'est apparue comme le paradis sur terre.

- D. — Savez-vous en fait que vous avez rapidement fait des disciples, en tant que botaniste ?
- R. — Vraiment ?
- D. — Oui, Rosalie de Constant a peint, dans votre esprit, tout un herbier.
- R. — Les plantes, elles, ne se rebellent pas, quand on les divise en classes. Contrairement aux hommes.
- D. — Et c'est pourquoi on a caillassé ici vos fenêtres, si je vois bien... Et puis vous avez quitté précipitamment cet endroit.
- R. — Je n'avais pas le choix.
- D. — On a toujours le choix.
- R. — Le choix de se faire tuer au nom de Dieu !
- D. — Qu'est-ce que les bons chrétiens vous ont reproché exactement ?
- R. — Ce que les bons chrétiens ont en fait toujours reproché aux bons chrétiens : de n'être pas de bons chrétiens.
- D. — Qu'est-ce qu'un bon chrétien ?
- R. — Certainement pas celui qui rabâche les dogmes de l'Église, mais se soucie comme d'une guigne de ce que Jésus lui ordonne de faire.
- D. — Vous avez raison. Je n'ai jamais compris que croire devait être une vertu, alors que la vraie vertu c'est le doute.
- R. — Et voilà que vous parlez à nouveau comme un philosophe.
- D. — Comme un philosophe raté.
- R. — On m'a accusé aussi de ne pas croire aux miracles de la Bible.
- D. — Cela va encore ! On aimerait tous croire aux miracles. Mais comment peut-on sérieusement attendre d'un homme simple qu'il comprenne ce que signifie la Trinité. Et s'il ne le comprend pas, comment peut-on exiger de lui de le professer publiquement ?
- R. — Oui, la chute du christianisme a été sa mésalliance avec la philosophie.
- D. — Exactement, la philosophie est devenue le Sancho Panza de la théologie.
- R. — *L'ancilla theologiae*, comme disaient les Anciens.
- D. — Exactement, et j'ai encore élargi le tableau et ajouté – sous la figure de Rossinante – la métaphysique. Monté sur elle, Don Quichotte théologien s'attaque désormais aux moulins à vent hérétiques.
- R. — Quelle était précisément la métaphysique de Jésus ?
- D. — Il n'en avait pas. Parce qu'il aurait dû étudier la philosophie grecque pour cela. Il a fallu attendre que les Pères de l'Église fassent le travail.
- R. — Je pense qu'un bon chrétien est celui qui suit dans ses actions les paroles de l'Évangile.
- D. — Vous êtes donc un bon chrétien... Mais vous avez placé vos enfants aux enfants trouvés.
- R. — Vous parlez comme Voltaire.
- D. — Je pensais que vous alliez dire pour votre défense que le panneau indicateur, lui non plus, ne suit le chemin qu'il indique.
- R. — Et celui qui a planté le panneau, va-t-il suivre le chemin ?
- D. — En définitive, ne plaçons-nous pas tous nos enfants à l'orphelinat ?

- R. — Vous voulez dire, si nous mourons avant eux ?
- D. — Si on les met au monde sans le leur demander.
- R. — Exactement ! « Ma naissance fut le premier de mes malheurs. »
- D. — Un malheur ne peut frapper que celui qui existe déjà.
- R. — C'est précisément pour cela que naître est un malheur, ce qui rend tous les malheurs possibles.
- D. — Soyez honnête. Vous n'avez pas eu que des malheurs dans votre vie.
- R. — C'est vrai. Mais un bonheur passé ne peut compenser un malheur présent.
- D. — Il y a un remède simple à cela... Pourquoi n'avez-vous pas aboli votre naissance ?
- R. — Aboli ?
- D. — Par le suicide.
- R. — Le suicide met fin à la vie, certes, mais il ne fait pas que la naissance n'ait pas eu lieu.
- D. — Vous avez raison. Nous ne choisissons pas de venir sur cette terre, mais nous pouvons choisir de la quitter.
- R. — J'ai toujours défendu le droit de mettre un terme à notre vie « aussitôt qu'elle est un mal pour nous », et « en cela nous n'offensons ni Dieu, ni les hommes ».
- D. — Votre célèbre admiratrice aurait donc eu raison de penser que vous avez quitté la vie volontairement.
- R. — Vous parlez de Madame de Staël ?
- D. — Oui.
- R. — En effet, j'y ai pensé, mais je n'en ai eu ni le courage ni la résolution.
- D. — La question est de savoir si la vie est un plus grand mal que la mort.
- R. — Oui, et cela nous ne pouvons le savoir, puisque nous ne pouvons comparer la vie et la mort.
- D. — En effet, nous ne connaissons la mort que de l'extérieur, et c'est toujours la mort des autres. Même notre propre mort est la mort d'un autre. Nous-mêmes, nous ne la vivons pas.
- R. — Mais nous faisons l'expérience de la maladie, du mourir lentement et péniblement.
- D. — La vie tout entière est une mort lente et pénible – même sans maladie.
- R. — J'aurais préféré une vie sans la terrible maladie dont j'ai souffert.
- D. — On peut aussi mourir de santé.
- R. — La mort n'est-elle pas un sage décret de la Nature ?
- D. — Non, c'est là le pire crime de Dieu – enfin, s'il existe...
- R. — Vous êtes sévère avec Dieu.
- D. — C'est un sadique !
- R. — Que voulez-vous dire ?
- D. — En fait, il a créé un être qui – contrairement au chien – est doté d'un cerveau tel qu'il peut saisir le concept d'infini. Puis il a implanté dans cet être l'idée qu'il est orienté vers le futur, qu'il doit toujours aller au-delà de lui-même.

- R. — À la différence du chien.
- D. — Par conséquent, cet être pense son avenir comme infini.
- R. — Encore à la différence du chien.
- D. — Bien évidemment. Mais le Créateur a laissé cet être mourir.
- R. — Tout comme le chien.
- D. — Et bien souvent pire qu'un chien. Or ce ne serait pas plus mal si, en plus, il n'avait pas fait savoir à cet être qu'il devait mourir.
- R. — Ce que, dans sa miséricorde, il n'a pas fait au chien.
- D. — Exactement. C'est là le comble du sadisme, de rendre une créature consciente de sa perte inévitable. Et Dieu – s'il existe – devrait pour cela être sommé de rendre des comptes à chaque minute.
- R. — J'ai plutôt l'impression que vous avez fourni là, sans le vouloir, une justification à la doctrine chrétienne de la résurrection.
- D. — L'homme est un être tellement misérable que, pour supporter sa misère, il a inventé la religion et la vie éternelle. Et maintenant, il s'efforce désespérément, mais en vain, d'y croire.
- R. — Vous voulez donc dire qu'il n'y a pas de vie après la mort ?
- D. — La seule chose dont nous soyons vraiment sûrs, c'est qu'il y en a une avant la mort.
- R. — Mais ne suis-je pas la preuve du contraire ?
- D. — Vous êtes un fantôme qui hante ceux qui ont abusé de la fée verte.
- R. — La fée verte ?
- D. — C'est ici que nos chemins se séparent. Vous retournez à votre cascade et moi je vais prendre mon train. Je ne veux pas le rater une troisième fois !
- R. — Y a-t-il un tunnel entre Môtiers et Neuchâtel ?
- D. — Pourquoi cette question ?
- R. — C'est qu'il y a des tunnels dans lesquels on entre, mais d'où l'on ne sort plus.
- D. — Alors il faut tirer le frein d'urgence.
- R. — Et le train reste bloqué dans le tunnel...
- D. — Ainsi en va-t-il de nous. Le train n'a pas de conducteur, le wagon de fenêtre, le tunnel d'issue.
- R. — C'est pourquoi une cascade sans eau c'est encore mieux.



## DÜRRENMATT ET L'EXPÉRIENCE PHILOSOPHIQUE

PETER GASSER

### Résumé

*Dürrenmatt a été profondément marqué par la philosophie qu'il a étudiée à l'Université de Berne. Le présent article montre quelques aspects de cette influence, qui comprend non seulement des aspects épistémologiques (Platon et Kant) auxquels Dürrenmatt s'est dit fidèle tout au long de sa vie, mais aussi une approche de l'écriture axée sur la communication indirecte, à la suite du Kierkegaard du Postscriptum aux Miettes philosophiques, puisant souvent dans les contes et les mythes antiques pour en dégager la pertinence et l'actualité, contre toute visée systématisante et dogmatisante qui prétend se saisir de la vérité en soi.*

Qui était Friedrich Dürrenmatt? Il est difficile, voire impossible, de classer cet artiste aux identités plurielles et aux talents multiples : dramaturge, homme de théâtre, prosateur, poète, essayiste, critique d'art, peintre, dessinateur, caricaturiste et j'en passe. Il développait un appétit omnivore pour les domaines de la littérature et de la mythologie, de la théologie et de la philosophie, des sciences et de l'astronomie, de l'histoire et de la politique, du droit et de la justice, des arts et des médias. Charlotte Kerr a titré le documentaire filmique de son mari *Portrait eines Planeten* (1984) ; la grande rétrospective de 1994 sur l'œuvre picturale au Kunsthaus de Zürich avait pour titre *Portrait eines Universums*. Dürrenmatt lui-même, notamment dans les *Stoffe*, entreprend de sonder l'ensemble de ses parcours et détours de créateur et de relever les « matières » qui composent justement son univers artistique. Le jeune auteur fait essentiellement une expérience théâtrale du monde ; à partir des années 1970 prédomine l'expérience romanesque, les deux étant nées dans un couvoir philosophique : « Mes études de philosophie étaient devenues le ferment [*Brutstätte*] de mon écriture et, tout en les ayant abandonnées, je ne m'en étais pas défait »<sup>1</sup>. Après des études de littérature allemande et d'histoire de l'art rapidement abandonnées, Dürrenmatt suit à partir de 1943 des cours de philosophie à

<sup>1</sup> Friedrich DÜRRENMATT, *L'Édification*, trad. de l'allemand par Marko Despot et Patrick Vallon, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1999, p. 96.

l'Université de Berne auprès de Richard Herbertz qui familiarise l'étudiant avec Platon, Kant et Kierkegaard<sup>2</sup>. Ces philosophes marqueront le futur écrivain et penseur : ainsi le mythe de la caverne est un motif récurrent dès le récit *Die Stadt (La Ville)*, composée en 1945), la séparation kantienne entre savoir et croyance influencera durablement le fils de pasteur devenant athée qui envisage par ailleurs d'écrire une thèse (jamais entreprise) sur le thème *Kierkegaard et le tragique*. La fameuse phrase « sans Kierkegaard, on ne peut pas me comprendre comme écrivain »<sup>3</sup> nous renvoie le plus explicitement à l'artiste qui se nourrit de lectures philosophiques<sup>4</sup>.

Avec le tournant autobiographique et le virage vers l'écriture en prose suivront d'autres lectures ou relectures (Platon, Spinoza, Kant, Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Marx, Freud ou Popper) qui laisseront des traces très diverses dans l'œuvre tardive<sup>5</sup>. Dürrenmatt, qui s'intéresse également à la théorie de la connaissance et à la philosophie des sciences naturelles (Einstein, Heisenberg, Eddington), ne se considère pas comme philosophe mais affirme, quarante ans après ses études de philosophie : « Je suis resté fidèle aux idées des théoriciens de la connaissance »<sup>6</sup>. L'autoportrait intellectuel est de taille et surprenant. Comme les philosophes ont souvent entretenu un rapport difficile avec l'art, les artistes ne se sont que peu réclamés de la culture philosophique. La remarque soulève du moins quelques interrogations. Comment interpréter ce *Denkimpuls* ou ferment qui, tel un germe, fait naître la littérature ? De quelles manières les enzymes philosophiques façonnent-elles l'émergence et la structure de la fiction ? Quels types de discours littéraires partagent un dénominateur commun avec le discours philosophique ? Il va donc falloir examiner cette naissance de la littérature à partir de l'esprit philosophique, ce que je ferai en optant pour une méthode qui néglige les contenus philosophiques au profit de la couleur philosophique du style dürrenmattien.

<sup>2</sup> Voir à cet égard Ulrich WEBER, *Friedrich Dürrenmatt. Eine Biographie*, Zürich, Diogenes, 2020, p. 62-88.

<sup>3</sup> F. DÜRRENMATT, *L'Édification*, op. cit., p. 92.

<sup>4</sup> Sur les rapports de Dürrenmatt avec la philosophie, voir Rudolf KÄSER, « Philosophie », in : Ulrich WEBER, Andreas MAUZ et Martin STINGELIN (éds), *Dürrenmatt-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Berlin, Metzler, 2020, p. 286-288.

<sup>5</sup> Cf. Peter GASSER, « “Und vielleicht treffe ich mich... mit Herrn Nietzsche” ». Dürrenmatt und Friedrich Nietzsche », in : Véronique LIARD et al. (éds), *Dürrenmatt und die Weltliteratur – Dürrenmatt in der Weltliteratur*, München, Martin Meidenbauer, 2011, p. 31-47.

<sup>6</sup> F. DÜRRENMATT, *L'Édification*, op. cit., p. 91. « Ich bin dem Denkimpuls nach Erkenntnistheoretiker geblieben. » F. DÜRRENMATT, *Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden*, Zürich, Diogenes, 1998, t. 29, p. 124 (ci-après WA 29, 124).

## 1. Dramaturgie

Pour Dürrenmatt, la littérature est « une espèce particulière de connaissance »<sup>7</sup>, une technique réflexive ou « *Denktechnik* » (WA 30, 210) et ressemble par conséquent à la philosophie, qui peut être considérée comme une pensée langagière. Il faut essentiellement clarifier la particularité de cette forme littéraire de connaissance : la conception singulière des fictions artistiques et plus précisément littéraires se fonde sur l'hypothèse ou, chez Dürrenmatt, sur la certitude que l'écriture de fiction est susceptible de déclencher un processus de connaissance semblable au discours philosophique. Elle n'est pas une forme de connaissance logique, certes, mais pourrait-on dire « prélogique » (l'adjectif ne contient aucun jugement de valeur). Il faut s'entendre sur le terme. Si nous partons d'une définition claire et brève de la philosophie en tant que « pratique théorique (discursive, raisonnable, conceptuelle) mais non scientifique »<sup>8</sup>, nous constatons que la littérature est plutôt *poiesis* que *praxis*, création plutôt qu'activité (sociale), non théorique au sens où elle n'utilise pas forcément un langage discursif, conceptuel et abstrait. En revanche, elle est évidemment non scientifique et peut, comme la philosophie, prétendre au singulier et à l'universel – le Combray de Proust est aussi le monde. La littérature revêt pour Dürrenmatt une dimension réflexive, un potentiel à enrichir la connaissance, parce qu'elle crée, comme la science (la physique par exemple) d'ailleurs, des fictions, des hypothèses, des représentations qui donnent matière à un raisonnement et un débat philosophiques. Elle est, à ses yeux, même indispensable pour emprunter le chemin de la connaissance : « Si l'on ne prend pas le risque de la fiction, le chemin de la connaissance reste impraticable »<sup>9</sup>.

Cette pensée en mode de fictions est pour Dürrenmatt la « pensée dramaturgique »<sup>10</sup>. Elle est bien plus qu'une simple réflexion sur l'art de la composition dramatique et dépasse le genre théâtral. Elle est une analyse qui se sert de l'imagination, de l'expérience de pensée, du plaisir du jeu et qui s'applique à des domaines très hétéroclites : le mythe, la fantaisie, la politique, la Suisse, etc. Dans l'*Exposé monstre sur la justice et le droit*, une conférence tenue en 1968 à l'Université Johannes Gutenberg de Mayence,

<sup>7</sup> Friedrich DÜRRENMATT, *Répliques. Entretiens, 1961-1990*, textes choisis et trad. de l'allemand par Étienne Barilier, Genève, Zoé, 2000, p. 176.

<sup>8</sup> André COMTE-SPONVILLE, *La Philosophie*, Paris, PUF, 2005, p. 20 sq.

<sup>9</sup> Friedrich DÜRRENMATT, *La Mise en œuvre*, trad. de l'allemand par Étienne Barilier, Lausanne, Julliard/L'Âge d'Homme, 1985, p. 137. « *Ohne das Wagnis von Fiktionen ist der Weg zur Erkenntnis nicht begehbar* » (WA 28, 155).

<sup>10</sup> Friedrich DÜRRENMATT, *Exposé monstre sur la justice et le droit. Une petite dramaturgie de la politique*, trad. de l'allemand par Pierre Bühler, Centre Dürrenmatt Neuchâtel, Cahier n. 9, 2006, p. 46.

Dürrenmatt explique la stratégie de la pensée dramaturgique à l'aide de la métaphore du jeu d'échec :

Si la pensée politiquement dialectique tente d'ériger une doctrine concernant la manière dont les blancs gagnent une partie d'échecs, la pensée dramaturgiquement dialectique représente une description du jeu d'échecs indépendamment de la question de savoir si les blancs ou les noirs gagnent, si la partie se termine en mat ou en pat. Seul compte le jeu en soi, la thématique de l'ouverture, la dramatique de la fin de partie : appliquées à la politique, la pensée dramaturgique tente de saisir ses règles, non pas son contenu<sup>11</sup>.

La pensée dramaturgique met en lumière plus ponctuellement les polysémies, les ambiguïtés, les contradictions de certaines notions et de leur interprétation (liberté, égalité, fraternité), les règles ou les lois de certaines situations (d'une réalité politique de ce monde par exemple) plutôt que leur histoire.

## 2. Contes

Un parcours très rapide et forcément incomplet à travers quelques textes démontre la grande variété de formes de fiction que Dürrenmatt utilise comme support de la connaissance. L'*Exposé monstre* justement qui veut être « Une petite dramaturgie de la politique » (sous-titre) s'appuie sur deux contes des *Mille et une nuits* que l'auteur, « académique à la manière du comédien »<sup>12</sup>, introduit pour essayer de comprendre les termes de justice et de droit. Voici le premier conte :

Le prophète Mahomet est assis sur une colline dans un endroit isolé. Au pied de la colline se trouve une source. Un cavalier arrive. Tandis que le cavalier abreuve son cheval, une bourse lui tombe de la selle. Le cavalier s'éloigne sans remarquer la perte de la bourse. Un deuxième cavalier arrive, trouve la bourse et repart en l'emportant. Un troisième cavalier arrive et abreuve son cheval à la source. Entre-temps, le premier cavalier a remarqué la perte de la bourse et revient. Il croit que c'est le troisième cavalier qui lui a volé l'argent et il en résulte un conflit. Le premier cavalier tue le troisième ; mais surpris de ne pas trouver de bourse sur ce dernier, il s'enfuit. Le prophète sur la colline est désespéré. « Allah », s'exclame-t-il, « le monde est injuste. Un voleur échappe à la punition, et un innocent est tué ! » Allah, habituellement silencieux, répond : « Fou que tu es ! Que comprends-tu de ma justice ! Le premier cavalier avait volé l'argent qu'il a perdu au père du deuxième cavalier. Le deuxième cavalier a donc emporté ce qui lui appartenait déjà. Le troisième cavalier avait violé la femme du premier. En tuant le troisième cavalier, le premier a vengé sa femme ». Puis Allah se tait à nouveau. Le prophète, après avoir entendu la voix d'Allah, loue sa justice<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 9.

On peut lire cette histoire comme un conte, comme une parabole poétique ou une parodie des paraboles bibliques. Sa constellation est complexe et singulièrement étrange : un observateur (le prophète) est face à des acteurs (cavaliers coupables et victimes) et des actes criminels qui le laissent pantois et incrédule. Un commentateur suprême (Allah), qui les lui explique, est remercié par le prophète pour *sa* justice (non pas la justice) et, comme dit Dürrenmatt, l'histoire amoralisée s'avère être une histoire morale. La stratégie narrative de l'auteur sera alors de complexifier ce qui est déjà complexe et de jouer avec des variantes et des dénouements possibles du conte : si l'observateur était intervenu pour rendre attentif le premier cavalier à sa perte, si l'observateur avait été un criminel et avait lui-même volé la bourse, si l'observateur avait été un scientifique et non pas prophète (etc.), la trame des événements, l'issue du conte et la compréhension de la justice ou de l'injustice auraient été sensiblement différentes. L'histoire parabolique et les modulations apportées par Dürrenmatt ne peuvent donc pas servir de modèle universellement valable, puisque l'idée de la justice ou de l'injustice est celle d'un observateur, émanant d'un point de vue subjectif. Leur seul accord consiste à constater, comme le fait le prophète, le désordre et l'injustice du monde : « parce qu'il se trouve en désordre, il est injuste »<sup>14</sup>. La réponse divine d'Allah, qui se fait le plaisir exceptionnel de parler, ne renforce pas non plus la crédibilité de ce conte somme toute féérique. Par l'histoire du prophète et des trois cavaliers, Dürrenmatt évoque les limites d'une justice basée sur l'individu ainsi que du modèle parabolique et souligne la nécessité de l'adapter « à notre monde »<sup>15</sup>, de l'interpréter dans un contexte social : « La justice est une idée qui présuppose une société d'êtres humains »<sup>16</sup>.

### 3. Jeux

L'*Exposé monstre* esquisse alors, sous la forme d'une digression conceptuelle et philosophique, l'idée d'un ordre social juste qui se fonde sur une certaine image de l'homme :

Le concept d'être humain est un concept double. Il désigne quelque chose de particulier et quelque chose de général. [...] Dans son concept particulier de lui-même, l'être humain se met à part des autres êtres humains ; dans son concept général, il s'adjoint aux autres êtres humains. [...] Dans son concept particulier de lui-même, l'être humain se voit comme quelque chose d'unique, marqué par un destin particulier, par la certitude de devoir mourir, et se perdant dans l'inconscient que la raison ne peut éclairer que partiellement. Autrement dit : il se

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 21.

conçoit comme une individualité. Si le concept particulier de l'être humain est un concept existentiel, le concept général de l'être humain est un concept logique<sup>17</sup>.

Si l'homme perçoit de façon immédiate et naturelle le concept existentiel, il doit en revanche explorer de manière médiate le concept logique, à savoir sa place en tant qu'être humain parmi les autres êtres humains. Que ces deux concepts soient sources de tensions dans chaque individu fait, aux yeux de Dürrenmatt, le caractère paradoxal de l'homme.

Comme il y a deux concepts de l'homme, il y a deux idées de la justice: «Le droit de l'individu consiste à être lui-même: nous appelons ce droit la liberté. Elle est le concept particulier de la justice que chacun se fait de lui-même, l'idée existentielle de la justice. Le droit de la société, en revanche, consiste à garantir la liberté de chaque individu, ce qu'elle ne peut faire que si elle restreint la liberté de chaque individu. Nous nommons ce droit la justice: elle est le concept général de la justice, une idée logique.»<sup>18</sup> Liberté et justice sont dans la conception de Dürrenmatt les idées clés que la politique est appelée à gérer. Elle doit accorder aux deux le même respect, si elle veut garantir une vie sociale harmonieuse. Mais, d'expérience, leur réalisation et conciliation au sein d'un État pose toujours problème puisque l'idée existentielle de la liberté et l'idée logique de la justice se contredisent à jamais: la première est une idée émotionnelle, la seconde une idée intellectuelle. La politique est par conséquent confrontée à une tâche insurmontable et «s'avère être l'art de l'impossible»<sup>19</sup>. Les ordres sociaux sont d'office des constructions ratées, des ordres injustes et non libres, mais néanmoins nécessaires à la survie de l'humanité.

Malgré cette impasse, l'*Exposé monstre* déploie une vision politique qui envisage deux formes d'État, antagonistes il est vrai, sur le modèle de deux jeux fictifs. Le *jeu de loups* reflète le mieux le point de vue bourgeois classique. Le citoyen bourgeois vit dans un système capitaliste et dans un monde économique basé sur la libre concurrence qui ressemble au *homo homini lupus* de Hobbes. Pour éviter une guerre de tous contre tous, des règles sociales y sont introduites que les citoyens s'engagent à respecter et que l'État bourgeois (l'arbitre en fait) contrôle. Le deuxième jeu, le *jeu de moutons* ou le *jeu du bon berger*, exprime la vision socialiste. Le citoyen socialiste soutient un nouvel ordre social qui s'attaque à la valeur bourgeoise de la propriété et aux inégalités qu'elle crée. La propriété disparaît si elle appartient à tous. Les loups doivent donc se convertir en agneaux: *homo homini agnus*<sup>20</sup> et de nouvelles règles de jeu entrent en vigueur. Si l'État capitaliste se fonde prioritairement sur l'individu, l'État socialiste se fonde sur l'ensemble des individus. En même temps,

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 16.

Dürrenmatt relativise l'antagonisme des deux systèmes et des deux modèles ludiques en rappelant que le jeu de loups peut intégrer des coups du jeu du bon berger et vice-versa, notamment si le pouvoir de l'État devient trop important<sup>21</sup>. Les jeux métaphoriques éclairent ainsi la réalité bourgeoise et la réalité socialiste, leur relation irréconciliable ainsi que la vulnérabilité de leurs règles et de leurs principes. Seule une société qui conjugue les idées de liberté et de justice, comme la parabole des *États automobiles et ferroviaires* des *Stoffe* le suggère<sup>22</sup>, serait une option sociale reflétant le scepticisme politique de Dürrenmatt.

#### 4. Mythes

L'*Exposé monstre* est exemplaire de la pensée dramaturgique de Dürrenmatt dans la mesure où il se caractérise par un mélange de genres : le conte du prophète posté près de la source solitaire, le jeu de loups et le jeu de moutons, mais aussi des digressions conceptuelles et argumentées sur l'être humain, sur les idées de la liberté et de la justice constituent une technique narrative d'histoires à tiroirs que l'auteur emprunte aux *Mille et une nuits*. Dürrenmatt utilise fréquemment d'autres formes réflexives comme les mythes par exemple. Ils sont omniprésents dans l'œuvre du dessinateur, du peintre et de l'écrivain : Atlas, Prométhée, Sisyphe, Midas, Hercule, le Minotaure. Le mythe est pour Dürrenmatt un « archétype, un phénomène originel, une constellation primitive, dans laquelle l'Homme se trouve pris sans cesse »<sup>23</sup>. Le recours aux récits mythiques fait partie du style de la parodie qui offre la possibilité dramaturgique par excellence de représenter l'éternel retour des constellations de vie archétypiques. Le discours parodiant, compris à la fois comme discours et réplique, articule par définition le rapport de tension produit par l'ancien dans le nouveau, par le nouveau dans l'ancien. En d'autres termes et sous l'angle de la pensée dramaturgique, il faudra analyser comment Dürrenmatt réinvente les mythes, les module et les récrit, ce que je ferai à l'aide de la ballade du *Minotaure*, publiée en 1985 avec des illustrations de l'auteur lui-même.

Dans la ballade, une créature se réveille, au terme d'un long sommeil, dans un labyrinthe de miroirs. La dualité du sommeil et de la veille évoque un thème cher à la tradition mythologique, où le labyrinthe est le lieu d'une initiation durant laquelle l'individu traverse un processus d'émergence de la conscience et de maturation. L'être (*das Wesen*) décrit au début doit encore évoluer pour devenir le Minotaure. Il se trouve seul dans la salle des glaces

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>22</sup> F. DÜRRENMATT, *L'Édification*, *op. cit.*, p. 97 sq.

<sup>23</sup> Friedrich DÜRRENMATT, *Gespräche 1961-1990 in vier Bänden*, Heinz Ludwig Arnold (éd.), Zürich, Diogenes, 1996, t. 3, p. 31 (ci-après G 3, 31), trad. par l'auteur.

et ramené à son propre reflet multiplié. Rampant, bondissant et dansant, il découvre lentement son espace vital, mais n'a pas encore conscience de lui-même. La découverte de soi est une voie jalonnée d'obstacles. Les rencontres successives avec la jeune fille, avec le jeune homme vêtu d'un manteau et armé d'une épée, avec six autres jeunes hommes et six jeunes filles lui font vivre l'expérience de l'autre, semblent l'enrichir et élargir ses perspectives de vie, mais finissent toutes par la mort des personnes rencontrées. C'est à ce moment-là, dans sa solitude labyrinthique, que se produit l'identification narcissique du Minotaure avec son reflet, parce qu'il réalise qu'il se trouve face à lui-même. Le parcours labyrinthique du Minotaure se termine par une dernière rencontre qui provoque la catastrophe finale. Avec l'arrivée de Thésée, portant un masque de taureau, le Minotaure croit avoir trouvé un semblable et un ami. Épris de joie, il danse son bonheur, se jette dans les bras ouverts de l'autre qui profite de plonger le glaive dans son dos et de le tuer.

Dürrenmatt réinvente le mythe en décrivant le rapport de l'individu au monde entièrement dans la perspective peu familière de la victime, le labyrinthe étant le monde perçu par le Minotaure (et non par Dédale ou Thésée). De cette focalisation sur le monstre, exclu et enfermé dans la salle des glaces, surgit l'histoire d'une découverte de soi et le cheminement d'un individu vers la conscience de soi et vers les autres. La catastrophe finale, une véritable tournure vers une destinée fatale au sens étymologique du terme, suspend ce chemin initiatique de la créature minotaurique qui meurt sans s'accomplir. Cette mort, dans l'inversion que Dürrenmatt fait subir au mythe antique, n'est plus la conséquence d'un acte héroïque, mais d'un acte infâme. Le Minotaure, rempli de désir envers les êtres humains, est victime de la sournoiserie humaine. Il meurt de son humanité, il est – dans la ballade – un être aux dispositions plus humaines que l'être humain : la monstruosité humaine dépasse de loin l'humanité animale. Dans ce renversement du mythe grec, le processus d'identité échoue au moment où l'individuation devrait inclure une socialisation, la reconnaissance mutuelle entre êtres humains. Le fait que le Minotaure doive se passer de l'expérience de l'autre, lui barre, du moins au sens hégélien, selon la *Phénoménologie de l'esprit*, le chemin vers la conscience de soi : « la conscience de soi atteint sa satisfaction seulement dans une autre conscience de soi »<sup>24</sup>. Il ne comprend ni lui-même, ni les autres, ni le monde.

Dans la mesure où le Minotaure est sur la voie de l'humanisation, l'habitant de l'univers labyrinthique, sans l'expérience du Tu et ne voyant que son propre reflet face à lui, est la figuration existentielle de l'être humain qui fait l'expérience de la limitation et de l'isolement, de la solitude et de l'exclusion. Plus encore, l'homme-taureau, être hybride par excellence,

<sup>24</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, Francfort, Suhrkamp, 1973, p. 144, trad. par l'auteur.

est aussi symbole de l'unicité. Il n'y a pas d'autres créatures comme le Minotaure. Mi-taureau, mi-homme, hybride et bâtard, il est prédestiné à refléter ce que l'individu humain a d'unique, de singulier, de complexe et de mystérieux : « Chaque homme est un drame particulier [...]. L'homme est si complexe qu'il n'existe que des individualités, des Minotaures pour ainsi dire [...] »<sup>25</sup>. Cette unicité, idée que Dürrenmatt emprunte à Kierkegaard<sup>26</sup>, fait la qualité de l'homme, mais elle est aussi son drame originel puisque la société a tendance à la contester, à la nier. La vision de l'homme de Dürrenmatt, vision de son unicité et de sa complexité, pourrait bien avoir ses racines dans la Renaissance et chez Montaigne : « Nous sommes tous de lopins et d'une contexture si informe et diverse, que chaque pièce, chaque moment, fait son jeu. Et se trouve autant de différence de nous à nous-mêmes, que de nous à autrui. »<sup>27</sup>

## 5. La fiction sur le chemin de la connaissance

La pensée dramaturgique se sert librement des diverses formes de fiction pour s'approcher des grands thèmes philosophiques que sont le droit, la justice, la liberté, l'homme et son rapport au monde. Le conte parabolique varié, le jeu modulé, le mythe réinventé ont en commun d'abord une grande ambiguïté et polysémie. Leur utilisation est celle d'un auteur, qui ne se croit pas en possession de la vérité et qui refuse le dogmatisme. En même temps, ces formes de la « littérature éternelle » (contes, mythes, légendes, paraboles), comme les appelle Christian Bobin, servent à se rapprocher de la vérité<sup>28</sup>. C'est chez le kantien Hans Vaihinger et dans son livre *Philosophie des Als Ob*, paru en 1911, que Dürrenmatt puise sa conception des fictions artistiques susceptibles d'être des *Stoffe* (WA 30,211), c'est-à-dire des « matières », pour la philosophie<sup>29</sup>. Les fictions ne proposent qu'une voie inductive, ambiguë, subjective, à l'interprétation du monde. Elles racontent des histoires qui esquissent l'image d'un univers possible, dont la virtualité vise la polysémie et non son contraire. C'est le lecteur seul qui possède la liberté de lever cette ambiguïté dans son interprétation subjective.

Cette observation nous amène à une deuxième conclusion : les fictions (contes, jeux, mythes) sont des formes de communication indirecte qui

<sup>25</sup> F. DÜRRENMATT, *La Mise en œuvre*, op. cit., p. 74.

<sup>26</sup> Cf. Annette MINGELS, *Dürrenmatt und Kierkegaard. Die Kategorie des Einzelnen als gemeinsame Denkform*, Cologne, Böhlau, 2003.

<sup>27</sup> Michel DE MONTAIGNE, *Essais*, Livre second, édition présentée, établie et annotée par Pierre Michel, Paris, Gallimard, 1965, p. 22.

<sup>28</sup> Christian BOBIN, *Autoportrait au radiateur*, Paris, Gallimard, 1997, p. 159 sq.

<sup>29</sup> Voir Philipp BURKARD, *Dürrenmatts Stoffe. Zur literarischen Transformation der Erkenntnislehre Kants und Vaihingers im Spätwerk*, Tübingen, A. Francke, 2004.

ne peut dire le « propre » (*das Eigentliche*) tel que l'article le langage conceptuel. La notion de communication indirecte fixée par Kierkegaard dans le *Post-Scriptum définitif et non scientifique aux Miettes philosophiques*, devient la base de la pensée dramaturgique de Dürrenmatt<sup>30</sup>. Contre Hegel et sa philosophie systématique, le philosophe danois conçoit la vérité non pas comme pensée, mais comme être. La vérité réside dans le penseur subjectif, non pas dans une théorie ou dans un système spéculatif. Cela a des conséquences pour la forme de communication : le penseur subjectif ne peut exprimer son message directement, puisqu'il transformerait ainsi sa connaissance subjective en connaissance objective. La communication indirecte est donc forcément un message ouvert dont l'indétermination appelle le lecteur à la réflexion et au dialogue. La conception kierkegardienne du penseur subjectif et du principe esthétique corrélatif de la communication indirecte guide l'écriture de Dürrenmatt tout au long de son activité créatrice<sup>31</sup> et confère à son œuvre une singularité qui sort l'auteur de toute classification littéraire et artistique – ce qui correspond parfaitement à l'épigraphe nietzschéenne dans *Le Gai Savoir* : « J'habite ma propre maison, je n'ai jamais imité personne en rien et je me ris de tout maître qui n'a su rire de lui-même. »<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Cf. Peter RUSTERHOLZ, « Theologische und philosophische Denkformen und ihre Funktion für die Interpretation und Wertung von Texten Friedrich Dürrenmatts », in : Claudia BRINKER *et al.* (éds), *Contemplata aliis tradere. Studien zum Verhältnis von Literatur und Spiritualität*, Berne, Peter Lang, 1995, p. 473-489.

<sup>31</sup> C'est la thèse de P. RUSTERHOLZ, « Theologische und philosophische Denkformen », art. cit.

<sup>32</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Giorgio Colli et Mazzino Montinari (éds), München, W. de Gruyter, 1980, vol. III, p. 343.

## SIMENON ET KIERKEGAARD, INSPIRATEURS DE *LA PROMESSE*\*

ÉTIENNE BARILIER

### Résumé

*La donnée initiale de La Promesse est directement empruntée à Maigret tend un piège de Simenon. Mais cette histoire de piège cache une idée de sacrifice, chez Simenon lui-même, et bien plus encore chez Dürrenmatt. La Promesse apparaît alors comme une variation sur le récit du sacrifice d'Isaac tel que l'interprète Kierkegaard dans Crainte et tremblement. Le cœur de la méditation du philosophe danois, comme de la fiction de l'écrivain suisse, c'est l'absurde, qui pour Kierkegaard est salvateur, et donne son sens suprême au geste d'Abraham, alors qu'il est pour Dürrenmatt le non-sens même, vouant l'homme à craindre et trembler sans espoir d'apaisement.*

Il est difficile de se soustraire à la fascination qu'exerce le roman *Das Versprechen, La Promesse*. Ce texte a quelque chose d'inexorable et d'effrayant, mais l'effroi qu'il provoque dépasse de loin le frisson que peut causer un simple roman policier, si sanglant ou sinistre soit-il. Quel est cet effroi singulier ? Je crois qu'on peut le pressentir, voire le comprendre si l'on compare *La Promesse* à deux textes, assurément fort différents, qui ont pu l'inspirer. Des textes dont les auteurs sont Georges Simenon et Sören Kierkegaard. Je ne suis pas le premier à relever ce que Dürrenmatt doit à Simenon. Quant au rôle que Kierkegaard a joué dans sa pensée, il est lui aussi bien connu. Mais je ne crois pas qu'on ait projeté sur *La Promesse* les lumières croisées et pour le moins contrastées de ces deux auteurs.

Je rappelle d'abord, en quelques mots, l'intrigue de *La Promesse* : une petite fille nommée Gritli Moser est retrouvée assassinée dans un bois, non loin d'un village du canton de Zurich. Le colporteur qui a découvert son cadavre est accusé du crime. Longuement cuisiné par la police, il finit par avouer avant de se pendre dans sa cellule. Mais le commissaire Matthäi, qui a fait à la mère de la petite victime la *promesse* de retrouver le coupable, est persuadé que le colporteur est innocent et que le véritable assassin court

\* Le présent texte a fait l'objet d'une conférence prononcée à l'Université de Neuchâtel le 23 avril 2021, dans le cadre d'un colloque organisé par le professeur Peter Schnyder. Nous lui avons conservé son caractère oral et ses adresses à l'auditeur.

toujours. Il a l'intuition qu'il s'agit en réalité d'un tueur en série, auteur de deux autres meurtres, commis cinq ans et deux ans auparavant, sur deux autres fillettes, dans des conditions très semblables. Et qu'il va donc recommencer tôt ou tard.

Cependant le commissaire ne possède que de maigres indices. Sa seule certitude est que ce criminel opère à chaque fois le long de la route qui va de Zurich à Coire et qu'il dispose donc certainement d'une voiture. Matthäi est tellement certain de ne pas se tromper, tellement obsédé par l'idée d'arrêter cet homme, qu'il abandonne une carrière prometteuse dans la police fédérale et même son métier de commissaire pour acheter une station-service au bord de la route où doit circuler le criminel. Il s'arrange pour héberger dans ce nouveau logis une femme et sa petite fille, Anne-Marie, qui va lui servir d'appât. Après des mois d'attente vaine, il semble que le criminel se manifeste enfin. Il a donné rendez-vous à la petite fille dans un bois proche de la station-service. C'est du moins ce que l'ex-commissaire déduit des propos de l'enfant. Dès lors il avise son ancien chef et ses anciens collègues. Tous ensemble, ils se postent à proximité du lieu où Anne-Marie se dirige pour le rendez-vous supposé. Mais personne ne vient. Ni au jour dit, ni le lendemain, ni jamais. La police lâche à nouveau l'affaire, et Matthäi, qui refuse de reconnaître qu'il s'est trompé et n'a poursuivi qu'une chimère, retourne à la station-service où il va poursuivre ses jours dans l'alcoolisme et la déchéance, attendant toujours, désespérément et vainement. Il a échoué. Il n'a pu tenir sa promesse.

Le fin mot de l'histoire, qu'on apprend grâce à la confession, sur son lit de mort, d'une vieille dame qui était l'épouse du criminel, c'est qu'en réalité Matthäi ne s'était pas trompé. Toutes ses suppositions, toutes ses déductions étaient exactes ; le meurtrier était bien un tueur psychopathe, et il est bel et bien tombé dans le piège que l'ex-commissaire lui tendait. S'il n'est jamais venu au rendez-vous où l'attendait la petite fille, c'est tout simplement que, sur la route qui l'y conduisait, il s'est tué au volant de sa voiture. Quand l'ancien chef de la police cantonale, qui a reçu cette confession, se précipite à la station-service pour la raconter à Matthäi, celui-ci, réduit à l'état de loque, et l'esprit définitivement dérangé, ne l'entend même pas.

Sur le plan de l'intrigue, la ressemblance entre *La Promesse*, parue en 1958, et *Maigret tend un piège*, de Georges Simenon, écrit et publié en 1955, est tout à fait patente, et même saisissante. Dans ce roman, le commissaire Maigret tente de mettre la main sur l'assassin de plusieurs jeunes femmes, qui les tue au couteau, la nuit, dans les rues mal éclairées d'un certain quartier de Montmartre. On ne l'a jamais pris sur le fait, ni même vu s'enfuir, et l'on n'a donc aucun renseignement sur lui, sinon qu'il s'attaque toujours à la même sorte de proies, dans la même zone. Maigret décide donc, comme l'indique le titre du roman, de lui tendre un piège.

Plusieurs jeunes femmes, auxiliaires de police, et formées aux sports de combat, vont croiser dans les rues où sévit le tueur, dans l'espoir qu'il s'attaque à l'une d'entre elles. Là aussi, l'attente est longue, mais l'individu finit par tomber dans le piège. La policière attaquée esquivé le coup de couteau mais ne parvient pas à arrêter l'homme. Il a malgré tout laissé des indices, notamment le bouton d'un veston, qui permettra de l'identifier et, finalement, de l'arrêter.

C'est bien sûr la différence majeure avec le roman de Dürrenmatt, où l'arrestation n'a pas lieu. Mais cela mis à part, les ressemblances sont nombreuses, à commencer par l'idée du piège et l'appât féminin (une petite fille chez Dürrenmatt, des jeunes femmes chez Simenon). On peut aussi mentionner le fait que chez Dürrenmatt comme chez Simenon les assassins ont le même profil psychologique (ils tuent leurs victimes mais ne les violent pas). D'ailleurs, Matthäi comme Maigret, pour mieux orienter leur action, vont discuter de la psychologie des tueurs en série avec un médecin psychiatre. Cependant, ce qui, dans *Maigret tend un piège*, anticipe de la manière la plus troublante sur *La Promesse*, c'est que le commissaire de Simenon va connaître lui aussi un moment de désarroi profond, un moment où toute la logique qu'il a mise en œuvre pour cerner et arrêter le criminel va se trouver bafouée, d'une manière si grave qu'il aurait bien pu, lui aussi, y perdre la raison.

Les lecteurs de *Maigret tend un piège* se souviennent qu'après l'arrestation de l'assassin présumé, alors qu'il est sous les verrous, un nouveau crime survient, dans le même quartier, sur une jeune femme semblable aux victimes précédentes, et dans les mêmes conditions. Chez Dürrenmatt, les raisonnements de Matthäi sont apparemment démentis par l'absence du criminel sur le lieu du crime. Chez Simenon, les raisonnements de Maigret sont démentis par un crime qui a lieu alors même que l'assassin présumé ne peut matériellement l'avoir commis. Le démenti n'est pas moins cinglant, pas moins vertigineux. Cependant, le vertige de Maigret ne durera pas, car le commissaire comprend très vite ce qui s'est passé: c'est la femme de l'assassin, qui dans une tentative désespérée de l'innocenter en brouillant les pistes, a commis ce nouveau crime. Maigret ne s'était pas trompé, et il peut respirer. Matthäi ne s'est pas trompé non plus, mais il ne le saura jamais et ne pourra jamais respirer. Cependant la crise, dans les deux cas, est la même.

Ajoutons que les œuvres de Dürrenmatt et Simenon sont proches dans la mesure où leurs commissaires respectifs ont tous les deux foi dans la rationalité, une rationalité capable de comprendre, donc de prévoir les actes criminels, y compris ceux qui sont commis par les individus les plus irrationnels, les tueurs psychopathes. Leur foi dans cette rationalité, dans le fait que la vérité des êtres et des actes leur est accessible, est cruellement mise à l'épreuve par des événements ou des décisions qu'il leur était impossible de prévoir ou de prendre en compte, et qu'on pourrait qualifier d'absurdes. En dernière analyse, il s'agit de savoir si les faits et les personnes sont

compréhensibles, démêlables, explicables, ou si tout au contraire l'univers n'est qu'un jeu aveugle dont les règles nous échappent – bref, si l'on peut faire fond sur l'intelligibilité du monde ou si le monde, au contraire, est un gouffre sans fond.

Mais que vient faire, dans cette galère en pleine tempête, le philosophe Søren Kierkegaard? Certes, Dürrenmatt, qui voulait dans son jeune âge écrire une thèse sur « Kierkegaard et le tragique », a eu des mots très forts pour dire sa dette à l'égard de ce penseur, affirmant qu'il était impossible de comprendre son œuvre d'écrivain sans connaître Kierkegaard. Et de nombreux articles (sans parler d'une thèse soutenue à l'Université de Neuchâtel<sup>1</sup>), ont été en effet consacrés à la comparaison des deux auteurs. On a souligné que la notion kierkegaardienne d'individu, et celle d'ironie, occupaient une place centrale dans la création dürrenmattienne.

Il est incontestable que *La Promesse* est un roman kierkegaardien. En voici une preuve évidente : au début du récit, le narrateur – qui est, je le rappelle, un ancien chef de la police cantonale de Zurich, et l'ancien supérieur du malheureux commissaire Matthäi – s'adresse à l'écrivain Dürrenmatt pour lui expliquer que la réalité n'est pas ce que croient les romanciers, ni ce que veulent les règles de l'art dramatique, ni davantage ce que postulent les lois des probabilités. Car, dit-il, toutes ces règles et ces lois valent de façon générale, mais ne collent pas avec le cas particulier. « Le hasard, l'imprévisible, l'incommensurable jouent un trop grand rôle. Nos lois se fondent sur la vraisemblance, sur la statistique, pas sur la causalité. Elles ne sont pertinentes que dans la généralité, pas dans le cas particulier. L'individu échappe à nos calculs »<sup>2</sup>.

On croirait lire Kierkegaard opposant l'irréductible subjectivité de l'individu à la généralité objective de Hegel. Kierkegaard qui écrivait précisément, dans *Crainte et tremblement*, une phrase que *La Promesse* semble avoir copiée presque mot pour mot : « L'individu est incommensurable à la réalité »<sup>3</sup>. Bref, la façon dont Dürrenmatt, dans son récit, décrit ou appréhende les forces qui sont à l'œuvre dans le monde, est profondément, irréductiblement kierkegaardienne.

Je voudrais cependant faire un pas de plus, et suggérer que ce ne sont pas seulement les idées de Kierkegaard sur l'irréductibilité du cas individuel qui

<sup>1</sup> Annette MINGELS, *Dürrenmatt und Kierkegaard. Die Kategorie des Einzelnen als gemeinsame Denkform*, Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau, 2003.

<sup>2</sup> Friedrich DÜRRENMATT, *La Promesse*, trad. Armel Guerne, Paris, Albin Michel, 1960, p. 22 (traduction modifiée), Id., *Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman*, Munich, Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1983.

<sup>3</sup> Søren KIERKEGAARD, *Crainte et Tremblement*, trad. P.-H. Tisseau, Paris, Aubier, 1946, p. 45. Cf. aussi l'original danois, *Frygt og Bæven*, Copenhague, Reitzelske Forlag, 1895, p. 57 : « Individet er incommensurabelt for Virkeligheden ».

se retrouvent chez Dürrenmatt. Je risque l'hypothèse qu'un des ouvrages du philosophe danois – je devrais dire l'un de ses récits – a pu, d'une certaine manière, inspirer *La Promesse*. Qu'il est en tout cas fructueux de lire celle-ci à la lumière de celui-là. Mais de quel récit de Kierkegaard voudrais-je vous parler ? Précisément de *Crainte et tremblement*, que je citais à l'instant. C'est une méditation, écrite en 1843, sur la figure d'Abraham et sur le sacrifice d'Isaac.

En deux mots, Kierkegaard veut montrer que le geste d'Abraham, qui s'apprête à égorger son propre fils sur la demande de Dieu, est un geste qui ne peut s'expliquer en termes moraux, dans une vision purement éthique du monde. Moralement, cette décision d'infanticide est aussi inexplicable qu'inacceptable. Elle n'est même pas justifiable au nom du bien commun, comme c'est le cas du sacrifice d'Iphigénie par son père Agamemnon, chez les Grecs. Accepter ce meurtre insensé d'Isaac (d'autant plus insensé que Dieu a promis à Abraham qu'il aurait, par son fils, une nombreuse descendance), demande qu'on se place, par la foi, au-delà de l'éthique. Seule la foi peut « sanctifier le fait de vouloir tuer son fils »<sup>4</sup> et « la foi commence précisément où finit la raison »<sup>5</sup>. Sans la foi, Abraham n'est même pas un héros tragique, comme l'était Agamemnon ; il est un meurtrier pur et simple<sup>6</sup>. Bref, Kierkegaard proclame et clame que toute raison raisonnable bute irrémédiablement sur l'histoire du sacrifice d'Isaac, et que seule cette « passion » absolue qui s'appelle la foi peut nous faire accepter un si affreux mystère.

Or je crois qu'il existe un rapport direct entre *Crainte et tremblement* et *La Promesse*. Et que d'une certaine manière, les deux livres racontent la même histoire. Je propose de faire un pas de côté, et de reconsidérer l'histoire contée par Dürrenmatt non plus sous les espèces du *piège*, mais bien sous celles du *sacrifice*. Certes, l'histoire de l'ex-commissaire Matthäi est celle d'un homme qui, sur la route entre Zurich et Coire, prépare un appât dans la personne d'une petite fille, avec l'espoir que le tueur en série va mordre à l'hameçon. À lire cette histoire, on ne pensera probablement qu'au tueur, en se demandant s'il va tomber dans le piège ; on ne songera peut-être pas au risque énorme que prend le chasseur à jeter une petite fille dans les pattes d'un criminel, fût-ce pour l'en arracher au dernier moment.

Mais si l'on pense à la dimension humaine de la machination, si l'on se soucie de la petite fille, Anne-Marie, on lira cette même histoire comme celle d'un homme qui offre une victime en sacrifice, qui livre au danger extrême un Isaac féminin, en espérant, comme Abraham, que le sacrifice ne sera pas consommé. Il ne le sera pas, en effet, pas plus que ne le fut celui d'Isaac, mais certes pas pour les mêmes raisons. Or si nous lisons l'histoire ainsi,

<sup>4</sup> S. KIERKEGAARD, *Crainte et tremblement*, op. cit., p. 24.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 60.

sous cet angle kierkegaardien, nous comprendrons mieux, je crois, l'effroi que nous procure *La Promesse*.

Mais d'abord, je reviens un instant sur le roman de Simenon, considéré dans la perspective du « sacrifice évité », si je puis l'appeler ainsi. Certes, Georges Simenon n'a pas songé à écrire, avec son *Maigret tend un piège*, un roman kierkegaardien<sup>7</sup>, et moins encore à démarquer l'histoire du sacrifice d'Isaac. Il n'en reste pas moins que son commissaire se sent par moments dans la peau d'un sacrificateur. Et l'affaire qu'il tente de débrouiller lui cause une angoisse singulière. Il se rend évidemment compte qu'une des auxiliaires de police qu'il invite à jouer le rôle de victime pourrait bien être une victime réelle si les choses tournent mal et que le tueur se montre plus habile et plus rapide qu'elle. Si cet accident mortel arrive, il pourra se considérer, lui, comme un criminel, quand bien même c'est l'assassin qui tiendra le couteau. Pour Maigret, qui n'a pas d'enfants, les jeunes femmes qu'il jette dans le danger le plus extrême lui sont chères, plus encore que ses autres subordonnés, qu'il appelle « mes enfants », tant il est vrai qu'il leur porte des sentiments paternels. Il prend pourtant le risque de les exposer, car il est convaincu qu'il pourra les soustraire au sacrifice. Oui, après avoir été Abraham, qui pousse vers le danger ce qui lui est cher, il sera Dieu, qui évite le sacrifice. D'ailleurs, aussi étonnant que cela paraisse dans l'univers de Simenon, une tonalité religieuse se fait même entendre dans ce livre. Au moment crucial, quand le piège est tendu, il nous est dit que Maigret, au comble de l'anxiété, murmure une prière qui remonte à son enfance...<sup>8</sup>

Cela noté, il est clair que le roman de Simenon ne comporte aucune dimension ni interrogation métaphysique, et qu'à ce titre il n'a rien à voir avec l'univers kierkegaardien. Il en va tout autrement de *La Promesse*, qui est incontestablement un roman métaphysique, et dont le héros malheureux est en effet une espèce d'Abraham, à moins que ce ne soit Dieu lui-même.

À première vue, le commissaire Matthäi ne semble guère taillé pour faire un patriarche de la Genèse. C'est un homme froid, méticuleux, d'une intelligence exceptionnelle, au point que son supérieur le qualifie même de « génie » ; mais un homme tout entier voué à son métier, maniaque de ce métier, un homme sans épouse ni enfants ni maîtresse, ne parlant jamais de sa vie privée et n'en ayant probablement aucune. La passion qui le prend soudain de résoudre l'affaire Gritli Moser ne fait qu'accentuer la bizarrerie du personnage.

<sup>7</sup> Cependant, dans un autre roman, *La nuit du carrefour*, il campe le personnage d'Andersen, un Danois féru de la Bible et qui, grièvement blessé, cite le Livre de Job (lequel, comme Abraham, est un personnage biblique cher à Kierkegaard). Et dans *Mon ami Maigret* surgit carrément le nom de Kierkegaard (cf. *Mon ami Maigret*, in : Georges SIMENON, *Tout Maigret* [1955], Paris, Omnibus, t. 4, 2007, p. 907).

<sup>8</sup> *Maigret tend un piège*, in : G. SIMENON, *Tout Maigret*, op. cit., p. 1009.

Eh bien, voilà précisément un homme de la trempe d'Abraham ! Car on voit bien que seul un individu sans attaches peut, dans le monde moderne, se vouer à une passion absolue, comme est absolue la foi du patriarche (dont nous savons par Kierkegaard qu'elle est une « passion »). D'ailleurs les deux personnages ont un autre point commun, la solitude. Abraham est certes marié, père de famille, il a de nombreux serviteurs. Mais au moment où il obéit à l'ordre de Dieu et part pour le mont Moriah afin d'y égorger son propre fils, il ne dit rien à personne. Ni à sa femme, ni à son fils lui-même, évidemment, ni à ses serviteurs. Il marche en silence durant trois jours, puis il congédie ses gens au pied de la montagne et poursuit sa marche seul avec Isaac, toujours silencieux. Cette solitude est celle de la foi absolue, qui coupe le croyant du monde commun et l'arrache à ses lois.

De même, Matthäi, dont je rappelle qu'il a renoncé à un poste de prestige, et quitté même sa fonction de commissaire de police pour se vouer sans aide aucune à la folle tâche de retrouver, telle une aiguille dans une botte de foin, celui qu'il considère, d'ailleurs à juste titre, comme le vrai coupable du meurtre de la petite Gritli Moser, Matthäi, qui avait encore un minimum de vie sociale du fait de sa profession, entre dans une solitude totale, un silence total. Tous ses liens sont tranchés avec le monde. N'existe plus que la passion absolue d'arrêter le meurtrier et de faire triompher la vérité.

Certes, sa solitude ne sera pas celle d'un ermite, puisqu'il lui faudra bien vivre, dans sa station-service, avec une femme et sa petite fille, cette Anne-Marie qui devra servir d'appât. Mais il n'a aucune relation amoureuse ou sexuelle avec cette femme qui ne cesse de se demander pourquoi diable il lui fait ainsi la charité en l'hébergeant avec sa fille. Quant à Anne-Marie, il parle et joue souvent avec elle, mais c'est dans le seul but de gagner sa confiance et de la faire mieux entrer dans le rôle qu'il lui destine, celui d'agneau du sacrifice. Pour être juste, disons que dans la traque qu'il mène en solitaire, sa passion tient aussi de la compassion : devant le psychiatre qu'il interroge et qui l'interroge, il semble se reprocher sa froideur antérieure, et proclame son désir de protéger, de l'assassin qui court toujours, ses victimes potentielles<sup>9</sup>. Il a l'obsession de la vérité, mais aussi l'obsession d'arrêter la marche du mal.

Mais dans cette double obsession, il sacrifie autrui. La mère, M<sup>me</sup> Heller, et sa fille Anne-Marie ne sont pas vraiment des êtres humains pour lui, mais les instruments de la vérité qu'il veut faire éclater. Il les utilise tant et si bien que quand la femme, à la fin, comprendra le rôle qu'il leur a fait jouer, elle le traitera de porc<sup>10</sup>. Quant à Anne-Marie, la fille, il l'aura bel et bien sacrifiée, non pas au sens où elle aurait été victime du couteau de l'assassin,

<sup>9</sup> F. DÜRRENMATT, *La Promesse*, op. cit., p. 131 ; Id., *Das Verprechen*, op. cit., p. 61.

<sup>10</sup> F. DÜRRENMATT, *Das Versprechen*, op. cit., p. 94 : « Sie sind ein Schwein » ; *La Promesse*, op. cit., p. 204 : « Vous n'êtes qu'un salaud ! »

mais au sens où, comme sa mère, elle accompagnera le commissaire dans sa déchéance, et sombrera dans la prostitution<sup>11</sup>. Ce qui est sûr, c'est que le comportement de l'ex-commissaire a quelque chose de monstrueux. Ce n'est pas pour rien que son ancien chef, lorsqu'il lui rend visite dans sa station-service, et comprend la vérité, l'accuse carrément de mener une entreprise « diabolique »<sup>12</sup>.

Là encore, et malgré les apparences, Matthäi est proche d'Abraham. Car il ne faut pas perdre de vue que sur le terrain de l'éthique et de la simple humanité, Abraham, qui ligote son propre fils, le couche sur un bûcher et brandit un coutelas au-dessus de sa gorge, est lui aussi monstrueux et diabolique. Mais tout cela, il le fait parce qu'il a la foi en un bien supérieur, en un Dieu qui ne le fait jamais agir que pour le bien.

La *foi*, voilà d'ailleurs un mot qui, du début à la fin du livre, décrit et définit le commissaire Matthäi. Tout au début du récit, lorsqu'il nous apparaît dans sa folie et sa déchéance, on nous dit : « Le visage transfiguré par une *foi* incommensurable, il murmurait d'une voix saccadée : j'attends, j'attends, il viendra, il viendra. »<sup>13</sup> Un peu plus loin : « Rien pour lui n'existait, que la *foi* dans cette apparition [du criminel]. »<sup>14</sup> Enfin et surtout, je vais vous citer une phrase du roman qui, je crois, justifie décidément mon approche, et dont je vous jure que je ne l'ai lue qu'après avoir songé à rapprocher *La Promesse* de *Crainte et tremblement* ! Car cette idée m'était venue sur le seul souvenir du livre, avant toute relecture. Cette phrase fut pour moi plus qu'une aubaine, un vrai bonheur ! J'ose à peine dire que je me suis senti semblable au limier qui trouve la preuve que sa piste était la bonne. Voici ce qu'écrit Dürrenmatt, par la bouche du narrateur : « [s'il avait réussi], mon détective déchu ne deviendrait pas seulement intéressant, mais deviendrait carrément une figure biblique, tel un *moderne Abraham* de l'espérance et de la foi »<sup>15</sup>.

On m'objectera que cette référence directe à Abraham s'applique seulement, dans la phrase de Dürrenmatt, à un Matthäi qui aurait arrêté le coupable, et deviendrait ainsi le chevalier triomphant de la foi, le héros d'une sorte de roman ou de film édifiant, dans lequel tout est bien qui finit bien, par l'arrestation du criminel. Notons d'ailleurs au passage le trait

<sup>11</sup> F. DÜRRENMATT, *La Promesse*, *op. cit.*, p. 214.

<sup>12</sup> F. DÜRRENMATT, *La Promesse*, *op. cit.*, p. 168 ; *Das Versprechen*, *op. cit.*, p. 78 : « *Begehen Sie da nicht eine Teufelei?* »

<sup>13</sup> F. DÜRRENMATT, *La Promesse*, *op. cit.*, p. 18 (je retraduis). *Das Versprechen*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>14</sup> F. DÜRRENMATT, *La Promesse*, *op. cit.*, p. 174 (je retraduis). *Das Versprechen*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>15</sup> F. DÜRRENMATT, *La Promesse*, *op. cit.*, p. 215 (je retraduis). *Das Versprechen*, *op. cit.*, p. 98 : « [...] *eine biblische Gestalt, eine Art moderner Abraham an Hoffnung und Glaube.* »

d'ironie de Dürrenmatt : le film édifiant dont il se moque a bel et bien été tourné<sup>16</sup>, et sur son propre scénario, qui précéda la rédaction du roman. C'est même parce qu'il trouvait ce film trop édifiant qu'il voulut écrire *La Promesse*, dont le scénario connaît une tout autre conclusion.

Mais si Matthäi n'a pas arrêté le coupable, cesse-t-il pour autant d'être comparable à Abraham ? Certainement pas. Qu'il ait échoué ou non, le personnage de Dürrenmatt se situe, si je puis dire, sur le même terrain métaphysique et religieux que l'Abraham de Kierkegaard. Et c'est ici qu'intervient une notion capitale, une réalité plutôt, qui unit indissolublement le patriarche biblique, du moins tel que le voit Kierkegaard, au commissaire de Dürrenmatt. Cette réalité que je n'ai fait qu'effleurer jusqu'ici, est celle de l'*absurde*.

L'absurde a fait les beaux jours, ou plutôt les sombres jours de toute une partie de la philosophie du vingtième siècle, sans parler de la littérature, de Camus à Dürrenmatt en passant par Beckett ou Ionesco, et se trouve au cœur de *La Promesse*<sup>17</sup>. Or il joue un rôle absolument essentiel dans *Crainte et tremblement*. Avec cette nuance capitale que Kierkegaard, au contraire de ses successeurs modernes, donne à l'absurde un sens éminemment *positif*. Il ne le comprend pas comme la force qui ruine toute possibilité de sens. Au contraire, l'Absurde, à ses yeux, est le sens suprême, la suprême épiphanie du sens. L'absurde, c'est Dieu, rien de moins.

Rappelons-nous la situation monstrueuse qui était celle d'Abraham, en train de lier les membres de son propre fils et de lever son couteau pour lui trancher la gorge. Il accomplit ce geste parce que Dieu le lui a ordonné. Croire que s'il égorge son fils, Dieu lui en donnera un nouveau, c'est-à-dire le lui redonnera dans le geste même de le lui arracher, voilà bien l'absurdité suprême. Or c'est cela que croit Abraham. Et il a raison de le croire, dit Kierkegaard. « L'espérance devint absurde. Abraham crut »<sup>18</sup>. Mieux encore : « Il crut *en vertu de l'absurde* » (on devrait même traduire par : il crut par la force de l'absurde<sup>19</sup>), formule maintes fois répétée tout au long de *Crainte et tremblement*<sup>20</sup>. Ou encore : « La seule chose capable de le *sauver*, c'est l'*absurde* [...] ». Il croit l'absurde »<sup>21</sup>. Enfin : « L'Éternel me donnera

<sup>16</sup> Sous le titre : *Es geschah am hellichten Tag* (1958).

<sup>17</sup> Parfois sous la forme de l'adjectif ou du substantif « *absurd* » (F. DÜRRENMATT, *Das Versprechen*, *op. cit.*, p. 83, 10, 110), parfois sous sa forme latine « *ad absurdum* » (Id., *Das Versprechen*, *op. cit.*, p. 101).

<sup>18</sup> S. KIERKEGAARD, *Crainte et tremblement*, *op. cit.*, p. 13 ; 14. Cf. aussi : « Mais Abraham crut et ne douta point ; il crut l'absurde » (*Ibid.*, p. 17). Je précise qu'aucune équivoque linguistique n'est ici possible, car Kierkegaard et la langue danoise héritent le mot « absurde » directement du latin : « *Det Absurde* ».

<sup>19</sup> « *I Kraft af det Absurde* », cf. S. KIERKEGAARD, *Frygt og Bæven*, *op. cit.*, p. 136.

<sup>20</sup> S. KIERKEGAARD, *Crainte et tremblement*, *op. cit.*, p. 29 ; 30 ; 34 ; 43 ; 51.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 41.

un nouvel Isaac, en vertu [par la force] de l'absurde »<sup>22</sup>, dit Abraham. En d'autres mots, les voies du Seigneur sont plus qu'impénétrables, elles sont aberrantes, elles bafouent notre rationalité, déjouent nos calculs, se jouent de nos sentiments, font éclater nos cadres moraux, et pourtant ce que Dieu fait est bien fait. Dieu est l'Absurde, mais il est Dieu, donc la vérité, mais aussi la justice et la bonté.

Et je reviens à *La Promesse*. Dürrenmatt y conserve la notion, ou plutôt le saisissement de l'absurde, mais simplement, si j'ose dire, il inverse le signe positif que lui accole Kierkegaard et fait de l'absurde cette négation du sens, cette tache aveugle qui ruine tous nos efforts de comprendre le monde et les hommes. Dès lors, l'« Abraham moderne » n'est plus qu'un pauvre homme vaincu, désespéré, déchu, qui va bientôt sombrer dans cette folie dont il a négligé de comprendre qu'elle présidait aux destinées du monde. L'absurde kierkegaardien, qui était identifié à Dieu, donc au *summum bonum*, est au contraire une force négative et destructrice, le *summum malum*. Alors que pour Kierkegaard l'absurde était le Sens suprême, il est pour Dürrenmatt le Non-sens suprême. Un non-sens plus radical encore qu'une négation de la seule raison.

Car la raison, dans *La Promesse*, n'est pas vraiment impuissante. Après tout, le commissaire Matthäi, contrairement à ce que Dürrenmatt lui-même semble insinuer, *n'a pas échoué*. Toutes ses intuitions, toutes ses déductions se révèlent exactes. Pour circonvenir le criminel, il a formulé des hypothèses qui correspondent à la réalité. De plus, il a tendu un piège qui a fonctionné. Bref, il était dans le vrai. L'accident de voiture qui a empêché le criminel d'arriver sur le lieu du crime est certes un hasard absurde, mais qui ne dément pas la justesse des raisonnements du commissaire. Il n'a pas pu savoir qu'il avait raison. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il ait eu tort.

Autrement dit, la capacité humaine à donner du sens aux actions des hommes et à la marche du monde, la capacité humaine à toucher le *vrai* n'est pas démentie par les événements de *La Promesse*. Pour le dire encore autrement : un accident imprévisible a pu laisser croire à Matthäi qu'il s'était trompé, et que sa raison était mise en défaut, mais il n'en est rien. Ce n'est donc pas le pouvoir humain d'accéder au vrai qui est mis en question par le sort malheureux du commissaire. À la rigueur, c'est la capacité humaine à connaître la réalité dans sa totalité, condition nécessaire à la maîtrise de la chaîne des causes. Bref, c'est l'omniscience. Mais que l'homme n'est pas omniscient, nous l'avons toujours su.

Non, ce qui est mis en question dans *La Promesse*, ce qui est démenti, irrémédiablement ruiné, ce n'est pas la *raison*, c'est la *justice*. La défaite de la raison, ou du Vrai, dans *La Promesse*, n'est qu'apparente, mais la défaite

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 108. S. KIERKEGAARD, *Frygt og Bæven*, op. cit., p. 132 : « *da vil Herren gfre mig en ny Isaak i Kraft nemlig af det Absurde.* »

de la justice, du Bien, est réelle et irrémédiable. Comme le dit l'ancien chef de la police cantonale, qui raconte toute l'histoire, c'est en vain qu'on nous fait croire que les bons sont récompensés et les méchants punis, et que le hasard, s'il intervient, s'appelle destin ou Providence<sup>23</sup>. Dans la réalité, les bons ne sont pas récompensés ni les méchants punis, et surtout le hasard n'est pas destin ni Providence ; le hasard est le hasard, qui empêche à tout jamais le règne de la justice. Le mal sous une de ses formes les plus horribles, en l'occurrence le meurtre d'enfants, n'a pas été puni.

La grande ressemblance, la radicale ressemblance entre Kierkegaard et Dürrenmatt, c'est qu'ils placent tous les deux l'absurde au cœur de leur vision du monde. Et leur seule différence tient en ceci que pour Kierkegaard, Dieu est l'Absurde, et que pour Dürrenmatt l'Absurde est Dieu. Aux yeux du philosophe danois, cela même qui bafoue non seulement notre raison mais nos sentiments et nos valeurs morales n'est rien d'autre que l'*ens realissimum* donc, en dernier ressort, l'*ens optimum*, le bien suprême. Plus c'est absurde plus c'est bien, juste, et vrai. Aux yeux de Dürrenmatt, le règne de l'Absurde dans le monde est tout aussi certain, mais cet Absurde n'est pas le visage paradoxal du Bien, c'est le faciès grimaçant du Mal. Si *La Promesse* devait prouver quelque chose, ce serait cela. Non pas tant que le hasard discrédite notre raison, mais qu'il ruine notre espérance en la bonté du monde. On connaît la fameuse formule de Dürrenmatt : « Une histoire n'est pensée jusqu'au bout que lorsqu'elle a pris la pire tournure possible ». En d'autres mots, la vérité dernière de toute histoire, c'est le pire, et le pire est toujours sûr. Il y a là vraiment la conviction que l'Absurde est Dieu, voire, en forçant à peine le trait, que le Mal est Dieu.

Dürrenmatt est un enfant du vingtième siècle, le siècle des deux guerres mondiales et des camps de la mort. Et l'on peut songer ici à un autre de ses romans policiers fameux, *Der Verdacht*, *Le soupçon*, qui met en scène l'impunité prospère d'un criminel d'Auschwitz. Ce monstre sera certes tué, mais il ne sera pas confondu ni jugé, pas plus que le psychopathe de *La Promesse*. Le monde dont hérite l'après-guerre est un monde où l'Absurde est Dieu, où le Mal triomphe, où la justice est inaccessible quand elle n'est pas bafouée. Un monde, enfin, où l'espoir chrétien d'une justice transcendante, dans l'au-delà, se révèle vain. Là encore, si nous lisons *La Promesse* à la lumière de *Crainte et tremblement*, nous le voyons avec une évidence cruelle.

En effet, que devient, dans le Nouveau Testament, l'histoire d'Abraham ? Le rôle du patriarche est tout bonnement assumé par Dieu lui-même, qui va sacrifier son propre Fils ; et, à la différence de ce qui se passe dans la Genèse, Dieu accepte le sacrifice qu'il s'offre à lui-même, puisque Jésus meurt sur la croix. Cet autosacrifice de Dieu le Fils à Dieu le Père, Kierkegaard y

<sup>23</sup> F. DÜRRENMATT, *La Promesse*, op. cit., p. 20-21 ; ID., *Das Versprechen*, op. cit., p. 7-8.

voit l'Absurdité suprême, la fameuse « folie de la croix », qui va racheter les péchés des hommes, donc établir le règne de la justice. Symboliquement, on peut alors lire *La Promesse* comme un roman qui est moins le « requiem du roman policier », comme le sous-titre Dürrenmatt, que le requiem... de Dieu. Non seulement parce que le Mal triomphe, mais parce que la scène même de l'holocauste rédempteur est rendue impossible ; parce que l'idée même de sacrifice est déboutée. Parce que tout l'imaginaire chrétien devient inopérant. Sur le Mont Moriah, ou le Mont Golgotha, transformés en clairière anonyme et souillée d'ordures ménagères<sup>24</sup>, quelque part entre Zurich et Coire, aucun sacrifice salvateur ne peut avoir lieu, et la scène reste misérablement vide de ses acteurs divins.

Mais il s'agit bien de la même scène, et le commissaire Matthäi est bien l'« Abraham moderne ». Chez Dürrenmatt comme chez Kierkegaard, les destinées humaines se jouent sur fond d'absolu et projettent, sur le ciel métaphysique, des ombres gigantesques. L'Absurde y règne en maître, qu'il soit la marque incompréhensible de Dieu ou la trace ricanante de Satan. À propos de ricanement, il faudrait montrer comment Dürrenmatt fait subir à son récit des distorsions grotesques qui sont en quelque sorte sa signature. Mais le grotesque est le rire du Mal.

Je parlais, en commençant cette conférence, de l'effroi singulier que provoque en nous la lecture de *La Promesse*. Il ne me semble pas exagéré de dire que ce sentiment est de nature religieuse ; qu'il s'agit d'un effroi sacré, devant un univers irrémédiablement chaotique, et le chaos s'appelle le Mal. Pour tout avouer, l'univers de Kierkegaard, même s'il choisit de voir, dans l'Absurde, Dieu plutôt que Satan, n'est guère moins effrayant. Ce n'est pas impunément qu'on divinise l'Absurde.

Si je compare une dernière fois ces univers torturés à celui du romancier à qui Dürrenmatt a emprunté tant d'éléments de *La Promesse*, autrement dit si je reviens une dernière fois à l'œuvre toute laïque et sereine de Georges Simenon, j'ai évidemment l'impression de redescendre sur terre, et d'avoir affaire à un mal qui demeure bien sagement humain. Certes, ce mal, commis par un tueur psychopathe, fait passer un frisson sur l'échine de Maigret. Mais bientôt le commissaire va se reprendre, et retrouver la simple humanité. Tout à la fin du livre, l'auteur écrit à propos de son héros : « [...] il revenait de loin, [...] il avait besoin de se réhabituer à la vie de tous les jours, de coudoyer des hommes qui le rassurent. »<sup>25</sup> Chez Dürrenmatt, comme chez Kierkegaard, ni les hommes ni Dieu ne rassurent jamais. Mais que ferions-nous, que serions-nous sans l'angoisse qui les fait vivre, et qui nous fait penser ?

<sup>24</sup> F. DÜRRENMATT, *La Promesse*, op. cit., p. 84 ; ID., *Das Versprechen*, op. cit., p. 181.

<sup>25</sup> G. SIMENON, *Maigret tend un piège*, op. cit., p. 1101.

## UN ESSAI SUR *LA PANNE* DE FRIEDRICH DÜRRENMATT

THIERRY SCHEURER

### Résumé

*Le but de cet article est de jeter un regard sur plusieurs aspects du roman La Panne de Friedrich Dürrenmatt. L'histoire est simple. À la suite d'une panne de voiture, un certain Traps est hébergé chez quatre amis. Invité à participer à un jeu, un procès où il aura le rôle de l'accusé, il accepte. Il est convaincu de meurtre, accepte sa culpabilité et se suicide. Après un bref condensé de l'histoire, l'article traite des thèmes suivants : le caractère de Traps et sa transformation au cours du jeu ; le rôle ambigu des quatre amis ; le genre tragi-comique grec de l'œuvre ; les aspects comiques ; les aspects tragiques : l'atmosphère d'anxiété et de mort ; les symétries et inversions ; l'art littéraire. En épilogue, une lecture diamétralement opposée à l'interprétation traditionnelle de l'œuvre est discutée.*

En lisant la présentation de l'œuvre de Dürrenmatt par Ulrich Weber<sup>1</sup>, on découvre qu'un de ses thèmes dominants est le *fantastique, l'extrême, l'exubérance presque rabelaisienne*. Ainsi, dans *La Visite de la vieille dame*, le personnage clé est une multimilliardaire à la jambe de bois avec huit maris déjà, et deux esclaves auxquels elle a fait crever les yeux. C'est toute une ville qu'elle ruine et force ensuite à satisfaire sa vengeance contre l'homme qui l'avait trahie, en exigeant la mort de ce dernier. Elle apparaît plus comme une déesse vengeresse qu'un être humain réel. L'histoire en devient invraisemblable. C'est un mythe.

La même observation peut être faite concernant la pièce *Les Physiciens*, qui se passe dans un asile d'aliénés où les trois fous qui y jouent sont des scientifiques entièrement sains d'esprit, alors que c'est la directrice de l'asile qui se révèle finalement atteinte d'une folie monstrueuse. On peut encore citer la nouvelle *Le Tunnel*, où un train se précipite dans un tunnel infini ; ou les deux personnages principaux du roman *Le Juge et son bourreau*, deux êtres qui ont dédié toute leur vie à deux absolus contraires, l'un aux pires crimes possibles parce que totalement aléatoires, et l'autre à la punition à

<sup>1</sup> Ulrich WEBER, *Friedrich Dürrenmatt ou le désir de réinventer le monde*, traduit de l'allemand par Étienne Barilier, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2005.

tout prix du premier, même, pour finir, par le moyen le plus machiavélique qui soit.

Dans chaque cas, c'est à dessein que le fantastique l'emporte sur le vraisemblable. Dürrenmatt ne veut pas être réaliste. Ce qu'il vise est la *représentation* des thèmes humains fondamentaux au moyen du fantastique, de la parabole, du mythe, à la manière de la tragédie grecque antique en particulier.

C'est justement cette dominante de l'œuvre de Dürrenmatt qui donne à sa nouvelle *La Panne*<sup>2</sup> un de ses aspects les plus intéressants. En apparence, *La Panne* n'a rien du fantastique des autres écrits fictifs. L'histoire n'est pas commune, mais elle est parfaitement plausible et en fait très simple. Cela n'empêche pas le récit d'être aussi profond et original que les textes les plus célèbres de l'auteur. Finalement c'est ce contraste même entre les deux genres qui est le plus remarquable, cette capacité de Dürrenmatt à varier son approche pour atteindre les mêmes buts.

### 1. L'histoire en bref

À la suite d'une panne de voiture dans un petit village, un voyageur de commerce, Alfredo Traps, est invité à passer la nuit dans la villa d'un vieux retraité. Le soir, ce dernier reçoit trois amis, aussi retraités et très âgés. Les quatre drôles, dont trois sont juristes, invitent Traps à participer à leur jeu habituel : faire un procès, si possible avec la participation de l'invité du jour en qualité d'accusé. Les trois juristes seront le juge, le procureur et l'avocat de la défense. Le quatrième, un certain Pilet, semble être là en spectateur.

Traps accepte avec enthousiasme. Il se promet bien de dire toute la vérité sur sa vie, car dans son esprit, il n'a jamais commis d'acte contraire à la loi

<sup>2</sup> Le texte de *La Panne* a été écrit en 1955/1956, avec le sous-titre *Une histoire encore possible*, parfois omis selon les éditions. Nous travaillons avec l'ouvrage suivant : Friedrich DÜRRENMATT, *Der Hund. Der Tunnel. Die Panne / Le Chien. Le Tunnel. La Panne* (sans le sous-titre), Carouge-Genève, Éditions Zoé, 1985. La traduction française de *La Panne* est d'Armel Guerne. L'analyse et les citations du présent article sont fondées directement sur le texte allemand (p. 29-80, du côté allemand du volume) que nous traduisons nous-même, pour rendre compte aussi précisément que possible des qualités multiples de l'original. Parallèlement au roman, Dürrenmatt a produit une pièce radiophonique (1955/1956), en traduction française aux Éditions Zoé, Carouge-Genève, 2010 (traduit de l'allemand par Hélène Mauler et René Zahnd), et une comédie (1979), traduite en français par Walter Weideli (F. DÜRRENMATT, « La Panne », *L'Avant-Scène Théâtre* 757 (1984) ; Friedrich DÜRRENMATT, *Die Panne. Eine Komödie*, in : ID., *Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden*, Zurich, Diogenes, 1998, t. 16, p. 57-173). Dans la pièce radiophonique, Traps ne se suicide pas. Le roman a aussi été adapté pour le cinéma, notamment par Ettore SCOLA, *La più bella serata della mia vita / La plus belle soirée de ma vie*, Dino De Laurentiis (prod.), 1972.

et ne risque donc rien. Mais il n'admettra rien que la stricte vérité. Il est curieux de voir comment son accusateur, le procureur, arrivera à ses fins.

Le texte est en deux parties. La première est une introduction courte mais très dense et philosophique sur le thème : « Reste-t-il encore des histoires possibles à l'écrivain ? »<sup>3</sup>. Aujourd'hui, la science et la technique ont supplanté les croyances classiques en des Dieux, en un Destin, en une Justice immanente, en un Universel dans nos préoccupations fondamentales. Mais la science et la technique sont sujettes à des accidents de toutes sortes, dont les conséquences peuvent parfois être aussi profondes et dramatiques que celles de nos croyances anciennes. Dans ces cas rares, la malchance aveugle, la panne, a remplacé le destin comme source de nos préoccupations fondamentales. Ces cas sont exceptionnels, mais ils offrent encore quelques sujets dignes d'intérêt pour l'écrivain.

La deuxième partie est l'histoire proprement dite. À son tour, elle est organisée en deux phases distinctes. Celles-ci sont implicites mais leur distinction est importante : c'est le *pivot* de tout le roman.

a) Pendant la *première phase*, dans un contexte de bombance et de libations nombreuses, ponctué d'éclats de rire allant en crescendo au fil des révélations, le procureur pose une série de questions anodines sur la vie de Traps. Ces échanges sont entrecoupés de deux apartés exclusifs entre Traps et son défenseur, lors desquels ce dernier conseille à Traps de penser tactique, d'admettre d'emblée un méfait plausible qui sera facile à défendre. À chaque fois, fidèle à ses principes, Traps s'y refuse catégoriquement.

Parti d'une enfance difficile, privé d'éducation secondaire, il a commencé comme simple colporteur en textiles, pour s'élever par un travail acharné à sa situation actuelle de représentant général pour plusieurs pays. Cela n'a pas été facile. Le plus gros obstacle a été de prendre la place de son chef, cet horrible Gygax, qui l'exploitait sans vergogne.

Le procureur : « Monsieur Gygax se porte bien, très cher ?

— Il est décédé il y a une année [...]

— Après que vous aviez pris sa place ?

— Juste avant. »<sup>4</sup>

À ces mots, le procureur a son homme : il ne lui en faut pas plus. Il y a un mort, c'est l'essentiel.

C'est peu après qu'a lieu le deuxième aparté entre Traps et l'avocat. Ce dernier avait déjà averti son client de ne pas trop en dire. Cette déclaration de la mort de Gygax, sans aucune nécessité, crée un péril grave. Il connaît le procureur, celui-ci va certainement chercher à lui mettre cette mort sur le dos.

<sup>3</sup> F. DÜRRENMATT, *Die Panne*, op. cit., p. 29.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 46-47.

En effet, une fois les deux hommes de retour auprès des autres, le procureur lance à Traps :

- « Bien sûr, vous avez empoisonné Gygax ?
- Non, rien de tel !
- Alors disons, abattu ?
- Non plus !
- Provoqué un joli accident de voiture ? »<sup>5</sup>

Tout le monde rit, mais Traps est sûr d'avoir le dernier mot :

- « Malchance, Monsieur le Procureur, malchance complète ! Gygax est mort d'une crise cardiaque. Ce n'était pas la première, il souffrait de sa maladie depuis longtemps. Une nouvelle crise était à craindre à la moindre agitation, je le sais parfaitement !
- Eh bien, mais de qui l'avez-vous appris ?
- De sa femme elle-même, Monsieur le Procureur.
- Comment, *de sa femme* ? »<sup>6</sup>

Et à ce point, Traps va faire sa première et unique confession (à ses yeux). Oui, il avait été l'amant de Madame Gygax. Il fallait bien la consoler, son gangster de mari la négligeait tellement, tout en étant certain de son entière fidélité.

S'ensuit un débat très animé entre les trois juristes, dont Traps ne comprend rien, jusqu'au moment où le procureur pose la question suprême : « Monsieur Traps, voyez-vous encore Madame Gygax ? »<sup>7</sup> Traps répond fièrement qu'il a cessé de la voir. « Pour ne pas nuire à sa réputation. » En fait, *c'est l'aveu décisif*.

La première phase a atteint sa conclusion. Traps a causé la mort de Gygax, et cela dans l'esprit des quatre autres par préméditation, puisque sa liaison avec la femme n'a pas eu d'autre raison d'être. On était arrivé au dernier plat, le fromage. « Mangez, dit son avocat, il ne reste plus rien d'autre ! »<sup>8</sup> *En fait*, il ne reste plus rien d'autre à dire.

b) Vient la *seconde phase*. La culpabilité de Traps est certaine, mais il faut encore la prouver absolument. Le procureur commence par déclarer, pour la première fois explicitement, que Traps a commis un meurtre, mais un crime si parfait et si élégant qu'il échappe à la justice publique. C'est seulement par rapport à une justice supérieure que Traps peut être reconnu coupable, la justice, toute théorique, de ce tribunal privé. Et ce meurtre est si élégant qu'il mérite d'être reconnu comme l'un des accomplissements les plus admirables des annales criminelles.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 57.

Abasourdi, Traps se révolte d'abord, mais se laisse peu à peu convaincre. Il a commis quelque chose d'extraordinaire, d'héroïque, il se sent grandi et honoré par ces érudits, ces êtres supérieurs qui maintenant le traitent comme un des leurs. D'habitude ennemi juré de l'accusé, le procureur devient ici son ami le plus cher, et c'est avec impatience que Traps attend de lui la démonstration de son haut fait.

L'interrogatoire continue son cours avec la coopération entière de l'accusé. Peu à peu les faits manquants sont établis, pour l'essentiel devinés par le procureur. Par exemple, comment Gyax a-t-il appris la liaison de son subordonné avec sa femme ? Maintenant ce dernier se souvient : il avait invité un des amis de Gyax, et qui détestait Traps, à une rencontre privée, au cours de laquelle il avait révélé (en passant) sa liaison avec M<sup>me</sup> Gyax. Comme il s'y attendait, l'autre alla directement rapporter la nouvelle au mari, et la crise cardiaque s'ensuivit avec sa conséquence fatale.

Mais *l'intention* de tuer est-elle claire ? Ici encore la mémoire revient à Traps.

« Sa liaison avec M<sup>me</sup> Gyax n'avait eu d'autre but que de ruiner le vieux filou, et il se rappelle maintenant distinctement comment, dans le lit conjugal, dans les bras de la femme, il avait fixé la photographie de ce mari antipathique [...] et comment l'idée lui était venue, comme une joie sauvage, que ce qu'il faisait avec tant d'ardeur et de plaisir, c'était vraiment assassiner son chef, lui donner le coup de grâce, de sang-froid. »<sup>9</sup>

## 2. Traps

Le voyageur de commerce est évidemment le personnage central. Le fait le plus fondamental de l'histoire est la *transformation progressive* de Traps, d'un fait anodin, une panne de voiture, à la *Panne* finale qui va l'emporter. Il est d'une classe différente, sorti de rien. Son père, ouvrier prolétaire et amer, n'avait pas de temps pour son fils ; pas plus que sa mère, une lavandière fanée par le travail. Au contraire, les vieux messieurs sont essentiellement constants dans l'histoire. Ce qui change chez eux, c'est seulement la façon dont Traps – et le lecteur – les perçoit.

Sans éducation, sans ressources, le but de sa vie a d'abord été de survivre, puis d'avancer, de s'enrichir et de jouir des plaisirs primitifs de sa classe, par son travail acharné de commerçant. Il est honnête au sens strictement légal, mais sans scrupules dans son milieu d'affaires, où tous les coups sont permis. Au moment de l'histoire, il a atteint son but. Sa Studebaker (achetée il y a un an) et son compte en banque sont à la mesure de son succès. Mais ce qu'il n'a pas, ce sont les connaissances et la culture des vieux messieurs, qu'il voit d'abord avec un mélange de mépris (« Un juriste, que sait-il de la vie réelle ? ») et d'envie. Une manifestation

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 71.

de son complexe d'infériorité est sa façon de leur rendre leur pareil quand il se croit plus fort, par exemple avec son « *Monsieur le Procureur* » à la révélation de la maladie de Gygax, ou en montrant qu'il sait que « la peine de mort a été abolie, *Monsieur l'Honoré Avocat* ».

Son infériorité est aussi marquée par une grande naïveté – en soi un signe qu'il n'est pas un mauvais bougre. À plusieurs reprises, l'avocat répète qu'il doit absolument penser tactique, reconnaître les faits de son choix avant que le procureur n'en devine de plus graves. Mais Traps refuse obstinément de dire plus que la stricte vérité.

Puis, jusqu'à la révélation de la mort de Gygax, il ne réalise pas que les questions du procureur font office d'interrogatoire, malgré l'agitation croissante de son défendeur et ses avertissements répétés. Traps : « *Quand l'interrogatoire commencera, je ne perdrai pas la tête !* »

Pour lui, chaque révélation est une preuve d'honnêteté, et dans la plupart des cas mérite d'être louée plutôt que blâmée. Même son adultère avec Madame Gygax, qu'il reconnaît comme une faute morale, était pour lui une action charitable – il fallait bien consoler la jolie femme. Et le fait d'avoir mis fin à cette liaison après la mort de Gygax avait pour but de protéger l'honneur de son épouse.

Aussi est-il toujours très étonné que chaque nouveau fait divulgué soit pour les autres un argument à charge supplémentaire, reçu par des rires de plus en plus tonitruants, durant lesquels Pilet ne se gêne pas de dire tout haut ce que les autres se retiennent d'exprimer ouvertement. Seul l'avocat manifeste sa pensée différemment, en se tapant la tête contre les murs de désespoir.

C'est dans la seconde phase que l'attitude de Traps va basculer : il va s'agir d'une sorte d'initiation à un monde nouveau, supérieur et mystérieux. Il est choqué d'abord par l'accusation du procureur, mais celui-ci lui fait comprendre que ce n'est pas le blâme, mais l'admiration qu'il mérite. Ce qui fonde ce monde supérieur, ce sont des notions fondamentales telles qu'Héroïsme, Beauté et Justice.

Pour ce qui est de la Justice, celle-ci n'est pas la loi des tribunaux de la société civile, vulgaire, pompeuse et boiteuse. C'est une Justice pure, une valeur absolue. Et cette Justice ne saurait être sans la commission du Crime et du Châtiment. Justice, Crime et Châtiment forment un tout indissoluble, et plus grave et élégant sera le Crime, plus élevée sera la Justice. L'acte de Traps remplit ces deux critères à la perfection, ce qui fait de lui un être unique, un Héros digne d'être reçu avec enthousiasme au sein du cercle mystérieux.

Le défenseur ne voit pas les choses de la même manière. Si la thèse du procureur l'emporte, le châtiment sera inévitable : la peine de mort. Car l'avocat avait averti son client que pour rendre le jeu plus passionnant, la peine capitale avait été conservée. Pour sauver Traps à tout prix, l'avocat s'emploiera donc à nier le meurtre. Les conditions légales de ce crime ne sont en rien remplies. Traps n'a pas commis un acte ayant

directement et nécessairement causé la mort de Gygax, il n'a pas vraiment eu l'intention de tuer, il n'était simplement *pas capable* d'une action si machiavélique ! Si le procureur, d'ennemi, est devenu l'ami de Traps, il se produit l'évolution opposée concernant l'avocat, et Traps ne cache pas sa déception à l'encontre de son défenseur.

Après le réquisitoire du procureur et la plaidoirie de la défense vient la décision du juge. Celui-ci donne raison sur plusieurs points tant au procureur qu'à l'avocat. Finalement, le facteur décisif sera le fait que l'accusé lui-même admet sa culpabilité, et pour cette raison, le juge prononce la peine de mort – bien sûr en toute théorie, puisqu'il s'agit seulement d'un jeu.

Mais Traps est lié définitivement à ce monde supérieur de la Justice absolue. C'est *la Panne*. Il est maintenant prisonnier de cette nouvelle logique, si éblouissante et enivrante. Et comme il a saisi que Justice, Crime et Châtiment sont indissolublement liés, et liés à lui-même, c'est cette totalité qui doit s'accomplir. La punition a été prononcée, elle doit donc être exécutée. Il se suicide.

### 3. Les quatre drôles

Visiblement Dürrenmatt adore les incongruités. Ainsi, au premier abord, les quatre vieux messieurs se distinguent tant par leur physique que par leur comportement excentrique. L'hôte est un nain. C'est le juge à la retraite. Il est soigné, courtois, cultivé et quelque peu pince-sans-rire. Les deux autres juristes sont de véritables clowns. L'avocat Kummer (M. Chagrin), énorme, bouffi de graisse, le visage cramoisi, un énorme nez de poivrot, porte encore par distraction une chemise de nuit sous sa redingote et ses poches sont bourrées de journaux et de papiers. Quant au procureur Zorn (M. Fureur), long et maigre, un monocle à l'œil gauche, le visage couvert de balafres, une crinière de lion blanc neige, il a mal boutonné son gilet et porte deux chaussettes disparates.

À l'inverse des autres, le quatrième, M. Pilet, est tiré à quatre épingles, un œillet à la boutonnière, une moustache teinte en noir, le maintien rigide à l'extrême. Perché sur un tabouret des plus inconfortables, il caresse sans cesse son ornement pileux. Qu'était-il ? Un ancien bedeau ayant acquis du bien par chance, un ramoneur, un conducteur de locomotive ? Son rôle ne deviendra clair que plus tard.

Mais l'éclairage sur ces quatre vieillards change progressivement. D'abord, par leur profession, les trois juristes sont des érudits, des gens cultivés, d'une classe supérieure à celle de Traps, ce qu'il ressent avec envie. Pilet n'a pas la science juridique des autres, aussi se tait-il la plupart du temps. Mais il est du même bord. Au moment des révélations les plus critiques, il exprime naïvement les vérités cinglantes que les autres se retiennent de dire, à la manière d'un *fou du roi*, et son rôle principal, quand il apparaîtra, sera tout aussi crucial.

Et cette supériorité des quatre drôles va encore s'accroître. Pour finir, ces êtres supérieurs vont atteindre un statut plus qu'humain. La comparaison avec les dieux de l'Olympe est manifeste. Ce sont d'énormes buveurs, ripailleurs, farceurs qui font preuve d'autodérision : mais ils sont aussi détenteurs de profonds mystères comme les notions absolues d'Héroïsme, de Justice, de Faute et d'Expiation, auxquelles Traps, grâce à eux, va accéder.

#### 4. Une tragi-comédie grecque – à la Dürrenmatt

La nouvelle est truffée d'allusions à la culture antique. Elle a toutes les caractéristiques d'une tragi-comédie grecque. La situation décrite est homérique – Homère lui-même est mentionné explicitement. À l'apogée de l'histoire, les protagonistes sont l'homme, Traps, face aux quatre drôles, et ces derniers se comportent comme des dieux olympiens.

Il y a aussi le Chœur, qui intervient à intervalles réguliers, en écho aux moments les plus dramatiques. Ce sont les participants à un congrès des éleveurs de petit bétail, rassemblés au village, et on les entend chanter des hymnes patriotiques aux sons d'un harmonica, d'un orgue de Barbarie et même d'un cor des Alpes.

Traps lui-même apporte sa contribution mythologique – sans s'en rendre compte. Un des facteurs de sa réussite est qu'il a obtenu la représentation exclusive, pour plusieurs pays d'Europe, d'un tissu aux qualités presque miraculeuses, l'*héphaïston*. Le juge, féru de mythologie grecque, a tout de suite compris l'allusion contenue dans le nom du produit. En riant sous cape, il explique :

« Héphaïstos était un dieu grec et un artisan d'une extrême habileté. Il avait confectionné un filet si fin qu'il était transparent, et par ce moyen, il avait réussi à emprisonner la déesse de l'Amour et son amant Arès, le dieu de la guerre, au moment de leurs ébats. Les autres dieux n'en pouvaient plus d'en faire des gorges chaudes. »<sup>10</sup>

Le juge aime les jeux de mots. Sachant bien la réponse, mais pour faire parler Traps, il déclare que pour lui, l'*héphaïston* est « voilé de mystère ». Le voyageur de commerce décrit les vertus du produit, le roi des tissus synthétiques : solidité absolue, légèreté, transparence, effets thérapeutiques. Les applications vont des utilisations militaires telles que parachutes aux articles de mode tels que chemises de nuit suggestives pour les belles. Ce dernier point est fondé sur sa propre recherche, dit Traps, et les quatre vieux ne manquent pas d'applaudir à ce détail croustillant.

Autre aspect de mythologie grecque : à plusieurs reprises, Traps se prend au jeu momentanément, ce qui lui cause une anxiété croissante, pour se

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 44. Cf. HOMÈRE, *Odyssée* VIII, vers 266 à 366.

reprendre ensuite. L'incident le plus tendu se produit pendant le deuxième aparté avec le défenseur, quand celui-ci lui révèle que la peine de mort fait partie du jeu et qu'il y a même un ancien bourreau parmi eux. Ce qui amène Traps, à la fin de l'entretien, à s'exprimer comme *son propre oracle*, en déclarant que «le jeu menace de tourner à la réalité». Et finalement, c'est exactement ce qui va se passer !

À l'héritage mythologique s'ajoutent des éléments philosophiques. En particulier, le concept de Justice absolue correspond à l'idéal platonicien du même nom.

Plus généralement, la structure de l'histoire suit de près les règles de la construction théâtrale. On voit que Dürrenmatt est tant homme de théâtre que metteur en scène : il respecte, par exemple, la règle des trois unités de temps, de lieu et d'action. Un autre exemple concerne le *décor* dont il embellit l'histoire. L'auteur fait alterner les interactions des protagonistes avec des descriptions de leur environnement à divers moments de la journée et de la nuit. Cela apporte un rythme poétique au déroulement de l'histoire, rythme encore accentué par les sonorités du Chœur des éleveurs de petit bétail.

## 5. Le côté comique

*La Panne* est une tragi-comédie, et l'art de ce genre tient dans la façon dont tragique et comique sont entrelacés. De plus, même les éléments tragiques sont souvent comiques. À l'inverse, n'y a-t-il pas parfois quelque chose de maléfique dans les choses conventionnellement drôles, comme par exemple chez un clown ? Dans *La Panne*, ostensiblement, c'est le comique qui prédomine. Le tragique est tout aussi important, mais moins visible, plus en filigrane. C'est le sel qui donne sa saveur à la friandise.

Il y a d'abord les quatre drôles. Ces vieillards, «comme d'énormes corbeaux poussiéreux, déplumés» ; ce juge dont la taille dépasse à peine la clôture du jardin ; le physique repoussant et l'incroyable débraillé du procureur et de l'avocat ; par contraste, la tenue soignée à l'excès, la rigidité extrême de Pilet et son étrange servilité ; tout cela en fait de vrais clowns de cirque. Les noms aussi en rajoutent, M. Chagrin pour le défenseur, M. Fureur pour le procureur. Quant au juge, il n'a pas de nom : est-ce pour dire sa neutralité ?<sup>11</sup>

Le jeu lui-même nous fait rire, par son caractère presque scandaleux, cette façon dont ces vieux soumettent leurs hôtes, des étrangers complets, à un interrogatoire où les détails les plus intimes doivent être révélés. Et de ces détails, il y en a abondance : un parlementaire condamné à quatorze ans

<sup>11</sup> Dans la pièce radiophonique, toutefois, il s'appelle M. Werge, et dans la comédie, il devient M. Wucht (Force de la nature, Puissance).

de réclusion pour exaction et corruption ; un souteneur avec des histoires scabreuses ; Traps, dévoilant avec quelle conscience il a vérifié lui-même les propriétés de l'*héphæiston* sur les chemises de nuit des belles dames. C'est d'ailleurs les détails croustillants qui intéressent le plus les vieux. Le juge le dit ouvertement quand il demande à Traps les détails clés de sa vie, même les plus privés, « y compris les histoires de femmes, si possible salées et poivrées ». Et ce tribunal en général très sévère récompense les histoires du souteneur en ne le condamnant qu'à une peine de quatre ans.

Puis il y a le comique de répétition, lui aussi abondant. L'exemple dominant est le cycle récurrent de l'interrogatoire. À chaque fois, c'est une question du procureur, anodine en apparence, mais cependant très importante ; l'insistance du défenseur sur le danger d'en dire trop ; la réponse de Traps, honnête et naïve ; l'exaspération du défenseur qui n'a pas été écouté. Par exemple, quand la question du procureur : « Monsieur Gygax se porte bien ? », reçoit pour réponse : « Il est mort l'année dernière », Traps innocemment fait la gaffe la plus monumentale, et le défenseur s'écrie : « Vous êtes fou ? Mais vous êtes devenu complètement dément ! » À une autre reprise, Traps, ayant comparé la soirée avec les amusements de son club, la *Schlaraffia*, le procureur lui demande quel surnom il y porte, « Marquis de Casanova », répond Traps, et le procureur de s'exclamer joyeusement : « Splendide ! », « comme si cette nouvelle était de quelque importance », ajoute l'auteur. Contrairement à ce qu'on peut penser alors, ce fait *est* bel et bien significatif : c'est le premier indice de l'adultère dont Traps s'est servi pour atteindre son but.

Un autre exemple typique du comique de répétition est manifesté par les vacillements de Traps à mesure des révélations de son défenseur sur les risques du jeu et des réactions des trois autres vieux à certains stades de l'interrogatoire, réactions soit de « silence de mort », soit d'explosion de rire, soit même des deux successivement ! Traps est d'abord secoué, tombe dans le panneau, puis il se reprend, se rappelle que ce n'est qu'un jeu, et que ce qu'il vient d'apprendre ne fait que rendre l'aventure encore plus exaltante.

Il y a aussi diverses symétries, traitées plus bas – des renversements de rapports, des inversions de significations. Bien d'autres aspects font rire : par exemple, les anxiétés de Traps et ses naïvetés. Le festin homérique, la beuverie, l'ivresse finale où les protagonistes sont tellement saouls qu'ils balbutient à haute voix des discours incohérents sans même s'écouter, tandis qu'ils tiennent à peine sur leurs jambes.

## 6. Le côté tragique : l'anxiété et la mort

La mort est un des thèmes de *La Panne* les plus fréquemment évoqués. Sa manifestation la plus évidente est le fait central de l'histoire : la mort de Gygax, l'accusation de meurtre à l'encontre de Traps, la peine capitale à laquelle il est condamné, et finalement le suicide. Mais plus subtils

encore sont toutes sortes de détails dont le rôle est plus de *suggérer* ce thème indirectement et de créer une *atmosphère sinistre* faisant pendant à l'ambiance dominante d'hilarité, de bombance et de convivialité. C'est une tension entre deux extrêmes, la joie, d'une part, claire, satisfaisante, confortable, et l'anxiété, d'autre part, lugubre, noire, ressentie plus que visible.

Cela commence avec la découverte par Traps de trois ouvrages de droit dans la bibliothèque de son hôte, dont le premier est un traité sur « le crime de meurtre et la peine de mort ». Puis, ce sont les présentations avec ces quatre vieux à l'aspect insolite, déconcertant, inquiétant. C'est l'attention vaguement sournoise que lui prête d'emblée le procureur – le maître du jeu dans l'histoire – et dont les premières paroles consistent à suggérer la participation de Traps à leur « petit jeu ».

Cette impression est vivement renforcée plus tard, au moment où Traps est invité à raconter brièvement sa vie. « Il lève son verre et regarde, attendri, les quatre vieux qui le dévisagent fixement, de leurs yeux d'oiseaux, comme s'il était une friandise toute spéciale. »<sup>12</sup>

Il y a aussi une série de métaphores communes qui évoquent la mort sans que ce soit l'intention du signifié. Ainsi, par deux fois, une bourde de Traps est saluée d'un « silence de mort », par exemple quand il apprend que l'interrogatoire a commencé depuis longtemps. D'ailleurs, cette bourde vient à la suite d'un des nombreux avertissements du défenseur, auquel Traps avait répondu : « N'ayez pas peur, cher voisin. Quand l'interrogatoire commencera, je ne vais pas *perdre la tête*. »<sup>13</sup> Et cette expression reviendra plus tard dans la bouche même du défenseur.

À la fin, Pilet raccompagne Traps à la chambre de ce dernier, au premier étage. À mi-chemin dans l'escalier, les deux hommes s'effondrent de fatigue. C'est le lever du jour. Les premières lueurs de l'aube et les premiers bruits de la vie s'immiscent dans l'esprit de Traps et lui rappellent les souvenirs de sa vie, jusqu'aux événements qui ont précédé son arrivée à la villa. On peut voir là les dernières visions d'un homme sur le point de mourir.

L'anxiété et la mort vont de pair. Ce sont les deux alliées qui ensemble fondent l'atmosphère sinistre de l'histoire. La mort est le premier facteur de l'angoisse, mais il y en a d'autres. Ainsi, quand le défenseur apprend aux autres vieux que Traps se croit non coupable – sa première bourde –, l'effet est magistral. Plus un bruit, plus un geste, l'assemblée est figée. « *Le silence était angoissant* », et il faudra un bon moment pour que le procureur se reprenne.

L'anxiété de Traps atteint son paroxysme quand presque par hasard, dans son deuxième aparté avec le défenseur, il apprend que la peine de mort fait partie du jeu. En riant, il croit attraper l'avocat en lui demandant s'ils

<sup>12</sup> F. DÜRRENMATT, *Die Panne*, op. cit., p. 43.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 48.

ont aussi un bourreau à leur disposition. À sa grande surprise, le défenseur répond avec fierté que oui, ils en ont un : Pilet.

Traps est choqué. Il avale plusieurs fois sa salive. Il fait observer que Pilet est un aubergiste et s'occupe des vins, comme le procureur l'avait déclaré. L'explication du défenseur est simple : « Pilet a toujours été aubergiste. Sa fonction de bourreau était secondaire, honorifique, exercée avec distinction dans un pays voisin. Bien qu'à la retraite depuis vingt ans, il se tient toujours au courant de son art. »<sup>14</sup>

Cette explication, c'est avec un plaisir manifeste que l'avocat la lui sert, ce qui rend la chose encore plus sinistre. Un instant, Traps est terrorisé.

## 7. Symétries et inversions

En mathématiques et en physique, les notions de symétrie, de dualité, d'inversion et de réciprocité, très voisines les unes des autres, sont fondamentales. Dürrenmatt avait un grand intérêt pour ces deux disciplines, et les symétries que l'on peut identifier dans *La Panne* semblent bien refléter cette curiosité. Voyons quelques exemples.

La plus importante symétrie résulte de la transformation de Traps dans la seconde phase. D'abord convaincu de son innocence et de la notion ordinaire de meurtre comme le plus grand mal, il se convertit à la thèse inverse du procureur, qui présente le meurtre comme un attribut essentiel de la trinité Justice, Jugement et Expiation – donc un fait Héroïque, du côté du Bien.

Puis, c'est la transformation des rapports entre Traps, le procureur et l'avocat, qui découle de cette première symétrie. Dans l'ordre ordinaire des choses, procureur et accusé sont naturellement ennemis, et c'est le cas pour Traps au début du jeu, en principe. Conséquence de la conversion de Traps, ce rapport se renverse en une amitié profonde, absolue.

Quant au rapport entre Traps et le défenseur, c'est juste l'inverse qui se produit. L'avocat n'a de cesse de rappeler qu'il est l'ami, le protecteur, ce que Traps accepte initialement. Mais après sa conversion, cette amitié se transforme en déception profonde envers l'avocat, qui persiste dans son système de défense. Traps s'insurge, il se sent dénigré d'être décrit par son défenseur comme un être ordinaire, *incapable* d'un meurtre si subtil. Et du côté de l'avocat, après l'entente, c'est l'exaspération qui va croissante.

On peut donc voir une quatrième symétrie, une *méta-symétrie*, entre le rapport Traps – procureur et le rapport Traps – défenseur, puisque ces deux relations sont à l'inverse l'une de l'autre.

Dans la première phase, c'est le vacillement de Traps à chaque panique causée par un incident, entre celle-ci et l'hilarité presque hystérique qui suit,

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 51.

quand il se rappelle que ce n'est qu'un jeu. Il est comme un pendule dont un mouvement dans un sens renverse le précédent.

Mentionnons un exemple particulièrement intéressant et typique de la tournure d'esprit de Dürrenmatt : dans la seconde phase, quand Traps demande au procureur comment il est arrivé à sa conclusion, ce dernier répond que le premier indice de la possibilité d'un crime avait été le fait que Traps ait récemment acquis une Studebaker en remplacement de son ancienne voiture, une vieille Citroën 1939. Était-ce dû à une promotion ? Traps le confirme.

En soi, l'indice ne prouve rien, mais c'est le point de départ de la chaîne des révélations cruciales : l'aisance subite et croissante de Traps ; le fait que cette aisance était due à sa promotion récente ; puis les circonstances qui ont permis cette montée en grade. Cela avait été difficile, explique Traps, il lui avait fallu d'abord écarter son chef, et cela n'avait pas été une mince affaire. Et quand le procureur apprend que Gygax est mort il y a une année, il demande innocemment :

- « De quelle cause ?
- D'une quelconque maladie.
- Après que vous aviez pris sa place ?
- Juste avant. »<sup>15</sup>

Tous ces points renforcent la possibilité d'un crime, mais sans encore rien prouver.

C'est ici que se manifeste cette tournure d'esprit de Dürrenmatt, à travers la pensée de son procureur. Pour ce dernier, le déclic est arrivé à ce moment. Gygax est décédé d'une maladie, en soi un fait sans conséquence. Mais « c'est justement pour cette raison qu'il faut s'interroger, examiner, faire preuve de sagacité. Savoir reconnaître l'extraordinaire dans l'ordinaire, voir le certain dans l'incertain, la silhouette dans le brouillard. De croire au meurtre justement parce que cela semble absurde d'y croire »<sup>16</sup>. Voici encore une série d'inversions, de renversements.

Un dernier exemple de symétrie, un peu plus spéculatif : à plusieurs reprises, un nouveau vin ou alcool est offert. Une série de noms illustres aux millésimes prestigieux se succèdent. Or ces millésimes respectent exactement l'ordre chronologique inverse de leur présentation : Pichon-Longueville 1933, Château Pavie 1921, Château Margaux 1914, Cognac Roffignac 1893. Un hasard ? Possible. Mais peut-être plutôt une intention, et dans ce cas, on a là une autre symétrie, l'inversion du temps. Et on pense à Einstein, que Dürrenmatt met en scène à sa manière dans *Les Physiciens*.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 62.

## 8. L'art littéraire

On sent Dürrenmatt écrire comme un Monet peint des nénuphars ou un Renoir un bal populaire : un vaste ensemble de touches, chacune appliquée très précisément, mais qui ne prennent tout leur sens que dans leur totalité. Dürrenmatt est un artiste, ce qui veut dire artiste *et* maître artisan. Chaque mot est à sa place, chaque phrase construite avec le plus grand soin.

Il varie son style aisément. Toujours précis, il peut être très concis par endroits, par exemple pour imprimer un mouvement vif dans un débat ou une description. Souvent une succession d'échanges est livrée telle quelle, sans un « dit-il » ou un « répondit-il » ; une énumération de faits ou d'actions écrite sans un seul « et ». Il supprime un verbe (« Le procureur : "Sa plus belle soirée, déclare notre cher [...]]" ») ou un article (« Jubilation explosa. »). Il soutient la force d'un verbe en le plaçant avant le sujet.

Occasionnellement, on remarque le processus inverse. Cela peut aller jusqu'à un torrent de mots et de phrases qui peut submerger le lecteur. C'est tout le goût de la langue qui fait irruption. Un simple exemple consiste dans l'énumération des huit fromages du dessert. Un autre exemple plus substantiel est le discours final, celui du jugement prononcé par le petit juge, « assis sur le piano à queue, ou plutôt dans le piano car il l'avait ouvert auparavant ». Il est tellement ivre qu'il « parle avec peine, balbutie, se répète, commence des phrases qu'il ne finit pas. On le comprend tout juste. »<sup>17</sup> Mais surtout, c'est une longue litanie où se mêlent considérations, explications, philosophie, autocritique de groupe, qui exprime la décision – la peine capitale – mais va bien au-delà, car le juge reprend le thème de la Justice suprême, de l'Héroïsme de Traps et finalement de son acceptation au sein de leur collège, comme un maître.

Un autre aspect du style de Dürrenmatt est le rythme dont il imprègne son texte. Ainsi, au moment où un événement critique est sur le point de se passer, il introduit une pause pour tenir le lecteur en haleine. C'est le cas dans ces moments de consternation collective à la suite d'un faux-pas de Traps. Un autre exemple se présente lors de l'explication du rôle de Pilet, ancien bourreau, dans le jeu. Avant de décrire l'effroi que cela provoque chez Traps, l'auteur écrit : « Une automobile passe dans la rue, la lueur de ses phares éclaire la fumée des cigarettes, pendant quelques secondes, Traps voit aussi le défenseur, sa masse énorme, sa redingote poussiéreuse, ce visage gras, content, satisfait. »<sup>18</sup>

Puis, c'est l'effet, Traps est décrit au paroxysme de sa terreur, en très peu de mots : « Traps tremblait, une sueur froide au front. » Puis un seul mot de Traps : « Pilet. » Pas de point d'exclamation, pas de « s'exclama-t-il ». Force du succinct.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

Autre exemple comparable, suite à la question suprême du procureur qui va clore la première phase : « Voyez-vous toujours Madame Gygax ? » Cette fois, c'est un paragraphe encore plus long qui tient le lecteur en haleine. « Tout le monde a les yeux rivés sur Traps. Celui-ci mâchait paisiblement un morceau de pain avec du Camembert. Puis il prit encore une gorgée de Château Pavie. On entendait le tictac d'une horloge quelque part, et du village montait à nouveau le son lointain de l'orgue de Barbarie, du chant des hommes [...] »<sup>19</sup>.

Puis, c'est le dernier aveu, *décisif*, ces quelques mots : « Depuis la mort de Gygax, expliqua Traps, il n'avait plus vu la jeune femme. Finalement, il ne voulait pas ternir la réputation de la brave veuve. »<sup>20</sup>

Un dernier point est à mentionner, semblable au précédent. Les événements sont ponctués à intervalles réguliers par la description du décor, tant l'intérieur de la villa que le jardin, les environs immédiats et le panorama lointain, et le tout accompagné des sonorités du Chœur. C'est chaque fois un paragraphe poétique, qui lie l'histoire au cycle journalier et à la nature, qui nous repose un peu de l'hilarité exubérante et du drame qui se déroule.

## 9. Épilogue : une histoire derrière l'histoire ?

En apparence, l'histoire est parfaitement claire. Cette atmosphère sinistre d'arrière-plan, tous ces indices d'angoisse et de mort, ne sont-ils que des aspects naturels d'un simple jeu qu'on a voulu aussi exaltant et bizarre que possible ? On peut certainement le penser. Par exemple, qui ne réagirait pas comme Traps si on lui disait qu'un des joueurs a été bourreau ? Traps lui-même, après s'être repris, se dit qu'enfin, si Pilet, cet homme un peu simplet, a fait un tel travail, « ce n'était pas sa faute ».

Mais il y a tout de même une énigme, car on peut interpréter l'histoire tout différemment. On peut penser que ces quatre vieux, au-delà du jeu, ont un autre dessein : peut-être celui de *réaliser* cette Justice suprême, si souvent invoquée ? Peut-être simplement de satisfaire un désir sadique ? C'est l'*hypothèse du complot*. Quelles que soient leurs raisons, sains d'esprit ou fous, ne sont-ils pas des assassins, des tueurs en série ? Il est donc intéressant de soumettre *La Panne* à cette lecture alternative.

D'abord, tous les indices cités concernant l'angoisse et la mort vont en ce sens : ils reflètent également un possible dessein criminel des quatre vieux. Mais il y a encore d'autres faits, peut-être plus subtils, mais aussi très significatifs. Dans l'hypothèse du complot, bien des faits de l'histoire prennent un aspect *opposé* à leur interprétation initiale – encore une symétrie chère à Dürrenmatt.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>20</sup> *Ibid.*

C'est surtout le cas de la façon dont le procureur, pour parvenir à ses fins, procède au début de la seconde phase. Après avoir explicitement allégué le meurtre de Traps (au grand dam de ce dernier), il s'emploie tout de suite à présenter le meurtre comme *un fait méritoire* et à *féliciter* le représentant général de son acte! «C'est un événement magnifique, la découverte d'un meurtre [...] et il faut louer son auteur présumé, car sans auteur il ne peut y avoir de meurtre et sans meurtre il ne peut y avoir d'exercice de la Justice.»<sup>21</sup> C'est le fondement de toute la tactique du procureur: convaincre Traps qu'il a commis un acte extraordinaire, héroïque, et ainsi l'amener à reconnaître sa culpabilité et tous les faits qui en formeront la preuve. C'est une *flatterie hypocrite, monstrueuse*.

Nouvelle explosion de joie, cette fois avec l'assentiment de Traps, qui reçoit cette bénédiction les larmes aux yeux et « assure que c'est sa plus belle soirée ». Et le procureur de répondre avec encore plus d'élan en « *se levant d'un coup, saisissant Traps, le serrant impétueusement dans ses bras* »<sup>22</sup> et lui offrant son amitié la plus intime.

Cette démarche sera ensuite répétée plusieurs fois de façon prononcée, soutenue par les applaudissements tumultueux des trois autres vieux, renforçant cette thèse fantastique et ce lien d'amitié nouveau entre Traps et le procureur. Le résultat sera exactement le but visé par ce dernier: la coopération totale, même enthousiaste de Traps à chaque étape de la procédure.

Il y a un parallèle frappant entre cette circonstance et un poème bien connu de la littérature enfantine anglaise, *The Spider and the Fly*<sup>23</sup>, dont voici un extrait:

*« Will you walk into my parlour? » said the Spider to the Fly. [...]*  
*« Oh no, no, » said the little Fly, « to ask me is in vain ». [...]*  
*So [the Spider] wove a subtle web, in a little corner sly,*  
*And set his table ready, to dine upon the Fly. [...]*  
*« Come hither, hither, pretty Fly, with the pearl and silver wing. » [...]*  
*Alas, alas! how very soon this silly little Fly,*  
*Hearing his wily, flattering words, came slowly flitting by. [...]*  
*Up jumped the cunning Spider, and fiercely held her fast.*  
*He dragged her up his winding stair, into his dismal den,*  
*Within his little parlour – but she ne'er came out again<sup>24</sup>.*

Est-ce un hasard? En tout cas, ce texte résume exactement l'interprétation complotiste. Les fragments soulignés correspondent presque mot pour mot au texte de *La Panne*.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Poème publié en 1829 par Mary HOWITT (1799-1888), XXX, disponible en ligne: <https://www.poetrybyheart.org.uk/poems/the-spider-and-the-fly/>.

<sup>24</sup> « Veux-tu entrer dans mon salon? » dit l'Araignée à la Mouche. [...] « Oh non, non! », dit la petite Mouche, « il est vain de me le demander. » [...]

Bien sûr, l'hypothèse du complot soulève la question de la manière dont Traps est exécuté. Mais la réponse est presque complète : l'acte doit sans doute être accompli par le bourreau, ostensiblement chargé de mener le représentant général à sa chambre à la fin de la soirée.

On peut aussi imaginer une variante séduisante à cette solution. C'est que le but des vieux n'est pas d'exécuter *eux-mêmes* Traps, mais seulement de le pousser au suicide. Meurtre parfait, aussi parfait que le crime de Traps lui-même ! Encore une symétrie ! Si celui-ci est capable de concevoir un crime si extraordinaire, les juristes *a fortiori* le sont également. Et cette variante ne laisse plus place à aucune incertitude, puisque Traps se suicide effectivement.

Quel a été le dessein de l'auteur à cet égard ? Ici, les autres écrits de Dürrenmatt peuvent être d'une grande aide. Plusieurs de ses œuvres sont des histoires criminelles, par exemple : *La Visite de la vieille dame*, *Les Physiciens*, *Le Juge et son bourreau*, *Le Soupçon* et *La Promesse*. Dans ces cas, le crime est évident, même au centre de l'action. Ce n'est pas le cas dans *La Panne*. Mais il est difficilement imaginable que la possibilité d'une interprétation criminelle ait échappé à l'auteur. Beaucoup plus plausible est la thèse que Dürrenmatt a bien voulu cette alternative, peut-être pour capter l'attention du lecteur, le tenir en haleine jusqu'à la fin, jouer avec le lecteur : n'était-ce pas bien dans sa nature ?

Alors, quelle version faut-il croire ? Il y a une solution très simple, contenue dans les derniers mots de l'histoire. Ils forment une sorte d'épigramme plutôt mesquine et qui montre bien que l'acte de Traps est dérisoire. Cette épigramme vient du procureur, comme il se doit, après la découverte du suicidé. Si l'hypothèse du complot était avérée, ces derniers mots n'auraient évidemment jamais été prononcés : « *Alfredo, mein guter Alfredo! Was hast du dir denn um Gotteswillen gedacht? Du vertueufelst uns ja den schönsten Herrenabend!* »<sup>25</sup>

Alors [l'Araignée] tissa une toile délicate, dans un petit coin caché,  
Et dressa sa table, pour faire de la Mouche son repas. [...]  
« Viens par ici, par ici, jolie Mouche à l'aile de perle et d'argent ! » [...]   
Hélas, hélas ! En un rien de temps, cette petite sotte de Mouche,  
Entendant ses paroles rusées et flatteuses, s'approcha lentement en voltigeant. [...]   
L'Araignée rusée sauta et la retint fermement.  
Par l'escalier tournant elle l'emporta dans sa tanière lugubre,  
Dans son petit salon... dont elle ne ressortira jamais.

<sup>25</sup> F. DÜRRENMATT, *Die Panne*, *op. cit.*, p. 80 : « Alfredo, mon cher Alfredo ! Qu'as-tu donc pensé, pour l'amour de Dieu ? Tu nous fiches au diable notre plus belle soirée entre messieurs ! »





*Friedrich Dürrenmatt, La Catastrophe, 1966, huile et gouache sur toile,  
81,5 × 60,2 cm, collection Centre Dürrenmatt Neuchâtel,  
© CDN/Confédération suisse.*

### **Commentaire de Friedrich Dürrenmatt sur « La Catastrophe »**

Lorsque je présentai à Varlin [Willy Guggenheim] l'une de mes rares huiles, *La Catastrophe* (qui date de 1968 [en fait, 1966]), le grand peintre considéra la toile avec stupeur, et ne voulut pas vraiment croire ce qu'il voyait : sur un pont, au-dessus d'une gorge, deux trains bourrés de passagers se heurtent en pleine course ; tous deux jaillissent d'un tunnel, cherchant furieusement l'air libre, et trouvant leur perte ; ils se fracassent contre un autre pont, beaucoup plus bas, sur lequel défile une manifestation communiste ; si bien que les ponts, les trains, les passagers et les communistes s'écroulent sur une église de pèlerinage, tout au fond de la gorge, et dont les décombres ensevelissent d'innombrables pèlerins, tandis qu'en haut, bien au-dessus du gouffre, dans le bleu d'un ciel de printemps, le soleil se fracasse contre un autre soleil, inaugurant la destruction de la Terre et de tout le système planétaire. Varlin se taisait. Finalement, d'une voix soucieuse, il formula cette opinion : « Un adulte ne devrait pas peindre des choses pareilles. » (*La Mise en œuvres*, trad. É. Barilier, p. 32)

## À PROPOS DE ROSALIE DE CONSTANT\*

FRIEDRICH DÜRRENMATT

Rosalie de Constant<sup>1</sup> était une petite femme bossue, qui avait déménagé avec sa famille de Genève à Lausanne, à la Chablière, et qui dirigeait le ménage. Elle jouait du clavecin et de la mandoline, composait même. Parallèlement, elle entretenait une correspondance intense avec Bernardin de Saint-Pierre, naturaliste et ami de Rousseau. Mais elle écrivait souvent aussi à la brebis galeuse de la famille, son frère Charles «le Chinois», un malchanceux qui avait connu bien des déboires dans les affaires et en Chine, jusqu'à ce qu'enfin, après un long procès avec l'amirauté anglaise, il épouse une fille de banquier genevois. Tout cela ne mériterait plus guère d'être mentionné. Mais en 1790, Rosalie de Constant commença le travail à son herbier. Naquirent alors les premières aquarelles d'une œuvre qui comportera finalement 1 251 planches dont elle collectionnait elle-même les modèles dans son environnement proche ou lointain.

Une année auparavant avait commencé la Révolution française, cette puissante tentative de transformer les relations entre les humains. Plus tard, tandis que la demoiselle dessinait et peignait, Robespierre faisait rouler des têtes, Napoléon chamboulait l'Europe, montait en gloire, puis s'effaçait à nouveau, et on essayait de restaurer et de rénover.

Entre les deux entreprises inégales, la paisible de la Romande et la sanglante de l'histoire mondiale, il semble ne pas y avoir de liens. À moins que l'on ne voie dans cette peinture passionnée des plantes une fuite hors du temps dans les régions pures et indolores de la flore. Possible. Mais toute fuite hors du temps est illusoire : nous ne tenons pas le temps, c'est lui qui nous tient. Quoi que nous entreprenions, le temps agit par nous, s'exprime à travers nous. Les voies sont diverses, mais les impulsions les mêmes. Chaque époque se développe à partir de son passé, progressivement et de manière imperceptible, traîne encore longtemps avec soi le poids du passé, les erreurs et préjugés des prédécesseurs, qu'elle mélange avec le nouveau.

\* Traduit de l'allemand par Pierre Bühler. « Über Rosalie de Constant » (1961), in: Friedrich DÜRRENMATT, *Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden*, tome 32: *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte und Reden*, Zurich, Diogenes Verlag, 1998, p. 160-163; © 1986 Diogenes Verlag AG Zürich. – Pour faciliter la lecture, le traducteur a introduit des alinéas.

<sup>1</sup> NdT : Rosalie de Constant (1758-1834) est une illustratrice et naturaliste d'origine genevoise, sœur de Charles de Constant et cousine de Benjamin de Constant.

L'humanité pense avec plusieurs têtes. Les résultats auxquels elle parvient ne sont jamais univoques, ni d'ailleurs uniformes, mais variés, contradictoires. Tout se tient. Aussi bien la Révolution française que l'herbier de la Genevoise ont leurs racines dans les Lumières. Pour les deux, Rousseau est important : il n'a pas seulement écrit le *Contrat social*, mais a lui-même herborisé, et ses *Lettres originaires sur la botanique* ont joué un rôle décisif pour Rosalie de Constant. Les Lumières ont conduit à la révolution et à l'évolution, à des mesures violentes et à des plans d'éducation, à Marat et à Pestalozzi. Chaque temps est paradoxal, engendre ses monstres et ses saints, fait croître des pousses sauvages et des floraisons secrètes, révèle de l'absurde et du gracieux.

Même si aujourd'hui nous voyons surtout dans cet herbier une œuvre esthétique touchante ou que nous tendions à considérer ces aquarelles comme des jeux de forme abstraits, il ne nous faut pas oublier que la Romande ne veut pas être jugée en tant que peintre, par exemple comme « peintre naïf »<sup>2</sup>. Chaque époque a sa science, son style scientifique, cherche à faire ressortir quelque chose de précis, manifeste sa propre curiosité. À ce tournant du siècle, l'étude de la nature consistait encore majoritairement en un effort de collectionner, de classer et d'intégrer dans un tout. Elle était encore soumise à la philosophie, quoique de manière pénible et artificielle. L'idéal de l'époque était la culture générale, et par conséquent tout un chacun était au courant de tout. Pour la simple raison qu'il était encore possible de « tout » savoir, parce que les connaissances pouvaient encore être maîtrisées par l'individu. Les spécialistes ne semblaient pas encore nécessaires, et quand ils faisaient leur apparition, ils suscitaient de la résistance. Les conflits intellectuels de l'époque le montrent, par exemple la lutte obstinée de Goethe contre l'optique de Newton. La théorie des couleurs de Goethe était une science au sens des Lumières, une description et une classification des phénomènes, mais pas une explication, tandis que l'optique du savant anglais est une science exacte au sens qui est le nôtre : ramenant les manifestations à des lois naturelles, les transposant sur le plan mathématique, elle est une physique pure et en tant que telle abstraite, et donc pleinement compréhensible seulement pour le physicien, le spécialiste.

Sur cette base, il faut reconnaître la valeur de cet herbier en tant qu'œuvre scientifique. Rosalie de Constant ne s'intéresse pas à la disposition des cellules, ni à la pression osmotique ou à la structure chimique de la chlorophylle, mais à la forme des plantes, et donc en somme à leur individualité. Elle fait des portraits des plantes. Celles-ci nous apparaissent comme des êtres vivants, des corps végétaux, détachés de leur emplacement, de leur terroir, de l'humus. Elles sont de purs objets, manifestations constamment nouvelles d'une même force de vie.

<sup>2</sup> NdT : en français dans le texte.

Mais la science – aussi la botanique – devait aller plus loin, dissoudre la forme, l’analyser. Elle pénétra dans le «non visible», plongea avec ses microscopes et microscopes électroniques dans l’infiniment petit. Son chemin conduisit de la forme, du produit final de la vie, vers ses conditions préalables, dans le domaine abstrait de l’atomique. Mais quand bien même la science s’aventure dans ce domaine fluctuant, elle ne doit jamais oublier son origine. Elle provient du désir de connaissance propre à l’être humain, de sa capacité d’observation. L’herbier de Rosalie de Constant est un produit universellement valable de l’observation de la nature, une œuvre classique et, en tant que telle, atemporelle, un témoignage durable de l’esprit humain, une aimable école du regard.



## RÉFLEXIONS SUR LA LOI DES GRANDS NOMBRES

Un essai concernant l'avenir (fragment)\*

FRIEDRICH DÜRRENMATT

La loi des grands nombres : en thermodynamique, certaines lois n'apparaissent que lorsqu'un « très grand nombre » de molécules est impliqué (constante de Loschmidt<sup>1</sup> : à 0° Celsius et 1 atmosphère de pression, 22,415 cm<sup>3</sup> d'un gaz idéal contiennent  $6,023 \times 10^{23}$  molécules) – tandis que les mouvements des molécules restent soumis au hasard. De même, certaines lois n'interviennent qu'avec un « très grand nombre » d'êtres humains (population mondiale de 4 milliards)<sup>2</sup>, par exemple la loi de la primauté de la justice sur la liberté.

La circulation en est un exemple particulièrement parlant<sup>3</sup>. L'invention des chemins de fer est raisonnable, car ils sont d'abord soumis à la justice et ensuite seulement à la liberté. Ils servent au transport des masses. On tient compte de la liberté dans la mesure où celui qui paie plus voyage plus confortablement. Si nous avons continué d'exploiter les possibilités que nous offre cette invention, nos trains seraient aujourd'hui surpeuplés, mais aussi techniquement mieux développés et moins chers. En revanche, l'invention de l'automobile est placée sous le signe de la primauté de la liberté. Elle sert au transport de l'individu. L'automobile fut d'abord construite comme véhicule pour les riches, puis pour la classe moyenne et finalement pour être utilisée dans l'économie. Pour l'ouvrier, il y a la bicyclette, elle aussi initialement un article de sport pour les nantis. (Aujourd'hui, le directeur général l'enfourche à nouveau, craignant

\* Traduit de l'allemand par Pierre Bühler. « Überlegungen zum Gesetz der grossen Zahl. Ein Versuch über die Zukunft (Fragment) » (1976/1977 [mai 1977]), in: Friedrich DÜRRENMATT, *Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden*, tome 33: *Philosophie und Naturwissenschaft. Essays, Gedichte und Reden*, Zurich, Diogenes Verlag, 1998, p. 108-124; © 1986 Diogenes Verlag AG Zürich.

<sup>1</sup> NdT: Johann Josef Loschmidt (1821-1895) est un physicien et chimiste autrichien.

<sup>2</sup> NdT: En 2021, la population mondiale est estimée à 7,8 milliards d'individus.

<sup>3</sup> NdT: Pour une présentation plus détaillée de cet exemple de la circulation, cf. Friedrich DÜRRENMATT, « États automobiles et ferroviaires », in: ID., *L'Édification*, trad. de l'allemand par Marko Despot et Patrick Vallon, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1999, p. 97-105.

l'infarctus.) La justice n'intervint que plus tard : chacun revendiquait à juste titre le droit d'avoir sa propre voiture. Mais le faux principe de la primauté de la liberté sur la justice, qui a conduit à l'invention de l'automobile, a d'autant plus d'effets néfastes que, paradoxalement, plus de justice s'ajoute après coup : la voiture populaire<sup>4</sup>, la voiture d'occasion, la voiture payée par acomptes, etc. Le nombre de voitures croît constamment. La loi des grands nombres agit. Des voies de circulation toujours meilleures deviennent indispensables. Alors en découlent également le massacre et les mutilations de masse sur les routes, la pollution de l'air, le bruit, la consommation d'énergie insensée au vu de la pénurie croissante d'énergie.

Mais la loi des grands nombres se manifeste aussi ailleurs, en ce qu'elle conduit à l'absurde la primauté de la liberté dans presque tous les domaines : dans notre économie, dans notre système financier, sur lequel se fonde cette dernière, avec l'anarchie inquiétante qui le domine et qui permet des transactions d'une telle démesure que plus personne ne s'y connaît sur ce terrain de chasse où chacun tente sa chance, avec plus ou moins de succès. Ne parlons même pas du droit du sol : la primauté de la liberté ne conduisit pas seulement à des spéculations aventureuses, mais influença également l'architecture. Le sol a pu être augmenté en hauteur. Si, dans ma jeunesse, les zones résidentielles étaient constituées par des maisons familiales, elles sont faites aujourd'hui d'un agencement insensé de grands immeubles locatifs, de véritables « machines à habiter », imposées par les prix du sol. Il est grotesque que les habitations à loyer modéré participent à ce non-sens. On reconnaît aussi la loi des grands nombres au fait que les pannes ont des effets toujours plus désastreux. Je parle beaucoup du hasard, et ce n'est pas qu'une astuce dramaturgique, une affection dont je serais malheureusement atteint<sup>5</sup>. Je ne fais que rendre justice à la loi des grands nombres. Sous un angle poétique, le destin serait bien plus profitable, mais ce n'est pas avec lui, mais avec le hasard qu'il nous faut compter. En tant que déclencheur de catastrophes toujours plus grandes, il relève du calcul des probabilités. Ce qui se passe sur les routes se passe aussi ailleurs, mais à plus grande échelle. Comme le hasard sous la forme de pannes constitue une réalité statistique, d'autres catastrophes, comparables à celles de Ténérife ou de la mer du Nord récemment<sup>6</sup>, sont prévisibles, mais aussi des accidents incommensurables dans le domaine nucléaire, etc. Le monde moderne est

<sup>4</sup> NdT : En allemand *Volkswagen* (la VW).

<sup>5</sup> NdT : La panne constitue un des motifs privilégiés de l'œuvre de Dürrenmatt et fait l'objet d'un roman, d'une pièce radiophonique et d'une pièce de théâtre. Cf. à cet égard l'article de Thierry SCHEURER dans le présent numéro.

<sup>6</sup> NdT : Le 27 mars 1977, deux Boeing 747 entrent en collision sur une piste de l'aéroport de Ténérife, l'accident faisant 583 victimes ; le 22 avril 1977, une explosion sur la plateforme de forage norvégienne Ekofisk Bravo provoque durant toute une semaine une gigantesque pollution marine dans la mer du Nord.

de plus en plus exposé aux catastrophes, un effet de son économie et de sa politique.

Considérons notre cas, plus précisément : notre cas en tant que Suisses. (Je précise que je ne souffre pas d'être un Suisse, qui serait habité par le malaise d'un petit État ; je suis volontiers suisse, mais je ne vois pas pourquoi nous ne devrions pas, comme d'autres, pouvoir être cités en exemple pour des difficultés avec lesquelles tous doivent lutter de par le monde, la Suisse ne représentant pas un cas particulier de notre temps, sauf peut-être qu'elle a sa propre manière de ne pas parvenir à assumer notre temps.) On ne peut ignorer que, depuis que nous sommes un petit État devenu trop grand, beaucoup de nos problèmes ont pris une allure tragique, par exemple notre défense nationale : « tragique », parce que ceux qui n'en voient plus le sens sont condamnés à des peines de prison insensées<sup>7</sup> ; « comique », parce que, par ailleurs, on crée une Suisse qu'il est de plus en plus difficile de défendre.

Il suffit de quelques terroristes et de quelques fondés de pouvoir pour nous démontrer, à nous qui sommes devenus la huitième des nations industrielles du monde, la faiblesse inhérente à notre système technique et économique. Un petit fonctionnaire recalé suffit déjà pour mettre en panne le réseau téléphonique de tout un quartier de métropole. Il est préférable de ne pas discuter de ce qui arriverait si l'on bombardait notre paysage industriel, avec nos barrages, nos centrales nucléaires, etc. Ainsi, en cas de guerre, nous sommes devenus plus vulnérables que jamais, sous un angle technique, et le deviendrons encore plus à l'avenir. Cela rend notre armée toujours moins crédible. Elle ressemble à une troupe de protection qui doit veiller sur une fabrique de poudre à canon où des expériences de plus en plus dangereuses sont menées, alors même que l'interdiction de fumer n'est pas respectée. Elle se trouve en position de grand écart entre la volonté de défense et la capacité de défense, jusqu'à ce qu'enfin, prenant notre situation au sérieux, nous puissions renoncer à elle, dans un proche avenir ou même maintenant déjà, parce que sa tâche en soi est devenue impossible.

Mais voilà une pensée qu'un Suisse n'a pas le droit de penser. Sur ce sujet, chacun devient idéologique. L'armée suisse *doit* exister. Bien. Quant à moi, je suis contre l'armée. Dans sa conception actuelle, elle est un non-sens pour moi, une relique du passé. L'axiome de la défense nationale – autrefois historiquement justifié –, celui de la neutralité armée : plus aucun politicien ne me convainc à cet égard. Un petit État industrialisé de part en part ne peut pas se défendre seul sans se détruire. On évitera d'évoquer ici le Vietnam ou Israël ; ce serait une tromperie consciemment voulue. On ne prétendra pas non plus que la Tchécoslovaquie aurait dû se défendre<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> NdT : Dürrenmatt a régulièrement pris la défense des objecteurs de conscience et plaidé très tôt pour l'instauration d'un service civil.

<sup>8</sup> NdT : Lors de l'invasion par les troupes du Pacte de Varsovie en août 1968.

Aucun gouvernement n'a le droit d'exiger un suicide de sa population. Mais si la Suisse veut encore voir un sens à son armée, elle devrait au moins être honnête : qu'elle lui donne un sens nouveau, renonce à sa neutralité et adhère à l'OTAN. C'est de toute façon ce qu'elle devra faire en cas de guerre. Si la Suisse ne veut pas faire ce pas, si elle veut rester neutre, qu'elle avoue alors ce qu'est son armée : un folklore diablement coûteux. Il faut pouvoir se la payer.

Pourtant je ne suis de loin pas un défaitiste. De toute façon, dans l'hypothèse d'une guerre, la Suisse a depuis longtemps déjà renoncé à une neutralité que l'Est n'accepterait pas non plus de considérer comme crédible. Et, bien que la fierté lui fasse défaut d'avouer son manque de crédibilité et de renoncer à jouer avec des cartes pipées, je tiens les peuples pour des entités plus aptes à vivre que ne le pensent nos militaires, et surtout les petits peuples. Indépendamment de leur nature institutionnelle, à laquelle il faut travailler, les peuples sont des idées, et en tant qu'idées, ils sont invulnérables.

Les grands empires disparaissent. Qu'est devenue Rome ? Qui parle encore de Byzance ? Le Saint Empire romain germanique est une légende, et il n'a pas non plus suffi à l'Allemagne impériale qui pensait l'avoir « atteint ». Le règne de mille ans n'est plus qu'un fantôme. Les empires français, austro-hongrois, anglais sont des souvenirs nostalgiques, des matériaux pour des séries télévisées. Mais quiconque connaît l'Est un tant soit peu sait que les anciens peuples sont encore vivaces sous la couverture rouge. Ils ne furent jamais de grands empires, ou s'ils le furent jadis, comme la Pologne ou la Lituanie, c'était seulement pour un court laps de temps.

Il en va de même en Europe. Le Danemark a survécu sans armée. Les peuples sont des idées très solides de communauté de destin. La pensée suisse s'agrippe trop à la conviction que la Suisse sombrerait avec son armée si celle-ci devait être vaincue. Cela est d'autant plus étonnant que la Suisse moderne est née d'une défaite totale. Un peuple peut s'immerger, même si je suis sceptique à l'égard de ce concept de peuple, plutôt émotionnel et souvent utilisé à tort. Mais il est l'indice de quelque chose d'individuel, de concret, d'existential, qui se meut sous la répression, qui peut devenir la source de la résistance – aussi contre les formations étatiques actuelles, empreintes d'idéologie. Non sans raison, ces dernières prétendent représenter le peuple. Par crainte probablement que le peuple ne découvre la supercherie que ceux qui agissent en son nom le font dans leur propre intérêt. La réalité, inquiétante et compliquée, impose même à un empire aussi obstinément idéologique que l'Union soviétique le conflit entre l'idéologie et la raison.

Or, le « raisonnable », au sens de la recherche de la vérité, de la justice, de la liberté, ne signifie pas qu'on ignore ce qui serait vrai, juste, libre dans l'abstrait, sur le plan fictif. Le « raisonnable », c'est que nous ne pouvons pas partir de la vérité, de la justice, de la liberté du point de vue de l'idéal, mais seulement sous l'angle du concret. Que, dans le registre scientifique,

nous devons nous approcher de la vérité, que, dans le registre politique, nous devons nous approcher de la justice et de la liberté. Mais la primauté de la recherche de la justice sur celle de la liberté a pour effet que la liberté encore possible ne peut être trouvée que sur le chemin de la justice possible.

J'ai conscience de formuler de manière risquée, en passant à un cheveu de Marx, l'erreur fondamentale du marxisme étant de croire (encore un héritage hégélien) que la liberté s'installe d'elle-même dès qu'on a aménagé la justice. Elle ne s'est installée nulle part dans les pays marxistes (parce qu'on s'était imaginé avoir trouvé la justice, au lieu de la chercher). Et là où elle s'est manifestée, elle fut réprimée (au nom de la justice trouvée). Le résultat paradoxal fut que le marxisme créa un État constitué de classes, celle des administrateurs et celle des administrés, pour le dire de manière mesurée. Entre les administrateurs (qui se réduisirent à une oligarchie) et les administrés (représentant presque toute la population) se développèrent d'autres classes, chacune avec ses privilèges propres, une classe d'administrateurs administrés, qui administrent d'autres administrateurs, qui forment à leur tour une classe, etc. (Non sans raison Kafka, qui est pourtant un auteur religieux, est compris à l'Est sous l'angle de la critique sociale, comme lecteur critique d'un ordre social qui n'a assurément rien de capitaliste.) En revanche, dans les États modernes de l'Ouest, les classes sont beaucoup plus fictives. Il en résulte la tâche encore plus paradoxale de développer un État marxiste sans Marx, de prendre celui-ci au sérieux, mais sans dogmatique, de le dépasser enfin au lieu de le réinterpréter sans cesse : il nous faut à nouveau nous séparer d'un Moyen Âge.

Mais les pas en avant de l'histoire retardent souvent d'un siècle. Les Lumières tombèrent à l'époque de l'absolutisme. C'est Kant qui les paracheva. La Révolution française introduisit le romantisme, dont les philosophes furent les idéalistes allemands Fichte, Schelling, Hegel et Marx. L'idée réactionnaire de Marx de transformer la philosophie en idéologie et, avec elle, de changer le monde au lieu de l'interpréter<sup>9</sup>, était une idée romantique, car il dut fonder une nouvelle foi et une nouvelle Église. Il réalisa le romantisme en instaurant un nouveau Moyen Âge – la nostalgie du romantisme –, tandis que depuis longtemps déjà, la science changeait le monde en interprétant la nature de manière nouvelle. Ainsi, la révolution d'octobre, lancée en son nom et mise en scène par un régisseur rusé de son idéologie, fut l'apogée du romantisme, qui tomba en plein milieu de l'époque scientifique. Il en fut de même pour les nazis, eux aussi des romantiques, à la différence près qu'un autre idéal du romantisme les animait, celui du Reich. Ainsi, une fois de plus avec un retard fantomatique, le pape et l'empereur se retrouvaient face à face ; et une fois de plus, c'est l'Église, le parti communiste qui s'affirmait. Mais sa foi s'est tarie avec sa

<sup>9</sup> NdT : Allusion à la onzième des *Thèses sur Feuerbach* (1846).

victoire<sup>10</sup>. (Pas dans le Tiers-monde, toutefois, où le marxisme demeure toujours une espérance, et autrement encore en Chine, où il représente une hypothèse de travail manifestement nécessaire.)

Dans les nations industrialisées, on ne trouve plus guère la foi vivante dans les Églises officielles, mais plutôt dans les sectes (de manière, certes, fantomatique). De même, les débats de foi politique ne se déroulent de manière intense que dans des factions idéologiques. C'est là qu'elle a gardé sa force explosive : elle a besoin de la chaleur du cocon de la Commune, de la camaraderie de groupe, du copinage de la fronde. Mais cela risque de conduire à un *no man's land* irrationnel, où on ne peut plus du tout savoir s'il s'agit d'idéologues devenus criminels ou de criminels qui jouent aux idéologues. À l'arrière-plan, on trouve l'élan intellectuel insouciant d'étudiants irrités, et parfois aussi la mauvaise conscience de gens de lettres, parce qu'ils ne font qu'écrire au lieu d'agir ; tous étant mis au défi d'États qui, avec des moyens constitutionnels, conduisent leurs constitutions à l'absurde.

Une soirée avec des étudiants bâlois, la salle est pleine à craquer. Konrad Farner<sup>11</sup> avait parlé de manière entêtée, soulignant que Dubček n'était pas une solution, vraiment pas, et encore moins le communisme soviétique, qui n'est qu'une farce, que le seul communisme véritable qu'il avait trouvé en Tchécoslovaquie était un petit groupe d'anabaptistes, que le communisme exige la transformation du système social par l'homme transformé. Les étudiants écoutaient pleins de respect, mais sans comprendre. Que voulait cet homme, jadis idéologue du « Parti du travail », qui avait encore soutenu la répression en Hongrie et qui avait dû le payer cher, tout un chacun ayant été emporté par la vague élémentaire de la colère populaire ? Il faut dire qu'en ce temps-là, la Suisse se permettait une résistance intellectuelle qui ne lui coûtait rien, puisque, Dieu soit loué, l'Autriche se trouvait entre deux. Que fallait-il faire de ce communisme qu'il prêchait, qui n'était ni une conception du monde, ni une idéologie, mais une nécessité économique à laquelle un chrétien, un juif, un musulman ou un bouddhiste pouvait adhérer sans cesser d'être un chrétien, un juif, un musulman ou un bouddhiste ? Puis ce fut à mon tour de parler, de manière improvisée, et donc probablement de manière confuse, n'étant qu'un piètre improvisateur dans mon travail d'écrivain. Que l'idée marxiste était belle et bonne, mais qu'elle avait besoin de temps, de beaucoup de temps pour se réaliser, et que j'avais uniquement peur que l'humanité, qui ne disposait plus tellement de temps, ne s'en aille au diable avant. Rejet bienveillant

<sup>10</sup> NdT : Jeu de mots intraduisible entre *versiegen* («se tarir») et *Sieg* («victoire»).

<sup>11</sup> NdT : Konrad Farner (1903-1974) est un historien de l'art et essayiste suisse alémanique, engagé dès les années 1920 dans le Parti communiste suisse (qui deviendra le Parti du Travail après la guerre). Après des études de philosophie et de théologie, il s'est intéressé aux liens entre christianisme et communisme.

– on ne conteste pas non plus le retour du Christ dans une assemblée des témoins de Jéhovah. Un jeune étudiant nous balaya tous deux de la place, pas de manière impolie, une crinière blonde, une barbe blonde, un jeune Wotan. Mais, soulageant l'assistance, il souligna qu'on ne peut rien faire sans la pureté de la doctrine. Tonnerres d'applaudissements dans la salle. Les tempêtes hivernales du doute cédèrent la place à l'embellie lunaire de l'idéologie. Wotan prit de l'envergure, devint coupant. Attention, écoutons bien. De ses broussailles blondes jaillissaient des éclairs bleus : pourquoi les choses n'ont jamais réussi jusqu'ici dans le communisme, c'est précisément ce qu'avaient découvert Dubček et les camarades pragois, point tel et tel de leur programme, etc. Enthousiasme ; une fois de plus, la solution était là où elle n'avait encore jamais, et pourtant presque, été réalisée ; une fois encore, les marxistes avaient raison, mais jouaient de malchance. Il ne manquait plus qu'un pas, une correction minimale, et le tout serait achevé, était en somme déjà achevé, il manquait juste la réalisation. Un détail, en somme, une question de semaines, de mois, quelques années dérisoires, quelques décennies. De toute façon, comme la muraille autour de Jéricho, le capitalisme tardif était en train de s'effondrer.

En contraste, au Kremlin, à l'occasion d'un congrès d'écrivains<sup>12</sup> : le cynisme avec lequel on célébrait l'idéologie, dissimulée sous l'apparence d'un événement politique de premier rang, les comptes rendus dévots, entérinés par le Politburo au complet, Brejnev, Kossyguine, Souslov, etc., assis derrière une longue table, inamovibles, de marbre, monuments d'une idéologie gelée, devant une tête géante de Lénine en profil. Plus tard, les séances interminables, stériles, monotones, interrompues une fois par une camarade de Leningrad qui protesta que la censure avait de nouveau augmenté et qu'on usait du contingentement du papier comme d'un moyen politique, et que Soljenitsyne était un grand écrivain. Applaudissements timides. Puis le président demanda à tous de se lever en l'honneur de la délégation vietcong. Tonnerres d'applaudissements, les milliers de personnes se levèrent (où ailleurs dans le monde y a-t-il autant d'écrivains ?). La protestation resta sans réponse. Puis un compositeur de paroles de chansons se plaignit : ce groupe d'artistes n'était pas pris suffisamment au sérieux, alors que leur art était pourtant proche du peuple, même s'il était également menacé par la décadence occidentale – récemment, l'un d'entre eux venait de ridiculiser les cosmonautes dans une chanson. La trahison de masse qui se manifestait dans ce congrès était déprimante.

Par comparaison, nos fêtes étatiques ont un côté comique, aussi nos cortèges du premier mai. Je reconnais avec gratitude qu'excepté dans les sociétés d'officiers et de sous-officiers, les Suisses ne sont patriotiques qu'en matière de football (de manière un peu désillusionnée) et de sports d'hiver.

<sup>12</sup> NdT : Dürrenmatt avait été invité au quatrième congrès soviétique des écrivains à Moscou en 1967.

Nos orateurs de fête parlent de la liberté de manière tellement vague qu'on a l'impression qu'ils ne croient qu'avec peine à leurs propres paroles. Notre idéologie nous a, nous aussi, mis en échec. Nous aussi, nous sommes une Église morte. La loi des grands nombres exige l'État social. Il est inévitable chez nous aussi. Une croissance de la population sans croissance simultanée et analogue de l'économie conduit à une misère de masse, au problème du Tiers-Monde (la Chine a prouvé qu'une croissance économique ne signifiait pas forcément une industrialisation). À l'inverse, l'expansion de l'industrie par le libre marché a pour effet que l'exigence de trouver une solution socialement juste devient de plus en plus urgente.

En Suisse aussi, cette exigence s'impose de manière de plus en plus urgente. Chez nous également, une solution socialement plus juste est loin d'avoir été trouvée. Que la Suisse n'est plus ce qu'elle imaginait être jadis et n'est de loin pas encore ce qu'elle devrait être : voilà un autre manque de crédibilité de notre pays qui, espérons-le, nous fait tous souffrir. La Suisse aussi n'est ni lard ni cochon. Du point de vue de l'économie, elle a perdu son latin, elle commence à espérer en un miracle, pire : en un nouveau boom coréen<sup>13</sup>. Que d'autres mènent leurs guerres ! Toi, Suisse bienheureuse, tu fais tes affaires. Mais les leçons de morale ne servent à rien, si la dimension paradoxale de la situation n'est pas prise en considération. C'est pourquoi maintes exigences politiques sont des platitudes. Ainsi le droit au travail est insensé s'il ne contient pas le droit à un travail sensé.

L'observation insistante du président des sociaux-démocrates suisses, dans un débat télévisé récent, que nous devrions enfin décider du type d'État que nous voulons, est justifiée<sup>14</sup>. Si j'ai tout de même voté « non » sur l'objet en question, c'est uniquement parce que le gouvernement et la majorité du parlement ne veulent pas de l'État que la social-démocratie souhaite. Tout ce qu'ils veulent, c'est plus d'argent, qu'ils se procurent de toute façon, pour continuer de toute façon avec l'État que nous avons. « Et si tu n'obtempères pas, j'utilise la force. »<sup>15</sup> Face à cette alternative, le « non » devient une protestation. Mais cela ne réfute pas l'observation que nous devons nous décider pour un nouvel État, parce que l'ancien a cessé de fonctionner. Seule demeure ouverte la question de savoir ce que sera cet État, car l'appellation d'une firme ne dit encore rien de celle-ci.

C'est bien là le dilemme de la social-démocratie : elle offre l'État social, mais celui-ci signifie « plus d'État ». C'est ce qu'offre également l'État bourgeois, et lui aussi doit composer avec un « plus d'État ». La loi des

<sup>13</sup> NdT : L'expression allemande « Korea-Boom » désigne une forte croissance économique en Europe dans les années 1950, suscitée par la guerre de Corée.

<sup>14</sup> NdT : Il s'agissait, à cette époque, de Helmut Hubacher (1926-2020), probablement dans un débat au sujet d'une votation fédérale de 1977 sur une réforme du système des impôts.

<sup>15</sup> NdT : Citation célèbre d'une ballade de Johann Wolfgang von Goethe, intitulée *Erkönig* (1782).

grands nombres impose l'État social à tous. La coalition des sociaux-démocrates avec les partis bourgeois est logique : ils ne veulent pas la même chose, mais ils doivent faire la même chose. C'est aussi le cas lorsque l'un ou l'autre, tantôt l'un, tantôt l'autre, est dans l'opposition. Chacun doit, lorsqu'il a le pouvoir, ajouter un « plus » à l'État. Certes, la crainte de part et d'autre est différente, quand bien même beaucoup de démagogie entre en jeu. Les « bourgeois » craignent la démocratie populaire, les sociaux-démocrates, la dictature.

Pourtant, le dilemme dans lequel se trouvent les partis est dû à la loi des grands nombres. La primauté de la recherche de la justice sur la recherche de la liberté que cette loi implique exige *a priori* « plus d'État », d'une part, mais aussi *a priori* plus de démocratie, d'autre part. Car cette primauté signifie que le sens de la liberté aurait dû jadis se trouver dans la justice. Mais cette chance – comme la solution marxiste – a été manquée. Par conséquent, la réponse à la question de savoir ce que sera le nouvel État ne peut être que la suivante : à chaque « plus d'État » doit correspondre un « plus de démocratie ». Cela signifie une démocratisation de l'administration, des entreprises, des écoles, de la police, etc. Au lieu d'être convoqué au service militaire, le citoyen devrait être appelé au service de fonctionnaire. Le nouvel État n'est pas un État démocratique, mais un État démocratisé – une différence qu'impose la loi des grands nombres. Mais dans une seule direction : comme elle favorise le « plus d'État », la tendance démocratisante constitue un contre-mouvement indispensable. Celle-ci indique l'orientation que doit prendre la politique, en direction de la liberté. De la liberté encore possible. Car la loi des grands nombres nous impose la primauté de la justice, mais, aveugle comme toutes les lois, elle va au-delà : elle nous contraint à la dictature de l'État, si nous n'accomplissons pas le contre-mouvement. Ainsi, si nous restons spectateurs, nous finirons sous la dictature d'un quelconque collectif, et comme tous les collectifs sont empêtrés dans des conflits internes de pouvoir, il ne s'en dégagera que trop facilement un « Führer ». C'est le « plus d'État » non assumé qui fait que nous vivons encore à l'époque des grandes, moyennes et petites dictatures.

Ainsi donc, la démocratisation de l'État est la seule tâche politique authentique qui nous reste. Ce pas nous pèse, car qui pourrait bien aimer sortir des légendes et des mythes que nous avons tissés autour de nous pour nous mettre en chemin vers l'incertain, munis seulement du savoir que les utopies ne nous aident plus, mais seulement des expériences. Et en étant conscients qu'au moment même où nous nous rapprochons enfin de la justice possible, nous sommes en danger de perdre la liberté encore possible – et nous allons la perdre si elle ne nous accompagne pas dès le début dans la recherche de la justice possible ; tout aurait alors été insensé.

Des conseils bien intentionnés, je sais, rien de plus. C'est comme si une personne gravement malade recevait du médecin la recommandation de vivre sainement. J'ai tenté un diagnostic ; les pronostics ne sont permis qu'avec prudence. Ce que l'avenir nous réserve est incertain. Mais je ne

suis pas absolument convaincu qu'au vu du pillage de la nature et de son empoisonnement simultané, le vieux Malthus soit malgré tout réfuté, lui qui, déjà avant l'industrialisation et l'explosion démographique, signalait, soucieux, le décalage croissant entre l'augmentation de la population et la capacité de nutrition et en déduisait sa fameuse loi. Nous avons toutes les raisons d'être encore plus soucieux, et je suis étonné qu'on parle partout d'une crise de l'énergie, mais qu'on n'entreprend rien sérieusement pour la combattre. Bien au contraire, tout un chacun souhaite le retour de la haute conjoncture qui en fut la cause. Nous remettons nos problèmes aux petits-enfants à naître et oublions qu'ils sont déjà nés depuis longtemps.

La loi des grands nombres augmente la criminalité, rend l'être humain plus agressif. Le besoin de sécurité vaincra. Les lois deviendront plus rigoureuses. L'opinion publique imposera la peine de mort. Les mœurs aussi deviendront plus conservatrices, le mariage redeviendra plus important. Le socialisme sera plus sévère – même en conservant la démocratie et différents partis qui ne se distingueront de lui que par des nuances idéelles. Nous deviendrons de plus en plus pauvres.

Mais l'individu, auquel l'institution imposera ses limites, se tournera, espérons-le du moins, vers soi-même, vivra intensivement plutôt qu'extensivement. Nous allons vers des temps difficiles, à supposer que nous échappions au pire. Mais les temps seront peut-être meilleurs, plus favorables aux êtres humains. Pourtant il pourrait aussi nous arriver qu'une quelconque idéologie rigoureuse s'impose. Toutefois, il est aussi possible d'y survivre, comme nos ancêtres en des temps immémoriaux ont survécu à la glaciation, avec des sacrifices terrifiants peut-être. La lumière qui nous réchauffe naît à l'intérieur du soleil. Selon le calcul des scientifiques, il faut 25 000 ans jusqu'à ce qu'elle nous atteigne, traversant avec peine la masse de la boule de gaz monstrueuse autour de laquelle nous tournons. De manière comparable, l'esprit humain va peut-être se retirer à l'intérieur de l'homme pour y accomplir ses processus nucléaires créatifs. Hypothèses. À la fin, c'est toujours le naufrage de l'humanité qui nous menace. Ce n'est plus une simple hypothèse, il est devenu techniquement possible. Pour nous la pire tournure<sup>16</sup>, mais pour la vie et pour cette planète, peut-être la meilleure. Peut-être bien avons-nous manqué trop de chances pour faire aboutir le cours de l'histoire vers ce qui serait raisonnable. Les dinosaures ont dû abdiquer après soixante millions d'années de suprématie. Les deux millions d'années depuis la première apparition de notre espèce suffisent probablement déjà. Un court intermède, et peut-être même moins : nous nous sommes présentés devant le monde et nous fûmes recalés.

<sup>16</sup> NdT : Cf. le troisième des « Vingt et un points au sujet des *Physiciens* », in : *Cahier du Centre Dürrenmatt Neuchâtel* n° 4 : *Friedrich Dürrenmatt. Échec et mat*, Neuchâtel, 2003, p. 8 : « Une histoire est pensée jusqu'au bout lorsqu'elle a pris sa pire tournure possible. »

Pourtant, où que nous dérivions, vers un rivage qui nous sauve ou vers une chute qui nous fracasse, à la fin de toute histoire, naturelle ou non, l'être humain aura été quelque chose d'unique, d'inquiétant et de merveilleux. Retournant ces pensées dans tous les sens, durant des jours et des jours, je racontai un soir ce que j'étais en train d'écrire à une jeune femme qui appartient déjà à la génération qui vient après moi et qui a donné naissance à deux enfants, qui succéderont à sa génération. Elle sourit pendant mon exposé, sublime dans sa jeunesse, fière d'être mère, puis elle rit : « Et maintenant ? À quoi te servent tes pensées ? » – alors je fus pris de tristesse.



## PRÉSENTATION DU PROJET DES *STOFFE*\*

PIERRE BÜHLER

### Résumé

*Sont présentés les cinq tomes récemment publiés (2021) du Stoffe-Projekt, un immense chantier littéraire (30 000 pages dans les archives) qui a occupé Dürrenmatt pendant plus de vingt ans, jusqu'à sa mort. Tout en réfléchissant aux difficultés que cela représente, le dramaturge et penseur y développe une sorte d'autobiographie intellectuelle, où les souvenirs personnels alternent avec des considérations philosophiques et d'anciens matériaux littéraires qui continuent de l'habiter, réécrits et évalués du point de vue de leur signification pour son œuvre, mais aussi de leur valeur existentielle et humaine.*

« Une histoire de mon activité d'écrivain » (*Geschichte meiner Schriftstellerei*) : l'esquisse d'un tel projet apparaît déjà vers la fin des années 1950. À cette époque, Dürrenmatt est en train de vivre le succès mondial de sa pièce *La Visite de la vieille dame* (1956), qui sera encore amplifié par celui non moins mondial de la pièce *Les Physiciens*, quelques années plus tard (1962). Néanmoins, dans des moments de répit, l'auteur réfléchit à la possibilité de reprendre d'anciens matériaux littéraires (d'où le titre *Stoffe*) qu'il n'a pas réussi à écrire au fil des ans et qui pourtant continuent de l'habiter. En même temps se développe l'idée d'une sorte d'autobiographie indirecte, une présentation de sa vie telle qu'elle se reflète dans ces matériaux à écrire ou réécrire.

Ce projet gagnera en signification et prendra de l'ampleur dans les années 1960 et surtout 1970, Dürrenmatt ayant de plus en plus l'impression qu'il ne parvient plus à atteindre le public des théâtres avec ses pièces. C'est surtout l'échec cuisant de la pièce *Le Collaborateur*, de 1973<sup>1</sup>, qui accélérera

\* Friedrich DÜRRENMATT, *Das Stoffe-Projekt*. Textgenetische Edition in fünf Bänden. Verbunden mit einer erweiterten Online-Version. Aus dem Nachlass herausgegeben von Ulrich Weber und Rudolf Probst, Zurich, Diogenes, 5 tomes, 2021, 2 339 p. (avec une introduction de Daniel Kehlmann).

<sup>1</sup> Dans un vaste essai, Dürrenmatt tentera de « digérer » cet échec, en rendant compte de ses intentions dramaturgiques et en réfléchissant aux raisons qui ont

le repli sur le projet des *Stoffe*<sup>2</sup>. Mais Dürrenmatt ne savait pas alors que ce projet allait l'occuper jusqu'à la fin de sa vie.

Un premier tome des *Stoffe* a paru en 1981, sous le titre *Stoffe I-III*<sup>3</sup>, réédité en 1990 avec un nouveau titre principal, *Labyrinth. Stoffe I-III*. Comme le titre devenu ensuite sous-titre l'indique, ce volume contenait trois matériaux anciens : *La Guerre dans l'hiver tibétain*, *Éclipse de lune* et *Le Rebelle*. Dürrenmatt y développe un style propre : des souvenirs autobiographiques alternent avec des considérations philosophiques et d'anciens matériaux littéraires, réécrits et évalués du point de vue de leur signification pour sa propre carrière, mais aussi dans leur teneur existentielle et humaine.

Un second tome, réunissant une nouvelle série d'anciens matériaux, a paru près de dix ans plus tard, en décembre 1990, quelques jours seulement avant le décès de l'auteur, sous le titre *Turmbau. Stoffe IV-IX*<sup>4</sup>.

On pouvait estimer qu'avec ce second tome, le travail de plus de vingt ans avait trouvé son achèvement *in extremis*. Mais c'était sans savoir que dans les documents légués aux Archives littéraires suisses, nouvellement instituées à la Bibliothèque nationale sous l'impulsion de Dürrenmatt, il y avait plus de 30 000 pages manuscrites ou dactylographiées reflétant les travaux rédactionnels de l'écrivain au fil des ans : premières esquisses, premières versions, révisions, révisions des révisions, réagencements de l'ensemble, etc. On y découvrait également que diverses publications des années 1970-1980 étaient issues des *Stoffe* et avaient été extraites pour être publiées séparément<sup>5</sup>. Cela avait évidemment pour effet qu'il fallait à chaque fois réaménager le plan initial et rétablir l'unité du tout. *Work in progress* incessant : l'effort de réécrire d'anciens fragments

pu susciter le rejet du public. Cf., en traduction française : *Le Collaborateur. Une comédie*, trad. de l'all. par Patrick Vallon, suivi de : *Réflexions et récits sur les personnages et le théâtre*, trad. de l'all. par Étienne Barilier, Carouge-Genève, Zoé, 2014. Pour les liens entre la crise du *Collaborateur* et le projet des *Stoffe*, cf. l'étude détaillée d'Ulrich WEBER, *Dürrenmatts Spätwerk. Die Entstehung aus der « Mitmacher »-Krise. Eine textgenetische Untersuchung*, Francfort a.M./Bâle, Stroemfeld Verlag, 2007.

<sup>2</sup> S'ajoutent aussi diverses difficultés de santé.

<sup>3</sup> En traduction française : *La Mise en œuvres*, trad. de l'all. par Étienne Barilier, Paris/Lausanne, Julliard/L'Âge d'Homme, 1985 (réédité en 1989 en format de poche, dans la collection 10/18, avec une pagination légèrement différente).

<sup>4</sup> En traduction française : *L'Édification*, trad. de l'all. par Marko Despot et Patrick Vallon, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1999. Les six *Stoffe* de ce second tome sont : *Rencontres*, *Traversée*, *Le Pont*, *La Maison*, *Vinter* et *Le Cerveau*.

<sup>5</sup> C'est le cas notamment de son texte autobiographique *Vallon de l'Ermitage* (cf. *Cahier du Centre Dürrenmatt Neuchâtel*, n° 19, Neuchâtel, 2018, trad. en français par Roland Kaehr et Pierre Bühler, p. 21-67, et texte allemand, p. 77-117) ou encore de son dernier roman *Val Pagaille*, trad. de l'all. par Étienne Barilier, Paris/Lausanne, de Fallois/L'Âge d'Homme, 1991.

suscitait de nouveaux fragments, faisant surgir de nouveaux pans de la mémoire, conduisant à réécrire les réécritures. Daniel Kehlmann termine son introduction en disant qu'il s'agit de « l'expérience sans compromis d'un écrivain qui était suffisamment âgé pour écrire de manière aussi jeune et ingénue qu'il a finalement accompli tout ce qu'il n'avait pas réussi à accomplir jadis, sous la forme d'un livre impossible. » (I, p. 14)

Peut-on, en partant des 30 000 pages léguées, reconstruire sous un angle génétique l'évolution de ce « livre impossible » ? C'est à cette tâche que se sont attelés Ulrich Weber et Rudolf Probst, deux collaborateurs scientifiques des Archives littéraires suisses. Ils ignoraient probablement, au départ, que cela allait leur prendre presque autant de temps qu'à Dürrenmatt pour écrire les 30 000 pages. Les cinq tomes présentés ici sont le fruit de leurs efforts de longue haleine.

Les deux volumes publiés par Dürrenmatt de son vivant, *Labyrinth* et *Turmbau*, sont intégrés au contexte global de ses travaux successifs s'étalant de 1957 à 1990. Cela explique le plan des cinq volumes. Le premier fait l'archéologie du projet, en se concentrant sur les premières notes et esquisses de la fin des années 1950 et durant les années 1960<sup>6</sup>, puis en présente les versions successives jusqu'à la parution des *Stoffe I-III (Labyrinth)* en 1981. Le deuxième reproduit l'ouvrage de 1981, en l'accompagnant de deux grandes annexes consacrées, d'une part, aux traces des anciens matériaux « non écrits et maintenant réécrits » et, d'autre part, à des documents biographiques et artistiques complémentaires. Dans le troisième volume, on peut suivre les étapes du projet durant les près de dix ans qui séparent *Labyrinth* de *Turmbau* (1981-1990), période marquée par de multiples réélaborations et réaménagements. Le quatrième tome reproduit le texte de *Turmbau*, assorti comme *Labyrinth* dans le deuxième tome de deux annexes complémentaires. Le cinquième volume est un tome de commentaires. Il contient : les tentatives des deux éditeurs de dégager la cohésion d'ensemble de ce vaste corpus ; une chronologie détaillée des étapes d'élaboration ; une présentation des sources ; les principes éditoriaux ; une synopse des différents segments du corpus ; un index de noms et une bibliographie.

Ces cinq volumes sont accompagnés d'une édition en ligne, d'accès libre, des quelque 30 000 pages du corpus (adresse : [fd-stoffe-online.ch](http://fd-stoffe-online.ch)), ce qui permet aux lectrices et lecteurs de « naviguer » sur cet océan complexe...

Quel est l'intérêt de ce travail magistral d'édition ? Même si la langue constituera un obstacle non négligeable pour des lectrices et lecteurs francophones, quelles sont les bonnes raisons de ne pas se contenter de lire

<sup>6</sup> Pour ces tout premiers documents, *cf.*, en traduction française, « Pour commencer par le début » (1957) et « Document » (1965), *in* : Friedrich DÜRRENMATT, *Écrits sur le théâtre*, trad. de l'all. par Raymond Barthe et Philippe Pilliod, Paris, Gallimard, 1970, p. 7-9.

les deux tomes publiés par Dürrenmatt lui-même et traduits en français, mais de faire l'effort de se confronter à l'ensemble de la démarche ?

Cette édition donne l'occasion de « pénétrer » dans le bureau de l'écrivain, de découvrir la façon dont celui-ci travaille et d'assister à l'élaboration progressive d'une œuvre qui n'a guère d'équivalent dans l'histoire de la littérature, par son savant alliage de narrations, de souvenirs autobiographiques et de réflexions critiques. À plusieurs reprises, Dürrenmatt a souligné l'importance pour lui de ce travail de mémoire sur son œuvre, comme le montre une remarque tirée d'une interview de 1984 : « Je travaille aussi à ce que je crois être mon livre le plus important, bien qu'il sera sans doute le moins lu. J'y fais de la philosophie, j'y mets mes réflexions et j'y raconte les sujets que je n'ai pas écrits. Il s'appelle *Die Stoffe* (les Éléments) et le premier volume est déjà paru en allemand. »<sup>7</sup>

Dürrenmatt est conscient de l'impossibilité de l'autobiographie, dès la première phrase de *La Mise en œuvres*<sup>8</sup> : « Raconter sa propre vie : entreprise universellement tentée, toujours recommencée. Entreprise à mes yeux compréhensible, mais irréalisable. » Il est donc particulièrement intéressant de voir l'auteur tenter tout de même cette entreprise impossible, tout en sondant les limites. À quelles conditions un auteur peut-il devenir son propre matériau littéraire ? Est-il possible d'objectiver par l'écriture sa propre subjectivité ? Comment peut-on reconstruire l'expérience vécue et les impressions qui l'accompagnent ? Quelle est la place de l'imaginaire dans la constitution d'une identité devenue histoire et reracontée dans le présent ? Ces questions reviennent souvent au fil des pages. Dürrenmatt procède par le biais de narrations reprises, de fictions réécrites, ce qui lui permet d'accepter qu'il y a dans toute autobiographie une part importante d'autofiction.

Les cinq tomes des *Stoffe* offrent aux lectrices et lecteurs la possibilité de découvrir Dürrenmatt dans ses rencontres multiples, avec des contemporains comme Eugène Ionesco, Samuel Beckett ou Paul Celan, ses rapports complexes avec son collègue suisse alémanique Max Frisch. Mais on y trouve en même temps un Dürrenmatt partant à la rencontre de partenaires de dialogue dans d'autres siècles, Socrate, Platon, ou Kant et Kierkegaard<sup>9</sup>, ou encore Kassner ou Popper.

<sup>7</sup> Interview par Anca Visdei, dans : *Avant-Scène Théâtre* 757 (1984), p. 6.

<sup>8</sup> Cf. F. DÜRRENMATT, *La Mise en œuvres*, op. cit., p. 13.

<sup>9</sup> Cf. F. DÜRRENMATT, *L'Édification*, op. cit., p. 92 : « [S]ans Kierkegaard, on ne peut pas me comprendre comme écrivain. » Cf. sur ce point, dans le présent numéro, l'article d'Étienne Barilier, « Simenon et Kierkegaard, inspireurs de *La Promesse* », et Pierre BÜHLER, « Friedrich Dürrenmatt : un écrivain s'inspire de Kierkegaard », *RThPh* 145/3-4 (2013), p. 325-335.

Comme dans son œuvre picturale, dont l'ouvrage donne quelques reflets<sup>10</sup>, l'écrivain se consacre sans cesse à une réinterprétation des grands mythes, et donc diverses figures mythologiques habitent l'univers des *Stoffe*. Il est regrettable que les titres choisis pour les traductions françaises ne reflètent pas cette présence de la mythologie, tant grecque que biblique : *Labyrinth*, pour le labyrinthe du Minotaure, et *Turmbau*, pour la construction de la tour de Babel en Genèse 11<sup>11</sup>.

Pour les lectrices et lecteurs de la *RThPh*, on soulignera enfin l'intérêt théologico-philosophique de l'ouvrage. Même s'il a entrepris des études de philosophie et suivi quelques cours de théologie durant la première moitié des années 1940, Dürrenmatt ne se considère pas comme un philosophe ou théologien de formation. D'ailleurs, ses études – relativement nébuleuses, de son propre aveu – seront interrompues en 1946 par la décision de devenir écrivain, tout en continuant la peinture et le dessin. Il aimait parfois se caractériser comme un « serrurier et constructeur de pensées » (*Gedankenschlosser und -konstrukteur*), pour marquer ainsi le côté artisanal de sa réflexion. Utilisant le modèle de la dramaturgie, celle-ci se concrétise dans divers domaines, abordant des questions comme les liens entre connaissance et imagination, les limites de la modélisation physique du monde, en référence à la théorie de la relativité d'Einstein, la question de l'objectivité ou de la subjectivité dans la notion de Dieu, le problème de la théodicée, en dialogue avec Karl Barth, ou encore l'avenir de notre planète, sous le signe des dangers qui la menacent, que ce soit l'énergie nucléaire, la surpopulation ou la destruction de l'environnement.

Nous disons notre reconnaissance à Ulrich Weber et Rudolf Probst pour leur immense travail d'édition qui nous permet d'avoir accès à ce vaste corpus de textes et de découvrir ainsi une facette moins connue du dramaturge bernois à son pupitre.

<sup>10</sup> Dans les annexes des tomes II et IV. – Pour plus de détails sur l'œuvre picturale, cf. Madeleine VON BETSCHART et Pierre BÜHLER (éds), *Parcours et détours avec Friedrich Dürrenmatt. Wege und Umwege mit Friedrich Dürrenmatt. L'œuvre picturale et littéraire en dialogue. Das bildnerische und literarische Werk im Dialog*, Göttingen/Zurich/Neuchâtel, Steidl/Diogenes/Centre Dürrenmatt Neuchâtel, tome I, 2021 (tomes II et III à paraître en 2021-2022) (voir la recension de Stefan Imhoof dans le présent numéro).

<sup>11</sup> Dans les deux traductions, on mentionne un titre original *Stoffe*. L'édition originale en allemand du premier volume de 1981 comportait effectivement le seul titre *Stoffe I-III*. C'est la réédition de 1990 qui porte le titre *Labyrinth*, « Stoffe I-III » figurant en sous-titre. Le second volume publié en allemand en 1990 comporte, dès la première édition, le titre *Turmbau. Stoffe IV-IX*, imparfaitement traduit par *L'Édification*.



## DES ŒUVRES COMPLÈTES DE DÜRRENMATT EN FRANÇAIS ?

PIERRE BÜHLER

### Résumé

*Le volume que les éditions Albin Michel viennent de publier (2021) sous le titre : Friedrich Dürrenmatt, Œuvres complètes. Tome 1, pose problème. Il est peu probable que le projet de l'éditeur soit de proposer une traduction française des trente-sept volumes de l'édition allemande. Par ailleurs, la traduction déjà ancienne (des années 1950 et 1960) des quatre romans de ce volume s'avère difficile et trahit souvent, sous divers angles, les textes originaux de l'auteur alémanique.*

En anglais, nous disposons d'une édition en trois tomes d'œuvres choisies de Dürrenmatt, toutes traduites par un seul et même traducteur, Joel Agee : un tome de pièces de théâtre, un tome de fictions et un tome d'essais<sup>1</sup>. Il n'y a malheureusement rien de comparable en français. Ce sont toujours des œuvres isolées, traduites par divers traducteurs et traductrices et publiées dans différentes maisons d'édition. Ces traductions s'étalent également sur plusieurs décennies, entre les toutes premières, des années 1950 et 1960, et les récentes, de ces dernières années. C'est dire aussi qu'en fonction des traducteurs et traductrices et des maisons d'édition, ces traductions sont de qualités très variées, chacun ou chacune maîtrisant plus ou moins bien les difficultés de l'allemand de Dürrenmatt, le style concis de ses pièces de théâtre et de ses narrations, les longues phrases de ses essais, les variations de son vocabulaire, ses helvétismes récurrents<sup>2</sup>, etc.

Au vu de cette situation, les amateurs et amatrices francophones de Dürrenmatt ont pu se réjouir en découvrant au début de 2021, pour le centenaire de sa naissance, un gros volume paru chez Albin Michel

<sup>1</sup> Friedrich DÜRRENMATT, *Selected Writings*, trad. Joel Agee, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2006 ; Volume 1 : *Plays* ; Volume 2 : *Fictions* ; Volume 3 : *Essays*.

<sup>2</sup> Cf. Pierre BÜHLER, « "... sagte dann, ich sei ein «Stürmi»..." Von der Schwierigkeit, Helvetismen zu übersetzen », *Sprachspiegel* 75/2 (2019), p. 43-45 (au sujet d'helvétismes mal traduits dans les traductions françaises de Dürrenmatt).

et intitulé : Friedrich Dürrenmatt, *Œuvres complètes. Tome 1*<sup>3</sup>. Enfin un grand projet d'harmonisation des traductions françaises, et même le projet réjouissant d'une traduction française de l'ensemble de l'œuvre dürrenmattienne? Mais une étude plus détaillée de l'ouvrage réserve quelques grosses surprises.

Avant de préciser ces surprises, soulignons tout de même l'avantage de ce livre : il offre en un seul volume quatre romans décisifs de Dürrenmatt des années 1950, dont certains étaient épuisés depuis longtemps et donc difficilement trouvables. Cet accès renouvelé permettra de (re)découvrir un pan important de la créativité de l'auteur bernois, notamment ses trois romans policiers, mais aussi *La Panne*, l'un de ses romans les plus significatifs<sup>4</sup>.

Venons-en maintenant aux surprises. Il y a tout d'abord celle du *titre choisi*. En parlant d'œuvres complètes, on suggère un projet très ambitieux, quand on sait que l'édition complète allemande comporte trente-sept volumes, certes parfois moins volumineux, mais tout de même très nombreux, alors qu'Albin Michel n'a publié jusqu'ici que huit œuvres isolées<sup>5</sup>. Il y a donc de quoi faire tout au plus un second tome du même format, et on peut donc se demander s'il n'eût pas été plus réaliste – et moins trompeur – d'annoncer, comme dans l'édition anglaise, des « œuvres choisies ».

La seconde surprise est celle de la *préface*. Évidemment, pour des raisons commerciales, on est allé chercher l'une des romancières les plus célèbres de France. Mais on dira pour le moins qu'elle ne s'est pas beaucoup fatiguée : la préface fait vingt-trois lignes en tout. Mais encore plus que les dimensions, c'est le contenu qui surprend. Dans ses dernières lignes, Amélie Nothomb souligne que, comme chez Corneille le triomphe du *Cid* a conduit à ce qu'on ignore ses autres pièces, le succès de *La Visite de la vieille dame* a, lui aussi, fait beaucoup d'ombre aux autres œuvres de Dürrenmatt. Elle espère que cette nouvelle édition leur rendra justice, mais paradoxalement, sa préface fait exactement ce qu'elle critique : dans les dix-neuf premières lignes de sa préface, elle ne parle que de *La Visite de la vieille dame*. C'est à se demander si elle connaît autre chose de l'œuvre de Dürrenmatt. Mais on regrettera surtout que la préface ne propose aucune mise en perspective des quatre romans : elle aurait pu évoquer ce que furent les années 1950 pour Dürrenmatt avant le grand succès de *La Visite de la vieille dame*, présenter

<sup>3</sup> Friedrich DÜRRENMATT, *Œuvres complètes. Tome 1*, préface d'Amélie Nothomb. *La Promesse. La Panne. Le Juge et son bourreau. Le Soupçon*, traduits de l'allemand par Armel Guerne, Paris, Albin Michel, 2021, 475 p.

<sup>4</sup> Cf., dans le présent cahier, l'article de Thierry SCHEURER, consacré à ce roman.

<sup>5</sup> À côté des quatre textes du tome 1, il y a encore : les nouvelles de *La Ville et autres proses de jeunesse*, le roman *La Chute d'A.* et l'essai *Sur Israël*, traduits par Walter Weideli, et le roman *Grec cherche Grecque*, traduit par Denise Van Moppès, ce qui ferait un volume assez peu homogène.

la manière dont il travaille dans ses romans policiers tout en explorant les limites de ce genre littéraire, expliciter comment il peut faire de la même histoire de *La Panne* un roman, une pièce radiophonique et une comédie, en variant les dénouements, etc. Étonnamment, la vingtaine de lignes de la page 4 de couverture en dit même un peu plus que la préface...

Venons-en aux quatre romans eux-mêmes. Si l'on ne prête pas attention à la page des copyrights, on ne réalise même pas qu'il s'agit d'une pure réédition de traductions parues à la fin des années 1950 et au début des années 1960<sup>6</sup>. Ces traductions datent donc toutes d'environ soixante ans et sont publiées sans aucune révision de fond<sup>7</sup>. On ne comprend pas non plus l'ordre dans lequel les quatre textes sont placés, qui semble arbitraire ou en tout cas inexplicable : il ne correspond ni à la chronologie des premières parutions en allemand, ni à celle des premières parutions en français.

Le fait que les quatre romans soient traduits par un seul et même traducteur, Armel Guerne (1911-1980), donne au volume une unité de style. Mais sa manière de traduire comporte malheureusement bien des problèmes. Il y a tout d'abord le fait qu'elle est de tendance *fortement amplifiante* : en traduisant, Armel Guerne commente, explicite le texte original, si bien que le style très concis et souvent même légèrement lapidaire de Dürrenmatt se perd et devient quelque peu bavard. Une petite estimation du nombre de caractères m'a permis d'établir que les quatre traductions rallongent chacune le texte d'environ 35 % à 40 %, ce qui est très inhabituel au passage de l'allemand vers le français.

Il s'ajoute ensuite que sa traduction contient souvent des approximations et imprécisions : ainsi, « vérité » et « réalité » sont souvent confondues, ou l'expression « *die Welt bestehen* », qui veut dire « affronter l'épreuve du monde, en assumer les défis », est simplement traduite par « survivre ».

Pour donner un exemple de ces faiblesses constitutives, je propose un passage du *Soupeçon* dans la traduction d'Armel Guerne qu'on pourra comparer à une traduction plus fidèle à l'original.

Je n'ai fait que prouver la vraisemblance de ma thèse, et ce qui est probable n'est pas encore ce qui est vrai. Si j'avance qu'il pleuvra probablement demain, il peut quand même ne pas pleuvoir. Pensée et réalité, en ce bas monde, sont malheureusement loin de s'identifier ; ce serait trop facile ! Il y a toujours place entre les deux, entre le monde de la pensée et le monde de la réalité vraie, oui, il y a toujours place pour l'aventure de l'existence, avec laquelle il nous faut compter, Samuel : et de cette aventure, il nous faut encore nous tirer aussi bien que possible, avec l'aide de Dieu<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Albin Michel en avait déjà réédité trois (*La Panne*, *Le Juge et son bourreau*, *Le soupçon*) en 1980 sous le titre *Romans*.

<sup>7</sup> Les retouches ne sont que formelles (par exemple l'ajout d'accents sur les voyelles majuscules).

<sup>8</sup> *Œuvres complètes*, op. cit., p. 398.

Voici l'original allemand :

*Ich habe dir nur die Wahrscheinlichkeit meiner Thesen bewiesen. Aber das Wahrscheinliche ist noch nicht das Wirkliche. Wenn ich sage, dass es morgen wahrscheinlich regnet, braucht es morgen doch nicht zu regnen. In dieser Welt ist der Gedanke mit der Wahrheit nicht identisch. Wir hätten es sonst in vielem leichter, Samuel. Zwischen dem Gedanken und der Wirklichkeit steht immer noch das Abenteuer dieses Daseins, und das wollen wir nun denn in Gottes Namen bestehen<sup>9</sup>.*

Et voici ma traduction :

Je t'ai seulement prouvé la probabilité de mes thèses. Mais ce qui est probable n'est pas encore ce qui est réel. Si je dis qu'il pleuvra probablement demain, il n'est pourtant pas nécessaire qu'il pleuve demain. Dans ce monde, la pensée n'est pas identique à la vérité. Sinon beaucoup de choses nous seraient plus faciles, Samuel. Entre la pensée et la réalité, il y a toujours l'aventure de cette existence, et nous voulons maintenant l'assumer, au nom de Dieu<sup>10</sup>.

Une troisième difficulté est que la traduction contourne la difficulté de références culturelles allemandes en les remplaçant allègrement par des références françaises, mais qui font perdre le sens voulu par l'auteur. Un exemple tiré de la *Promesse* illustrera ce point. Anne-Marie, la petite fille qui sert d'appât pour attirer le meurtrier, chante à plusieurs reprises, lorsqu'elle l'attend dans la clairière, une chanson allemande intitulée « *Maria sass auf einem Stein...* »<sup>11</sup>. Cette chanson enfantine est en lien direct avec la trame du roman, puisqu'elle raconte l'histoire d'une fille qui attend un méchant chevalier qui doit lui transpercer le cœur avec un poignard. Au lieu de maintenir ce lien et donc de l'expliquer dans une note de bas de page par exemple, le traducteur remplace simplement la chanson allemande par la chanson française « À la claire fontaine, m'en allant promener... »<sup>12</sup>, qui n'a plus rien à voir avec la scène, puisqu'il s'agit d'un jeune homme qui a perdu sa bien-aimée à cause d'un baiser.

On se demandera en conclusion comment l'entreprise d'œuvres soi-disant complètes pourrait se poursuivre. La mention d'un tome 1 rend plausible qu'il devrait y avoir au moins un tome 2, avec les textes mentionnés ci-dessus. Du point de vue de la traduction, ce second tome serait globalement moins problématique, car les traductions de Walter Weideli, des années 1970, sont de bonnes traductions. Mais ce n'est malheureusement pas le cas de celle de *Grec cherche Grecque* par Denise

<sup>9</sup> Friedrich DÜRRENMATT, *Der Verdacht*, in : *Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden*, Zurich, Diogenes, 1998, tome 20, p. 176 s.

<sup>10</sup> La traduction de Guerne fait 599 signes, tandis que le texte original en fait 467, et ma traduction 462.

<sup>11</sup> *Das Versprechen*, in : *Werkausgabe*, op. cit., tome 23, par exemple p. 124 ou p. 128.

<sup>12</sup> *Œuvres complètes*, op. cit., p. 123 ou p. 129.

Van Moppès. Chez cette traductrice, « *zweiundsiebzigster Psalm* » devient « le vingt-septième psaume » ; elle ne connaît pas le registre religieux des concepts « *Gnade* » et « *begnadet* », si bien qu'elle traduit toujours par « faveur » et « favorisé » ; et elle semble ignorer que le chef d'entreprise « Petit-Paysan » (en français chez Dürrenmatt !) a quelque chose à voir avec la grande fabrique Bührlé de Zurich. Ce beau roman mériterait vraiment que cette vieille traduction soit sérieusement révisée.

Dans la perspective d'œuvres soi-disant complètes, il serait également regrettable qu'on réédite simplement l'essai *Sur Israël* sans tenir compte du fait qu'en 1980, Dürrenmatt a écrit un grand post-scriptum à cet essai<sup>13</sup>. De même, il serait souhaitable que les proses de jeunesse soient complétées par d'autres nouvelles qui n'étaient pas contenues dans l'ancien recueil *La Ville*, comme par exemple *Le Fils* ou *La Saucisse*<sup>14</sup>, des mêmes années.

Bref, on ne peut qu'appeler une maison d'édition comme Albin Michel à prendre plus au sérieux ses tâches de transmission interculturelle. Il est certes louable qu'elle se soit préoccupée très tôt de rendre accessibles aux lectrices et lecteurs francophones les œuvres de Dürrenmatt. Mais il n'est guère acceptable de les rééditer telles quelles quelque soixante ans plus tard.

<sup>13</sup> Cf. Friedrich DÜRRENMATT, *Essai sur Israël. Post-scriptum. Liberté, égalité, fraternité dans le judaïsme, le christianisme, l'islam, le marxisme et sur deux anciens mythes*, trad. de l'allemand par Étienne Barilier, in : *Cahier du Centre Dürrenmatt Neuchâtel* N° 5, Neuchâtel, 2002.

<sup>14</sup> Cf. Friedrich DÜRRENMATT, *Mister X prend des vacances*, précédé de : *Le Fils, La Saucisse*, trad. de l'allemand par J.-L. Babel, Croix-de-Rozon, Collection Luigi Luccheni, 1978.



## PUBLICATIONS RÉCENTES SUR DÜRRENMATT

ULRICH WEBER, *Friedrich Dürrenmatt. Eine Biographie*, Zürich, Diogenes Verlag, 2020, 713 p.<sup>1</sup>

La voici ! Juste à temps pour le centenaire de la naissance de Friedrich Dürrenmatt, la première présentation complète de la vie et de l'œuvre du grand écrivain suisse alémanique vient de sortir. Décédé en 1990 peu avant son septantième anniversaire, Dürrenmatt a marqué non seulement le monde littéraire, mais également le climat culturel et politique de la Suisse d'après-guerre.

La nouvelle biographie se présente sous la forme d'un volume imposant de 713 pages, illustré par 39 photos bien choisies. Nous la devons à l'un des meilleurs connaisseurs de l'auteur : Ulrich Weber est conservateur du fonds Dürrenmatt aux Archives littéraires suisses à Berne – une institution créée à l'initiative du « Grand Friedrich ».

Contrairement à Peter Rüedi – auteur d'une biographie, parue en 2011, qui couvre la première moitié de la vie de Dürrenmatt – Weber appartient à une génération qui n'a plus connu personnellement ce « prince poète baroque qui tenait généreusement cour dans sa demeure au-dessus de Neuchâtel » (p. 15). En revanche, pour reconstruire le parcours de vie de son homme, il a pu et su exploiter un nombre important de documents et sources accessibles pour la première fois. Parmi les sources inédites, les lettres de Dürrenmatt à sa femme Lotti sont sans doute parmi les plus touchantes. Ces missives, qu'on croyait détruites, montrent à quel point Lotti, mère de trois enfants, est restée pour Dürrenmatt la première relectrice et une interlocutrice précieuse, même pendant les années où les problèmes conjugaux se sont multipliés et malgré les graves crises de dépression dont cette femme souffrait.

La mort de Lotti en 1983 créait chez Dürrenmatt, incapable de vivre seul, un immense vide : « Je suis une locomotive jetée hors des rails, qui continue à rouler inutilement et qui a perdu le sens » (p. 489). Toutefois, le biographe s'efforce également de rendre justice à la seconde épouse de Dürrenmatt tant décriée : l'actrice et cinéaste Charlotte Kerr, réalisatrice d'un fameux documentaire sur le dramaturge. Dans ce couple tardif se sont conjugués et heurtés deux tempéraments et deux styles de vie très différents : d'un côté le Bernois posé, bien en chair et lourdaut, s'exprimant dans un *hochdeutsch* fortement teinté de dialecte bernois ; de l'autre la femme allemande à l'air jeune, remuante, foisonnant de projets. La rencontre de ces deux personnalités fortes était le début d'un processus d'apprentissage mutuel, souvent heureux, parfois difficile et par moments tumultueux. C'est à juste titre que Weber donne à son sixième et dernier chapitre, relatant les années passées avec Charlotte Kerr (1983-1990), le titre « la deuxième vie ».

Pour anticiper sur notre appréciation globale de cet *opus magnum* : avec cette biographie, Weber nous offre un modèle du genre. Le livre repose sur l'exploitation d'un grand nombre de sources, souvent inédites ; il est subdivisé en chapitres bien proportionnés, portant des intitulés aussi pertinents que concis et, enfin et surtout, il est rédigé dans un style à la fois sobre et élégant.

<sup>1</sup> *NdE* : Les dimensions inhabituelles de ce compte rendu d'un ouvrage essentiel nous ont amenés à conserver exceptionnellement ici les divisions par paragraphes.

Les sources écrites et orales permettant de reconstituer le Dürrenmatt historique sont très variées et comprennent, outre les œuvres littéraires : des lettres, des agendas, des entretiens, des récits personnels de membres de sa famille, des films, des photos et des dessins. L'auteur de cette biographie raconte, à l'intention notamment de la jeune génération et en suivant le fil chronologique, les triomphes, mais également les nombreux échecs et défaites de ce monument de la littérature allemande. Il le fait d'une façon captivante et dans un langage clair et direct, sans détours et sans prétention, qui évite les circonvolutions et fioritures du jargon académique. Pour employer un terme franglais, ce livre est un *page-turner*, qui procure un réel plaisir et n'a rien à envier à la prose des romans policiers du maître du Vallon de l'Ermitage. Ajoutons que Weber construit sa biographie de telle manière que même les personnes qui ne connaissent pas ou qui connaissent peu les œuvres de Dürrenmatt y trouvent leur compte – ce qui n'est pas courant dans les biographies d'écrivains et mérite donc d'être relevé.

Bien au fait des théories récentes sur l'écriture biographique et autobiographique, Weber est conscient que sa biographie – une mosaïque composée d'une multitude de pierres – n'est en définitive qu'une construction narrative. Fort heureusement, il ne craint pas de temps en temps de porter un jugement sur le comportement de son protagoniste. Mais il le fait toujours avec tact, respect et empathie.

À plusieurs reprises, Dürrenmatt a dit : « Je n'ai pas de biographie ». En voilà une déclaration aussi pointue que lapidaire, et souvent citée. L'écrivain voulait dire qu'étant un homme solitaire et plutôt casanier, il vivait une vie bourgeoise en apparence tranquille, la plupart du temps assis à son bureau, écrivant et dessinant. Pourtant, le récit biographique de Weber contredit cette boutade. En le lisant, on réalise, non sans étonnement, la richesse de cette vie faite non seulement de travail solitaire, mais aussi d'innombrables voyages, conférences, séances de lecture et rencontres – avec des amis, des gens de théâtre, des éditeurs, etc.

Jusqu'à ce jour, on savait peu de choses sur le Dürrenmatt privé. Celui-ci préservait autant que possible sa vie privée, son couple et sa famille, tout comme son état de santé souvent précaire. Les confessions personnelles lui faisaient horreur, contrairement à son compagnon de route et rival Max Frisch, dont les écrits tournent souvent autour de questions privées, surtout ses relations avec les femmes. « Dürrenmatt n'écrit rien sur lui-même, Frisch n'écrit que sur lui-même » : cette saillie a un fond de vérité. D'ailleurs, les deux écrivains suisses les plus renommés du xx<sup>e</sup> siècle avaient été nommés, souvent en même temps, pour le prix Nobel de littérature. Jetant un regard rétrospectif sur leur ancienne amitié, Dürrenmatt parle de « mon opposé dialectique » (p. 539), tout en constatant, en utilisant un néologisme paradoxal (*sich auseinander befreunden*) : « Autrefois amis, nous nous sommes fortement éloignés l'un de l'autre » (p. 538). À un autre moment, Dürrenmatt compare la constellation qu'il forme avec Frisch à Castor et Pollux : « une étoile double dans le ciel des écrivains suisses » (p. 540). Tout au long de sa vie, le Bernois a puisé dans les mythes antiques et bibliques, qui ont stimulé son imagination depuis sa prime enfance. Mais il s'empresse d'ajouter que Castor et Pollux aussi ne sont doubles qu'en apparence.

Un autre aspect qui a son importance (elle n'échappait d'ailleurs pas à ses amis) : à ses débuts d'auteur indépendant, Dürrenmatt vivait dans des soucis d'argent permanents. Sa jeune famille, comprenant bientôt cinq personnes et établie à Gléresse au-dessus du lac de Biemme, vivait chichement, se maintenant à flot grâce aux avances des éditeurs et même à une campagne de soutien mise sur pied par le magazine *Schweizerischer Beobachter*. Pour pouvoir nourrir les siens, Dürrenmatt tenta sa chance avec un nouveau genre littéraire, le roman policier, tout en jouant avec les conventions de celui-ci. C'est ainsi qu'ont vu le jour les romans *Le Juge et*

*son bourreau* (1950) et *Le Soupçon* (1951) qui paraissaient à partir de décembre 1950 comme roman-feuilleton dans le magazine mentionné.

Toutefois, ce fut le succès international de la pièce de théâtre *La Visite de la vieille dame* (1956) qui le mit à l'abri des difficultés financières. Avec celui des *Physiciens* (1962), ce succès lui apporta la prospérité, « qui l'a atteint comme un choc » (p. 222).

Les multiples conséquences de cette manne inattendue sur le train de vie des Dürrenmatt sont détaillées dans le troisième chapitre *Les années grasses* (1956-1966), et notamment dans le chapitre *Argent et gloire: Le miracle économique privé de Dürrenmatt* (p. 222-237). Des sous-titres concis, jouant avec les allitérations – comme *Wagen und Weine* (voitures et vins) ou *Häuser und Hunde* (maisons et chiens) – témoignent du soin stylistique de l'auteur.

Très tôt, Dürrenmatt a été confronté à de graves problèmes de santé. Son diabète, qui l'obligeait à suivre un régime alimentaire strict et à se faire des injections d'insuline parfois quotidiennes, aggravé par son surpoids, avait entraîné une fatigue constante. À l'âge de 48 ans, il subit son premier infarctus. Il n'est dès lors pas surprenant que les questions de la finitude de l'être humain et de la mort occupent une large place dans ses œuvres.

L'image d'un Dürrenmatt olympien trônant, au propre et au figuré, dans sa « station d'observation » surplombant la ville de Neuchâtel, bien au-dessus des soucis quotidiens des gens ordinaires, en prend un coup. Le lecteur de cette biographie, écrite avec toute la clarté nécessaire mais sans voyeurisme, découvre les multiples facettes d'un personnage profondément humain et attachant. Ayant dû affronter dans sa vie de nombreuses contrariétés, on comprend pourquoi Dürrenmatt est l'auteur d'intrigues et de tableaux souvent brutaux et angoissants (« je ne suis pas un écrivain, je suis un champ de bataille »).

Dans le cadre de ce compte rendu, il n'est pas possible d'aborder les nombreux aspects de la vie et de l'œuvre de Dürrenmatt éclairés, souvent sous un nouveau jour, dans l'ouvrage volumineux de Weber. Ainsi, il ne sera pas question ici de la vaste œuvre picturale (environ 700 pièces) de ce peintre autodidacte. Celui-ci ne l'a d'ailleurs pas considérée comme un travail annexe mais comme complément à sa production littéraire. Nous n'aborderons pas non plus sa passion pour l'astronomie, dont témoigne aujourd'hui encore le télescope trônant dans le bureau de cet « observateur de l'univers ». Nous nous concentrerons ici sur les opinions et prises de position de l'écrivain concernant les questions philosophiques et théologiques, ainsi que sur le développement de sa conception du monde depuis ses années d'études.

Né dans un « bled » perdu de l'Emmental – Dürrenmatt dixit –, le fils du pasteur Reinhold Dürrenmatt et de sa femme Hulda baignait dès son jeune âge dans un monde de foi inébranlable. Dans la bibliothèque de son père, il trouvait toutes sortes d'ouvrages théologiques et philosophiques, qui allaient marquer sa production poétique. En même temps, sa position de fils de pasteur faisait de lui un outsider dans le village: « Je suis devenu un solitaire et j'ai donc commencé à me rebeller contre celui qui avait fait de moi un solitaire, mon père » (p. 37). Outre l'église nationale protestante, il existait dans l'Emmental de nombreuses églises libres et de sectes (dont les adhérents se faisaient traiter, de manière péjorative, de « *Stündeler* », de mômiers). Il n'est guère surprenant que son œuvre fourmille de figures de croyants mais également d'hypocrites, d'ailleurs souvent ridiculisés. Le lecteur de Weber apprend que, contrairement aux notes autobiographiques rétrospectives de Dürrenmatt, sa rébellion contre la foi de ses parents – et finalement sa prise de distance par rapport à la religion institutionnalisée – a été un processus qui s'est étendu sur de nombreuses années. Dans une lettre de 1942 adressée à sa mère, l'étudiant de philosophie, qui avait entre-temps intégré l'Université de Zurich, écrit avec une pointe de regret:

« Pourquoi je ne peux pas croire en Dieu comme toi ! [...] Bonne mère ! Je ne peux pas revenir en arrière, ce n'est tout simplement pas possible pour moi » (p. 65).

C'est surtout ses premières pièces de théâtres qui sont fortement empreintes de sa confrontation avec la religion, particulièrement le drame *Les Fous de Dieu* (*Es steht geschrieben*). En 1947, la première de cette pièce à Zurich a donné lieu à un scandale, en raison de la véhémence et de la cruauté des images et des sons. Sur les scènes suisses, on n'était pas préparé à une pièce qui aborde le sujet de l'hystérie religieuse collective d'une façon aussi crue, à l'exemple de la figure de Johann Bockelson, chef démagogique et fanatique des anabaptistes de Münster en Westphalie.

Dans une autre pièce intitulée *L'Aveugle*, représentée pour la première fois à Bâle en 1948, Dürrenmatt voulait remettre en question un autre type d'aveuglement : une foi immunisée contre toute critique, à l'image de celle de son père. Toutefois, en 1950 encore, on trouve chez lui des entrées de journal comme celle-ci : « Prière à table : Si je ne peux plus le faire devant des étrangers, alors je devrais honnêtement devenir athée », ou : « Que nos dimanches soient si profanes est un grand péché » (p. 108).

L'impulsion la plus importante pour son éloignement de la foi des parents venait cependant, comme le fait ressortir de manière convaincante son biographe, de Karl Barth, représentant de la théologie dite dialectique. Celui-ci avait vu *L'Aveugle* et rencontré le jeune auteur pour une discussion. Plus tard, dans les années 1960, Dürrenmatt étudiera la monumentale *Dogmatique* du théologien suisse. Rétrospectivement, il a déclaré que c'était Barth qui avait fait de lui un athée. Dans son commentaire sur l'Épître aux Romains, Barth s'était affranchi du christianisme piétiste en rejetant strictement la capacité humaine à connaître Dieu.

Dans le but de maîtriser l'art du raisonnement, Dürrenmatt prit la décision d'étudier la philosophie. Plus tard, il aimait se définir comme « serrurier de pensées » (p. 385), et s'amusait à jongler avec des constellations théoriques et des modèles du monde. Étudiant à l'Université de Berne, il s'était intéressé à l'épistémologie de Kant qui postule une séparation stricte entre la connaissance et la foi. De plus, Dürrenmatt a été fortement influencé par l'existentialisme du Danois Sören Kierkegaard, sur lequel il prévoyait même d'écrire sa thèse. Toutefois, en 1945, il décidait d'abandonner ses études universitaires et de devenir écrivain. Mais rétrospectivement, il continuait de dire que « sans Kierkegaard, on ne peut pas me comprendre comme écrivain » (p. 379).

La question de Dieu, cependant, continuait de le hanter, sous l'emprise d'un autre philosophe : Friedrich Nietzsche. Dans sa piaule d'étudiant à Berne, il avait affiché un mot sur sa porte. Il indiquait, en plus de son nom, sa profession : « poète nihiliste » (p. 67). Mais si le monde est dépourvu de sens et que Dieu est une invention de l'homme, se pose la question de savoir comment on peut, dans un tel monde, vivre et agir de manière sensée, raisonnable ou même morale.

Si l'on considère que le monde repose sur le hasard et que l'homme n'est qu'une construction ratée, que reste-t-il ? L'écriture, par exemple, et l'art ! Dans ses pièces et romans, Dürrenmatt confronte la réalité à des possibilités que celle-ci n'a pas matérialisées. Pour avoir toute la liberté dont ce créateur libéré de tous les préjugés a besoin, il use de préférence du genre littéraire de la comédie. Dans les mondes fictifs inventés par ce penseur apocalyptique, c'est souvent la fameuse « pire tournure possible » qui est mise en scène. Ceci contrairement à sa vie privée, dans laquelle cet amateur de fins vins rouges et de cigares coûteux se révèle plutôt un épicurien.

Vers la fin de sa vie, Dürrenmatt a encore une fois eu l'occasion d'expliquer son attitude envers la foi, en la condensant, dans un essai intitulé « L'athée intellectuel » de 1988, une sorte de credo. Tout en continuant à rejeter l'existence d'un Dieu personnel, il explique comment Dieu est devenu pour lui une fiction – une fiction fascinante. Les institutions ecclésiastiques, elles, se font remettre en place : selon

l'écrivain bernois, la culture chrétienne est fondée sur le crime d'avoir doublé la peur de la mort des êtres humains par l'invention de l'enfer. Et de postuler comme conclusion un devoir d'athéisme : « Il est grand temps de se revendiquer à nouveau de l'athéisme » (p. 558). Avec un cas comme celui de Dürrenmatt, il s'avère une fois de plus à quel point il est problématique et réducteur d'apposer des étiquettes simplistes à des grands penseurs. Si le libre penseur du Vallon de l'Ermitage était un athée, il fut pour ainsi dire un athée chrétien, ou peut-être même un chrétien athée. C'est d'ailleurs aussi la conclusion de son ami Hans Liechi, propriétaire d'un restaurant et galeriste, dont les discussions avec Dürrenmatt ne tournaient pas seulement autour de la nourriture, du vin et de l'art, mais assez souvent autour de la foi et du christianisme : « Pour moi, Dürrenmatt était l'être le plus croyant (pas le plus religieux) qu'il m'était donné de connaître. Il était l'éternel chercheur de Dieu ».

La renommée mondiale de Dürrenmatt repose essentiellement sur deux pièces de théâtre, *La Visite de la vieille dame* (1957) et *Les Physiciens* (1962), toutes les autres pièces ayant plus ou moins échoué auprès du public. Ces dernières années, cependant, c'est les fameux *Stoffe* (le premier volume en traduction française de 1985 porte le titre *La Mise en œuvre*) qui se révèlent de plus en plus être son œuvre principale. L'auteur qualifie les *Stoffe* d'« histoire de mon écriture » (p. 443), qui se sont développés, sur deux décennies, à partir de notes autobiographiques et de matériaux bruts rassemblés pour des œuvres non écrites, avec des récits internes intercalés. Les *Stoffe* se présentent, de manière souvent auto-ironique, « en même temps comme chantier et comme tas de gravats » (p. 591). Deux volumes ont été publiés aux Éditions *Diogenes*, en 1981 et – comme son dernier livre – en 1990. Le narrateur autobiographique cherche à dépeindre sa vie comme un drame existentiel en se fondant sur des scènes clés, avec une tendance prononcée à l'affûtage anecdotique. Ces miniatures magistrales sont un mélange bien balancé de fiction et de vérité, c'est-à-dire une autofiction avant la lettre. Grâce à des analyses méticuleuses, Weber parvient à montrer que ce récit est façonné par la perspective du grand âge, avec des erreurs de nature chronologique et factuelle. Dürrenmatt a constamment retravaillé ses *Stoffe*, comme le fait un sculpteur sur sa pierre. C'est d'ailleurs également vrai pour nombre de ses autres œuvres, ce qui explique pourquoi il existe, en particulier pour ses pièces de théâtre, plusieurs versions et variantes.

Protester et provoquer, c'est ce que Dürrenmatt a pratiqué, avec un plaisir non dissimulé, tout au long de sa vie, pour ne pas se laisser enfermer dans le rôle d'« écrivain national ». Au début, cela concernait surtout des questions de religion et de morale : « Je suis un protestant et je proteste ». Lors de sa dernière apparition publique, à l'occasion de la réception de Václav Havel, ancien écrivain dissident et président de la Tchécoslovaquie de l'époque, Dürrenmatt a une fois de plus poussé la provocation jusqu'à l'extrême, en critiquant de manière fondamentale le système politique suisse. Trois semaines avant sa mort, dans son fameux discours *La Suisse, une prison*, prononcé en éloge à Havel, il dépeint un portrait grotesque de la Suisse comme une prison qui n'aurait pas besoin de murs puisque ses habitants sont en même temps gardiens et prisonniers, en se surveillant eux-mêmes. Provocation manifestement réussie vu que plusieurs conseillers fédéraux refusèrent de lui serrer la main.

« Mais ce qui reste est fondé par les poètes », disait Friedrich Hölderlin. Que reste-t-il du penseur non-conformiste et rebelle Dürrenmatt ? Ses batailles sont-elles toujours d'actualité, ou aurait-il accédé – pour utiliser une formule de Max Frisch – à l'inefficacité percutante d'un classique ? Weber aborde ce sujet brièvement dans son épilogue.

Quelques années après sa mort, la maison d'édition *Diogenes* publie l'édition complète de ses œuvres en 37 volumes (1998). Jusqu'à aujourd'hui, ses livres connaissent des tirages élevés, notamment les cinq «long-sellers» *La Visite de la vieille Dame*, *Les Physiciens*, *La Panne*, *La Promesse* et *Romulus le Grand*. Ses pièces figurent toujours parmi les plus jouées sur les scènes germanophones. Par ailleurs, il y a quelques années, le film grand-écran *Dürrenmatt : Une histoire d'amour* (2014) de Sabine Gisiger a ravivé l'intérêt pour la personne de l'auteur et de son épouse. Nul doute que ce «solitaire et outsider de la scène culturelle» est devenu un «label à succès» (p. 590). Certains de ses ouvrages sont entrés dans le canon de lectures des écoles romandes, aussi en Suisse.

Mais une chose est sûre : la situation géopolitique a entre-temps fondamentalement changé. La division du monde en deux blocs – avec son corollaire, la guerre froide – est terminée, la crainte d'une troisième guerre mondiale et d'un recours aux armes nucléaires est passée à l'arrière-plan. Aujourd'hui les préoccupations des gens portent davantage sur des problèmes comme la raréfaction des matières premières, la destruction de la biodiversité, la cybercriminalité, les pandémies et – enfin et surtout – le réchauffement de la planète et le changement climatique, voire comme «pire tournure possible» un effondrement climatique. Il n'en reste pas moins que les grands thèmes philosophiques soulevés par le penseur et écrivain suisse – responsabilité, justice, culpabilité, hasard, foi, absurdité ou sens de la vie – n'ont rien perdu de leur actualité.

Si le mot d'esprit de Thomas Mann «Un écrivain est une personne pour qui écrire est plus difficile que pour n'importe qui d'autre» est vrai, il s'applique également à Dürrenmatt – et à lui encore dans un sens très particulier. Non seulement l'orthographe et la ponctuation, mais aussi certains points de grammaire donnaient du fil à retordre à cet écrivain profondément enraciné dans son parler bernois. Il incambait surtout à ses secrétaires de mettre ses textes en conformité avec les normes linguistiques. Après que des critiques littéraires lui eurent reproché des fautes de grammaire jusque dans les livres imprimés, il confia au journaliste et écrivain Heinz Ludwig Arnold la révision et relecture finale de ses œuvres.

«Un Bernois parmi les Romands»: voici le titre de la contribution de Manfred Gsteiger à *l'Hommage à Friedrich Dürrenmatt* de 1991. Bien qu'ayant vécu presque quarante ans en terre romande, il n'avait jamais vraiment adopté la langue de Molière. Continuant de baigner dans les cultures alémanique et germanique, les courants intellectuels et la production littéraire de France lui restaient largement étrangers. Établi dans sa demeure de Neuchâtel, avec vue panoramique sur les paysages de son enfance, il en avait fait une sorte d'«enclave bernoise». L'amitié avec son ancien camarade d'école emmentalais Hans Liechti reposait tout particulièrement sur leur dialecte commun et un même genre d'humour, terrien et truculent.

Quand l'Université de Neuchâtel lui octroya, à l'occasion de son soixantième anniversaire, le titre de docteur *honoris causa* en 1981, il prononça son discours en allemand, tout en s'excusant de ce choix qui prit de court l'auditoire: «La gêne que vous éprouvez à m'entendre parler allemand, je la ressens également.» Mais ici comme ailleurs, il faut toujours compter chez lui avec une certaine posture et mise en scène de soi. Selon plusieurs interlocuteurs, son français était tout à fait acceptable, mais à certaines occasions, ce Bernois malicieux et facétieux poussait son accent alémanique à l'extrême. Ceci vaut surtout pour ses contacts avec les Allemands: il cultivait son image de Bernois lourd et lent, notamment en forçant son accent emmentalais, s'exprimant ainsi dans un parler pour lequel il inventa l'amusante appellation d'«allemand fédéral».

Le volume de Weber, bien conçu et soigneusement aménagé, contient un très utile appendice d'une bonne centaine de pages, qui, outre les notes de fin de volume et une bibliographie, comprend également un arbre généalogique de la famille Dürrenmatt, une chronique de sa vie et de son œuvre ainsi qu'un index des noms propres.

Vingt ans après sa mort, l'écrivain suisse le plus lu et joué au niveau mondial, ce personnage d'une grande envergure et de renommée internationale a enfin obtenu une biographie qui lui rend pleinement justice. Traduits dans une quarantaine de langues, ses pièces de théâtre et ses récits allient ancrage local et ouverture sur le monde, suissitude et universalité. En dernier lieu, c'est sans doute ce mélange bien dosé qui a fait leur succès.

La biographie de Weber fait figure de référence et restera sans doute indispensable pour longtemps. Elle inscrit l'histoire et le destin d'un individu dans les circonstances et événements de l'époque. C'est pour cette raison qu'on peut également la lire comme une entrée dans la vie intellectuelle et le climat politique de la Suisse au xx<sup>e</sup> siècle.

En conclusion, il ne nous reste plus qu'à faire l'éloge, avec un enthousiasme presque inconvenant pour un critique, du travail de sélection, d'analyse, de synthèse et d'écriture du biographe. Déjà de son vivant, Dürrenmatt est devenu un monument que ses connaissances et lui-même ont contribué à construire. La biographie de Weber nous montre l'homme qui se cache derrière ce monument.

ANTON NÄF

ULRICH WEBER, ANDREAS MAUZ et MARTIN STINGELIN (éds), *Dürrenmatt Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, Berlin, J. B. Metzler (Springer) Verlag, 2020, 435 p.

Vous trouverez dans cet ouvrage tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur *la vie*, *l'influence* et surtout *l'œuvre* de Dürrenmatt. Si l'ouvrage se présente sous une forme austère et parfois scolaire – il s'agit après tout d'un *Handbuch*, d'un manuel, ce qui entraîne parfois quelques inévitables répétitions d'une notice à l'autre – une lecture attentive des contributions des 65 auteurs et autrices permet de se faire une idée nuancée d'une œuvre certes connue, mais souvent réduite, du moins en Suisse romande, au rôle d'un « classique scolaire », dont on ne retient que les pièces de théâtre les plus célèbres et parfois les romans policiers, alors qu'elle mériterait une lecture plus approfondie, tant elle s'avère d'une richesse et d'une complexité remarquables. Dürrenmatt s'y révèle un grand écrivain, qui a souvent des intuitions prémonitoires, ayant construit une œuvre littéraire, mais également plastique, considérables, et ayant réfléchi sur nombre de questions scientifiques, culturelles, économiques, politiques, encore très actuelles, élaborées à travers un monde personnel de figures, de personnages, de paraboles (*Gleichnisse*) qui frappent par leur force imaginative. Dans ses essais théoriques sur le théâtre et la mise en scène on le voit se confronter à Brecht, qu'il a rencontré et avec lequel il a discuté: ainsi Dürrenmatt est-il convaincu que l'écrivain « devrait renoncer à vouloir sauver le monde » (p. 188). Il est également l'auteur de 50 discours dans lesquels il aborde souvent des thèmes liés à la politique suisse (ce « pays dans lequel l'autosatisfaction est érigée en culte politique », cité p. 182), notamment le fameux « La Suisse – Une prison », prononcé à l'occasion de la remise du prix Duttweiler (le fondateur des supermarchés « Migros ») à Václav Havel le 22 novembre 1990, qui a provoqué un gros scandale (p. 183 et ch. 57). Dans un autre discours, prononcé quelques semaines avant sa mort, la *laudatio* de

Mikhaïl Gorbatchev, il affirme : « Je suis un homme qui vit dans la solitude. Et je me lance dans le travail avec une logique folle. Je reconnais que l'humanité court à sa perte, une catastrophe va arriver. Et mon destin est d'être celui qui analyse cette catastrophe » (cité p. 183). Outre ses qualités de polémiste, Dürrenmatt s'avère un ironiste souvent féroce et un styliste maniant les formules percutantes. C'est également un inventeur d'images, de paraboles, attaché à des représentations symboliques comme le labyrinthe, figure essentielle de l'œuvre littéraire comme de l'œuvre graphique ; il réinterprète des mythes (Œdipe) ou des figures mythologiques (Héraclès, Thésée, le Minotaure) et s'est préoccupé de questions religieuses (foi, croyance, autorité) ; et même si ce fils de pasteur a perdu la foi assez tôt, il se confronte sa vie durant aux penseurs dialectiques que sont Kierkegaard et Karl Barth. – L'ouvrage se subdivise en six parties d'inégales longueurs. Après une assez brève partie biographique, la deuxième (p. 35-220), la plus étoffée, est consacrée à l'œuvre littéraire, subdivisée en genres (prose, théâtre, romans policiers, essais, etc.) et présentée dans sa continuité chronologique, de la prose des débuts aux « Matériaux » (*Stoffe*). Chaque étude particulière est construite sur le même canevas, évoquant successivement les conditions et le contexte de la production, l'analyse du contenu, l'interprétation et l'état de la recherche académique. La troisième partie évoque, dans une approche à la fois chronologique et thématique, l'œuvre plastique (picturale et graphique avant tout). Les trois dernières parties sont consacrées à l'analyse et à l'interprétation de l'œuvre : la quatrième est consacrée à la description des « motifs et discours » (Astronomie, Grâce, Philosophie, Politique, Hasard, etc.), et suit l'ordre alphabétique ; la cinquième répertorie les questions d'esthétique et de poétique (la question du dialecte, la pensée dramaturgique, l'idée inspirée (*Einfall*), le *Gleichnis* (cf. p. 333), etc.) ; la sixième, enfin, rend compte de la réception de l'œuvre dans les différents pays ainsi que de sa reprise dans la bande dessinée ou les films. Un des moteurs de la création, pour Dürrenmatt, consiste dans le fait que, « le monde étant devenu si embrouillé (*unübersichtlich*) » (p. 70), il n'est plus possible de raconter quoi que ce soit de manière linéaire et que la scène théâtrale sera désormais le dernier lieu possible de la représentation du monde. Stylistiquement il va donc recourir à la parabole, au récit symbolique, à l'image (p. 94), fonctionnant comme une possible exemplification de l'écheveau inextricable du réel, impossible à représenter comme tel. Pratiquement toutes ses créations littéraires sont marquées par l'absurde, rendu par un savant mélange de tragi-comique ou de « grotesque » (une catégorie esthétique fondamentale pour lui, cf. p. 353-358), reposant sur la conviction que « tout peut être transformé dans le monde, sauf l'homme » (p. 87). « Hanté par les images » (p. 90), Dürrenmatt va concrétiser ses visions abstraites, en des « histoires » ; il est convaincu (contre Brecht encore) que le théâtre ne doit pas représenter une thèse, mais raconter une histoire (p. 105) et il veut transformer la scène en lieu de création (p. 122) ou de pensée (p. 330), où le spectateur se voit confronté avec des personnages concrets, qui sont des incarnations de notions abstraites complexes. Ce qui l'intéresse c'est « le possible, le typique, l'abstraction » (p. 140). D'un côté, il constate le retour du même (l'homme ne change pas), incarné notamment par les figures mythologiques (p. 147) et de l'autre, c'est le hasard qui le fascine, plus exactement, l'instant où l'impossible possibilité devient réalité. Dans les *Stoffe*, cette œuvre-somme de la maturité, il tente une sorte de reprise biographique de toute son activité littéraire, en y intégrant des esquisses, des nouvelles, des réflexions plus théoriques, voire philosophiques, et réfléchit sur son parcours d'écrivain, en représentant les tâtonnements du début, « l'ascension fulgurante, l'exultation de la foule, la chute dans l'oubli » (p. 170). Cette œuvre monumentale encore trop ignorée des lecteurs, dont deux volumes, comprenant neuf parties, ont été publiés du vivant de l'auteur, mais qui compte plus de 30 000 pages manuscrites de variantes et de

compléments publiés en cinq volumes à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de l'écrivain (voir ci-dessus la présentation de P. Bühler), conclut son parcours d'écrivain et occupe ses dix dernières années de création. Pour Rudolf Probst et Ulrich Weber, les auteurs de la notice sur les *Stoffe*, «il s'agit du projet total d'une vie d'écrivain qui ne trouvera son arrêt que par la mort de son auteur», et qui, par le caractère quasi infini de son processus créatif, serait à placer, à côté de la *Recherche* de Proust ou de *L'homme sans Qualités* de Musil (p. 173). – Dans les quatrième et cinquième parties, *Motive und Diskurse* et *Ästhetik und Poetik*, le lecteur trouvera un approfondissement critique des motifs évoqués dans les présentations des différentes œuvres (deuxième partie). On citera pêle-mêle l'intérêt de Dürrenmatt pour l'astronomie et les sciences en général, cette «forme actuelle de la philosophie» (p. 283). Sa conception de l'histoire est marquée par un pessimisme catastrophiste (ce que l'être humain laisse derrière lui ce sont des ruines, p. 256), lié essentiellement au manque de volonté d'agir en fonction de ce que l'on sait : «L'homme de l'âge scientifique ressemble à quelqu'un qui saurait tout sur le cancer, en l'ayant. [...] Il n'y a rien de plus difficile que d'intégrer notre savoir à notre existence» (cité p. 283). C'est bel et bien une forme de maladie que Dürrenmatt diagnostique dans le fait que l'humanité «n'est pas capable de vivre conformément à son savoir» (p. 309). Mais comme ce savoir est irréprésentable, reste l'image : «Ce que je cherchais dans mon écriture et ma peinture, ce sont les images et les paraboles (*Gleichnisse*) qui demeurent possibles à l'époque de la science» (p. 330). Ressortent de ces études la profonde originalité de l'approche littéraire de Dürrenmatt et sa conception souvent sarcastique de l'être humain, marqué par l'égoïsme, la cupidité et la violence. Le 11 janvier 1991, «jour de la cérémonie funèbre officielle à la cathédrale de Berne» (p. 367), eut également lieu l'ouverture des Archives littéraires suisses (ALS), fondées à l'initiative de Dürrenmatt, auxquelles il a légué toutes ses propres archives (dont environ 20 000 lettres, les manuscrits de ses textes, des carnets et une importante documentation de critiques, de recensions et d'interviews accompagnant les représentations de ses pièces), et qui héberge à ce jour les archives littéraires de plus de 400 autres écrivains helvétiques. L'œuvre picturale (qui compte près de 1 500 œuvres répertoriées), elle, est accessible au *Centre Dürrenmatt Neuchâtel*, dans un musée conçu par Mario Botta, à côté de la maison où l'écrivain a vécu.

STEFAN IMHOOF

MADELEINE BETSCHART et PIERRE BÜHLER (éds), *Parcours et détours / Wege und Umwege avec / mit FRIEDRICH DÜRRENMATT. L'œuvre picturale et littéraire en dialogue / Das bildnerische und literarische Werk im Dialog*, Göttingen, Zürich, Neuchâtel, Steidl, Diogenes, Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 2021, vol. I, 319 p. ; vol. II, 344 p. (sous presse) ; vol. III (à paraître).

Cet ensemble de trois volumes, remarquablement édités, permet au lecteur et à l'amateur d'art de se faire une idée précise et très complète de l'œuvre picturale de Dürrenmatt, déposée en grande partie au Centre Dürrenmatt de Neuchâtel (CDN), ainsi que dans quelques collections privées, dont la plus importante était celle de Hans Liechti, restaurateur et ami d'enfance de Dürrenmatt, qu'il a exposée dans son restaurant à plusieurs reprises, et qui est maintenant entre les mains de sa fille. Il ne s'agissait cependant pas, dans ce triptyque, «de présenter dans son intégralité la collection du CDN», mais plutôt de mettre en relation l'œuvre picturale «avec l'œuvre littéraire, sous l'angle de certains éléments d'analyse : sujets représentatifs, diversité de motifs et de facettes, différentes perspectives théoriques» (p. 10). Si

Dürrenmatt a hésité entre les deux vocations de peintre et d'écrivain, il explique dans une lettre, écrite à son père, datée du 27 septembre 1941, qu'il se sent « appelé par les deux » (cité p. 9) et « qu'il avance "à la limite entre écriture et peinture" » (p. 249). Plus tard, il précisera : « Mes dessins ne sont pas un travail annexe, mais les champs de bataille, faits de traits et de couleurs, où se jouent mes combats, mes aventures, mes expériences et mes défaites d'écrivain » (p. 9). Autodidacte en peinture, Dürrenmatt affirme : « Je ne suis pas un peintre. Techniquement, je peins comme un enfant ; mais je ne pense pas comme un enfant. Je peins pour la même raison que j'écris : parce que je pense » (p. 10). Sa production d'images s'inscrit dans une recherche formelle de sens, le sens étant, chez lui, souvent extra-pictural et en lien étroit avec son écriture, dont il n'est pourtant pas la simple illustration. Dans leurs différentes présentations d'un thème de l'œuvre plastique, les auteurs s'efforcent de mettre en lien, de façon souvent convaincante, l'œuvre plastique et l'œuvre littéraire, dépassant la notion de simple juxtaposition, en insistant sur les chevauchements, les intrications, mais aussi les spécificités de l'écriture et de la peinture. Le style pictural de Dürrenmatt s'inscrit dans une lignée qui va de Jérôme Bosch à Picasso, Klee, George Grosz et Otto Dix, en passant par Grünewald, Michel-Ange, Rembrandt, Piranèse, Goya, Daumier (cf. *Dürrenmatt Handbuch*, p. 227). La figure humaine – et ses avatars mythologiques – est omniprésente, représentée souvent de façon caricaturale, dans une veine à la fois réaliste, fantastique et souvent grotesque ; l'influence dominante reste, à mon sens, celle de l'expressionnisme allemand. Même si Dürrenmatt affirme peindre « comme un enfant », sa peinture ne peut être rangée dans les catégories ni de l'art brut ni de la peinture naïve, ni de celle « du dimanche ». Il précise d'ailleurs : « Je ne suis pas un peintre du dimanche, je suis un peintre de la nuit ; tous mes tableaux ont été peints de nuit, et non de jour. [...] La série des "Minotaures", par exemple, ce sont des lavis qui ont tous été créés tard dans la nuit : vite encore une image après le travail d'écriture » (p. 247). Dans ses réflexions, il insiste sur l'aspect personnel de sa création picturale, sur son refus d'être rattaché à un courant ou une école : « Les associations qui sont à l'origine de mes peintures sont le fruit de mon aventure de pensée personnelle, non d'une méthode de pensée générale. Je ne peins pas des images surréalistes – le surréalisme est une idéologie –, je peins des images qui sont compréhensibles pour moi : je peins pour moi » (p. 253). – Énumérons les différentes thématiques retenues par les auteurs. Dans le volume I, on en trouve cinq : les « visions théâtrales » ; le thème de la croix ; le thème de l'astronomie et des constellations ; les figures mythiques d'Atlas et Sisyphe ; la figure du Minotaure, comme représentation de la condition humaine. Dans le volume II, les six thèmes présentés sont : les images de Dieu et des dieux ; mammouths, papas et dinosaures ; « le grand festin » ; festins, saintes cènes et grands crus ; le Labyrinthe et la Tour de Babel ; l'art apocalyptique ; les rebelles. On retrouve dans ces grandes divisions les thèmes essentiels de Dürrenmatt, bien entendu présents également dans l'œuvre littéraire à laquelle ils sont liés. Chaque section se compose d'une vingtaine à une cinquantaine d'illustrations éditées en pleine page, précédées d'une notice spécifique, rédigée par un spécialiste, replaçant le thème abordé dans l'ensemble de l'œuvre et décrivant le contenu des illustrations, en en révélant les liens internes ainsi que les liens avec l'œuvre dramatique. Tant dans son écriture que dans sa peinture, Dürrenmatt a repris et retravaillé ses thèmes de prédilection, souvent durant des décennies et, comme pour l'œuvre écrite, où chaque pièce existe dans de multiples versions, les thèmes principaux de l'œuvre picturale ont également fait l'objet de multiples réinterprétations. Julia Rötiger note : « Comme dans une partie de ping-pong, un thème l'amenait au suivant, l'image au texte, le fragment au drame, le drame aux illustrations, les illustrations à la mise en scène, jusqu'au remaniement entier de la pièce » (p. 20). Le « regardeur » peut

ainsi suivre sur papier les étapes du processus créatif, correspondant à une espèce de protocole : « Tout au long de l'élaboration de ses drames, Dürrenmatt devait s'en faire une idée visuelle, mais cette idée pouvait changer et l'amener à réécrire l'ébauche du texte » (p. 26). C'est donc une véritable « pensée visuelle » qui est ici à l'œuvre, se manifestant dans des allers-retours entre la peinture et l'écriture, l'une nourrissant l'autre. Dans son texte, Pierre Bühler décrit l'importance du thème de la croix (le deuxième thème biblique central, à côté de celui de Babel), de la crucifixion (qui peut être étendu à d'autres figures, comme Prométhée, p. 115), mais il insiste également sur l'omniprésence chez Dürrenmatt de l'humour, à côté du recours, parfois, au blasphème : l'écrivain remarque que l'humour est chez lui le facteur « principal » qui « ne doit jamais être sous-estimé » et qui joue « partout son rôle » (p. 113). Dans la section sur l'astronomie (Rudolf Käser), marquée par sa passion pour la « cosmologie évolutionnaire », on trouve des liens avec la thématique apocalyptique, mais « les météores ne sont toutefois pas seulement des agents de destruction » (p. 161). Dans une représentation de la Tour de Babel de 1976 on trouve ainsi « l'image de l'ensemencement panspermique d'une planète dévastée que viennent reféconder des germes organiques transportés à travers l'univers dans la chevelure d'une comète » (p. 166). Après la destruction vient la recréation. Parmi les nombreuses figures mythologiques reprises par Dürrenmatt, Régine Bonnefoit montre comment celles d'Atlas et de Sisyphe deviennent des figures allégoriques de l'être humain (p. 201), avec lesquelles il arrive à l'auteur de s'identifier, comme dans le dessin *Atlas portant l'édifice du monde*, conçu « dès la première nuit de son séjour » (p. 207) à l'hôpital de Berne où il avait été admis le 12 octobre 1975 pour des problèmes cardiaques. Quant au Minotaure, Peter Gasser rappelle qu'il « est une figure omniprésente dans l'œuvre du dessinateur, du peintre et de l'écrivain » (p. 243). Il arrive à Dürrenmatt dans la ballade intitulée *Minotaure*, publiée en 1985 et accompagnée de dessins à l'encre, parmi les plus remarquables qu'il ait créés, d'adopter « la perspective peu courante de la victime, celle du Minotaure, et non le point de vue de l'architecte Dédale ou du héros Thésée » (p. 250). Renversant le mythe, « il fait valoir la monstruosité humaine contre l'humanité animale » (p. 252), faisant du monstre anthropophage une victime de la méchanceté des hommes. Ainsi, par un jeu sur et avec les figures mythologiques, souvent réinterprétées de façon allégorique, Dürrenmatt en fait des représentations universelles de la condition humaine.

STEFAN IMHOOF

Marie-Pierre WALLISER-KLUNGE, *Dürrenmatt, la liberté de penser*, Gollion, Infolio éditions (coll. « Presto »), 2021, 63 p. (dont 19 illustrations)

Pour l'année du centenaire de la naissance de Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), les éditions vaudoises Infolio ont judicieusement intégré dans leur série « Presto » le dramaturge, romancier, essayiste et peintre bernois. La série s'adresse au « public le plus large possible ». Celles et ceux qui ne connaissent guère Dürrenmatt trouveront ici les éléments essentiels (en 34 pages de texte), qui leur permettront de s'orienter : une brève biographie intellectuelle (« Une vie *entre* sédentarité et universalité »), une présentation des pièces les plus célèbres – avec quelques remarques bienvenues sur la langue de l'écrivain –, un éclairage sur quelques aspects de l'œuvre picturale (« Une œuvre *entre* parole et peinture ») et quelques considérations sur les positions politiques de l'écrivain et ses relations avec la culture française (« Un penseur assis *entre* deux chaises »). Les titres mêmes des trois chapitres de l'ouvrage invitent le lecteur à considérer la pensée de l'auteur

dans une perspective fondamentalement dynamique. L'auteur insiste avec raison sur la liberté dont a toujours fait preuve Dürrenmatt – ce qui en a fait un artiste toujours surprenant et souvent «dérangeant»: de sa première pièce montée au Schauspielhaus de Zurich juste après la guerre, «Les fous de Dieu» (*Es steht geschrieben. Ein Drama*), au discours *Pour Václav Havel*, prononcé quelques mois avant sa mort. Le comique, la satire, le grotesque, le paradoxal et la farce y jouent un rôle essentiel de provocation à la réflexion et peut-être aussi à l'action... Le choix de cinq illustrations de dessins et de peintures donnera une petite idée de l'œuvre picturale (stylo, encre de Chine, gouache). On peut légitimement espérer que cet opuscule incitera le lecteur à se plonger dans l'œuvre, littéraire – dont on souhaite que la «bibliographie des œuvres disponibles en français» (p. 61) s'enrichisse de nouvelles traductions, stimulées par cet anniversaire – et picturale, avec les magnifiques volumes préparés par Madeleine Betschart et Pierre Bühler, recensés ici-même, ou encore par une visite au Centre Dürrenmatt à Neuchâtel qui expose régulièrement une partie des dessins et peintures du grand dramaturge – ce qui peut être aussi l'occasion d'une balade sur les pas de Dürrenmatt dans les environs, suggérée par le petit ouvrage collectif intitulé *Balades à Neuchâtel – Sur les pas de Friedrich Dürrenmatt*, Centre Dürrenmatt Neuchâtel, *Cahier* n° 26, 2021, 95 p.

JEAN-PIERRE SCHNEIDER

Friedrich DÜRRENMATT, *Le Joueur d'échecs. Un fragment*, traduit de l'allemand par Lionel Felchlin et illustré par Hannes Binder, Lausanne, Éditions d'en bas, 2021, 28 p., format 24,5 × 24,5.

Le lecteur francophone associe sans doute *Le Joueur d'échecs* au nom de Stefan Zweig; cette nouvelle de l'écrivain autrichien en exil fut publiée une année après son suicide, en 1943, sous le titre *Die Schachnovelle* (littéralement «La Nouvelle du jeu d'échecs»). Le texte très bref de Dürrenmatt, qui se présente sous la forme d'une esquisse de nouvelle, est extrait du *Nachlaß*. Il figure dans l'édition de 2021 des *Stoffe* (t. I, p. 98-101) sous le titre *Die Schachspieler*, c'est-à-dire *Les Joueurs* [au pluriel] *d'échecs*, et date de 1970/1971. L'ouvrage publié par les Éditions d'en bas à l'occasion du centenaire de la naissance du dramaturge est la reprise, en traduction française, d'un livre d'art paru en Allemagne en 2007: *Der Schachspieler* [au singulier!]. *Ein Fragment*, Großhansdorf bei Hamburg, Officina Ludi. Les illustrations, très suggestives, sont du peintre et illustrateur zurichois Hannes Binder, exécutées en noir et blanc selon la technique dite de «la carte à gratter». Le format de l'ouvrage (carré) et la disposition graphique des images rappellent la disposition d'un échiquier. – En dehors de l'importance de ce thème dans la littérature, on sait que le jeu d'échec a donné à la langue commune quelques termes métaphoriques, comme celui d'«échec» ou d'«échiquier». L'auteur bernois était un amateur passionné d'échecs et, dans ses romans policiers, il recourt volontiers à la métaphore des échecs (cf. *Le Juge et son bourreau*, p. 70, 123 ou *La Promesse*, p. 16, [*Le Livre de Poche*, Albin Michel]). Mais le symbolisme du jeu d'échecs se développera, chez lui, jusqu'à devenir parabolique, comme dans la conférence de 1979 donnée à l'EPFZ, à l'occasion du centième anniversaire de la naissance d'Einstein, intitulée sobrement *Albert Einstein*. L'ouvrage dont on rend compte ici comporte d'ailleurs en annexe un extrait de ce texte sur quatre colonnes, sous le titre «La marche du monde comme une partie d'échecs universelle». La parabole macabre *Les Joueurs d'échecs* met en scène deux personnages, un nouveau procureur et un juge bien installé qui se rencontrent à l'enterrement de l'ancien procureur. Le nouveau procureur se laissera convaincre

de perpétuer une tradition dont le juge, et ami du défunt, est l'ultime garant, selon laquelle deux hommes de lois jouent une fois par mois une singulière partie d'échec : une règle additionnelle exige que chaque pièce représente une personne réelle, choisie par le joueur, qui devra périr avec la perte de la pièce correspondante – par exemple, la reine représente la personne féminine la plus proche du joueur... En cas d'échec et mat, l'issue pour le joueur perdant est le suicide. Avec de tels enjeux, on comprend que la partie peut durer des décennies ; et on devine que l'ancien procureur – comme ses prédécesseurs – n'est pas mort de mort naturelle... Dans cette histoire, qui, comme l'indique Dürrenmatt, ne peut en elle-même avoir ni début ni fin, l'auteur expérimente, en tant que penseur et dramaturge, comme dans *Justice* ou *La Promesse*, un aspect possible de la question du mobile de l'action (criminelle) et, plus particulièrement, celle du mécanisme de la justice (cf. *Stoffe*, t. I, p. 98). Soulignons que par rapport au sort des victimes, le jeu se joue ici dans un arrière-plan dont celles-ci ne peuvent avoir aucune conscience. Comme dans d'autres œuvres, Dürrenmatt met donc à l'épreuve dans cette histoire une configuration particulière de concepts fondamentaux liés, qui se déterminent par leurs relations mêmes, alors que, considérés isolément, ils demeurent toujours flous et ambigus : les concepts « de justice, de grâce, de causalité et de hasard » (*Ibid.*, p. 101). Pour prolonger la réflexion, stimulée par ce bref scénario, on pourra lire avec profit, outre la conférence mentionnée sur Albert Einstein, les deux articles suivants : U. Weber, « Les fins de partie de Dürrenmatt », in : *Friedrich Dürrenmatt. Échec et mat*, Centre Dürrenmatt Neuchâtel, Cahier n° 6, 2003, p. 11-36, et A. von Planta et U. Weber, « L'écrivain, un dieu joueur d'échecs (...). La métaphore des échecs chez F. Dürrenmatt », in : J. Berchtold (éd.), *Échiquiers d'encre. Le jeu d'échecs et les lettres (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> s.)*, Genève, Droz, 1998, p. 497-528.

JEAN-PIERRE SCHNEIDER